

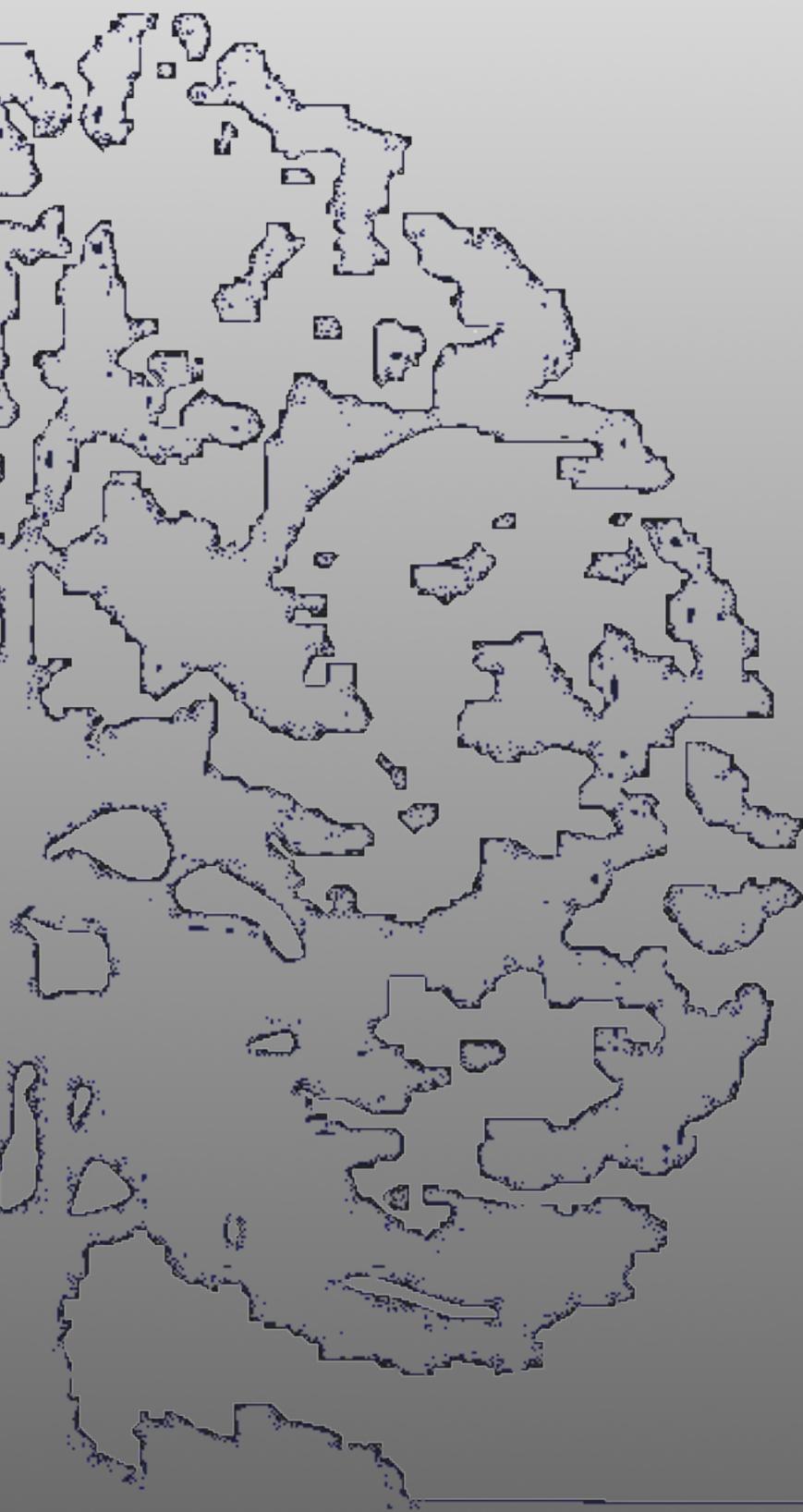
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

АРТИКУЛЬТ

ISSN 2227-6165

Девятый год издания / 9th Year of publication



№36 (4-2019)
октябрь-декабрь / October-December

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник сектора художественных проблем массмедиа Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

Члены совета

Артюх Анжелика Александровна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского Института кино и телевидения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета (Санкт-Петербург, Россия).

Баканова Ирина Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, заместитель директора Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина по научной работе (Москва, Россия).

Ганжара Ольга Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент Северо-Кавказского федерального университета (Ставрополь, Россия).

Гумбрехт Ханс Ульрих, доктор философии (PhD), профессор Стэнфордского университета (США).

Жижек Славой, доктор философии (PhD), старший научный сотрудник Института социологии и философии Люблянского университета (Словения).

Зверева Галина Ивановна, доктор исторических наук, профессор, зав. Отделением социокультурных исследований, зав. кафедрой истории и теории культуры РГГУ (Москва, Россия).

Кондаков Игорь Вадимович, доктор философских наук, профессор кафедры истории и теории культуры Отделения социокультурных исследований РГГУ (Москва, Россия).

Кравцова Елена Евгеньевна, доктор психологических наук, профессор, главный научный сотрудник Института изучения детства, семьи и воспитания Российской академии образования (Москва, Россия).

Кривцун Олег Александрович, доктор философских наук, профессор, действительный член РАХ, заведующий Отделом теории искусства НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Лапина-Кратасюк Екатерина Георгиевна, кандидат культурологии, доцент НИУ «Высшая школа экономики» (Москва, Россия).

Мизиано Виктор Александрович, кандидат искусствоведения, главный редактор «Художественного журнала» (Москва, Россия).

Огнев Константин Кириллович, доктор искусствоведения, профессор (Москва, Россия).

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литератур Калифорнийского университета (США).

Смолянская Наталья Владимировна, кандидат философских наук, PhD по философии (Университет Париж 8, Франция).

Спирidonов Владимир Феликсович, доктор психологических наук, профессор, декан факультета психологии Института общественных наук РАНХ и ГС (Москва, Россия).

Тхостов Александр Шамилович, доктор психологических наук, профессор, заведующий кафедрой нейро- и патопсихологии факультета психологии МГУ имени М. В. Ломоносова (Москва, Россия).

Уразова Светлана Леонидовна, доктор филологических наук, доцент, заведующая Научно-исследовательским сектором «Академии медиаиндустрии», главный редактор научного журнала «Вестник ВГИК» (Москва, Россия).

Шишко Ольга Викторовна, учредитель «МедиаАртЛаб» – Центр культуры и искусства, заведующая отделом кино- и медиаискусства ГМИИ им. А.С.Пушкина (Москва, Россия).

Якимович Александр Клавдианович, доктор искусствоведения, действительный член РАХ, главный научный сотрудник Отдела теории искусства НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ (Москва, Россия).

Ямпольский Михаил Бениаминович, доктор искусствоведения, профессор сравнительной литературы и славистики Нью-Йоркского университета (США) (Москва, Россия).

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

Кологаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, доцент, декан факультета истории искусства, зав. кафедрой кино и современного искусства ФИИ РГГУ (Москва, Россия).

Члены редакционной коллегии

Марков Александр Викторович (заместитель главного редактора), доктор филологических наук, кандидат философских наук, доцент, заместитель декана факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Штейн Сергей Юрьевич (ответственный редактор), кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Лиманская Людмила Юрьевна, доктор искусствоведения, профессор, и.о. зав. кафедрой теории и истории искусства Нового и Новейшего времени факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

Улыбина Елена Викторовна, доктор психологических наук, профессор кафедры общей психологии Института общественных наук РАНХ и ГС.

Ответственные за выпуск: В.А. Кологаев (доктор филологических наук, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения)

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
 научный электронный журнал
 АРТИКУЛЬТ

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

Свидетельство о регистрации Эл № ФС77-45872
 выдано Федеральной службой по надзору в сфере связи и массовых коммуникаций
 ISSN 2227-6165
 Периодичность — 4 раза в год

Учредитель журнала:

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ)

Адрес редакции:

125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)

web: <http://articult.rsu.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2019

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, Head research fellow of the Department of artistic problems of mass-media, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

Members of the council

Artjuh, Anzhelika Aleksandrovna, Dr.Habil, professor, Saint-Petersburg institute of cinema and television, professor, Saint Petersburg State University (Saint Petersburg, Russia).

Bakanova, Irina Viktorovna, PhD, associate professor, deputy director in research organisation, State museum of fine arts named after A. Pushkin (Moscow, Russia).

Ganzhara, Ol'ga Anatol'evna, PhD, associate professor, North Caucasus Federal University (Stavropol, Russia).

Gumbrecht, Hans Ulrich, PhD, full professor, Stanford University (USA).

Zizek, Slavoj, PhD, scientific member, institute of sociology and philosophy, University of Ljubljana (Slovenia).

Zvereva, Galina Ivanovna, Dr.Habil, full professor, head of the Department of Sociocultural investigations, chairperson of the Chair of the history and theory of culture at RSUH (Moscow, Russia).

Kondakov, Igor' Vadimovich, Dr.Habil, professor of the Department of Sociocultural investigations at RSUH (Moscow, Russia).

Kravcova, Elena Evgen'evna, Dr.Habil, professor, Chief research fellow of the Institute for the Study of Childhood, Family and Upbringing of the Russian Academy of Education (Moscow, Russia).

Krivtsun, Oleg Aleksandrovich, Dr.Habil, professor, full member of the Russian Academy of Arts, head of the department of theory of art at the Institute of the theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Lapina Kratasjuk, Ekaterina Georgievna, PhD, associate professor, National Research University Higher School of Economics (Moscow, Russia).

Miziano, Viktor Aleksandrovich, PhD, chief editor of the Art Journal (Khudogjestvennyi Zhurnal) (Moscow, Russia).

Ognev, Konstantin Kirillovich, Dr.Habil, professor (Moscow, Russia).

Paperny Vladimir, PhD, adjunct professor, Slavic languages and literatures department at UCLA (USA).

Smoljanskaja, Natal'ja Vladimirovna, PhD Universite Paris 8.

Spiridonov Vladimir Felixovich, Dr. Habil, Professor, Dean of the Faculty of Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa (Moscow, Russia)

Tkhostov Alexander Shamilevich, Dr. Habil, Professor, chairman of the chair of neurons and abnormal psychology, faculty of psychology at Moscow State University named after M.V. Lomonosov (Moscow, Russia)

Urazova, Svetlana Leonidovna, Dr. Habil., assistant professor, Head of the Research Department of the Academy of the media industry, chief editor of the scientific journal "Bulletin of Cinematography" (Moscow, Russia).

Shishko, Ol'ga Viktorovna, founder of the "MediaArtLab" Center for Art and Culture, the head of the Department of Film and Media Arts of the Pushkin State Museum of Fine Arts (Moscow, Russia).

Jakimovich, Aleksandr Klavdianovich, Dr.Habil, full member of the Russian Academy of Arts, Chief Researcher at the Department of art theory at the Institute of theory and history of fine arts at the Russian Academy of Arts (Moscow, Russia).

Yampolsky, Mikhail Beniaminovich, Dr. Habil, professor of comparative literature and Slavic Studies at New York University (USA).

EDITORIAL BOARD

Chief editor

Kolotaev, Vladimir Alekseevich, Dr.Habil., associate Professor, Dean of the Faculty of Art History, Head of the department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Members of the board

Markov, Aleksandr Viktorovich, (deputy editor), Dr.Habil, associate professor, Deputy dean of the Faculty of Art History at RSUH (Moscow, Russia).

Schtein, Sergej Jur'evich, (managing editor), PhD, associate Professor, department of cinema and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Limanskaja, Ljudmila Jur'evna, Dr.Habil, professor, acting Head of the Department of theory and history of modern and contemporary art at RSUH (Moscow, Russia).

Ulybina, Elena Viktorovna, Dr.Habil, professor, Department of General Psychology of the Institute of Social Sciences at RANEPa (Moscow, Russia).

Executive editors of the issue: V.A. Kolotaev (Dr.Habil., associate Professor), A.V. Markov (Dr.Habil., associate Professor), S.Yu. Schtein (PhD).

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ АРТУ
научный электронный журнал
Артикульт

Peer-reviewed e-journal in the field of Arts and Humanities, edited by the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)

Certificate of registration Эл No ФС77-45872

issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).

ISSN 2227-6165

4 issues a year

Founder:

Russian State University for the Humanities (Federal State Budget Educational Institute of the Higher Professional Education)

Address:

125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia

web: <http://articult.rsu.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 *С.Ю. Штейн* Субдисциплинарность в искусствоведении и киноведении на примере аниматологии

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 20 *Е.С. Ершова* Иконография сцены награждения Именмипета из храма в Бейт эль-Вали
29 *В.Д. Черный* Цвет в каменной архитектуре Древней Руси
41 *Е.В. Яйленко* Signore Cortigiane: литературные штрихи к живописному портрету
57 *Т.В. Доронина* К вопросу о прототипах и копиях-вариациях в малой пластике второй половины XIX века. Скульптор В.Я. Грачев

КИНО

- 74 *С.А. Филиппов* Когда кино стало цветным?
82 *В.А. Колотаев, А.В. Марков* Проблематизация феномена киноидентичности в междисциплинарных киноисследованиях
94 *Л.В. Попова* Ночное действие в фильмах А. Хичкока

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 103 *Г.И. Зверева* «Мой любимый город»: сторителлинг в русскоязычных любительских видео на YouTube
112 *И.И. Лисович* Дискурс и гений: между божественным и человеческим
126 *Е.А. Сариева* Поэзия на концертной эстраде второй половины XIX века. Артисты и репертуар

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 134 *Д.Г. Литинская, А.А. Кононова, Р.Ю. Купчинов* Потеря субъектности при переживании горя: женщина в мужском платье

- 144 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 6 *S.Yu. Schtein* Subdisciplinarity in science of art and science of cinema by example of animatology

HISTORY OF ART

- 20 *E.S. Ershova* Iconography of the rewarding scene of Amenemope from the temple of Beit el-Wali
29 *V.D. Chernyy* Color in the stone architecture of Ancient Russia
41 *E.V. Yaylenko* Signore Cortigiane: literary touches to the painted portrait
57 *T.V. Doronina* To the question of prototypes and copies-variations in small plastic
of the second half of the XIX century. Sculptor V.Ya. Grachev

CINEMA

- 74 *S.A. Filippov* When Did the Cinema Go Color?
82 *V.A. Kolotaev, A.V. Markov* Variety of problematizing cinema identity in interdisciplinary
Russian film studies and film criticism
94 *L.V. Popova* Night action in A. Hitchcock films

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 103 *G.I. Zvereva* “My favorite city”: storytelling in Russian-language amateur videos on YouTube
112 *I.I. Lisovich* Discourse and genius: between the divine and the human
126 *E.A. Sarieva* Poetry on the second half of the XIX–th century concert estrada. Artists and repertoire

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

- 134 *J.G. Litinskaya, A.A. Kononova, R.Yu. Kupchinov* Loss of agency while experiencing grief:
a woman in a man's dress

- 144 SUMMARY

С.Ю. Штейн

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры кино и современного искусства

факультета истории искусства РГГУ

sergey@schtein.ru

СУБДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ И КИНОВЕДЕНИИ НА ПРИМЕРЕ АНИМАТОЛОГИИ

В ситуации перепроизводства представлений, выражаемых в форме знания, наверное, важнейшим из условий понимания характера одного знания по отношению к другому, является проведение чёткой демаркации между дисциплинарным и дискурсивным знанием. Одним из специфических аспектов дисциплинарности является возможность масштабируемости дисциплинарного знания и выделения в дисциплинарном сообществе субдисциплинарной группы исследователей как раз и реализующих свою познавательную активность в отношении субпредметной области «родительской» дисциплины. Однако в реалиях гуманитарного знания, и в частности искусствоведения и киноведения, где сама идентичность конкретной дисциплины порой является весьма условной, то, что казалось бы должно рассматриваться как субдисциплина, начинает претендовать на обособленный дисциплинарный статус, либо же проблематизироваться и низводиться до специфического дискурса или даже субдискурса. Показательным примером этого является аниматология (знание об анимации), которая при разных условиях может рассматриваться и как субдисциплинарная предметность искусствоведения и/или киноведения, и как специфический дискурс/субдискурс, и как обособленная дисциплинарная предметность.

Ключевые слова: искусствоведение, киноведение, аниматология, анимация, мультипликация, дисциплинарность, субдисциплинарность, дискурсивность, субдискурсивность, дисциплинарная идентичность, наука об искусстве, методология искусствоведения

In a situation of overproduction of representations expressed in the form of knowledge, perhaps the most important of the conditions for understanding the nature of one knowledge in relation to another, it is to carry out a clear demarcation between disciplinary and discursive knowledge. One of the specific aspects of disciplinarity is the possibility of scalability of disciplinary knowledge and the identification in the disciplinary community of a subdisciplinary group of researchers just and realizing their cognitive activity in relation to the subobjectivity area of “parental” discipline. However, in the realities of humanitarian knowledge, and in particular science of art and science of cinema, where the identity of a particular discipline is sometimes highly conditional, what would seem to be seen as a subdiscipline begins to claim separate disciplinary status, or to be problematic and reduced to a specific discourse or even a subdiscourse. An illustrative example of this is animatology (knowledge about animation), which under different conditions can be seen as both a subdisciplinary objectivity of science of art and/or science of cinema, and as a specific discourse/subdiscourse, and as a separate disciplinary objectivity.

Keywords: science of art, art studies, science of cinema, cinema studies, animatology, animation, cartoon, disciplinarity, subdisciplinarity, discourse, subdiscourse, disciplinary identity, science about art, art science methodology

Если не проводить чёткой демаркации между дисциплинарным и дискурсивным знанием, то оказывается совершенно непонятным, как относиться к тому или иному конкретному знанию, ведь если за качество дисциплинарного знания определённую социальную ответственность несёт дисциплинарное сообщество – такое знание соотносится с чем-то конкретным и определяется в актуальный момент времени его знаниевой моделью, то любое дискурсивное знание – это всегда лишь частное концептуальное представление, которое, конечно, может оказаться содержательно

значимым, но только после его дисциплинарной верификации в таком качестве. Впрочем проблематизации может быть подвергнуто само то или иное конкретное дисциплинарное знание, что при условии корректности данной процедуры является чрезвычайно продуктивным действием, ведь в результате этого будет либо предложено иное знание в качестве актуального дисциплинарного, либо констатирована принципиальная невозможность в данное время в отношении чего-то формирования содержательно качественного – целостного и непротиворечивого знания, что определённым образом станет характеризовать либо только этот частный случай, либо всю дисциплинарную предметность, в условиях которой он и был констатирован.

В гуманитарной науке одним из важных аспектов, связанных со структурной целостностью той или иной дисциплины, является иерархическая соподчинённость различных областей знания, часть которых по отношению к целому могут определяться как субдисциплины. Однако при различных условиях, теряя связь с «родительской» дисциплиной, такие области могут как атомизироваться в самостоятельные дисциплинарные предметности, так и, теряя своё дисциплинарное качество, трансформироваться в независимые специфические дискурсы.

Ситуация корректного соотнесения и соподчинения знания, а также сохранение дисциплинарного характера самого этого знания или же его потери, чрезвычайно актуальна для искусствоведения, как специфической дисциплинарной предметности. По большому счёту – всё это является теми ключевыми аспектами дисциплинарной идентичности искусствоведения, которые определяют её содержательное единство и структурную целостность. Однако самими искусствоведами, не имеющими опыта, по сути, методологической работы, выходящей за рамки их профессиональной компетенции, с ведением которой только и появляется возможность не просто актуализации данной темы, но и её разъяснение, всё это является чем-то осознаваемым лишь весьма и весьма условно. Поэтому в качестве примера – для понимания того, как при разных условиях знание об одном и том же может принципиально отлично соотноситься с иным существующим знанием, рассмотрим каким образом и в каком качестве по отношению друг к другу могут находиться искусствоведение, киноведение и аниматология (знание об анимации). Для этого сначала сделаем краткий обзор отличия дисциплинарности от дискурсивности и того, как выделяются и чем является по отношению к ним субдисциплинарность и субдискурсивность (1. *Дисциплинарность/субдисциплинарность и дискурсивность/субдискурсивность*), затем рассмотрим все возможные варианты нахождения аниматологии в субподчинении искусствоведению и киноведению (2. *Аниматология в иерархических схемах искусствоведения/киноведения*), и, наконец, в завершении опишем возможные положения знания об анимации в условиях существующих устойчивых дискурсов (3. *Анимация в структуре устойчивых дискурсов*).

1. Дисциплинарность/субдисциплинарность и дискурсивность/субдискурсивность

Имея основанный на устойчивом отношении к понятию «научная дисциплина»¹ принцип деления дисциплинарной и дискурсивной познавательных ситуаций [Штейн, 2019, с. 240-244], в которых может оказаться субъект, реализующий познавательную активность, оговорим здесь аспекты [там же, с. 241] и основанные на них критерии [там же, с. 244], которые лежат в основе данного разделения, и кратко опишем то, как им отвечают интересующие нас дисциплинарность и дискурсивность.

Семь аспектов, обуславливающих специфику любой познавательной ситуации и соответствие им дисциплинарной и дискурсивной познавательных ситуаций:

- фокус на определённом познаваемом (что познаётся) – предметная область; в дисциплине – жёстко ограничена, в дискурсе – жёстко ограничена или размыта;
- исследовательский импульс (зачем познаётся); в дисциплине – реализация социальной функции, в дискурсе – индивидуальный посыл;

¹ См., например: [Огурцов, 1988; Мирский, 1980; Науки о человеке..., 2015].

С.Ю. Штейн *Субдисциплинарность в искусствоведении и киноведении
на примере аниматологии*

- принципы нормирования познавательной деятельности (как реализуется работа над познанием); в дисциплине – обусловлены нормой, принятой в дисциплине, в дискурсе – обусловлены нормой, принятой в дискурсе или произвольны;
- используемые средства, подходы и методы (с помощью чего и каким образом реализуется познание); в дисциплине – обусловлены нормой, принятой в дисциплине, в дискурсе – обусловлены спецификой дискурса (если в самой основе дискурса лежит тот или иной интерпретационный подход²) или произвольны;
- форма выражения получаемого знания (как выражается полученное знание); в дисциплине – обусловлена нормой, принятой в дисциплине, в дискурсе – обусловлена спецификой дискурса или произвольна;
- продуктивный контейнер для выражения полученного знания (что является продуктивной «рамкой», ограничивающей вариативность формосодержательного выражения полученного знания); в дисциплине – научный текст, в дискурсе – текст;
- первичная функция получаемого знания (где и как будет/может использоваться полученное знание); в дисциплине – заместительная, в дискурсе – вариативная, главным образом – функциональная внутри самого дискурса (рис. 1, верхняя часть).

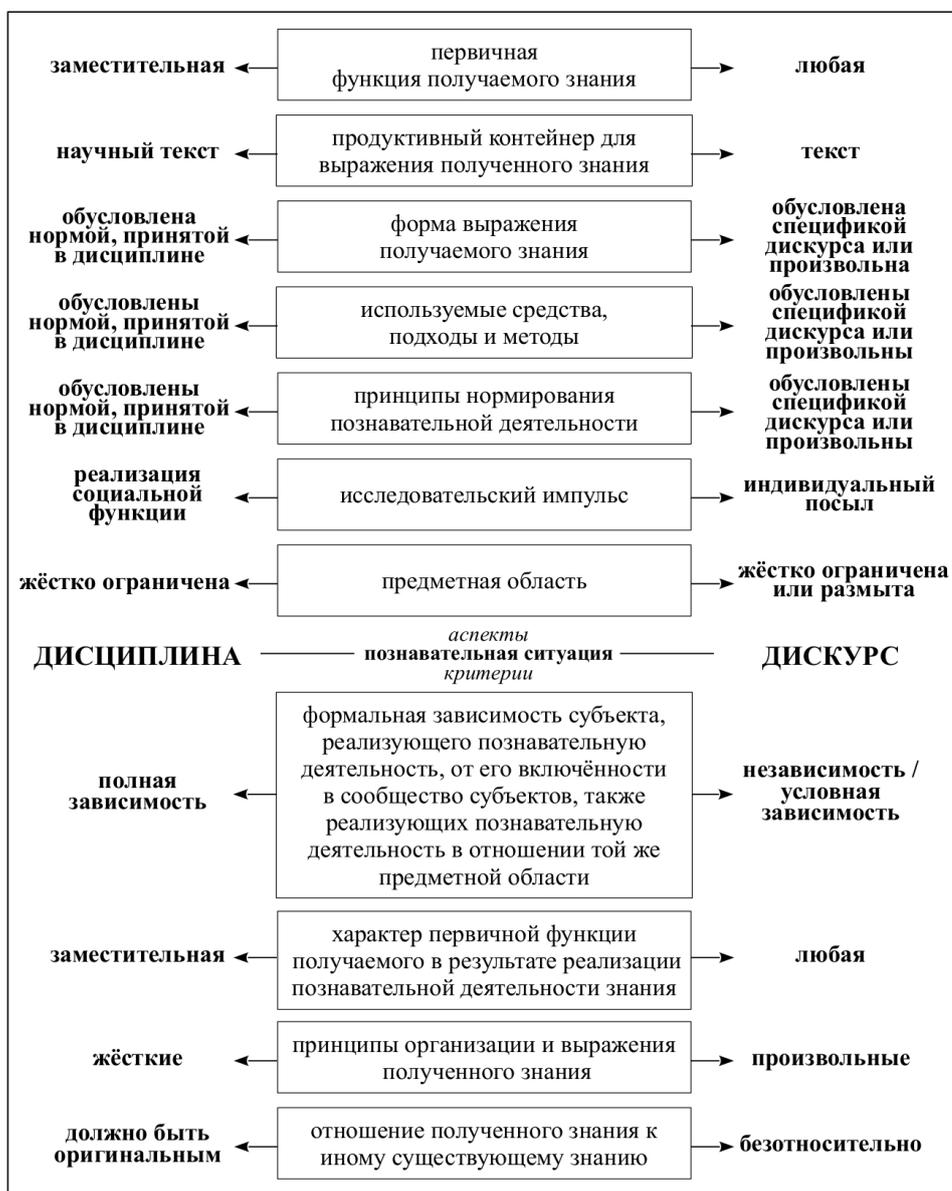


Рис. 1.

² Подробнее о выделении и специфике интерпретационных подходов см.: [Штейн, Методология в искусствоведении, 2017, с. 35-36].

Четыре принципиальных критерия, характеризующих познавательные ситуации и соответствие им дисциплинарной и дискурсивной познавательных ситуаций:

а) «формальная зависимость субъекта, реализующего познавательную деятельность, от его включённости в сообщество субъектов, также реализующих познавательную деятельность в отношении той же предметной области» [там же, с. 244]; в дисциплине – полная зависимость, в дискурсе – независимость или условная зависимость;

б) «характер первичной функции получаемого в результате реализации познавательной деятельности знания» [там же, с. 244]; в дисциплине – заместительная, в дискурсе – любая;

с) «принципы организации и выражения полученного знания» [там же, с. 244]; в дисциплине – жёсткие, в дискурсе – произвольные;

д) «отношение полученного знания к иному существующему знанию» [там же, с. 244]; в дисциплине – должно быть оригинальным, в дискурсе – безотносительно (рис. 1, нижняя часть)³.

С учётом того, что в гуманитарных дисциплинах могут сосуществовать различные интерпретации одного и того же наличествующего, находящегося в предметной области данной дисциплины, что, безусловно, определённым образом характеризует характер и специфику этой конкретной дисциплины и продуцируемого ею знания, можно определить, что субдисциплинарность возникает не из-за возникновения специфической точки зрения на что-либо в предметной области данной дисциплины (такие взгляды сосуществуют в условиях гуманитарной дисциплины), а в результате масштабирования – конкретизации предметной области – рассмотрения той или иной её части на более подробном масштабе. С одной важной оговоркой: при сохранении принципиальной онтологической схемы, соответствующей онтологической схеме предметной области «родительской» дисциплины, то есть того исходного познавательного условия, которое сформировало из наличествующего (объектной области) предметную область (рис. 2)⁴, в которой наличествующему соответствует только какая-то часть (реальное – real), а всё остальное (фантомное – fantom) является тем, что и формируется исходным познавательным условием. Ведь в случае применения к тому же самому наличествующему (объектной области) иных исходных познавательных условий, то есть задание отличной онтологической схемы, будет сформирована иная предметная область, а, следовательно, возникнет и иная дисциплинарная предметность или даже дискурс (рис. 3).

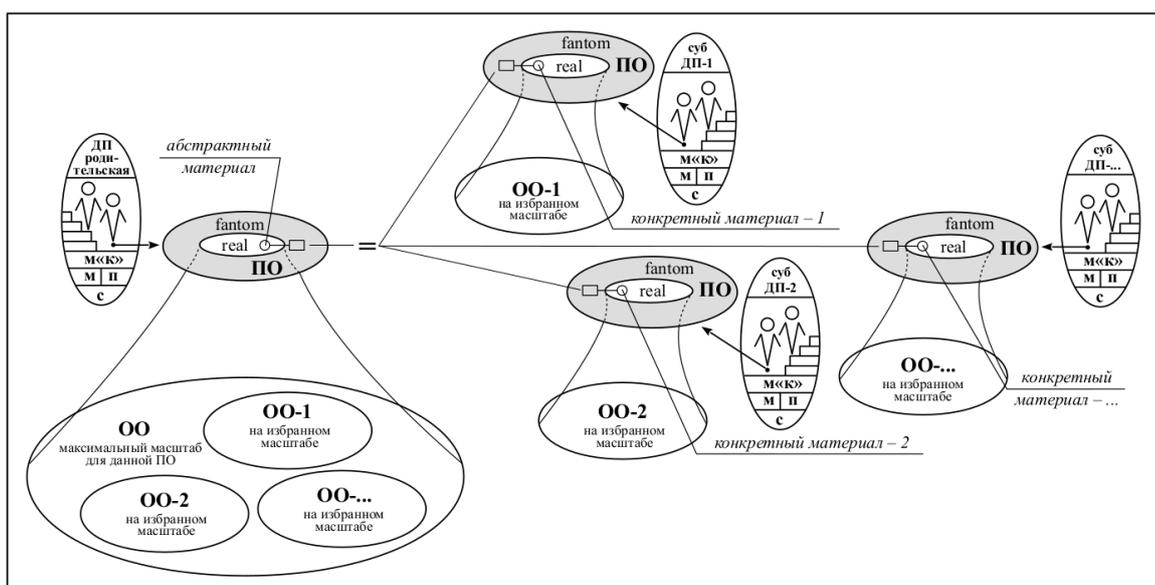


Рис. 2.

³ Сравнивая аспекты с критериями, можно заключить, что ряд аспектов, обобщаясь, собираются в критерий «принципы организации и выражения полученного знания», а один из аспектов в неизменном виде перетекает в критерий (функция получаемого знания), что говорит о его чрезвычайной важности и принципиальности для проведения данного деления.

⁴ Список сокращений, используемых в схематических построениях см. в конце основного текста статьи.

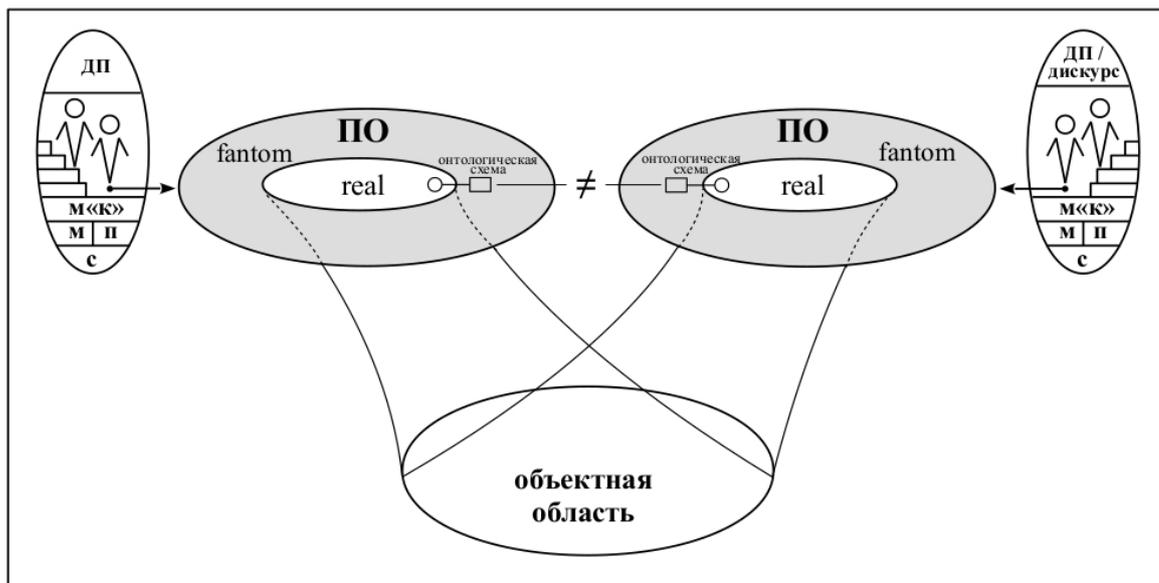


Рис. 3.

Субдискурс по отношению к существующему дискурсу может быть сформирован и точно по такому же принципу как и субдисциплина (рис. 4), но и принципиально иначе – на основе фокусировки на каком-то отличном наличествующем (не входящим в исходное наличествующее «родительского» дискурса) при сохранении тех исходных познавательных установок, которыми и формируется онтологическая схема предметной области (рис. 5-а). При этом исходный дискурс по отношению к сформированному, только условно – вследствие его исторического первенства, может характеризоваться как «родительский», ведь, по сути, и тот и другой являются субдискурсами – производными определённой точки зрения – предметоформирующей позиции, и в реальности в процессе функционирования могут не иметь друг с другом никаких иных точек соприкосновения. Таким образом, при условии наличия субдискурсов, формируемых отличным образом от формирования субдисциплин, дискурсом правильно будет определять ситуацию нахождения познающих субъектов на определённой предметоформирующей позиции – принципиальное разделение ими её установок, хотя и при последующем применении их к различному наличествующему (в результате чего и возникают потенциальные субдискурсы) (рис. 5-б).

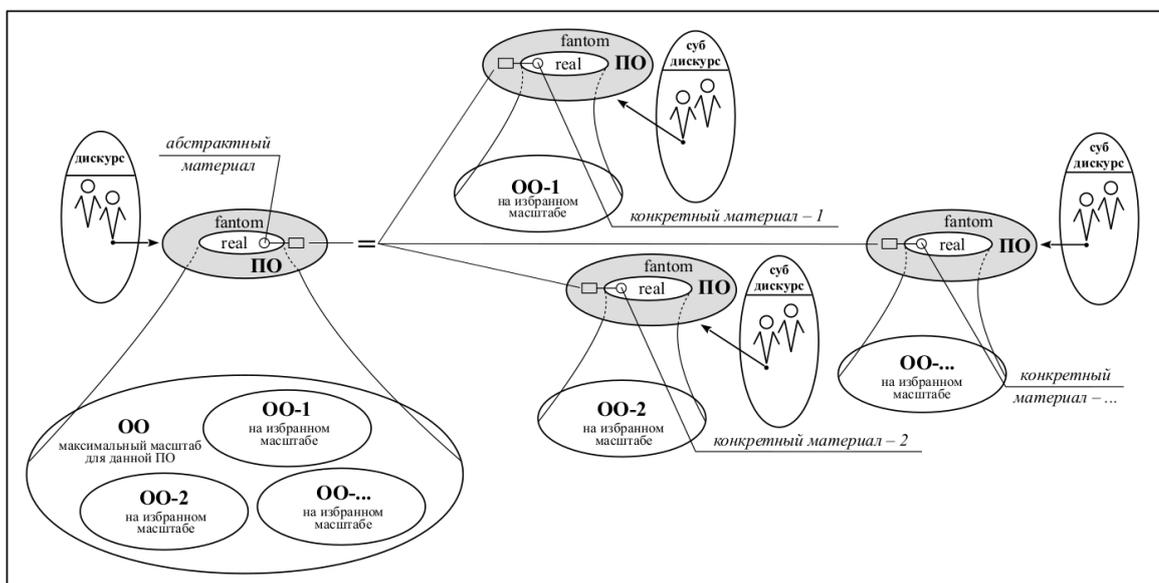


Рис. 4.

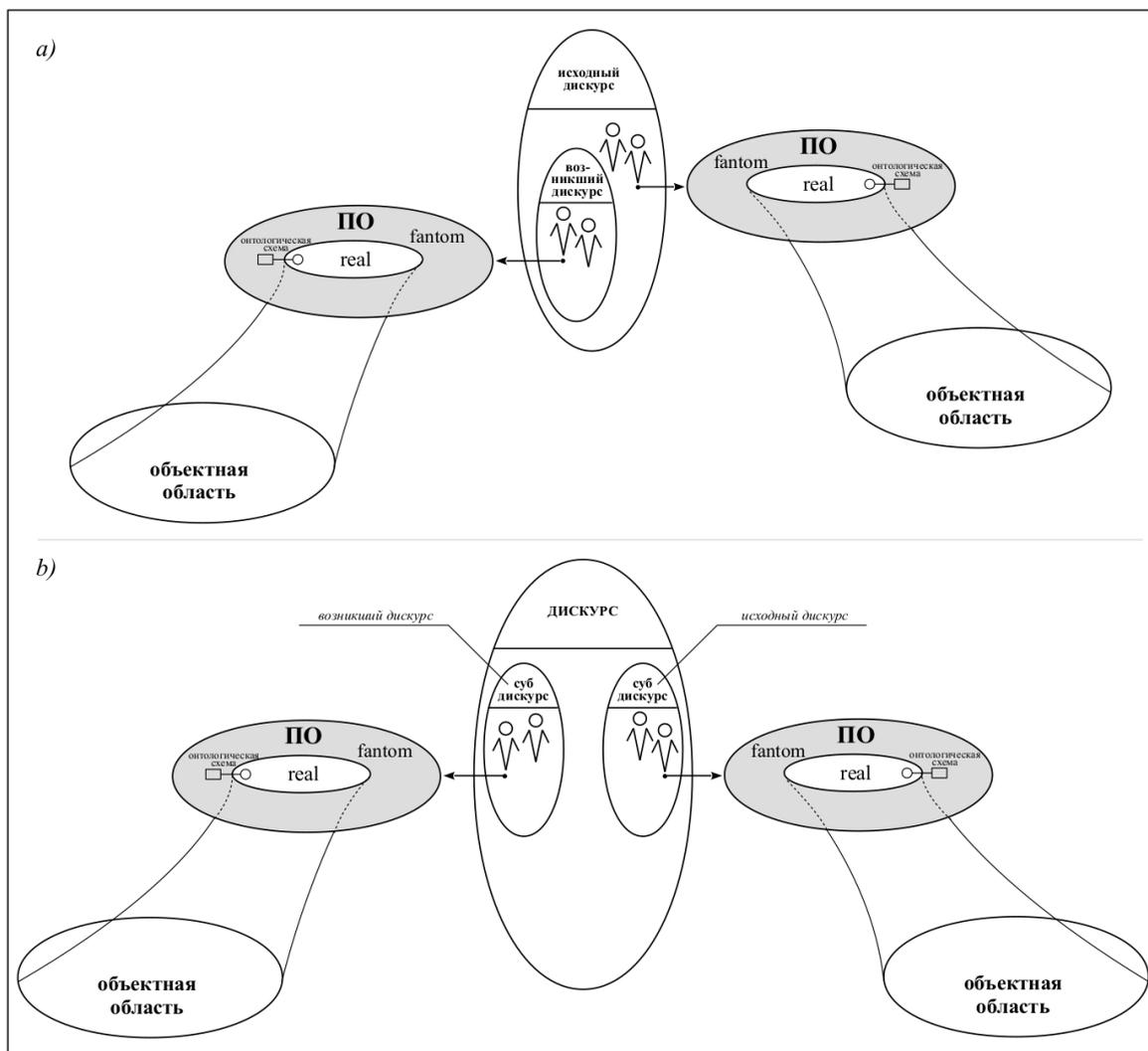


Рис. 5.

2 Аниматология в иерархических схемах искусствоведения/киноведения

Так как данная работа имеет не историографический, а методологический характер, то мы можем практически полностью абстрагироваться от множества, безусловно, очень интересных и важных аспектов, связанных с отношением самых разных исследователей к анимации (в отечественной традиции до какого-то момента – мультипликации) в исторической перспективе. Укажем только на работу Н.Г. Кривули [Кривуля, 2012], и в частности на её важнейший для нас раздел «Аниматология как наука» [там же, с. 5-16], в котором автор, во-первых, предлагает использовать термин «аниматология» «для обозначения науки, изучающей анимацию, отдельные её виды, их отношение к действительности, закономерности происхождения, распространения и развития, взаимосвязи с социальной жизнью, различными видами искусства и явлениями культуры, всю совокупность вопросов, касающихся формы и содержания анимационного произведения» [там же, с. 6], а, во-вторых, в самом общем, проектном, виде обосновывает дисциплинарный характер и статус аниматологии [там же, с. 6-16], выводя её из-под дисциплинарно-иерархического подчинения искусствоведения и киноведения. Формализуя понимание Н.Г. Кривулей аниматологии как обособленной дисциплинарной предметности, позднее была сконструирована онтологическая схема анимированного изображения [Штейн, 2016, с. 109-114], являющаяся основой онтологической схемы предметной области аниматологии, теоретически выражающей ядро её реальной части – любая человеческая активность, связанная с созданием или использованием анимированного изображения в том или ином качестве, входит в предметную область аниматологии, выведенной из-под дисциплинарно-иерархического подчинения искусствоведения и киноведения.

С.Ю. Штейн *Субдисциплинарность в искусствоведении и киноведении
на примере аниматологии*

Рассмотрим три случая, чем является или может являться аниматология при условии её иерархического подчинения искусствоведению и киноведению, через определение в качестве чего ими определяется и рассматривается анимированное изображение и анимационное произведение. При этом учитывая то, что в аниматологии как обособленной дисциплинарной предметности анимированное изображение рассматривается само по себе даже без его возможного последующего использования, а анимационное произведение – как продуктивный контейнер для специфической деятельности, использующей анимированное изображение в качестве производного исходного материала⁵.

Первый случай: аниматология – субдисциплина киноведения, которое само является субдисциплиной искусствоведения (то есть аниматология – субсубдисциплина искусствоведения).

Исходя из того, что искусствоведением рассматривается и исследуется только то, что маркируется термином «искусство», либо координируется по отношению к тому, что уже имеет такое маркирование, без чего искусствоведам пришлось бы иметь дело вообще со всей совокупностью производимого человеком (по сути, этим и занимается культурология⁶), то, следовательно, если кинематограф рассматривается как вид искусства, то анимационное произведение – как вид киноискусства, а анимированное изображение – в качестве материала для создания анимационного или иного экранного произведения как вида киноискусства.

Второй случай: аниматология – субдисциплина искусствоведения.

Здесь остаётся верным всё, что говорилось выше о необходимости маркирования продукта человеческой активности термином «искусство», либо координирования по отношению к тому, что уже имеет такое маркирование, только убирается подчинение аниматологии киноведению, в результате чего анимационное произведение рассматривается как самостоятельный вид искусства, а анимированное изображение – в качестве материала для создания анимационного или иного экранного произведения как вида искусства.

Третий случай: аниматология – субдисциплина киноведения, являющегося независимой от искусствоведения дисциплинарной предметностью. Выведение киноведения из-под подчинения искусствоведению оказывается возможным в связи с расширением его предметной области – переходом от рассмотрения в качестве специфической формы искусства фильма, как продукта фильмопроизводства, ко всей совокупности вопросов, связанных с кинематографом, в котором фильмопроизводство хотя и является системообразующим, но всего лишь одним из видов сложной системы деятельности, а интерпретация фильма как искусства оказывается возможным, но всего лишь одним из множества вариативных взглядов на него (подробнее об этом см.: [Штейн, Границы киноведения..., 2019, с. 287-304]). Поэтому в киноведении, независимо от искусствоведения, анимационное произведение рассматривается как вид кинематографического произведения, а анимированное изображение – в качестве материала для создания анимационного или иного экранного произведения как вида кинематографического произведения.

Только на первый взгляд может показаться, что рассмотрение анимации в данных четырёх вариантах (рис. 6) не имеет принципиального и существенного отличия. Тогда как каждым из них задаётся такое определённое уникальное условие рассмотрения анимации, в котором содержится и методология исследования, и понятийный и терминологический аппарат, и, что немаловажно – определённое местоположение формируемого знания в системе знания уже существующего –

⁵ В анимации первичным исходным материалом является нечто, что будет образовывать статичное изображение, которое, в свою очередь, является уже производным исходным материалом по отношению к исходному, но само – исходным по отношению к получаемому вследствие соединения как минимум трёх изображений, что в комментируемом тексте и было определено как «производный исходный материал» (заметим, что в анимированном изображении с использованием компьютерной технологии первичным исходным материалом будет являться не нечто, что будет образовывать статичное изображение – его просто-напросто нету, ведь нет объектов имманентной данности, но алгоритм актуализации определённой информации, образующей статичное изображение, которое в данном случае и будет исходным материалом).

⁶ Подробнее об онтологической схеме предметной области искусствоведения и её отличия от онтологической схемы предметной области культурологии см. [Штейн, Проблема дисциплинарной..., 2019].

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ	ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ		КИНОВЕДЕНИЕ	АНИМАТОЛОГИЯ
КИНОВЕДЕНИЕ	КИНОВЕДЕНИЕ	АНИМАТОЛОГИЯ	АНИМАТОЛОГИЯ	
АНИМАТОЛОГИЯ				
[в качестве чего рассматривается]			анимационное	произведение]
вид киноискусства		вид искусства	вид кинематографического произведения	продуктивный контейнер специфической деятельности
[в качестве чего рассматривается]			анимированное	изображение]
материал для создания как вида киноискусства	анимационного [или иного экранного] как вида искусства		произведения как вида кинематографического произведения	само по себе

Рис. 6.

определённая предзаданная коннотация, обусловленная положением рассматриваемого в совершенно конкретный существующий контекст. Поэтому сталкиваясь с уже наличествующим знанием о том или ином аспекте анимации, важно понимать что это за знание – какими конкретными познавательными установками оно обусловлено, в условиях какого специфического дискурса существует, а в случае необходимости в формировании собственного знания в отношении анимации – каково ожидание в отношении к этому знанию, какой предполагается его первичная функция. Попытка же сопрячь друг с другом существующие разноположенные знания об анимации скорее всего не приведёт к желаемому результату – возникновению целостного знания, так как слишком уж отличны их исходные методологические установки. Именно поэтому проект «аниматологии» как обособленной дисциплинарной предметности может состояться только в случае либо дистанцирования от существующего – субдисциплинарного знания об анимации, либо через его принципиальную критическую переработку, которая, впрочем, может оказаться намного труднее, чем формирование «с нуля» всей новой системы знания об анимации.

3. Анимация в структуре устойчивых дискурсов

В связи с самоочевидностью не будем рассматривать ситуацию, в которой анимация или тот или иной её аспект может оказаться в фокусе потенциально любого специфического дискурса – *философского* (связанного с той или иной конкретной философской концепцией), *культурно-определяющего* (обусловленного определённым исходным отношением к данности, в которой рассматривается наличествующее, например: модернизм, постмодернизм) либо *социального* (формируемого так называемой «социальной повесткой», например: феминизм, колониализм). Данная ситуация иллюстрируется приведённой ранее схемой (рис. 5-б), где анимация может оказаться в качестве той или иной части объектной области, выделяемой тем или иным субдискурсом.

В то же время в зарубежной гуманитаристике на настоящий момент существует ряд устойчивых дискурсов, которые могут быть определены как *культурно-фокусирующие* и которые как раз и обусловлены тем, что в их предметные области, независимо от специфики конкретной концептуализации, либо реально входят, либо потенциально могут входить вопросы, связанные с анимацией. Это: cultural studies, media studies, art studies, visual studies, screen studies, television studies, cinema studies, film studies.

Может возникнуть вопрос, связанный с тем, почему все перечисленные здесь «studies» определяются как дискурсы, а не как специфические дисциплины, в той или иной степени соответствующие российским культурологии, искусствоведению и киноведению. И на это может быть дан однозначный ответ: потому как, несмотря на определённую степень научной социализации (наличие журналов, преподавание предметов, связанных с ними в высших учебных заведениях,

присвоение учёных степеней по данным областям), они функционируют вовсе не как дисциплины, а даже по отношению к кумулятивно группируемому знанию – как методологически атомизированные друг от друга дискурсы без основной первичной цели полноценной дисциплины – формирования целостного и непротиворечивого знания в отношении выделяемой предметной области и несения за него определённой социальной ответственности. Продуцируемые представления, формально формирующие знаниевую сетку того или иного конкретного «...studies», по отношению друг к другу методологически, понятийно и терминологически негетерогенны – просто-напросто эклектичны и, по сути, ни что иное как антологии разрозненных несвязных представлений в отношении условно одного и того же наличествующего или же его различных аспектов.

При этом можно выделить два варианта отношения таких studies-дискурсов к изначально наличествующему – объектной области.

В первом варианте (рис. 7) тем или иным дискурсом или субдискурсом выделяется нечто, что по отношению к какому-то studies-дискурсу, вернее, к реальной части его предметной области может быть определено как объектная область или её сегмент (причём выделяемое может как пересекаться, так и быть обособлено), в результате чего каждым из этих дискурсов или субдискурсов формируется уникальная по отношению к иной предметная область, выражающая специфику их познавательной активности в отношении наличествующего, реальные части которых масштабно соответствуют реальной части или сегменту реальной части предметной области studies-дискурса. Продуцируемое знание, являющееся ни чем иным как объектно выраженной информацией (object of info), может полагаться как в знаниевую сетку, соответствующую каждому из этих дискурсов, так и в знаниевую сетку того «...studies», с реальной частью предметной области которого произошло разобранное пересечение. Собственно этот вариант иллюстрирует то, что изначально представление, формируемое в условиях того или иного дискурса, может быть вообще не связано ни с какими «...studies», которых на момент конкретной познавательной активности могло и вообще не существовать, а рассмотрено как таковое уже затем – по факту пересечения «разговора» об одном и том же (это верно, например, по отношению к art studies, visual studies, television studies, cinema studies и т. д.).

Второй вариант (рис. 8) обусловлен тем, что познавательная активность того или иного дискурса или субдискурса реализуется в отношении предметной области (или сегмента предметной области), соответствующей определённому «...studies», то есть уже в отношении того, в чём наличествует как реальное, так и фантомное – искажённое определённой познавательной установкой (это верно, например, по отношению к media studies, в которых чуть ли не всякая человеческая активность интерпретируется как выражение media). При дополнительном познавательном допущении, которое может быть охарактеризовано как негативное, определённое методологическое превосходство данного варианта перед первым может заключаться в том, что, во-первых, при условии осознания дискурсантами того, что они имеют дело с предметной областью определённого studies-дискурса, а, во-вторых, ориентации продуцируемого представления на его положение в знаниевую сетку, соответствующую данному studies-дискурсу, данное знание при его выражении изначально будет определённым образом адаптироваться к специфике конкретного studies-дискурса. Хотя в то же время не исключается и то, что продуцируемое знание может полагаться и в знаниевую сетку, соответствующую данному конкретному дискурсу, либо даже только в неё – при игнорировании или даже не знании о существовании знаниевой сеткой некоего «...studies».

Можно, конечно, провести историографическое изыскание и попытаться разобраться в том, что стало причиной формирования «...studies» как своеобразного тренда в гуманитарной науке, но даже без этого исследования совершенно очевидна основная причина – отсутствие полноценного дисциплинарного знания в отношении того наличествующего, что попало в объектные области существующих «...studies». При том, что, во-первых, запрос на знание в отношении данного

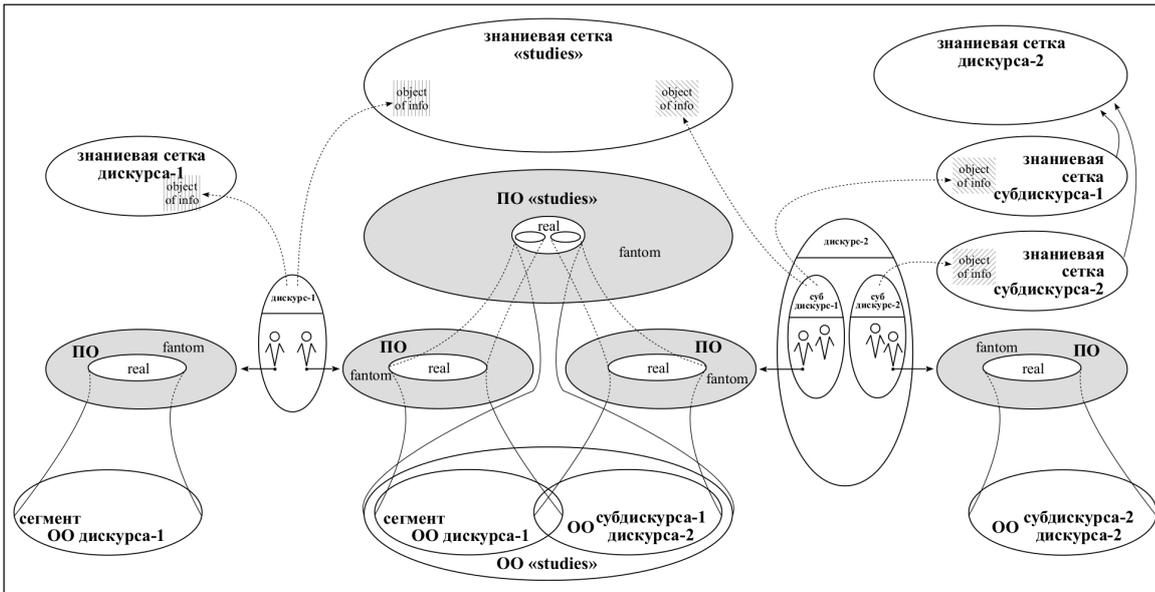


Рис. 7.

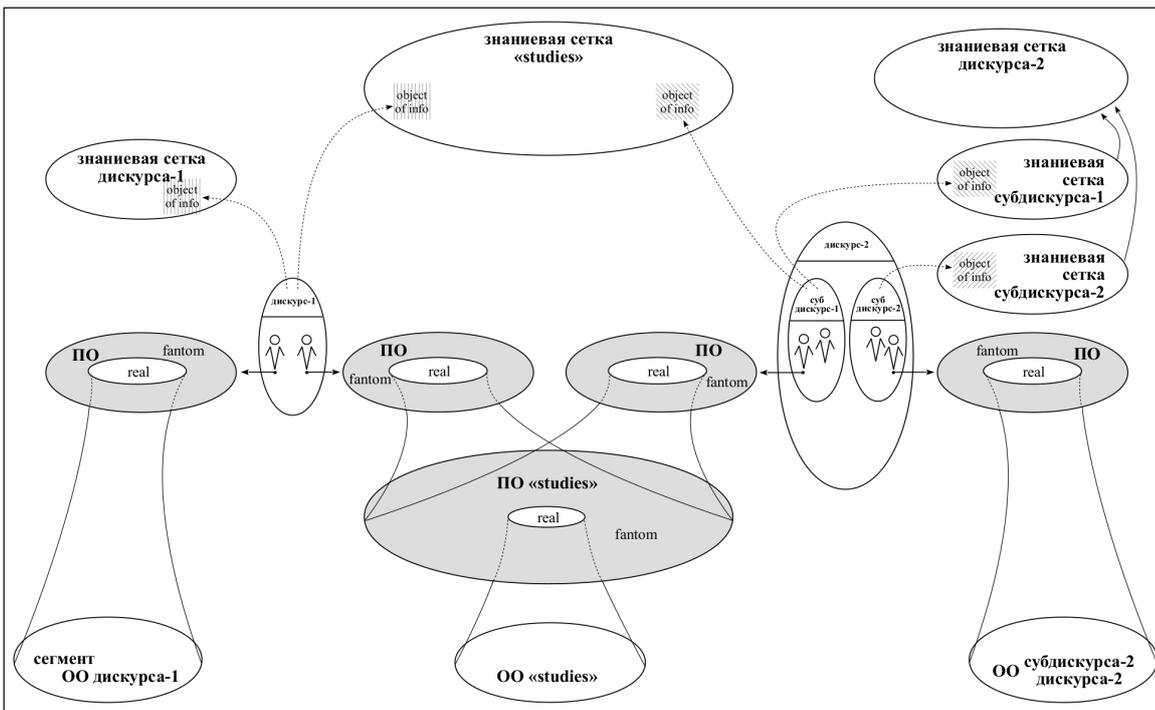


Рис. 8.

наличествующего был, но, во-вторых, имеющееся знание (а ведь нельзя сказать, что его не было!) являлось либо однобоким, то есть отображающим какой-то аспект наличествующего, либо тенденциозным – выражающим всего лишь одну или какую-то незначительную часть из множества возможных вариативных точек зрения на него. И теперь для того, чтобы дисциплинарная предметность в отношении того или иного наличествующего, попавшего в фокус «...studies», была сформирована, необходимо либо переработать весь массив дискурсивных представлений, сформированных в их условиях (что просто-напросто невозможно!), либо принципиально дистанцироваться от имеющегося и, задав методологические условия, преодолевающие эвристическую слабость концептуальных подходов (см., например: [Штейн, Перманентная рефлексивно-методологическая работа..., 2017, с. 17-20]), формировать с нуля полноценное дисциплинарное знание.

Возвращаясь к тому положению, которое занимает или потенциально может занимать знание об анимации в условиях «...studies», выделим два принципиальных варианта их обнаружения и рассмотрения, оба которых обусловлены методологически проводимыми трансверсальными⁷ соединениями.

Первый вариант связан с ситуацией, в которой знание об анимации формируется с точки зрения различных индивидуальных, коллективных, либо субдискурсивных точек зрения в условиях единого для них дискурса в отношении наличествующего, так или иначе связанного с анимацией, условно располагаемого в объектных областях различных «...studies» (например: cultural studies, visual studies, cinema studies), при том, что выражение знания не предполагает его положения в знаниевую сетку, соответствующую тому или иному конкретному «...studies», что подразумевало бы его возможную изначальную адаптацию к специфике конкретного studies-дискурса. В отношении таких представлений и может быть проведена связующая их *вертикальная трансверсальная ось*, потенциально объединяющая их в единое целое (рис. 9).

Во втором варианте мы имеем дело с ситуацией, в которой наличествует знаниевая сетка, соответствующая тому или иному конкретному «...studies», в которой полагаются представления об анимации, сформированные в условиях самых разных дискурсов и вариантах отношения этих дискурсов к наличествующему и предметной области «...studies» (которые были показаны схематически на рис. 7-8). В отношении данных представлений и может быть проведена связующая их горизонтальная трансверсальная ось, собирающая их в потенциальное единое целое (рис. 10).

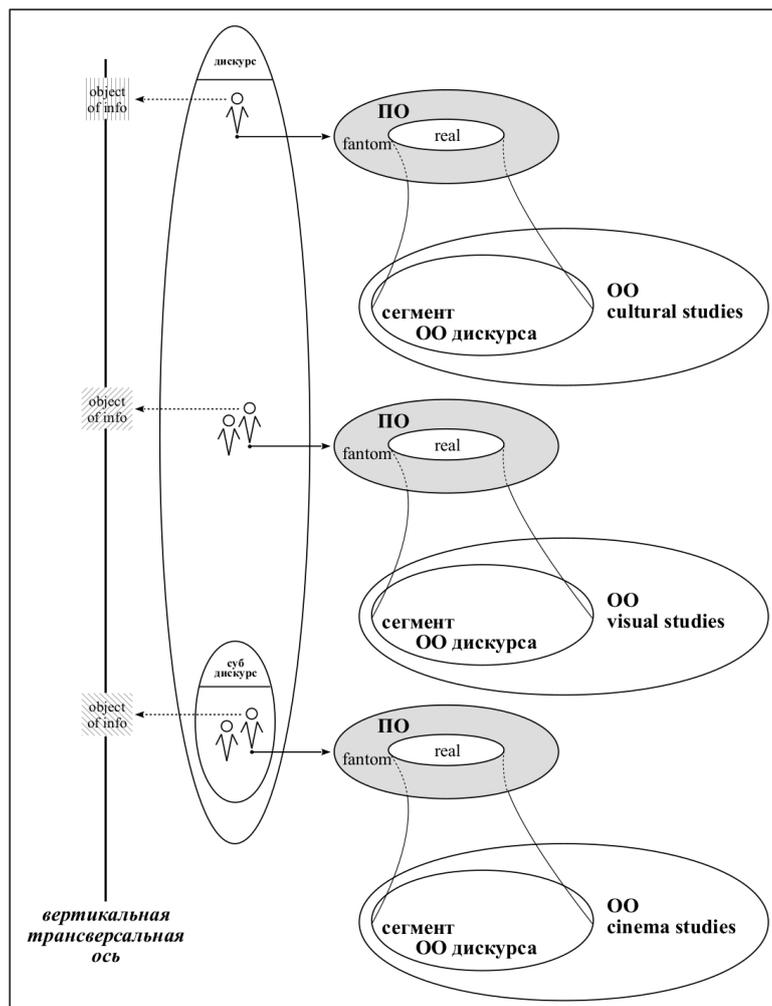


Рис. 9.

⁷ В данном случае термин трансверсальность используется для определения специфического стратегического познавательного подхода, позволяющего при ведении исследования проводить связи между содержательно не связанным материалом. В таком смысле трансверсальный подход не связан ни с философской концепцией Ф. Гватари, ни с иными предметными концепциями, использующими данный термин.

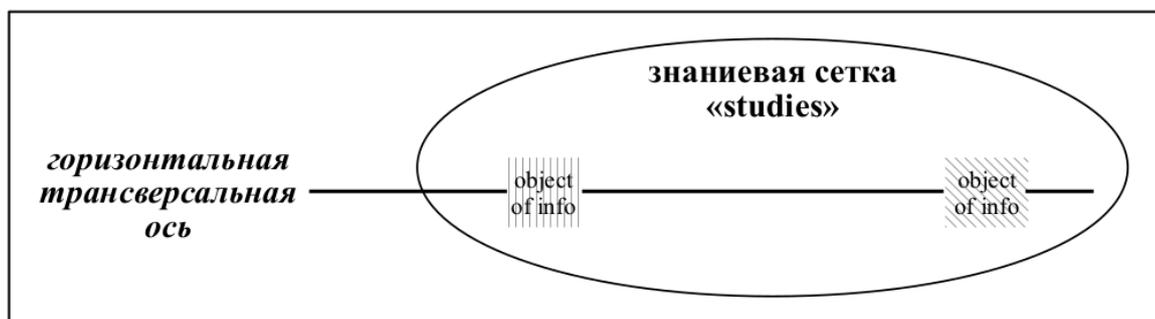


Рис. 10.

Разговор об анимации в структуре устойчивых дискурсов логично было бы завершить описанием попытки в зарубежных исследованиях вычленения анимации из объектных областей существующих «...studies», а также не связанных с ними всевозможных дискурсов, в которых происходит концептуальное описание анимации и тех или иных аспектов, касающихся её, и формирования специфического studies-дискурса, который и был бы связан исключительно с анимацией – animation studies. Однако на настоящий момент об animation studies можно говорить лишь как о формируемом дискурсе, полностью соответствующем тем описанным выше принципам, которые лежат в основе studies-дискурсов. Данный дискурс инициирован Харви Денероффом, создавшем в 1987 году The Society for Animation Studies (SAS) – официальную организацию, объединяющую исследователей анимации со всего мира. Специфику представлений членов данного сообщества отображает тематика их докладов на проводящейся каждой год научной конференции⁸, а также содержание статей авторов журнала, издаваемого SAS – “Animation Studies”⁹. И в этом смысле описанная выше индивидуальная позиция Н.Г. Кривули – дисциплинарная позиция, принципиально отличается от дискурсивной позиции SAS, в которой организационное начало подменяет содержательно методологическое, которое только и может быть положено в основу преодоления дискурсивности в отношении знания об анимации и сформировать фундамент полноценной дисциплины о ней.

Возвращаясь от анимации к масштабу искусствоведения и киноведения, можно заключить, что заданные в настоящей работе схемы и примеры их конкретизации на реальном материале могут быть использованы по отношению к каким угодно субдисциплинам внутри не только искусствоведения и киноведения, но и к большинству гуманитарных дисциплин. И в том числе – для проблематизации характера наличествующего в качестве институализированного дисциплинарного знания, которое на самом деле может иметь совсем иной – дискурсивный характер. А в связи с этим можно проблематизировать происходящее в настоящее время вменение российской гуманитаристике необходимости её встраивания в «мировой научный контекст», посредством адаптации выражения знания под форматы, принятые в англоязычных журналах, входящих в те или иные базы «научного» цитирования. Ведь содержание большинства из этих журналов при внимательном рассмотрении оказывается ничем иным, как тенденциозным выражением тех или иных дискурсивных взглядов на наличествующее, а, значит, не имеющее к дисциплинарному знанию никакого отношения! То есть вместо возможного содержательного приобретения российская гуманитарная наука подталкивается к потере и собственной дискурсивной идентичности (наши локальные дискурсы никого, кроме нас не интересуют) и к потере тех зачатков дисциплинарности, которые в ней, безусловно, присутствуют (они просто-напросто противоречат принципам дискурсивного характера англоязычной гуманитаристики, а, следовательно, либо просто-напросто не понимаются, либо отторгаются, как подтачивающие и разрушающие их собственные основы).

⁸ С тематикой и тезисами некоторых из прошедших конференций можно ознакомиться на официальном сайте SAS – <https://www.animationstudies.org/v3/conferences/>

⁹ <https://journal.animationstudies.org/>

Список сокращений, используемых в схематических построениях

- ДП – дисциплинарная предметность
м – методы
м«к» – методологические «конструкторы»
ОО – объектная область
п – подходы
ПО – предметная область
с – средства
субДП – субдисциплинарная предметность
fantom – фантомная часть предметной области
real – реальная часть предметной области

ЛИТЕРАТУРА

1. *Кривуля Н.Г.* Аниматология. Эволюция мировых аниматографий. В 2-х частях. Часть 1. / ред. *Я.Е. Лев.* – Москва: Аметист, 2012.
2. *Мирский Э.М.* Междисциплинарные исследования и дисциплинарная организация науки. – Москва: Наука, 1980.
3. *Науки о человеке: история дисциплин : коллект. моногр. / сост. и отв. ред. А.Н. Дмитриев, И.М. Савельева;* Нац.исслед. ун-т «Высшая школа экономики». – Москва: Изд.дом Высшей школы экономики, 2015.
4. *Огурцов А.П.* Дисциплинарная структура науки: Её генезис и обоснование. – Москва: Наука, 1988.
5. *Штейн С.Ю.* Границы киноведения как субдисциплинарной предметности искусствоведения // *Логика визуальных репрезентаций в искусстве: от иконописного пространства и архитектуры к экранному образу.* – Москва: РГГУ, 2019. – С. 234-314.
6. Штейн С.Ю. *Методология в искусствоведении // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА.* 2017. №4. Часть 1. – С. 32-46.
7. Штейн С.Ю. *Перманентная рефлексивно-методологическая работа в условиях искусствоведения // Артикульт.* 2017. 26(2). – С. 6-26. DOI: 10.28995/2227-6165-2017-2-6-26
8. *Штейн С.Ю.* Проблема дисциплинарной идентичности искусствоведения // *Искусствознание: Наука, Опыт, Просвещение: Сборник статей по материалам Международной научной конференции. 5–6 октября 2018 г. / Ред-сост. Г.У. Лукина.* – Москва: Государственный институт искусствознания, 2019. – С. 10-22.
9. *Штейн С.Ю.* *Онтология кино и онтология анимации // Вестник РГГУ.* 2016. № 1(3). Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». – С. 106-116. DOI: 10.28995/2073-6401-2016-1-106-116

REFERENCES

1. Krivulja N.G. *Animatologija. Jevoljucija mirovyh animatografij. V 2-h chastjah. Chast' 1* [Animatology. Evolution of world animatographies. In 2 parts. Part 1]. Red. Ja.E. Lev . Moscow, Ametist, 2012.
2. Mirskij Je.M. *Mezhdisciplinarnye issledovanija i disciplinarnaja organizacija nauki* [Cross-disciplinary researches and disciplinary organization of science]. Moscow, Nauka, 1980.
3. *Nauki o cheloveke: istorija disciplin* [Human Sciences: History of Disciplines], kollekt. monogr.; sost. i отв. red. A.N. Dmitriev, I.M. Savel'eva; Nac.issled. un-t “Vysshaja shkola jekonomiki”. Moscow, Izd.dom Vysshej shkoly jekonomiki, 2015.
4. Ogurcov A.P. *Disciplinarnaja struktura nauki: Ejo genezis i obosnovanie* [Disciplinary structure of science: genesis and justification]. Moscow, Nauka, 1988.
5. Schtein S.Yu. *Granicy kinovedenija kak subdisciplinarnoj predmetnosti iskusstvovedenija* [The boundaries of cinema studies as a subdisciplinary subject of art studies]. In *Logika vizual'nyh reprezentacij v iskusstve: ot ikonopisnogo prostranstva i arhitektury k jekrannomu obrazu* [Logic of visual representations in art: from icon-painting space and architecture to screen image]. Moscow, Izdatel'stvo Rossijskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta, 2018. Pp. 234-314.
6. Schtein S.Yu. *Metodologija v iskusstvovedenii* [Methodology in art studies]. In *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaja sreda. Vestnik MGHPA.* 2017. #4. Part 1. Pp. 32-46.

S.Yu. Schtein *Subdisciplinarity in science of art and science of cinema
by example of animatology*

7. Schtein S.Yu. *Ontologija kino i ontologija animacii* [Ontology of cinema and ontology of animation]. In *Vestnik RGGU. "Filosofija. Sociologija. Iskusstvovedenie"* [RSUH/RGGU Bulletin. "Philosophy. Social Studies. Art Studies" Series]. 2016. #1(3). Pp. 106-116. DOI: 10.28995/2073-6401-2016-1-106-116
8. Schtein S.Yu. *Permanentnaya refleksivno-metodologicheskaya rabota v usloviyah iskusstvovedeniya* [Permanent reflexive-methodological work in the conditions of art studies]. In *Articult.* 2017. No26(2). Pp. 6-26. DOI: 10.28995/2227-6165-2017-2-6-26
9. Schtein S.Yu. *Problema disciplinarnoj identichnosti iskusstvovedeniya* [Problem of disciplinary identity of art studies]. In *Iskusstvoznanie: Nauka, Opyt, Prosveshhenie* [Art Studies: Science, Experience, Enlightenment]. Sbornik statej po materialam Mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. 5–6 oktjabrja 2018 g. Red-sost. G.U. Lukina. Moscow, Gosudarstvennyj institut iskusstvoznaniya, 2019. Pp. 10-22.

Е.С. Ершова

старший преподаватель кафедры теории и истории искусства

факультета истории искусства РГТУ

lena.s.ershova@gmail.com

ИКОНОГРАФИЯ СЦЕНЫ НАГРАЖДЕНИЯ ИМЕНМИПЕТА ИЗ ХРАМА В БЕЙТ ЭЛЬ-ВАЛИ

К эпохе Нового царства относится расцвет феномена награждения придворных чиновников и воинов царем за верную службу, что подтверждается значительным количеством исторических источников, а также сценами, иллюстрирующими награждение фараоном представителей знати, которые появляются в частных гробницах в правление Тутмоса IV и продолжают существовать на протяжении всего Нового царства. В данной статье речь идет о сцене награждения Именмипета из храма в Бейт эль-Вали, которая относится ко времени правления Рамсеса II. Интересен сам факт появления изображения награждения частного лица не в собственной гробнице, а в храмовом комплексе. Данная сцена является частью большой сцены, посвященной походу Рамсеса II в Нубию, состоящей из батальной сцены и принесения даров. Сцены принесения даров иноземными послами были распространены в частных гробницах времени XVIII династии, довольно часто царская аудиенция заканчивалась также награждением чиновника, который принимал дары или иноземных послов. Статья посвящена композиционным особенностям сцены из храма в Бейт эль-Вали и сравнительной характеристике этой сцены с более ранними сценами награждения из частных гробниц времени XVIII династии.

Ключевые слова: Древний Египет, Новое царство, сцены награждения, храм в Бейт эль-Вали, золото почести, сцены принесения даров нубийцами

The phenomenon of the king's rewarding the court officials and warriors for loyal service dates back to the New Kingdom, which is confirmed by lots of historical sources, as well as the scenes depicting the king's rewarding the noble people which first were created in private tombs during the reign of Tutmos IV and went on appearing during the whole New kingdom epoch. This article is about the scene of the rewarding of Amenemope from the temple in Beit el-Wali, which dates the reign of Ramses II. An interesting fact is the appearance of the image of rewarding a private person not in his own tomb, but in the temple complex. The award scene is part of a large scene dedicated to the campaign of Ramesses II in Nubia, consisting of a battle scene and gifts. The scenes of bringing gifts by foreign ambassadors were quite common in a private tombs of the XVIII dynasty, quite often the royal audience also ended with the awarding of an official who accepted gifts or foreign ambassadors. The article is devoted to the compositional features of the scene from the temple in Beit el-Wali and the comparative characteristics of this scene with earlier rewarding scenes from private tombs of the XVIII dynasty.

Keywords: Ancient Egypt, New Kingdom, rewarding scenes, gold of honour, rewards, temple of Beit el-Wali, nubian gifts

Расцвет феномена награждения придворных сановников и воинов царем за верную службу относится к эпохе Нового царства, что подтверждается значительным количеством исторических источников: автобиографиями чиновников, статуями и изображениями сановников с полученными от царя наградами, а также сценами, иллюстрирующими награждение фараоном представителей знати, которые появляются в частных гробницах в правление Тутмоса IV и продолжают существовать на протяжении всего Нового царства. Однако обычно эти сцены находятся исключительно в гробнице, но уже с конца XVIII династии начинается распространение свидетельств награждения чиновников вне их гробниц. К подобным свидетельствам можно отнести исторические стелы, вырезанные в скалах Серабит эль-Хадима [Ершова, 2018]. Появление изображений награжденных чиновников на стелах вне гробниц, возможно, говорит об изменениях в мировоззрении древнеегипетской знати в эпоху Нового царства, которая хотела подчеркнуть свои достижения не

только после смерти, но уже и при жизни [Ершова, 2018]. Интересен тот факт, что во время правления XIX–XX династий сцены награждения частных лиц появляются в храмовых комплексах, хотя это уникальные случаи. К подобным сценам можно отнести награждения царского наместника в Куше Именмипета из храма в Бейт эль-Вали и награждение верховного жреца Амона-Ра Аменхотепа из Карнакского храма. Данная статья посвящена иконографии сцены награждения царского наместника в Куше Именмипета из храма в Бейт эль-Вали, который относится ко времени правления Рамсеса II.

Рамсес II строит большое количество храмов, в том числе и на завоеванных территориях, храм в Бейт эль-Вали это один из скальных храмов, которые он построил в Нубии. В открытом дворе скального храма, посвященного богам Амону-Ра, Ра-Хорахти, Хнуму и Анукет в Бейт эль-Вали, изображены сцены, связанные с правлением Рамсеса II. В основном это батальные сцены, на которых Рамсес II повергает врагов – бедуинов, сирийцев, нубийцев. Батальные сцены довольно распространены в эту эпоху [Реунов, 2013]. Южная стена двора посвящена нубийским походам Рамсеса II, на ней мы видим два сюжета: сцена победы Рамсеса II над нубийцами в восточной части стены [Ricke, Hughes, Wente, 1967, pl. 8] и сцена принесения ими даров в западной [Ricke, Hughes, Wente, 1967, pl. 9]. Батальная сцена, посвященная победе над нубийцами, довольно интересна, в отличие от сцен на северной стене двора, на которых Рамсес II повергает сирийцев, ливийцев, а также бедуинов, она более детально. Сцена посвящена нападению Рамсеса II на нубийскую деревню, сам царь показан на колеснице, позади него, также на колесницах, изображены его дети – принцы Именхерунемиф и Хаемуасет. Победенные нубийцы изображены довольно канонично [McCarthy, 2003, p. 61], но интересно, что бегут они в сторону поселения, и восточная часть сцены посвящена изображению нубийского поселения, мы видим: женщину, занимающуюся хозяйственной деятельностью, финиковую пальму с обезьянкой на ней и еще одно изображение женщины, обращенное к бегущему войску, надпись над которой гласит: «Не знали мы (такой) ярости правителя, подобен он Сетху в небе».

Рельефы западной части стены посвящены принесению даров нубийцами, которое происходит после победы Рамсеса II (рис. 1). В этой сцене царь предстает сидящим на троне под балдахином, он облачен в парадное одеяние – длинную юбку и тунику с короткими рукавами, на голове – синяя корона, украшенная уреями и рогами барана. Трон с львиными ножками украшен символом объединения Верхнего и Нижнего Египта *сема тауи*. В одной руке царь держит булаву, а вторую протягивает чиновникам. Перед изображением царя в два регистра показана сцена принесения даров: в нижнем регистре мы видим нубийцев, приносящих дары: леопардов, страусов, жирафов, львов, быков, собак и обезьян, а также леопардовые шкуры и эбеновое дерево, возглавляет процессию нубийцев наместник царя в Куше Именмипет, который несет самые богатые дары, так называемые «золотые сады Нубии» – столик с миниатюрными золотыми статуэтками, изображающие различные деревья, растущие в Нубии, а также статуэтки коленоприклоненных нубийцев. Также со столика свешиваются леопардовые шкуры и золотые кольца. Перед Именмипетом около царя стоят носители опахал.

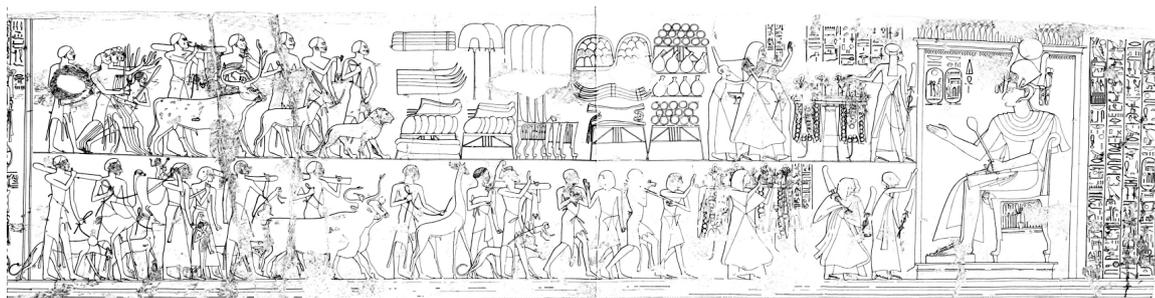


Рис. 1.
Сцена награждения Именмипета из храма Бейт эль-Вали.

Е.С. Ершова *Иконография сцены награждения Именмипета из храма в Бейт эль-Вали*

В верхнем регистре показаны уже сложенные дары, ближе всех к царю стоит принц, он облачен в длинную юбку и тунику с короткими рукавами, в руке держит опахало из страусиного пера и царский посох, другой рукой он указывает на столик с «золотыми садами Нубии». На его молодой возраст указывает локон юности. Согласно надписи, это:



*t3y-hw hr wnmy n
nsw sš nsw m3c mri.f rprst
s3 nsw tpy n ht.f Imn-hr-
wnmy.f m3c hrw nb im3h*

«Носитель опахала по правую руку от царя, истинный писец царский, возлюбленный его, князь, сын царский первый телом своим Именхерунемиф, правдивый голосом владыка почтения».

Позади царского сына показана сцена награждения Именмипета, рядом написана его титулатура:



*s3 nsw n Kš Imn-m-
ipt s3 P3-sr m3c hrw*

«Наместник (сын) царя в Куше Именмипет, сын Пасера, правогласный».

Именмипет изображен в парадном одеянии: длинной юбке и тунике с короткими рукавами, с руками, поднятыми в ликующем жесте, с двух сторон от него стоят служители сокровищницы, производящие награждение. Один из них надевает ожерелье *шебиу* на шею Именмипета, а другой покрывает его тело благовониями, чашу с которыми он держит в руке. На шее Именмипета показано не менее четырех золотых ожерелий-оплечий *шебиу*, состоящих из двух-трех рядов дисковидных бусин. За ним изображены сложенные дары, принесенные нубийцами.

Сцена из храма Бейт эль-Вали уникальна. Это первый случай изображения награждения чиновника не в его гробнице, а в храмовом комплексе. Но композиционно она близка к сценам принесения даров или просто аудиенций иноземных послов, которые довольно часто встречаются в гробницах высшей Фиванской знати времени XVIII династии, эти сцены иллюстрируют во многом их придворную службу. Сцены принесения даров распространяются в начале XVIII династии, так как этот период связан с активной завоевательной политикой царей. Самым ярким примером подобных изображений может служить принесение даров, изображенное в гробнице Рехмира (TT100) (рис. 2) [Davies, 1943, Pl. XVIII-XX] времени правления Тутмоса III. Композиция сцены делится на три части: изображение Тутмоса III, сидящего под балдахином на троне, текст,



Рис. 2.
Сцена принесения даров из гробницы Рехмира.

повествующий о народах, приносящих дары царю, и самая большая часть сцены – это принесение даров, разделенное на пять регистров. В верхнем регистре дары приносят посланцы Пунта, ниже представители народов Эгейского мира, далее народы Куша, ниже сирийские народы, нижний регистр посвящен изображению плененных сирийцев и нубийцев.

Если говорить о сценах награждения чиновника, которые были связаны с принесением даров иноземными народами, то их не так много. Интересно, что впервые изображение награждения чиновника, происходящее на подобной царской аудиенции, появляется только в правление Эхнатона. Для амарнского периода вообще характерно увеличение количества сцен, иллюстрирующих придворную жизнь, в том числе и сцен награждения. Начиная с 6-го года правления сцены награждения сопровождаются большим количеством дополнительных сюжетов. В гробнице Мерира II (ТА 2), который был распорядителем двух сокровищниц Ахетатона, представлена сцена принесения даров народами Сирии и Куша, которая датируется, согласно надписи, 12 годом правления Эхнатона (рис. 3) [Davies, 1905, pl. 37].

В центре сцены под балдахином изображен сидящий на троне Эхнатон, за которым в два регистра показаны его дочери. Обычно в амарнскую эпоху царская аудиенция проходила в открытом дворе, а сам царь появлялся перед придворными в сопровождении семьи в так называемом «окне появления», возможно, аудиенция проходила в открытом дворе недалеко от сокровищницы, и для царя в центре двора на возвышении под балдахином был поставлен трон. Справа и слева от балдахина в шесть регистров изображаются посланцы, приносящие дары: слева – сирийцы, справа – нубийцы. Сцены похожи композиционно. В верхнем регистре сложены дары: у сирийцев это оружие, колесницы и лошади, у нубийцев – оружие, золото, дерево, а также ювелирные изделия столики, с так называемыми «золотыми садами Нубии». Маленький столик с двумя пальмами и большой стол, с которого свисают золотые цепи и шкуры, а сам стол украшен золотыми деревьями. К сожалению, сохранность сцены не очень хорошая. Остальные пять регистров занимают изображение посланцев с дарами. В двух центральных регистрах мы видим чиновников приносящих большие столики с «золотыми садами» царю, возможно, это изображение самого Мерира II, регистром ниже показано его награждение, он стоит перед небольшим столиком, а служитель сокровищницы одевает на него ожерелье *шебиу*.

Как распорядитель сокровищницы, Мерира II должен был присутствовать на царской аудиенции, в рамках которой ему приносили дары. С одной стороны, участие Мерира II в подобной царской аудиенции иллюстрирует распространение сцен, связанных со служебной деятельностью в амарнскую эпоху, с другой стороны, подобные сцены награждения чиновника, которые не являются

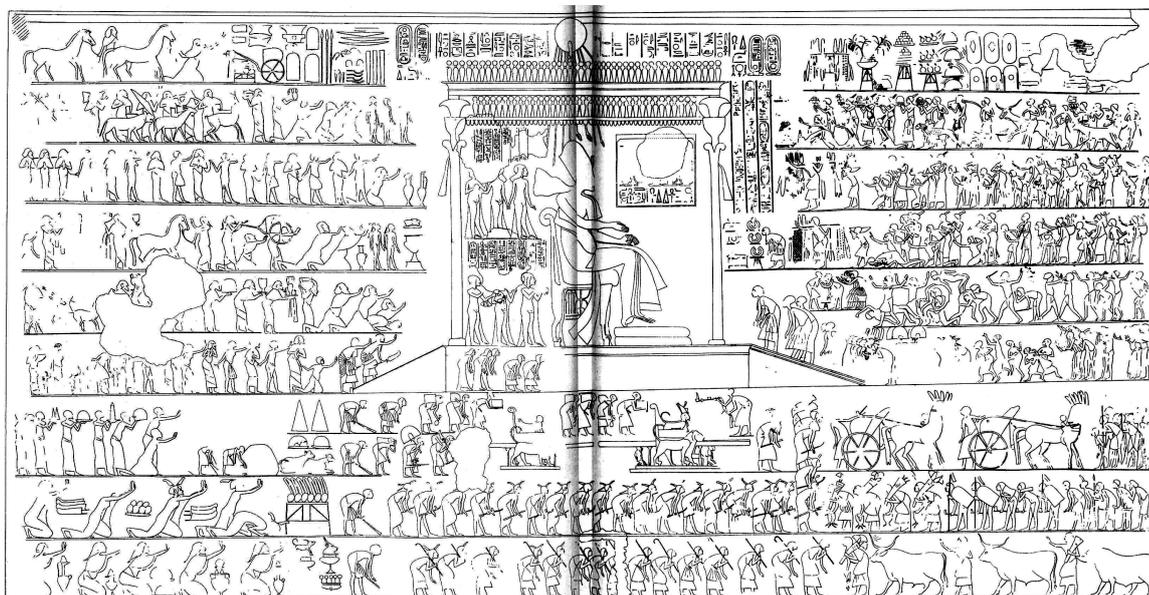


Рис. 3.
Сцена награждения Мерира II.

Е.С. Ершова *Иконография сцены награждения Именмипета
из храма в Бейт эль-Вали*

самостоятельными, а лишь небольшой частью другой сцены, связанной с жизнью фараона, известны еще со времени правления Тутмоса IV – Аменхотепа III [Ершова, 2017].

Еще одну, подобную сцену, мы видим в фиванской гробнице Аменхотепа, названного Хуи (ТТ 40) (рис. 4), которая датируется концом XVIII династии. Во времена правления Тутанхамона Хуи носил титул: царский сын (то есть наместник) в Куше, распорядитель Южных стран, царский писец; носитель опахала по правую руку от царя.

Южную часть западной стены поперечного зала его гробницы занимает сцена принесения даров нубийцами Тутанхамону. Эта сцена интересна тем, что Хуи изображен на ней в наградах, полученных от царя, хотя иллюстрации процесса награждения в гробнице мы не видим [Davies, 1927, pl. 19, 20].

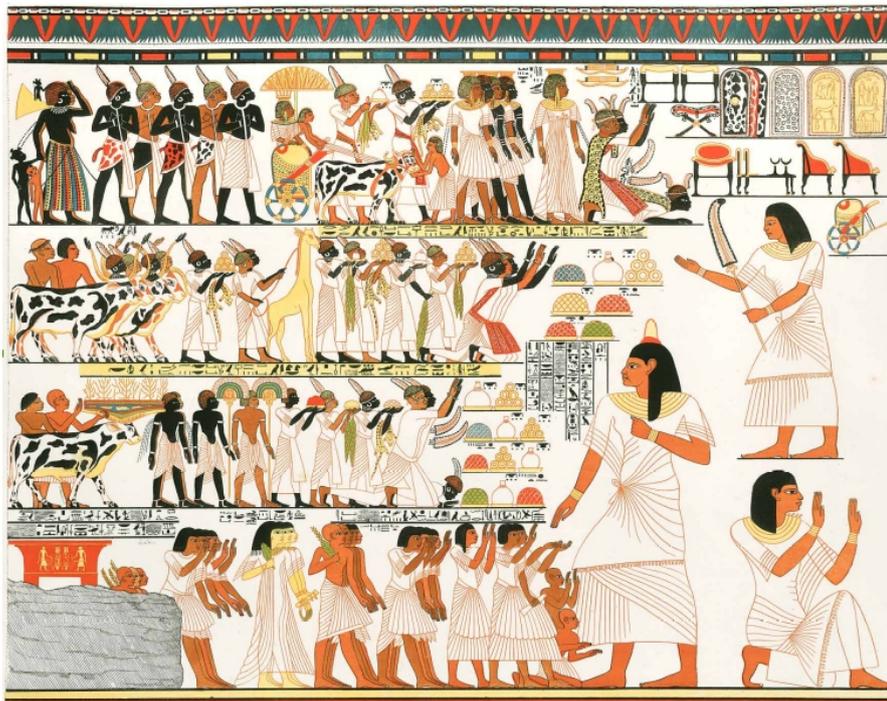


Рис. 4.
Реконструкция сцены награждения Хуи.

В этой сцене Хуи изображен четыре раза: он встречает прибывших во дворец нубийских вождей, преподносит царю самые дорогие дары, также он изображен коленопреклоненным, возможно, это завершение аудиенции, а также Хуи представлен, выходящим из дворца после награждения.

Прием нубийских вождей занимает три верхних регистра в левой части сцены. Мы видим представителей трех разных регионов: вожди Вавата (Нижняя Нубия), Куша (Верхняя Нубия) и провинции к югу от Куша. Многие нубийцы несут или ведут дары, перед ними также есть уже сложенные дары. Делегацию из Нубии встречает Хуи, облаченный в парадные одежды, в руке он держит опахало в виде страусиного пера, это опахало носили все чиновники, имеющие титул «носитель опахала по правую руку от царя». На его шее мы видим ожерелье *шебцу* из трех рядов бусин. Всю правую часть сцены занимает изображение аудиенции Хуи у царя, Тутанхамон сидит на троне под балдахинном, который поддерживают колонны с капителями в виде букетов лотоса. Изображение Тутанхамона очень сильно повреждено, как и текст в верхней части сцены. Хуи стоит перед балдахинном и протягивает к Тутанхамону опахало. Облачение Хуи такое же, как и на предыдущей сцене. За ним изображены дары, принесенные нубийцами, среди даров особенно интересен столик с «золотыми садами Нубии», который располагается за фигурой Хуи. В нижнем регистре левой части сцены, под приемом нубийских вождей Хуи, мы видим его возвращение после аудиенции. Он также облачен в парадные одежды, но теперь на его голове показан конус благовоний, на шее уже не менее трех ожерелий-оплечий *шебцу*, а на руках выпуклые браслеты *мескету*. Чиновники, встречающие Хуи, подняли руки в приветственном жесте, два первых чиновника изображены коленопреклоненными. Перед Хуи мы видим текст, который гласит:



*Tit m htp nsw m pr in rp^t h3ty-^c it ntr mry s3 nsw n Kš hwy šsp n.f hswt nb t3wy fk3 m nbw r h3.f
wy.f sp hr sp š3 wrt št t3.k hswt Nb-hprw-R^c iry sdd.tw m sp hr rn.f st š3 m irit.s m sšw*

«Приход в мире царя в дом наследного князя, отца бога возлюбленного, сына царского в Куше Хуи. Получил он восхваления от владыки обеих земель, награжден (он) золотом на шею его и руки его множество раз. Велика похвала твоя Небхеперура относительно сказанного о событии этом больше в качестве сделанного, чем записано».

Встречающие Хуи чиновники произносят хвалебную речь о царе:



*dd.sn p3 hk3 n3 wd3 snb
nfr kni m shpr wbn n.f p3 R^c
š3 ht rh dd.st i'i di.f sdm-š
nb m3^t tn<r> wnwn nb nht
Prt in mhw p3 s3 nsw r šsp
ht.f m iwit.f šsp n.f hswt nb
t3wy pr p3 s3 n Kš sš nsw
Imn-htp whm-n3*

«Говорят они: О правитель, да будешь ты жив, здоров и благополучен, прекрасный и храбрый, совершает восхождение для тебя Ра, множество вещей важных, даны они, чисто (сердце) его. Слуга каждый правдив и активен, путешественник каждый силен. Приход семьи сына царского для того, чтобы приветствовать первыми его после прихода его, после получения им похвалы от владыки обеих земель в доме сына царского в Куше, писец царский Именхетеп повторяющий жизнь».

Нубийцы приносящие дары также восхваляют царя:



Wrw srw nw Kš dd.sn I hr.k nsw n Kmt rꜥ n pdtw Imi.nn tnw dd.k ḥnw m mrr.k

Wrw srw nw Kš dd.sn wr b3kw nfr ntr pn ʕwy ʕt.k Imi.nn tnw n dd.k di.n mꜣḥ hrw.k

«Чиновники великие Куша говорят они: Лицо твое, царь Египта, солнце для чужеземцев. Дай нам дыхание, даешь ты жизнь возлюбленным тобой.

Чиновники великие Куша говорят они: великие слуги бога прекрасного это великая сила твоя. Дай нам дыхание, которое даешь ты, дай нам быть правдивыми голосом перед тобой».

Из надписей следует, что награждение Хуи происходит не во дворце в столице, как при Эхнатоне, а во время поездки царя в Куш. Следовательно, это продолжают распространяться сцены награждения на месте службы чиновников, которые появились в позднеамарнский период.

Подводя итог, стоит отметить, что за эпоху Нового царства нам известно всего три награждения чиновников, происходящих на царской аудиенции, связанной с принесением даров иноземными правителями. Если сравнить композицию этих сцен, мы видим ряд схожих черт. В первую очередь это изображение царя – он показан сидящим на троне под балдахином и занимает всю высоту сцены. Еще один интересный акцент – сцен принесения даров иноземными посланцами сохранилось довольно много, но награждения присутствуют только в сценах принесения даров нубийцами, и во всех сценах присутствуют довольно редкие дары, а именно ювелирные вещи высокого мастерства – «золотые сады Нубии», которые царю, как правило, подносит награжденный чиновник. Во всех случаях награжденный чиновник обязан присутствовать на подобной аудиенции в связи со своими служебными обязанностями. Мерира II – распорядитель двух сокровищниц, а Хуи и Именмипет – царские наместники в Куше. Интересен тот факт, что награждение Хуи, как и награждение Именмипета, происходит не в царском дворце, а скорее всего в царской резиденции в Нубии. Об этом говорит надпись в гробнице Хуи и тот факт, что принесение даров Рамсесу II в Нубии происходит после успешного нубийского похода. Следовательно, их награждают на месте службы.

Наличие сцены принесения даров в гробнице Хуи довольно логично, так как в этот период большое количество сцен в гробнице посвящены служебной деятельности чиновника; что же касается сцены, где Хуи изображен награжденным, она строится по тому же принципу, что и дополнительные сюжеты в сценах награждения в амарнскую эпоху. Мы видим награжденного Хуи, выходящего с царской аудиенции, а также его поздравление другими вельможами и слугами в момент его выхода, подобные сцены мы часто встречаем в гробницах некрополя Ахетатона [Ершова, 2017]. Хуи изображен на данной сцене четыре раза и самое важное, он изображен стоящим перед царем, протягивающим ему опахало в виде страусиного пера, фигура Хуи вторая по величине фигура после царя.

В Бейт эль-Вали фигура Именмипета не выделяется размером среди прочих чиновников, однако стоит отметить, что все присутствующие при награждении чиновники высшего ранга, среди которых есть царские сыновья, участвовавшие в военных походах вместе с отцом. Именмипет показан с ними одного размера, тогда как слуги, которые его награждают, гораздо ниже. Во многом эта сцена напоминает ранние сцены награждения начала XVIII династии, где изображение фараона занимает центральное место в композиции сцены, хотя царь не принимает какого-либо участия в награждении, а только присутствует на нем, он восседает на троне под балдахином на некотором возвышении,

иногда в сопровождении богини. Ранние доамарнские сцены награждения чиновника не являются самостоятельными, это лишь небольшая часть другой сцены, связанной с жизнью фараона, например, празднование хеб-седа в гробнице Хаемхета (ТТ57, эль-Гурна) или подношение даров Амону в гробнице Аменхотеп-са-эса (ТТ75, эль-Гурна). Скорее всего подобная композиция сцены обусловлена в первую очередь тем, что она находится в храме, рельефы которого должны были в первую очередь увековечить память о победах Рамсеса II.

Но само появление награждения Именмипета в храме Бейт эль-Вали – уникальный случай; хотя это и малая часть сцены принесения даров, это свидетельствует о значительных изменениях в жизни египетской знати. Конечно, появление данной сцены в храме связано с высоким социальным статусом награждаемого чиновника, ведь он был царским наместником в Куше, а также характерно, что это именно храм, построенный Рамсесом II в Куше. Однако появление подобной сцены в храме говорит и об изменении мировоззрения чиновников этого времени, которые хотели прославить свои заслуги не только в своих гробницах, но уже и при жизни. Тем более интересен тот факт, что подобная сцена в храме появляется не в период упадка Египта, а во времена расцвета Египетского государства и успешной завоевательной политики Рамсеса II.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Сцена награждения Именмипета из храма Бейт эль-Вали.

Источник: Ricke, H., Hughes, G.R., Wente, E.F. *The Beit el-Wali Temple of Ramesses II.* – Chicago: The University of Chicago Press, 1967. pl 7.

Рис. 2. Сцена принесения даров из гробницы Рехмира.

Источник: https://osirisnet.net/tombes/nobles/rekhmire100/photo/rekhmire_tt100_cm_fusion_620-621v.jpg

Рис. 3. Сцена награждения Мерира II.

Источник: Davies N. de G. *The rock tomb of El Amarna. Part II*, 1905. pl. XXXVII

Рис. 4. Реконструкция сцены награждения Хуи.

Источник: Lepsius Karl R. “*Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien*”, Abteilung III, Band VI, 1849-1859, pl. 117-118.

ИСТОЧНИКИ

1. Davies, N. de G. *The rock tomb of El Amarna.* – London: Egypt Exploration Fund, Part II, 1905.
2. Davies, N. de G. *The tomb of Rekh-mi-Re' at Thebes.* – New York, 1943. – 2 vols.
3. Davies, Nina de G., Gardiner A. H. *The tomb of Huy, Viceroy of Nubia in the Reign of Tut'ankhamun (no. 40)* – London: The Egypt Exploration Society, 1926.
4. Ricke, H., Hughes, G.R., Wente, E.F. *The Beit el-Wali Temple of Ramesses II.* – Chicago: The University of Chicago Press, 1967.

ЛИТЕРАТУРА

1. Эршова Е.С. Иконография сцен награждения чиновников в древнеегипетских гробницах эпохи XVIII династии // *Артикульт.* 2017. 28(4). С. 49-58.
2. Эршова Е.С. Древнеегипетские стелы со сценами награждения чиновников эпохи Среднего и Нового царств // *Артикульт.* 2018. 32(4). С. 30-42.
3. Реунов Ю.С. Батальные композиции в искусстве Древнего Египта эпохи Рамесидов // *Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики.* 2013. 1-1 (27). С. 168-176.
4. McCarthy H.L. The function of “emblematic” scenes of the king’s domination of foreign enemies and narrative battle scenes in ramesses II’s nubian temples // *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities.* 2003. № 30. P. 59-74

SOURCES

1. Davies N. de G. *The rock tomb of El Amarna.* London, Egypt Exploration Fund, Part II, 1905.
2. Davies N. de G. *The tomb of Rekh-mi-Re' at Thebes.* New York, 1943. – 2 vols.

Е.С. Ершова *Иконография сцены награждения Именминета
из храма в Бейт эль-Вали*

3. Davies Nina de G., Gardiner A. H. *The tomb of Huy, Viceroy of Nubia in the Reign of Tut'ankhamun (no. 40)*. London, The Egypt Exploration Society, 1926.
4. Ricke H., Hughes G.R., Wente E.F. *The Beit el-Wali Temple of Ramesses II*. Chicago, The University of Chicago Press, 1967.

REFERENCES

1. Ershova E.S. *Ikonografija scen nagrazhdenija v drevneegipetskih grobnicah jepohi XVIII dinastii* [The iconography of the rewarding scenes in Ancient Egyptian tombs of the XVIII-th dynasty]. In: *Articult.* 2017. № 4 (28). Pp. 49-58.
2. Ershova, E.S. *Drevneegipetskie steli so scenami nagrazhdenija chinovnikov jepohi Srednego i Novogo tsarstvu* [Ancient egyptian stele with rewarding scenes in the Middle and New Kingdom] In: *Articult.* 2018. № 4 (32). Pp. 30-42.
3. Reunov, Y.S. *Batalnye kompozitsii v iskusstve Drevnego Egipta jepohi Ramessidov* [Battle compositions in Ancient Egypt art of Ramesside era] In: *Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice.* 2013. 1-1 (27). Pp. 168-176.
4. McCarthy, H.L. *The function of "emblematic" scenes of the king's domination of foreign enemies and narrative battle scenes in ramesses II's nubian temples.* In: *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities.* 2003. № 30. Pp. 59-74.

В.Д. Черный

доктор культурологии,

профессор кафедры истории русского искусства РГГУ

tchernie@rambler.ru

ЦВЕТ В КАМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ

В статье рассматривается вопрос о наружном цветовом оформлении древнерусских храмов с опорой на данные натуральных обследований, письменных и изобразительных источников. Отношение к храму как сакральному объекту объясняет его многоцветное убранство, которое прослеживается с начала каменного строительства на Руси. Для этой цели использовались декоративные качества основных строительных материалов, колористические вставки из специально выбранного и обработанного камня и строительной полихромной керамики, которые распределялись в свободном, «ковровом», порядке или выкладывались в виде симметричных узоров, а также золочение отдельных деталей и наружная роспись. Повышенное внимание к цвету в архитектуре средневековой Руси отмечалось не только с XVII столетия, но и в предшествующий период, о чем свидетельствуют натурные обследования сохранившихся памятников и их фрагментов и различные исторические источники..

Ключевые слова: архитектура, цвет, декоративные приемы, материалы, краски, роспись, цветовые акценты

The article deals with the issue of external color design of old Russian temples based on the data of field surveys, written and visual sources. The attitude to the temple as a sacred object explains its multicolored decoration, which can be traced from the beginning of stone construction in Russia. For this purpose, the decorative qualities of the basic building materials, color inserts made of specially selected and processed stone and polychrome ceramics were used, which were distributed in a free, "carpeted" manner, or laid out in the form of symmetrical patterns, as well as gilding of individual parts and external painting. Increased attention to color in the architecture of medieval Russia was noted not only from the XVII century, but also in the previous period, as evidenced by full-scale surveys of preserved monuments and their fragments and various historical sources.

Keywords: architecture, color, decorative techniques, materials, paints, painting, color accents

Цвет в древних культурах неизменно выступал как важнейший маркирующий признак, который служил не только для декоративных целей, но и, пользуясь выражением Ю.М. Лотмана, для «сгущения символики» знака [Лотман, 1992, с. 191]. Будет логичным считать, что цвет как обязательный атрибут монументальной живописи, присутствовавший как в интерьерах, так и в органично связанных с ними наружных росписях храмов, являлся важным средством передачи семантики и художественного образа сооружения [Орлова, 2002, с. 252-253]. Минувшие столетия безжалостно «стерли» этот некогда заметный компонент наружного оформления древнерусской архитектуры. Частые ремонты, перестройки, а нередко и полная утрата памятников, в очень незначительной мере сохранили для натуральных исследований и свидетельства о цветовом оформлении средневековых построек. По этой причине долгое время ученые связывали появление многоцветия на фасадах церквей с закатом русского Средневековья. По словам авторитетного историка древнерусской архитектуры М.А. Ильина, только «с XVII столетия на место обычной для этого времени окраски стен «под кирпич» пришло многоцветие» [Ильин, 1970, с. 200]. Так ли это было? Как оформлялись фасады древнерусских построек до XVII столетия? Ответить на этот вопрос можно с привлечением не только данных натуральных обследований, но и различного вида письменных и изобразительных источников.

Одновременно следует признать довольно сдержанное использование в древнерусских текстах обозначений цвета [Бахилина, 1975, с. 42, 263-264]. Как показал анализ литературных произведений,

русский «художник слова» средневекового периода «не нуждался в цвете» в качестве изобразительного средства [Панченко, 1968, с. 9]. Даже в записках русских паломников в Святую землю, целью которых было описание увиденных прославленных христианских сооружений и мест, крайне редко фигурирует цвет как признак тех или иных объектов. Например, игумен Даниил, посетивший в начале XII в. Иерусалим и оставивший довольно подробное описание церкви Воскресения, почти не использует цветовых характеристик. Он довольно подробно обозначает конструктивные особенности храма: «кругло создана, столпов не имать 12 облых, а 6 зданных...». При этом он игнорирует цвет здания, однако упоминает о существовании росписи. Острее Даниил реагирует на мрамор, редко встречавшийся в русских постройках материал, отмечая, что полы в церквях вымощены «красным» мрамором, а иногда, – «белым» [Хождение Даниила, 1984, с. 32-33, 50]. Из контекста понятно, что здесь слово «красный» следует истолковать как «красивый», так как в то время оно еще не использовалось для обозначения цвета. В таком качестве это определение начинают использовать только после XVI столетия [Бахилина, 1975, с. 148]. Однако упомянутые Даниилом «белые» плиты уже характеризуют цвет пола. В некоторых случаях об использовании «красного» мрамора, в значении «красивого», упоминают и русские летописцы. Так, Лаврентьевская летопись под 1234 г., сообщая о завершении работ по обновлению суздальского Рождественского собора, упоминает о выполненной росписи храма и вымостке полов мрамором, «красным разноцветным» [Лаврентьевская летопись, 1962, стб. 460]. Иначе говоря, речь здесь также идет о разноцветных плитах.

Облик архитектурных сооружений Киевской Руси нельзя считать аскетичным. Применяемая зодчими кладка с «утопленным» рядом создавала очевидный декоративный эффект. Чередование выступающих и западающих вглубь рядов плинфы существенно облегчали монолит стен, а известковый раствор между рядами способствовал формированию цветового контраста. Как отмечает П.А. Раппопорт, в XI в. чаще всего на Руси использовали привозную глину, из которой получались кирпичи розового, палевого или светло-желтого цвета. С конца столетия при строительстве в ход шли различные сорта глины, из которых в отдельных случаях компоновались двухцветные постройки. В качестве таковых автор называет несохранившиеся церкви «Старой кафедры» близ Владимира-Волынского и Благовещения в Чернигове, сочетавшие красный и желтый кирпичи [Раппопорт, 1994, с. 6]. Усилению декоративности сооружений также способствовало включение в кладку местного камня различных пород – крупных и мелких, отшлифованных и необработанных, серых и разноцветных. В качестве декоративного материала в постройках Киева и других южнорусских городов применялся красный шифер, пиррофиллированный сланец, который находил применение в карнизах и внутренних работах [Раппопорт, 1994, с. 37]. Кроме того, оформление фасадов могла дополнять орнаментальная роспись и фрески, располагавшиеся в нишах арочных проемов [Орлова, 2002, с. 129-142]. В отдельных постройках, прежде всего самых известных храмах, в декоративных целях использовался привозной мрамор, которым обрамляли карнизы, наличники окон и порталы [Архипова, 2007, с. 578-580]. Самым же заметным компонентом убранства прославленных храмов, подчеркивающим их особый статус, были золотые купола. Их появление по историческим источникам прослеживается с XI в. [Заграевский, 2014, с. 24].

Поскольку письменные тексты крайне редко называют цвет строительного материала, о цветовом уборе древнерусских храмов иной раз можно судить по косвенной информации источников. В Новгородской Первой летописи под 1151 г. помещается запись о ремонте Софийского собора, когда по распоряжению епископа Нифонта «поби святую Софею свиньцем всю прямя и извистию омаза всю около» [Новгородская Первая летопись..., с. 215]. В данной статье летописец счел нужным указать, что здание было покрыто известью полностью. Уточнить правомочность этого замечания позволило натурное обследование памятника, показавшее, что первоначально фактура стен Софии Новгородской имела иное декоративное решение, сочетавшее «строгий ритм кирпичных полос» с «живописной» каменной кладкой. По словам архитектора-реставратора Г.М. Штендера, ее «каменные стены представляли гигантскую мозаику из фиолетово-серых, зеленых и желтых

тончайших оттенков камней, оправленных в розовую основу гладко заполированного раствора, кирпичных орнаментов и цветных покрасок» [Штендер, 1974, с. 212]. Стоит обратить внимание на сочетание комбинированной кладки собора с покраской отдельных его частей. Вероятно, эта эффектная «мозаика» и была в 1151 г. полностью покрыта известковой обмазкой. Традиция использования в кладке разноцветного камня, в том числе и пористого, – ракушечника бурого, красного и зеленоватого, – продолжилась в новгородском зодчестве во второй половине XII – начале XIII в. и в последующее время [Штендер, 1986, с. 13]. Представление о том, что каменные сооружения Новгорода были всегда оштукатурены и побелены, опровергнуто сравнительно недавно, во второй половине XX столетия. По данным архитекторов-реставраторов, почти все постройки вплоть до XVI в. первоначально не имели сплошной штукатурки. Непокрытыми оставались кирпичные орнаменты стен, а на местах широкой затирки швов воспроизводилась раскраска «под кирпич», которая применялась в кладке «самых важных в декоративном отношении мест – порталов, окон, кирпичных крестов, а ниши расписывались яркой фресковой живописью» [Штендер, 1968, с. 347-357].

Примеры декоративного убранства фасадов храмов, сохранивших свои исходные черты, можно найти в разных регионах. Общее представление о таких решениях оформления стен дают частично сохранившиеся храмы Бориса и Глеба на Коложе в Гродно и Василия в Овруче под Киевом. Хотя постройки относятся примерно к одному периоду, концу XII в., они представляют разные конструктивные типы, но сходный подход к фасадной декорации, тяготеющей к симметрии. Шестистолпная Борисоглебская церковь, выстроенная из кирпича в «равнослойной» технике, украшена вставками из крупных и мелких отшлифованных с лицевой стороны камней с синеватыми, зеленоватыми и красноватыми оттенками, выделяющимися на однородной кирпичной поверхности стен. Дополнительные цветовые акценты создают полихромные керамические вставки в виде крестов, орнаментов и блюд [Раппопорт, 1993, с. 92-93]. Четырехстолпный башнеобразный, сложенный из кирпича Васильевский храм также был инкрустирован местным камнем, кварцитом-песчаником розового и малинового цвета.

Насыщенным цветам кирпичных построек с нежными прослойками известкового раствора и цветной инкрустацией разновеликих камней словно противостоят нейтрально белые, белокаменные, сооружения Галицкого княжества и Северо-Восточной Руси. Если памятники западного региона и свидетельства о них сохранились не лучшим образом, то о храмах Владимирского княжества известно гораздо больше. Они были возведены из светло-желтых квадров известняка и несколько отличавшихся от него пористых туфовых плит, розоватого и иных оттенков. На фоне грубоватого туфа белокаменная резьба особенно выделялась. В результате фасады представляли более тонкое сочетание светлых тонов. Использование этих материалов уже не допускало грубых вставок в кладку стен. Здесь требовались иные декоративные решения. Величественный шестистолпный храм венчала позолоченная глава, простенки между окнами барабана, водометы и аркатурный пояс были окованы золоченой медью [Воронин, 1961, с. 185]. Такую роль суждено было сыграть резьбе по камню и более изысканным цветовым акцентам. О принципах цветового оформления белокаменных зданий можно судить по фрагментам наружной декорации одного из фасадов Успенского собора во Владимире, построенного в 1158-1160 гг. После одного из городских пожаров, в 1189 г., храм с трех сторон был окружен галереей, в результате чего его наружные стороны стен вошли во внутреннее пространство. Благодаря этой перестройке и дошла до нас часть убранства северного фасада собора Андрея Боголюбского. Здесь, в аркатурно-колончатый фриз, проходящий по линии отлива стены, были вписаны фигуры пророков, а над окном изображены павлины. Следы краски также были обнаружены на барабане центрального купола. Вероятнее всего, «фриз был расписан полностью и охватывал собор подобно пластинчатому декоративному поясу» [Орлова, 2002, с. 147-148]. Аналогично была оформлена и пристроенная к первому зданию галерея – под одним из контрфорсов, между колонками аркатурного пояса, была обнаружена фигура, написанная в технике фрески [Воронин, 1961, с. 373]. Следов наружных покрасок и фресковой росписи владимирских храмов последующего периода на сегодняшний день не обнаружено [Гладкая, 2004, с. 176-179].

Литературное произведение конца XII в., «Повесть об убиении Андрея Боголюбского», описывающая Рождественский храм в Боголюбове и Успенский собор, дополняет эту картину. Стены Рождественской церкви «извну (то есть снаружи. – В.Ч.) церкви от верха и до долу, и по стенамъ, и по столпом ковано золотомъ, и двери же и ободверье церкви золотомъ же ковано. Бяшетъ же и сень золотом украшена от верха и до деисуса (аркатурного пояса. – В.Ч.)». Поскольку речь в описании идет о наружном убранстве храма, под «деисусом» надо понимать аркатурно-колончатый пояс. Между колонками такого же пояса Успенского собора, построенного теми же мастерами, предположительно из Ломбардии [Ионисян, 2015, с. 111-118], были написаны в молитвенном предстоянии фигуры святых, некоторые из которых сохранились до нашего времени [Орлова, 2002, с. 147-163]. Не исключено, что аналогичным образом был оформлен «пояс-деисус» и Рождественского собора в Боголюбове. Кроме того, «и в Боголюбом, и в Володимере городе верх бо золотомъ устрои и комары позолоти и пояс золотом устрои, каменьемъ усвети, и столп позлати, и изовну церкви и по комаром же поткы (птицы. – В.Ч.) золоты и кубькы, и ветрила золотом устроена постави, и по всеи церкви и по комаром около» [Повесть об убиении..., 2000, с. 325-327]. Судя по данному описанию, снаружи оба храма были украшены сходным образом. Их главы, лопатки, порталы, декоративные пояса, архивольты были покрыты золотом, а на закомарах установлены кубки, птицы и паруса. Найденные во время раскопок кусочки позолоченной меди, относящиеся к разным частям убранства Рождественской церкви, подтверждают достоверность информации литературного текста [Воронин, 1961, с. 338-339].

Наряду с обивкой отдельных деталей золоченой медью и наружной росписью владимирские зодчие использовали декоративные камни более интенсивной окраски. Как отмечают специалисты, для Георгиевского собора в Юрьеве-Польском характерна кладка из разновеликих блоков «серо-зеленоватых» и «серебристо-желтых», заметно отличающаяся от «белоснежных» зданий Владимира [Воронин, 1983, с. 250-251]. Более того, для возведения сводов и прочих работ применялся привозной зеленый туф [Кавельмахер, 1997, с. 192], который обладал особыми декоративными возможностями.

Таким же строительным материалом пользовались зодчие Галицкого княжества. В рамках темы нашей работы внимания заслуживает информация о церкви Иоанна Златоуста, построенная на возвышенности, в замке Холм, вероятно, накануне нашествия хана Батый [Ипатьевская летопись, 1962, стб. 843-844]. В этом описании сообщается о конструкции храма, материалах и его убранстве. Судя по всему, сооружение было четырехстолпным, имело позакомарное («комары 4») или трехлопастное покрытие, рельефы в виде «голов человеческих» и купол («верх»), украшенный «звездами златыми на лазури». В трех оконных проемах появились витражи («стекла римские»). Двое дверей мастер по имени Авдей выложил белым «галичкым» и зеленым «холмским тесаным» камнем с «оглавными» рельефами Спаса на южном фасаде и св. Иоанна – на северном, золочеными и расписанными разноцветными красками («от всех шаров»). Характер убранства церкви Иоанна Златоуста Холмского замка явно напоминал владими́ро-суздальские храмы середины XII – первой трети XIII вв. [Антипов, 2000, с. 104-106].

Тяжелые последствия монгольского нашествия и последующего ига сказались и на возможностях русского зодчества и характере оформления построек. Особенно наглядно это проявилось в архитектуре Северо-Восточной Руси. Поверхность кладки храмов XIV-XV вв. становится более однородной – из нее исчезает туф, ранее добывавшийся в окрестностях Владимира [Воронин, 1962, с. 116] и цветовые рефлексии на плоскостях фасадов. Убранство построек составляют резные детали, декоративные пояса, перспективные порталы, увенчанные как закомары и кокошники с килевидными завершениями. Важным элементом наружного убранства, вероятно, становятся фрески в нишах тимпанов. Следы такой росписи, в частности, были обнаружены на западном фасаде Успенского собора, где были видны очертания фигур святителей [Максимов, 1947, с. 16]. К сожалению, многочисленные ремонты зданий и периодическая чистка их стен не позволяет составить более полную картину их цветового оформления. В других случаях, например при

исследовании фрагментов построек времени Ивана Калиты, следов покраски не было обнаружено. Похоже, единственным средством их убранства был белокаменный декор [Федоров, 1978, с. 49].

Переход русских зодчих со второй половины XV в. к использованию в строительных работах преимущественно кирпича не мог не внести свои коррективы в характер наружной декорации построек. Кладка из красных кирпичей с последующим затиранием швов известкового раствора между ними не создавала благоприятного эстетического впечатления [Кудрявцев, 1974, с. 73]. По этой причине кирпич красили в красный цвет, воссоздавая его внешние признаки, а швы заново прописывали белой краской. Такая раскраска «под кирпич» была давно известна в тех регионах, где использовался соответствующий строительный материал. Правда, необходимость периодического обновления подобного оформления фасадов надо признать делом весьма трудоемким. По этой причине тщательно выписанные кирпичики часто заменяла обычная побелка.

Ярким примером многокрасочного решения архитектуры конца XV – начала XVI вв. являются памятники Московского Кремля, построенные при участии итальянских зодчих. Впрочем, не исключено, что еще до перестройки кремлевских укреплений, цвет мог присутствовать в оформлении, по крайней мере, проездных белокаменных башен. Косвенно на это указывает многоцветный горельеф Георгия Победоносца, установленный в середине 60-х гг. над Фроловскими воротами, главным входом в Кремль. Принцип выделения цветом проездных башен сохранился после постройки в 1485-1495 гг. кирпичных укреплений. К сочетанию самих строительных материалов – красного кирпича и белокаменного декора, добавляли полихромную орнаментальную окраску [Федоров, 1978, с. 49].

Согласно натурным наблюдениям специалистов, многоцветием отличались постройки центрального ансамбля Московского Кремля, Соборной площади. Даже привычно «белокаменный» Успенский собор (1479) изначально имел несколько иной облик. Выстроенный из кирпича и облицованный белым камнем храм, имел кирпичные столпы, своды, архивольты и барабаны глав, что уже подразумевает некие тоновые соотношения поверхностей стен, имеющих золотистый отлив, и покрытых известковой побелкой «пронзительно» белых барабанов. Но всегда ли они белились? Вероятно, нет. Например, на архивольтах под рисунком, имитирующим каменную кладку, были выявлены следы розовой покраски. Проблемы с обнаружением остатков краски на других частях здания можно объяснить неоднократными очистками его поверхностей во время многочисленных ремонтов. Яркую полихромную окраску имела Грановитая («Большая») палата (1491). Систему ее цветовой росписи трудно передать словами из-за следов многочисленных переокрасок. Здесь присутствовала невероятная пестрота угловых колонок и граней «бриллиантового» руста, подражание мрамору на откосах окон. По карнизу проходила «золотая» надпись о времени создания палаты и ее зодчих. Следы золоченого фриза отчетливо видны на изображениях ансамбля Соборной площади в «Книге об избрании на царство» 1673 г., но цветовая декорация фасадов здесь уже скрыта под побелкой [Книга об избрании..., 2012, с. 9, 12]. Церковь Ризоположения (1486) и Благовещенский собор (1489), возведенные из кирпича псковскими мастерами, также имели многоцветную окраску. Помимо раскраски «под кирпич», суриком выделялись оконные проемы, а декоративные фризы основного объема и главы покрывались зеленой краской. В красный цвет, повторяющий колер кирпича, была окрашена колокольня Ивана Лествичника (1508), удостоенная после достройки в 1600 г. высокой главы прозвища «Иван Великий». Если поверхности стен столпа были красными, то лопатки, карнизы и некоторые другие декоративные детали белились [Федоров, 1978, с. 49]. Именно такой видел ее в 60-е гг. XVI в. и назвал «красной башней» немец Генрих фон Штаден [Штаден, 1925, с.103].

Значительный интерес представляет научная реконструкция облика Архангельского собора, получившая глубокое обоснование и наглядно представленная графическим вариантом предполагаемого вида западного фасада [Маркелова, 1980, с. 76-86]. С учетом натурального обследования удалось подтвердить первоначальную окраску собора «в два цвета» – красный и белый. Поле стены и фризы антаблементов четверика были расписаны под кирпичную кладку, а цоколи,

пилястры, капители, раковины, архитравы, откосы окон – побелены. Для покрытия сводов и куполов использовалась черепица двух типов, но одинакового цветового сочетания – красного и черного, подобная той, которая находила применение в архитектуре итальянского Возрождения [Маркелова, 1980, с. 81–82]. Судя по имеющимся сведениям о наружном оформлении центральных кремлевских построек, ставших образцами для последующих сооружений, можно утверждать, что итальянские зодчие внесли свой вклад в формирование многоцветного облика русских каменных зданий XVI столетия.

Помимо скудных натуральных данных и отдельных свидетельств письменных источников о наружном убранстве русских средневековых построек определенную информацию на этот счет могут дать и произведения изобразительного искусства. На первый взгляд, иконы и книжные миниатюры передают тот вид сооружения, который был на момент создания изображений. Однако это не совсем так, – подавляющее большинство памятников такого рода не являются оригинальными произведениями в том смысле, что они передают некий образец, следуя довольно близко к нему или заметно отдаляясь. Для художника на первом месте стоит решение его профессиональных задач, а не достоверность в воспроизведении реалий. Наконец, выразительные возможности средневековой живописи различных периодов неодинаковы. Изображения архитектуры также прошли путь от стереотипных универсальных обозначений до фиксации отдельных индивидуальных признаков объектов. Тенденция к появлению такого рода узнаваемых архитектурных форм наметилась только с конца XV в. [Черный, 2016, с. 49–52]. По этой причине искать в древнерусском искусстве буквальное отражение цвета конкретных построек также не имеет смысла. В то же время в оригинальных, то есть не «списанных» с других произведениях, а созданных без протографа, отдельные признаки известных зданий, несомненно, могут присутствовать. Круг таких изобразительных источников должен быть ограничен теми памятниками, которые имеют русское происхождение и отразили отечественные реалии. В этом плане наибольшее доверие вызывают произведения, в меньшей степени связанные с традиционными приемами передачи информации и относящиеся к позднему Средневековью, то есть не имеющие прямых образцов.

Вместе с тем, при всей неконкретности раннего изобразительного материала, в том числе переданного в более поздних копиях, он тоже дает общее представление о принципах цветового оформления средневековой архитектуры. Об этом можно судить по миниатюрам Сильвестровского списка XIV в. Сказания о Борисе и Глебе, восходящим к XII столетию [Сказание о Борисе и Глебе, 1985, с. 90–91], и довольно блекло выполненным, похоже наспех, рисункам Радзивилловской летописи XV в., основанным на протографе начала XIII в. [Радзивилловская летопись, 1994, с. 8]. Цветом в миниатюрах этих памятников были отмечены и деревянные сооружения. Здесь встречаются раскрашенные кровли, декоративные пояса жилищ, наличники окон, ворота, торцы бревен. В летописных иллюстрациях можно увидеть и некоторые цветовые варианты росписи каменных храмов, иногда с красными куполами и покрытиями сводов, одноцветными дугами архивольтов и такими же декоративными поясами. Своей оригинальностью выделяется рисунок церкви Богородицы «на воротах» во Владимире (л. 242), где купол имеет красный цвет, а кровля – двухцветный: центральный свод тоже красный, а боковые – голубовато-серые. Не настаивая на достоверности такого декоративного обустройства данного сооружения, можно допустить существование подобного покрытия отдельных построек в принципе. Как тут не напомнить о черепице двух цветов кремлевского Архангельского собора. Сходное изображение двухцветной кровли присутствует и на пелене «Погребение Анны» второй половины XV в. из Сергиево-Посадского музея-заповедника.

Богатый и сложный материал для изучения цвета средневековой архитектуры дают миниатюры десятилетнего Лицевого летописного свода XVI в., впервые опубликованного только в начале 2000-х гг. [Лицевой летописный свод, 2006]. Преимущества данного памятника по сравнению с произведениями предыдущего времени и иных видов объясняются рядом обстоятельств.

Во-первых, его миниатюры не имели протографа. Во-вторых, с усилением повествовательности языка искусства, связанного с естественным ходом его развития, изображения наполняются подробностями, в том числе отдельными чертами реальных объектов. В-третьих, содержание летописного свода включает упоминания о постройках разных регионов Руси с начала XII по 60-е гг. XVI в. Одновременно, надо принимать во внимание обстоятельства выполняемой работы. Художники, иллюстрировавшие текст этого обширного по объему фолианта, были обременены сроками и художественной спецификой рисунков. Отсюда происходит беглость и стереотипность «палатного письма», его неоднородность и необязательность в последовательном переносе всех реальных деталей, названных в тексте сооружений. Порокой адекватного обозначения цвета, в определенной мере, может стать правильность изображения форм конкретных архитектурных сооружений. Как показал анализ, иллюстраторам Лицевого свода были знакомы, если не все, то многие постройки Новгорода, Твери и Москвы [Черный, 1989; Черный, 1995; Черный, 1980]. Однако раскраска рисунков, в том числе формы построек, различалась своей спецификой. Даже беглый обзор листов летописного памятника показывает, что отдельные циклы миниатюр отличает устойчивый набор одних и тех же красок. Соответственно, этим же набором цветов, имеющимся в распоряжении каждой группы миниатюристов, и декорируются изображаемые здания. К самому «палатному письму» художники относились как к части общей композиции изображения, что обусловило слишком свободное использование красок и снижало точность цветовых характеристик отдельных построек. Свой вклад в иллюминацию рисунков вносил белый цвет бумаги, который определял приоритет в выборе фона и колорита воссоздаваемой среды.

При изображении хорошо знакомых зданий, а тем более знаменитых, художникам было гораздо проще отразить запечатленный в памяти облик, чем наделять их несуществующими особенностями. К таковым в первую очередь относятся кремлевские храмы. При всей непоследовательности раскраски этих построек, нельзя не заметить стремления иллюстраторов обозначить цветом декоративные пояса, лопатки, архивольты, порталы, окна, а иногда и плоскости стен. Это в равной степени относится как к кирпичным, так и к белокаменным сооружениям. Наибольшее доверие вызывают те изображения архитектуры, которые посвящены завершению их строительства или освящению. В таких случаях формы построек передаются точнее, чем при других упоминаниях этих сооружений в тексте [Черный, 1980, с. 25]. На иллюстрации к статье «О совершении соборная церковь Пресвятыя Богородица...» (Шумиловский том Лицевого свода, л.290 об.) бросается в глаза своеобразная окраска Успенского собора Московского Кремля. Здесь в розовый цвет окрашены барабаны, а более плотным красноватым тоном обозначен фриз антаблемента под закомарами и лопатки. Если учесть, что по данным натурных наблюдений архивольты храма сохранили остатки розовой краски, то лопатки, на которые они опирались, могли иметь тот же цвет. На миниатюре, озаглавленной «О освящении церкви Риз положения» (Шумиловский том, л. 401 об.), домовая церковь русских митрополитов, расположенная у западного фасада Успенского собора, тоже покрашена. Она красная с зеленым поясом под закомарами. Несмотря на очевидные искажения ее форм, такой цвет постройки вполне закономерен, так как она возведена из кирпича. Следы зеленоватой окраски декоративного пояса тоже были замечены при натурном обследовании памятника. Наряду с приведенными примерами, содержащими признаки реальной окраски храмов, нельзя не отметить охристые тона, лежащие на изображениях Архангельского собора и колокольни Иоанна Лествичника на иллюстрациях статей «О совершении» и «Освящении» построек (Шумиловский том, лл.691 об., 695 об.), соответствующие общей палитре ряда миниатюр, но не имеющие признаков реального оформления данных сооружений.

Приведенные примеры свидетельствуют о необходимости осмотрительного использовании изобразительных древнерусских произведений в реконструкции цвета архитектуры. Отражая общие принципы оформления зданий, художники, решая свои задачи по организации композиции изображений, далеко не всегда последовательно отражают расцветку конкретных построек.

Смысл украшения церковных зданий заключался в их особом статусе. Храм средневековым человеком воспринимался как «земное Небо» и место пребывания Бога [Бусева-Давыдова, 1989, с. 279-308]. Ассоциации с небом вызывали и своды, венчавшие здания, а опоры, снаружи обозначенные лопатками, со «столпами мира», апостолами. В широко распространенном на Руси апокрифе «Беседа трех святителей» говорится, что «на небесах есть три свода», истолкованные как знак Троицы: «Отец, Сын и Святой Дух; один – свет, а все трое – огонь» [Беседа трех святителей, 1980, с. 136-137]. Порталы мыслились «вратами рая», а окна – источником божественного света. Из священного Писания известно выражение Иисуса Христа: «Я свет миру» (Ин. 8. 12). Декоративные пояса на стенах храма обозначали границу между земным и небесным пространством. Согласно святителю Симеону Солунскому, красота храма символизирует рай и самого Христа [Писания святых отцов..., 1856, с. 151]. Этим и объясняется внимание к украшению храма, прежде всего к его сакрально значимым элементам. По сути дела, золото и другие разнообразные цветные материалы, применяемые для украшения зданий, обозначали пышность райского сада, Божественный свет и связь с Невидимым миром.

Таким образом, натурные обследования памятников, данные письменных и изобразительных источников позволяют считать отечественную архитектуру, преимущественно культовую, многоцветной с самого начала каменного строительства на Руси. Для создания декоративных эффектов и выделения отдельных частей зданий зодчие сочетали в кладке кирпич разных тонов, природный камень различных цветов и оттенков, включали в оформление фасадов золоченую медь, декоративную роспись и монументальную живопись. Характер цветового решения также отличался разнообразием. Для этой цели могли использовать декоративные качества основных строительных материалов, делать колористические вставки из специально подобранного и обработанного камня и строительной полихромной керамики, распределяя их в свободном, «ковровом», порядке или составляя из вставок симметричные узоры. В украшении церковных зданий использовалась позолота и краски, как и цветные строительные материалы, выделявшие очертания сводов, декоративные пояса, порталы и окна. Дополняли декоративный убор наружные фрески, располагавшиеся над входами, в тимпанах сводов и аркатурно-колончатых поясах.

ИСТОЧНИКИ

1. Беседа трех святителей // Памятники литературы Древней Руси. XII век. – Москва: Художественная литература, 1980. – С. 136-147.
2. Книга об избрании на превысочайший престол великого Российского царства великого государя царя и великого князя Михаила Федоровича, всея Великия России самодержца: из собрания Музеев Московского Кремля (комплект из двух книг). Москва: Издательство «Арткитчен», 2012. Кн.1. 3. Лицевой летописный свод XVI в. [Научное факсимильное издание]. – Москва: АКТЕОН, 2006. Кн. 1–10.
4. Новгородская Первая летопись старшего и младшего изводов. – Москва; Ленинград: Издательство Академии наук СССР, 1950.
5. Писания св. отцов и учителей церкви, относящиеся к истолкованию православного богослужения. – Санкт-Петербург: Типография Королева и компании, 1856.
6. Повесть об убиении Андрея Боголюбского // Памятники литературы Древней Руси. XII век. – Москва: Художественная литература, 2000. – С. 324-337.
7. Ипатьевская летопись. Полное собрание русских летописей. – Москва: Издательство восточной литературы, 1962. Т. 2.
8. Лаврентьевская летопись и суздальская летопись по академическому списку. Полное собрание русских летописей. – Москва: Издательство восточной литературы, 1962. Т. 1.
9. Радзивилловская летопись: Текст. Исследование. Описание миниатюр. [Факсимильное воспроизведение рукописи, хранящейся в Б-ке Российской Академии наук] / Российская академия наук. – Москва: Искусство; Санкт-Петербург: Глаголь, 1994.
10. Сказание о Борисе и Глебе: Факсимильное воспроизведение житийных повестей из Сильвестровского сборника (2-я половина XIV века). – Москва: Книга, 1985.

11. Хождение Даниила, игумена Русской земли // Книга хожений. Записки русских путешественников XI-XV вв. / Сост., подгот. текста, пер., вступ. Статья и коммент. Н.И. Прокофьева. – Москва: Советская Россия, 1984. – С.27-79.
12. Штаден Г. О Москве Ивана Грозного. Записки немца опричника. – Москва: М. и С. Сабашниковы, 1925.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антипов И.В. Древнерусская архитектура второй половины XIII – первой трети XIV в. Каталог памятников. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский университет, 2000.
2. Архипова Е.И. Архитектурный декор и монументальная пластика Киевской Руси. Конец X- первая четверть XII века // История русского искусства в 22 томах. Т.1. Искусство Киевской Руси. IX – первая четверть XII в. – Москва: Северный паломник, 2007. – С.569-616.
3. Бахилина Н.Б. История цветообозначений в русском языке. – Москва: Наука, 1975.
4. Бусева-Давыдова И.Л. Символика архитектуры по древнерусским письменным источникам XI-XVII века // Герменевтика древнерусской литературы. XVI – начало XVIII веков. – Москва: [б. и.], 1989. – С. 279-308.
5. Воронин Н.Н. Владимир. Боголюбово. Суздаль. Юрьев-Польской. – Москва: Искусство, 1983.
6. Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII-XV веков. В двух томах. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1961. Т.1.
7. Воронин Н.Н. Зодчество Северо-Восточной Руси XII-XV веков. В двух томах. – Москва: АН СССР, 1962. Т.2.
8. Гладкая М.С. Были ли изначально покрашены рельефы Дмитриевского собора во Владимире? // Исследование и консервация памятников культуры. Памяти Леонида Аркадьевича Лелекова (1934-1988). – Москва: ГосНИИР, 2004. – С. 174-179.
9. Заграевский С.В. Цветовые решения глав древнерусских храмов // Архитектор. Город. Время. Материалы ежегодной международной научно-практической конференции (Великий Новгород – Санкт-Петербург). – Санкт-Петербург, 2014. Вып. 17. – С. 24-36.
10. Ильин М.А. Архитектура // Очерки русской культуры XVII века. – Москва: Издательство МГУ, 1970. Ч. 2. – С. 170-207.
11. Ионисян О.М. Зодчество второй половины XII века // Искусство второй половины XII века / отв. ред. Л.И. Лифшиц. – Москва: Северный паломник, 2015. – С. 18-139.
12. Кавельмахер В.В. Краеугольный камень из лапидария Георгиевского собора в Юрьеве-Польском (к вопросу о так называемом Святославовом кресте) // Древнерусское искусство: Русь. Византия. Балканы. XIII век. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1997. – С. 185-198.
13. Кудрявцев М.П. Проблема цвета при реставрации памятников архитектуры // Методика и практика сохранения памятников архитектуры. – Москва: ЦНИИТиИА, 1974. – С. 73-79.
14. Лотман Ю.М. Символ в системе культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. – Таллинн: Александра, 1992. Т. 1. – С. 191-199.
15. Максимов П.Н. Собор Спасо-Андроникова монастыря в Москве // Архитектурные памятники Москвы XV–XVII века. Новые исследования. – Москва: 1947. – С. 8-32.
16. Маркелова В.Н. К реконструкции фасадов Архангельского собора // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. – Москва: Искусство, 1980. Вып. 3. – С. 76-86
17. Орлова М.А. Наружные росписи средневековых храмов: Византия. Балканы. Древняя Русь. – Москва: Северный паломник, 2002.
18. Панченко А.М. О цвете в древней литературе восточных и южных славян // ТОДРЛ. – Ленинград: Наука, 1968. Т. 23. – С. 3-15.
19. Раппопорт П.А. Древнерусская архитектура. – Санкт-Петербург: Стройиздат, 1993.
20. Раппопорт П.А. Строительное производство Древней Руси (X-XIII вв.). – Санкт-Петербург: Наука, 1994.
21. Федоров В. Проблема цвета в сохранении памятников архитектуры // Архитектура СССР. 1978. № 9. – С. 48-51.
22. Черный В.Д. Архитектура в древнерусском изобразительном искусстве // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. 2016. №3(30). – С.49-53.
23. Черный В.Д. Архитектурные сооружения Московского Кремля // Государственные музеи Московского Кремля: Материалы и исследования. – Москва: Искусство, 1980. Вып. 3. – С. 19-28.
24. Черный В.Д. Великий Новгород в древнерусской миниатюре // История и культура древнерусского города. – Москва: МГУ, 1989. – С. 134-146.

25. Черный В.Д. Образ Твери в древнерусской книжной миниатюре. – Москва: Наследие, 1995. – С. 276-285.
26. Штендер Г.М. Древняя строительная техника как метод изучения русского зодчества // Архитектурное наследие и реставрация. – Москва: Росреставрация, 1986. – С. 9-31.
27. Штендер Г.М. К вопросу о декоративных особенностях строительной техники Новгородской Софии. (По новым материалам исследований) // Культура средневековой Руси: [Сб. ст., посв. 70-летию М. К. Каргера]. – Ленинград: Наука, 1974. – С. 202- 212.
28. Штендер Г.М. Новгородское зодчество. Работы Новгородской реставрационной мастерской за 20 лет // Древнерусское искусство. Художественная культура Новгорода. – Москва: Наука, 1968. – С. 347-357.

SOURCES

1. *Beseda trekh svyatitelej* [Conversation of the three saints]. In: *Pamyatniki literatury Drevnej Rusi. XII vek.* Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1980. Pp. 136-147.
2. *Hozhenie Daniila, igumena Russkoj zemli* [The walking of Daniel Abbot of the Russian land]. In: *Kniga hozhenij. Zapiski russkih puteshestvennikov XI-XVvv.* [Book of walks. Notes of Russian travelers XI-XV centuries]. Sost., podgot. Teksta, per., vstup. Stat'ya i komment. N.I. Prokof'eva. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1984. Pp. 27-79.
3. *Ipat'evskaya letopis'* [Ipatievskaya chronicle]. In: *Polnoe sobranie russkih letopisej* [Complete collection of Russian chronicles]. Moscow, Izdatel'stvo vostochnoj literatury, 1962. T. 2.
4. *Kniga ob izbranii na prevysochajshij prestol velikogo Rossijskogo zarstviya velikogo gosudarya zarya i velikogo knyazya Mihaïla Fedorovicha, vseya Velikiya Rossii samodierzha: iz sobraniya Muzeev Moskovskogo Kremlya* [The book about the election to the highest throne of the Russian Kingdom of the Tsar] (komplekt iz dvuh knig). Moscow, Izdatel'stvo "Artkitchen", 2012. Kn.1.
5. *Lavrent'evskaya letopis' i suzdal'skaya letopis' po akademicheskomu spisku* [Lavrentievskaya chronicle and Suzdalskaya chronicle]. In: *Polnoe sobranie russkih letopisej* [Complete collection of Russian chronicles]. Moscow, Izdatel'stvo vostochnoj literatury, 1962. T. 1.
6. *Licevoj letopisnyj svod XVI v.* [Personal annalistic code]. Nauchnoe faksimilnoe izdanie. Moscow, AKTEON, 2006. Kn. 1–10.
7. *Novgorodskaya Pervaya letopis' starshego i mladshego izvodov* [The first Novgorod chronicle senior and junior nagged]. Moscow, Leningrad, AN SSSR, 1950.
8. *Pisaniya sv. otcov i uchitelej cerkvi, otnosyashchiesya k istolkovaniyu pravoslavnogo bogoslužheniya* [Scriptures of st. Fathers and teachers of the church related to the interpretation of Orthodox worship]. Saint Petersburg, Tip. Koroleva i komp., 1856.
9. *Povest' ob ubienii Andreya Bogolyubskogo* [The story of the murder of Andrei Bogolyubsky]. In: *Pamyatniki literatury Drevnej Rusi. XII vek.* Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 2000. Pp. 324-337.
10. *Radzivilovskaya letopis'* [Radzivilovskaya chronicle]: Tekst. Issledovanie. Opisanie miniatyur. [Faksimil'noe vosproizvedenie rukopisi, hranyashchejsya v B-ke Rossijskoj Akademii nauk]. Rossijskaya akademiya nauk. Moscow, Iskusstvo; Saint Petersburg, "Glagol", 1994.
11. Shtaden G. *O Moskve Ivana Groznogo* [About Moscow Ivan the terrible]. Zapiski nemca oprichnika. Moscow, M. i S. Sabashnikovy, 1925.
12. *Skazanie o Borise i Glebe* [The legend of Boris and Gleb]: Faksimil'noe vosproizvedenie zhitijnyh povestey iz Sil'vestrovskogo sbornika (2-ya polovina XIV veka). Moscow, Kniga, 1985.

REFERENCES

1. Antipov I.V. *Drevnerusskaya arhitektura vtoroj poloviny XIII – pervoj treti XIV v.* [Old Russian architecture oft he second part of XIII – the first third of the XIV centuries]. Katalog pamyatnikov. Saint Petersburg, SPb. un-t, 2000.
2. Arhipova E.I. *Arhitekturnyj dekor i monumental'naya plastika Kievskoj Rusi* [Architectural decor and monumental plasticity of Kievan Rus]. Konez X- pervaya chetvert' XII veka. In: *Istoriya russkogo iskusstva v 22 tomah* [The History of Russian Art in 22 Volumes]. T.I. Iskusstvo Kievskoj Rusi. IX – pervaya chetvert' XII v. Moscow, Severnyj palomnik, 2007. Pp. 569-616.
3. Bahilina N.B. *Istoriya cvetooboznachenij v russkom yazyke* [The history of color terms in the Russian language]. Moscow, Nauka, 1975.

4. Buseva-Davydova I.L. *Simvolika arhitektury po drevnerusskim pis'mennym istochnikam XI-XVII veka* [Symbolism of architecture according to old Russian written sources of the XI-XVII centuries]. In: *Germenevtika drevnerusskoj literatury. XVI – nachalo XVIII vekov* [Hermeneutics of ancient Russian literature. XVI - early XVIII centuries]. Moscow, [b. i.], 1989. Pp. 279-308.
5. Chernyy V.D. *Arhitektura v drevnerusskom izobrazitel'nom iskusstve* [Architecture in the old Russian fine arts]. In: *Akademicheskij vestnik UralNIiproekt RAASN*. 2016. №3(30). Pp. 49-53.
6. Chernyy V.D. *Arhitekturnye sooruzheniya Moskovskogo Kremlya* [Architectural structures of Moscow Kremlin]. In: *Gosudarstvennye muzei Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya* [State Museums of the Moscow Kremlin: Materials and Research]. Moscow, Iskusstvo, 1980. Vyp. 3. S. 19-28.
7. Chernyy V.D. *Obraz Tveri v drevnerusskoj knizhnoj miniatyure* [The image of Tver in the old Russian miniature book]. Moscow, Nasledie, 1995. Pp. 276-285.
8. Chernyy V.D. *Velikij Novgorod v drevnerusskoj miniatyure* [Veliky Novgorod in the old Russian miniature]. In: *Istoriya i kul'tura drevnerusskogo goroda* [The history and culture of the old Russian city]. Moscow, MGU, 1989. Pp. 134-146.
9. Fedorov V. *Problema zveta v sohraneni pamyatnikov arhitektury* [The problem of color in the preservation of monuments]. In: *Arhitektura SSSR*. 1978. № 9. S. 48-51.
10. Gladkaya M.S. *Byli li iznachal'no pokrasheny rel'efy Dmitrievskogo sobora vo Vladimire?* [Were the reliefs of St. Demetrius Cathedral in Vladimir originally painted?] In: *Issledovanie i konservaciya pamyatnikov kul'tury. Pamyati Leonida Arkad'evicha Lelekova (1934-1988)* [Research and conservation of cultural monuments. In memory of Leonid Arkadevich Lelekov (1934-1988)]. Moscow, GosNIIR, 2004. Pp. 174-179.
11. Il'in M.A. *Arhitektura* [Architecture]. In: *Oчерки русской культуры XVII века* [Essays on Russian Culture of the 17th Century]. Moscow, MGU, 1970. CH. 2. Pp. 170-207.
12. Ionisyan O.M. *Zodchestvo vtoroj poloviny XII veka* [Architecture of the second half of the XII century]. In: *Iskusstvo vtoroj poloviny XII veka* [Art of the second half of the 12th century]. Otv. red. L. I. Lifshic. Moscow, Severnyj palomnik, 2015. Pp. 18-139.
13. Kavel'maher V.V. *Kraeugol'nyj kamen' iz lapidariya Georgievskogo sobora v Ur'eve-Pol'skom (k voprosu o tak nazываемом Svyatoslavovom kreste)* [Cornerstone from the lapidary of St. George's Cathedral in Yuriev-Polskoy (to the question of the so-called Svyatoslav Cross)]. In: *Drevnerusskoe iskusstvo: Rus'. Vizantiya. Balkany. XIII vek* [Old Russian art: Russia. Byzantium. Balkans. XIII century]. Saint Petersburg, Dmitrij Bulanin, 1997. Pp. 185-198.
14. Kudryavcev M.P. *Problema zveta pri restavracii pamyatnikov arhitektury* [The problem of color in the restoration of monuments]. In: *Metodika i praktika sohraneniya pamyatnikov arhitektury* [Methodology and practice of preservation of architectural monuments]. Moscow, CNIITiA, 1974. Pp. 73-79.
15. Lotman YU.M. *Simvol v sisteme kul'tury* [Symbol in the system of culture]. In: Lotman Yu.M. *Izbrannye stat'i v trekh tomah* [Selected Articles in Three Volumes]. Tallinn, Aleksandra, 1992. T. 1. Pp. 191-199.
16. Maksimov P.N. *Sobor Spaso-Andronikova monastыrya v Moskve* [The Cathedral of the Spaso-Andronikov monastery in Moscow]. In: *Arhitekturnye pamyatniki Moskvы XV-XVII veka. Novye issledovaniya* [Architectural monuments of Moscow XV-XVII century. New research]. Moscow, 1947. Pp. 8-32.
17. Markelova V.N. *K rekonstrukcii fasadov Arhangel'skogo sobora* [The reconstruction of the facades of the Archangel Cathedral]. In: *Gosudarstvennye muzei Moskovskogo Kremlya: Materialy i issledovaniya* [State Museums of the Moscow Kremlin: Materials and Research]. Moscow, Iskusstvo, 1980. Vyp. 3. Pp. 76-86.
18. Orlova M.A. *Naruzhnye rospisi srednevekovyh hramov: Vizantiya. Balkany. Drevnyaya Rus'* [External paintings of the medieval churches: Byzantium. Balkans. Old Rus]. Moscow, Severnyj palomnik, 2002.
19. Panchenko A.M. *O zvete v drevnej literature vostochnyh i yuzhnyh slavyan* [About the color in the ancient literature of Eastern and Southern Slavs]. In: *TODRL*. Leningrad, Nauka, 1968. T. 23. Pp. 3-15.
20. Rappoport P.A. *Drevnerusskaya arhitektura* [Old Russian architecture]. Saint Petersburg, Strojizdat, 1993. 21. Rappoport P.A. *Stroitel'noe proizvodstvo Drevnej Rusi (X-XIII vv.)* [Construction production in ancient Russia]. Saint Petersburg, Nauka, 1994.
22. Shtender G.M. *Drevnyaya stroitel'naya tekhnika kak metod izucheniya russkogo zodchestva* [Ancient construction technique as a method of studying old Russian architecture]. In: *Arhitekturnoe nasledie i restavraciya* [Architectural Heritage and Restoration]. Moscow, Rosrestavraciya, 1986. Pp. 9-31.
23. Shtender G.M. *K voprosu o dekorativnyh osobennostyah stroitel'noj tekhniki Novgorodskoj Sofii* [The question of decorative features of construction equipment of Novgorod Sofia]. (Po novym materialam issledovaniy). In: *Kul'tura srednevekovoj Rusi* [Culture of medieval Russia]. Sb. st., posv. 70-letiyu M. K. Kargera. Leningrad, Nauka, 1974. Pp. 202- 212.

24. Shtender G.M. *Novgorodskoe zodchestvo. Raboty Novgorodskoj restavracionnoj masterskoj za 20 let* [Novgorod architecture. Works of Novgorod restoration workshop for 20 years]. In: *Drevnerusskoe iskusstvo. Hudozhestvennaya kul'tura Novgoroda* [Old Russian art. Artistic culture of Novgorod]. Moscow, Nauka, 1968. Pp. 347-357.
25. Voronin N.N. *Vladimir. Bogolyubovo. Suzdal'. Yur'ev-Pol'skoj* [Vladimir. Bogolyubovo. Suzdal. Yuriev-Polskoi]. Moscow, Iskusstvo, 1983.
26. Voronin N.N. *Zodchestvo Severo-Vostochnoj Rusi XII-XV vekov* [Architecture of North-Eastern Russia of the XII-XV centuries]. V dvuh tomah. Moscow, AN SSSR, 1961. T.1.
27. Voronin N.N. *Zodchestvo Severo-Vostochnoj Rusi XII-XV vekov* [Architecture of North-Eastern Russia of the XII-XV centuries]. V dvuh tomah. Moscow, AN SSSR, 1962. T.2.
28. Zagraevskij S.V. *Zvetovye resheniya glav drevnerusskih hramov* [Color solutions of the heads of ancient temples]. In: *Arhitekt. Gorod. Vremya. Materialy ezhegodnoj mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii (Velikij Novgorod – Sankt-Peterburg)* [Architect. Town. Time. Materials of the annual international scientific-practical conference (Veliky Novgorod – St. Petersburg)]. Saint Petersburg, 2014. Vyp. 17. Pp. 24-36.

Е.В. Яйленко
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры семиотики и общей теории искусства
факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова
eiailenko@rambler.ru

SIGNORE CORTIGIANE: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ШТРИХИ К ЖИВОПИСНОМУ ПОРТРЕТУ

Предмет изучения в статье составляет группа живописных произведений венецианской школы Высокого Возрождения, объединяемых условным обозначением портрета «красавицы». Распространенное воззрение на них как на изображения куртизанок позволяет сформулировать исследовательскую задачу, заключающуюся в воссоздании культурного контекста, в рамках которого проходило их зрительное восприятие, как разновидности историко-бытового комментария. Он строится на основе сближения их изобразительных мотивов с содержанием литературы, трактовавшей тему куртизанок и продажной любви, а также связанных с ними законодательных установлений Венеции. Такие параллели позволяют очертить круг стереотипных представлений о куртизанках в том, что касается особенностей их жизненного быта и привычек, которые также отразились в художественном строе произведений искусства. Пользуясь таким методом, можно также предложить новые интерпретации содержания хорошо известных работ, примером чему – идентификация картины Париса Бордоне из Национальной галереи в Эдинбурге как изображения Марфы и Марии, осуществленная на основе сближения с текстом сочинения Пьетро Аретино «О человеческой природе сына божьего» (1534-1535).

Ключевые слова: Возрождение, Венеция, живопись, интерпретация, куртизанка, Тициан, Парис Бордоне

This article deals with the group of Venetian Renaissance paintings usually labelled as “bella” pictures and interpreted as depictions of courtesans. We try to reconstruct the cultural background against which such works would have been viewed. The methodological foundation is to be found in the searching of semantic parallels between this kind of painting and literary works treating such subject, which enables us to find characteristic features, common to them both and associated with the world of the courtesans. Among them is the emphasis on the affluence and richness of their world as well as the depictions of pets and musical instruments. On such a basis, we try to interpret famous picture by Paris Bordone from the National Gallery of Scotland in Edinburgh as the depiction of Mary Magdalen and her sister Marta, according to the parallels with “De la Umanità di Cristo” by Pietro Aretino (1534-1535).

Keywords: Renaissance, Venice, painting, interpretation, courtesan, Titian, Paris Bordon

Венецианская куртизанка по праву входит в ареопаг общеизвестных культурно-исторических типов вроде суровых военачальников-кондотьеров или деловитых флорентийских бюргеров, что представляют яркие образчики социальной среды Возрождения. Такое понятие (*cortigiana*, *cortesana*) появилось и вошло в обиход в самом начале чинквеченто, когда в связи с общим повышением материального комфорта и уровня интеллектуальных запросов произошло сложение «высшего класса» в среде публичных женщин, способных откликнуться на изменившиеся требования века. Ответ не замедлил появиться в виде красивой и придерживавшейся свободных нравов, но одновременно – хорошо образованной и высококультурной дамы полусвета, умевшей петь и музицировать, обладавшей утонченными манерами и всячески выставлявшей напоказ собственную сопричастность к наиболее высоким достижениям гуманистической культуры.

Е.В. Яйленко *Signore Cortigiane*:

литературные штрихи к живописному портрету

Окруженные ореолом сомнительной, хотя и громкой славы, куртизанки составляли важный элемент особой субкультуры чинквеченто. Представляя собой пародийный перепев ренессансной концепции всесторонне развитой личности, идея *donna universale* сообщала малопочтенному ремеслу вид особой респектабельности, превратив куртизанку в популярную общественную фигуру, вокруг которой в XVI веке сложился своеобразный мифический ореол.

Куртизанки оставили заметный след в ренессансной культуре и изобразительном искусстве, причем не только в качестве заказчиц или же адресатов художественных произведений, но и как их главные героини, хотя практика их показа отличалась интересными особенностями. Из письменных источников известно о традиции писания портретов с подобных особ. Среди них были не только именитые гетеры, как Катерина Санделла, которую однажды изобразил Тинторетто (частное собрание), или Туллия Арагонская (портрет работы Моретто, около 1540 года, Городская картинная галерея в Брешии), не говоря о знаменитой куртизанке-поэтессе Веронике Франко, которую писали неоднократно. (Один такой портрет, выполненный, по-видимому, на эмали, был подарен ею самой королю Франции Генриху III в память об их встрече в июле 1574 года, о чем она сама поведала в одном сонете) [Pedrosso, 1990, p. 81]. Венецианские живописцы изображали и рядовых подвижниц любовного фронта, а те охотно украшали своими портретами собственные апартаменты, в инвентарных описях которых они время от времени фигурируют. Вот несколько примеров. В инвентаре, составленном после смерти куртизанки Элизабетты Кондульмер (1538), было упомянуто ее портретное изображение [Syson, 2008, p. 247]. Другая восходящая «звезда» венецианского полусвета, Джулия Ломбардо, содержала роскошно обставленный дом с двумя большими спальнями, в одной из которых хранился женский портрет, *un retrato de donna*, едва ли представлявший кого-то иную, нежели саму хозяйку, а в другой – еще один этюд женской головы (*un quadreto in tavola con una testa bozada*) [Santore, 1988, p. 54]. Английскому путешественнику и писателю Томасу Кориату, из любопытства однажды посетившему куртизанское жилище (1608), среди роскоши обстановки, более подобавшей дворцу знатной особы, бросилось в глаза «изображение благородной куртизанки, совершеннейшим образом написанное», *the picture of the noble Cortezan, most exquisitely drawn* [Coryat, 1905, p. 403.]. И даже у героини «Рассуждений под фиговым деревом» Пьетро Аретино, о которых речь пойдет ниже, висел в комнате ее собственный портрет: это именно его в ярости разодрал в клочья, покидая негостеприимное жилище куртизанки, ловко обведенный вокруг пальца любовник, ставший очередной жертвой мошеннических проделок распутницы [Аретино, 1995, с. 151].

Правда, подобно ему, большинство портретных изображений куртизанок оказались утраченными – уж не по той же самой ли причине? – что существенно затрудняет суждение о них. Но, основываясь на немногих сохранившихся образчиках, можно прийти к любопытному выводу, что обычно куртизанки позволяли показывать себя в респектабельном обличье, более подобающем представительнице уважаемого семейства, нежели путане. В «Жизнеописаниях» Вазари упомянут выполненный малоизвестным художником Доменико Пулиго портрет, представлявший Барбару Раффагани Салутати, известную как *Barbara Fiorentina*, «в то время знаменитую и очень красивую куртизанку, которую любили многие не меньше, чем за красоту, за ее отменную воспитанность», между прочим, подружку самого Никколо Макиавелли [Вазари, 1994, с. 298]. Он сохранился в одном частном собрании. С него на нас взирает респектабельная матрона, излучающая уверенность в себе, с безупречными манерами и хорошо одетая, с аккуратными убранными волосами: словом, ничего общего с игривыми «красавицами». На столе перед ней – книги, одна из которых содержит нотные записи (Барбара была знаменита как превосходная певица и умела играть на музыкальных инструментах). Вот другой пример – написанный молодым Тинторетто портрет Катерины Санделла, любвеобильной подруги самого Пьетро Аретино: перед нами важная госпожа в нарядном платье, изображение которого, вместе с поленым форматом и мотивом пышной драпировки, сообщает картине уловимое сходство с портретами благородных особ кисти Тициана, также увековечившего когда-то эту подружку самого задушевного своего приятеля [Pallucchini, 1971, p. 262-264]. И хотя портреты других знаменитых куртизанок чинквеченто утрачены, представление о них позволяет

составить материал печатной графики. Например, гравюра Джакомо Франко (1610), как особую достопримечательность Венеции показывающая «знаменитую куртизанку», «что в сладострастии превзойдет любую женщину, какую захочешь» [Franco, 1610, p. 11]. Ни костюм, ни прическа, ровным счетом ничего не выдает в ней представительницу славного сословия, по виду ничем не отличающуюся от благородных дам, показанных на соседних страницах.

О том, что речь идет о сознательном выборе тактики в поведении венецианской куртизанки, стремившейся слиться с фоном, став незамеченной в городской среде, дабы хитрой маскировкой ввести в заблуждение контролирующие органы, а в отдаленной перспективе – обеспечить себе более высокий жизненный статус, избавившись от внешних признаков позорного занятия, свидетельствует Чезаре Вечеллио, автор книги о современных и старинных костюмах (1598): «Куртизанки, что желают обрести доверие при помощи притворной порядочности, пользуются одеяниями вдов и замужних женщин» [Vecellio, 1598, p. 107]. Прекрасную осведомленность отцов города об их уловках показывает венецианское законодательство. Вот декрет специального учреждения, ведавшего вопросами медико-санитарной политики и наблюдавшего за соблюдением нравственных норм, Инспекторов по охране здоровья, *Provveditori della Sanità*, от 20 декабря 1578 года: «В церкви этого города (Венеции – Е.Я.) во время, когда там служат святую мессу, заходят разные публичные женщины (*meretrici*) и куртизанки, одетые как замужние женщины и вдовы, совершая бесстыдные деяния тем, что подают дурной пример и болтают со многими, кто остается в неведении, обманываясь и думая, что они – приличные женщины» [Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Repubblica, 1870-1872, p. 122]. О том же самом говорится в декрете от 23 сентября 1598 года: куртизанки взяли моду появляться в общественных местах, покрывая голову белым шелковым платком, как принято у молодых замужних женщин и у монашенок [Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Repubblica, 1870-1872, p. 127]. (Нравы этих последних, впрочем, зачастую также не отличались целомудренной скромностью и благонравием – достаточно перечитать «Декамерон» или «Рассуждения» вездесущего Аретино, что выходили в Венеции отдельными частями с 1534 года; последняя третья часть вышла в свет пятью годами позднее).

Однако желание быть неузнанной парадоксально соединилось у венецианской куртизанки с такой же настойчивой тягой к подчеркиванию принадлежности к одиозной профессии, проявлявшейся в нарочитом выставлении напоказ собственной порочности, дерзком бравировании пренебрежением нормами общественной морали. Желание фраппировать окружающих проявлялось не только в публичной демонстрации женских прелестей, из-за чего получил свое курьезное наименование венецианский «Мост грудей», *Ponte delle Tette*, что в приходе Сан Кассиано, изобиловавшим публичными домами, из окон коих выглядывали обнаженные красавицы, приманивая и зазывая праздных ротозеев. Оно проступает в игнорировании направленных против них законов, в открытой проповеди достоинства звания куртизанки, звучащей в речах героинь «Рассуждений». В художественно переосмысленной форме бравирование своим особым положением «вне закона» присутствует в изобилующем мотивами раблезианской образности описании триумфа куртизанки в знаменитой поэме Лоренцо Веньера «Странствующая путана» (Венеция, 1531, переиздание – 1536, там же). Ее героиня, венецианка Елена Балларина, завершая «гастроли» по разным городам Италии, где предавалась всем немислимим порокам, триумфально шествует по Риму на колеснице «красивой и изящной», восседая «в позе Семирамиды» в сопровождении ватаги старых сводниц, заклинательниц и ведьм, под аккомпанемент «неистойвой музыки», *musica indiavolata*, а вослед несут портреты ее бесчисленных любовников. Балансирование на грани бурлеска сближает поэму Лоренцо Веньера с другими пародийными «триумфами» Возрождения вроде гротескного «Триумфа Фаллоса» Франческо Сальвиати, известного по гравюре XVII века, но вот еще один триумф, на сей раз – вполне реальный: им оказалось посещение Генрихом Валуа, впоследствии Генрихом III, жилища Вероники Франко вблизи Сан Джованни Хризостомо. Совершившееся летом 1574 года, это событие не попало на страницы официальных хроник и

Е.В. Яйленко *Signore Cortigiane*:

литературные штрихи к живописному портрету

панегириков, описывавших визит в Венецию будущего короля Франции, о нем известно из писаний самой куртизанки-поэтессы, для которой оно явилось важнейшим актом утверждения ее личного и профессионального достоинства.

Что же касается изобразительного искусства, то и здесь после недолгого поиска обнаруживаются произведения, в формате которых венецианская куртизанка могла заявить о себе, наглядно обнаружив главные свои достоинства. Речь идет об оригинальной жанровой разновидности ренессансного портрета, в историографии ренессансного искусства получившей наименование портрета «красавицы». В них не вызывает никакого сомнения сопричастность юной модели, обычно полуодетой или полностью обнаженной, волнующей стихии эротической чувственности. Характерно, что в самой первой из известных нам картин данного типа, «Лауре» Джорджоне (1506, Вена, Музей истории искусства), показана именно куртизанка, в пользу чего свидетельствует мотив демонстративно обнажаемой правой груди и костюмное облачение (подбитая мехом мантия, составлявшая часть зимнего костюма венецианской куртизанки, и светлый шарф) [Anderson, 1997, p. 216]. В дальнейшем картины такого типа в немалом количестве появляются в произведениях молодого Тициана («Флора», около 1518 года, Флоренция, Уффици), Себастьяно дель Пьомбо, Пальмы Веккио и других художников первой четверти века.

В них могут меняться элементы костюма, появляются и исчезают атрибуты в виде украшений, цветов или разнообразных предметов обихода, порой на сцене возникает еще один участник маленького картинного спектакля, молодой мужчина. Неизменным остается одно: героиня всегда соблазнительно прекрасна, она предстает в полном цветении юной красоты, явленной зрительскому взору откровенно и даже вызывающе. Но важнее всего иное: ни одно из таких произведений не является в строгом смысле слова портретом. Заимствуя портретный формат и свойственные ему формы художественной репрезентации, подобные картины показывают прекрасный женский облик, лишенный индивидуальной портретности и увиденный как бы сквозь некий эстетический фильтр. Оттого в них зрительскому взору явлен собирательный образ юной донны, воплотившей приметы идеальной красоты в полном согласии с представлениями о ней венецианского Возрождения, соединив в своем облике длинные светлые волосы, большие глаза, полные плечи. Представляя собой разновидность «визуального трактата» на тему возвышенной природы красоты, такие картины в телесно-чувственном обличье демонстрировали ее канон, выгодно отличавшийся зримым правдоподобием и конкретностью от пространственных описаний прекрасной женской внешности в трактатах эпохи наподобие труда «О красотах женщин» Аньоло Фиренцуолы.

Но если облик таинственных «красавиц» обладал явственным сходством с принятым стереотипом женской красоты, то отчего картинное содержание не могло также следовать вослед расхожим представлениям о ветреной и легкомысленно-суетной женской природе, отразившимся в бесчисленном множестве литературных произведений и трактатов Возрождения? В них разными своими гранями отразилось ставшее общепринятой для Ренессанса нормой представление о способности женщины пробуждать любовь и ее стремлении любой ценой быть любимой, об ее таинственной сопричастности чувственно-эротической стихии, обнаруживающейся в ее поведении и поступках. Изобразительное искусство Возрождения хорошо знало именно эту ипостась женской природы – достаточно будет сослаться на пример знаменитой «Венеры Урбинской» Тициана, нагая героиня которой, покоясь на ложе, нескромным взглядом призывает зрителя взойти к ней, дабы стать участником любовных утех. Оттого было вполне естественным при переводе распространенного стереотипа представлений о женской природе в изобразительную форму портрета «красавицы» связать его с миром куртизанок, мир которых оттого совершенно естественно ассоциируется с данной жанровой формой. Да и могло ли быть иначе, если вспомнить о том, сколь заметное место занимала она в той популярной версии венецианского мифа, что в качестве лакомой приманки издавна предлагался к услугам туристов всех стран?

Двадцатый век подвел под распространенный мыслительный стереотип основательную научную базу для идентификации любого изображения молодой женщины в венецианской живописи как портрета куртизанки. Среди критериев, на которых основывается отождествление, важны следующие: присутствие атрибутов в форме зеркал, гребней или баночек с благовониями, определяемых в качестве «орудий Венеры»; изображения побегов различных растений, содержащих аллюзии на популярные среди куртизанок имена (Флора, Лаура); эффектное дезабилье и свободно распущенные волосы как признак свободы нравов. Трудно сказать, насколько оправдан такой подход, когда разнообразные бытовые аксессуары наделяются качествами универсального ключа к раскрытию картинного содержания. Вот «Портрет юной римлянки» Себастьяно дель Пьомбо из берлинской Картинной галереи. В свое время британский историк искусства М. Херст высказал обоснованное предположение о его выполнении по случаю свадьбы, поскольку показанные в корзине розы и айва служат символами брака [Hirst, 1981, p. 96]. Однако впоследствии те же самые мотивы дали основание другому исследователю сделать не менее аргументированный вывод о том, что перед нами – все-таки куртизанка, а не невеста [Wolk-Simon, 2008, p. 53]. Уязвимость подобного подхода, рассматривающего любые картинные атрибуты в качестве неизменных смысловых величин, не меняющих значения в любом стилистическом или содержательном контексте, совершенно очевидна. Возьмем для примера ситуацию с нередко фигурирующим в портретах «красавиц» мотивом цветка. Его иносказательное прочтение прочно связано с матримониальным ритуалом, в семантическом поле которого цветы обозначают искренность любовного чувства, что оправдывает их присутствие в свадебных портретах, где модель доверчиво протягивает цветы зрителю, на месте коего, подразумевается, присутствует жених. (Во всяком случае, именно так могла выглядеть утраченная нижняя часть портрета Джиневры деи Бенчи, связь которого с брачным обрядом ныне представляется исследователям очень вероятной) [Brown, 1998, p. 106]. Есть и другой пример – выполненный неизвестным болонским художником позднего кватроченто профильный портрет мужчины с гвоздикой в руке, которую он протягивает женщине на парном портрете. (Та в ответ передает ему яблоко или апельсин, символ брака и взаимной любви, обе картины находятся в Музее Метрополитен). Более того: изображение цветов в женской руке может фигурировать даже в посмертном портрете, выступая в качестве аллюзии на навсегда утраченные радости супружеского счастья [Luchs, 2012, p. 86-87]. В таком случае было бы вполне логичным усматривать в моделях портретов «красавиц», где появляются цветы, изображения венецианских невест, но как быть тогда с «Флорой» Пальмы Веккио (около 1520, Лондон, Национальная галерея), где полунагая героиня вместе с букетом простодушно и с полной откровенностью предлагает зрителю саму себя?

Чтобы лучше уяснить эротическую семантику цветка в куртуазном ритуале, достаточно бегло перелистать страницы какого-нибудь произведения ренессансной литературы, например – «Историю двух возлюбленных» Энеа Сильвио Пикколомини, где один из героев подносит возлюбленной, кстати – замужней даме, букет фиалок с позолоченными листками, среди которых притаилось письмо с сердечными излияниями [Euryalus und Lukrezia, 1907, p. 78]. Понятно, что ни о какой свадебной символике здесь и речи быть не может, а значит, очевиден вывод, что присутствие в портрете «красавицы» каких-либо отдельных атрибутов, обладающих иносказательным значением, будь то гребни или цветы, само по себе еще не служит аргументом при определении статуса модели как куртизанки. Гораздо важнее иное, а именно – тот контекст, в котором они появляются в качестве слагаемых единого образно-художественного ансамбля, все части которого обладают общим смысловым значением. Об этом говорит пример в виде серии портретов «красавиц», выполненных высокоодаренным учеником Тициана, Парисом Бордоне, который к 1550-м годам превратился в настоящего монополиста в этой сфере. Их рассмотрение в качестве живописного текста, чье содержание строится на обыгрывании стереотипных суждений о жизненном быте и нравах куртизанок, составляет основную задачу данной статьи.

Е.В. Яйленко *Signore Cortigiane*:

литературные штрихи к живописному портрету

Главное качество подобных картин составляет повторяемость образно-стилистических решений, выражающих себя в воспроизведении одинакового композиционного формата и пространственного решения, близких мотивов жестов и движений, костюмных аксессуаров, что позволяет воспринимать их в качестве элементов единой живописной серии. Являясь не чем иным, как кабинетными картинами, тем, что в наши дни зовется *pin-ups*, они обладают связанной содержательной программой, которую мы теперь намерены расшифровать, предложив вниманию читателя своеобразный историко-бытовой комментарий, разъясняющий смысловое значение подробностей их живописного строя. Для этого нам потребуется обратиться за помощью к литературным произведениям, составившим целый слой «низовой» культуры чинквеченто, не имевшей почти ничего общего с подлинными интеллектуальными достижениями века, но зато сохранившей множество характерных бытовых штрихов, из которых складывался жизненный мир человека Возрождения [Padoan, 1990, p. 63-71]. Среди них – образчики популярной литературы, имевшей массовое хождение, наподобие писаний дидактико-нравоучительного толка вроде «Жалобы феррарской куртизанки» (Венеция, 1532, 1538) [El vanto della cortigiana ferrarese qual narra la bellezza sua, 1926, p. 285-289], или же курьезные издания «Тарифы проституток» (Венеция, 1535) и «Каталог всех главных и наиболее почитаемых куртизанок Венеции, их имена, имена их сводней и места обитания» (Венеция, около 1574) [Catalogo di tutte le Cortigiane di Venezia coi relativi prezzi, del secolo XVI, 1870-1872, p. 3-7]. Сюда также относятся «поэмки», *poemetti*, Лоренцо Веньера, обедневшего патриция, верного ученика Пьетро Аретино и его закадычного приятеля, автора отвратительной «Дзаффетты» (1531), описывающей дурного тона развлечения венецианской «золотой молодежи». О сочинениях его наставника не стоит даже упоминать, так хорошо известны аретиновы «Рассуждения» или же послания, адресованные любимым куртизанкам и составившие особый подвид исключительно популярной в литературе чинквеченто эпистолярной формы.

Не сродни ли им и те из портретов «красавиц», которые также развивают тему продажной любви в наиболее узнаваемых ее типических аспектах, ориентируясь на массовый спрос и оттого предпочитая иметь дело с общераспространенными мыслительными стереотипами, легкодоступными для понимания даже не слишком искушенного зрителя? В этом смысле очень показательно, что обобщенный образ куртизанки наделялся практически идентичными чертами и в содержании поименованных выше книг, и в портретах «красавиц». Важнейшим качеством общности служило подчеркивание признаков безудержной роскоши в повседневном обиходе куртизанок, культивируемой преимущественно ради демонстрации собственного благополучия, и в этом смысле особенно показателен пример картин Париса Бордоне, где взгляду предстает настоящее собрание драгоценных предметов, образующих изысканный аккомпанемент аристократически-утонченному «искусству жизни», *saper vivere*. Благодаря интенсивным творческим контактам с маньеристическим искусством, кульминация которых пришлась на время работы Париса при дворе в Фонтенбло (1538), живописная стилистика его портретов «красавиц» обогатилась придворным лоском, а их живописна фактура как будто оделась ярким глянцем светской жизни, заливающим отсвечивающие характерным эмалевым блеском изображения драгоценных тканей и ожерелий. Его любимая героиня – дева с полными формами и светлорыжими волосами, показанная в обстановке богатых покоев среди сонмища драгоценных вещей, иногда застигнутая в момент, когда она убирает волосы или играет с домашним животным, а то просто мечтательно взирает в даль, сжимая в руке цветок, как в московском «Портрете женщины с розой» («Флора», 1540-е годы).

Между тем о склонности к роскошному образу жизни единодушно свидетельствуют все, кому довелось посещать жилища куртизанок. На память сразу приходят богато обставленные покои ветреной сицилийской донны, героини «Декамерона» (день второй, новелла пятая), пустыми рассказами заманившей к себе доверчивого простака, но имеются и другие свидетельства. Вот обиталище «благородной куртизанки» Кориата, «великолепное и представительное здание», входя в которое, словно попадаешь в настоящий «Рай Венеры»: «Его прекрасные помещения – самые

великолепные и блистательные, заслуживают всяческого внимания. Стены кругом украшены пышнейшими коврами и золоченой кожей» [Coryat, 1905, p. 403]. Иллюстрация в тексте, показывающая покои Маргариты Эмилианы, «прекрасной венецианской куртизанки», подтверждает такое наблюдение [Coryat, 1905, p. 263]. От нее не отставала аретинова Нанна, что избрала для себя прекрасную комнату, «всю в коврах, красиво убранную»; впоследствии она наняла большой дом с двумя служанками и «зажила, как синьора» [Аретино, 1995, с. 133, 143]. Вспоминая свой блистательный жизненный взлет, преждевременно и трагически оборванный «французской болезнью», безвестная феррарская куртизанка горько оплакивает утраченные жизненные блага, в том числе великолепно обставленный дом, полный провизии и ценных вещей: «Был у меня сервиз из полированного серебра, // Столы, стены, скамьи и лари, // Украшенные коврами и гобеленами, // Были ткани льняные в изобилии, // Нежнее белого снега, // Каждого, кто их видел, поражавшие» [El vanto della cortigiana ferrarese, 1926, p. 287].

Детальному описанию нравов и жизненных привычек куртизанок нашлось место в составленном Томмазо Гарцони энциклопедическом обзоре разнообразных профессий «Всеобщая площадь всех профессий мира» (Венеция, 1595). Все существующее разнообразие человеческих занятий увидено в нем как бы с высокой точки наблюдения, словно в картинах на фольклорные сюжеты Питера Брейгеля Старшего, позволяя охватить взглядом широкую панораму общественной жизнедеятельности, явленной в виде некоего сценического зрелища, *Theatrum Mundi*, что, кстати, составляло распространенный художественный прием у писателей чинквеченто. Исследуя мир, Гарцони заглядывает и в дома куртизанок. Служа оболъщению неопытных душ на «пиршествах Венеры и Вакха», они убраны поистине с царской роскошью: «Украшают кровати атласными балдахинами, шелковыми одеялами, рамами инкрустированными, столы – турецкими коврами, залы – бархатом. Комнаты – скамьями, тончайшим образом сделанными, шкафы – серебряными изделиями, потолки и стены – картинами сладострастнейшими, *pitture lascivissime*, розами и цветами – мощные полы, духами благоухающими – весь дом» [Garzoni, 1595, p. 598]. Очень похожей представляется домашняя обстановка куртизанки у Чезаре Рао, автора впечатляющей «Инвективы против куртизанок и их сторонников», помещенной в сборнике тридцати трех его диатриб, нацеленных против разнообразных пороков (Венеция, 1587): «Изысканные ткани, лютни, духи, зеркала, мягкие ложа, шелк, золото, румяна. Также музыка, певчие птички, попугаи, ковры, подушки, картины, одежды, наряды» [Raо, 1587, p. 22v]. Описывая убранство дома возлюбленной-куртизанки, Андреа Кальмо упоминает «спальеры, ковры, балдахины из дамаска, расписные сундуки», на которые пришлось потратиться, вскрыв кошелек, дабы «спать с Вашим Превосходительством» [Calmo, 1580, p. 27].

Но всех, конечно, затмила роскошью Империя Коньяти, «Божественная Империя», прославленная римская куртизанка (1455-1511), жившая в огромном доме, «преславнейшим образом украшенном», с множеством челяди и слуг. Свидетельствует Маттео Банделло: «Были там среди прочего зала, комната и небольшой кабинет, роскошно убранные, и ничего там не водилось, кроме бархата и парчи и тончайших ковров до пола. В комнате, *camerino*, где она пребывала, когда навещала ее какая-либо важная особа, имелось сплошь покрывавшее все стены убранство из шелковой ткани, затканной золотом в манере *riccio sovra riccio*, со многими красивыми и прелестными изделиями. Была там и консоль, вся покрытая золотом и голубым ультрамарином, мастерской работы, на коей помещались изготовленные из редких и драгоценных материалов вазы из алебаstra, порфира, серпентина и тысячи других сортов камня. Вокруг видны были многие сундуки и шкафы, богато инкрустированные, такие, что стоили баснословных денег. Посередине виднелся столик, покрытый зеленым бархатом, красивейший в мире» [Bandello, 1978, p. 196-197].

Сохранившиеся документальные источники дополняют отдельными штрихами картину, нарисованную талантливым пером писателя. Вот инвентарная опись имущества «роскошной куртизанки» Джулии Ломбардо, обитавшей в богато обставленном доме, помещавшемся в приходе

Е.В. Яйленко *Signore Cortigiane*:*литературные штрихи к живописному портрету*

Санта Мария Нова, с тремя (!) большими спальнями и приемной залой, не упоминая о многочисленных подсобных помещениях. Украшением главной спальни наряду с кроватью и шестью ларями при ней служили большое зеркало, стол, нарядный камин и картины [Santore, 1988, p. 47]. В небольшом кабинете, *studiolo*, при спальне хранились на полках разнообразные изделия из золота, стекла и фарфора, скульптуры, книги, ювелирные украшения, а что касается всего остального, то оно ничем не отличалось от обиталищ прочих куртизанок: такие же резные и позолоченные кровати с балдахинами, зеркала, столики и сундуки с богатым содержимым [Santore, 1988, p. 46]. Его перечень оставляет впечатление реестра товаров в небольшой текстильной лавке: два сундука плотно набиты постельным бельем, остальные содержат разнообразные предметы туалета – пятнадцать пар туфель, шесть кошельков, восемнадцать платков, одиннадцать чепцов, шестьдесят четыре рубашки. Прекрасно обстояло дело со столовыми приборами (блюдца, шесть кубков, двадцать четыре ножа, двенадцать позолоченных и четыре обыкновенных серебряных вилки, шесть позолоченных и три серебряных ложки), но больше поражает обилие картин – в одной только гостиной их было восемь! [Santore, 1988, p. 48]

Справедливо усматривая в подобном преизобилии житейских благ вопиющие признаки опасной расточительности, отцы города инициировали в 1562 году очередной закон против роскоши, запрещавший куртизанкам иметь дома убранство из шелка, ковры и скамейки, как и изделия из кожи любых сортов [Leggi e memorie venete sulla prostituzione, 1870-1872, p. 117], но об эффективности подобных установлений мы уже составили достаточное представление.

Невзирая на драконовские законы, куртизанки продолжали жить в достатке и изобилии. В обширном ассортименте нательной одежды Джулии Ломбардо наше внимание задержало упоминание о шестидесяти четырех рубашках (в действительности их было значительно больше, поскольку здесь речь идет о содержимом сундуков только в одном из жилых помещений дома). Они – важный атрибут ремесла профессиональной куртизанки: в одной рубашке, искусно распалая его страсть, предстает перед поклонником Нанна из «Рассуждений», впервые оказавшись с ним наедине после долгих уговоров и отчаянного торга [Аретино, 1995, с. 137]. Такая рубашка (вернее, сорочка, *samicia*) изготовлялась из тонкого льняного полотна и обычно украшалась вышивкой (позднее, ближе к концу века, когда стандарты жизненного комфорта повысились, – кружевами), ее края спускались до уровня икр, а рукава делались очень широкими, чтобы не стеснять движений. Подробные наставления на счет того, какой должна быть сорочка, дает Алессандро Пикколомини: «Благородная дама должна носить сорочки из тончайшего материала, реймса, которые отделаны изящнейшим образом. Иногда они бывают вытканы из шелка, иногда украшены золотом или серебром, но чаще всего должны быть с большим искусством прошиты одиночной нитью» [Piccolomini, 1622, p. 248]. Их ношение особенно приличествует тем счастливицам, у кого красивая грудь, а это очень, очень важно (*d'importanza grandissima*), учит писатель, предлагая читательницам невинную хитрость: утренних посетителей рекомендуется встречать не одетой, извиняясь, что, мол, не успела облачиться в нарядное платье, зато будет хорошо видно, что грудь у тебя «округла и рельефна».

Обычно сорочку надевали под платье, предохраняя дорогие ткани от соприкосновения с телом, но таким образом, чтобы верхняя часть рубашки виднелась из-под лифа, равно как и рукава, продевавшиеся сквозь специальные разрезы по бокам, хотя чаще всего в ней ходили дома, в неформальной обстановке. Поэтому изображение сорочки составляет неизменный атрибут жизненного обихода в портретах «красавиц», сообщающий их облику оттенок домашней простоты и доверительной интимности, степень которой напрямую зависит от выреза сорочки и глубины декольте. Иногда она лишь слегка выглядывает из-под платья, оживляя изысканным узором плиссировки очертания бюста («Виоланта» Тициана), иногда, даже без платья поверх нее, все равно полностью закрывает грудь, рисуясь намеком на сохранение определенных табу и в близких отношениях (его же «Флора»), однако в большинстве случаев, напротив, ее присутствие только повышает ставки в любовной игре. Сползающая с плеч сорочка с ослабленными завязками на груди изящным узором каймы, вышитой аккуратными стежками, красиво обрамляет обнаженные груди,

дополнительно оттеняя наготу и розоватость кожи ослепительно-яркой белизной холста (Пальма Веккио, «Портрет куртизанки», 1520, Милан, Музей Польди Пеццоли), или подчеркивая открытость соска, окаймленного синей лентой, что стягивает края ткани («Флора» Пальмы).

Примечательная черта покроя сорочек в обеих картинах Пальмы – исключительной ширины рукава, позволяющие видеть запястья. Рукава такого типа, именовавшегося *a comeo*, вызывали резкие нарекания правительства за расточительное использование ткани и в начале XVI века неоднократно подвергались запретам (дважды в одном только 1504 году, затем в 1506) [Newton, 1988, p. 55-56]. И они также прочно ассоциировались с миром куртизанок, о чем помимо портретов «красавиц» говорит ссылка на картину Тициана *Noli me tangere*, где у раскаявшейся куртизанки Магдалины – такие же точно рукава *a comeo* (1511-1512, Лондон, Национальная галерея). Их востребованность объяснялась особенностями покроя, позволявшего видеть обнаженные руки, белизной коих мог соблазниться алчущий взор: когда «мудрая матушка» аретиновой Нанны вознамерилась продемонстрировать ее прелести орде поклонников, уныло бродивших у окна в чаянии удачи, то велела ей надеть строгое платье, но – без рукавов, «чтобы на виду были белые, как снег, руки» [Аретино, 1995, с. 135].

Не оттого ли все без исключения модели Париса Бордоне облачены в ослепительно-белые сорочки, поверх которых небрежно наброшено тяжелое парчовое платье, лиф которого, сползая вниз, открывает взорам нагие груди, как в произведении из мадридского собрания Тиссен-Борнемисса? Им под стать героини его же мифологических картин, преимущественно – юные Венеры, что, тая в объятиях возлюбленных, Марсов и Адонисов, умелым жестом приоткрывают свои прелести, приспуская с плеча рубашку («Венера и Адонис», Дубровник, Дворец ректоров; «Венера и Анхиз», Париж, Лувр). Нет никаких сомнений в том, что и здесь тоже речь идет о куртизанках, которых привлекала изысканная простота классического костюма, соблазнявшего взгляды открытостью тела, отчего они любили являться в общественных местах «украшенными, подобно нимфам», *ornandosi de ninfe*, как было отмечено в декрете Совета десяти (14 июля 1578 года) [Leggi e memorie venete sulla prostituzione, 1870-1872, p. 121-122]. Такая сорочка, *camicia alla ninfale*, оставляла обнаженными часть ног и руки, однако особенно уместным выглядело появление сорочки в портретах полубогинь венецианского полусвета оттого, что из ниспадающих белых рубашек, вместе с распущенными по плечам волосами, состояло сценическое облачение *all'antica* у актрис, выступавших в ролях богинь и нимф [Mellencamp, 1969, p. 174-177]. Перенесение мифологической образности в сферу интимных отношений, сообщавшее любовной игре пикантный привкус изысканной куртуазности, сказалось в использовании по отношению к куртизанкам сленгового наименования «нимф». Оно встречается у Лоренцо Веньера и Аретино, им пользовался Кальмо, да и сами куртизанки охотно поддерживали лестное для них обыкновение, представляя в костюмах нимф на праздниках и карнавалах [Santore, 2008, p. 20-26]. Для того были свои причины, несомненно, хорошо осознававшиеся ими. Сближение с миром классической античности опосредованно влияло на повышение их социального статуса, как и сравнение с греческими гетерами или римскими блудницами, пользовавшимися некогда большим почетом, хотя, как бы ни было оно лестным для тех, кого титуловали «нимфами» и «богинями», такое отождествление, впрочем, обладало и оборотной стороной.

Скрытый в нем подтекст раскрывался в порицаниях суетных радостей бытия, обращенных к тому, для кого увлечение мифологизированными креатурами составляло смысл существования. Возьмем знакомую нам книгу Джакомо Франко «Одежды женщин венецианских». Помещенная в ней гравюра (*fol.* 18), представляет «Влюбленного с нимфой»: ее персонаж – один из тех состоятельных молодых людей, что, оставляя в стороне тягостные житейские заботы, «обращают души свои к радостям», услаждаясь веселыми прогулками в Тревизо или Падую в сопровождении «своих синьор и дам». Мифологический маскарад продолжается на следующей странице, где перед нами предстает одна из таких прелестниц: это «знаменитейшая синьора», *famosissima signora*, на сей раз – в обличье Дианы; причесанная «в венецианской манере», она сжимает в правой руке стрелу, а из декольте выглядывает нагая грудь.

Е.В. Яйленко *Signore Cortigiane*:

литературные штрихи к живописному портрету

Итог любовной истории показан в завершающем листе маленькой мифологической сюиты, где незадачливый ухажер, обращенный любовными чарами в оленя, «полностью превратился в добычу Венеры и, утратив рассудок, остался животным, лишившись и славы, и способностей» (*fol.* 20). Засим следует нравоучение, обращенное к «юношам честным и доблестным», коим надлежит убежать «от коварных сетей Купидона, бога любви» [там же].

Но вернемся к одеянию куртизанок. Простотой покроя и белым цветом полотна их сорочки оттеняли роскошь парчовых платьев и драгоценностей, а также золотисто-рыжих волос, на их фоне смотревшихся еще эффектнее. Выставляемое напоказ ослепительное богатство облачения служило показателем жизненного успеха и востребованности, закономерно повышая цену для всякого, кто мечтал свести близкое знакомство с «богиней». Гордясь собой, знаменитая римская куртизанка во время выхода в церковь высокомерно демонстрирует «городу и миру» исключительно нарядное одеяние, вызывающее кругом завистливые толки и пересуды, когда, похожая на баронессу, она шествует с эскортом слуг и пажей, и никто уже не вспомнит, что она прибыла из Венеции без гроша в кармане: «Посмотрела бы ты, что за накидка (*bernia*) была на ней, затканная золотом *riccio sovra riccio*, и эта хламида из черного бархата, отделанная золотом, со слоями золота поверх бархата, и слоями бархата поверх золота, хламида, чья выделка, должно быть, стоила всей Вселенной. А как тебе эти кольца и эти жемчуга, и ожерелье, что были на ней?» [La Puttana Errante, 1660, p. 3]. О драгоценностях Джулии Ломбардо речь уже заходила (помимо них, в доме также хранилась немалая сумма денег), но вот несметные сокровища куртизанки Кориата, чье жилище выглядит сродни пещере Аладдина: «Увидишь ее покрытой множеством золотых цепочек и восточных жемчугов, подобно второй Клеопатре, с разными золотыми кольцами, разукрашенными алмазами и другими дорогостоящими камнями, с драгоценностями немалой цены в ушах. Камчатое платье (я говорю о благородной куртизанке) отделано глубокой золотой бахромой либо окаймлено пятью или шестью рядами золоченых кружев, каждый шириной два дюйма. Ее нижняя юбка из красного камлота, обрамленная богатой золотой бахромой, ее шелковые чулки телесного цвета, ее дыхание и все ее тело, умащенное – дабы еще более очаровать тебя – самыми благоуханными благовониями, все это на первый взгляд представляется наиболее усладительным обольщением» [Coyat, 1905, p. 404-405]. Оплакивая судьбу, «знаменитая феррарская куртизанка» монотонно перечисляет утраченные блага: «Имела множество одежд из золота, бархата, шелка, //Отделанные изысканными камнями и жемчугами, //Больше их было, чем у других таких же. //Золотых и шелковых сорочек, увитых //Тончайшим реймсом имела больше сотни, //Чулоч и башмаков, по самой моде скроенных. //И, роскошь мою напоказ выставляя и цену, //На шее такую цепочку носила, //Что стоила две сотни золотых дукатов» [El vanto della cortigiana ferrarese, 1926, p. 286-287].

Не менее изысканной роскошью блистает облачение куртизанки у Гарцони, что горделиво шествует по улице, вся украшенная лентами и перстнями, в серьгах и с ожерельями на шее [Garzoni, 1595, p. 599]. В этом отношении ей ничуть не уступают героини Париса Бордоне, красоту которых неизменно оттеняет какая-нибудь цепочка или ожерелье, не говоря о роскошных тканях, драгоценных изделиях или цветах. В уже упоминавшемся портрете «красавицы» из собрания Тиссен-Борнемисса к ним добавляется жемчужное ожерелье, искусно вплетенное в густые рыжие косы, с которыми его скрепляет крупная золотая пластина, *brochetta di testa*. Такое же ожерелье украшает голову героини московской картины, на плечи которой спадает еще одна нить поразительно крупного жемчуга, целой россыпью собирающегося между грудей. Им обеим сродни в этом плане героини мифолого-аллегорических сцен венецианского художника («Венера, Флора, Марс и Купидон», около 1560, Санкт-Петербург, Государственный Эрмитаж), не говоря о его же любовных сценах с участием олимпийских, под чьим обликом скрываются все те же куртизанки.

Грозившая непомерными тратами суетная погоня за модой подвергалась суровому порицанию в законах о роскоши, в этом отношении не допускавших никаких различий между куртизанками и благородными дамами, носившими одинаковые наряды и украшения, хотя для внимательного

E.V. Yaylenko *Signore Cortigiane:*
literary touches to the painted portrait

наблюдателя нравов разница между ними оставалась огромной, проступая преимущественно в манере вести себя в общественных местах. Этическая мысль Возрождения разработала подробный кодекс поведения благородной женщины, чьи манеры и умение держаться на публике должны были обнаруживать добродетельный склад ума и высоконравственность поступков, причем основное внимание обращалось на воспитание хороших манер у девушек, готовившихся к вступлению в брак [Thoss, 1986, s. 301-325; Burke, 1991, p. 71-83]. Им или их родителям адресованы специальные руководства о правилах хорошего тона, простиравшие внимание до установления принципов жестикуляции или участия в разговоре, наподобие трактата «Девическая красота» (Венеция, 1471), рисующего вполне определенный идеал женского поведения, каким его хотели видеть, и каким оно действительно нередко было в повседневных отношениях. Вот правила поведения за столом: добродетель состоит в том, что девушка не глядит по сторонам, бесцеремонно разглядывая участников трапезы, но скромно сидит, опустив глаза, с взором, «обращенным внутрь себя» [Giovanni di Dio da Venezia, 1471, p. 51 r]. Если возникает необходимость вступить в разговор, то снова появляется возможность проявить благородный нрав в особенной «весомости слов». Говорить следует размеренно и кратко, ограничиваясь немногими фразами, и то лишь по необходимости, ни в коем случае не надо сыпать словами и колотить языком, словно молотком для отбивания мяса [Giovanni di Dio da Venezia, 1471, p. 51 v]. Передвигаться нужно размеренными шагами, «ни слишком частыми, ни слишком длинными», и желательно со всей возможной скромностью, если идешь по улице.

В XVI столетии число таких трактатов заметно увеличилось (об этом ниже), и соответствующим образом расширилась сфера бытовых отношений и поведения, подвергнувшегося корректировке в согласии с нормами достойного обращения. Особое значение теперь придавалось характеру жестикуляции, выдававшей благородного человека по приверженности правилам строгого декорума и чувству меры, *misura*, удерживавшим от подобающих плебею излишне бурных душевных проявлений наподобие крика, смеха или порывистых движений, еще менее подходивших женщинам, кому в первую очередь надлежало контролировать свою мимику и жесты [Burke, 1991, p. 75-77]. Выражая умонастроение эпохи, выдающийся испанский педагог Хуан Луис Вивес обрисовал свой идеал поведения молодой женщины в трактате «О воспитании христианки» (1529, издан в Венеции в 1546 году): «Если девушка выходит из дома, то должна двигаться не слишком быстро, но и не слишком медленно. Если появляется в многолюдном обществе, то должна сохранять скромность поведения. Глаза следует держать стыдливо опущенными и поднимать их лишь изредка и с приличествующей скромностью, ни на кого не глядя пристально и в упор. Поскольку громкий смех по большей части обличает разум, лишенный серьезности, молодая дева должна остерегаться необузданного смеха, дабы тело ее при этом не слишком сотрясалось». Смеяться следует мало, да и вообще лучше меньше говорить, ибо в первую очередь девушке приличествует греческая поговорка «живи незаметно» [Vives, 1912, p. 74].

Куртизанкам же ничего подобного не пристало, ибо привлечение к себе заинтересованного внимания, конвертируемого в денежные суммы, составляло условие их существования *sine qua non*. Оттого они «красуются в окнах, любезничают на балконах, глазами следят за проходящими мимо, машут руками, подают знаки взглядом, смеются и делают гримасы, говорят, хохочут» [Garzoni, 1595, p. 598]. Так же поступала и аретинова Нанна, что выглядывала ненадолго в окно, дабы показаться «параду поклонников», и «смотрела на них при этом уверенным взглядом замужней матроны, а жесты, которые я делала, были теми, которые обычно делают девки» [Аретино, 1995, с. 135]. Оставляя в стороне площадные манеры Нанны, отметим сходство с такими выходками в поведении «красавиц» венецианских художников, коим совершенно неведомы основные заповеди благородной дамы – опущенные долу очи и заученная скованность жестов, выдающие целомудрие и добродетельный нрав. Дерзко и с вызовом выглядывает она из окон картинных рам, энергично жестикулируют, стараясь привлечь внимание, а иногда с той же целью берут в руки музыкальные инструменты, преимущественно лютни (Пальма Веккио, «Дама с лютней», 1520-е годы, собрание герцога Нортумберлендского; Парразио Микели, «Куртизанка с лютней», около 1560, Будапешт, Музей изящных искусств). Круг куртизанок-музыкантш дополняет «Дама за верджином» Бернардино

Е.В. Яйленко *Signore Cortigiane*:

литературные штрихи к живописному портрету

Личинио (1520-е годы, Хэмптон-Корт), рядом с которой, по-видимому, помещены сводница и клиент. В домашнем собрании венецианца Джироламо Марчелло находилась «картина с изображением женщины, показанной до пояса, которая держит в правой руке лютню, и опустила голову на левую руку, работы Якопо Пальмы»: то, несомненно, была куртизанка [Der Anonimo Morelliano, 1888, s. 90].

Особая склонность их к занятиям музыкой засвидетельствована в литературе чинквеченто, отразившись также в инвентарных описях домашнего имущества, частной переписке, трактатах, из содержимого которых можно сделать вывод, что умение петь и играть на музыкальных инструментах высоко ценилось в качестве развлечения при любовных встречах и во время шумных застолий. Об этом с присущим ей цинизмом доверительно поведала подруге наша старая знакомая, Нанна: «Как-то мне пришла фантазия научиться брэнчать на лютне, не потому, что мне это нравилось, а потому, что мне хотелось казаться женщиной, которая интересуется искусством. Ведь это лучший капкан для ротозеев, если девка отличается еще и каким-нибудь артистическим даром. Это обходится им дороже». И заключила: «Девка, которая умеет петь да еще читает ноты с листа – о, с такой надо держать ухо востро» [Аретино, 1995, с. 156]. «Прекраснейшей музыкантшей» была Барбара Салутати, которая, по свидетельству Вазари, к тому же еще и обладала божественным голосом [Вазари, 1994, с. 298]. От неотразимого воздействия магических чар этих новых сирен настойчиво предостерегал Кориат: «Она попытается околдовать тебя отчасти с помощью мелодичных нот, что извлекает она из своей лютни искусными взмахами пальцев, подобно мужчинам – превосходным преподавателям благородной науки музыки, отчасти – искушающей сердце гармонией своего голоса» [Coryat, 1905, p. 405]. В схожем духе о «несчастной толпе любовников, покоренных этими голосами ангельскими и прекраснейшими, привлеченных этими божественными звуками клавинок и лютен», высказывался Томмазо Гарцони [Garzoni, 1595, p. 598]. За клавиноками горделиво восседает куртизанка, *cortigiana principale*, у Джованни Франко [Franco, 1876, p. 9]. В покоях у знаменитой Империи на «красивейшем в мире столике» всегда лежала лютня или цитра вместе со сборниками нот [Banello, 1978, p. 196-197], музыкантшей была Вероника Франко, музыкальностью отличались куртизанки-возлюбленные Андреа Кальмо [Calmo, 1580, p. 9], и в инвентарных описях имущества куртизанок нередко встречаются упоминания о различных музыкальных инструментах [Santore, 1988, p. 59].

Поэтому их изображение в портрете «красавицы» может служить внятным указанием на статус модели как куртизанки, что безошибочно опознавалось зрителем, посвященным в тайнопись портретного искусства венецианского чинквеченто. Другим знаковым мотивом в портретах «красавиц», помимо музыкальных инструментов, служили изображения домашних животных, распространение склонности к коим у куртизанок также неоднократно отмечалось [Santore, 1988, p. 61]. Их присутствие в доме говорило о материальном достатке, наглядно показывая преуспевание хозяйки. «Птички и попугаи» украшают жилище «прекраснейшей куртизанки» Чезаре Рао [Rao, 1587, p. 22 v], с собачкой «французской породы» на руках «знаменитая куртизанка» элегантно позирует Джакомо Франко [Franco, 1610, p. 11], и с точно такой же собачкой, *il cagnino*, шествует она по улице, «вызывая чрезвычайное возбуждение», а рядом семенит маленькая обезьянка [Garzoni, 1595, p. 599]. «Пускаясь на плутни и подлости, они и теряют обычно все, включая обезьянок, попугаев и карлиц, рядом с которыми они чувствовали себя королевами», – сентенциозно морализирует Нанна [Аретино, 1995, с. 145], и на память приходит «Портрет женщины» Бордоне из собрания Тиссен-Борнемисса (около 1550), где модель сжимает элегантную цепочку, тянущуюся к ошейнику маленькой обезьянки. Ее присутствие может служить символическим обозначением порока сладострастия [Pedrocco, 1990, p. 82], но одновременно в таком изобразительном мотиве опознается намек на участь несчастного возлюбленного, околдованного любовными чарами, приковавшими его прочными цепями безответной привязанности к предмету воздыханий. Это – типичный троп морализаторской литературы: так, все ухищрения куртизанок, в особенности роскошные облачения, призванные обольщать взоры и околдовать, Кориат сравнивает с золотой цепочкой, брошенной на свиное рыло [Coryat, 1905, p. 405].

В ряду картинных аксессуаров, характеризующих жизненный уклад венецианских «красавиц» как сопричастных миру продажной любви, важное место занимает зеркало. В него внимательно вглядывается белокурая донна с одной обнаженной грудью, показанная в картине из собрания Кунстхалле в Гамбурге (около 1540 года), известной как «Портрет молодой женщины со служанкой». Ее статус куртизанки не вызывает никаких сомнений, однако присутствие зеркала позволяет раскрыть дополнительный уровень смыслового значения в картинном содержании. Она относится к той сюжетной группе в иконографии портретов «красавиц», которая показывает их смотрящимися в зеркальное стекло, и щедрую день которой отдали едва ли не все ведущие венецианские живописцы чинквеченто, начиная с Джованни Беллини, автора очаровательной «Женщины перед зеркалом» из собрания Музея истории искусства в Вене (1515). Их героини могли быть Венерами или же – простыми безымянными венецианками, как в знаменитой картине Тициана из Лувра, где кавалер галантным жестом подносит возлюбленной зеркало, однако в любом случае не вызывает сомнения их близость миру чувственных наслаждений. Парис Бордоне в середине века не менее пяти раз возвращался к полюбившемуся ему сюжету («Портрет женщины», 1540-е годы, частное собрание; «Женщина за туалетом», около 1550, Вена, Музей истории искусства; «Венецианка за туалетом», середина 1540-х годов, Эдинбург, Национальная галерея Шотландии). Картина из Эдинбурга [Brigstrocke, 1993, p. 36-37] в композиционном отношении представляет собой комбинацию портрета «красавицы» с известным по произведениям Леонардо типом «портрета в повороте» (еще одна «красавица», помещенная справа и смотрящая на зрителя) и изображением молодой, но одетой по-монашескому строго женщины, с зеркалом в руке, на которое она указывает суетной визави.

В XIX веке ее сюжетное значение связывали с библейской историей Юдифи, якобы показанной в момент, когда она собирается отправиться в шатер к Олоферну, в следующем столетии в ней видели традиционную аллегорию *vanitas*. Такое предположение, на первый взгляд, выглядит обоснованным, однако нуждается в некоторых коррективах. Как мне кажется, содержательную основу этой моральной аллегории могло составить сочинение Пьетро Аретино «О человеческой природе сына божьего». (Первоначальный вариант – 1534, в расширенном виде текст вышел в свет в следующем году, также это сочинение было опубликовано в венецианском издании 1551 года вместе с другими религиозными писаниями Аретино). История Магдалины включена во вторую книгу этого объемистого труда, а главное место в ней занимает описание превращения самовластной куртизанки в кающуюся грешницу, превращения, развернувшегося с быстротой арабских сказок на протяжении всего лишь одного дня, когда произошла судьбоносная встреча с Христом. Внимание Париса Бордоне или же его заказчика могло привлечь то его место, где речь идет о двух сестрах, Марфе и Марии Магдалине, одна из которых обрушивается на другую с упреками в суетности и чрезмерном увлечении греховными радостями жизни.

Повествование открывается восхвалением великих добродетелей бесконечно преданной Христу подвижницы Марфы, облаченной в дешевую одежду и с накидкой из грубого льна, покрывающей голову – подробность, сохраненная у Бордоне. Исполненная негодованием, она сурово порицает сестру: «Можно ли представить, чтобы разум твой не усвоил, сколь слаще те наслаждения, которые дарует небо душе, нежели те, что мир предоставляет телу? Как случилось, что не понимаешь, сколь отличны дары небесные от земных даров? Суетны мысли твои и дела твои суетны, но поменяй их, сестра, сделай это, и станут полезными деяния твои» [Aretino, 1914, p. 23].

Достоинно особого внимания, что в качестве решающего аргумента, призванного обратить на путь истины отвращением от греха, выступает зеркало, одновременно предстающее в качестве символа самопознания и – напоминания о всевидящем божьем оке: «Ты слепа, Магдалина, и оттого не видишь примера, глядя в зеркало лишь для того, чтобы развлекать людей и гневить Господа» [Aretino, 1914, p. 31]. Попреки сестры нарушили душевный покой блудницы, и, действительно, при взгляде в тускло поблескивающую поверхность зеркального стекла лицо белокурой красавицы

Е.В. Яйленко *Signore Cortigiane*:

литературные штрихи к живописному портрету

у Бордоне ненадолго хмурится. Однако, невзирая на увещевания «доброй Марфы», в ночь накануне похода в храм, где выступит с проповедью Христос, Магдалина решает устроить пиршество, и как будто в преддверии его, «охваченная гордостью за свою великую красу», облачается в роскошное платье героиня венецианского художника, прибирающая перед зеркалом длинные косы.

Смысловые переключки между текстом сочинения Аретино и картиной Париса Бордоне позволяют усматривать в ее героинях Марфу, Марию и их служанку, показанных накануне встречи Магдалины с Христом и обращения блудницы в праведницу. Подробно описанная в картине предметно-бытовая среда включает в себя изображения платьев и украшений, разнообразных предметов туалета – зеркала, гребня, кувшинчика с косметическими средствами, словом, все то, что могло бы составить бытовой обиход типичной венецианской куртизанки. Куда менее подробно обрисована жизненная среда в картине из Гамбурга, которая представляется сокращенной редакцией содержания эдинбургского полотна, разделяя с ним общую сюжетную основу. Оба произведения, трактуя тему греховности продажной любви, намечают тем самым выход за пределы камерной художественной поэтики портретов «красавиц», вместе с обретением новой содержательной основы утрачивающих свое первоначальное значение собирательного образа куртизанки, «квинтэссенции красоты» [Coryat, 1905, p. 404], что открывает взору зрителя воплощение самых заветных его эротических фантазий и тайных ожиданий. Теперь их место занимают библейские или античные героини, Сусанны, Вирсавии и Лукреции, представленные в таком же, что и «красавицы», полуфигурном формате, но, в отличие от них, направляющие зрительские помыслы в сторону благочестивых размышлений о добродетели. Характерным в этом смысле выглядит распространение в искусстве второй трети изображений кающейся Марии Магдалины, представляющей собой парадигму морально уничтоженной и раскаявшейся грешницы, тогда как ее более преуспевающие компаньонки постепенно исчезают из венецианского исхода ближе к завершению второй трети века. Главной причиной тому явились глубокие перемены в области духовной жизни страны в период Контрреформации, когда поведенческие и интеллектуальные нормы определялись в соответствии с решениями Тридентского собора, требовавшими от искусства трактовки исключительно высоконравственных сюжетов. Также в данной связи следует отметить падение престижа профессии куртизанки, что утратила яркий, хотя и двусмысленный ореол своей привлекательности. Нетерпимое отношение к продажной любви выразилось, в частности, в заметном увеличении литературных произведений, что вели речь о жалкой участи, неизбежно ожидавшей всех без исключения куртизанок, порицаемых отныне в качестве исчадий ада, «волчиц Рема, чудовищных Медуз, проклятых Сирен» [Passi, 1599, p. 121].

ИСТОЧНИКИ

1. *Аретино П.* Рассуждения Нанны и Антонии под фиговым деревом в Риме. – Санкт-Петербург, 1995.
2. *Вазари Д.* Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих. Т. 3. – Москва, 1994.
3. Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiels “Notizia d’opere del disegno”). Hrsg. T. Frimmel. – Wien, 1888.
4. *Aretino P.* Prose sacre. [Lanciano], 1914.
5. *Bandello M.* Novelle. – Milano, 1978.
6. *Calmo A.* Residuo delle lettere. Libro quarto. – Venezia, 1580.
7. Catalogo di tutte le Cortigiane di Venezia coi relativi prezzi, del secolo XVI // Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Republica. Venezia, 1870-1872. P. 3-7.
8. *Coryat T.* Coryat’s Crudities. Hastily Gobbled Up in Five Months Travells in France, Savoy, Italy... (1611). Vol. 1. – Glasgow, 1905.
9. *Giovanni di Dio da Venezia.* Decor puellarum. – Venezia, 1471.
10. Euryalus und Lukrezia. Aus dem Lateinischen des Aeneas Sylvius de Piccolomini übertragen von Konrad Falke. – Leipzig: Insel, 1907.
11. *Franco G.* Habiti delle donne Venetiane. – Venezia, 1610.

E.V. Yaylenko *Signore Cortigiane:*
literary touches to the painted portrait

12. Franco G. *Habiti d'huomeni et Donne venetiane*. – Venezia, 1876.
13. Garzoni T. *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*. – Venezia, 1595.
14. *Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Republica*. – Venezia, 1870-1872.
15. Passi G. *I donneschi difetti. Nuovamente formati e posti in luce*. – Venezia, 1599.
16. Piccolomini A. *Gli costumi lodevoli che a nobili gentildonne si convengono*. – Venezia, 1622.
17. *La Puttana Errante ovvero dialogo di Madalena è Giulia*. – Leyden, 1660.
18. Rao C. *Invettive, orationi et discorsi*. – Venezia, 1587.
19. *Tariffa delle Puttane ovvero ragionamento del Forestiere e del Gentilhuomo: nel quale si dinota il prezzo e la qualità di tutte le Cortigiane di Venegia col nome delle Ruffiane*. – Venezia, [1535].
20. *El vanto della cortigiana ferrarese qual narra la bellezza sua // Graf A. Attraverso il Cinquecento*. – Torino, 1926. – P. 285-289.
21. Vecellio C. *Habiti antichi et moderni*. – Venetia, 1598.
22. Vives J.L. *Pädagogische Hauptschriften*. – Paderborn, 1912.

ЛИТЕРАТУРА

1. Anderson J. Giorgione. *The Painter of "Poetic Brevity"*. Paris – New York, 1997.
2. Brigstrocke H. *Italian and Spanish Painting in the National Gallery of Scotland*. – Edinburg, 1993.
3. Brown D.A. *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*. – New Haven and London, 1998.
4. Burke P. *The Language of Gesture in Early Modern Italy // A Cultural History of Gesture / Ed. J. Bremmer and H. Roodenburg*. – Ithaca, New York, 1991. – P. 71-83.
5. Hirst M. *Sebastiano del Piombo*. – Oxford, 1981.
6. Luchs A. *Verocchio and the Bust of Albiera degli Albizzi: Portraits, Poetry and Commemorative // Artibus et historiae, 66 (2012)*. – P. 86-87.
7. Newton S.M. *The Dress of the Venetians. 1494-1525*. – Brookfield, Vermont, 1988.
8. Mellencamp E.H. *A Note on the Costume of Titian's "Flora" // The Art Bulletin, 1969, № 51*. – P. 174-177.
9. Padoan G. *Il mondo delle cortigiane nella letteratura rinascimentale // Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*. – Milano, 1990. – P. 63-71.
10. Pallucchini A. *Il ritratto di Caterina Sandella di Jacopo Tintoretto // Arte Veneta, 1971, № 25*. – P. 262-264.
11. Pedrocco F. *Iconografia delle cortigiane di Venezia // Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*. Milano, 1990. – P. 81.
12. Santore C. *Julia Lombardo, "Somtuosa Meretrice": A Portrait by Property // Renaissance Quarterly, 1988, № 41*. P. 44-83.
13. Santore C. *Like a Nymph // Source: Notes in the History of Art, 2008, № 27*. – P. 20-26.
14. Syson L. *Belle: Picturing Beautiful Women // Art and Love in Renaissance Italy / Ed. A. Bayer*. – New Haven and London, 2008. – P. 246-254.
15. Thoss D. *Frauenerziehung im Spätmittelalter // Frau und spätmittelalterlicher Alltag*. – Wien, 1986. – S. 301-325.
16. Wolk-Simon L. *"Rapture to the Greedy Eyes": Profane Love in the Renaissance // Art and Love in Renaissance Italy / Ed. A. Bayer*. – New Haven and London, 2008. – P. 45-58.

SOURCES

1. Aretino P. *Prose sacre*. [Lanciano], 1914.
2. Aretino P. *Rassujdenija Nanni I Antonii pod figovim derevom v Rime* [The Dialogue of Nanna and Antonia under a fig-tree in Rome]. St. Petersburg, 1995.
3. Bandello M. *Novelle*. Milano, 1978.
4. Calmo A. *Residuo delle lettere. Libro quarto*. Venezia, 1580.
5. *Catalogo di tutte le Cortigiane di Venezia coi relativi prezzi, del secolo XVI*. In: *Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Republica*. Venezia, 1870-1872. Pp. 3-7.
6. Coryat T. *Coryat's Crudities. Hastily Gobbled Up in Five Months Travells in France, Savoy, Italy... (1611)*. Vol. 1. Glasgow, 1905.
7. *Der Anonimo Morelliano (Marcanton Michiels "Notizia d'opere del disegno")*. Hrsg. T. Frimmel. Wien, 1888.
8. Giovanni di Dio da Venezia. *Decor puellarum*. Venezia, 1471.
9. *Euryalus und Lukrezia. Aus dem Lateinischen des Aeneas Sylvius de Piccolomini übertragen von Konrad Falke*. Leipzig: Insel, 1907.

Е.В. Яйленко *Signore Cortigiane*:*литературные штрихи к живописному портрету*

10. Franco G. *Habiti delle donne Venetiane*. Venezia, 1610.
11. Franco G. *Habiti d'Huomeni et Donne venetiane*. Venezia, 1876.
12. Garzoni T. *La piazza universale di tutte le professioni del mondo*. Venezia, 1595.
13. *Leggi e memorie venete sulla prostituzione fino alla caduta della Repubblica*. Venezia, 1870-1872.
14. Passi G. *I donneschi difetti. Nuovamente formati e posti in luce*. Venezia, 1599.
15. Piccolomini A. *Gli costumi lodevoli che a nobili gentildonne si convengono*. Venezia, 1622.
16. *La Puttana Errante ovvero dialogo di Madalena è Giulia*. Leyden, 1660.
17. Rao C. *Invettive, orationi et discorsi*. Venezia, 1587.
18. *Tariffa delle Puttane ovvero ragionamento del Forestiere e del Gentilhuomo: nel quale si dinota il prezzo e la qualità di tutte le Cortigiane di Venegia col nome delle Ruffiane*. Venezia, [1535].
19. *El vanto della cortigiana ferrarese qual narra la bellezza sua*. In: Graf A. *Attraverso il Cinquecento*. Torino, 1926. Pp. 285-289.
20. Vasari G. *Jisneopisanija naibolee znamenitih zhivopiszev, vajateley i zodchih* [Lives of the Most Excellent Painters, Sculptors and Architects]. T. 3. Moscow, 1994.
21. Vecellio C. *Habiti antichi et moderni*. Venetia, 1598.
22. Vives J.L. *Pädagogische Hauptschriften*. Paderborn, 1912.

REFERENCES

1. Anderson J. *Giorgione. The Painter of "Poetic Brevity"*. Paris – New York, 1997.
2. Brigstocke H. *Italian and Spanish Painting in the National Gallery of Scotland*. Edinburg, 1993.
3. Brown D.A. *Leonardo da Vinci. Origins of a Genius*. New Haven and London, 1998.
4. Burke P. *The Language of Gesture in Early Modern Italy*. In: *A Cultural History of Gesture*. Ed. J. Bremmer and H. Roodenburg. Ithaca, New York, 1991. Pp. 71-83.
5. Hirst M. *Sebastiano del Piombo*. Oxford, 1981.
6. Luchs A. *Verocchio and the Bust of Albiera degli Albizzi: Portraits, Poetry and Commemorative*. In: *Artibus et historiae*, 66 (2012). Pp. 86-87.
7. Newton S.M. *The Dress of the Venetians. 1494-1525*. Brookfield, Vermont, 1988.
8. Mellencamp E.H. *A Note on the Costume of Titian's "Flora"*. In: *The Art Bulletin*, 1969, № 51. Pp. 174-177.
9. Padoan G. *Il mondo delle cortigiane nella letteratura rinascimentale*. In: *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*. Milano, 1990. Pp. 63-71.
10. Pallucchini A. *Il ritratto di Caterina Sandella di Jacopo Tintoretto*. In: *Arte Veneta*, 1971, № 25. Pp. 262-264.
11. Pedrocco F. *Iconografia delle cortigiane di Venezia*. In: *Il gioco dell'amore. Le cortigiane di Venezia dal Trecento al Settecento*. Milano, 1990. P. 81.
12. Santore C. *Julia Lombardo, "Somtuosa Meretrize": A Portrait by Property*. In: *Renaissance Quarterly*, 1988, № 41. Pp. 44-83.
13. Santore C. *Like a Nymph*. In: *Sourse: Notes in the History of Art*, 2008, № 27. Pp. 20-26.
14. Syson L. *Belle: Picturing Beautiful Women*. In: *Art and Love in Renaissance Italy*. Ed. A. Bayer. New Haven and London, 2008. Pp. 246-254.
15. Thoss D. *Frauenerziehung im Spätmittelalter*. In: *Frau und spätmittelalterlicher Alltag*. Wien, 1986. S. 301-325.
16. Wolk-Simon L. *"Rapture to the Greedy Eyes": Profane Love in the Renaissance*. In: *Art and Love in Renaissance Italy*. Ed. A. Bayer. New Haven and London, 2008. Pp. 45-58.

Т.В. Доронина

член ассоциации искусствоведов,

хранитель галереи-мастерской скульптора А.В. Доронина

tat.art@mail.ru

К ВОПРОСУ О ПРОТОТИПАХ И КОПИЯХ-ВАРИАЦИЯХ В МАЛОЙ ПЛАСТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. СКУЛЬПТОР В.Я. ГРАЧЕВ

В статье рассматриваются работы скульптора второй половины XIX века В.Я. Грачева как виртуозного мастера вариативного копирования. Известна переработка В.Я. Грачевым произведений Е.А. Лансере, в том числе знаменитой композиции «Прощание казака с казачкой» (бронза, 1878. ГТГ). Обсуждается вопрос о возможном авторстве Лансере скульптурной композиции с противоположным темой прощания смыслом – «Возвращение казака» (бронза, без подписи, частное собрание) и копии с нее Грачева.

В.Я. Грачев также переводил в пластику рисунки современных ему художников. Найдена композиция–прототип скульптуры В.Я. Грачева «Баши–бузук, возвращающийся с грабежа» (бронза, частное собрание) – рисунок художника Н.Н. Каразина, опубликованный в журнале «Нива» в 1876 году. Уточнено время создания скульптуры. В статье затрагивается вопрос о необходимости упоминания имени автора прототипа при атрибуции.

Ключевые слова: малая пластика, атрибуция, скульптор В.Я. Грачев, Е.А. Лансере, Е. Напс, художник Н.Н. Каразин, В.Г. Шварц, копирование, прототип, бронзовщик

The article deals with the work of the sculptor of the second half of the XIX century V.Ya. Grachev as a virtuoso master of variable copying. Known processing V.Ya. Grachev of the works of E.A. Lanceray, including the famous composition “Farewell of the Cossack with Cossack” (bronze, 1878. State Tretyakov Gallery) The question of possible authorship Lanceray sculptural composition with the opposite theme of farewell meaning – “the Return of the Cossack” (bronze, unsigned, private collection) and a copy of her Grachev. Grachev also translated into plastic drawings of contemporary artists. The composition–prototype of the sculpture of V.Ya. Grachev “Bashi-buzuk returning from robbery” (bronze, private collection) – drawing of the artist N.N. Karazin, published in the journal “Niva”. The time of creation of the sculpture is specified. The question of the need to mention the name of the author of the prototype in attribution is raised.

Keywords: small plastic, attribution, sculptors V.Ya. Grachev, E.A. Lanceray, E. Naps, artists N.N. Karazin, V.G. Schwartz, copying, prototype, bronzer

Настоящая статья продолжает начатое нами ранее рассмотрение проблемы копирования и заимствования композиционных решений в русской малой пластике второй половины XIX века [Доронина, 2014, с. 183–195]. Известные произведения скульптора Е.А. Лансере копировали В.Я. Грачев и Е. Напс. Переработанные ими композиции Лансере имели значительные тиражи, что свидетельствует об их востребованности у современников. Грачев также переводил в пластику и композиции с рисунков художников Н.Н. Каразина и В.Г. Шварца.

Скульптор Василий Яковлевич Грачев (1831–1905) происходил из государственных крестьян. Первоначальное художественное образование он получил в Санкт-Петербурге как ученик придворного мастера по чеканке Андреева, в мастерской которого провел шесть лет. «В дальнейшем работал у серебряников Верховцева, Сафронова и И.С. Сазикова. Скульптурой занимался как самоучка. Выполнял модели из воска для известных фабрикантов Е.Ф. Смирнова, К.Ф. Верфеля, П.А. Овчинникова, И.П. Хлебникова, под маркой заведений которых известно большинство его произведений, переведенных в серебро и бронзу» [ГТГ, 2000, т. I. с. 146]. Фамилия скульптора

Т.В. Доронина *К вопросу о прототипах и копиях-вариациях в малой пластике второй половины XIX века. Скульптор В.Я. Грачев*

Грачева фигурирует в «Отчете о Всероссийской художественно–промышленной выставке 1882 г. в Москве» [Отчет о Всероссийской художественно–промышленной..., 1883, т. 3, с. 8]¹ и указателе к ней [Указатель Всероссийской промышленно–художественной выставки..., 1882, с. 244]². Известно, что Грачев сотрудничал и с фирмой «Фаберже» [Фаберже, Горыня, Скурлов, 1997, с. 121]. Есть сведения об отливке его произведений в чугуне на Каслинском заводе. Исследователь каслинского литья О.П. Губкин пишет: «На Каслинском заводе выпускалась одна его работа – подсвечник “Медведь на дереве”» [Губкин, 2004. с. 163, с. 48 – илл.].

Скульптуры Грачева входят в собрания музеев Москвы и Санкт–Петербурга³. Значительное их количество находится в частных собраниях и встречается только на антикварном рынке. Но не все произведения с подписью Грачева на подиуме, так называемой «земле скульптуры», являются оригинальными: часть из них представляют собой копии-вариации со скульптурных композиций Е.А. Лансере и переводы в пластику рисунков современных художников. Однако это обстоятельство не нашло отражения в каталогах государственных музеев, и зачастую соответствующая информация отсутствует в сопроводительных текстах к произведениям, представленным в антикварных салонах.

Известно несколько вариантов подписей–клейм скульптора: «ЛЕПИЛ ГРАЧЕВЪ» («Горцы», бронза. 1870-ые. ГИМ), «ЛЕ. ГРАЧЕВЪ» («Соколиная охота», бронза, 1870-ые. клеймо фабрики К.Ф. Верфеля. Всероссийский музей декоративно–прикладного и народного искусства (ВМДПНИ). Инв. № КП ВМДПНИ 4204 МБР 31), «ЛЪп. Грачевъ» («Иван Грозный», бронза, 1890-ые, клеймо фабрики К.Ф. Верфеля. ГРМ. Инв. Ск–746; «Казак», бронза, 1890-ые, клеймо фабрики К.Ф. Верфеля. ГРМ. Ск–747), «ЛЪП. ГРАЧЕВЪ» («Два скачущих турка», бронза, клеймо фабрики К.Ф. Верфеля. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Отдел личных коллекций; «Крестьянский мальчик верхом на лошади», бронза, клеймо фабрики К.Ф. Верфеля. Музей коневодства. Инв. С–80), «Л.ГРАЧЕВЪ.» («Доезжачий с борзыми», бронза, 1870-ые, клеймо фабрики К.Ф. Верфеля. ГМИИ им. А.С. Пушкина. Отдел личных коллекций).

Отметим важное для атрибуции произведений обстоятельство: однофамильцев Грачевых, работавших в области малой пластики, было несколько. Известны владельцы мастерской по производству серебряных и бронзовых предметов «Братья Грачевы». Их фирма была основана в 1866 году Гавриилом Петровичем Грачевым, который владел ею до 1873 года. По сведениям А.А. Гилодо, при нем на изделиях ставилось клеймо «ГРАЧЕВЪ» [Гилодо, 1994. с. 38]. Дело продолжили его сыновья, среди которых называют Михаила, Симеона и Григория [Скурлов, Смородинова, 1992, с. 86-87]. Предметы, выпущенные на предприятии братьев Грачевых, имеют фирменное клеймо – «БР. ГРАЧЕВЫ» или «БР. ГР» [Постникова-Лосева, Платонова, Ульянова, 1995, с. 180; Гилодо, 1994. с. 38]. Примером может служить находящаяся в музее личных коллекций ГМИИ им. А.С. Пушкина композиция «Рабочая лошадь» (бронза), с клеймом на земле «БР. ГРАЧЕВЫ». Интересно, что скульптор Василий Яковлевич Грачев сотрудничал и с этой фирмой своих однофамильцев, для которых делал модели и рисунки [Б. а., Кахетинки..., 1884, с. 146].

Исследователи ювелирного дела в России В.В. Скурлов и Г.Г. Смородинова в книге «Фаберже и русские придворные ювелиры» в разделе «Скульпторы» называют имена Алексея Грачева и В. Грачева. Они также отмечают: «...последний работал на заводе братьев Грачевых» [Скурлов, Смородинова, 1992, с. 103] – очевидно, речь идет именно о Василии Яковлевиче Грачеве. *О скульпторе Алексее Грачеве у нас информации нет.* Н.П. Собко (1851-1906), известный русский

¹ Среди предметов, выставленных петербургским фабрикантом Е.Ф. Смирновым, отмечена выполненная из серебра по модели Грачева «... чернильница с изображением саней, везомых лошадьми и сопровождаемых всадником».

² Стоимость чернильницы, исполненной по модели В.Я. Грачева для предприятия Е.Ф. Смирнова, составляла 4 850 руб.

³ ГТГ. В.Я. Грачев. «Туркменская лошадь» (бронза); ГРМ. В.Я. Грачев. «Иван Грозный» (1890-ые, бронза), «Казак» (1890-ые, бронза); ГИМ. В.Я. Грачев. «Горцы» (1870-ые, бронза); Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства (ВМДПНИ). В.Я. Грачев. «Соколиная охота» (1870-ые, бронза), «Горец, ведущий коня с горянкой» (конец XIX – начало XX в., бронза), «Наездник» (конец XIX – начало XX в., бронза); ГМИИ им. А.С. Пушкина. Отдел личных коллекций. В.Я. Грачев. «Два скачущих турка» (бронза), «Доезжачий с борзыми» (бронза); Научно-художественный музей коневодства РГАУ-МСХА им. К.А. Тимирязева. В.Я. Грачев. «Крестьянский мальчик верхом на лошади» (бронза).

T.V. Doronina *To the question of prototypes and copies-variations in small plastic of the second half of the XIX century. Sculptor V.Ya. Grachev*

историк искусства и библиограф, упоминает имя *гравера* Грачева: «Грачев А., гравер нынешнего столетия, его работы: портрет Александра I» [Российская национальная библиотека (РНБ), Отдел рукописей, Собко, л. 2]. Подписные гравюры, исполненные Грачевым, встречаются на страницах иллюстрированных журналов. Например, в «Ниве» за 1880 год опубликована гравюра «Волчья молитва» с рисунка Н.Н. Каразина. В издании фамилии обоих авторов – и художника, и гравера указаны дважды: в подписи под иллюстрацией – «ориг. рис. Н. Каразина, грав. Грачев», а также на нижней ее части: слева – Каразин, справа – Грачев [Нива, 1880, с. 941].

Информация о скульпторе Грачеве иногда встречается в газетно-журнальных публикациях XIX века, в частности, в обзорах художественных выставок, но значительно реже, чем упоминания о некоторых других мастерах, работавших в пластике малых форм: В.С. Бровского, А.П. Жуковского, Е.А. Лансере, Н.И. Либериha, Ф.И. Ходоровича. Изображения с созданных ими произведений, выполненные в бронзе, серебре, а иногда и в золоте, неоднократно публиковались на страницах иллюстрированных журналов «Всемирная иллюстрация», «Нива», «Пчела»⁴. *Изображение* же скульптурной композиции Грачева встретилось нам лишь однажды – во «Всемирной иллюстрации» 1884 года, это работа «Кахетинки на водопое» (воск, местонахождения неизвестно), о чем подробнее будет сказано ниже.

Первое встреченное нами упоминание фамилии скульптора Василия Яковлевича Грачева в одном из трех вышеназванных журналов связано с обзором Всемирной выставки в Париже 1878 года (Exposition Universelle de 1878; проводилась с 1 мая по 10 ноября). Описывая русский павильон, специальный корреспондент «Всемирной иллюстрации» в «Письмах о Парижской выставке» за июнь сообщает: «Бронзовые фигуры гг. Гесриха и Верфеля сделаны по модели художника Грачева. Они небольших размеров, сюжет же их взят преимущественно из последней русско-турецкой войны. Есть тут, разумеется, и неизменная русская тройка, но эта группа, по своей концепции интересна и уже приобретена каким-то иностранцем за 800 франков; барские сани с ямщиком и седоком встретились с крестьянскими пошевнями (широкие крестьянские сани, обшитые лубком или тёсом. – Т. Д.), не успевшими свернуть с дороги; рассерженный кучер, привстав с места, хлещет мужика, а этот, подавшись корпусом назад, старается отпарировать удары» [С., 1878, с. 367]. Описанная композиция Грачева встречается в собраниях антикварных галерей: в частности, демонстрировалась галереей «Кабинетъ» на одном из антикварных Салонов в Москве, проходившем в Центральном доме художника (ЦДХ) в конце 2000-ых годов. Для произведений кабинетной пластики скульптура внушительного размера – в длину около 45 см.

Как видно, Грачев выбирал современные, актуальные темы – русско-турецкая война 1877-1878 годов, бытовые сценки с развернутым повествовательным сюжетом, не лишенным социальной окраски, что было характерно в целом для русского искусства второй половины XIX века.

Тот же автор «Писем о Парижской выставке» отмечал и произведения скульптора Е.А. Лансере (1848-1886): «Гораздо разнообразнее и лучше, по моему мнению, бронзовые фигуры, выставленные другим петербургским фабрикантом, г. Шопеном; они литы по моделям г. Лансере, обладающего, очевидно, большим талантом. Все его фигуры интересны по сюжету и художественны по исполнению. Из выставленных здесь произведений этого художника некоторые уже известны читателям “Всемирной иллюстрации”, как, например, прелестная группа: “Не забывай меня!”, представляющая казака верхом на лошади, целующего свою жену, стоящую у него на стремяни» [там же]. «Не забывай меня!» – первоначальное название композиции Лансере, за которой позднее закрепилось название «Прощание казака с казачкой» (бронза, 1878. ГТГ. Инв. СК-221). Но именно с названием «Не забывай меня!» она была впервые опубликована на страницах «Всемирной иллюстрации» в январе того же 1878 года [Доронина, 2011, с. 96-97] (рис. 1). Композиция вошла в «Иллюстрированный каталог художественного отдела Всероссийской выставки в Москве» 1882 года

⁴ Нами были проанализированы ежегодные подписки с 1869 по 1890-е гг. журналов «Всемирная иллюстрация» и «Нива», количеством по 52 номера в год каждый, а также подписка журнала «Пчела: Русская иллюстрация», издававшегося только с 1875 по 1878 г.



Рис. 1.
Е.А. Лансере. «Не забывай меня!» (Прощание казака с казачкой).

под названием «Прощание казака с казачкой» и «Прощание казака» – под иллюстрацией композиции, в дальнейшем за ней закрепившимся [Собко, 1882, с. 53, 139].

Более поздняя публикация в 665-м номере журнала «Всемирная иллюстрация» за 1881 год объединяет имена Лансере и Грачева, этих двух выдающихся скульпторов малой пластики. В тексте заметки под названием «Бронзовые группы г. Лансере» [Б. а., Бронзовые группы..., 1881, с. 82] отмечалось, что Лансере «... *нашел достойных исполнителей его идеи* (курсив мой. – Т. Д.). Фигуры превосходно были вылеплены Грачевым и весьма отчетливо отлиты на бронзовом заводе гг. Гесриха и Верфеля». Данная публикация, на наш взгляд, дает основание предположить существование между Лансере и Грачевым партнерских отношений, допускавших переработку Грачевым скульптур Лансере. Это предоставляло Лансере возможность увеличить тиражи своих композиций, не нарушая обязательств перед бронзовщиком Феликсом Шопеном [Доронина, 2014, с. 192]. Согласно этим обязательствам, фабрикант выкупал у автора право отливки скульптуры на определенный срок, например, пять или десять лет.

На сопровождавшей текст иллюстрации были опубликованы пять скульптур, исполненных Грачевым. В трех из них со всей очевидностью угадываются прототипы – композиции Лансере⁵, включенные в каталоги его работ [там же, с. 185-192] и известные по музейным собраниям.

⁵ Скульптура № 3 – «Cosaque a l'affûh» – «Казак в засаде» (дата создания модели неизвестна).

Скульптура № 4 – «Бегство» (есть и другой вариант названия – «Погоня») (дата создания модели неизвестна).

Скульптура № 5 – «Запорожец после битвы» (бронза, 1873. ГТГ. Ин. 5008).

Есть сведения и о переработке Грачевым знаменитой композиции Лансере «Не забывай меня!», или «Прощание казака с казачкой». Лансере изобразил момент, когда казак и казачка смотрят в глаза друг другу, как кажется, перед прощальным поцелуем. Очевидно, это жена казака: волосы покрыты косынкой, как полагалось по обычаям того времени одеваться замужней женщине. Казачка изображена босиком, правой ногой стоит на стремях, справа от лошади. В оригинальном исполнении композиция Лансере, а также и копии-вариации с нее Грачева имели значительные тиражи.

О композиции Лансере «Прощание казака с казачкой», отливавшейся и из чугуна в Каслях, исследователи каслинского литья писали: «По силе, правдивости и жизненности образов, по мастерству исполнения ее можно поставить в ряд лучших произведений русской скульптуры второй половины XIX века. ...Скульптор изобразил сцену, которую мог наблюдать в действительности – в 1877-1878 годах шла война на Балканах. ...Огромный запас жизненных наблюдений и пластическое мастерство автора сказались в разработке этого оригинального мотива, в создании яркой запоминающейся скульптуры, каких очень немного во всей русской малой пластике» [Разина и др., 1958, с. 101-102]. Особо обращаем внимание на замечание авторов вышеприведенного текста об изображении лошади в этой работе, которое представляется нам важным для дальнейшего обсуждения: «Почувствовав двойную тяжесть на себе, лошадь в напряжении присела на задних ногах, вскинув голову – (курсив мой. – Т. Д.)» [там же, с. 101-102].

Вариант переработки этой композиции Лансере Грачевым рассматривает английский исследователь Джеффри Садбери в книге «Евгений Александрович Лансере, русский скульптор-лошадник» [Sudbury, Douglas, 2006, с. 117]. В своей книге он опубликовал фотографию работы Грачева (под № 5), близкой к композиции Лансере (№ 2). На земле скульптуры имеются клейма: «ЛЕ. Грачев» и «ФАБР. КФ ВЕРФЕЛЬ САНКТ-ПЕТЕРБУРГ», дата создания композиции не указана [там же]. Фигура босоногой женщины так же расположена справа от лошади, как и в работе Лансере, также правой ногой она опирается на стремя. Есть некоторые отличия от оригинала в положении корпуса и ног казачки, в деталях одежды. У казачки Грачева на голове вместо платка коруна с открытым верхом – то есть это незамужняя девушка, а высокая меховая шапка казака в скульптуре Лансере заменена Грачевым на фуражку. Скульптура была продана 20 июня 1979 года на аукционе Sotheby`s в Лондоне.

Особый интерес представляет скульптура, которую Садбери рассматривает как произведение Лансере, парное к теме Прощания, с которого существует копия-вариация, выполненная Грачевым. Фотографию этой скульптуры (под № 3) из каталога аукционного дома Phillips 1997 года [там же, с. 116] Садбери опубликовал под собственным двойным названием – «Прощание казака», «Возвращение казака» (Les adieux du cosaque. Le retour du cosaque). Название из каталога Phillips более определенное: «Возвращение казака и девушка казачка, поднявшаяся с пня дерева» (Le retour du cosaque et jeune fille cosaque se hissant sur une souche d`arbre, бронза, высота 39 см., отлита Ф. Шопеном, дата создания не известна). Хотя автор произведения в описании не назван – на земле отсутствует клеймо-подпись скульптора – Садбери связывает авторство работы с именем Лансере. При этом указывает, что помимо информации из каталога Phillips, никаких других сведений об этой работе не имеет, предполагая, что скульптура, возможно, находится в частном собрании. Композиция рассматривается как парная к теме прощания по противоположности замысла, который, как полагает Садбери, скульптор вложил в эту работу, то есть может восприниматься не как прощание, а как встреча.

Босоногая казачка в косынке, оттолкнувшись от пня, в порывистом движении бросилась в объятия к казаку, сидящему на лошади, и обеими руками обнимает его за шею. Движение подчеркивается ниспаданием складок одежды. Казак наклонился к ней, обхватил за талию левой рукой, приподнял, притягивая к себе, правой же сильно опирается на лошадь, чтобы не потерять равновесие. В позе лошади точно передан момент движения, на который обратили внимание исследователи каслинского литья: она *подсела на задние ноги под двойной тяжестью, как и в композиции Лансере «Прощание казака с казачкой».*

Т.В. Доронина *К вопросу о прототипах и копиях-вариациях в малой пластике второй половины XIX века. Скульптор В.Я. Грачев*

Садбери не приводит аргументов в поддержку авторства Лансере в этой работе. Однако в пользу такой версии свидетельствует точно переданный момент мгновенного движения лошади, о котором упоминалось, а также клеймо фабриканта-бронзовщика Ф. Шопена (Chopin), с которым сотрудничал Лансере, в то время как «исполнитель идей Лансере» Грачев сотрудничал с К.Ф. Верфелем.

Если это действительно произведение Лансере, парное к теме Прощания – «Возвращение казака», – которое не входит ни в один из известных каталогов его работ, следует признать, что Грачеву принадлежат вполне очевидные копии композиций Лансере с небольшими вариациями на обе темы – как «Прощание», так и «Возвращение казака».

Действительно, Садбери публикует (под № 6) фотографию скульптуры работы Грачева с тем же собственным двойным названием – «Прощание (возвращение) казака» (Les adieux (le retour) du cosaque). Она продавалась на аукционе Sotheby`s, название из каталога: «Возвращение казака, девушка казачка поднялась с пня дерева» (Le retour du cosaque, la fille cosaque se hisse sur une souche d`arbre), на земле скульптуры клейма: «Леп Грачев», «ФАБР. КФ ВЕРФЕЛЬ САНКТ-ПЕТЕРБУРГ», без даты [там же, с. 117]. Общее построение композиции имеет схожие черты с работой, которую Садбери рассматривает как произведение Лансере, при различии в деталях. Молодая девушка также, находясь слева от лошади, отталкивается от пня, казак, подхватив ее, обнимает левой рукой за талию, правой прижимает к себе ее голову в поцелуе. Она обняла казака обеими руками, на голове корона с узором и лентами с открытым верхом – праздничный головной убор незамужней русской девушки. Волосы заплетены в длинную до колен косу (также признак незамужней женщины). На рукавах и подоле платья девушки пышные оборки, на ногах появляются сапожки на каблучках. Это с очевидностью заимствованная композиция по настроению действительно воспринимается скорее как возвращение казака, нежели как прощание. Но в этой работе Грачева поза лошади более статична, чем в композиции, которую Садбери рассматривает как произведение Лансере. Как и другие копии-вариации Грачева с работ Лансере, скульптура отлита на фабрике Верфеля. Она встречается на отечественном антикварном рынке, в частности, входит в собрание галереи «Кабинетъ» [<http://www.cabinet-auction.com...>, 11.12.2018; <http://www.cabinet-auction.com...>, 16.04.2019].

По сообщению английского исследователя, скульптура работы Грачева «Прощание (возвращение) казака» была продана на аукционе в Лаванн-Сант-Хилер (Lavanne-Saint-Hilaire) 21 мая 1989 года, и такая же находится в Музее казачьего полка в Курбевуа (Courbevoie). Садбери пишет, что об этой композиции он не нашел информации в русских архивах и литературе и ссылается на четыре западноевропейских источника информации, среди которых два каталога Sotheby`s [там же, с. 117]: Berman H. *Bronze sculptors and Founders 1800–1930*. 4 vol, et un index, editions Adage. Chicago. 1974–1980. p. 297, n 1072; *Catalogues Sotheby`s*, Londres, 28 avril 1982 (n 160); *Catalogues Sotheby`s*, Londres, 23 mai 2003 (n 241); Musée du cosaques, Courbevoie. Интересно, что об этом варианте скульптуры Грачева Садбери замечает: «Берман атрибутировал это произведение как скульптуру Грачева. Другие каталоги, среди которых и эти Sotheby`s, приписывают Лансере!» [там же]. В этой связи заметим: еще в публикациях XIX века отмечалось, что некоторые работы Грачева «... признавались многими за произведения талантливейшего скульптора-миниатюриста, г. Лансере, который, как известно, составил себе громкое имя не только у нас в России, но и за границей» (цит. по [Карпова, 2009, с. 152]).

Такое разночтение относительно авторства этой работы, возможно, имеет в основе аналогию с описанным в публикации 1881 года «Бронзовые группы г. Лансере» с подписью под иллюстрацией «Лепил г. Грачев, исполнены на фабрике Гесриха и Верфеля» [Б. а., Бронзовые группы г. Лансере..., 1881, с. 77, 82]: автор идеи, создавший прототип – Лансере, исполнитель переработанного варианта – Грачев.

На отечественном антикварном рынке встречается и вариант переработки композиции Лансере на тему «Прощание казака с казачкой» с клеймом исполнителя «Л/ИП: Е: НАПСЪ». В собраниях

T.V. Doronina *To the question of prototypes and copies-variations in small plastic of the second half of the XIX century. Sculptor V.Ya. Grachev*

крупных музеев работа отсутствует. Точной информации относительно жизни и творчества этого мастера до сих пор не обнаружено [Ганулич, 2003, с. 80-82; Гончарова, 2003, с. 15].

Е. Напс копировал и другие работы Лансере. В экспозиции музея коневодства представлена известная композиция Лансере «Царский сокольник XVI века» (бронза, 1872) [Булгаков, 1890, т. 2, с. 14], но под другим названием – «Сокольник на коне» (бронза. Инв. С-17); здесь же находится исполненная в бронзе переработанная копия с нее Е. Напса⁶ под названием «Сокольник верхом на коне» и клеймом скульптора: «Л17П. Е. НАПСЪ.» (Инв. С-5). Редкий случай, когда в едином пространстве музея можно видеть и оригинал, и его копию.

В экспозиции этого же музея представлена еще одна композиция Лансере, которую перерабатывал Напс, – «М.Д. Скобелев на коне» (бронза, 1882. Инв. С-100), конный портрет легендарного генерала, героя русско-турецкой войны 1877–1878 годов Михаила Дмитриевича Скобелева (1843-1882) (рис. 2). Скульптура Напса в инвентарной книге музея значится как «Скобелев М.Д. на коне», клеймо на латинице «E. Naps» (бронза. Инв. С-58) (рис. 3). Работы Напса не редкость на антикварном рынке, подпись на латинице нам встретилась впервые. Скульптура генерала Скобелева на коне по модели Напса отливалась и из чугуна⁷ на Каслинском заводе [Пешкова, 1983, Книга 2, с. 91, № 81]⁸.



Рис. 2.

Е.А. Лансере. Конный портрет генерала М.Д. Скобелева: группа «генерал Скобелев верхом».

⁶ Скульптура входит в собрание галереи «КАБИНЕТЪ»: [Электронный ресурс] // <http://www.cabinet-auction.com/collection/bronze/familia/name/Naps/1316> (дата обращения: 16.04.2019).

⁷ <http://4ugun.com/item.phtml?id=24> (дата обращения: 16.04.2019)

⁸ Е. Напс. «Генерал Скобелев». Формовщик Ф. Самойлин. 1888.



Рис. 3.
Е. Напс. «Скобелев М.Д. на коне».

Названные работы Напса, на наш взгляд, представляют собой самые неудачные и грубые из копий скульптур Лансере, что особенно заметно в сравнении с исполненными Грачевым. Не случайно Грачева привлекала к сотрудничеству даже фирма Фаберже.

Известный специалист, эксперт в области малой пластики XIX века А.А. Гилодо выдвинул предположение о том, что копии-вариации композиций Лансере за подписью Напса на самом деле могли быть сделаны самим скульптором Лансере, либо его женой – Екатериной Николаевной Лансере (1850–1933), в связи с необходимостью поправить материальное положение семьи, а имя Напс, считает Гилодо, лишь псевдоним, придуманный во избежание конфликта в области авторских прав [Гилодо, 2006, с. 22]. Полагаем все же, что это предположение безосновательно. Сколько-нибудь серьезных свидетельств этому нет. Сомнительно, чтобы жена Лансере Екатерина Николаевна, и тем более он сам сознательно огрублял свои модели. Можно лишь предположить существование деловых отношений между Лансере и Напсом, как и в случае с Грачевым, основания для них, очевидно, были.

Грачев не только мастерски копировал скульптурные композиции, но и переводил в пластику рисунки современных художников. Например, во Всероссийском музее декоративно–прикладного и народного искусства (ВМДПНИ) находится многофигурная скульптура «Соколиная охота» (бронза, 1870–е. 36x46x29. Инв. КП ВМДПНИ 4204 МБР 31) с подписью Грачева «ЛЕ. ГРАЧЕВЪ» и клеймом фабриканта Верфеля: «фаб. К.Ф. ВеРФель.Спб» (рис. 4). При сравнении ее с рисунком В.Г. Шварца 1868 года «Соколиная охота при Иване Грозном». (Обряд поднесения перчатки Ивану

T.V. Doronina *To the question of prototypes and copies-variations in small plastic of the second half of the XIX century. Sculptor V.Ya. Grachev*

Грозному на соколиной охоте) (Б., перо, белила, сепия. 42x59. ГТГ) [Верещагина, 1960, с. 160]⁹ видно, насколько точно Грачев перевел в пластику центральные фигуры композиции Шварца, сократив количество изображенных персонажей (см. также [Шварц, 1872]) (рис. 5). Фрагмент композиции – конная фигура «Иван Грозный» отливалась и как самостоятельное произведение (1890–ые гг., бронза. 32x29x11. ГРМ. Ск-746), на земле клейма: «ЛЪп. Грачевъ» и «Fabr. C.F. Woerffel» [Карпова, 2009, с. 152]. Добавим, что названный рисунок Шварца был практически иллюстрацией строк романа А.К. Толстого «Князь Серебряный» [Толстой, 1964, с. 298-299]:

«Сокольничий, в красном бархатном кафтане с золотой нашивкой и золотой перевязью, в парчовой шапке, в желтых сапогах и в нарядных рукавицах, слез с коня и подошел к Иоанну, сопровождаемый подсокольничим, который нес на руке белого кречета, в клубучке и в колокольцах. Поклонившись до земли, сокольничий спросил:

- Время ли, государь, веселью быть?
- Время, – отвечал Иоанн. Начинай веселье!

Тогда сокольничий подал царю богатую рукавицу, всю испещренную золотыми причтами, и, приняв кречета от подсокольничего, посадил его государю на руку».



Рис. 4.

В.Я. Грачев. «Соколиная охота» (бронза, 1870–е. 36x46x29. Инв. КП ВМДПНИ 4204 МБР 31). Композиция представляет собой перевод в пластику рисунка В.Г. Шварца 1868 года «Соколиная охота при Иване Грозном». (Обряд поднесения перчатки Ивану Грозному на соколиной охоте).

⁹ За этот рисунок, а также за рисунок «Наречение царской невесты царевною» и картину «Вешний царский поезд на богомолье во времена царя Алексея Михайловича» Академия Художеств присудила В.Г. Шварцу звание почетного вольного общника. Два рисунка и картина были представлены на Академической выставке 1868 года [Верещагина, 1960, с. 160].



Рис. 5.
В.Г. Шварц «Соколиная охота. Обряд поднесения перчатки».

Есть еще одно графическое произведение – рисунок Н.Н. Каразина, мастерски переведенный Грачевым в пластику. Скульптура не входит в собрания государственных музеев, но известна на антикварном рынке. Она изображает турка на лошади, ведущего за собой на привязи корову (бронза). Эта работа, например, была представлена на сайте аукционного дома «Гелос» – «Всадник и корова» [Электронный ресурс // <http://www.gelos.ru...>, 15.04.2015], где хорошо просматриваются клейма на земле скульптуры: «ЛЕ. ГРАЧЁВЪ», «ВЕРФЕЛЬ», а также на сайте галереи антикварных подарков «Лермонтов» под названием «Охотник и корова» [Электронный ресурс // <https://lermontovgallery.ru...>, 16.04.2019]. Полагаем, создание ее связано с именем художника Н.Н. Каразина, знаменитого спецкора «Нивы», чьи работы регулярно появлялись на страницах многих русских и зарубежных иллюстрированных изданий.

В июле 1876 года в «Ниве» был опубликован рисунок Каразина «Сербско-турецкая война. Баши-бузук, возвращающийся с грабежа» [Каразин, 1876, с. 481] (рис. 6). Рисунок сопровождался большой статьей, повествующей об ужасах, творимых турками над болгарским населением: «Фанатическая, вооруженная чернь Турции, известная под именем баши-бузуков, отличается такой свирепой жестокостью, что все варварские набеги диких азиатских племен на Европу не могут сравниться с теми способами усмирения славянской райи, которые употребляются теперь мусульманами на Балканском полуострове. Каждый день телеграф приносит нам известия о сотнях перерезанных стариков, о десятках тысяч женщин, проданных в рабство, о тюрьмах, наполненных невинным людом, умирающим в них с голоду, о трупах, кучами лежащих на улицах и гниением своим заражающих воздух, о разграбленных и сожженных селах и городах. Все это дела рук баши-бузуков. ...Рисунок, помещенный нами, представляет одну из подобных сцен: огонь уничтожает христианскую хижину, дикий варвар уводит со свирепою улыбкой торжества последнюю корову поселянина, труп которого может быть уже испепелен в пламени пожара, этим же баши-бузуком произведенного» [Б. а., Баши-бузуки..., 1876, с. 487].

Скульптура Грачева воспроизводит рисунок Каразина с множеством деталей: абсолютное портретное сходство с грабителем, сидящим на лошади, его поза, похищенное у местного



Рис. 6.

Н.Н. Каразин. «Сербско-турецкая война. Башибузук, возвращающийся с грабежа».

населения имущество – кастрюля, большой гусь, беспомощно свисающий вниз головой. Заметное отличие скульптор внес в изображение характера животных: у Каразина лошадь уставшая, в сравнении с турком кажется маленькой: понутив голову, она еле тащится под тяжестью разбойника с добычей. Корова мычит, отворачивая голову от грабителя, который тащит ее на веревке. У Грачева лошадка выглядит крупнее, идет резво, корова же изображена активно сопротивляющейся – упирается, склонив голову к земле.

И художник, и журнал с опубликованным в 1876 году рисунком были настолько известны, что первоисточник скульптурной композиции нам представляется очевидным – это именно рисунок Н.Н. Каразина. Как рисунок, так и скульптура воспроизводят события конкретного исторического периода – сербско-турецкой войны, но не русско-турецкой, как иногда указывается в описании произведения в антикварных галереях: Россия была вовлечена в войну позже – в 1877–78 годах.

Что касается даты создания работы, о которой идет речь, то из «Всемирной иллюстрации» (за 1878 год) известно, что она демонстрировалась на Всемирной выставке в Париже в 1878 году, а значит, скорее всего, была создана между июлем 1876 года, когда был опубликован рисунок Каразина, и 1-м мая 1878 года – временем открытия парижской экспозиции.

Есть интересные сведения относительно авторства работы. В вышеупомянутых «Письмах о Парижской выставке» 1878 года специальный корреспондент «Всемирной иллюстрации»,

Т.В. Доронина *К вопросу о прототипах и копиях-вариациях в малой пластике второй половины XIX века. Скульптор В.Я. Грачев*

перечисляя работы Грачева и Лансере, назвал последнего автором скульптуры «турок на лошади, держащий на привязи исхудалую корову» [С., 1878, с. 367]. Однако он сделал свое описание при отсутствии на тот момент каталогов экспозиции (они находились в стадии печати), что, по его же словам, «мешало ориентироваться» [там же, с. 366], и перечислил работы Лансере так, как у него «осталось в памяти». Полагаем, спецкор ошибся. Существует «Ведомость по художественным произведениям, отправленным на Парижскую всемирную выставку 1878 год» [Гончарова, 2001, с. 117], в которой среди перечисленных пяти произведений Лансере скульптура турка на лошади, держащего на привязи исхудалую корову, отсутствует.

Возможно, не без влияния рисунка Каразина «Тюркменки, купающие лошадей» (рис. 7) с его же текстом-репортажем [Каразин, 1876, с. 299, 300] Грачев создал и композицию «Кахетинки на водопое», представляющую трех женщин верхом на лошадях, экспонировавшуюся в 1884 году на выставке Общества поощрения художников на Большой Морской в Санкт-Петербурге; тогда же ее изображение было опубликовано во «Всемирной иллюстрации» [Кахетинки на водопое. Группа В.Я. Грачева..., 1884, с. 133] (рис. 8). Это и есть единственная публикация с изображением скульптуры Грачева, встретившаяся нам в иллюстрированных журналах, о чем упоминалось выше. Из сопровождавшего рисунок комментария известны некоторые подробности: «Василий Яковлевич Грачев <...> в недавнее время выступил с новой работой и именно с группой из воску – “Кахетинки на водопое”. Лица молодых женщин сделаны весьма типично, а также весьма характерно изображены породистые кахетинские лошади. Группа эта предназначается для отливки из металла...» [Б. а., Кахетинки на водопое..., 1884, с. 146]. В данном случае мастер заимствовал у Каразина лишь тему – обнаженные восточные красавицы с лошадьми у реки, не воспроизводя композицию рисунка буквально. Оригинальность работе придает пейзаж – изображена водная гладь (что в скульптурных композициях встречается редко), обрамленная берегом с растительностью и кочками.

Оба рисунка Каразина – «Тюркменки, купающие лошадей» и «Сербско-турецкая война. Башибузук, возвращающийся с грабежа» – были опубликованы в одном и том же журнале «Нива» в 1876 году. По мотивам композиций Каразина создавались произведения кабинетной пластики и другими



Рис. 7.
Н.Н. Каразин. «Тюркменки, купающие лошадей».



Рис. 8.
В.Я. Грачев. «Кахетинки на водопое».

скульпторами – в частности, А.П. Сафоновым [Доронина, 2015, с. 335-345], а также произведения декоративно-прикладного искусства, в том числе росписи по фарфору [Б. а., Из мира чашек..., 1888, с. 361], которые периодически публиковались в иллюстрированных журналах.

Безусловно, мастерски исполненные копии-вариации заимствованных композиций имеют собственную художественную ценность, но имена авторов первоисточников этих композиций при атрибуциях теряться не должны. Нельзя не согласиться с мнением сотрудника Русского музея Е.В. Карповой: «Тиражированные повторения, указанные в музейных и аукционных каталогах, далеко не всегда имеют правильные наименования или не имеют их вообще. <...> Русская бронзовая пластика второй половины XIX века при всей своей распространенности является малоизученным материалом, нуждающимся в доскональном и подчас весьма трудоемком исследовании» [Карпова, 2009, с. 144, 154]. Открываются интереснейшие факты и подробности относительно создания конкретных произведений малой пластики, их бытования, а также относительно творческих взаимоотношений в среде художников той эпохи. Интересным представляется вопрос о выборе бронзовщиками композиций для представления на всероссийских и международных выставках.

Автор благодарит за помощь Иоланту Ивановну Бондаренко, главного хранителя фондов, и Полину Александровну Васильеву, техника-сотрудника научно-художественного музея коневодства Российского государственного аграрного университета – МСХА имени К.А. Тимирязева.

Автор благодарит за помощь Юлию Валерьевну Маслову, заведующую отделом металла и камня ВМДПНИ в Москве.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Е.А. Лансере. «Не забывай меня!» (Прощание казака с казачкой).
Источник: Всемирная иллюстрация. Санкт-Петербург, 1878. № 469. С. 16.

Т.В. Доронина *К вопросу о прототипах и копиях-вариациях в малой пластике второй половины XIX века. Скульптор В.Я. Грачев*

Рис. 2. Е.А. Лансере. Конный портрет генерала М.Д. Скобелева: группа «генерал Скобелев верхом».

Источник: Нива. Санкт-Петербург, 1882. №41. С. 969.

Рис. 3. Е. Напс. «Скобелев М.Д. на коне».

Источник: Научно-художественный музей коневодства РГАУ – МСХА имени К.А. Тимирязева.

Рис. 4. В.Я. Грачев. «Соколиная охота» (бронза, 1870–е. 36x46x29. Инв. КП ВМДПНИ 4204 МБР 31). Композиция представляет собой перевод в пластику рисунка В.Г. Шварца 1868 года «Соколиная охота при Иване Грозном».

(Обряд поднесения перчатки Ивану Грозному на соколиной охоте). Фотография автора.

Рис. 5. В.Г. Шварц «Соколиная охота. Обряд поднесения перчатки».

Источник: Русские исторические рисунки академика В.Г. Шварца. Тетрадь 1. Спб., 1872.

Рис. 6. Н.Н. Каразин. «Сербско-турецкая война. Башни-бузук, возвращающийся с грабежа».

Источник: Нива, 1876. № 28 (июль). С. 481.

Рис. 7. Н.Н. Каразин. «Тюркменки, купающие лошадей».

Источник: Нива. Санкт-Петербург, 1876. № 17. С. 299.

Рис. 8. В.Я. Грачев. «Кахетинки на водопое».

Источник: Всемирная иллюстрация. Санкт-Петербург, 1884. № 814. С. 133.

ИСТОЧНИКИ

1. [Б. а.] Башни-бузук // Всемирная иллюстрация. Санкт-Петербург, 1876. – С. 487.
2. [Б. а.] Бронзовые группы г. Лансере // Всемирная иллюстрация. Санкт-Петербург, 1881. № 655. – С. 77 – Илл., 82.
3. [Б. а.] Из мира чашек, чайников и тарелок. Тарелки, исполненные фарфоровым заводом бр. Корниловых по рис. Н.Н. Каразина. Из предметов на международной выставке в Копенгагене в 1888 г. С фот. грав. Флюгель // Нива. Санкт-Петербург, 1888. № 14. – С. 361.
4. [Б. а.] Кахетинки на водопое (Группа скульптора В.Я. Грачева, на 1-й странице) // Всемирная иллюстрация. Санкт-Петербург, 1884. № 814 (август). – С. 133 – Илл., 146.
5. Антикварная галерея КАБИНЕТЪ аукционный дом. [Электронный ресурс] // http://www.cabinet-auction.com/files/images/gallery/78911_2_CompressedImage.jpeg. (дата обращения: 11.12.2018); [Электронный ресурс] // <http://www.cabinet-auction.com/collection/bronze/familia/name/Grachev/1256%20ag/> (дата обращения: 16.04.2019).
Бронзовая скульптура. В.Я. Грачев. «Прощание». На поземе подпись автора: «Л П.ГРАЧЕВЪ.» и марка отливщика: «ЗАВ. К.Ф.ВЕРФЕЛЬ./ С. ПЕТЕРБУРГЪ.». № 1256 аг.
6. Антикварная галерея КАБИНЕТЪ аукционный дом. [Электронный ресурс] // <http://www.cabinet-auction.com/collection/bronze/familia/name/Naps/1316> (дата обращения: 16.04.2019).
7. Булгаков Ф.И. Наши художники. Т. 2. – Санкт-Петербург, 1890.
8. Волчья молитва. Ориг. Рис. Н. Каразина, грав. Грачев // Нива. Санкт-Петербург, 1880. № 46. – С. 941.
9. Галерея антикварных подарков «Лермонтов» (Москва) [Электронный ресурс] // <https://lermontovgallery.ru/spravochnik-antikvariata/bronza-master-maloy-plastiki-v-ya-grachev/> ОХОТНИЧЬЯ ТЕМАТИКА (дата обращения: 16.04.2019)
10. ГТГ. Скульптура XVIII-XIX веков / Общ. ред. Я.В. Брук и Л.И. Иовлева. Т. 1. – Москва, 2000.
11. Каразин Н.Н. Сербско-турецкая война. Башни-бузук, возвращающийся с грабежа // Нива, 1876. № 28 (июль). – С. 481.
12. Каразин Н.Н. Тюркменки, купающие лошадей // Нива. Санкт-Петербург, 1876. № 17 (апрель). – С. 299 – Илл., 300.
13. Лансере Е.А. Не забывай меня! Всемирная иллюстрация. Санкт-Петербург, 1878. № 469. – С. 16.
14. Отчет о Всероссийской художественно-промышленной выставке 1882 г. в Москве. Под ред. действительного члена императорской Академии наук В.П. Безобразова. Т. 3. Доклады экспертной комиссии по VI-й группе. Класс 39-й. Золотые, серебряные и ювелирные изделия. Сусальное золото. С. 8. – Санкт-Петербург, 1883.
15. РНБ. Отдел рукописей. Н.П. Собко. Ф. 708, ед. хр. № 353. Л. 2.
16. С. Письма о Парижской выставке. (От нашего специального корреспондента) V // Всемирная иллюстрация. Санкт-Петербург, 1878. № 490. – С. 366-367.
17. Собко Н.П. 25 лет русского искусства. Иллюстрированный каталог художественного отдела Всероссийской выставки в Москве, 1882. (выпуск 1-ый). – Санкт-Петербург, 1882.
18. Толстой А.К. Князь Серебряный. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 3. – Москва, 1964.
19. Указатель Всероссийской промышленно-художественной выставки 1882 г. в Москве. Издан. третье исправленное и дополненное. С. 244. № 22. – Москва, 1882.

T.V. Doronina *To the question of prototypes and copies-variations in small plastic of the second half of the XIX century. Sculptor V.Ya. Grachev*

20. Шварц В.Г. «Соколиная охота. Обряд поднесения перчатки». Русские исторические рисунки академика В.Г. Шварца. Тетрадь 1. Спб., 1872.

ЛИТЕРАТУРА

1. Верещагина А.Г. Шварц Вячеслав Григорьевич. – Ленинград-Москва. 1960.
2. Ганулич А. Загадочный скульптор Напс // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2003. № 10 (11). – С. 80-82.
3. Гилодо А.А. Кто вы, господин Напс? Лансере или Напс? // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2006. – С. 18-22.
4. Гилодо А.А. Русское серебро. Вторая половина 19 – начало 20 века. – Москва, 1994.
5. Гончарова Л.Н. Камерная бронзовая скульптура России второй половины XIX века // Антиквариат. Предметы искусства и коллекционирования. 2003, № 12 (13). – С. 8-15.
6. Гончарова Л.Н. Русская художественная бронза XIX века. – Москва, 2001.
7. Губкин О.П. Каслинский феникс. – Екатеринбург, 2004.
8. Доронина Т.В. К проблеме копирования и заимствования сюжетов в кабинетной пластике второй половины XIX в. Скульпторы Е.А. Лансере и В.Я. Грачев // Дом Бурганова. Пространство культуры. 2014. № 3. – С.183-195.
9. Доронина Т.В. Скульптор Е.А. Лансере. Материалы из архива Н.П. Собко // Молодые об искусстве. Научные статьи аспирантов и соискателей НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ. Сб. ст. Вып. 2 / Отв. ред. Р.М. Байбурова. Москва, 2011. – С. 95–103.
10. Доронина Т.В. Художник Н.Н. Каразин и скульптор А.П. Сафонов // А.С. Голубкина, С.Т. Коненков и некоторые вопросы развития русской скульптуры Нового времени. Статьи, материалы, сообщения. / отв. ред. М.А. Бусев. Москва, 2015. – С. 335-345.
11. Карпова Е.В. Русская бронза второй половины XIX века: к проблеме идентификации авторских моделей // Карпова Е.В. Русская и западноевропейская скульптура XVIII-начала XX века. Новые материалы. Находки. Атрибуция. Санкт-Петербург, 2009. – С. 144-155.
12. Пешкова И.М. Искусство каслинских мастеров. Книга 2. С. 91. № 81. – Челябинск, 1983.
13. Постникова-Лосева М.М., Платонова Н.Г., Ульянова Б.Л. Золотое и серебряное дело XV–XX вв. – Москва, 1995.
14. Разина Т.М., Сулов И.М., Хохлова Е.Н., Гореликов Н.С. Русский художественный металл. – Москва, 1958.
15. Скурлов В.В., Смородинова Г.Г. Фаберже и русские придворные ювелиры. – Москва, 1992.
16. Фабеже Т.Ф., Горыня А.С., Скурлов В.В. Фаберже и Петербургские ювелиры. (Сборник мемуаров, статей, архивных документов по истории русского ювелирного искусства под общ. ред. В.В. Скурлова). – Санкт-Петербург, 1997.
17. Berman H. Bronze sculptors and Founders 1800-1930. 4 vol, et un index, editions Adage. Chicago. 1974-1980. P. 297, n. 1072.
18. Sudbury G.W., Douglas R.D. Evgueni Alexandrovich Lanceray le sculpteur russe du cheval. FAVRE. – Paris, 2006.

SOURCES

1. [W. a.] *Bashi-buzuki*. In: *World illustration*. Saint-Petersburg, 1876. P. 487.
2. [W. a.] *Bronzovie gruppi g. Lanceray* [Mr. Lanceray's bronze groups]. In: *World illustration*. Saint-Petersburg, 1881. № 655. Pp. 77 – Ill., 82.
3. [W. a.] *Iz mira thashek, thainikov I tarelok. Tarelki, ispolnennie farforovim zavodom br. Kornilovix po ris. N.N. Karazina* [From the world of cups, kettles and plates. Plates, executed porcelain factory brothers Kornilov drawings N.N. Karazin. Of the items at the international exhibition in Copenhagen in 1888. With photographs engraved Flugele]. In: *Niva*. Saint-Petersburg, 1888. №. 14. P. 361.
4. [W. a.] *Kaxetinki na vodopoe (Gruppa sculptora V.Ya. Gracheva, na 1-oi stranitze)*. [Cogetinci at the watering (Group of the sculptor V.Y. Grachev, on the 1st page)]. In: *World illustration*. Saint-Petersburg, 1884. № 814. Pp. 133 – Ill., 146.
5. Antikvarnaja galereja KABINET aukcionniy dom [Antique gallery CABINET auction house]. [Elektronniy resours] [Electronic resource] // http://www.cabinet-auction.com/files/images/gallery/78911_2_CompressedImage.jpeg. (data obrascheniya [date of treatment]: 11.12.2018); [Elektronniy resours] [Electronic resource] // <http://www.cabinet-auction.com/collection/bronze/familia/name/Grachev/1256%20ag/> (data obrascheniya [date of treatment]: 16.04.2019). Bronzovaja skulptura. V.Ya. Grachev. «Proshanije». Na poziome podpis avtora [Bronze sculpture. V.Ya. Grachev. «Farewell.» The manure signature of the author]: "Л П.ГРАЧЕВЪ." i marka otlivchika [and caster mark]: "ЗАВ. К.Ф.ВЕРФЕЛЬ./ С. ПЕТЕРБУРГЪ.". № 1256 ag.

Т.В. Доронина *К вопросу о прототипах и копиях-вариациях в малой пластике второй половины XIX века. Скульптор В.Я. Грачев*

6. Antikvarnaja galereja KABINET aukcionniy dom [Antique gallery CABINET auction house]. [Elektronniy resours] [Electronic resource] // <http://www.cabinet-auction.com/collection/bronze/familia/name/Naps/1316> (data obrascheniya [date of treatment]: 16.04.2019).
7. Bulgakov F.I. *Nashi hudozniki* [Our artists]. vol. 2, Saint-Petersburg, 1890.
8. Galereya antikvarnih podarkov "Lermontov" (Moskva) [Gallery of antique gifts "Lermontov" (Moscow)] [Elektronniy resours] [Electronic resource] // <https://lermontovgallery.ru/spravochnik-antikvariata/bronza-master-maloy-plastiki-v-ya-grachev/> (data obrascheniya [date of treatment]: 16.04.2019)
9. *GTG. Skulptura XVIII-XIX vekov* [STG. Sculpture of XVIII-XIX centuries]. Obsh. red. Ya.V. Brouk i L.I. Iovleva [General edited by Ya.V. Brooke, and L.I. Iovleva.] v. 1. – Moscow, 2000.
10. Karazin N.N. *Serbско-turetckaia voina. Bashi-buzuk, vozvrasthaiysthiysia s grabeza* [Serbian-Turkish war. Bashi-bouzouk, returning from the robbery]. In: *Niva*, 1876. № 28 (July). P. 481.
11. Karazin N.N. *Turkmenki, kupaiytshie loshadey* [Turkmens bathing horses]. In: *Niva*. Saint-Petersburg, 1876. № 17 (April). Pp. 299 – Ill., 300.
12. Lanceray E.A. *Ne zabivai meniya!* [Don't forget me!]. In: *World illustration*. Saint-Petersburg, 1878. №. 469. P. 16.
13. *Otheot o Vserossiyskoi hydojestvenno-promishlennoi bistavke 1882 g. v Moskve. Pod red. deystvitelnogo tchlena imperatorskoy Academy naouk V.P. Bezobrazova* [Report on the all-Russian art and industrial exhibition in 1882 in Moscow. Under the editorship of member of the Imperial Academy of Sciences V.P. Bezobrazov]. Vol .3. Saint-Petersburg, 1883.
14. *Oukazatele Vserossiyskoi promishlenno-hydojestvennoi vistavki 1882 g. v Moskve* [Index of the all-Russian industrial and art exhibition of 1882 in Moscow. Published the third corrected and supplemented]. P. 244. No. 22. – Moscow, 1882.
15. *RNB* [Russian national library]. Otdel roukopisei [Manuscripts Department]. N.P. Sobko. F. 708.Ed. xr. № 353. L. 2.
16. S. *Pisiema o Parijskoi vistavke. (Ot nahsego specialnogo korrespondenta)* [Letters about the Paris exhibition. (From our special correspondent)] V. In: *World illustration*. Saint-Petersburg, 1878. № 490. Pp. 366-367.
17. Schwartz V. G. "Falconry. The ritual of bringing gloves". Russian historical drawings of academician V.G. Schwartz. Notebook 1. Saint-Petersburg, 1872.
18. Sobko N.P. *25 let russkogo iskousstva. Iljustrirovanniy katalog hudojestvennogo otdela Wserossiyskoi vistavki v Moskve, 1882 (vipusk 1)* [25 years of Russian art. Illustrated catalogue of the art Department of the all-Russian exhibition in Moscow, 1882. (issue 1)] . Saint-Petersburg, 1882.
19. Tolstoy A.K. *Kniaz Serebrijaniy* [Prince Silver]. In: *Sobr. Coch. v 4 tomah*. Tom 3 [Coll. op. In 4 vol. Vol. 3]. – Moscow, 1964.
20. *Wolthiya molitva* [Wolf prayer]. Orig. ris. N. Karazina, grav. Grachev. In: *Niva*. Saint-Petersburg, 1880. №. 46. P. 941.

REFERENCES

1. Berman H. *Bronze sculptors and Founders 1800-1930*. 4 vol, et un index, editions Adage. Chicago. 1974-1980. P. 297, n. 1072.
2. Doronina T.V. *Hudojnik Karazin I skoultor A.P. Safonov* [Artist N. N. Karazin and sculptor A.P. Safonov]. In: *A.S. Golubkina, S.T. Konenkov I nekotorie voprosi razvitiya rousskoy skoultouri Novogo vremeni. Statiyi, materiali, soobshcheniya* [A. S. Golubkina, S. T. Konenkov and some questions of development of Russian sculpture of Modern times. Articles, materials, messages]. Otv. red. M.A. Busev [responsible ed. by M. A. Busev]. Moscow, 2015. Pp. 335-345.
3. Doronina T.V. *K probleme kopirovaniya I zaimstvovaniya syuzetov v kabinetnoi plastike vtoroy polovini XIX v. Scoultori E.A. Lanceray I V.Ya. Grachev* [To the problem of copying and borrowing of subjects in the Cabinet plastic of the second half of the XIX century. Sculptors E. A. Lanceray and V. Ya. Grachev]. In: *Dom Bourganova. Prostranstvo koulturi* [Burganov House. Space of culture]. 2014. #3. Pp.183-195.
4. Doronina T.V. *Scoultor E.A. Lanceray. Materiali iz arhiva N.P. Sobko* [The Sculptor E.A. Lanceray. Materials from the archive of N.P. Sobko]. In: *Molodie ob iskousstve. Naouhenie statyi aspirantov I soiskateley NII teorii I istorii izobrazitelnih iskousstv RAH. Sb. st. Vip. 2* [The young about art. Scientific articles of graduate students and candidates of the Scientific Research Institute of theory and history of fine arts. Russian art Academy. Collected articles.Vol. 2]. Otv. red. R. M. Bayburova [Resp. edited by R. M. Bayburova]. Moscow, 2011. Pp. 95–103.
5. Faberge T.F., Gorynya A.S., Skurlov V.V. *Faberge i Peterburgskie juveliri (Sbornik mrmouarov, statey, arhivnih dokoumentov po istorii rousskogo juvelirnogo iskousstva pod obsch. red. V.V. Skurlova)* [Faberge and St. Petersburg jewelers. (Collection of memoirs, articles, archival documents on the history of Russian jewelry under the General ed. V.V. Skurlov)]. Saint-Petersburg, 1997.

T.V. Doronina *To the question of prototypes and copies-variations in small plastic of the second half of the XIX century. Sculptor V.Ya. Grachev*

6. Ganoulich A. *Zagadochniy skulptor Naps* [Mysterious sculptor Naps]. In: *Antikvariat. Predmeti iskousstva i kollekcionirovanija* [Antiques. Art and collectibles]. 2003. #10 (11). Pp. 80-82.
7. Gilodo A.A. *Kto vi, gospodin Naps? Lanceray ili Naps?* [Who are you, Mr. Naps? Lanceray or Naps?]. In: *Antikvariat. Predmeti iskousstva i kollekcionirovanija* [Antiques. Art and collectibles]. 2006, Pp. 18-22.
8. Gilodo A.A. *Russkoje srebro. Vtoraja polovina 19 – nachalo 20 veka* [Russian silver. The second half of 19 – the beginning of 20 century]. Moscow, 1994.
9. Goncharova L.N. *Kamernaya bronzovaya skulptura Rossii vo vtoroi polovine XIX veka* [Chamber bronze sculpture of Russia of the second half of the XIX century]. In: *Antikvariat. Predmeti iskousstva i kollekcionirovanija* [Antiques. Art and collectibles]. 2003, #12 (13). Pp. 8-15.
10. Goncharova L.N. *Russkaya hudojestvennaya bronza XIX veka* [Russian artistic bronze of the XIX century]. Moscow, 2001.
11. Goubkin O.P. *Kaslinskiy feniks* [Kasli Phoenix.]. Yekaterinburg, 2004.
12. Karpova E.W. *Rousskaya bronza vtoroy polovini XIX veka: k probleme identifikacii avtorskih modeley* [Russian bronze of the second half of the XIX century: to the problem of identification of author's models]. In: Karpova E.W. *Rousskaya I zapadnoevropeyskaya skulptura XVIII – nachala XX veka. Novie materialy. Nahodki. Atribouciya* [Russian and Western European sculpture XVIII – early XX century. New material. Finds. Attribution]. Saint-Petersburg, 2009. Pp. 144-155.
13. Pazina T.M., Suslov I.M., Hohlova E.N., Gorelikov N.C. *Russkiy hudojestvenniy metall* [Russian art metal]. Moscow, 1958.
14. Peshkova I.M. *Iskousstvo kaslinskih masterov* [Art of Kasli masters]. Kniga 2 [Book 2]. P. 91. No. 81. Chelyabinsk, 1983.
15. Postnikova-Loseva M.M., Platonova N.G., Uolianova B.L. *Zolotoe I serebrianoje delo XV–XX vv.* [Gold and silver business XV–XX cent.]. Moscow, 1995.
16. Skurlov V.V., Smorodinova G.G. *Faberje I rousskie pridvornie jyvseliri* [Faberge and the Russian court jewelers]. Moscow, 1992.
17. Sudbury G. W., Douglas R.D. *Evgueni Alexandrovich Lanceray le sculpteure russe du cheval. FAVRE.* Paris, 2006.
18. Vereschagina A.G. *Shvarc Vjacheslav Grigor'evich* [Shvarth Viacheslav Grigorievich]. Leningrad-Moscow. 1960.

С.А. Филиппов

кандидат искусствоведения,

научный сотрудник факультета журналистики МГУ имени М.В.Ломоносова

s_a_filippov@mail.ru

КОГДА КИНО СТАЛО ЦВЕТНЫМ?

Во второй из цикла статей о датировке технических переходов в кино обсуждается переход на цвет. В соответствии с принятой в цикле методологией, такой датой является переход через середину, то есть в данном случае, ситуация, когда большинство фильмов начинают сниматься в цвете. По статистическим данным, собранным на IMDb, в мире это произошло в 1967 году, но в отдельных странах была собственная динамика. СССР переходил на цвет дважды – в 1951 и в начале 1970-х. Дважды переходили на цвет и США – в 1954 и 1963. И если советская динамика целиком определялась директивами руководства, то в остальном мире причины были иными. Совпадения с точностью до года первого перехода американского кино на цвет и перехода европейского и мирового кино на цвет со временем внедрения цветного телевидения на соответствующих территориях даёт все основания считать, что мы получили статистические доказательства причинной зависимости перехода кинематографа на цвет под конкурентным давлением телевидения.

Ключевые слова: история кино, синеметрика, цветное кино, история цвета в кино, переход на цвет, историческая статистика кинопроизводства

In the second paper of a series of articles on the dating of technical transitions in cinema, the transition to color is discussed. In accordance with the methodology adopted in the series, such a date is the transition through the middle, that is, in this case, the situation when most films are shot in color. According to statistics collected at IMDb, this happened in the world in 1967, but some countries had their own dynamics. The Soviet cinema turned to color twice – in 1951 and in the early 1970s. The American cinema also went color twice – in 1954 and 1963. Yet if the Soviet dynamics were entirely determined by the directives of the government, then in the rest of the world the reasons were different. The coincidences up to the year of the first transition of American cinema to color and the transition of European and world cinema to color with the introduction of color television in the respective territories, give every reason to believe that we have statistical evidence of the causal dependence of the transition of cinema to color under the competitive pressure of television.

Keywords: film studies, film history, cinematics, color cinema, history of color in film, color transition, historical film production statistics

В первой статье из данного цикла [Филиппов, 2019] уже упоминалось, что переход кинематографа на цвет – это история без начала и конца, поскольку окрашивать фильмы начал ещё Томас Эдисон, да и анимация Эмиля Рейно (созданная за несколько лет до официального рождения кинематографа) была цветной, а чёрно-белое кино снимается и поныне. Но у истории без начала и без конца вполне может быть середина. И как раз переход через неё имеет смысл считать наиболее адекватным критерием датировки технологических поворотов в кино.

История внедрения цвета в кино делится на две чётко очерченные фазы: до 1932 года была фаза разнообразных малоудачных экспериментов, а затем последовала фаза сравнительно качественных технологий. Обе они, и в особенности первая, хорошо изучены и освещены в литературе (подробнее всего – в [Клейн, 1939 (1936); Ryan, 1977]), мы же обозревали её в [Филиппов, 2007]), так что по первой фазе ограничимся общими замечаниями, тем более краткими, что эта фаза – *предыстория* перехода на цвет, и, стало быть, к самому переходу прямого отношения она не имеет, а вторую, во время которой когда-то и произошёл интересующий нас переход через середину, рассмотрим несколько подробнее.

Главной проблемой экспериментальной фазы было то, что наше цветное зрение

трёхкомпонентно (красно-зелёно-синее), и, таким образом, натуралистический цвет требует одновременной демонстрации трёх частичных разноцветных изображений, что невозможно без применения достаточно сложных технологий. Поэтому приходилось либо отказываться от натуралистичности, просто раскрашивая чёрно-белые фильмокопии по кадрам – вручную или механически, но с помощью предварительно вырезанного вручную трафарета. Либо экспериментаторы отказывались от одновременности, показывая частичные изображения поочередно. Либо же они отказывались от трёхкомпонентности, уменьшая количество частичных изображений до двух – чаще всего, воспользовавшись тем, что у плёнки две стороны, на каждой из которых можно разместить по изображению (хотя и со снижением резкости). Некоторые отказывались и от одновременности, и от трёхкомпонентности разом.

Первый вариант вообще вызывает сомнения в том, правомерно ли относить его к цветному кино, во втором цвет мог быть достаточно неплохим, но вокруг движущихся объектов неизбежно возникала цветная кайма (и вдобавок, этот метод предъявлял особые требования к проекционной аппаратуре), в третьем же случае цвет, разумеется, получался неприемлемо далёким от натурального. Интересно, что эти три подхода в целом следовали стадийно, сменяя друг друга. Сначала, в 1900-х, преобладала покадровая искусственная колоризация, которую к концу десятилетия в основном сменили попытки создания сравнительно несложных трёхцветных аддитивных систем (где цвет вводился непосредственно при проекции с помощью светофильтров), и наконец, к исходу 1910-х произошёл переход к двухцветным субтрактивным системам, в которых частичные изображения в фильмокопии были цветными¹, для чего использовались всё более и более сложные химические технологии [там же, с. 277].

Развитие этих технологий привело к тому, что появилась возможность сочетать в одной системе и трёхкомпонентность, и одновременность с помощью нанесения трёх частичных изображений одно на другое. Первого серьёзного успеха в этом добилась фирма Technicolor, представившая в 1932 году свой трёхцветный процесс. В нём при съёмке цветоделение производилось преимущественно светофильтрами (не только ими, но для простоты изложения дальше не будем это оговаривать), а частичные изображения образовывались на трёх чёрно-белых плёнках, с помощью которых затем формировались матрицы для нанесения на фильмокопию трёх слоёв цветных анилиновых красок – способом, по сути своей тождественным типографской технике глубокой печати.

Параллельно продолжались разработки процессов, в которых и цветоделение, и образование красителей происходит непосредственно в киноплёнке, в трёх нанесённых друг на друга слоях эмульсии с разными фотографическими и химическими свойствами. Это гораздо удобнее для киносъёмки, но намного сложнее с точки зрения фотохимической технологии. Первого успеха добилась здесь фирма Eastman Kodak, представившая в 1935 свою обрабатываемую плёнку Kodachrome. Первый трёхцветный негативно-позитивный процесс представила в 1939 году Agfa – и это единственный в истории киноплёнок важный результат, которого первым добился не Kodak. Причина здесь в том, что у Kodak было картельное соглашение с Technicolor, по которому компании обязались не конкурировать между собой в многослойных системах. Напротив, они объединили свои усилия в представленном в 1941 году гибридном процессе Technicolor monopack, где съёмка осуществлялась на Kodachrome, с которого делались три цветоделённых чёрно-белых негатива, и дальше печать шла по технологии Technicolor.

Таким образом, в сороковых годах существовало три профессиональных трёхцветных процесса, существенно отличавшихся друг от друга по цветопередаче вследствие различий в количестве и качестве цветоделений (светофильтры делают это лучше, чем слои эмульсии) и в качестве цветообразующих компонент (краска, опять же, точнее передавала цвет, чем тогдашние красители в эмульсии). Наиболее качественным процессом был Technicolor (одно цветоделение

¹ Строго говоря, аддитивность не обязательно требует введения цвета в момент показа, хотя обычно именно так и было (но, однако, единственная более или менее качественная аддитивная система Dufaycolor как раз содержала красители в копии), а вот субтрактивность подразумевает наличие в плёнке красителей, так что такое упрощение изложения представляется допустимым.

светофильтрами, краска в копии), затем – Technicolor monopack (два цветоделения: одно в плёнке и одно светофильтрами, краситель в эмульсии съёмочного материала, но краска в копии), и наконец – Agfa (два цветоделения и оба в плёнке, красители в эмульсии – и в негативе, и в копии). О том, насколько цветопередача была неточной в последнем случае, легко судить по двум цветным эпизодам во второй серии «Ивана Грозного», где специально использовались цвета, передаваемые Agfa лучше всего. Особенно, если сравнить её с цветом Technicolor – например, в «Унесённых ветром»².

В 1947 году соглашение между Technicolor и Kodak подверглось антitrustовскому разбирательству и было затем разорвано [Bordwell et al., 1985, p. 357]. И уже на следующий год Kodak представил свой негативно-позитивный фотографический процесс, а в 1950 становятся коммерчески доступными первые негативные и позитивные киноплёнки Kodak, заметно превосходившие по качеству Agfa, но всё же пока уступавшие Technicolor. В следующие несколько лет это отставание было преодолено, и со съёмками в трёхплёночной системе было покончено (хотя печать по методу Technicolor с цветных трёхслойных негативов применялась ещё довольно долго).

Итак, в начале пятидесятых отпали препятствия в виде неудобства и сложности цветного кинопроизводства, осложнённые монополизмом Technicolor, почти не использовавшегося за пределами США, так что всеобщий переход кино на цвет стал возможен. И хотя во многих текстах по кинотехнике разделы об истории цвета в кино именно на этом и заканчиваются, по существу же, это было только началом перехода кинематографа на цвет. Впрочем, есть основания полагать, что по-настоящему приемлемого качества цветопередачи удалось достичь только в 1959 году [Salt, 2009, p. 268], что могло затруднить обращение к цвету, и о чём мы ещё поговорим в конце статьи.

Итак, во всех сколько-нибудь качественных распространённых трёхцветных системах красители содержались непосредственно в стандартной 35-миллиметровой фильмокопии. Поэтому цветной показ не отличался от чёрно-белого, и, таким образом, никакого переоборудования кинотеатров не требовалось (разве что, кое-где пришлось поменять проекционные лампы³). А значит, в данном случае нет обсуждавшейся в предыдущей статье [Филиппов, 2019, с. 108] обычной проблемы двух переходов: в кинопроизводстве, когда большинство фильмов выпускается в новом формате, и в кинопоказе, когда большинство кинотеатров переоборудуются под него. Тем самым, датой перехода кинематографа на цвет оказывается год производственного перехода.

Как и в прошлый раз, для определения этой даты воспользуемся расширенным поиском IMDb. Обсуждавшаяся тогда проблема неполноты и недостаточной репрезентативности этой базы данных [там же, с. 110] на этот раз заметно менее острая, поскольку послевоенное кино представлено в ней намного шире. Но, к сожалению, это в полной мере относится только к европейским и североамериканским фильмам, так что теперь выборка, по-видимому, достаточно репрезентативна, но, очевидно, несколько смещена в сторону евроамериканского кино. Как это может сказаться на общем результате, не вполне понятно, поскольку, по имеющимся скудным данным, ведущий азиатский производитель фильмов, Индия, перешла через середину на два года позже всего мира, а второй, Япония, – на семь лет раньше. Возможно, что они отчасти уравнивают друг друга.

Другая проблема, уже специфичная для данной задачи, заключается в том, что многие фильмы в нашей выборке учтены дважды: если фильм содержит и чёрно-белые, и цветные кадры, то он

² Правда, здесь надо учитывать, что хотя оба фильма нам доступны в реставрированных вариантах с улучшенным цветом, возможностей, которые создают исходные материалы Technicolor для реконструкции (да и для длительного хранения тоже) первоначальных цветов гораздо больше, чем в случае трёхслойного цветного негатива, и, соответственно, «Унесённые ветром» находятся сейчас в более выигрышном положении, чем «Иван Грозный».

³ Да и то, одни специалисты (преимущественно, британские), считали, что цветной показ требует меньших световых потоков [Kolb, 1951, pp. 435, 440], а другие – что, наоборот, больших [Голдовский, 1949, с. 98]. Конечно, поскольку наша способность к цветоразличению с уменьшением яркости снижается, то первые были неправы, но речь ведь сейчас не о качестве просмотра, а о действиях владельцев кинотеатров, которые в условиях разнобоя мнений имели лишний повод не менять ничего.

считается поиском IMDb и так, и так⁴. И с этим ничего не поделаешь, так как исключить такие фильмы из выдачи нельзя, а если бы и была такая техническая возможность, не вполне понятно, куда именно их следовало бы отнести, если не обращаться к каждому конкретному фильму отдельно на предмет преобладания в нём цветного или чёрно-белого изображения, что противоречило бы идее статистического исследования. Конечно, можно было бы разрубить gordiev узел, посчитав все фильмы, содержащие хотя бы один цветной кадр, цветными (цветной процесс ведь в них используется), но едва ли это было бы правильным с киноведческой точки зрения.

В любом случае, на окончательном результате это сказывается незначительно. Чёрно-белые фильмы с цветными вставками смещают дату перехода в прошлое (а если считать их цветными, то в будущее), но поскольку их было не очень много, то вряд ли существенно. При этом цветные фильмы с чёрно-белыми вставками действуют прямо противоположным образом, так что можно рассчитывать на их взаимную нейтрализацию. Единственное, на что эта проблема влияет несомненным образом – на долю чёрно-белых фильмов после перехода на цвет. Если у нас получается, скажем, десять процентов чёрно-белых фильмов, то можно не сомневаться, что по крайней мере шесть из них на самом деле цветные с монохромными вставками. Но эти частности не являются предметом данного исследования.

Итак, в исследовании использовался расширенный поиск IMDb⁵ по годам (поля Release Date) отдельно по цветным и по чёрно-белым (галочки, соответственно, Color и Black & White в меню Color Info) полнометражным игровым фильмам (галочка Feature Film в меню Title Type, и, для надёжности, продолжительность от 60 минут в поле Runtime) по миру в целом и по выбранным странам (меню Countries). Общее количество фильмов составило примерно половину от мирового кинопроизводства по данным UNESCO [Statistics..., 1981, p.7] (от 47% в 1955 до 55% в 1970), а результаты представлены на рис. 1, из которого видно, что *переход мировой кинематографии на цвет произошёл в 1967 году*.

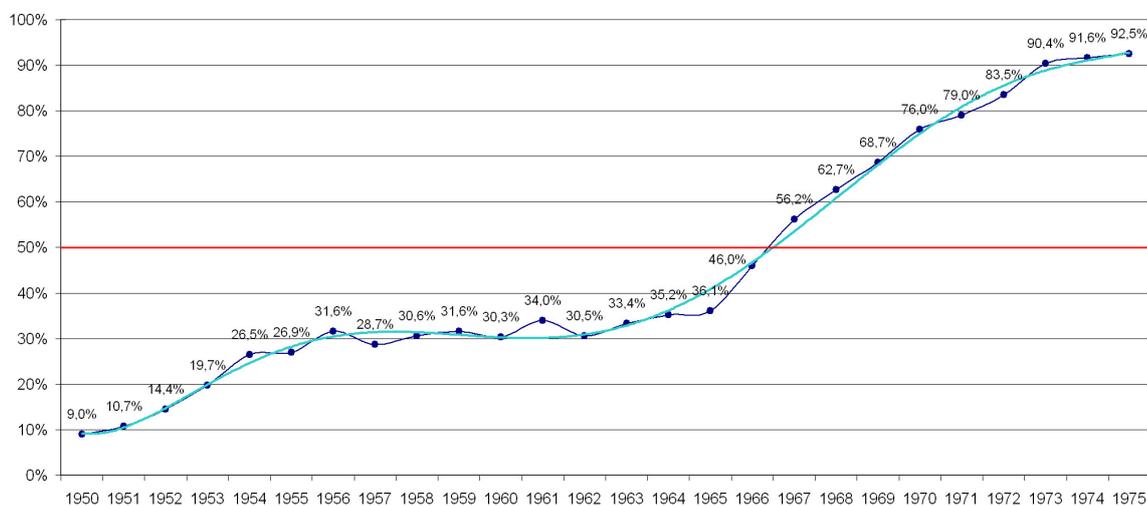


Рис. 1.
Динамика перехода мирового кинопроизводства на цвет
(линия тренда – полиномиальная шестой степени).

В ведущих кинематографиях Европы это произошло несколько раньше (рис. 2): в 1964 году в Италии, в 1966 – во Франции и в Великобритании. Интереснее всего ситуация с США (рис. 3), где, как видим, переход на цвет произошёл *дважды*: в 1954 и в 1963 годах. Объяснение этого феномена вряд ли связано со смещением статистики, хотя некоторые вопросы по ней имеются. Дело в том, что общее количество американских фильмов в нашей выборке, в пятидесятые годы в целом соответствующее официальным данным [The 1963 Film Daily..., 1963, p. 107], к следующему

⁴ Более того, таким же образом считаются и некоторые колоризованные фильмы – но их, похоже, не очень много.

⁵ <https://www.imdb.com/search/title/> (даты обращения: 28-29.09.2019).

десятилетию начинает драматически их превышать, достигая 151% в 1962 и 170% в 1961. Причём это никак не связано с обсуждавшимся чуть выше двойным учётом, поскольку фильмов, попавших и цветную, и в чёрно-белую выборки всего четыре в 1961 и шесть в 1962. Убедительного объяснения этому феномену у нас нет⁶.

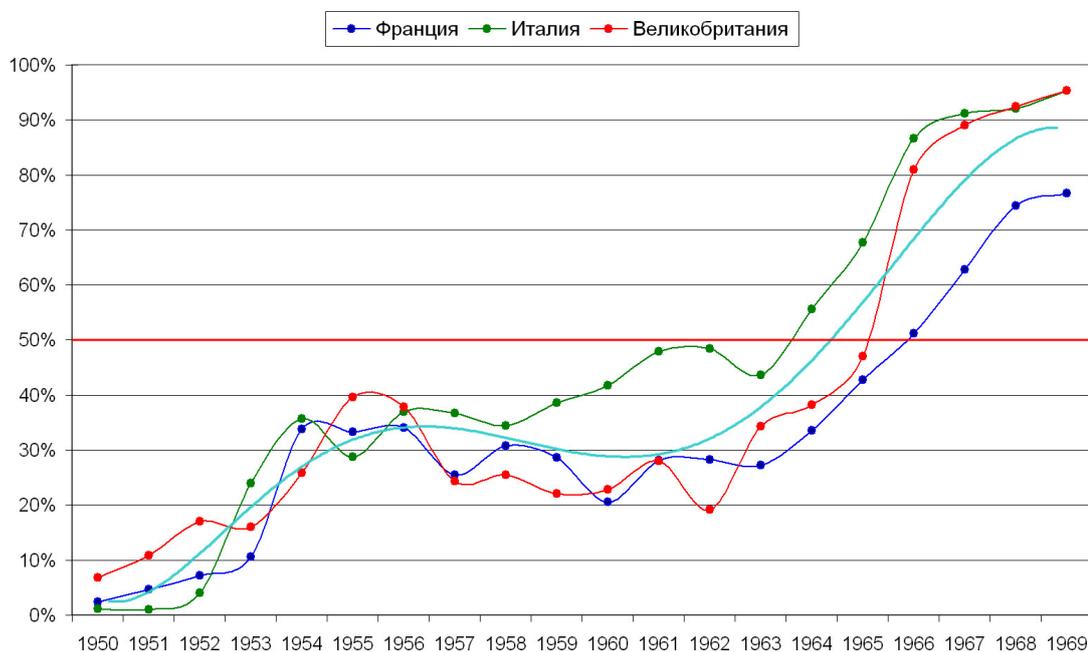


Рис. 2. Динамика перехода на цвет кинопроизводства Великобритании, Италии и Франции (общая линия тренда – полиномиальная шестой степени).

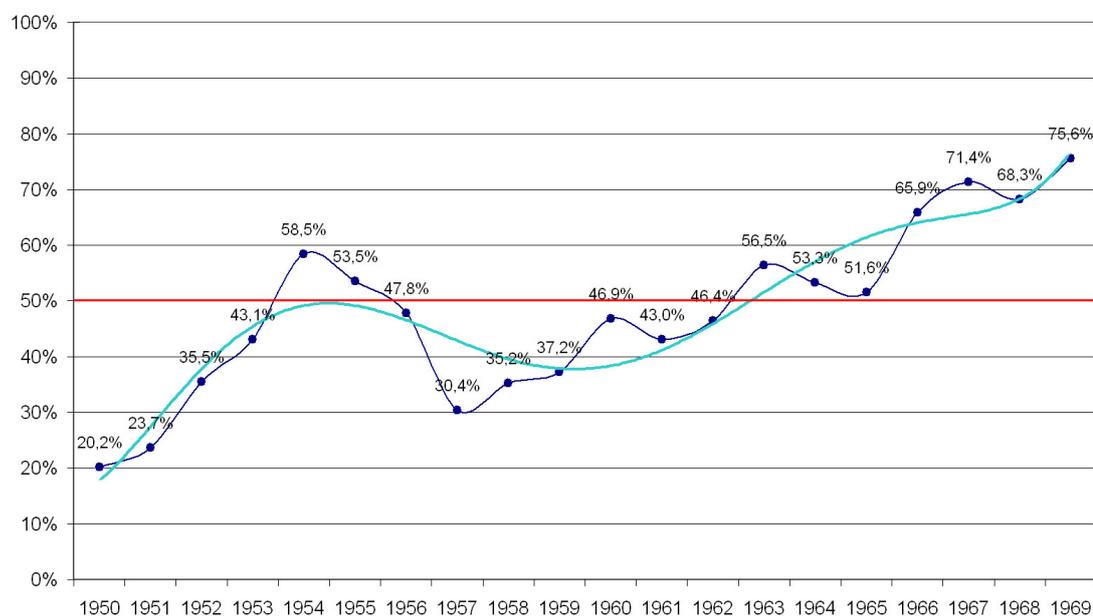


Рис. 3. Динамика перехода американского кинопроизводства на цвет (линия тренда – полиномиальная шестой степени).

⁶ С той же проблемой, хотя и в гораздо меньших масштабах, мы сталкивались и в предыдущей статье – и тоже не нашли ей объяснения [Филиппов, 2019, с. 111].

Также отметим, что упоминавшаяся в примечании 4 проблема впоследствии колоризованных чёрно-белых фильмов, которые учитываются в качестве и монохромных, и цветных, тоже вряд ли ответственна за это расхождение. И хотя автоматический поиск колоризованных фильмов на IMDb оказался невозможным (из-за некорректной выдачи данных), избирательная ручная проверка показывает, что их количество никак не может покрывать полсотни и больше избыточных фильмов каждый год.

Но, однако, эти неясности имеют место в конце пятидесятых и в шестидесятых, так что если они и могут посеять сомнения в достоверности данных, то только в том, что касается обратного перехода через середину во второй половине пятидесятых годов. В том же, что первый переход произошёл в 1954, особых сомнений нет. Тем более, что есть и другие свидетельства такого перехода, по-видимому, произошедшего на крупных студиях годом раньше, чем во всей американской кинематографии в целом: «1952 год был великим годом для производства в цвете. В трёх из студий-мейджоров цветные фильмы численно превосходили чёрно-белые. ... Columbia 30%; Fox 55%; MGM 47%; Paramount 65%; RKO 35%; Universal 50%; и Warner Brothers 70%» [Groves, 1953, p. 543].

Также два перехода на цвет имели место и в советском кино: в 1951 и в 1970-72 годах (рис. 4; резкие годовые колебания графика объясняются, прежде всего, сравнительно небольшим объёмом данных). В этом случае причины очевидны и, как это часто бывало в СССР, они лежат за пределами собственно кинематографии: это распоряжения руководящих органов. Общеизвестна установка так называемого «периода малокартинья» снимать немного фильмов (вследствие, по-видимому, снижения работоспособности дряхлеющего Сталина, имевшего обыкновение лично цензурировать все полнометражные игровые картины), но зато выдающихся – и, соответственно, цветных. С наступлением оттепели это требование отпало, и кинематографисты радостно вернулись к чёрно-белой гамме, которая была им ближе как в силу привычек и эстетических воззрений, так и в силу того, что качество советской цветной плёнки было намного ниже всякой критики (восточногерманская Orwo была немногим лучше, а плёнку Kodak закупали очень мало). К семидесятым же годам направленность требований руководства совпала с общемировыми тенденциями, которые было уже нельзя игнорировать.

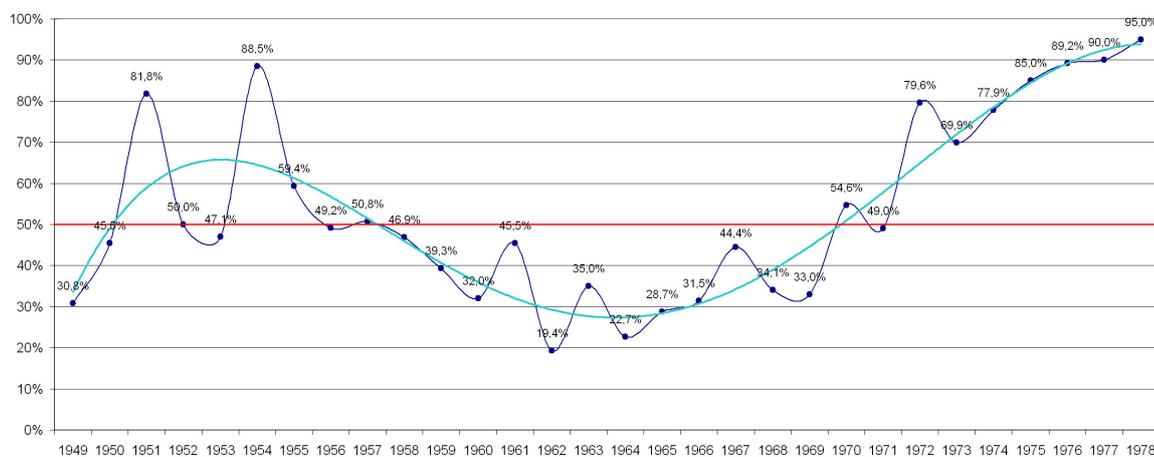


Рис. 4.
Динамика перехода советского кинопроизводства на цвет
(линия тренда – полиномиальная пятой степени).

В случае других стран и мира в целом настолько тривиального объяснения нет, но нетрудно заметить, что и мировой, и европейский кинематограф перешли на цвет подозрительно близко к датам введения германо-британской системы цветного телевидения PAL (1966) и франко-советской системы SECAM (1967). Так что выглядит максимально правдоподобным предположение, что кино окончательно обратилось к цвету лишь перед непосредственной угрозой перехода на цвет своего главного конкурента. Но сколь угодно правдоподобное предположение – ещё не доказательство. И здесь крайне полезным оказывается первый американский переход на цвет, произошедший на следующий год после введения американской цветной телевизионной системы NTSC (конец 1953)⁷. Такое двойное совпадение представляется настолько маловероятным, что есть все основания

⁷ Также интересно (хотя и не является доказательством ввиду недостаточности данных), что по имеющимся сведениям, японское кино перешло на цвет в том же 1960 году, что и японское телевидение.

считать, что это – нечастое в гуманитарных исследованиях *статистическое доказательство причинной зависимости перехода кинематографа на цвет под конкурентным давлением телевидения.*

Остаётся только проблема отката американского кино обратно к чёрно-белому процессу во второй половине пятидесятых⁸. Здесь твёрдых доказательств нет, но можно предположить, что это связано, прежде всего, с низким качеством цвета в те времена и дороговизной цветного кинопроизводства («цвет обычно стоит от \$100000 до \$200000 на фильм» [Discussion..., 1956, p. 82] – то есть примерно одну десятую среднего бюджета американского фильма тех времён), что в сочетании с низкой распространённостью цветных телевизоров делало использование цвета осмысленным только в дорогих постановках. По сути дела, это было очередным проявлением проблемы, которую ещё в конце тридцатых «отметили в American Cinematographer: если цвет был ненатуральным, аудитория это замечала (и это было плохо); если цвет был хорошим, аудитория забывала о нём (таким образом, он не стоил расходов)» [Bordwell et al., 1985, p. 354].

Правда, такой формулировки нет ни в одной из трёх работ, на которые ссылаются авторы [ibid., p. 472 (note 5)], но она, как представляется, довольно ёмко резюмирует небезосновательное отношение к цвету скептиков тех времён – да и, впрочем, более поздних скептиков тоже. Зато в одной из этих статей можно обнаружить ещё одну причину, которая могла замедлять внедрение цветного кино (особенно не очень качественного). Как полагали зрители, «час или больше цвета, ... это слишком много цвета для одного сеанса. Это пресыщает, утомляет. Глаза приучены к чтению чёрного и белого. Книжки, журналы и газеты не печатаются многоцветными чернилами. И спроецированный цвет – не то же самое, что отражённый цвет», но «после часа или двух чёрно-белого, десять-двадцать минут цвета становится приятной и доставляющей удовольствие переменной. Особенно когда точность цвета не жизненна» [Why All..., 1939, p. 327].

Иными словами, среди зрителей, за многие десятилетия привыкших просматривать в чёрно-белом изображении весь медиаконтент на плоских носителях, сформировалась прочная рецепция, препятствовавшая переходу на цвет (тем более, некачественный). Можно предположить, что в середине пятидесятых годов сравнительно быстро возникла новая рецепция сверхзрелищного кино: дорогого, цветного, широкоэкранный (о чём в следующей статье) и зачастую на далёкие исторические темы (что смягчало дискомфорт от ненатурального цвета). Но, однако, рецепция обычного фильма требовала привычной монохромной картинке ещё некоторое время – до тех пор, пока зритель не привык к цветному плоскому изображению вообще (в журналах) и движущемуся в частности (в кино и иногда по телевизору), а сам цвет не стал намного точнее.

Вероятно, о том же и говорит и удивительная горизонтальность общемирового графика с 1956 по 1962, где после первоначального быстрого роста доля цветных фильмов стабилизировалась на одной трети. Но в начале шестидесятых, когда появились плёнки с достаточно точной цветопередачей (упоминавшийся Берри Солт говорил прежде всего о Kodak тип 5250), зрительское отторжение цвета должно было начать ослабевать – да и неприятие его режиссёрами тем более. Также стала возрастать и светочувствительность цветных негативов, что вело к снижению расходов на освещение, а значит, и к удешевлению цветного кинопроизводства.

В результате сочетания всех этих факторов между собой и, главное, с распространением цветных телевизоров в американских домохозяйствах и со скорым неизбежным появлением цветного телевидения в других странах, доля цветных фильмов стала возрастать. И тогда американское кино вернулось к цвету, а мировое кино, наконец, впервые стало цветным.

⁸ Отметим, что он не может быть статистическим артефактом, поскольку упоминавшиеся выше возможные неточности подсчёта американских фильмов работают преимущественно на завышение процента цветных фильмов, а не чёрно-белых.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Иван Грозный, 2-я серия (1944, выпуск на экран 1958, реж. Сергей Эйзенштейн, СССР), игр.
2. Унесённые ветром / *Gone with the Wind* (1939, реж. Джордж Кьюкор, Сэм Вуд, Виктор Флеминг, в титрах указан только последний, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Discussion at Roundtable on Motion-Picture Studio Production Problem // "Journal of the SMPTE", vol. 65, No. 2 (February 1956). – Pp. 82-84.
2. Groves, George R. Progress Committee Report // "Journal of the SMPTE", vol. 60, No. 5 (May 1953). – Pp. 535-552.
3. Statistics on film and cinema 1955-1977. – Paris: Unesco, 1981.
4. The 1963 Film Daily Year Book of Motion Pictures. – New York: The Film Daily, 1963.
5. Why All This Hubbub Regarding Color? // "American Cinematographer", vol. 17, No. 8 (August 1936). – Pp. 327, 334-335.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Голдовский Е.М.* Демонстрация цветных кинокартин. – Москва: Госкиноиздат, 1949.
2. *Клейн А.* Цветная кинематография (с англ.). – Москва: Госкиноиздат, 1939 (1936).
3. *Филиппов С.* 11 важнейших событий в истории кинотехники с точки зрения их влияния на кинэстетику // Киноведческие записки, вып. 80 (2006). – С. 252-299.
4. *Филиппов С.А.* Когда кино стало звуковым? // Артикульт, 2019, №3. – С. 105-113.
5. *Bordwell, David, Staiger, Janet, Thompson, Kristin.* The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960. – New York: Columbia University Press, 1985.
6. *Kolb, Frederick J., Jr.* The Scientific Basis for Establishing Brightness of Motion Picture Screens: A Discussion of Screen Brightness // "Journal of the SMPTE", vol. 56, No. 4 (April 1951). – Pp. 433-442.
7. *Ryan, Roderick T.* A History of Motion Picture Color Technology. – New York: Focal Press, 1977.
8. *Salt, Barry.* Film Style and Technology: History and Analysis, 3rd ed. – London: Starword, 2009.

SOURCES

1. Discussion at Roundtable on Motion-Picture Studio Production Problem. In: *Journal of the SMPTE*, vol. 65, No. 2 (February 1956). Pp. 82-84.
2. Groves, George R. *Progress Committee Report*. In: *Journal of the SMPTE*, vol. 60, No. 5 (May 1953). Pp. 535-552.
3. *Statistics on film and cinema 1955-1977*. Paris, Unesco, 1981.
4. *The 1963 Film Daily Year Book of Motion Pictures*. New York, The Film Daily, 1963.
5. *Why All This Hubbub Regarding Color?* In: *American Cinematographer*, vol. 17, No. 8 (August 1936). Pp. 327, 334-335.

REFERENCES

1. Bordwell, David and Staiger, Janet and Thompson, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York, Columbia University Press, 1985.
2. Filippov, Sergei. 11 *vazhneyshikh sobytyy v istorii kinotekhniki s tochki zreniya ikh vliyaniya na kinoestetiku* [11 major events in the film technology concerning their influence on film aesthetics]. In: *Kinovedcheskie zapiski*, 80 (2006). Pp. 252-299.
3. Filippov, Sergei. *Kogda kino stalo zvukovym?* [When Did the Cinema Go Sound?] In: *Articult*, 2019, No. 3. Pp. 105-113.
4. Goldovsky E.M. *Demonstraciya cvetnykh kinokartin* [Showing of the color film pictures]. Moscow, Goskinoizdat, 1949.
5. Klein, A.B. *Colour Cinematography*. London, Chapman & Hall Ltd., 1936.
6. Kolb, Frederick J., Jr. *The Scientific Basis for Establishing Brightness of Motion Picture Screens: A Discussion of Screen Brightness*. In: *Journal of the SMPTE*, vol. 56, No. 4 (April 1951). Pp. 433-442.
7. Ryan, Roderick T. *A History of Motion Picture Color Technology*. New York, Focal Press, 1977.
8. Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*, 3rd ed. London, Starword, 2009.

В.А. Колотаев

*доктор филологических наук,
 заведующий кафедрой кино и современного искусства,
 декан факультета истории искусства РГГУ
vakolotaev@gmail.com*

А.В. Марков

*доктор филологических наук,
 профессор кафедры кино и современного искусства РГГУ
markovius@gmail.com*

ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА КИНОИДЕНТИЧНОСТИ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ КИНОИССЛЕДОВАНИЯХ

Исследования киноидентичности в российских междисциплинарных исследованиях не сводят влияние кинематографа ни к идеологическому воздействию, ни к отражению действительности, сами методологические презумпции авторов требуют более глубокого анализа отношения между режиссёрским замыслом, природой экранного медиа и процедурами восприятия кино. Сравнительный анализ большого числа междисциплинарных работ по идентичности последних лет показал, что в этих работах идентичность трактуется как определенный момент самоопределения и как основа для дальнейшей самоидентификации, когда природа экранного медиума производит разрыв в повествовании о репрезентируемом опыте. Этот разрыв проблематизирует отношения между видением камеры и особенностями жестов экрана, так что идентификация зрителя с персонажами оказывается только одним из моментов движения к новым аффектам и новым формам познавательной активности. Междисциплинарные методы позволяют уточнить параметры этого движения и узлы формирования индивидуальной идентичности, как и проекции переживаемого опыта, уточняющего границы этнической и национальной идентичности современного зрителя.

Ключевые слова: психология кино, идентичность, история российского кино, анализ фильма, киноидентичность

Studies of film identity in Russian interdisciplinary studies do not reduce the influence of cinema to either ideological influence or reflection of reality, the methodological presumptions of the authors themselves require a deeper analysis of the relationship between the director's intention, the nature of screen media and the perception of cinema. A comparative analysis of a large number of interdisciplinary works on the identity of recent years has shown that in these works, identity is treated as a certain moment of self-determination and as the basis for further self-identification, when the nature of the screen medium produces a gap in the narrative of the representative experience. This gap problematizes the relationship between camera vision and screen gestures, so identifying the viewer with the characters is only one of the moments of movement towards new affects and new forms of cognitive activity. Interdisciplinary methods make it possible to clarify the parameters of this movement and the nodes of the formation of individual identity, as well as the projections of the experience experienced, specifying the boundaries of the ethnic and national identity of the modern viewer.

Keywords: psychology of cinema, identity, history of Russian cinema, film analysis, cinema identity

Как только мы переходим от киноведческих работ в строгом смысле к работам о кино и идентичности в кино или средствами кино, заявленным в рамках других дисциплин, таких как этнология и этнография, социология, психология, филология, равно как и междисциплинарных исследований, мы несколько теряемся. Мы опасаемся, что кино окажется лишь одним из признаков социальной жизни или случайно выбранным примером эстетического воздействия, тогда как пути идентичности будут изучаться другими методами, исходя из социологических или

культурологических интересов работы. Но наши опасения оказываются напрасны, так как независимо от тех методов, которыми располагает каждый исследователь, в этих работах проблематизируется экранное искусство, как производящее пересборку идентичности совсем другими средствами, чем философия, литература или социальный опыт. Именно интерес к распространению знаний, жизни идей или социальной коммуникации позволяет авторам этих работ не просто специфицировать киноидентичность, но показать, что эффекты экранных искусств совсем другие, чем эффекты социальной жизни, даже если она включает в себя опыт влияния философии и литературы, и что на экране идентичность восстанавливается иначе, работает иначе, само ее сущностное содержание оказывается другим в силу особенностей медиума. Когда экрану надо стать и зеркалом, и объяснительным механизмом, и актором социальной жизни, то привычные функции репрезентации или идеологического воздействия окажутся только моментами более сложного действия оптического взгляда камеры и плоскостного и потому разрушающего привычные техники повествования действия экрана.

Вопрос об идентичности киноактера в связи с этим превращением репрезентативного в моментальное, а технического в операциональное, превращающее и зрителя с его идентичностью, и актера в акторов более сложной системы, был удачно поставлен в работе Е.Д. Богатыревой, указавшей, что «работа киноактера опосредована аппаратурой и проходит ряд тестовых заданий». Согласно Богатыревой, игра киноактера не может быть органичной, но именно поэтому она выстраивает цепочку идентификаций актера с действием, необходимо иллюзорным, и с готовностью зрителя принять амплуа этого актера не как механизм игры, но как основание для принятия этого тестового задания как выполненного [Богатырева, 2010, с. 82]. Таким образом, киноидентичность здесь понимается как результат сложных механических опосредований и определенного поведения актера перед будущим экраном, который и назначает некоторый ограниченный набор амплуа, в отличие от возможностей театральной импровизации.

Более подробно такое влияние опосредований на складывание новых операций внутри становления идентичности зрителя рассмотрено в работах Т.В. Зверевой. Так, эта исследовательница на примере фильма М. Калика «Любить» (1968), одна из четырех новелл которого снята по мотивам рассказа Ю. Казакова «Осень в дубовых лесах», рассматривает кинематографическое отражение кризиса оттепельной идентичности. Т.В. Зверева видит в этом фильме, не допущенном в прокат, разрушение непрерывного идеологизированного нарратива и появление евангельской перспективы, четыре новеллы как четыре ответственных свидетельства [Зверева, 2017, с. 940], каждое из которых существует не как фиксация фактов, но как возможность говорить о тех событиях, которые не сводятся к горизонту, доступному из готовой точки зрения. Как и в Евангелии, зрителю становятся доступны разговоры, происходившие без свидетелей, но достоверные потому, что только сама жизнь, звучащая в этих разговорах, может развернуть кинематографическое высказывание как оправданное и по сюжету, и по идее.

Согласно Т.В. Зверевой, основой идентичности в оттепельном кино было отношение к дому. Если в кинематографе ранней оттепели («Когда деревья были большими», «Дом, в котором я живу») полнота идентификации отождествлялась с домом, то постепенно побеждает образ героя-путешественника, фланера, переезжающего с места на место («Застава Ильича», «Я шагаю по Москве»). В фильме Калика эта тенденция достигает логического завершения: город представлен как страшное место отчуждения человека, как каменные джунгли, и обрести счастье невозможно, потому что всякий локус при свете дня становится всё более искаженным и страшным. Если в рассказе Казакова счастье возможно в доме, но в каком-то наименее определенном локусе, в домике на Оке, как бы на краю цивилизации (что отражало тогда возникшую тягу к деревне, многие городские жители стали проводить отпуск или выходные в деревенских домах), то в кинематографе в силу специфики экранного высказывания и это счастье невозможно, оно бы просто встретило еще один дом в систему домов, и герои не обрели бы счастья. Так оказывается, что идентификация с домом происходит с противоположными результатами в литературе и кинематографе, в силу медийной специфики того и другого искусства.

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в междисциплинарных киноисследованиях*

При этом у автора рассказа и автора фильма есть общая точка, в которой счастье возможно, это проповедь о. Александра Меня, духовного наставника Ю. Казакова, появляющаяся в фильме. Священник говорит о любви как о том, что не нуждается в каком-либо месте, потому что в момент влюбленности человек не просто ничего не замечает, а как бы заново участвует в сотворении и переживании красоты, оказывается свидетелем Бога и непосредственно благословляется Богом, который вне пространства и времени. Но это богословие, будучи применено к построению художественной формы, сталкивается с ее ограничениями: если для Казакова основой формы становилось музыкально-ритмическое переживание пейзажа, которое как будто останавливает время, то для Калика просто превратить фильм в пейзажную зарисовку было невозможно, это навязало бы новые режимы темпоральности, никак не подразумеваемые богословием творческой вечности. Поэтому, как указывает Т.В. Зверева, изобразительный принцип здесь другой: сочетание композиционного кольца с рваным ритмическим рисунком, что создает впечатление импровизации даже тогда, когда казалось бы все вещи и все впечатления упорядочены. Это и внушает доверие зрителя к фильму, перекодируя любовь к новым пространствам официального шестидесятничества (освоение целины, тайги) в экзистенциальное переживание невыразимости пространства, обветшалости готовых слов любви в сравнении с интуицией интимного переживания невыразимого и неизреченного.

К проблеме киноидентичности Т.В. Зверева обращалась и в других работах. В частности, она обращает внимание на эпизод из фильма «Июльский дождь» Марлена Хуциева, когда герои идут мимо длинного забора с афишами фильмов. Это фильмы не первого ряда, и любой тогдашний кинозритель, даже не обязательно синефил, распознал бы эту подборку как знаковую, хотя цензор этого скорее всего бы не разглядел. Следовательно, здесь, по мнению автора, разбиравшего до этого господство чеховской стратегии подводных течений в этом фильме, реализуется особая аргументативная стратегия М. Хуциева: указание на вторичность и душевную пустоту героев [Зверева, 2015, с. 198]. Общая нехватка смыслов в воздухе оказывается передана такими намеками, которые не распознаются цензурой в широком смысле, но доходят до адресата. Такая критика советской культуры как в значительной части вторичной, по мнению Зверевой, выводит на более крупную проблему киноидентичности: соотношение репрезентативной и режиссёрской программ в нахождении позиции истины. Киноповествование Хуциева устроено так, что оно разоблачает вторичность и недостаточность культурной рефлексии, но взгляд камеры, в начале фильма имитирующей скрытую камеру, работает так, что это освобождение камеры от ее технической природы работает не на репрезентацию и оценку ложного, но на непосредственную манифестацию истинного.

Еще раньше Т.В. Зверева рассмотрела особенности этнической идентичности в свете архетипических представлений о поэте, как они представлены в фильме С. Параджанова «Ашик-Кериб» (1988). Картина, снятая Д. Абашидзе и С. Параджановым по мотивам кавказской сказки Лермонтова, отражает не столько сюжет и мотивы Лермонтова, сколько общий миф о поэте как о свидетеле, мученике, жертве, который создавался вокруг Лермонтова и самим Лермонтовым вокруг Пушкина и поэта вообще. Самоидентификация романтического поэта оказывается на экране возвращением к архетипическому образу Орфея: ведь если романтическое повествование требовало техники упреков и реплик, разрушавших изначальное единство мифа ради аффекта, то кинематографическая плоскость не допускает таких недовершенных диалогов. Орнаментальный стиль Параджанова трансформирует смысл турецкой сказки, превращая повествование о смерти, вокруг которого выстраивается этническая идентичность, в разыгрывание мистерии, которая преодолевает своим символизмом этнические границы. Элементы погребального ритуала, символического обмена и других архаических средств коммуникации, приобретая обособленный смысл в силу экранных условностей, разыгрывают мистику смерти и воскресения [Зверева, 2014, с. 36].

Все эти темы кризиса оттепельной идентичности как начала новой национальной идентичности рассмотрены в ряде новейших работ. Так, Т.Б. Рябова и О.Б. Рябов [Рябова, Рябов, 2019] исследуют, какую роль играет популярность фильма В. Мотыля «Белое солнце пустыни» (1970) в утверждении ценностей в современной России. В частности, авторы указывают, что соединение в Верещагине двух порядков, «честный таможенник» и «русский характер» неравномерно, ведь первое подразумевается сюжетом, а второе – только общей установкой современного зрителя на то, чтобы в фильме о русских людях главный персонаж был наиболее характерен, а также пониманием его высказываний, вроде «за державу обидно», в ключе патриотической воли и бескомпромиссности. Именно так и утверждался образ русского человека в постсоветском кинематографе: прямота и неподкупность противопоставлялись некоторой мнимой корысти и сговору противников. Таким образом, национальная идентификация в этом фильме оказалась вписана в более сложный процесс превращения ностальгически окрашенного национального в главную объяснительную схему типичного поведения.

С.И. Жук [Жук, 2010] рассматривает в том же русле кризиса оттепельной идентичности и предвестий новой этнической идентичности кино, наравне с музыкой и кинофильмами, как предмет регулярного советского потребления, отличавшегося в «закрытых» городах (военно-промышленных центрах СССР) от режима открытых городов. Закрытость города для иностранных туристов не исключала как особого режима снабжения города, образования в нем излишков продукции и связанных с этим символических допущений, что и могло приводить к демонстрации западных фильмов как некоторой роскоши, возникающей в результате ряда обменов внутри этой экономики избытка. Далее, закрытый город был своеобразной лабораторией идей, благодаря его обозримости, в том числе обозримости имеющихся ресурсов интеллектуального производства (библиотеки, музеи, учреждения культуры и спорта), в отличие от нерегулярного и при этом дополнительно контролируемого создания этих учреждений в открытых городах. Поэтому в таких городах интенсивнее шло и обсуждение кинофильмов, которые встраивались в принятый в этих городах регулярный способ получения знания, регламентируемый учеными, градообразующим научным производством. Если ученые не только своими словами, но и своими делами рационально обосновывали труд, то в фильмах, изображавших совсем другие режимы жизни, считывалась та самая обозримость, возможность выстроить в том числе мир экзотический как мир, существование которого рационально аргументировано. Автор доказывает, что так режим потребления, превратившись в режим перекодирования обозримых реальностей, сказался на формировании постсоветской идентичности, в которой как раз социальная реальность мыслится не как данный сверху набор правил, а как выполнение ряда экспертных решений, которые могут быть необычными, но которые в целом поддерживают новые символические производства.

Е.М. Исаев и М.К. Комогорова [Исаев, Комогорова, 2018] в анализе кинематографа стран бывшей Югославии опираются на понятие «разрыва идентичности», превращающего травму в форму индивидуальной и коллективной памяти. Эти авторы выступают против натурализующего понимания «травмы», отмечая, что травма в первую очередь конструируется культурной памятью как та основная форма, которую эта память может принять. «То есть культурная травма сама по себе уже является новой идентичностью. Однако эта новая идентичность не возникает сама по себе, а является результатом борьбы дискурсов и работы контроля над памятью на различных уровнях». Эти авторы, опираясь на специальные работы Ю. Павичич, называют постюгославский кинематограф кинематографом «самобалканизации»: превращения культурных штампов и стереотипов о жителях Югославии, включая карикатурные и гротескные, в основание для изображения тяжелого и невыносимого опыта постюгославского существования. Это говорит о том, что старые коммуникативные стратегии, начиная с простого разговора, уже не работают: взаимопонимание героев и их позиция изображается не как речевая, а как участвующая в формировании новой идентичности, поэтому вместо разговора перед нами молчаливое соперничество или абсурдные поступки.

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в междисциплинарных киноисследованиях*

Этим новым этническим порядкам, обязанным природе киноидентичности, в самых разных странах посвящен целый ряд исследований. Уже Л.В. Ростоцкая напоминает, что наиболее значительные испанские кинорежиссёры были уроженцами фронтальных областей (Бунюэль и Медем – уроженцы Страны Басков, Альмодовар – кастилец, Серра – каталонец). По ее мнению, кинематограф стал для них не просто аналогом общего испанского языка страны, но медиумом, обозначающим их принадлежность сразу к двум культурам и утверждающим равноправие данных культур, их равную способность производить смыслы [Ростоцкая, 2008, с. 74]. Г. Сельман обратил внимание на то, что выработка новой идентичности в младотурецкой и потом кемалистской Турции потребовала от кинематографа политизации, отражения ключевых событий официальной политики с мобилизацией имевшихся на то время дискурсивных средств [Сельман, 2012].

Алжирский кинематограф в статье С.А. Шахова [Шахов, 2017] рассматривается как антиколониальный на различных уровнях, от выбора сюжетов до изобразительных средств. Алжирские режиссёры рассматривали фильмы метрополии как тенденциозные и расистские и противопоставили им более документальную манеру изображения, с акцентом на сложности принятия героем решения и смелости протагониста. Иначе говоря, драматический пафос французского кино, с неизбежным приглаженным изображением социальной действительности, взламывался героическим пафосом, но не плакатным, а скорее экспериментирующим с паттернами отчаянного поведения и требующим их проработки.

Н.В. Казурова [Казурова, 2013], анализируя иранский документальный и художественный кинематограф, отмечает различные стратегии выстраивания идентичности. Документальное повествование подчинено заранее введенному противопоставлению центра и периферии, так что решения передаются центру, а импровизации вокруг уже принятых решений или маргинальные стороны жизни – периферии. Тогда как в художественном кинематографе наблюдаются как тенденция к обоснованию локальной этнической идентичности, так и противоположная тенденция к утверждению общеиранской идентичности как многослойной. Художественный элемент создает более сложную систему идентификации, чем та, которая подразумевается документальной схемой.

Перипетиям национальной идентичности в киноэкранизациях посвящена статья Н.Б. Кирилловой [Кириллова 2018]. Рассматривая экранизации произведений Ч.Т. Айтматова советского времени, Кириллова приходит к выводу, что при всем различии режиссёрских подходов, общим остается передача сложного отношения в романах и повестях этого автора между плотным текстом примет национальной казахской идентичности и отвлеченным пафосом гуманистической притчи. В результате при переносе на экран меняются и параметры притчевого обобщения, и параметры местной идентичности: чем больше местная идентичность становится частью «атмосферы» фильма, тем больше притча превращается в актуальное высказывание о текущих вопросах. Передача идентичности местного опыта на экране оказывается тем движением, которое вызывает противоположное движение актуализации смыслов, своеобразного вихря или концентрации, вовлекающего персонажей и ситуации, так что раздаваемые в прозе персонажам части и трактовки притчевого смысла здесь оказываются определяющими и статус самих персонажей фильма.

Связь проблематизации этнической идентичности и ностальгии прослеживает А.К. Мамедов [Мамедов 2018], который считает саму идею авторского кино частью европейской идентичности, в противоположность голливудскому кино. Автор указывает на то, что сам европейский проект кино, с идеями непредсказуемости сюжетного развития, непредреженности сюжетных и жанровых переходов, сложного многоязычия как ресурса культурного развития, продолжает влиять на пути авторского кино во всех странах Европы. При этом как уточняется стандарт европейского кино, так и возникает особый режим ностальгии и отношения к наследству: например, оммажи предшественникам у европейских режиссёров принципиально отличаются от американских, требуя воспринять не только биографическую легенду режиссёра прошлого, но и особые стилистические решения, которые могут приводить к смене точек зрения внутри нового фильма.

К. Васильцов и Н. Казурова [Васильцов, Казурова, 2018] анализируют, как отражается светская и религиозная идентичность современной Турции в фильмах о Стамбуле. Стамбул относится к одним из самых поэтизированных городов: его нахождение на границе Европы и Азии, множественность культурных наслоений, социальные контрасты и одновременно присутствие постоянной ностальгии о былом величии Византийской и Османской империй, ставит Стамбул в ряд таких сентиментальных городов как Венеция, Париж, Каир и другие. При этом режиссёры не могут только разрабатывать этот поэтический образ, они должны выяснять, как именно социальные, религиозные и политические противоречия оказались связаны в один узел. Авторы настаивают на том, что в этом кинематографе появляется собственная идентификация как «восточного», изнутри которой и дальше конструируется идентичность современной Турции, национальная и религиозная. Чтобы выстроить идентичность «своего», оказывается необходим чужой взгляд, наиболее общая оптика, различающая всю культуру по линии «запад – восток».

Но также внимательно изучается и российская реальность на примере российского крупного промышленного города, при этом не имеющего статуса центра региона. Э.В. Чепкина и Е.А. Харисова [Чепкина, Харисова, 2019], анализируя документальные программы местного телевидения, показывают, что сочетание двух положительных магистральных тем, богатство городских ресурсов и память о выдающихся людях города, превращает третью магистральную тему, отрицательную, низкий уровень жизни большинства горожан, в некоторый механизм контраста, который позволяет воспринимать любое событие городской жизни как перемену к лучшему. Тема выдающихся людей делает событие как бы летописным, а тема богатства ресурсов соответствует экранной идентичности как бы всегда возобновляемого производства, механически достигаемого восприятием экранного образа как необходимого во всех своих деталях.

Ю.В. Михеева при сравнительном анализе сюжетов современного российского кино, посвященных провинциальной жизни, приходит к выводу, что откровенность этих фильмов, вскрытие интимных сторон существования героев, находится в противоречии с общей депрессивностью настроения и отсутствием у героев выраженных целей и стремлений [Михеева, 2018, с. 49]. По мнению исследовательницы, с такими героями невозможна идентификация, но при этом возможна реализация гражданской идентичности в выстраивании тех вертикальных и горизонтальных связей, которые оказываются обрублены в сюжете фильма и одновременно полностью перенесены в зону невидимости, так как показывается в фильме частная жизнь.

Сходный важный вопрос, но уже на западном материале, ставит Д.Н. Караваева [Караваева, 2014]: север Англии долгое время считался образцовой провинцией, так изображался и такая идентичность внушалась самим жителям. Но в этой «провинции» стала формироваться своя периферийная культура, со своими нормами производства смыслов и со своими иконическими символами. Парадоксальным образом массовое кино и телевидение, которое обычно обвиняют в подрыве локальной идентичности и вытеснении ее усредненной массовой культурой, способствовали оживлению и развитию этого периферийного творчества, сделав северные символы узнаваемыми, и при этом изображая жизнь провинции настолько достоверно и неприглядно, что это изображение сопротивляется туристическому или иному массовому присвоению этих символов идентичности.

С.О. Тарасов анализирует причины сильной эмоциональной реакции многих зрителей на комедию Т. Бекмамбетова «Ёлки 1914» (2014). Опираясь на концепцию идентификации Э. Эриксона и психоанализ Лакана в интерпретации С. Жижика, Тарасов настаивает, что зритель этого фильма получает «удовольствие до неудовольствия» (35), идентифицируясь сразу и с жителями дореволюционной России, оваянными сентиментальным ореолом, и с современниками, празднующими новогодние праздники вместе и находящими в них основание для постсоветской идентичности. Тем самым проблемная идентичность наших дней оказывается дополнена данным на экране изображением дореволюционной идентичности как машины сентиментального доверия, и так как дореволюционное хронологически и внутри композиции фильма предшествует современному, то эффект повышенной растроганности здесь ожидаем.

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в междисциплинарных киноисследованиях*

А.В. Лямзин [Лямзин, 2019], с опорой на исследование Александры Талавер [Талавер, 2013], указывает на то, что память о Великой Отечественной войне в постсоветском кино напрямую связана с военной идентичностью советского человека. Для советского человека повседневность была милитаризована: такие выражения, как битва за урожай или классовая борьба, понимались часто буквально, в военном ключе. Также кинематограф рассматривался как часть оснащения СССР, наравне с оружием: советская страна должна была получить приоритет не только по числу танков и самолетов, но и по числу кинозалов. Поэтому и военный кинематограф никогда не сводился только к фиксации событий на поле сражений, но всегда имел в виду войну как место производства новой идентичности, идентичности советского человека, способного победить даже при самых неблагоприятных обстоятельствах, способного планировать свои действия, в том числе повседневные, как приближающие победу. Автор в этом свете разбирает как предвоенные фильмы о войне, соединяющие политический антифашистский пафос с элементами романного и даже сказочного повествования, так и послевоенные фильмы, в которых травматический опыт стал прорабатываться постепенно и прерывисто: изображение частных переживаний всегда было важно, но никогда не могло стать ключом к происходящему, равно как и конструирование разделяемого всеми зрителями опыта должно было следовать ряду принимаемых на веру презумпций – например, о безупречности своего командования или о принципиальной патологичности врага, которые сами по себе ситуативно могут быть и разумно, но тоже не могут образовать непротиворечивого киноповествования.

Ориентализм как механизм скорейшего переключения от экранного эффекта к формам сознания оказывается также важной темой современных исследований. М.А. Ростоцкая и Л.В. Никитина применяют к анализу ориенталистских тем в современном кинематографе концепцию «вопрошающей идентичности» Юлии Кристевой. Заметим, что Кристева прямо не вводит такой формулы, хотя и говорит о таком вопрошании в рамках развития концепции диалога М.М. Бахтина. Вопрошающая идентичность – главный способ отнестись к другому как к серьезному собеседнику, а не как к проекции ожиданий, она размыкает собеседника, позволяя ему действовать ответственно, а не просто в рамках его собственного или навязанного ему сценария. Вим Вендерс, по мнению авторов, так же подходит к японской культуре, видя в ней не экзотику или особый ритм развития культуры вообще, но некоторое размыкание культурных привычек, провоцирующее искренность как японской культуры, так и европейской, на языке которой и выполнен фильм. Тогда оказывается, что идентичность языка европейского кинематографа сама нуждается время от времени в таком размыкании.

Трансляционный потенциал такого переключения рассмотрен в ряде работ о южнокорейском кино. Л.В. Шереметьева [Шереметьева, 2015] на основе анализа трагикомедии Пак Чхан Ука «Я киборг, но это нормально» (2006) анализирует замещающую конструируемую патриархальную идентичность в современном корейском обществе. Героиня фильма снимает ощущения утраты идентичности и избавляется от тревоги за счет отождествления с воображаемым двойником, идеальным образом себя. В работе М. В. Шайдулиной «Феномен эстетизированной жестокости в современном южнокорейском кинематографе как отражение национально-культурной идентичности» [Шайдулина, 2017] рассматривается широко распространенный феномен кино Южной Кореи – проявление насилия и его эстетизацию. Автор объясняет это несколькими факторами: связью с традиционным театром, где допускались сцены агрессии, совершенно недопустимые в реальной жизни, кровавой историей страны, отражаемой на экране, традиционными религиями, предполагающими ритуальные (в процессе религиозного действия) проявления жестокости как символической борьбы с духами. Кроме того, важным является и стремление режиссёров канализировать бессознательные мужские страхи в образах женщин, наделяемых негативными смыслами. В «мужском» кино корейская женщина способна на жестокость, месть, изощренную хитрость. Проработка комплексов массового зрителя дает возможность транслировать ценности национальной культуры, а также и укреплять средствами кино национальную идентичность в условиях глобализации.

Сами когнитивные механизмы такого ускорения переключения рассматриваются психологами. Так, С.Ю. Коробова исходит из того, что стереотипы, которые используются в «культовом» кино, всегда опосредованы типичными реакциями зрителя, от заинтересованности до стресса, в которых тоже проявляется их идентификация. Хотя в этой работе не анализируется культовое кино как явление искусства, применение новейших достижений экспериментальной психологии позволило выделить пять типов «динамики переживания» при просмотре: устойчиво стабильное состояние, движение от стресса к стабильному состоянию, ригидная гиперактивация (стресс во время просмотра), движение от шока к стабильному состоянию и ригидная гипоактивация (шок во время просмотра) [Коробова, 2018, с. 46]. При этом в ходе эксперимента учитывались и состояния психики до просмотра фильма. Значение этой работы для нашей темы – в рассмотрении шока и стресса не как структурных особенностей самих произведений, но как полюсов восприятия происходящего на экране в процессе идентификации.

При этом практическое применение полученных выводов к состоянию современного российского кинематографа требует дополнительных усилий, так как здесь возникают и проблемы образцов, и проблемы инерции производственных традиций и традиций восприятия. С.В. Шкодинский, П. Кремер и А.И. Туманов в целом оптимистически смотрят на перспективы российского кинематографа в коммерческом конкурентов с голливудским, ссылаясь на опыт А.О. Дранкова [Шкодинский, Кремер, Туманов, 2019, с. 39], начинавшего с документальных съемок. Соединение эстетического стандарта эпохи модерна, любившей масштабность и изощренность, с заинтересованностью публики в просвещении, познании своей страны, одним словом, с документальным краеведением, позволило Дранкову создать востребованный и успешный продукт и перейти к художественному кинематографу. При этом авторы анализируют опыт Дранкова недостаточно, не указывая на его связь с традициями русской фотографии как уже официального и принимаемого публикой искусства (съемки официальных мероприятий и жизни знаменитостей, как Л.Н. Толстой, и сделали Дранкова известным), равно как и на его готовность осваивать новейшие форматы, в частности, Дранков первым стал снимать киносерии. Поэтому перед нами не только ответ талантливого режиссёра на заинтересованность публики в познании своей национальной идентичности, но и идентификация благодаря наиболее востребованным и получившим признание как официальные форматы существования образов, таким как парадная съемка, иллюстративная съемка, как бы для изучения географии, наконец, съемка серийного типа, отвечающая тому стремлению узнавать новости всё время, каждый день и каждый час, которое царило в российской публике во время Первой мировой войны.

Наоборот, Р.В. Иванов и О.А. Полюшкевич, исследуя границы патриотического послания в современном российском кинематографе, показывают, что зрительские ожидания не всегда соответствуют тем принципам развертывания сюжета, которые подразумевает патриотическая риторика. В таком случае идентификация зрителя с героями как носителями положительных ценностей затруднена, ключевой образ или ключевой сюжетный поворот, который должен был служить идентификации, не считывается [Иванов, Полюшкевич, 2016, с. 52]. К.В. Резникова [Резникова, 2013] рассматривает как пример конструирования национальной и этнической идентичности фильм А. Рогожкина «Кукушка» (2002), в котором столкновение этнических стереотипов показывается со стороны, с постоянным удержанием фокуса на остроте конфликта обычаев и паттернов поведения, и тем самым оказывается частью конструирования современной национальной идентичности, как способной работать с этими паттернами извне.

Подводя итоги, следует сказать, что междисциплинарная перспектива изучения этнической, национальной, групповой и индивидуальной идентичности в рамках междисциплинарных исследований позволяет отказаться от ссылки на кинематограф только как на иллюстративный материал и от сведения вопроса к влиянию кинематографа на массы. Даже если авторы работ изначально пытаются говорить только о массовых социальных процессах и влиянии отдельных фильмов или кинематографических традиций на массовое сознание, сам междисциплинарный

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в междисциплинарных киноисследованиях*

подход требует рассматривать более сложные объективно процессы, чем те, которые реконструируются под вывеской массового сознания.

Кинематограф во всех этих работах оказывается не зеркалом, летописью или газетой эпохи, но сложным экранным медиа. Во всех этих работах экран и камера имеют собственную природу, разрывающую связный нарратив и меняющие статусы акторов социальной жизни. Взгляд камеры и взгляд зрителя на экран – это те моменты, в которые и происходит как присвоение идентичности, так и дистанцирование от привычных механизмов идентификации. Экранные искусства меняют сам статус потребителя визуальной продукции: это уже не просто зритель, ищущий обоснования своей жизни или терапии на экране, но готовый к проблематизации самих переживаний как основания самого такого обоснования. Экзистенция экрана, его техническая осуществимость, оказывается принципом нового экзистирования, новой темпоральности зрительского самоопределения, так что идентичность не внушается человеку окружением, а оказывается совокупностью моментов творческого выбора.

Поэтому модель киноидентичности в свете междисциплинарных исследований должна быть дополнена исследованием этих моментальных состояний, которые оказываются очень важны в периоды кризиса идентичности. Поиск выхода из кризиса, от обращений к метафизике в период кризиса оттепельной идентичности до образов научной фантастики и хоррора в современных фильмах, напрямую связан с теми свойствами экрана, которые не могут быть воспроизведены в литературном или театральном повествовании. Эти свойства не просто позволяют наделить человека новыми социальными ролями (поэтому обычно профессиональная идентичность здесь в виду не имеется), но дают ему возможность иначе вжиться в собственные повседневные функции, такие как потребление и бытовая коммуникация, так что восприятие экранных образов одновременно окажется подрывом рутинной идентификации и основанием более новой, более сложной идентификации, по отношению к которой новые этнические и национальные идентичности оказываются проекциями этого сердцевинного экзистенциального и одновременно эстетического опыта.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Ашик-Кериб (1988, реж. Д. Абашидзе, С. Параджанов, СССР), игр.
2. Белое солнце пустыни (1970, реж. В. Мотыль, СССР), игр.
3. Дом, в котором я живу (1957, реж. Л. Кулиджанов, Я. Сегель, СССР), игр.
4. Ёлки 1914 (2014, реж. Т. Бекмамбетов, Россия), игр.
5. Застава Ильича (Мне двадцать лет) (1964, реж. М. Хуциев, СССР), игр.
6. Июльский дождь (1966, реж. М. Хуциев, СССР), игр.
7. Когда деревья были большими (1961, реж. Л. Кулиджанов, СССР), игр.
8. Кукушка (2002, реж. А. Рогожкин, Россия), игр.
9. Любить (1968, реж. М. Калик, СССР), игр.
10. Токио-га (1985, реж. Вим Вендерс, США, ФРГ), док.
11. Я киборг, но это нормально (2008, реж. Пак Чхан Ук, Республика Корея), игр.
12. Я шагаю по Москве (1963, реж. Г. Данелия, СССР), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Богатырева Е.Д. Искусство и научно-технический прогресс: контуры взаимосвязи // Вестник Самарской гуманитарной академии. Серия: Философия. Филология. 2010. №. 2. С. 79-86.
2. Васильцов К., Казурова Н. Светский и религиозный Стамбул в турецком кинематографе // Азия и Африка сегодня. 2018. №. 9. С. 73-79.
3. Жук С.И. Запад в советском «закрытом» городе: «Чужое» кино, идеология и проблемы культурной идентичности на Украине в брежневскую эпоху (1964-1982 годы) // Новое литературное обозрение. 2009. №. 100. С. 548-566.

V.A. Kolotaev, A.V. Markov *Variety of problematizing cinema identity
in interdisciplinary Russian film studies and film criticism*

4. Зверева Т.В. «Осень в дубовых лесах» Ю. Казакова сквозь призму кинематографического взгляда // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2017. Т. 27. №. 6. С. 937-941.
5. Зверева Т.В. Сказка, обращенная в миф: «Ашик-Кериб» М. Лермонтова в киноинтерпретации С. Параджанова // Филологический класс. 2014. №. 4. С. 32-37.
6. Зверева Т.В. Чеховские мотивы в «Июльском дожде» Марлена Хуциева // Кормановские чтения. Екатеринбург, 2015. С. 192-202.
7. Иванов Р.В., Полюшкевич О.А. Патриотизм и идентичность в современных российских фильмах // Известия Иркутского государственного университета. Серия: Политология. Религиоведение. 2016. Т. 18. С. 44-55.
8. Исаев Е.М., Комогорова М.К. Отражение войны: культурная травма в постюгославском кинематографе // Международный журнал исследований культуры. 2018. №. 1 (30). С. 220-230.
9. Казурова Н.В. Национальная идея и этнические меньшинства в исламской республике Иран: политика и кинематограф // Путь Востока: культура, религия, политика. Материалы XV молодежной конференции по проблемам философии, религии и культуры Востока: тезисы докладов и сообщений. Санкт-Петербург, 2013. С. 45-49.
10. Караваева Д.Н. Дискурс региональной идентичности в кино и на телевидении Северной Англии // Уральский исторический вестник. 2014. №. 3. С. 136-143.
11. Кириллова Н.Б. Гуманистические принципы Чингиза Айтматова в экранной интерпретации: диалог культур // Обсерватория культуры. 2018. Т. 15. №. 5. С. 556-565.
12. Коробова С.Ю. Социально-психологические факторы динамики переживания субъектов при воздействии культового кино: дис. Южно-Уральский государственный университет, 2018.
13. Лямзин А.В. Базовые образы Великой Отечественной войны в советском и постсоветском кинематографе как элементы национальной российской идентичности // История и современное мировоззрение. 2019. №. 1. С. 73-80.
14. Мамедов А.К. Современный европейский кинематограф как актер конструирования идентичности // Актуальные проблемы социально-гуманитарных наук. 2018. С. 76-87.
15. Михеева Ю.В. Образ провинции в российском кино 2000-х годов в фокусе гражданской идентичности // Вестник ВГИК. 2018. №. 4. С. 40-52.
16. Резникова К.В. Значение кинематографа для формирования общероссийской национальной идентичности // Современные проблемы науки и образования. 2013. №. 3. С. 1.
17. Ростоцкая Л.В. Фильмы Хулио Медема: эстетика Зазеркалья // Латинская Америка. 2008. №. 8. С. 65-76.
18. Ростоцкая М.А., Никитина Л.В. Путешествие на Восток в фильме Вима Вендерса «Токио-га»: диалог культур // Вестник Московского университета. Серия 13: Востоковедение. 2019. №. 1. С. 85-91.
19. Рябова Т.Б., Рябов О.В. «Белое солнце пустыни» в символической политике современной России // Таможенная и пограничная политика в культурно-коммуникационном контексте: история и современность. Материалы международной научно-практической конференции. Москва: Издательство Российской таможенной академии, 2019. С. 36-44.
20. Сельман Г. Турецкий кинематограф в культурной, социальной и политической жизни Турции (1896-1980) // Актуальные инновационные исследования: наука и практика. Тамбов. 2012. №1. С. 1.
21. Талавер А.В. Память о Великой Отечественной войне в постсоветском кинематографе. Этапы осмысления прошлого (от 1990-х к 2000-м). – Москва: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013.
22. Тарасов С.О. Социологическое эссе о кинематографических образах и реалиях: «Почему Саша плачет?» // Вестник Удмуртского университета. Серия Философия. Психология. Педагогика. 2018. Т. 25. №. 1. С. 34-36.
23. Чепкина Э.В., Харисова Е.А. Дискурсивные практики конструирования идентичности города в СМИ (на примере телепрограмм о Златоусте) // Цифровизация коммуникативно-культурной памяти: роль журналистики как социального института. Ч. 2. Екатеринбург, 2019. С. 115-118.
24. Шайдулина М.В. Феномен эстетизированной жестокости в современном южнокорейском кинематографе как отражение национально-культурной идентичности // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. №. 25. С. 44-53.
25. Шахов А.С. Алжир: антиколониальная тема как структурообразующий компонент национальной кинокультуры // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. №. 5 (79). С. 166-173.
26. Шереметьева Л.В. Отражение проблемы межличностной изоляции в кино // Студенческие научные исследования. 2015. №. 9. С. 1. URL: <http://student.snauka.ru/2015/09/2630>

В.А. Колотаев, А.В. Марков *Проблематизация феномена киноидентичности
в междисциплинарных киноисследованиях*

27. Шкодинский С.В., Кремер П., Туманов А.И. Значение киноиндустрии в формировании национальной идентичности // Ценности и смыслы. 2019. №. 3. С. 34-46

REFERENCES

1. Bogatyreva E.D. *Iskusstvo i nauchno-tekhnicheskii progress: kontury vzaimosvazi* [Art and scientific and technological progress: the contours of the relationship]. *Vestnik Samarskoi gumanitarnoi akademii. Seriya: Filosofii. Filologii* [Bulletin of the Samara Humanitarian Academy. Series: Philosophy. Philology]. 2010. №. 2. P. 79-86.
2. Chepkina E.V., Kharisova E.A. *Diskursivnye praktiki konstruirovaniia identichnosti goroda v SMI (na primere teleprogramm o Zlatouste)* [Discursive practices of constructing a city's identity in the media (using television programs about Zlatoust as an example)]. *Tsifrovizatsiia kommunikativno-kul'turnoi pamiati: rol' zhurnalistiki kak sotsial'nogo instituta* [Digitalization of communicative and cultural memory: the role of journalism as a social institution]. Part 2. Ekaterinburg, 2019. P. 115-118.
3. Isaev E.M., Komogorova M.K. *Otrazhenie voiny: kul'turnaia trauma v postjugoslavskom kinematografe* [Reflection of war: cultural trauma in post-Yugoslav cinema]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniia kul'tury* [International Journal of Cultural Studies]. 2018. №. 1 (30). P. 220-230.
4. Ivanov R.V., Poliushkevich O.A. *Patriotizm i identichnost' v sovremennykh rossiiskikh fil'makh* [Patriotism and identity in contemporary Russian films]. *Izvestiia Irkutskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya: Politologii. Religiovedenie* [Bulletin of Irkutsk State University. Series: Political Science. Religious studies]. 2016. Vol. 18. P. 44-55.
5. Karavaeva D.N. *Diskurs regional'noi identichnosti v kino i na televidenii Severnoi Anglii* [Discourse of regional identity in film and television in Northern England]. *Ural'skii istoricheskii vestnik* [Ural Historical Bulletin]. 2014. №. 3. P. 136-143.
6. Kazurova N.V. *Natsional'naia ideia i etnicheskie men'shinstva v islamskoi respublike Iran: politika i kinematograf* [National Idea and Ethnic Minorities in the Islamic Republic of Iran: Politics and Cinema]. *Put' Vostoka: kul'tura, religii, politika. Materialy XV molodezhnoi konferentsii po problemam filosofii, religii i kul'tury Vostoka: tezisy dokladov i soobshchenii* [Way of the East: Culture, Religion, Politics. Materials of the XV youth conference on the problems of philosophy, religion and culture of the East: abstracts of reports and messages]. Sankt-Peterburg, 2013. P. 45-49.
7. Kirillova N.B. *Gumanisticheskie printsipy Chingiza Aitmatova v ekrannoii interpretatsii: dialog kul'tur* [The humanistic principles of Chingiz Aitmatov in the screen interpretation: dialogue of cultures]. *Observatoriia kul'tury* [Observatory of Culture]. 2018. Vol. 15. №. 5. P. 556-565.
8. Korobova S.Iu. *Sotsial'no-psikhologicheskie faktory dinamiki perezhivaniia sub'ektov pri vozdeistvii kul'tovogo kino* [Sociopsychological factors of the dynamics of the experience of subjects under the influence of cult cinema]. M.A. Thesis. South Ural State University, 2018.
9. Liamzin A.V. *Bazovye obrazy Velikoi Otechestvennoi voiny v sovetskom i postsovetskom kinematografe kak elementy natsional'noi rossiiskoi identichnosti* [Basic images of the Great Patriotic War in Soviet and post-Soviet cinema as elements of the national Russian identity]. *Istoriia i sovremennoe mirovozzrenie* [History and Modern Worldview]. 2019. №. 1. P. 73-80.
10. Mikheeva Iu.V. *Obraz provintsii v rossiiskom kino 2000-kh godov v fokuse grazhdanskoii identichnosti* [The image of the province in Russian cinema of the 2000s in the focus of civic identity]. *Vestnik VGIK* [VGIK Bulletin]. 2018. №. 4. P. 40-52.
11. Mamedov A.K. *Sovremennyi evropeiskii kinematograf kak aktor konstruirovaniia identichnosti* [Contemporary European cinema as an actor in the construction of identity]. *Aktual'nye problemy sotsial'no-gumanitarnykh nauk* [Actual problems of the social sciences and humanities]. 2018. P. 76-87.
12. Reznikova K.V. *Znachenie kinematografa dlia formirovaniia obshcherossiiskoi natsional'noi identichnosti* [The importance of cinema for the formation of the all-Russian national identity]. *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniia* [Modern problems of science and education]. 2013. №. 3. P. 1.
13. Riabova T.B., Riabov O.V. *"Beloe solntse pustyni" v simvolicheskoi politike sovremennoi Rossii* ["White sun of the desert" in the symbolic policy of Russia]. *Tamozhennaia i pogranichnaia politika v kul'turno-kommunikatsionnom kontekste: istoriia i sovremennost'*. *Materialy mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Customs and border policy in the cultural and communication context: history and today. Materials of the international scientific-practical conference]. Moscow, Publishing House of the Russian Customs Academy, 2019. – S. 36-44.
14. Rostotskaia L.V. *Fil'my Khulio Medema: estetika Zazerkal'ia* [Films of Julio Medem: Aesthetics through the Looking Glass]. *Latinskaia Amerika* [Latin America]. 2008. №. 8. P. 65-76.

V.A. Kolotaev, A.V. Markov *Variety of problematizing cinema identity
in interdisciplinary Russian film studies and film criticism*

15. Rostotskaia M.A., Nikitina L.V. *Puteshestvie na Vostok v fil'me Vima Vendersa "Tokio-ga": dialog kul'tur* [Journey to the East in Wim Wenders film "Tokyo-ha": dialogue of cultures]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Serii 13: Vostokovedenie* [Moscow University Bulletin. Series 13: Oriental Studies]. 2019. №. 1. P. 85-91.
16. Sel'man G. *Turetskii kinematograf v kul'turnoi, sotsial'noi i politicheskoi zhizni Turtsii (1896-1980)* [Turkish cinema in the cultural, social and political life of Turkey (1896-1980)]. *Aktual'nye innovatsionnye issledovaniia: nauka i praktika* [Actual innovative research: science and practice]. Tambov. 2012. №1. S. 1.
17. Talaver A.V. *Pamiat' o Velikoi Otechestvennoi voine v postsovetskom kinematografe. Etapy osmysleniia proshlogo (ot 1990-kh k 2000-m)* [Memory of the Great Patriotic War in the post-Soviet cinema. Stages of understanding the past (from the 1990s to the 2000s)]. Moscow, Higher School of Economics, 2013.
18. Tarasov S.O. *Sotsiologicheskoe esse o kinematograficheskikh obrazakh i realiiakh: "Pochemu Sasha plachet?"* [Sociological essay on cinematic images and realities: "Why is Sasha crying?"]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serii Filosofii. Psikhologii. Pedagogika* [Bulletin of the Udmurt University. Philosophy Series. Psychology. Pedagogy]. 2018. Vol. 25. №. 1. P. 34-36.
19. Shaidulina M.V. *Fenomen estetizirovannoi zhestokosti v sovremennom iuzhnokoreiskom kinematografe kak otrazhenie natsional'no-kul'turnoi identichnosti* [The phenomenon of aesthetized cruelty in modern South Korean cinema as a reflection of national-cultural identity]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiia i iskusstvovedenie* [Tomsk State University Bulletin. Cultural studies and art history]. 2017. №. 25. P. 44-53.
20. Shakhov A.S. *Alzhir: anticolonial'naia tema kak strukturoobrazuiushchii komponent natsional'noi kinokul'tury* [Algeria: an anti-colonial topic as a structure-forming component of national film culture]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts]. 2017. №. 5 (79). P. 166-173.
21. Sheremet'eva L.V. *Otrazhenie problemy mezhlchnostnoi izolatsii v kino* [Reflection of the problem of interpersonal isolation in cinema] *Studencheskie nauchnye issledovaniia* [Students research]. 2015. № 9. P. 1. URL: <http://student.snauka.ru/2015/09/2630>
22. Shkodinskii S.V., Kremer P., Tumanov A.I. *Znachenie kinoindustrii v formirovanii natsional'noi identichnosti* [Cinema producing as forming national identity]. *Tsennosti i smysly* [Values and senses]. 2019. №. 3. P. 34-46.
23. Vasil'tsov K., Kazurova N. *Svetskii i religiozni Stambul v turetskom kinematografe* [Secular and religious Istanbul in Turkish cinema]. *Aziia i Afrika segodnia* [Asia and Africa today]. 2018. №. 9. P. 73-79.
24. Zhuk S.I. *Zapad v sovetskom "zakrytom" gorode: "Chuzhoe" kino, ideologiia i problemy kul'turnoi identichnosti na Ukraine v brezhnevskuiu epokhu (1964-1982 gody)* [West in the Soviet "closed" city: "Alien" cinema, ideology and problems of cultural identity in Ukraine in the Brezhnev era (1964-1982)]. *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]. 2009. №. 100. P. 548-566.
25. Zvereva T.V. *Chekhovskie motivy v "Iul'skom dozhde" Marlenu Khutsieva* [Chekhovian motives in the "July Rain" by Marlene Hutsiev]. *Kormanovskie chteniia* [Corman Readings]. Ekaterinburg, 2015. P. 192-202.
26. Zvereva T.V. *"Osen' v dubovykh lesakh" Iu. Kazakova skvoz' prizmu kinematograficheskogo vzgliada* ["Autumn in oak forests" by Yu. Kazakov through the prism of cinematic glance]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serii "Istoriia i filologiia"* [Bulletin of the Udmurt University. Series "History and Philology"]. 2017. Vol. 27. №. 6. P. 937-941.
27. Zvereva T.V. *Skazka, obrashchennaia v mif: "Ashik-Kerib" M. Lermontova v kinointerpretatsii S. Paradzhanova* [A Tale Converted to Myth: "Ashik-Kerib" by M. Lermontov in the interpretation of S. Parajanov]. *Filologicheskii klass* [Philological class]. 2014. №. 4. P. 32-37.

Л.В. Попова

кандидат культурологии,

преподаватель кафедры рекламы Международной академии бизнеса и управления

pliana@mail.ru

НОЧНОЕ ДЕЙСТВИЕ В ФИЛЬМАХ А. ХИЧКОКА

Творчество Альфреда Хичкока достаточно хорошо изучено как в России, так и за рубежом. Целью данного исследования является изучение трансформации художественного языка Альфреда Хичкока. Фильмы А. Хичкока рассматриваются как знаковая система. Творчество А. Хичкока нельзя рассматривать в отрыве от истории мирового кинематографа, не учитывая влияние предшественников. Поэтому большое внимание уделяется связи творчества Альфреда Хичкока с творчеством советских режиссёров (С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Л. Кулешов) и немецких экспрессионистов (Ф. Ланг, Ф.В. Мурнау). С немецкими экспрессионистами Хичкока роднит интерес к изображению ночи. Автор исследования подтверждает эту преемственность, анализируя различные источники: научные, публицистические, кинематографические. Особое внимание автор уделяет становлению авторского стиля Альфреда Хичкока, его приемам, методам и творческим находкам, а также его интересу к психоанализу. Именно интерес к психоанализу, а также опыт советских режиссёров позволили Хичкоку разработать свой инструмент воздействия на зрителей. В данной статье применяются различные методы исследования. Сравнительный метод применяется для анализа связей А. Хичкока с немецкими экспрессионистами и советскими режиссёрами. Также применяются психоаналитический и семиотический методы.

Основным выводом данного исследования является то, что становление художественного языка фильмов Альфреда Хичкока во многом обязано его режиссёрскому стилю, особому монтажному построению. Научная новизна данного исследования заключается в применении комплексного подхода к анализу фильмов Альфреда Хичкока, выявлению связей с его предшественниками.

Ключевые слова: Альфред Хичкок, Александр Митта, Сергей Эйзенштейн, Франсуа Трюффо, Всеволод Пудовкин, Кристиан Метц, Федерико Феллини, Михаил Ямпольский, Жиль Делез, знак

Alfred Hitchcock's creativity is rather well studied as in Russia, and abroad. A research objective is studying of transformation of art language of Alfred Hitchcock. Much attention is paid to connection of Alfred Hitchcock's creativity with works of the Soviet directors (S. Eisenstein, V. Pudovkin, L. Kuleshov) and the German's expressionists (F. Lang, F.V. Murnau). Makes related interest in image of night with the German expressionists of Hitchcock. The author of a research confirms this continuity, analyzing various sources: scientific, publicistic, cinema. In this article various methods of a research are applied: comparative, psychoanalytic, semiotics.

The main conclusion of this research is that formation of art language of Alfred Hitchcock's films is in many respects obliged to his director's style, special assembly construction. The scientific novelty of this research consists in application of an integrated approach to the analysis of Alfred Hitchcock's films, identification of communications with his predecessors.

Keywords: Alfred Hitchcock, Alexander Mitta, Sergey Eisenstein, Francois Truffaut, Vsevolod Pudovkin, Christian Metz, Federico Fellini, Mikhail Yampolsky, Gilles Deles, sign

Творчество Альфреда Хичкока оказало влияние на многих его последователей, особенно режиссёров, работающих в жанрах детективов, приключенческих фильмов, фильмов ужасов, и продолжает оказывать его и в настоящее время. Поэтому интерес к его творчеству никогда не утратит своей актуальности. Творчество А. Хичкока изучали многие философы, проявившие интерес к

истории кино: Ж. Делез, Ж. Лакан, С. Жижек, режиссёры Ф. Трюффо, И. Бергман и многие другие. Альфреда Хичкока называют мастером «саспенса». Он нагнетал обстановку с помощью шумов, заменяя ими музыку, а также с помощью особого построения кадра. Большое влияние на А. Хичкока оказали немецкие экспрессионисты, особенно Ф. В. Мурнау [Акройд, 2016, с. 29], а также советские режиссёры С. Эйзенштейн и В. Пудовкин [там же, с. 32]. Немецкие экспрессионисты особое внимание придавали изображению ночи, положив начало новым жанрам кино: фильмам ужасов, фильму нуар, вампирским сагам. К экспрессионистам обращались и обращаются за вдохновением многие современные представители авторского и коммерческого кино, в том числе и А. Хичкок. В фильмах немецких экспрессионистов символична смена дня и ночи. Ночь – время тайны, мистики, подсознания. На обыденном уровне восприятия, ночь – время различных происшествий, праздников, ритуалов, превращений, трансформаций.

Изобразить ночь в кино возможно через контраст, через противопоставление «день – ночь». Немецкие экспрессионисты использовали для этого важнейший кинематографический элемент – свет. Выдающийся оператор нашего времени В. Стораро видит задачу кино в том, чтобы при помощи камеры «донести до зрителя смысл отношения света и тени» [Стораро, Электронный ресурс]. По его мнению, «экспрессионизм изменил наше отношение к свету» [там же]. Немецкие экспрессионисты с особой силой противопоставили свет тени. Экспрессионисты использовали цветные светофильтры, игру светотени. Особенно преуспел в этом Ф. В. Мурнау. Примечателен кадр с изображением тени вампира на стене в «Носферату». Игра светотени используется и в изображении ночного города: крыши домов отбрасывают тени на асфальт. Так нагнетается атмосфера страха и ужаса.

День и ночь следует рассматривать, как длительность, то есть как время. Экспрессионизм изменил отношение к времени в кино. Н. Е. Мариевская в своей работе «Время в кино» выделяет горизонтальное и вертикальное время в произведениях кинематографа, хотя более ранние исследования в этой области принадлежат С. М. Эйзенштейну. Вертикальное время, по Н. Мариевской, – «время развертывания визуального образа в кино» [Мариевская, 2015, с. 270]. Горизонтальное – время развертывания повествования. Н. Мариевская разделяет горизонтальное время на нелинейное и циклическое. Нелинейное время – время фильма, в котором «эпизоды смонтированы с нарушением хронологической последовательности» [там же, с. 82], то есть, это – «всякий фильм, в котором есть flashback» [там же], но нас больше интересует циклическое время, так как мы рассматриваем смену дня и ночи как цикл. По мнению Н. Мариевской, при преобладании циклического времени все «чувственно-конкретное превращается в знак» [там же, с. 123]. Так «лодка становится лодкой Харона, белая птичка, промелькнувшая на черном фоне кроны дерева в летний день, символом отлетевшей души» [там же]. Цикл, по мнению Мариевской, значит «примирение, соединение противоположностей; начала и конца, разлуки и встречи, жизни и смерти» [там же, с. 122]. В фильмах немецких экспрессионистов по ночам совершаются убийства, которые повторяются циклически, вампир охотится на свою жертву, как в фильме Ф. В. Мурнау «Носферату. Симфония ужаса». Ночь также время «двойников». В фильме Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» убийство ночью совершает сомнамбула, а в это время в ярмарочном ящике «спит» его кукла. А днем спит сам сомнамбула, подобно вампиру в гробу.

Один из первых игровых фильмов А. Хичкока, снятый в 1927 г. еще без применения звука, несет черты экспрессионистских фильмов. По сюжету и по построению этот фильм напоминает фильм Ф. Ланга «М» («Город ищет убийцу»). Следует учитывать тот факт, что многие экспрессионисты, прежде всего Ф. Ланг, в 1933 г. после прихода к власти А. Гитлера переехали в Голливуд. Фильм «М» оказал большое влияние на мастеров США, а также режиссёров других стран. Плюс ко всему, А. Хичкок в 1920-х годах работал в Германии и в 1925 году снял свой первый игровой фильм «Сад наслаждений». Годом раньше Ф. В. Мурнау на соседней площадке снял «Последнего человека». Понимание соотношения света и тени роднит Хичкока с немецкими экспрессионистами. Хичкоку принадлежит высказывание: «Нет такой вещи, как лицо, оно не существует, пока на него не упадет свет. Нет такой вещи, как линия – это всего лишь свет и тень» [Хичкок / Трюффо, Электронный ресурс].

Немецкие экспрессионисты создали особый тип героя – психопата, совершающего ночью зверские убийства. Такой убийца представлен и в фильме «М» Ф. Ланга. Это маньяк, похищающий девочек-школьниц и убивающий их. На поиски убийцы выходят все жители, включая преступников, бродяг. Здесь мы также имеем дело с «двойничеством»: вместо убийцы пойман невиновный. Настоящего убийцу узнает слепой продавец надувных шаров по мелодии «В пещере горного короля» из сюиты Эдварда Грига «Пер Гюнт», которую тот насвистывал, когда покупал шары для девочки, найденной мертвой. «М» – метка, оставленная на пальто убийцы одним из воров, с помощью которой общими усилиями ловят убийцу. «М», то есть «Mörder», по-немецки значит «убийца».

Начиная с «Жильца», выделяется особая хичкоковская манера отношения к «деталям». Деталь, как определил ее режиссёр Александр Митта, – «определенная крупность в монтаже, самая крупная, крупнее крупного плана» [Митта, 2007, с. 356]. Деталь, в данном случае, мы будем понимать как «вещь», «знак». В данном случае помогает семиотический подход. Хичкоку удается превратить «вещь» в «знак», то есть некий символ, несущий тот или иной смысл. В фильме Ф. Ланга литера «М», воздушный шар, мелодия служат некими «знаками». Хичкок еще сильнее, чем Ланг, заставляет работать «знак». В «Жильце» знаком служит клочок бумаги с надписью «Мститель». Этот клочок бумаги появляется каждый раз после убийства, затем мы видим его в карте города, найденной у подозреваемого в убийстве жильца, где тот обозначил место предполагаемого убийства. И именно этот знак ведет полицейских по ложному следу. Жилец, по описанию очевидицы, похож на убийцу: высокого роста, в шляпе, лицо замотано шарфом. Жилец появляется ночью снять комнату, он отлучается в ночь убийства. Жильца арестовывают и спасают от разъяренной толпы, когда ему удается бежать, тоже ночью. Хичкок применяет трюк, подобный «аттракциону» С. Эйзенштейна в фильме «Стачка», снятом раньше «Жильца», в 1924 г., где человек висит на мосту. Согласно Эйзенштейну, «аттракцион» – всякий элемент, «подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего...» [Эйзенштейн, 1964, с. 270]. У Эйзенштейна действие стачки происходит днем, Хичкок разворачивает действие в ночи. Мнимый убийца, перелезая через ограду, цепляется наручниками и повисает так, что его нельзя достать ни сверху, ни снизу. Это обстоятельство и спасает его от расправы жителей города, а также ему помогает подоспевший вовремя полицейский. Мотив обвинения невиновного не раз будет присутствовать в фильмах А. Хичкока («Не тот человек», «Я исповедуюсь», «Поймать вора» и др.). Нечто подобное «аттракциону» С. Эйзенштейна из фильма «Октябрь», снятом в 1927 г., мы видим в фильме А. Хичкока 1932 г. «Номер семнадцать». «Октябрь» известен знаменитой сценой разведения мостов, когда конь с каретой повисают над рекой и падают вниз. В фильме «Номер семнадцать» несущийся поезд врывается в паром. Канаты парома рвутся, паром отходит, вагоны поезда повисают на краю парома, за край вагона держатся главные герои – детектив Бартон и Нора. Название «Номер семнадцать» означает номер дома, где собираются грабители. Фильм снят в экспрессионистической манере, примечателен игрой светотени. В качестве осветительных приборов используются фонари и огонек спички, в результате чего мы видим яркие тени на стене. Хичкок нагнетает атмосферу ужаса с помощью игры светотени и искрометного действия (несущиеся поезд и автомобиль, которые вот-вот столкнутся). режиссёр признавался, что все его старания сводятся к тому, «как нанести клей на зрительские сиденья» [Акройд, 2016, с. 216]. Страх и ужас – основные его методы.

По мнению Ф. Трюффо, хичкоковская уверенность в себе, бравада уживались в нем с его чувствительностью, эмоциональностью и страхом: «Этот человек, лучше других запечатлевший на пленке чувство страха, сам был пуглив, и мне кажется, что успех его фильмов связан и с этой чертой характера. На протяжении всей своей карьеры Альфред Хичкок испытывал потребность защитить себя от актёров, продюсеров, технического персонала, тех, чьи малейшие просчеты или капризы могут нанести ущерб фильму в целом... Он должен был защитить себя еще и от публики. И Хичкок

решил воздействовать на нее страхом, позволяя ей вновь пережить те острые ощущения, которые мы испытываем в детстве...» [Трюффо, 1987, с. 70-71]. Хичкок умел, как никто другой, создавать напряжение и вовлечь зрителя в происходящее, и достигал он всего этого с помощью воображения. Он проникал в глубины человеческой психики. Наиболее показателен в этом отношении его фильм «Завороженный», вышедший на экраны в 1945 г.

В «Завороженном» видится влияние З. Фрейда. В этом фильме получило отражение состояние человечества во время Второй мировой войны. Основоположник семиологии кино К. Метц, соединивший в качестве методов исследования семиотику и психоанализ, увидел связь между фильмом и сновидением, основываясь на трудах З. Фрейда [Фрейд, 2013]. По мнению К. Метца, в фильме «есть что-то от сновидения, что-то от фантазма, что-то от череды взаимных отождествлений и расхождений между вуаеризмом и эксгибиционизмом» [Метц, 2013, с. 23]. При этом он проводит различие между «фильмическим состоянием» и «стадией зеркала» [там же]. Кино, по его мнению, вбирает в себя и приспособливает «более древние фигуры, такие, например, как метафора и метонимия» [там же, с. 23-24]. Под психоанализом К. Метц понимал традицию Фрейда и ее актуальное продолжение, разработки, связанные с трудами Мелани Кляйн и Жака Лакана во Франции.

К методу психоанализа не раз обращались сами режиссёры. Так, например, Ф. Феллини испытал влияние К. Г. Юнга: «Читая Юнга, я чувствую, как избавляюсь, освобождаюсь от чувства вины и комплекса неполноценности, которые всегда порождал во мне этот недостаток» [Феллини, 1988, с. 80]. Фрейд, по мнению Феллини, возможно более одаренный писатель, но он давит своим авторитетом, Юнг же – «товарищ по путешествию», который «подводит нас к дверце бессознательного и представляет нам смотреть и понимать самим» [там же, с. 81]. Юнг более созвучен тем, кто стремится осуществить себя как личность в сфере творческой фантазии: «Фрейд, с его теориями, заставляет нас думать; Юнг же позволяет нам дать волю воображению, помечтать, и когда погружаешься в темный лабиринт собственного бытия, то кажется, что ощущаешь его бдительное, охраняющее присутствие» [там же]. Согласно Феллини, у Фрейда и Юнга разный подход к символу. Для Юнга символ – это средство «хотя бы смутно, выразить невыразимое», для Фрейда – «скрыть то, что не дозволено выражать» [там же, с. 82].

В Америке в 1940-е гг. было популярно учение З. Фрейда. Действие фильма А. Хичкока «Завороженный» происходит в психиатрической клинике, использовавшей методы Фрейда, поэтому следует рассмотреть его более подробно. В клинику прибывает новый главврач доктор Эдвардс, который должен сменить действующего главврача доктора Мерчисона, но сотрудники клиники замечают у доктора признаки амнезии. На следующий день доктор Эдвардс сбегает из клиники, а влюбленная в него доктор Констанс Питерсен следует за ним. Она находит его в отеле и пытается провести собственное расследование. Доктор признается, что он – не доктор Эдвардс, настоящий доктор Эдвардс мертв. Амнезия мнимого врача вызвана тем, что он стал свидетелем убийства доктора Эдвардса на лыжном курорте. Убийца доктора неизвестен. Констанс находит своего учителя Александра Брюллова, и они пытаются вместе найти разгадку в кошмарных снах пациента. Констанс с Брюolloвым записывают сон в дневник. Сцена сна была поставлена Сальвадором Дали, но вошла в фильм не полностью, из-за разногласий с продюсером Д. Селзником.

По отношению к фильму, сон – «текст в тексте», «интертекст» [Ямпольский, 1993]. Констанс с Брюлловым записывают сон в дневник. Пациент постепенно вспоминает свое имя: его зовут Джон Баллантайн. Он видит себя во сне в игорном доме, полном людей, которые играют чистыми картами, сам же Баллантайн играл нормальными картами. Вместо стен в доме шторы, на которых нарисованы огромные глаза. Баллантайн играл с бородатым человеком, то есть Эдвардсом в «21». Баллантайну выпадает крестовая семерка. Бородатый человек произнес «Двадцать одно». Пришел хозяин заведения, лицо которого было скрыто за белой маской, и обвинил бородатого в шулерстве: «Не позволю жульничать! Это моя территория! Я тебя убью!». Баллантайн и Эдвардс оказались на покато́й крыше. Эдвардс прыгнул с крыши. Баллантайн заметил хозяина заведения, который

прятался за трубой крыши и держал в руке колесо, которое бросил вниз, когда Эдвардс прыгнул с крыши. Баллантайн бежит вниз по крыше, за ним гонятся два крыла.

Постепенно Констанс приходит к разгадке. Сон метафоричен: игорный дом во сне Баллантайна – психиатрическая клиника. «Двадцать одно» означает еще одно место действия – клуб «Двадцать одно» в Нью-Йорке. Глаза на шторах – охрана психиатрической клиники. Хозяином в маске оказывается действующий главврач психиатрической клиники – доктор Мерчисон. Брошенное им колесо с крыши – не что иное, как револьвер, из которого он убил доктора Эдвардса. Баллантайна раздражает снег, выпавший за окном и след от лыж. Констанс вспоминает, что его раздражала белая скатерть и похожие полосы на ней. След от лыж означает лыжный курорт, на который Баллантайна пригласил доктор Эдвардс, и где Баллантайн стал свидетелем его убийства. Остается выяснить название курорта. Оно должно быть связано с крыльями. Баллантайн вспоминает название – «Долина Гавриила». Гибель доктора потрясла Баллантайна, который в детстве стал причиной смерти брата, который сорвался с крыши. Воспоминание об этом событии наложило на смерть Эдвардса и вызвало амнезию у Баллантайна. Поэтому во сне он видит крышу и падающего человека. Но Баллантайн схвачен как убийца Эдвардса. Констанс не верит в его виновность. Доктор Мерчисон случайно проговорился, что знал Эдвардса и не любил его. Констанс понимает, что Мерчисон есть убийца и, что именно он внушил Баллантайну, что он – Эдвардс. Мерчисон убивает себя из того самого револьвера, из которого застрелил Эдвардса.

В «Завороженном» также присутствует атрибут ночи «двойничество»: Баллантайн невольно выдает себя за доктора Эдвардса. И здесь также присутствует мотив обвинения невиновного: Баллантайна обвиняют в смерти Эдвардса.

Таким образом, мы видим, что сон – особая кинематографическая реальность, «интертекст», особая знаковая система.

В «Завороженном» А. Хичкок меняет схему убийства, которое происходит не ночью, а днем, но именно ночь выдает нам тайну убийства. В первом цветном фильме Хичкока «Веревка», снятом в 1948 г., убийство также происходит днем, в самом начале действия фильма. Фильм снимался в системе «Техниколор». Хичкок ставил перед собой новую техническую задачу, делал упор на «точное воспроизведение пятидесятикилометровой линии горизонта Нью-Йорка, подсвеченной восемью тысячами ламп накаливания и двумя сотнями неоновых вывесок» [Акройд, 2016, с. 128], для которых потребовалось 150 трансформаторов. Из окна квартиры видится постепенная смена времени суток. Как справедливо заметил П. Акройд, после «естественного сияния заката квартира наполняется разноцветными отблесками неоновых вывесок и уличных фонарей, что отражает и усиливает драматизм действия» [там же]. В фильме проглядывает моральная позиция автора, критикующая фашизм, а также ницшеанскую и другие теории, которые представляют опасность для неподготовленных умов, особенно теория де Куинси. Двое студентов, наслушавшись новомодных теорий, душат веревкой своего товарища с целью получить от убийства эстетическое удовольствие. Труп приятеля упаковывают в сундук, после чего решают зайти еще дальше: пригласить друзей на пир, а в качестве стола использовать сундук с трупом. Сундук, таким образом, символизирует жертвенный алтарь, на котором совершается, магический обряд. Отсюда отсылка к «черной мессе». Студенты произносят хвалебные речи в пользу вышеуказанных теорий, своего рода, молитвы. На торжестве присутствуют отец покойного и невеста, которые думают, что тот опаздывает. На торжестве появляется преподаватель Руперт Кеделл, который внушил эти теории молодым людям. Он начинает понимать опасность этих теорий. В фильме мы наблюдаем хичкоковскую манеру работы с «вещью», знаком. Этими знаками выступают сундук и веревка. Именно веревка, торчащая из кармана пальто одного из студентов, наводит Кеделла на мысль, что совершено убийство, а сундук приводит к разгадке.

У Хичкока «вещь» рассказывает о человеке. Информацию мы получаем не из речи, а из видеоряда. Так и в фильме «Ребекка», снятом еще в 1940 г. по роману Дафны Дюморье. Ребекка давно мертва, но она словно присутствует в кадре: ее вещи говорят о ней. Хичкок использует

чисто кинематографические средства в сюжетных целях. В фильме «Окно во двор», снятом в 1954 г., мы видим человека, одна нога которого закована в гипс. Движение камеры переходит на стол, на котором лежит сломанный фотоаппарат и стопка журналов, на стене висят фото переворачивающихся автомобилей. Мы понимаем, что герой – фотокорреспондент, получивший травму во время репортажа гонок. Фотокорреспондент Эл Би Джеффрис вынужден сидеть у окна и смотреть во двор. Его иногда навещают сиделка Тельма и подруга-модель Лиза. Джеффрис – человек, привыкший смотреть на мир через объектив. Он смотрит во двор через объектив фотокамеры, делает снимки двора. Хичкок представляет нам целую галерею различных типов людей: девушка-балерина, которая любит раздеваться на публике; пожилая пара, единственный ребенок которой – их собачка; одинокая дама; музыкант, у которого постоянно собираются компании; коммивояжер с большой женой. Жена коммивояжера, прикованная к постели, является, своего рода, «двойником» Джеффриса. По мнению Ф. Трюффо, речь здесь идет о «моральной позиции автора, взирающего на мир с крайней суровостью чувственного пуританина» [Трюффо, 1987, с. 82], хотя Хичкок был по вероисповеданию католиком [Акройнд, 2016, с. 8]. Из беседы Ф. Трюффо и А. Хичкока мы видим, насколько Хичкок ценил опыт советских режиссёров, причем не только С. Эйзенштейна и В. Пудовкина, но и Л. Кулешова. Хичкок констатировал: «Как Вы знаете, подобная проблема интересовала Пудовкина. В одной из своих книг об искусстве монтажа он описывает эксперимент, осуществленный его учителем Кулешовым. Вы видите крупный план русского актёра Ивана Мозжухина. Сразу следом за ним план мертвого ребенка. Потом снова возврат к Мозжухину, и на его лице Вы прочитываете сострадание. Тогда Вы убираете мертвого ребенка, и на его место ставите тарелку супа, и вновь возвращаетесь к Мозжухину, который на сей раз выглядит голодным. Но в обоих случаях использовался один и тот же план Мозжухина, его лицо оставалось неизменным. То же самое произойдет и с крупным планом Джеймса Стюарта, глядящего из окна на собачонку, спускаемую вниз в корзине. Потом Стюарт, мило улыбающийся. Но если собачонку заменить на полуголую девицу, разминающуюся у своего открытого окна, а от нее еще раз перейти к улыбающемуся Стюарту, то на сей раз он покажется грязным, старым пошляком» [там же, с. 84]. В фильме «Окно во двор» Хичкок возвращается к схеме убийства, происходящего ночью. По сюжету, однажды Джеффрис замечает, что еще вечером жена коммивояжера была в постели, а утром она исчезла. Он также видит, что коммивояжер отправляет в багаж огромный чемодан. Джеффрис предполагает, что коммивояжер убил свою жену и спрятал тело в чемодан. В данном случае идет перекичка с «Веревкой», где тело убитого прячут в сундук. В фильме «Окно во двор» много различных «знаков». Прежде всего, сундук, затем сумочка с драгоценностями жены коммивояжера, в которой коммивояжер что-то искал. Джеффрис перебирает снимки двора и видит, что цветы на клумбе с краю другого цвета, чем на снимке, который он сделал ранее от скуки: их кто-то пересаживал. Следующая улика-знак – убитая собачка одинокой пары, которая что-то пыталась откопать в клумбе. Особенно примечателен кадр с огоньком от сигареты курящего в темноте коммивояжера в тот момент, когда все решили, что он уехал. Именно этот огонек и выдает присутствие коммивояжера. Телефонный справочник тоже «знак», с его помощью узнают телефон коммивояжера. Но главная улика – кольцо жены коммивояжера, которое находит Лиза в квартире коммивояжера, проникнув через балкон. Особо зрелищной является сцена схватки между коммивояжером и Джеффрисом в ночи, когда Джеффрис ослепляет коммивояжера вспышкой фотокамеры. Джеффрис выпадает из окна и ломает вторую ногу, но Лиза, детектив и полиция спешат на помощь, убийца схвачен. По мнению П. Акройнда, фильм «похож больше на сон или, возможно "видение, видение"», которое «сильнее разума или логики» [там же, с. 215].

Ночное действие разворачивается и в фильме «Психо», снятом в 1960 г. Секретарша Мэрион Крэйг крадет из компании, в которой работает, огромную сумму денег и уезжает из города. По пути она останавливается в гостинице, хозяин которой Норман Бейтс – маньяк-убийца, страдающий раздвоением личности. Убийства он совершает в состоянии аффекта, представляя себя собственной матерью, которая ревнует Нормана к молодым женщинам, вызывающим у него вождление.

Опомнившись, Норман топит машину, на которой приехала Мэрион, в болоте вместе с ее трупом. В «Психо» мы также сталкиваемся с «двойничеством»: Норман – мать. Мэрион и Норман тоже представляют, своего рода, пару двойников. Мэрион в состоянии аффекта похищает деньги. Она влюблена в Сэма Лумиса, хочет за него замуж, но он боится ответственности и мечтает о богатстве. Деньги – то, чего нет у Мэрион с Сэмом. Деньги овладевают сознанием Мэрион. Она их крадет. Деньги здесь, пожалуй, самая знаковая фигура, «знак». Ночью в гостинице происходит переоценка происходящего. Мэрион ведет подсчет того, что потратила, собирается вернуть оставшуюся сумму, но ее собственная гибель мешает. Мэрион решает принять душ, ее там убивает женщина с закрытым лицом, то есть переодетый матерью Норман. Клочок бумаги от конверта с деньгами остается единственным «знаком», указывающим на то, что Мэри была в этой гостинице. Сестра Мэри Лайла и Сэм начинают ее разыскивать, они находят этот листок. По мнению С. Жижека, «Мэрион уже становится Норманом еще до встречи с ним» [Жижек, 2017, с. 52], так как перед тем как попасть в мотель Бейтса, она «слышит воображаемые голоса своего босса и покупавшего дом миллионера» [там же], подобно тому, как Бейтс слышит голос своей покойной матери.

В «Психо» сцена в душевой до сих пор считается одной из самых выдающихся. По мнению Ж. Делеза, для Хичкока характерны «четкие границы кадра», «устранение закадрового пространства», он «обычно работает с короткими планами» [Делез, 2015, с. 230]. Создается эффект молниеносного действия, повергая зрителя в шок. Ритм в картинах Хичкока очень быстрый. В «Психо» Хичкок меняет цепь повествования. По мнению Ф. Трюффо, гениальная находка Хичкока состоит в том, что он осмелился дать «самую зверскую сцену с убийством в начале, рассчитывая настолько потрясти публику, что в дальнейшем подобной жестокости не потребуется» [Трюффо, 1987, с. 251]. При показе следующего убийства «достаточно одних намеков, ибо само воспоминание о первом испуге вновь должно вызвать страх» [там же]. В сцене убийства детектива Арбогаста, которого наняли Лайла и Сэм, реакция зрителей оказывается уже подготовленной.

У Хичкока ни один предмет, «знак» не присутствует в кадре просто так. В момент появления Мэрион в вестибюле гостиницы Бейтса мы видим висящие на стене чучела птиц, его увлечение, он – таксидермист. Именно он изготовил чучело матери, которую убил вместе с любовником, после чего испытывал фрейдистский «комплекс вины». Он убивал девушек, к которым испытывал влечение, так как это, якобы, не нравилось его матери. Литературной основой «Психо» явился роман Роберта Блоха. Автор романа вспоминал: «Тогда, в конце пятидесятых, теория Фрейда была чрезвычайно популярна, и, несмотря на то, что мне больше нравился Юнг, я все же решил развивать историю в направлении Фрейда. Большое внимание этот психолог уделял эдипову комплексу, поэтому я решил, что, допустим, убийца должен страдать именно этим заболеванием...» [Ребелло, 2013, с. 26]. Таким образом, А. Хичкок вновь обратился к психоанализу.

Ирония Хичкока затронула и сам психоанализ, как мы видим на примере иронического детектива «Поймать вора», снятом еще до «Психо», в 1955 г. Весь Лазурный берег охвачен ужасом от ограблений – по ночам у богатых людей крадут драгоценности. Хичкок затевает игру со зрителем с первых кадров. Газеты сообщают, что ограбления совершает Джон Роби по кличке «Кот». В кадре мы видим темную ночь, крышу, по которой бродит черный кот. Кот выступает здесь как «знак» преступника. Следующий кадр показывает яркий солнечный день. Мы видим газету с этим же сообщением, обведенным карандашом, которая лежит на стуле, на котором расположился черный кот. Это кот Джона Роби, сам Джон Роби поливает цветы на балконе. Фамилия героя выбрана говорящая, от английского «rob» – «огрбить». Джон Роби, бывший вор, затем участник движения Сопротивления, который оставил воровские дела и поселился в Ницце, но о нем вспоминают в полиции и подозревают в воровстве. Единственный способ отвести от себя подозрение – поймать настоящего вора. Он знакомится с представителем страховой компании Хьюссоном, который дает ему список потенциальных жертв, то есть тех, кто застраховал драгоценности. В фильме «Поймать вора» Хичкок иронизирует по поводу учения З. Фрейда. Хьюссон пытается понять, почему Роби стал вором. Для этого он восстанавливает его биографию. На вопрос Хьюссона, не бросила ли Роби

мать в раннем детстве, тот отвечает: «Нет, я работал в американском цирке. После того, как он распался, я использовал свою сноровку по другому назначению». Роби поясняет, что шесть лет участвовал в движении Сопrotивления, искупив тем самым вину перед родиной. В этом фильме мы также имеем дело с «двойничеством». Во время очередной кражи убивают официанта Фруссара, но Фруссар – хромой, и потому не может быть вором. Оба – и Фруссар, и владелец ресторана Бертани – товарищи Роби по движению Сопrotивления. Роби знакомится в казино с богатыми американками, Джесси Стивенс и ее дочерью Фрэнсис, которые также владеют драгоценностями. Джону Роби удается вычислить следующее место действия. Им должна стать вилла, где ночью будет проходить костюмированный бал, все приглашенные должны прибыть в костюмах эпохи Людовика XIV, включая официантов и полицейских. Бал-маскарад – еще один атрибут ночного действия, «двойничества». Двух американок сопровождает мужчина, переодетый негром. Полицейские думают, что он и есть Роби, но это не Роби, а страховой агент Хьюссон. Джон Роби в это время дежурит на крыше, ему удается поймать вора. Им оказывается Даниэль, дочь Фруссара, а организатором ограблений оказывается Бертани.

Многие режиссёры подражали Хичкоку, некоторые, наоборот, не принимали его методов построения повествования фильма. Таков М. Антониони [Попова, 2017], который считал, что, хотя фильмы Хичкока удивительно режиссёрски выстроены, в них нет никакой правды: «В жизни всегда есть паузы, есть какая-то смазанность, нечеткость (как может быть нечеткой фотография), и ко всему этому надо относиться с уважением» [Антониони, 1986, с. 232]. Кадры Антониони отличались долгими планами, длинными панорамами, так как считал, что в кино должно быть все, как в жизни. Но Хичкок ставил перед собой другие задачи. Он хотел показать скорость человеческой реакции, когда мы поставлены в критические ситуации жизни и смерти. В эти моменты мы действуем молниеносно. Поэтому и ритм Хичкока очень быстрый, он словно застигает нас врасплох и повергает в шок.

Таким образом, мы видим, что особое отношение Альфреда Хичкока к изображению ночи роднит его с немецкими экспрессионистами, а изучение опыта советских режиссёров позволяет изобрести свой собственный стиль монтажа и особый режиссёрский почерк. Благодаря природной интуиции, логике, интересу к глубинной психологии он проникал в глубины человеческой психики. Альфред Хичкок – один из немногих режиссёров, которому удалось свои собственные страхи, ночные кошмары превратить в искусство. Внимание Хичкока к деталям, как к «знаку», превращает его фильмы в особую знаковую систему.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Жилец / *The Lodger: A Story of the London Fog* (1927, реж. А. Хичкок, Великобритания), игр.
2. Завороженный / *Spellbound* (1942, реж. А. Хичкок, США), игр.
3. М / М (1931, реж. Ф. Ланг, Германия), игр.
4. Не тот человек / *The Wrong Man* (1956, реж. А. Хичкок, США), игр.
5. Носферату. Симфония ужаса / *Nosferatu. Symphony of horror* (1922, реж. Ф.В. Мурнау, Германия), игр.
6. Окно во двор / *Rear Window* (1954, реж. А. Хичкок, США), игр.
7. Поймать вора / *To Catch a Thief* (1955, реж. А. Хичкок, США), игр.
8. Псих / *Psycho* (1960, реж. А. Хичкок, США), игр.
9. Ребекка / *Rebecca* (1940, реж. А. Хичкок, США), игр.
10. Стачка (1924, реж. С. Эйзенштейн, СССР), игр.
11. Я исповедуюсь / *I Confess* (1953, реж. А. Хичкок, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Антониони М. Антониони об Антониони. – Москва: Радуга, 1986.
2. Митта А. Кино между адом и раем: кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Курасаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому... – Москва: АСТ: Зебра Е, 2007.

3. *Трюффо Ф.* Трюффо о Трюффо. – Москва: Радуга, 1987.
4. *Стораро В.* Живопись светом (видеозапись) [Электронный ресурс]. URL: <http://www.multsonline.ru/2014/02/12/zhivopis-svetom-vittorio-storaro-writing-with.htmlv> (дата обращения 30.11.2015).
5. *Феллини Ф.* Феллини о Феллини. – Москва: Радуга, 1988.
6. *Хичкок А.* Хичкок / Трюффо (видеозапись) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Tl35tTF7ffY> (дата обращения 18.09.2019).
7. *Эйзенштейн, С.* Избранные произведения в 6 т. Т.2. – Москва: Искусство, 1964.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акройд П.* Хичкок. – Москва: КоЛибри, Азбука-Аттикус, 2016.
2. *Делез Ж.* Кино. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015.
3. *Жижек С.* Киногид извращенца: Кино, философия, идеология. – Екатеринбург: Гонзо, 2017.
4. *Мариевская Н.* Время в кино. – Москва: Прогресс-Традиция, 2015.
5. *Метц К.* Воображаемое означающее. Психоанализ и кино. – Санкт-Петербург: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2013.
6. *Попова Л.М.* Антониони, Ж. Виго и Д. Вертов: опыт диалога / Л. Попова // Культура и искусство. 2017. № 7. С.57-66. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.7.22254. URL: http://e-notabene.ru/pki/article_22254.html (дата обращения: 18.03.2018).
7. *Ребелло С.* Ужас, порожденный «Психо». – Москва: Эксмо, 2013.
8. *Фрейд З.* Толкование сновидений. – Москва: Эксмо, 2013.
9. *Ямпольский М.* Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. – Москва: РИК «Культура», 1993.

SOURCES

1. Antonioni, M. *Antonioni ob Antonioni* [Antonioni about Antonioni]. Moscow, Raduga, 1986.
2. Mitta, A. *Kino mezdu adom i raem: kino po Jezzenshtejnu, Chehovu, Shekspiru, Kurosave, Fellini, Hichkoku, Tarkovskomu...* [Cinema between hell and paradise: cinema according to Eisenstein, Chekhov, Shakespeare, Kurosawa, Fellini, Hitchcock, Tarkovsky ...]. Moscow, AST, Zebra E, 2007.
3. Truffaut, F. *Truffaut o Truffaut* [Truffaut about Truffaut]. Moscow, Raduga, 1987.
4. Fellini, F. *Fellini o Fellini* [Fellini about Fellini]. Moscow, Raduga, 1988.
5. Eisenstein, S. *Izbrannye proizvedeniya v 6 t. T.2* [Elected of the work to 6 vol. Vol. 2]. Moscow, Iskustvo, 1964.
6. Storaro, V. *Zhivopis' svetom (videozapis')* [Painting by light (online)], *Available at:* <http://www.multsonline.ru/2014/02/12/zhivopis-svetom-vittorio-storaro-writing-with.htmlv> (accessed: 30.11.2015).
7. Hitchcock, A. *Hitchcock / Truffaut (videozapis')* [Hitchcock / Truffaut], *Available at:* <https://www.youtube.com/watch?v=Tl35tTF7ffY> (accessed: 18.09.2019).

REFERENCES

1. Akroyd, P. *Hitchcock* [Hitchcock]. Moscow, KoLibri, Azbuka-Attikus, 2016.
2. Delez, Zh. *Kino* [Cinema]. Moscow, Ad Marginem Press, 2015.
3. Zhizhek, S. *Kinogid izvrashhenca: Kino, filosofija, ideologija* [Kinogid of the pervers: Cinema, philosophy, ideology]. Yekaterinburg, Gonzo, 2017.
4. Mariyevskaya, N. *Vremya v kino* [Time at cinema]. Moscow: Progress-Tradicija, 2015.
5. Metz, C. *Voobrazhaemoe oznachajushhee. Psihoanaliz i kino* [Imagine meaning. Psychoanalysis and cinema]. St. Petersburg, Izd-vo Evropejskogo un-ta v Sankt-Peterburge, 2013.
6. Popova, L. M. *Antonioni, Zh. Vigo i D. Vertov: opyt dialoga* [M. Antonioni, Zh. Vigo and D. Vertov: experience of dialogue]. *In:* [Culture and art], 2017. No. 7. pp. 57-66. DOI: 10.7256/2454-0625.2017.7.22254 (online) *Available at:* http://e-notabene.ru/pki/article_22254.html (accessed: 18.03.2018).
7. Rebello, S. *Uzhas, porozhdennij "Psiho"* [Horror generated by "Psikho"]. Moscow, Jeksmo, 2013.
8. Freud, Z. *Tolkovanie snovidenij* [Interpretation of dreams]. Moscow, Jeksmo, 2013.
9. Yampolsky, M. *Pamjat' Tiresija. Intertekstual'nost' i kinematograf* [Memory of Tiresiy. Intertekstualnost and cinema]. Moscow, RIK "Kul'tura", 1993.

Г.И. Зверева

*доктор исторических наук, профессор,
заведующий кафедрой истории и теории культуры РГГУ
galazver@mail.ru*

«МОЙ ЛЮБИМЫЙ ГОРОД»: СТОРИТЕЛЛИНГ В РУССКОЯЗЫЧНЫХ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ВИДЕО НА YOUTUBE

На платформе YouTube имеется огромный массив видео рядовых пользователей из разных регионов России с рассказами о своем родном городе. Цель статьи – рассмотреть характерные черты построения таких цифровых рассказов, акцентируя внимание на нарративной структуре и языке аудиовизуального сторителлинга. Основу исследования составляют любительские видеоролики о небольших провинциальных российских городах. Критериями отбора является авторство видео (создатели видео называют себя жителями этих городов) и популярность таких видео у рядовых пользователей YouTube. Изучение видеорассказов о родном городе проводится с помощью мультимодального нарративного и дискурсивного анализа. Фокус исследования составляет выявление специфики визуальной репрезентации городского пространства, значимых мест и символов города. Любительские видеостории о родном городе, как правило, строятся по общим основаниям с использованием стандартных языковых средств. В статье рассматриваются признаки формульности таких мультимодальных рассказов и их дискурсивные особенности. Важное место отводится обсуждению причин популярности видеорассказов о родном (любимом) городе в русскоязычных зрительских аудиториях YouTube.

Ключевые слова: цифровой видеорассказ, нарративная структура, язык сторителлинга, визуальная репрезентация городского пространства, зрительское восприятие

The YouTube platform has a huge array of videos of ordinary users from different regions of Russia with stories about their hometown. The purpose of the article is to consider how such digital stories are constructed, focusing on their narrative structure and language of audiovisual storytelling. The research is based on amateur videos about provincial Russian cities. The selection criteria are the authorship of the video (the creators of the video call themselves residents of these cities) and their popularity. The main methods of studying these texts are multimodal narrative and discursive analysis. The focus is on the specifics of the visual representation of urban space, significant places and symbols of the city. Amateur video stories about the hometown, as a rule, are built on common grounds using standard language tools. The article discusses the signs of the formularity of such multimodal stories and their discursive features. An important place is given to the discussion of the reasons for the popularity of video stories about a native (beloved) city in Russian-speaking YouTube audiences.

Keywords: digital video story, narrative structure, language of storytelling, visual representation of urban space, audience perception

Тема российского города широко представлена в вербальных текстах современной философской и научной литературы, художественных произведений, туристических путеводителей. Она постоянно используется в визуальных текстах фотографии, кино, рекламы, в аудиальных текстах музыкальных произведений. В 2000-е годы «город» становится предметом активного обсуждения в сетевых коммуникациях и, одновременно, привлекательным объектом для цифровых репрезентаций на платформах социальных медиа. Рядовые пользователи принимают в этом процессе активное участие, создавая и продвигая многочисленные видео о своих городах.

Цель этой статьи состоит в том, чтобы выявить особенности построения цифровых рассказов о родном городе рядовыми пользователями на медийной платформе YouTube. Фокус

Г.И. Зверева «Мой любимый город»: сторителлинг
в русскоязычных любительских видео на YouTube

исследовательского внимания сосредоточен на способах визуальной репрезентации городского пространства и нарративизации визуального в таком цифровом объекте как видеофильм рядового пользователя социальных медиа.

Основу исследования составили любительские видеоролики о провинциальных российских городах с простыми названиями: «Мой город», «Мой любимый город», «Мой родной город», «Город моего детства» и проч. Главными критериями отбора источников стали самоидентификация авторов (создатели видео называют себя жителями этих городов) и популярность таких видео у рядовых пользователей YouTube. Для исследования были отобраны сорок любительских видеороликов, размещенных на YouTube в 2010-е годы, с рассказами пользователей о четырех провинциальных российских городах. Это – Мурманск, Кострома, Белгород, Камышин, города с численностью жителей от 100 до 370 тысяч человек, которые находятся в разных географических регионах европейской части России: Север, Центр, Верхнее и Нижнее Поволжье. В процессе работы с видеотекстами использовались техники мультимодального нарративного анализа.

Концептуальную рамку статьи образуют теоретические работы авторов, которые проводят исследования в русле междисциплинарного направления YouTube studies. Одно из важных проблемных полей, разрабатываемых исследователями, связано с изучением особенностей функционирования цифровой медиа платформы YouTube: технологий производства, размещения и продвижения на ней различных форматов видеоконтента [Video Vortex Reader, 2008; The YouTube Reader, 2010].

Другая большая область исследовательской проблематики охватывает методологические вопросы построения мультимедийных цифровых рассказов на YouTube и их жанровых разновидностей. Она тесно смыкается с более общими методологическими проблемами изучения визуальной и трансмедиальной (интермедиальной) нарратологии [The SAGE Handbook of Visual Research Methods, 2011; Kavoori, 2011; Bryan, 2015; Thon, 2016; Gitner, 2017].

Третья, весьма значимая, тематическая область – это формы и способы соучастия в самом процессе сторителлинга рядовых пользователей как комментаторов видеофильмов. [Turner, 2009; Strangelove, 2010; Burgess and Green, 2018]. Исследователи рассматривают эту проблематику, как правило, в связке со спецификой новых социальных медиа коммуникаций, которые формируются в условиях цифровой алгоритмической культуры [José van Dijck, 2013; José Van Dijck, Thomas Poell, and Martjin de Waal, 2018].

Использование таких теоретических и методологических работ для работы с корпусом изучаемых цифровых текстов дает возможность поставить несколько взаимосвязанных исследовательских вопросов. Как строятся видеорассказы рядовых пользователей о родном городе на YouTube? Из каких компонентов они складываются? Что пользователь отбирает и фиксирует в видеофильме как значимое и что, с его точки зрения, определяет особый визуальный облик родного (любимого) города? Каким образом зрители-пользователи воспринимают видеорассказы о любимом городе?

Результаты изучения любительских видеофильмов о родном городе на YouTube позволяют говорить о том, что рассказы рядовых пользователей представляют собой многосоставные мультимедийные и мультимодальные нарративы, которые складываются из коллажа фотографий, самодельных или популярных песен о городе и авторских съемок.

Такие рассказы можно условно разделить на три типа.

В первом случае основой для создания видеорассказа служит текст песни о городе. Фотографии, отобранные автором видео, призваны иллюстрировать содержание песни. Функцию нарратора выполняет голос исполнителя песни за кадром, а музыкальный ряд призван создавать определенный эмоциональный настрой рассказа. Такой тип любительского рассказа о родном городе наиболее распространен на YouTube. Он собирает наибольшее количество просмотров и комментариев (рис. 1).

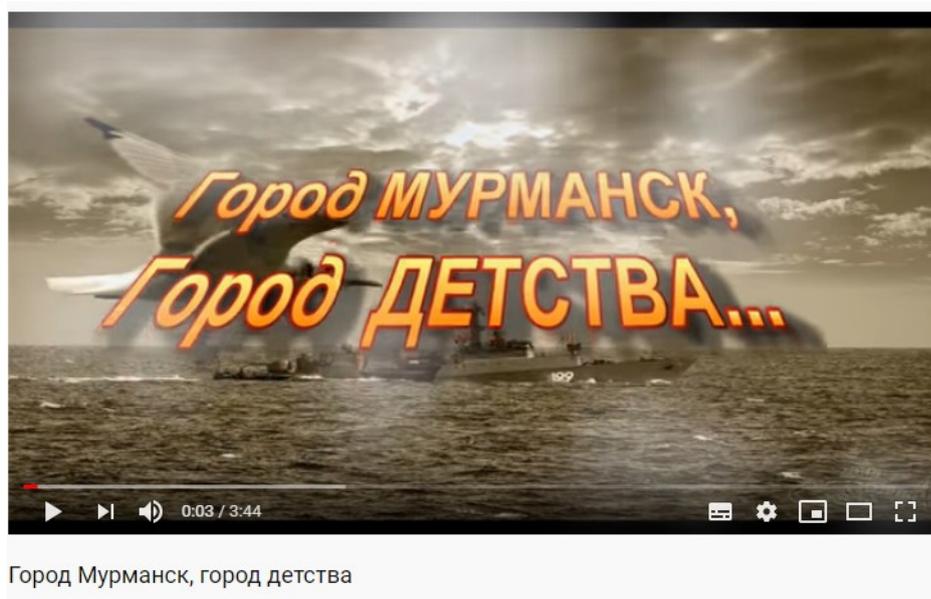


Рис. 1.
Город Мурманск, город детства.

Во втором случае основу видеорассказа образует авторская съемка города. Здесь камера оператора потенциально выполняет функцию нарратора. При монтаже видеоролика аудиальный ряд (музыкальный и звуковой) накладывается на последовательность визуальных изображений. Тем самым видеофильм производит эффект наррации и создает у зрителя необходимое впечатление от рассказа (рис. 2).

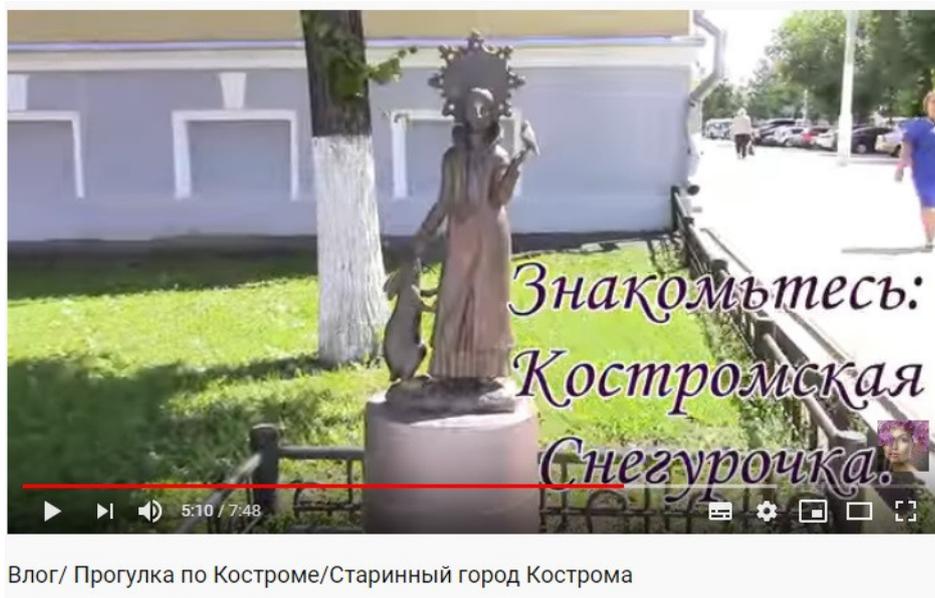


Рис. 2.
Влог / Прогулка по Костроме / Старинный город Кострома.

В третьем случае при съемке города автор видео сам входит в кадр и определяет направление рассказа как нарратор. Музыкальный ряд в таком рассказе, как правило, отсутствует. Этот тип рассказа обычно используют начинающие видеоблоггеры в стремлении привлечь к себе внимание пользователей YouTube (рис. 3).

Что пользователь отбирает и фиксирует в видеофильме как значимое, и что, с его точки зрения, определяет визуальный облик родного (любимого) города? Проведенное исследование показывает, что рассказы в любительских видеофильмах о разных родных городах обычно выстраиваются по единым основаниям, и в них используется схожий язык повествования.



Белгород - город для жизни и прогулок (Belgorod city in Russia)

Рис. 3.

Белгород – город для жизни и прогулок.

Роль своеобразных «строительных блоков» для создания видеорассказа выполняют цифровые визуальные изображения разных городских объектов. Это – прежде всего панорамное представление своего города: взгляд на город с птичьего полета (рис 4). Далее следует визуальная репрезентация главных улиц – домов – мостов – реки – моря (рис. 5). В каждом таком видеофильме важное место занимают памятные места, связанные с местной историей и литературно-художественным творчеством, а также военные мемориалы и памятники воинской славы (рис. 6). Наконец, в видео обязательно присутствуют изображения местных туристических достопримечательностей: зданий и сооружений, которые, с точки зрения автора, представляют для города наибольшую социальную, культурную и историческую значимость (рис. 7).

Эти визуальные изображения сами по себе не являются нарративными структурами. Но в процессе создания мультимодального текста их семантический и нарративный потенциал актуализируется. Цифровые изображения городских объектов, которые автор наделяет разделяемыми культурными значениями, становятся ключевыми опорными пунктами для организации связного повествования. Видеорассказ складывается в условиях взаимодействия семантизированного видеоряда с аудиальным и вербальным компонентами.



Белгород-любимый город

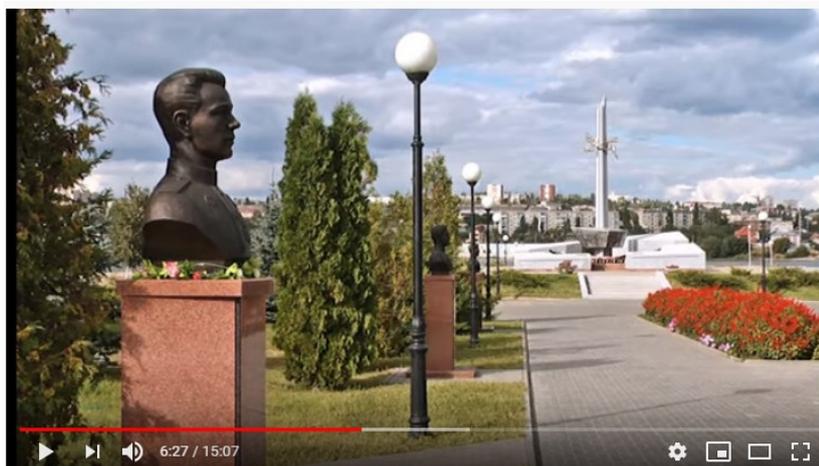
Рис. 4.

Белгород – любимый город.



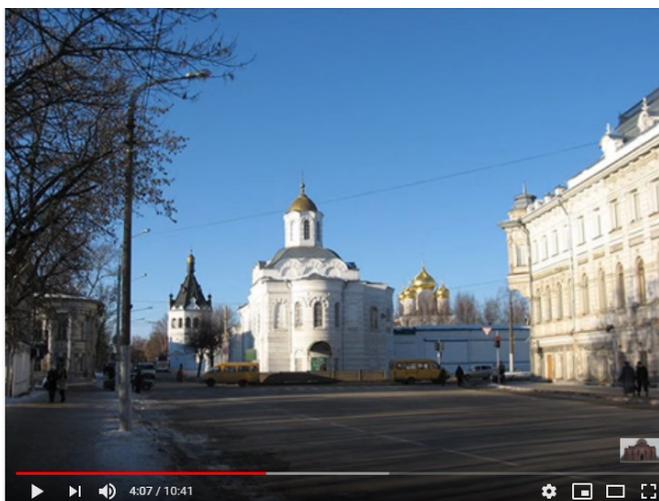
Мой Камышин.wmv

Рис. 5.
Мой Камышин.



Камышин. Малый город - великая судьба.

Рис. 6.
Камышин. Малый город – великая судьба.



мой любимый город Кострома

Рис. 7.
Мой любимый город Кострома.

Г.И. Зверева «Мой любимый город»: сторителлинг
в русскоязычных любительских видео на YouTube

В чем причины общности нарративных стратегий любительских видео? Такие видеофильмы включают в себя общие знаки, образы, символы родного города, прежде всего потому, что при создании рассказов их авторы опираются на стереотипы исторической и культурной памяти, схематичные обыденные представления о своем городе, разделяемые культурные значения, доминирующие в коллективном сознании локальных городских сообществ. Уникальное, необычное ускользают от взгляда авторов видеофильмов, несмотря на попытки некоторых создателей видеорассказов схватить и зафиксировать особые черты своего города. Преобладающий в любительских видео «взгляд туриста» банализирует визуальные изображения, нивелирует различия между разными городами. Это сближает любительские видеофильмы о родном городе с рекламными роликами местных туристических компаний и городских администраций.

Следует также отметить, что в видеорассказах доминирует статичное представление города. Родной город не выглядит местом повседневной жизни обычных людей. В видеофильмах отсутствует ритм городской жизни, его динамика, разнообразие социальных потоков. Не замеченными авторами видео остаются и каждодневные практики человеческих взаимодействий. Иначе говоря, в любительских роликах пользователей о родном городе не видно людей. Чувство места, ощущение своей причастности к нему, выражение персональной принадлежности к своему городу, опыт собственного переживания жизни в городе, – все это не включается в визуальные репрезентации в любительских видеофильмах.

Каким образом зрители-пользователи YouTube воспринимают видеорассказы о любимом городе? Зрители как будто бы не замечают дефицита особого, отдельного, частного в визуальной репрезентации родного города. Наоборот, судя по содержанию комментариев к роликам, такие видеофильмы пробуждают в них личные воспоминания и создают сильные эмоциональные впечатления.

Чувство ностальгии – одна из самых распространенных реакций на видеорассказы о родном городе (в списке Источников: [2; 5; 7; 10; 11; 12]):

П.1.¹ Родной город, скучаю...

П.2 От просмотра аж мурашки по коже прошли. Я там провела лучшие годы жизни.

П.3. Спасибо за видео. Это самый лучший город. Я провел там детство и очень скучаю. Двадцать пять лет как уехал. Смотрю, и слезы выходят из глаз.

П.4. Аж слезы навернулись, как давно это было. Уехал, но часто вспоминаю с огромной теплотой.

П.5. Часто снишься дорогой город! Я уехала в семидесятых годах, а забыть не могу!

П.6. Скучаю по Мурманску и по мурманчанам. Прекрасный город и прекрасные люди.

Другая распространенная реакция зрителей – это *чувство любви и гордости* за свой город (в списке Источников: [1; 3; 5; 8; 7]):

П.1. Камышин – самый солнечный город в мире!!!

П.2. Я живу в Камышине. Я горжусь тем, что я живу в нем!!!

П.3. Родина, через всю жизнь пронесу штормовой ветер за 40 м/с, сопки, Баренцево море, полярный день и полярную ночь, непередаваемую природу и негибимый северный характер!!!

П.4. Мурманск бы, есть и будет лучшим городом моряков!!! Люблю, снится и будет сниться Любимый Город!!!

П.5. Самый крутой и красивый город это Белгород!!!!

П.6. Классный город, служил в ВДВ. Давно это было... Мне там все нравилось. Сколько лет прошло, а смотрю места знакомые. Может что изменилось, но люди очень душевные, без заморочек. Да – девушек много было.

Гораздо реже зрители – пользователи *высказываются критически* по отношению к видеорассказам о своем городе (в списке Источников: [6; 8; 11]):

¹ По этическим соображениям никнеймы комментаторов видеороликов - рядовых пользователей YouTube заменены в статье условными обозначениями П (пользователь).1, П.2, П.3 и далее.

П.1. Да! Красиво все показано. Жаль о самих людях и их жизни в городе ничего не сказано. Наверное, далеко не все так радужно?!

П.2. А сколько пафоса и лицемерия. Не город, а сказка. Только в городе бардак, зарплаты маленькие, а культуру пытаются как можно быстрее задавить как ненужный балласт. А еще людей много озлобленных. Но есть и хорошие моменты. Относительное спокойствие. Нет суеты.

П.3. Хороший русский город. А вокруг: реки Волга, Кострома, множество озер и мелких речек; леса, а в них малина, брусника, черника, голубика, клюква, грибы на любой вкус. А что еще нужно русскому человеку? Хотя бы немного денег, а их можно только заработать. Но где? Нигде. А так, ничего, жить можно.

П.4. За 10 лет город превратили в каменные загазованные джунгли. Парки и скверы уничтожены на 80%, от палящего солнца негде скрыться, тенистые деревья выпилены. Вместо парка вырыли котлован под застройку толстосумы. Во дворах автомобили стоят в три ряда, жители бьются за парковочное место, детские площадки превращены в какую-то пародию на автостоянки.

П.5. Есть места еще хорошие – парк, набережная, аллея героев. Но люди умудряются и это загадить. Дворниках работы много. И экономика у нас плохая. Люди в кредитах. Говорить можно много. Фильм оказался утопией. А в советское время все было лучше.

Почему же любительские видеофильмы о родных городах так популярны у пользователей YouTube? Почему они неизменно собирают большое количество просмотров и оживленно комментируются? Формульность и интертекстуальность таких видеонарративов быстро и легко опознаются и апроприируются рядовыми пользователями. Как ни парадоксально, но именно эти черты видео во многом способствуют увеличению их популярности у пользователей. Зрители вчитывают в стандартизированное содержание видеорассказов свое собственное переживание города, свою жизнь в нем в прошлом и настоящем. Воспринимая «пустую форму» видеорассказа сквозь личный опыт, в своих комментариях рядовые пользователи преобразуют схематичную, статичную репрезентацию родного города и, таким образом, возвращают ему жизнь.

В заключение следует отметить, что, несмотря на схематизм и относительную простоту технологий изготовления, размещаемые на платформе YouTube видеофильмы о городе, представляют собой сложные цифровые объекты. Они оказываются способными выполнять одновременно несколько важных функций. Как мультимодальные рассказы такие объекты обладают определенной культурной семантикой, стимулируют смысловое расширение в комментариях зрителей и позволяют рядовым пользователям осуществлять многообразные социальные связи в информационной среде в соответствии с цифровыми алгоритмами, задаваемыми платформой YouTube.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Город Мурманск, город детства.

Источник: Город Мурманск, город детства. 13 июня 2014. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=POoiE-FsCrU&t=32s> (Дата обращения 2.12.2019).

Рис. 2. Влог / Прогулка по Костроме / Старинный город Кострома.

Источник: Влог / Прогулка по Костроме / Старинный город Кострома. 23 июля 2017. [Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=pqKW_ERa-zA (Дата обращения 2.12.2019).

Рис. 3. Белгород – город для жизни и прогулок.

Источник: Мой первый полноценный ВЛОГ. Покажу родной город Камышин и расскажу немного о себе. 28 марта 2018. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wd2lgvffXmU&t=951s> (Дата обращения 2.12.2019).

Рис. 4. Белгород – любимый город.

Источник: Белгород – любимый город. 27 апреля 2012. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dzFfGyOVjUQ> (Дата обращения 2.12.2019).

Г.И. Зверева «Мой любимый город»: сторителлинг
в русскоязычных любительских видео на YouTube

Рис. 5. Мой Камышин.

Источник: Мой Камышин. 12 января 2012. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IScLfhBVPXg> (Дата обращения 2.12.2019).

Рис. 6. Камышин. Малый город – великая судьба.

Источник: Камышин. Малый город – великая судьба. 4 февраля 2012. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kbkrUIL3A6o> (Дата обращения 2.12.2019).

Рис. 7. Мой любимый город Кострома.

Источник: Мой любимый город Кострома. 19 декабря 2015. [Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4i5lJFHWqVE> (Дата обращения 2.12.2019).

ИСТОЧНИКИ

1. Город Мурманск, город детства. 13 июня 2014.
[Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=POoiE-FsCrU&t=32s> (Дата обращения 2.12.2019).
2. Мой старый, добрый Мурманск. 28 ноября 2011.
[Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=5oCYMrXXg3o> (Дата обращения 2.12.2019).
3. Город Мурманск – Город детства. 17 января 2012.
[Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=RXSOiHwa79E> (Дата обращения 2.12.2019).
4. Мой любимый город Кострома. 19 декабря 2015.
[Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=4i5lJFHWqVE> (Дата обращения 2.12.2019).
5. Влог / Прогулка по Костроме / Старинный город Кострома. 23 июля 2017.
[Электронный ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=pqKW_ERa-zA (Дата обращения 2.12.2019).
6. Город детства Кострома. 20 октября 2013.
[Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=h-732sd71Mg> (Дата обращения 2.12.2019).
7. Белгород – любимый город. 27 апреля 2012.
[Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=dzffGyOVjUQ> (Дата обращения 2.12.2019).
8. Белгород – город для жизни и прогулок. 31 июля 2014.
[Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uTyCoF5VvAA&t=39s> (Дата обращения 2.12.2019).
9. Мой Камышин. 12 января 2012.
[Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IScLfhBVPXg> (Дата обращения 2.12.2019).
10. Камышин с высоты птичьего полета. 11 июля 2016.
[Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ILrP4Dozobw> (Дата обращения 2.12.2019).
11. Камышин. Малый город – великая судьба. 4 февраля 2012.
[Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=kbkrUIL3A6o> (Дата обращения 2.12.2019).
12. Моя Родина – Камышин! 16 февраля 2010.
[Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uonUMkFYUFw> (Дата обращения 2.12.2019).
13. Мой первый полноценный ВЛОГ. Покажу родной город Камышин и расскажу немного о себе. 28 марта 2018.
[Электронный ресурс] URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wd2lgvffXmU&t=951s> (Дата обращения 2.12.2019).

ЛИТЕРАТУРА

1. Bryan A. The New Digital Storytelling: Creating Narratives with New Media. – Santa Barbara, California: Praeger. (Second Edition), 2017.
2. Burgess J. and Green J. YouTube: Online Video and Participatory Culture (Second Edition). – Medford, MA: Polity Press, 2018.
3. Gitner S. Multimedia Storytelling for Digital Communicators in a Multiplatform World. – New York and London: Routledge, 2015.
4. Kavoori A. Reading YouTube: The Critical Viewers Guide. Series: Digital Formations. – New York, Peter Lang Inc., 2011.
5. Strangelove M. Watching YouTube: Extraordinary Videos by Ordinary People. – Toronto, ON: University of Toronto Press, 2010.
6. The SAGE Handbook of Visual Research Methods. Eds. Margolis E. M. and Pauwels L. – London, Sage: Macmillan, 2011.
7. The YouTube Reader. Eds. Snickar P. and Vonderau P. – Stockholm: National Library of Sweden 2010.
8. Thon J.-N. Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture. – Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2016.
9. Turner G. Ordinary People and the Media: The Demotic Turn. – London, Sage: Macmillan, 2009.
10. van Dijck J. The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media. – New York: Oxford University Press, 2013.

G.I. Zvereva “My favorite city”: storytelling
in Russian-language amateur videos on YouTube

11. van Dijck J., Poell Th., and de Waal M. *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. – New York: Oxford University Press, 2018.
12. *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*. Eds. Lovink G. and Niederer S. – Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008.

SOURCES

1. *Gorod Murmansk, gorod detstva* [The City of Murmansk, the City of Childhood], 13 June 2014, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=POoiE-FsCrU&t=32s> (accessed 2.12.2019).
2. *Moj staruj, dobryj Murmansk* [My Good Old Murmansk], 28 November 2011, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=50CYMrXXg3o> (accessed 2.12.2019).
3. *Gorod Murmansk – Gorod detstva* [Murmansk City - City of Childhood], 17 January 2012, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=RXS0iHwa79E> (accessed 2.12.2019).
4. *Moj lyubimyj gorod Kostroma* [My Favorite City is Kostroma], 19 December 2015, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=4i5lJFHWqVE> (accessed 2.12.2019).
5. *Vlog / Progulka po Kostrome / Starinnyj gorod Kostroma* [Vlog / Walk around Kostroma / The Ancient City of Kostroma], 23 July 2017, available at: https://www.youtube.com/watch?v=pqKW_ERa-zA (accessed 2.12.2019).
6. *Gorod detstva Kostroma* [City of Childhood Kostroma], 20 October 2013, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=h-732sd71Mg> (accessed 2.12.2019).
7. *Belgorod – lyubimyj gorod* [Belgorod is a Favorite City], 27 April 2012, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=dzFGyOVjUQ> (accessed 2.12.2019).
8. *Belgorod – gorod dlya zhizni i progulok* [Belgorod is a City for Life and Walks], 31 July 2014, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=uTyCoF5VvAA&t=39s> (accessed 2.12.2019).
9. *Moj Kamyshin* [My Kamyshin], 12 January 2012, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=IScLfhBVPXg> (accessed 2.12.2019).
10. *Kamyshin s vysoty ptich'ego poleta* [Kamyshin Aerial View], 11 July 2016, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ILrP4Dozo6w> (accessed 2 December 2019).
11. *Kamyshin. Malyj gorod – velikaya sud'ba* [Kamyshin. Small Town is a Great Destiny], 4 February 2012, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=kbrkUIL3A6o> (accessed 2.12.2019).
12. *Moya Rodina – Kamyshin!* [My Motherland is Kamyshin!], 16 February 2010, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=uonUMkFYUfw> (accessed 2.12.2019).
13. *Moj pervyj polnocennyj VLOG. Pokazhu rodnoj gorod Kamyshin i rasskazhu nemnogo o sebe* [My First Full Vlog. I Will Show My Hometown of Kamyshin and Tell a Little about Myself], 28 March 2018, available at: <https://www.youtube.com/watch?v=wd2lgvffXmU&t=85s> (accessed 2.12.2019).

REFERENCES

1. Bryan A. *The New Digital Storytelling: Creating Narratives with New Media*. Santa Barbara, California, Praeger. (Second Edition), 2017.
2. Burgess J. and Green J. *YouTube: Online Video and Participatory Culture* (Second Edition). Medford, MA, Polity Press, 2018.
3. Gitner S. *Multimedia Storytelling for Digital Communicators in a Multiplatform World*. New York and London, Routledge, 2015.
4. Kavoori A. *Reading YouTube: The Critical Viewers Guide*. Series: Digital Formations. New York, Peter Lang Inc., 2011.
5. Strangelove M. *Watching YouTube: Extraordinary Videos by Ordinary People*. Toronto, ON, University of Toronto Press, 2010.
6. *The SAGE Handbook of Visual Research Methods*. Eds. Margolis E. M. and Pauwels L. London, Sage, Macmillan, 2011.
7. *The YouTube Reader*. Eds. Snickar P. and Vonderau P. Stockholm, National Library of Sweden 2010.
8. Thon J.-N. *Transmedial Narratology and Contemporary Media Culture*. Lincoln, London, University of Nebraska Press, 2016.
9. Turner G. *Ordinary People and the Media: The Demotic Turn*. London, Sage, Macmillan, 2009.
10. van Dijck J. *The Culture of Connectivity. A Critical History of Social Media*. New York, Oxford University Press, 2013.
11. van Dijck J., Poell Th., and de Waal M. *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. New York, Oxford University Press, 2018.
12. *Video Vortex Reader: Responses to YouTube*. Eds. Lovink G. and Niederer S. Amsterdam: Institute of Network Cultures, 2008. 320 p.

И.И. Лисович

*доктор культурологии, кандидат филологических наук,
 профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин
 факультета экономических и социальных наук РАНХиГС при Президенте РФ
mag-inna@yandex.ru*

ДИСКУРС И ГЕНИЙ: МЕЖДУ БОЖЕСТВЕННЫМ И ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ

Статья посвящена концептуализации идеи дискурса от платонизма и средневековой христианской мысли к раннему Новому времени. Сегодня в работах, посвященных проблематике деконструкции и континентальной критики языка, дискурс понимается согласно концепциям, заложенным в работах Э. Бенвениста и М. Фуко. Бенвенист рассматривал дискурс как «речевой акт» между субъектами, где упорядоченный язык актуализируется в речь, хотя между ними всегда остается зазор. Дискурс предполагает последовательное развертывание высказывания между субъектами коммуникации. М. Фуко описывал дискурс через процедуры отбора, контроля и доминирования, поскольку дискурс действует и как цензура высказывания, утверждающая привилегии говорящего. Тем не менее, у Э. Бенвениста и М. Фуко видны древнегреческие и новоевропейские корни словоупотребления этого термина. Так, в традиции, заложенной Сократом и Платоном, «διεξοδος» ведет собеседников к эпистеме. Здесь важным посредником может стать дух, гений, соединяющий мир божественный и человеческий. В Средние века и раннее Новое время античное представление о дискурсе было скорректировано христианской и гуманистической традицией. В научном знании раннего Нового времени дискурс также остается важным для представителей «новой философии». Он предполагает наличие критического взаимодействия между субъектами знания, вербальной формой выражения, это порядок развертывания текста, напрямую связанный с формированием пути (ис)следования и изобретением новой терминологии, категориально-понятийного аппарата..

Ключевые слова: дискурс, речь, гений, божественное, коммуникация, путь, познание, рациональное

The article examines conceptualization of the ideas “discourse” from the Plato and medieval Christian thought to the Early Modern period. Today discourse understood in the works devoted to the problems of deconstruction and continental criticism of language according to the concepts laid down in the works of E. Benveniste and M. Foucault. E. Benveniste considered the discourse as “the speech act” between subjects where the language implement through the speech, although there is always a gap between them. The discourse is the consistent deployment of the utterance between the subjects of the communication. M. Foucault described how the production of the discourse is at once controlled, selected, organized and redistributed by a certain number of procedures, since discourse acts as a censorship, asserting the privileges of the speaker. Nevertheless, one can see in the concepts of E. Benveniste and M. Foucault the ancient Greek roots of this term. Socrates, Plato and Aristotle established the tradition, according to which «διεξοδος» leads the interlocutors to the episteme. An important intermediary can be the genius, connecting the world of man and divine. In the middle Ages and early Modern period, the ancient concept of discourse was combined with the Christian and humanistic tradition. The discourse becomes important for the scientific knowledge and “new philosophy” of the early Modern period. It includes the verbal form, the order of the text, associated with the formation of the method, the new terminology, and the categories, the conceptual apparatus, the critical interaction between subjects of the cognition.

Keywords: discourse, speech, genius, divine, communication, cognition, ratio, order

Ранее в своей монографии «Скальпель разума и крылья воображения: Научные дискурсы в английской культуре раннего Нового времени» [Лисович, 2015] я изучала, как на языковом, методологическом и институциональном уровнях научные дискурсы проникают в публичные ненаучные практики – риторические, религиозные, эстетические, поэтические и другие. В данной статье это исследование продолжено с точки зрения взаимосвязи между такими явлениями культуры, как дискурс и гений, которая не была прослежена в монографии, где «гений» был

показан как часть новых научных институций, формирующихся в период научной революции. В данной работе сделана попытка изучить, на каких гносеологических основаниях можно установить связь между дискурсом как практикой познания и гением как субъектом познания, и проследить исторические изменения этой корреляции от античности до раннего Нового времени, для чего потребуется предварительная теоретическая рефлексия относительно концепта «дискурс».

Распространение термина «дискурс» в науке второй половины XX в. обусловлено развитием семиотики от Ч. Пирса, Ф. де Соссюра до «лингвистического поворота». Э. Бенвенист, размышляя о соотношении языка, речи и дискурса связал дискурс с актуальной процессуальностью речи и называл дискурсы ««единовременными речевыми актами» («instances de discours»), то есть такими дискретными и всякий раз неповторимыми актами, посредством которых говорящий актуализирует язык в речь» [Бенвенист, 1974, с. 285]. Соответственно дискурс способен преодолеть зазор между языком и высказыванием.

Э. Бенвенист также соотнес дискурс с референтом и предположил, что «до акта высказывания язык есть лишь возможность языка. После акта высказывания язык реализован в виде единовременного речевого сообщения, которое исходит от говорящего в виде звуковой формы, достигающей слушающего и вызывающей в ответ другое высказывание» [Бенвенист, 1974, с. 313]. Бенвенист рассматривает язык как средство общения, «выражением которого является речь (le discours)» [Бенвенист, 1974, с. 285], и здесь язык проявляет себя в живом общении. Соответственно, формальная структура языка актуализируется в дискурсе через непосредственное взаимодействие «я-субъекта» с собеседником («ты-субъектом»).

В процессе коммуникации субъектности говорящих проявляют себя только в дискурсе, поскольку через него «присваивается» (appropriation) язык, благодаря чему и возможно ответственное высказывание, поскольку «факт использования и присвоения языка отвечает потребности говорящего установить посредством речевого сообщения некоторое соотношение, референцию с реальным миром, а у партнера создает возможность установить тождественную референцию – в той прагматической согласованности, которая делает из каждого говорящего собеседника» [Бенвенист, 1974, с. 313-314].

Следовательно, через дискурс можно увидеть, как язык артикулируется говорящими собеседниками, и как дискурс отсылает к реальности: «я имеет референтную соотнесенность с актом индивидуальной речи, в котором оно произносится, и в котором оно обозначает говорящего. Этот термин может быть идентифицирован <...> с единовременным актом речи (instance de discours), имеющим только текущую референтную соотнесенность. Реальность, к которой он отсылает, есть реальность речи. Именно в том акте речи, где я обозначает говорящего, последний и выражает себя в качестве “субъекта”» [Бенвенист, 1974, с. 296-297].

Язык, по мнению Э. Бенвениста, не является посредником, орудием мысли или слепком логики и мышления, поскольку «создается впечатление, что он выступает всего лишь как один из возможных посредников мысли, сама же мысль, свободная, независимая и индивидуальная, использует его в качестве своего орудия. На деле же, пытаясь установить собственные формы мысли, снова приходят к тем же категориям языка. <...> Тот факт, что язык есть упорядоченное единство, что он имеет внутреннюю планировку, побуждает искать в формальной системе языка слепок с какой-то “логики”, будто бы внутренне присущей мышлению и, следовательно, внешней и первичной по отношению к языку» [Бенвенист, 1974, с. 114].

Ученый предлагает «видеть в мышлении потенциальную и динамичную силу, а не жесткие структурные рамки для опыта. <...> Никакой тип языка не может сам по себе ни благоприятствовать, ни препятствовать деятельности мышления. Прогресс мысли скорее более тесно связан со способностями людей, с общими условиями развития культуры и с устройством общества, чем с особенностями данного языка. Но возможность мышления вообще неотрывна от языковой способности, поскольку язык – это структура, несущая значение, и мыслить – значит оперировать знаками языка» [Бенвенист, 1974, с. 114]. Следовательно, мышление является потенцией

И.И. Лисович *Дискурс и гений:
между божественным и человеческим*

(возможностью) для раскрытия языка, а сам язык актуализируется в дискурсе, поэтому мы можем увидеть саму мысль через дискурс, который представляет собой языковые знаки, упорядоченные в конкретном высказывании.

Анализ дискурса в неомарксистской традиции и социологии знания стал устойчиво ассоциироваться с категориями власти, присвоения, контроля и доминирования, которые ввел М. Фуко, Л. Альтюссер и другие. М. Фуко продолжает логику Э. Бенвениста, который полагал, что «Через язык человек усваивает культуру, упрочивает ее или преобразует» [Бенвенист, 1974, с. 31-32]. М. Фуко выделяет такие модальности создания, распространения и существования дискурсов, которые делают их видимыми и операциональными в социокультурных практиках: «производство дискурса одновременно контролируется, подвергается селекции, организуется и перераспределяется с помощью некоторого числа процедур, функция которых – нейтрализовать его властные полномочия и связанные с ним опасности, обуздать непредсказуемость его события» [Фуко, 1996, с. 51].

Тем не менее, если обратиться к этимологии термина, можно обнаружить, что дискурс в истории словоупотребления выходил далеко за вышеописанные культурные, лингвосоциальные или политические границы, которые стали предметом анализа вышеупомянутых исследователей. На концепцию дискурса в понимании М. Фуко оказало влияние значение, возникшее в раннее Новое время, социальные навыки дискурсивной коммуникации не предполагали наличие горизонта божественного, о чем писал Ф. Бэкон в «Великом восстановлении наук». Согласно М. Фуко, европейский дискурс стремится сделать мысль видимой через знаки, преодолеть зазор между мышлением, познанием, языком и речью: «европейская мысль <...> не переставала заботиться о том, чтобы для дискурса оставалось как можно меньше места между мыслью и речью, о том, чтобы дискурс выступал только как некоторая вставка между “думать” и “говорить”; как если бы дискурс был мыслью, облеченной в свои знаки, мыслью, которая становится видимой благодаря словам, равно как и наоборот, – как если бы дискурс и был самими структурами языка, которые, будучи приведены в действие, производили бы эффект смысла» [Фуко, 1996, с. 75-76]. Иначе говоря, по М. Фуко дискурс через говорение делает видимыми и связанными между собой структуру языка и смысл высказывания.

М. Фуко показал, как в определенную эпоху могут сосуществовать несколько эпистем, что позволило рассмотреть знание как исторически изменчивое нелинейное явление, которое можно сделать видимым через дискурс, разворачивающийся в определенном пространстве и времени безотносительно к истине. Дискурс исследуется как способ социальной организации культуры знания и коммуникации, что дает возможность изучить производство и организацию дискурса. С точки зрения производства власти сделать видимыми в дискурсивном поле возможностей процедуры и регламенты дискурсов, их селекцию и присвоение, захват и переписывание.

Р. Рорти идет дальше Фуко в исследовании процессов власти и нормализации дискурса, расширяя виды дискурсов и сферу их влияния. Он полагает, что так называемый «нормальный дискурс», к которому он относит позитивистскую науку и ряд философских дискурсов (и соответствующие им словари), хотя и оказались более успешными, но они не являются единственными, поскольку формируют представления о мире с точки зрения модели человеческого познания как ансамбля репрезентаций в Зеркале Природы [Рорти, 1997, с. 94]. Такие альтернативные «анормальные дискурсы», как поэзия, скульптура, политика, мистика и т.п. [Рорти, 1997, с. 268], хотя и не имеют в современной цивилизации власти «нормальных дискурсов», и их возможности в постижении истины постоянно находятся под сомнением, тем не менее они также являются источниками знания о человеке и мире. Это направление в осмыслении дискурса можно увидеть в трудах Синезия Киренского (о чем речь пойдет дальше), который видел дискурсивное начало в поэзии и риторике.

М. Фуко не делает различий между эпистемой и «доксой», а иногда подменяет эпистему мнением, поскольку полагает, что эпистема не всегда подчиняется критериям рациональности,

валидности и объективности, хотя и представляет собой упорядоченное дискурсивное поле возможностей и содержит основания позитивного знания, принадлежащего в определенной эпохе. Он отходит от предшествующей традиции, исследуя процессы систематизации знания и «нормализации» дискурса, благодаря чему область гносеологии перестает мыслиться самодостаточной, поскольку она испытывает политическое, институциональное, социокультурное и т.п. влияние.

У Платона, неоплатоников и ученых-естествоиспытателей XVIII в. эпистема – это истинное доказанное знание, тогда как докса – это общепринятое убеждение или мнение. Проблема различения мнения (доксы) и истинного знания (эпистемы) через поиск пути к пониманию и объяснению решается в «Теэтете». Сократ предлагает три вида объяснения способа сделать мысль видимой и зафиксировать ее: отражение мысли при помощи определенного порядка звуков; различение при помощи знака; переход от начал к целому (пример с телегой и именем), где он и использует слово «диэксодос» и «одос» (διέξοδος, ὁδός): «Сократ. Только если и ты так находишь, мой друг, и, если ты допускаешь, что описание [«διέξοδος»] каждой вещи с помощью начал и есть ее объяснение, а описание [«διέξοδος»] по слогам или еще большими частями – отсутствие такового. <...> Сократ. Значит, у него бывает правильное мнение в соединении с побуквенным описанием [διέξοδος], когда он пишет имя Теэтет по порядку? Теэтет. Ясно же. Сократ. Значит, еще не будучи знатоком, он уже имеет правильное мнение, как мы говорим. Теэтет. Да. Сократ. И вместе с правильным мнением он имеет объяснение, поскольку он применял побуквенное описание [ὁδόν], а этот путь мы и назвали объяснением» [Платон. Теэтет. 207c-208b] (пер. Т.В. Васильевой).

Т.В. Васильева переводит «διέξοδος» и «ὁδός» как описание, но доминирующим значением здесь является значение «идти, проходить, продвигаться» и «путь», что подчеркивает идею метода, который связывает объяснение не только с последовательным изложением, но и порядком репрезентации знаков. Таким образом, в философии Платона мы находим идею, близкую слову «дискурс», которое вмещает несколько интересующих нас значений: *discursus* – 1) бегание туда и сюда, беготня в разные стороны; 2) *воен.* манёвр (*subitus d. T*); 3) движение, круговорот (*stellarum Sen*); 4) разрастание, разветвление (*venarum, radicum PM*); 5) беседа, разговор *CTh*. [Дворецкий, 1986].

В древнегреческом языке аналогом слова дискурс можно рассматривать слово «διέξοδος». В словаре Дворецкого И.Х. приводится ряд его значений, сближающих с латинским «*discursus*»: 1) выход, проход, проток; 2) путь, орбита (ἡλίου Her. – ср. 3); 3) движение (πάντων διέξοδοι Arst.): *τρεις ἡλίου διέξοδοι Eur.* три солнечных круговорота, то есть три дня; *ἀνέμων διέξοδοι Soph.* движение ветров; 4) *воен.* передвижения, эволюции, манёвры; 5) рассказ, повествование (διέξοδοι λαλαίων ἀνδρῶν Plat.); 6) *перен.* ход или черта, деталь (πάσαι αἱ διέξοδοι τῶν βουλευμάτων Her.); 7) лазейка, увёртка (πάσας διέξόδους διεξελθὼν ἀλοοτραφήναι Plat.) [Древнегреческо-русский словарь, 1958].

В приведенном выше контексте словоупотребления слова «διέξοδος» (диэксодос) в диалогах Платона приставки «*δια-*» «*εκ-*» означают «через-» и «из-»; «*οδος*» – «дорога», «путь»; «*οδοῦω*» – «идти». Следовательно, «διέξοδος» (диэксодос) может означать «путешествовать, проходить сквозь части и через них выйти к общему», это касается также и познания движений Космоса, поскольку еще одно значение, интересующее нас, – это путь планет / круговорот, что связывает платоновский дискурс с познанием истины и мира. Пятое значение указывает на речевую, нарративную практику, что окончательно сближает «διέξοδος» со словом «дискурс».

«*Διέξοδος*» также встречается в размышлении Сократа о путях богов, гениев и поэтов, где он говорит, что гении должны следовать путем богов, и здесь мы видим реализацию второго значения, поскольку Платон считал планеты богами: «Много есть блаженных зрелищ и путей [διέξοδοι] внутри неба, по которым обращается счастливый род богов, каждый из которых свершает свое; а за ними следует всякий желающий и могущий...» [Платон. Федр. 247 a, b] (перевод А.Н. Егунова). «Диэксодос» – это также путь, вектор последовательного продвижения, следуя которому гении

И.И. Лисович *Дискурс и гений:
между божественным и человеческим*

могут следовать за богами в занебесную область, где крылатые души могут созерцать истину: «Эту область [занебесную] занимает бесцветная, лишённая очертаний, неосязаемая сущность, подлинно сущая, зримая лишь кормчому души – разуму: на нее-то и направлено истинное знание. Поскольку разумом и чистым знанием питается мышление бога, да и всякой души, какая стремится воспринять надлежащее, - она, видя время от времени подлинно сущее, ценит его, питается созерцанием истины и блаженствует <...>. И в этом закон Адрастеи, чтобы душе, ставшей спутницей бога и увидевшей хоть частицу истины, быть благополучной вплоть до следующего кругооборота, и, если она будет в состоянии совершать это всегда, она всегда будет невредимой» [Платон. Федр. 247-249 а].

В диалогах Платона гений (даймон) – это тот внутренний голос, который указывает путь Сократу. Гений поднимается в занебесную область как посредник между божественным и земным: «Диотима: <...> Ведь все гении представляют собой нечто среднее между богом и смертным. – Каково же их назначение? – спросил я. – Быть истолкователями и посредниками между людьми и богами <...>. Пребывая посредине, они заполняют промежуток между теми и другими, так что Вселенная связана внутренней связью. <...> Не соприкасаясь с людьми, боги общаются и беседуют с ними только через посредство гениев – и наяву и во сне. И кто сведущ в подобных делах, тот человек божественный, а сведущий во всем прочем, будь то какое-либо искусство или ремесло, просто ремесленник. Гении эти многочисленны и разнообразны ...» [Платон. Пир. 202 d, e].

А.Ф. Лосев, рассматривая различные проявления «преанимистических демонов», существовавших до сократической и платоновской традиций, а также в древнеримской мифологии, показывает их разнообразие (демоны людей, судьбы, событий, вещей, родов и т.д.). Он упоминает среди них демона пути: «У Гомера <...> говорится не о непосредственном воздействии демона на человека, но только о направлении его на путь, ведущий к каким-либо событиям» [Лосев, 1957, с. 55-60, 69, 93, 102]. К демонам А.Ф. Лосев относит и Эрота (эроты) [Лосев, 1957, с. 58], которого мы также встречаем и в учении о познании у Платона: «Лишь созерцая прекрасное тем, чем его и надлежит созерцать, он сумеет родить не призраки добродетели, а добродетель истинную, потому что постигает он истину, а не призрак. А кто родил и вскормил истинную добродетель, тому достается в удел любовь богов, и если кто-либо из людей бывает бессмертен, то именно он <...> в стремлении человеческой природы к такому уделу у нее вряд ли найдется лучший помощник, чем Эрот». [Платон. Пир. 212 a, b].

В качестве гения / проводника / ступени, ведущей в мир неизменного, для Алкивиада, является сам Сократ, а для Сократа – Диотима, Платон разворачивает более сложную последовательность, которую неоплатоники интерпретировали как мистическое познание. Диотима в «Пире» Платона описывает принцип восхождения по ступеням: «Вот каким путем нужно идти в любви – самому или с под чьим-либо руководством: начав с отдельных проявлений прекрасного, надо все время, словно бы по ступенькам, подниматься ради самого прекрасного вверх – от одного прекрасного тела к двум, от двух – ко всем, а затем от прекрасных тел к прекрасным нравам, а от прекрасных нравов к прекрасным учениям, пока не поднимешься от этих учений к тому, которое и есть учение о самом прекрасном, и не познаешь, наконец, а что же это – прекрасное. И в созерцании прекрасного самого по себе <...> только и может жить человек, его увидевший» [Платон. Пир. 211 с, d]. Познание мира, связанное с Эротом-гением, для человека также можно отнести к «διέξοδος» (диэксодос), поскольку оно представляет собой определенный *порядок восхождения* от земного к небесному. Платоновский Эрот способен приблизить человека к гармонии, прекрасному, добродетели и бессмертию, поскольку он гений, посредник между людьми и богами.

Неоплатоник Синезий Киренский (370/375 – 413/414), ученик Гипатии, в трактате «О жизни по Диону» вслед за Платоном связывает познание, слово и порядок. Но в отличие от Платона он полагает, что «διέξοδος», ведущий к познанию космоса, присущ риторике и поэтике также, как и эпистеме (наукам): «Но как можно лучше провести время, нежели погрузившись в слово и в то, что с ним связано? <...> когда необходимо спускаться, он [эллин] останавливается первым, останавливается неподалеку [от созерцания], в сфере науки. Наука [эпистема, ἐπιστήμη] же есть

выход [διέξοδος] ума вовне; в этой сфере он будет *переходить от одного логоса к другому* и посредством этого продвигаться вперед <...>. Здесь [в мире дольном] некоторые научные созерцания [θεωρία] и их предметы называются делами или вещами, низшими ума: таковы, например, риторика и поэтика – так обстоит дело и в природе, и в знании. Однако все эти [низшие ума вещи] космизируют то око [души, о котором говорил Платон] <...>. Ибо суждение о чем-либо, составление речи или стихотворения – это не что-то вне ума: чистота и отшлифованность лексики, нахождение сути дела, построение собственной аргументации, исследование построений других авторов – как бы все это могло быть несерьезной игрой?» [Синезий Киренский, 2012, с. 155-156]. Синезий описывает «διέξοδος» не только как путь, ведущий к созерцанию логоса, но качественные характеристики, связанные с планом его выражения: чистота, обращение к сути явления, наличие развернутой аргументации, анализ чужих высказываний.

Мы видим, что эпистема связана не только с мышлением, но и его регламентацией, а также словесным выражением. Дискурс разворачивается между человеческим и божественным, поскольку истина находится в мире горнем для христианина-неоплатоника. Таким образом, «диэксодос» в диалогах Платона и у Синезия означает «проходить что-то; проходить словом, излагать, рассказывать, прочитывать», и здесь можно добавить – с кем-либо, для кого-либо с целью созерцания истины. *Дискурс разворачивается не только между миром вечным и человеком, находящимся в мире видимостей, в мире рождающемся, дискурс разворачивается между познающими субъектами в свете искомой истины.*

Дискурсивному упорядоченному продвижению к истине противопоставляется редуцированный / синтетический путь познания, его можно уподобить перескакиванию, который игнорирует интеллектуальное путешествие и последовательное разворачивание дискурса между людьми. *В такого рода познании неразличимы ступени, нет упорядоченности, знание не разворачивается в процессе диалога / полилога / маевтики, оно представлено готовым.* Этим можно объяснить игнорирование в «Протагоре» Гиппия, которому так и не дают сказать заранее заготовленную им речь, предпочтя «диэксодос» (διέξοδος): «*А Гиппий сказал на это: Хотя, мне кажется, и ты, Сократ, хорошо разобрал эту песню, есть, однако, и у меня хорошо составленная речь на этот предмет, и я произнесу вам ее, если хотите*» [Платон, Протагор, 347 а]. Синезий Киренский описывает еще один вариант редуцированного познания, близкого к пророческому, и называет этот путь «адамантовым», указывая, что в нем нет продвижения к логосу: «Как бы они могли следовать куда-либо, *если не видно ни порядка, ни последовательности продвижения, ни первого, ни второго. Нет, то, что происходит с ними, подобно вакхическому исступлению, прыжку безумца, одержимого богом: это достижение цели без движения к ней, возникновение по ту сторону логоса без предшествующей деятельности, сообразной логосу*» [Синезий Киренский, 2012, с. 157].

Фома Аквинский в «Сумме теологии» (Вопрос 14. «О знании Бога») использует слово дискурс в значении «диэксодос» (διέξοδος): «7. последовательно [discursiva] ли познание Бога?» (utrum scientia Dei sit discursiva). Дискурсивную способность Фома приписывает человеку из-за несовершенства его разума, но именно она ведет его к познанию: «Бог не познает неизвестные следствия через их предварительно познанные причины, но Ему ведомы следствия уже в самой их причине <...>. Его познание не последовательно. <...> Богу ведомы следствия сотворенных причин непосредственно в самих причинах, причем намного совершеннее, нежели нам; однако, в отличие от нас, это происходит не так, как если бы познание следствий обуславливалось в Нем познанием сотворенных причин; значит, Его познание не последовательно» [Аквинский Фома, 2002. с. 186] (Вопросы 1–43: «Ad secundum dicendum quod Deus non cognoscit per causam quasi prius cognitam, effectus incognitos: sed eos cognoscit in causa. Unde eius cognitio est sine discursu, ut dictum est. Ad tertium dicendum quod effectus causarum creaturarum videt quidem Deus in ipsis causis, multo melius quam nos: non tamen ita quod cognitio effectuum causetur in ipso ex cognitione causarum creaturam, sicut in nobis. Unde eius scientia non est discursive». (I, Q. 14, A.7)).

И.И. Лисович *Дискурс и гений:
между божественным и человеческим*

В эпоху Возрождения происходит соединение понятий дискурс, эпистема и гений (*ingeniosus*). Николай Кузанский выделяет рациональный человеческий дискурс как последовательный непротиворечивый путь, связанный с разложением на части и процедурой различения: «Мысль [*в orig. discursus*] необходимо ограничена от одной границы до другой, а то, что противоположено друг другу, мы называем противоречивым. Дискурсивный разум [*rationi discurrenti*] мыслит в границах противоположного и раздельного» [Кузанский Николай, 1980, с. 17].

Гений в ренессансном понимании – это уже не только античный даймон, им становится «артист» (художник), который соединяет в себе человеческое и божественное, благодаря чему происходит развитие представлений о свободных искусствах, восходящих к античным мусическим искусствам. По мнению А. Дюрера, в благородных искусствах можно достичь высот, соединив божественный дар и неутомимую работу, но даже эти труды могут быть разрушены, а творцы изгнаны: «Благородные гении угасают из-за грубых притеснителей искусства. Ибо когда последние видят изображенные линиями фигуры, они принимают это за суетное порождение дьявола, однако, изгоняя это, они совершают неудобное Богу. Ибо, рассуждая по-человечески, Бог недоволен теми, кто уничтожает великое мастерство, достигнутое большим трудом и работой, и затратой большого времени и исходящее только от Бога» [Дюрер, 1957, с. 15]. Такие художники-гении даны человечеству свыше как благословения, поскольку высочайшие достижения свободных искусств отображают гармонию мира и божественный смысл.

Марсилио Фичино развивает идею гения, высказанную в «Пире» Платона, применяя ее к познанию человеком Вселенной, он «... измеряет землю и небо, а также исследует глубины Тартара. Ни небо не представляется для него слишком высоким, ни центр земли слишком глубоким. А так как человек познал строй небесных светил, и как они движутся, и в каком направлении, и каковы их размеры, и что они производят, то кто станет отрицать, что *гений человека* (если можно так выразиться) почти таков же, как у самого творца небесных светил; и что он некоторым образом мог бы создать эти светила, если бы имел орудия и небесный материал» (цит. по кн.: [Монье, 1904, с. 37-38], перевод «*Theologia platonica*»). Следовательно, в неоплатонической ренессансной традиции гений и гениальность – это способность одаренных от Бога людей постигать божественные законы Вселенной и менять земной мир при помощи свободных искусств.

В этом фрагменте присутствует влияние и «Герметического свода», где можно увидеть платоновское понимание гения как посредника между божественным и земным. В диалогах Платона гений (даймон) – это и внутренний голос, который ведет Сократа. Гермес вопрошает «Доброго Гения» о тайнах мира, и тот дает к ним ключ: «Я всегда слышал от Доброго Гения, и если бы он это написал, он оказал бы людям большую услугу; ведь только он, сын мой, как Первородный Бог, поистине знал все и произносил божественные слова. Он говорил, что “все есть едино, особенно тела умопостигаемые; все мы живем владычеством, деянием, Вечностью”» [Гермес Трисмегист..., 1998, с. 64-65]. Он также узнает, что «Добрый Гений» – это «Ум», который не только управляет миром, дает знания людям, служит посредником между божественным началом, умом и душой познающего человека: «вселенское управление, зависящее от природы Единого, где во все вещи проникает Ум. Ибо нет ничего более божественного и могущественного, чем Ум. Он соединяет богов с людьми и людей с богами. Он есть Добрый Демон [гений]; душа счастливая преисполнена его, душа несчастная же его лишена» [Гермес Трисмегист..., 1998, с. 54].

Посредством этой связи выстраивается последовательность в виде иерархии, и дискурс становится не только порядком текста, но и порядком познания. Дискурс становится видимым в свободных искусствах и ремеслах, при помощи которых человек может преобразовать мир подлунный: «Лучи Бога – суть энергии, лучи мира – силы Природы [Менар: творчество; Скотт: силы рождающие и выращивающие], лучи человека – ремесла и науки. Энергии воздействуют на человека через мир и посредством его лучей [Менар: творческих лучей]; силы Природы воздействуют посредством стихий, человек – посредством ремесел и наук» [Гермес Трисмегист..., 1998, с. 54], – небесное проникает в земное благодаря симпатической магии, соединенной с христианизированным неоплатоническим учением об эманациях.

I.I. Lisovich *Discourse and genius:
between the divine and the human*

Качества человека-гения проявляют себя в эпистеме (науке), о чем пишет Томмазо Кампанелла (1568–1639) в трактате «О превосходстве человека над животными и о божественности его души», где он называет человека «гением», «учеником Бога», «сотоварищем Бога», самим богом, поскольку наделяет его божественными свойствами: «Когда Бог производит на небе нечто новое, например, несколько изменяет склонение, или равноденствия, или абсиды, человек тотчас же примечает это и строит новые таблицы и указатели, как верный ученик Бога во всем. У кого не вызовут восхищения таблицы халдеев, Птолемея, Коперника, Альфонса, Арзахеля, Тихо и других счастливых умов, которые подчинили своему гению светила! <...> не только механические искусства, в которых животные несколько сходятся с нами (ибо и у них имеется медицина, сообщества, царства и воинское искусство), но еще более созерцательные искусства свидетельствуют о божественности человека. Вот человек с помощью математики измеряет расстояния от нас до вещей и между самими вещами, размеры неба и земли и других предметов с помощью малого круга и малого квадрата. По параллаксу луны он измеряет диаметр земли, по затмениям – размеры земли и луны с точностью столь великой, какая под силу, кажется, только Богу. Если кто взглянет, как человек узнает равноденствия, тропики и места апогеев, тот убедится, что человек – это бог. Физика, изучающая природу, политика и медицина показывают его как ученика Бога, метафизика – как сотоварища ангелов; богословие – как сотоварища Бога. Кто не учитывает эти науки, тот не может понять божественности человека» [Эстетика Ренессанса, 1981, с. 423].

Таким образом, если в античной философии гений – это божество / дух, то в эпоху Ренессанса формируется и становится ключевым понятие «гения-человека», что создает альтернативу такому типу посредника между божественным и земным, как христианский святой, и расширяет способы проникновения между трансцендентным и имманентным. Это представление о гении восходит к вышеописанному платоновскому пониманию гения как посредника между миром неизменным и становящимся.

В середине XVI–XVIII вв. в Англии и Франции наблюдается интенсивное употребление слова «дискурс». В словаре Рэндла Котгэйва (1611) дискурс сочетает два значения: «отчет, рассказ, обзор, взвешивание мыслей в разуме»; второе значение связано с «цивилизованностью», которая предполагает не только наличие культуры и следование моде, но приятный способ дискурсивования: «Vrbanité: f. Vrbanitie, ciuilitie, courtesie, affabilitie, gentleness; good behauiour, seemelie carriage, a handsome fashion, a comelie grace, a prettie and pleasant manner of ordinarie discourse» [Cotgrave, 1611]. Дискурс теперь чаще разворачивается в мире дольном, не всегда предполагая соотнесение с горним миром и истиной, ограничивая область научного познания физическими законами, как это рекомендует Ф. Бэкон.

Таким образом, слово «дискурс» приобретает значение социальных навыков коммуникации, которые позволяют продемонстрировать мнение участвующих в беседе. Возможно, это представление о дискурсе было связано не только с появлением переводов Платона, но и с исключением из него божественного плана с развитием риторики в эпоху Ренессанса и научных практик, основанных на опытных и математических процедурах валидации знания. Метод уже направлен не только на предмет, но и на собеседников / ученых, которые должны быть также разумны. То есть методу как канону предшествует метод как коммуникативная способность.

Способность к дискурсу становится основой коммуникации и выходит за пределы интеллектуальной среды. Например, в шекспировском «Гамлете» (1601) принц сравнивает свою мать, Гертруду, спешно вышедшую замуж за дядю, со «зверем, которому недостает дискурса разума» («... a beast, that wants discourse of reason». Acte 1, Scene 2, Verse 154), поскольку она не способна отличить «Аполлона» от «сатира», истинную любовь от похоти. Способность к дискурсу в данном случае оказывается признаком ума, интеллекта и рациональности человека, отличающим его от животного, что устанавливает его онтологические границы с другой стороны – со стороны животного мира, телесного начала. Человеческий является серединой между миром вечным / неизменным и природой благодаря своей способности к дискурсу.

И.И. Лисович *Дискурс и гений:
между божественным и человеческим*

Р. Декарт также указывает на связь между дискурсом, порядком расположения частей и мыслью. В «Рассуждении о методе, чтобы хорошо направлять свой разум и отыскивать истину в науках» (“Discours de la méthode pour bien conduire sa raison, et chercher la vérité dans les sciences”) он советует тем, кто не в состоянии прочитать его дискурс сразу, осваивать его по частям. Поскольку порядок его дискурса структурирован, он предлагает читателям определенный путь познания. Он также видит в дискурсивной способности основное различие между человеком и животным: «...можно узнать разницу между человеком и животным, ибо замечательно, что нет людей настолько тупых и глупых, не исключая и полоумных, которые бы не были способны связать несколько слов и составить из них речь, чтобы передать мысль [qu'ils ne capables d'arranger ensemble diverses paroles, et d'en composer un discours par lequel ils fassent entendre leurs pensées]. И напротив, нет ни одного животного, как бы совершенно оно ни было и в каких бы счастливых условиях ни родилось, которое могло бы сделать нечто подобное» [Декарт, 1989, с. 283].

Необходимо отметить, что Р. Декарт рассматривает свой дискурс, как процесс: совокупность необходимых рассуждений / путь открытия, познания и изложения истины, подчиненный определенному порядку. Но это незавершенный, открытый дискурс; путь, только приближающий к истине философа и его читателей, которых он вовлекает в ее поиски: «Если же они предпочитают знание немногих истин тщеславию казаться всезнающими <...>, и хотят следовать моему примеру, то достаточно того, что я уже сказал в настоящем «Рассуждении» [discours] <...>. Поскольку я все исследовал строго по порядку, то очевидно, что то, что мне еще предстоит открыть, несомненно, само по себе более трудно и сокровенно, чем то, что я встретил до сих пор: им будет не так приятно узнать это от меня, как найти самим. Кроме того, навык, который они приобретут, исследуя сначала легкие вопросы и переходя постепенно к более сложным, принесет им больше пользы, чем все наставления, которые я мог бы дать» [Декарт, 1989, с. 292].

Ф. Бэкон в эссе «О беседе» (Of discourse, 1597) также связывает разворачивание дискурса с рациональным началом, цель которого – распознавание истины во время беседы / разговора / дискурса: «Некоторые люди во время разговора [discourse] стремятся скорее стяжать похвалу своему остроумию [wit] и доказать, что они в состоянии отстоять любые свои аргументы, чем проявить здравомыслие в распознавании того, что есть истина; как будто достойно похвалы знать, что можно было бы сказать по данному поводу, а не то, что следовало бы думать» [Бэкон, т. 2, 1972, с. 426-427] («Some in their discourse, desire rather commendation of wit, in being able to hold all arguments, than of judgment, in discerning what is true: as if it were a praise, to know what might be said, and not, what should be thought» [The Oxford Francis Bacon in XV vol., vol. XV, 1985, p. 103]). И здесь мы видим, что Ф. Бэкон видит в модном тогда остроумии (wit – «остроумие», «кончетти») версию редуцированного / синтетического познания (см. случай с Гиппием – сказать, а не думать), которое ведет не к эпистеме, а к «доксе» и риторическим ухищрениям, поскольку такого рода знание невозможно разложить на элементы, а можно только наложить аргументацию. Дискурс же должен вести к распознаванию истины, к эпистеме через «думанье» и «говорение» / «письмо» к аналитическому знанию.

Вступающий в пространство дискурса должен обладать не только способностями разумно упорядочить мысль, разворачивая ее в пространстве диалога / полилога, но и социальными навыками коммуникации: «Тот, кто задает много вопросов, много узнает и многое получает, <...> он предоставляет им [собеседникам] случай доставить себе удовольствие в разговоре, а сам постоянно обогащает свой ум знаниями. <...> Он также должен поступать так, чтобы и всем остальным людям была предоставлена возможность говорить в свою очередь» [Бэкон, т. 2, 1972, с. 426-427]. Ф. Бэкон порицает остроумие («wit») как социальную практику и с точки зрения этики, поскольку он уличает осторумцев в тщеславии, изошренности, злобности, неуважении, стремлении доминировать вместо участия в процессе дискурсивования и выстраивания диалога. Следовательно, для включения в дискурс необходимо избегать этих социальных качеств.

Ф. Бэкон, в отличие от М. Фичино и других гуманистов, с осторожностью относился к гениям, поскольку полагал, что они знание получают редуцированно, а это не соответствует его пониманию «новой философии» и программе возрождения и продвижения наук. Поскольку научному опытному, наблюдательному и доказательному познанию недоступно божественное, он требовал отделить науку от теологии, исследование от веры: «Существует и третий род философов, которые под влиянием веры и почитания примешивают к философии богословие и предания. Суетность некоторых из них дошла до того, что они выводят науки от духов и гениев» [Бэкон, т. 2, 1972, с. 29]. Возможно, здесь содержится прямой намек на Джона Ди, который со своим учеником Эдвардом Келли практиковал, так называемую «енохианскую магию».

Хотя Ф. Бэкон и признает существование гения, но настаивает на том, что ученый руководствуется в поисках истины логикой, рациональными основаниями и методом индукции: «Вообще же только Богу (подателю и творцу форм) или, может быть, ангелам и высшим гениям свойственно немедленно познавать формы в положительных суждениях при первом же их созерцании. Но это, конечно, выше человека, которому только и дозволено следовать сначала через отрицательное и в последнюю очередь достигать положительного <...> следует совершать разложение и разделение природы, конечно, не огнем, но разумом, который есть как бы божественный огонь. Поэтому первое дело истинной индукции (в отношении открытия форм) есть *отбрасывание*, или *исключение*, отдельных природ <...> после отбрасывания и исключения, сделанного должным образом <...>, на втором месте (как бы на дне) останется положительная форма, твердая, истинная и хорошо определенная. Сказать это просто, но путь к этому извилист и труден» [Бэкон, т. 2, 1972, с. 113]. Путь гения Ф. Бэкон отождествляет с мгновенным нерасчлененным готовым знанием, а не с «диэксоδος»-дискурсом, который у него отождествляется с такой способностью души как «рацио».

Даже если знание получено благодаря прозрению гения, Ф. Бэкон предлагает перепроверить его при помощи опытов, сделать дискурс о нем доказательно обоснованными, логически выстроенным и доступным проверке (процедурам валидации). Он изгоняет из научного дискурса ренессансный неоплатонический пафос о человеке-гении, как о единственном субъекте познания, поскольку ему в силу своей уникальности также свойственно ошибаться: «Платон, созерцая весь мир с высоты своего гения, как с высокой скалы, в своем учении об идеях уже видел, что формы являются истинным объектом науки, хотя он и не сумел воспользоваться плодами этого в высшей степени правильного положения, поскольку рассматривал и воспринимал формы как нечто совершенно отвлеченное от материи и не детерминированное ею. Именно по этой причине он свернул с правильного пути и обратился к теологическим спекуляциям, что наложило отпечаток на всю его естественную философию и испортило ее» [Бэкон, т. 1, 1972, с. 237].

Он опасается того, что гений в науке может стать причиной появления идолов, хот я и оставляет гению место в теологии, поэзии, живописи, где возможно синтетическое познание, тогда как эпистема требует упорядоченного последовательного продвижения посредством эмпирики и прилежного чтения «Книги природы»: «Следующее заблуждение вытекает из чрезмерного почтения и чуть ли не преклонения перед человеческим интеллектом, заставившего людей отойти от изучения природы и научного опыта и витать лишь в тумане собственных размышлений и фантазий <...>. Ведь они отвергают азбуку природы и не желают, как школьники, учиться на божественных творениях. А если бы они поступали иначе, то может быть смогли бы шаг за шагом, постепенно *переходя от простых букв к слогам, подняться до свободного чтения книги сущего*. Они же, напротив, непрерывными усилиями ума настойчиво стремятся вызвать своего гения, дабы он пророчествовал и изрекал оракулы, которым они с удовольствием позволяют себя обманывать» [Бэкон, т. 1, 1972, с. 119-120].

Ф. Бэкон, тем не менее полагает, что только универсальная теория / «новая философия» способна продвинуть познание вперед, поскольку для познания мира недостаточно эмпирического знания, полученного в рамках отдельных наук: «Заблуждение <...> состоит в том, что сразу же после

И.И. Лисович *Дискурс и гений:
между божественным и человеческим*

распределения отдельных наук и искусств по их классам большинство отказывается от обобщающего познания всей природы и от первой философии, а это наносит величайший вред развитию науки. Вперед можно смотреть с башен или других возвышенных мест, и невозможно исследовать более отдаленные и скрытые области какой-нибудь науки, стоя на плоской почве той же самой науки и не поднявшись как бы на смотровую башню более высокой науки» [Бэкон, т. 1, 1972, с. 119]. Таким теоретиком стал И. Ньютон, обобщившим эмпирические данные, полученные в области астрономии и физики, придав знанию форму математического рационального дискурса.

Уже современники считали его величайшим гением, и это восприятие сохранится в его последующих жизнеописаниях. Вольтер прямо называет И. Ньютона гением: «Один из участников спора сказал, что <...> самым великим был Исаак Ньютон; он оказался прав, ибо если истинное величие состоит в том, чтобы, *получив в дар от неба мощный талант* [в ориг. «puissant génie»], использовать его для самообразования и просвещения других, то человек, подобный г-ну Ньютону, едва ли встречающийся однажды на протяжении десяти веков, действительно велик <...>. Мы чтим тех, кто владеет умами силою своей правды, но не тех, кто путем насилия создает рабов; тех, кто познал вселенную, а не тех, кто ее обезобразил [полководцы и политики]» [Вольтер, 1988, с. 104]. И. Ньютон велик тем, что данный от Бога гений он направил на то, чтобы познать Вселенную, открыть для всех истину, просветить и научить этому знанию многих.

И. Кант, сравнивая Исаака Ньютона и Гомера, проводит различия между художественным «гением» и научным «талантом», хотя искусство проявляет себя уже на уровне таланта и в основе поэтического искусства и науки лежит способность к изобретению, но художественный гений не способен показать порядок познания, он недискурсивен: «можно изучить все, что Ньютон изложил <...>; но нельзя научиться вдохновенно сочинять стихи <...>. Причина этого в том, что Ньютон все свои шаги <...> мог представить совершенно наглядными <...>; но никакой Гомер или Виланд не может показать, как появляются и соединяются в его голове полные фантазии и вместе с тем богатые мыслями идеи, потому что он сам не знает этого и, следовательно, не может научить этому никого другого» [Кант, 1966, с. 324]. Для И. Канта дифференциация наук и искусств уже аксиоматична, а не проблемна, как в предшествующие века. Согласно И. Канту, талант ученых заключается не только в способности к исследованиям, но и в возможности научить других и передать полученные знания, что служит общественному благу с точки зрения развития общества и самой науки: «[талант] направлен к непрерывно увеличивающемуся совершенству в познаниях и в пользе, от них происходящей, а также к передаче другим этих же познаний» [Кант, 1966, с. 325].

И. Кант связывает понятие «гений» с редуцированным недискурсивным познанием, основанным на витальной онтологической связи гения и природы, которая и рождает гения. Гений выходит за границы познания, доступные таланту, поскольку получает знание от самого источника, и технологий способа познания искусства у него нет, но у каждого таланта есть стать гением, осознав свою связь с природой: «Для них [талантов] искусство где-то прекращается, поскольку перед ним оказывается рубеж, перейти который оно не может и который, вероятно, уже давно достигнут <...>, такое мнение нельзя передавать другим; оно каждому непосредственно дается из рук природы, следовательно, с ним и умирает, пока природа снова не одарит точно так же кого-нибудь другого, кому достаточно лишь примера, чтобы дать осознанному в себе таланту проявить себя подобным же образом» [Кант, 1966, с. 324].

То есть И. Кант заменяет мир идей / логоса и божественного на природу. Он полагал, что единение с природой стало основанием, благодаря которому Ньютон преодолел ограниченность своего таланта, поэтому и превзошел существующее знание о природе, но в отличие от творений гениев-художников и поэтов его труд дискурсивен, поэтому «вполне можно изучить все, что Ньютон изложил в своем бессмертном труде о началах натуральной философии, хотя для того, чтобы придумать такое, потребовался великий ум» [Кант, 1966, с. 324]. Таким образом, Ньютон занимает уникальное место гения среди ученых, но в отличие от гения-художника у него нет «фантазии», которая и является источником произвольности.

На проблеме произвольности / свободы и гения-художника концентрируется Ф. Шеллинг. Он полагал, что в гении уравниваются объективное и субъективное начала, романтическое стихийное своеволие с ньютоновским представлением о рациональности и законе, причем гений может подняться до познания закона: «...гений автономен, он уклоняется лишь от чужого законодательства, но не от своего собственного, ибо он есть гений лишь постольку, поскольку он – предельная закономерность; но именно это абсолютное законодательство и признает в нем философия, которая не только сама автономна, но и проникает в принцип всякой автономии...» [Шеллинг, 1966, с.52].

Гений автономен потому, что он – медиатор между человечеством и универсальными идеями миропорядка: «Гений есть то, в чем общность идеи и своеобразие индивидуальности находятся в равновесии. Но этот принцип искусства <...> в качестве непосредственного проявления которого он выступает, – с вечностью, должен подобно последней предоставить находящимся в нем идеям независимое от их принципа бытие, дозволяя им существовать в виде понятия отдельных подлинных вещей, облекая их в тела» [Шеллинг, 1966, с. 182]. И его творческая и интеллектуальная свобода ограничена абсолютной вечной истиной, и потому не может быть ограничена обществом: «Для гения нет выбора, ибо он знает лишь необходимое и стремится лишь к нему» [Шеллинг, 1966, с. 175]. Образцом подобного гения для Ф. Шеллинга был Ньютон, и, создавая науку об искусстве в «Философии искусства», он в качестве образца избирает логический порядок ньютоновского дискурса из «Математических начал натуральной философии», где высказывание разворачивается по принципу: «тезис / дефиниция – доказательство – примечание».

С разграничением предметных областей науки в конце XVIII в. Джеймс Барнетт, Лорд Монбоддо (James Burnett, Lord Monboddo, 1714–1799) в книге «О происхождении и развитии языка» делает переход от понятия «дискурс» к понятию «наука», соединяя учение Платона и Аристотеля посредством «discursus mentis» (комбинация и сравнение идей, в том числе с простыми идеями). Он объединяет платоновские идеи с аристотелианским пониманием эпистемы (науки), связанной с мышлением. Мнения он приписывает несовершенным идеям, а науку – совершенным: «...те идеи Платона, которые на языке Аристотеля называются объектами интеллекта, <...> формируют не только общие концепции, но и совершенные идеи, как например, содержащие природу и сущность вещей. Выводы, сделанные с доказательной уверенностью при помощи discursus mentis, создают то, что греческая философия называет эпистемой, а мы на английском можем назвать словом “наука”» [Monboddo, 1774, p. 108-109] – таков должен быть порядок продвижения ума, погруженного в научное познание.

Таким образом, дискурсивные практики, возникшие из сократовской маевтики и диалога, соединяют собеседника / адресата, коммуникативную среду и процедуры последовательного разворачивания дискурса в свете познания мира идей. Посредником, который дискурсирует между божественным и человеческим мирами, является дух-гений. В эпоху Возрождения статус гения получает и человек, включенный в дискурс свободных искусств, способный познать «Книгу природы», сотворенную Господом. В раннее Новое время дискурсу присущ последовательный порядок изложения мысли, целью которого также является приближение к эпистеме, для которой уже необязательна отсылка к божественному. В связи с этим для дискурсивования немаловажной становится вербальная форма выражения, порядок разворачивания текста, напрямую связанный с формированием метода (пути исследования), с изобретением новой терминологии и категориально-понятийного аппарата. Тогда же формируется концепция научного дискурса как аналитического, рационально упорядоченного процесса приближения научного сообщества к истине при помощи слов и понятий в процессе различных форм коммуникаций. Происходит и трансформация концепта «гения», в котором Ф. Бэкон видел опасность идола; И. Кант полагал, что гений, подобный Ньютону, превзошёл всех, получив знание из рук природы, и сумел через научный дискурс показать этот путь другим; а Ф. Шеллинг ограничивал свободу гения лишь вечным миром идей.

И.И. Лисович *Дискурс и гений:
между божественным и человеческим*

ИСТОЧНИКИ

1. *Аквинский Фома*. Сумма Теологии. Часть I. / пер. с лат. С. Еремеева и А. Юдина. – Киев: Ника-Центр, Эльга; Москва: Элькор-МК, 2002.
2. *Бэкон Ф.* Сочинения в 2-х тт. / сост. А.Л. Субботина, пер. Н.А. Федорова, Я.М. Боровского. – Москва: Мысль. Т. I, 1971; Т. II, 1972.
3. *Вольтер*. Философские сочинения / под ред. В.Н. Кузнецова; пер. с фр. С.Я. Шейнман-Топштейн. – Москва: Наука, 1988.
4. *Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада* / сост., коммент., пер. К. Богущого. – Киев: Ирис; Москва: Алетейа, 1998.
5. *Дворецкий И.Х.* Латинско-русский словарь, 3-е изд. – Москва: Русский язык, 1986.
6. *Декарт Р.* Сочинения в 2 т. / сост. В.В. Соколова. – Москва: Мысль. Т. 1; 1989. Т. 2, 1994.
7. *Древнегреческо-русский словарь*. Т. 1 / сост. И.Х. Дворецкий; под ред. С.И. Соболевского. – Москва: ГИИиНС, 1958.
8. *Дюрер А.* Дневники. Письма. Трактаты / пер. с ранневерхнем., вступ. ст. и комм. Ц.Г. Нессельштраус. – Москва: Искусство. Т. 1, 1957; Т. 2, 1957.
9. *Кант И.* Сочинения в шести томах / под ред. В.Ф. Асмуса. – Москва: Мысль, 1966. Т. 5.
10. *Кузанский Николай*. Сочинения: в 2 т. / пер., общ. ред. и вступит. статья З.А. Тажуризиной. – Москва: Мысль. Т. 1, 1979; Т. 2, 1980.
11. *Платон*. Собрание сочинений: в 4 т. / под общ. ред. А.Ф. Лосева, В.Ф. Асмуса, А.А. Тахо-Годи. – Москва: Мысль. Т. 1, 1990; Т.2, 1993; Т. 3, 1994; Т. 4, 1994.
12. *Синезий Киренский*. Полное собрание творений. Т. 1.: Трактаты и гимны / пер. с древнегреч., статья и комм. Т. Г. Сидаша. – Санкт-Петербург: «Свое издательство», 2012.
13. *Шеллинг Ф.В.* Философия искусства / общ. ред. М.Ф. Овсянникова, пер. П.С. Попова. – Москва: Мысль, 1966.
14. *Эстетика Ренессанса: в 2 т.* / сост. и вс. ст. В.П. Шестаков. – Москва: Искусство, 1981. Т. 1; Т. 2.
15. *Cotgrave R.* A Dictionary of the French and English Tongues. London: Printed by Adam Islip, 1611.
16. *Monboddo J.B.* Of the Origin and Progress of Language Vol. 1. – Edinburgh: J. Balfour; London: T. Cadell, in the Strand, 1774.
17. *The Oxford Francis Bacon in XV vol. Vol. XV: Essayes and Counsels* / ed. M. Kiernan. – Oxford: Clarendon Press, 1985.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бенвенист Э.* Общая лингвистика / под ред. вступ. статьей и комм. Ю.С. Стеманова. – Москва: Из-во «Прогресс», 1974.
2. *Лосев А.Ф.* Античная мифология в ее историческом развитии. – Москва: ГУПИ, 1957.
3. *Монье Ф.* Опыт литературной истории Италии XV века. – Санкт-Петербург: Издание Л.Ф. Пантелеева, 1904.
4. *Рорти Р.* Философия и зеркало природы / пер. с англ.; науч. ред. В.В. Целищев. – Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1997.
5. *Фуко М.* Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / пер. с франц. – Москва: Касталь, 1996.
6. *Фуко М.* Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой; вст. статья Н.С. Автономовой. – Санкт-Петербург: А-сад, 1994.

SOURCES

1. Aquinas, Thomas. *Summa Theologiae* [Summa Theologica]. Chapt I, transl. from Lat. by S. Eremeev, A. Yudin. Kiev, Nika-Tsentr, El'ga Publ.; Moscow, El'kor-MK Publ., 2002.
2. Bacon, F. *Sochineniya* [Works] in 2 vol., ed. by A.L. Subbotin. Moscow, Mysl' Publ.. Т. I, 1971; Т. II, 1972.
3. Cotgrave R.A *Dictionary of the French and English Tongues*. London, Printed by Adam Islip, 1611.
4. Descartes, R. *Sochineniya* [Works] in 2 vol., ed. by V.V. Sokolov. Moscow, Mysl' Publ.. Т. 1, 1989; Т. 2, 1994.
5. *Drevnegrechesko-russkij slovar'* [Ancient Greek-Russian Dictionary]. Т. 1, eds.: I.H. Dvoreckij, S.I. Sobolevskij. Moscow: GIIiNS, 1958.
6. Dürer, A. *Dnevnik. Pis'ma. Traktaty* [The Diaries. Letters. Treatises], transl., komm. T.G. Nessel'shtraus. Moscow, Iskusstvo Publ.. Т. 1, 1957; Т. 2, 1957.
7. Dvoreckij I.H. *Latinsko-russkij slovar'* [Latin-Russian dictionary]. 3-e ed. Moscow, Russkij jazyk, 1986.
8. *Estetika Renessansa* [The Aesthetics of the Renaissance] in 2 vol., ed. by V.P. Shestakov. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. Т. 1; Т. 2.

I.I. Lisovich *Discourse and genius:
between the divine and the human*

9. *Hermes Trismegistus i germeticheskaya traditsiya Vostoka i Zapada* [Hermes Trismegistus and the Hermetic Tradition of East and West], ed. by K. Bogutsky. Kiev, Iris Publ.; Moscow, Aleteia Publ., 1998.
10. Kant, I. *Sochineniya v shesti tomah* [Works in 6 vol.], pod red. V.F. Asmus. Moscow, Mysl', 1966. T. 5.
11. Monboddo J.B. *Of the Origin and Progress of Language*. Vol. 1. Edinburgh, J. Balfour; London, T. Cadell, in the Strand, 1774.
12. Nicholas of Cusa. *Sochineniya* [Works] in 2 vol., ed. by 3. A. Tazhurizinoi. Moscow, Mysl' Publ.. T. 1, 1979; T. 2, 1980.
13. Plato. *Sobranie sochinenii* [Collected Edition] in 4 vol., ed. by A.F. Losev, V.F. Asmus, A.A. Takho-Godi. Moscow, Mysl' Publ.. T. 1, 1990; T.2, 1993; T. 3, 1994; T. 4, 1994.
14. Schelling, F.V. *Filosofiya iskusstva* [The Philosophy of Art], ed. by M.F. Ovsyannikov. Moscow, Mysl' Publ., 1966.
15. Synesius. *Polnoe sobranie tvorenii*. [Collected Edition] Vol. 1. : Traktaty i gimny, transl. & komm. T. G. Sidash. St. Petersburg, "Svoe izdatel'stvo" Publ., 2012.
16. *The Oxford Francis Bacon in XV vol.* Vol. XV: *Essays and Counsels*. M. Kiernan (ed.). Oxford, Clarendon Press, 1985.
17. Voltaire. *Filosofskie sochineniya* [Philosophical Works], ed. by B.N. Kuznetsov; transl. from Fr. by C.Ya. Sheinman-Topshtein. Moscow, Nauka Publ., 1988.

REFERENCES

1. Benveniste, E. *Obshchaya lingvistika* [General Linguistics], ed. & komm. by Y.S. Stemanov. Moscow, Progress Publ., 1974.
2. Foucault, M. *Slova i veshchi. Arkheologiya gumanitarnykh nauk* [The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences], transl. from Fr. by V.P. Vizgin, N.S. Avtonomova. St. Petersburg, A-cad Publ., 1994.
3. Foucault, M. *Volya k istine: po tu storonu znaniya, vlasti i seksual'nosti. Raboty raznykh let*. [The History of Sexuality: The Will to Knowledge]. Moscow, Kastal' Publ., 1996.
4. Losev, A.F. *Antichnaya mifologiya v ee istoricheskom razvitii* [The Ancient mythology in its historical development]. Moscow, GUPI Publ., 1957.
5. Monnier, F. *Opyt literaturnoi istorii Italii XV veka* [Essay of the literary history of Italy XV century]. St. Petersburg, L. F. Panteleev Publ., 1904.
6. Rorty, R. *Filosofiya i zerkalo prirody* [Philosophy and the Mirror of Nature], transl. from Engl.; ed. by V.V. Tselishchev. Novosibirsk University Publ., 1997.

Е.А. Сариева

кандидат искусствоведения,

старший научный сотрудник Государственного института искусствознания,

доцент кафедры Эстрадного искусства

Российского института театрального искусства – ГИТИС»

earieva@mail.ru

ПОЭЗИЯ НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. АРТИСТЫ И РЕПЕРТУАР

Статья посвящена первым опытам исполнения поэтических произведений на концертной эстраде. В антрактах и дивертисментах императорских театров в первой половине XIX века стихотворения исполнялись как моноспектакли, с использованием музыки, костюма и грима. Во второй половине XIX века с началом великопостных публичных чтений, на эстраде утверждается самостоятельное положение чтеца. В статье анализируется исполнение гражданской поэзии на концертной эстраде артиста провинциальных театров П.А. Никитина и артистки Малого театра М.Н. Ермоловой. Наряду с гражданской поэзией на эстраде в 1880-х годах популярна салонная поэзия. Это связано с расширением развлекательного фона и появлением множества эстрадных антреприз.

Ключевые слова: театр, эстрада, разговорный жанр, литературная эстрада, поэзия, сценическое искусство, Никитин, Ермолова, дивертисмент

The article is devoted to the first experiments in the performance of poetic works on a concert stage. In intermissions and divertissements of the imperial theaters in the first half of the XIX century, the poems were performed as solo performances using music, costume and makeup. In the second half of the XIX century with the beginning of the Lenten public readings, an independent position of the reader was established on the stage. The article analyzes the performance of civil poetry on the concert stage of the artist of the provincial theaters P.A. Nikitin and the actress of the Maly Theater M.N. Yermolova. Along with civic poetry on the stage, salon poetry was popular in the 1880s. This is due to the expansion of entertainment background and the emergence of a variety of entertainments.

Keywords: theater, estrada, colloquial, literary variety, poetry, performing arts, Nikitin, Yermolova, divertissement

В первой половине XIX века выступление артистов с поэтическими произведениями в антрактах и дивертисментах императорских театров носили театрализованный характер. Артисты предпочитали проигрывать стихотворение «в образе», зачастую используя музыку, костюм и грим. Без костюма и грима стихи исполнялись только в приватной обстановке, среди приятелей и знакомых. Во второй половине XIX века публичные чтения авторов–писателей и актеров–чтецов устраивались во время поста, когда спектакли были запрещены в императорских и провинциальных театрах. Началом таких публичных чтений исследователи условно считают 1843 год, к которому относится известное письмо Гоголя «Чтение русских поэтов перед публикою», и где Гоголь отмечает возникший к публичным чтениям интерес. Если в императорских театрах интерес к дивертисментам пропадает, то в провинциальных театрах они еще остаются как дополнительное концертное отделение после основного спектакля.

В провинциальных театрах появляются крупные сценические силы в исполнении прозы и поэзии. В первую очередь, следует упомянуть Павла Александровича Никитина (1836–1880), который задавал тон на провинциальной эстраде в 1870–80-х годах и вызвал много подражателей. «Это была несомненно крупная – и по дарованию и по образованию – сценическая сила. Но главная заслуга Никитина состояла в том, что он создал и распространил по России профессию актера–чтеца», – совершенно справедливо отмечает мемуарист [Театр и искусство, 1908, с. 915].

Никитин, сын кучера, воспитывался в Петербургском театральном училище. Недолгое время служил в Александринском театре. Поссорился с дирекцией императорских театров из-за того, что не приняли на службу его жену – польскую актрису Е.А. Фабианскую, неудачно дебютировавшую в «Грозе» Островского. Дирекцию не устроил слишком заметный польский акцент актрисы. Никитин вышел из императорской труппы и уехал в провинцию, где служил на первых ролях в крупнейших провинциальных театрах в Тифлисе, Киеве, Харькове, Одессе, Самаре. Никитин и Фабианская составили известный в провинции актерский дуэт и завоевали любовь публики. «Яркая, сочная, хотя и грубоватая, игра мужа, в соединении с тонкой, изящной, подобной кружеву, игрой жены, производила впечатление такого гармоничного дуэта, какой редко приходится слышать даже на наших образцовых сценах», – вспоминает артист Вл. Лихачов [Театр и искусство, 1909, с. 503].

Специальных исследований, посвященных Никитину, не существует, поэтому о нем, как об актере и чтеце, можно судить только по воспоминаниям в основном провинциальных коллег и заметкам в прессе. Сведения эти довольно противоречивы. Современники отмечали, «что Никитин играл неровно, небрежно относился к изучению исполняемых ролей, обнаруживая большую склонность к внешним эффектам и позировке» [Николаев, 1898, с. 84], многие вспоминали слабое исполнение Никитиным Хлестакова и Чацкого. Ученица Щепкина актриса А. Шуберт попала в антрепризу Никитина в Саратове и замечала, что «это был уже не прежний милый и любезный Паша Никитин, а сама власть и сила» [Шуберт, 1929, с. 279]. Выступая в роли Чацкого, Никитин не думал об игре, но читал роль так, что зрители об игре забывали, особенно ему удавались монологи «А судьи кто?» и «Не образумлюсь, – виноват». Ценное замечание высказал артист С.Г. Ярон: «Никитин был чтец, которого можно было заслушаться; для чтеца стихотворений, как известно, высшая похвала, если сказать, что «стиха не слышно». Этим громадным достоинством и обладал Никитин в совершенстве» [Ярон, 1898, с. 52]. Никитин «особенно содействовал сборам», когда появлялся после спектакля в дивертисменте, «зал ревел от восторга». Особым успехом он пользовался у молодой аудитории. Советские исследователи объясняли это «пропагандой поэзии революционной демократии» [Кузнецов, 1957, с. 130]. На наш взгляд, у Никитина всегда был обширный репертуар, что редко встречалось, особенно среди чтецов провинциальной сцены. Никитин исполнял юмористические стихотворения А.С. Пушкина, сатирическую поэзию Д.Д. Минаева, Петра Вейнберга, Г.Н. Жулева, «Грешница» А.К. Толстого, «Поля» А.Н. Майкова и др. То есть отбор стихотворных произведений осуществлялся под углом их сатирической остроты и актуальной значимости, созвучности настроениям времени.

Никитин первым ввел в моду исполнение с эстрады поэзии Некрасова. Он начал с фельетона Некрасова, напечатанного в «Современнике» в 1860 году. Фельетон «Папаша» о столичном жуире, толкающем свою дочь ради денег на путь разврата, исполнялся Никитиным уже через месяц:

Легче простить за поджог, за покражу –
Это отец, развращающий дочь
И выводящий ее на продажу!

Следующими были сатирические стихотворения «Нравственный человек», «Филантроп», и постепенно сложилась основа репертуара из некрасовских произведений – «Песня Еремуже», «Размышления у парадного подъезда», «Убогая и нарядная», «Забывтая деревня», «Школьник» и др. По отзывам современников, Никитин читал поэзию Некрасова как трибун, с большой силой социального обличения. Поэзия в репертуаре Никитина соседствовала с песнями и куплетами Фердинанда Фрейлиграта, Роберта Бернса, Томаса Гуда, которые он напевал–проговаривал. Никитин ввел на эстраду куплеты В.С. Курочкина, а также первым исполнил переведенные Курочкиным песни Беранже – «Добрый царь» и «Знатный знакомый». Выступая перед студенчеством, Никитин обычно заканчивал программу стихотворением А.Н. Плещеева «Вперед, без страха и сомненья, на подвиг доблестный, друзья!», звучавшее в то время как страстный революционный призыв, или популярное в 1870–е годы стихотворение забытого сегодня И.В. Оммулевского «К молодому поколению» (несмотря на периодические цензурные запрещения

это стихотворение печаталось в сборниках вплоть до 1890-х годов). Признаком того, что Никитин утвердил самостоятельное положение концертного чтеца, являются первые издания «Чтецов–декламаторов», в которых печатались произведения из репертуара актеров–чтецов, пользовавшиеся наибольшим успехом. Это главным образом стихи, и напротив многих названий помечено, что они взяты «из репертуара Никитина». В фондах Петербургской театральной библиотеки хранится «Литературный альбом для публичных чтений» П.А. Никитина, посмертно выпущенный в 1881 году (СПб.), свидетельствующий о творческих предпочтениях артиста, о стремлении охватить различные по эмоциональному воздействию жанры.

Мария Николаевна Ермолова (1866–1923) стала выступать на концертной эстраде сразу же после вступления в труппу Малого театра. Продолжательница героико–романтической линии Малого театра, Ермолова и на литературной эстраде выбирала произведения, насыщенные пафосом стремления к свободе, против насилия и произвола. «Если спектакль “Эмилия Галотти” был дебютом Ермоловой на сцене, то “Песнь о рубашке” была ее дебютом на эстраде», – заключает исследователь творчества артистки С.Н. Дурылин [Дурылин, 1953, с. 55]. Рисующая тяжелый труд швеи, пронизанная болью, скорбью и мольбой к богачам «Песнь о рубашке» (1843) английского поэта и драматурга Томаса Гуда была впервые напечатана в 1860 году в журнале «Современник». «Песнь о рубашке», наряду с другими стихотворениями социальной лирики Томаса Гуда, в переводе М.Л. Михайлова, воспринималась представителями демократического направления в русской литературе 1860-х годов как своеобразный гимн рабочего класса Англии. «Песнь о рубашке» Ермолова впервые исполнила в 1871 году, будучи ученицей Московского театрального училища, на выпускном публичном экзамене. На экзамене присутствовали почетные экзаменаторы – А.Н. Островский и А.Н. Плещеев. Очевидец вспоминал, что «когда она дошла до слов “Шей, шей, шей! В нищете, исхудалая, бледная!...” и когда она сама побледнела при этих словах, когда умные и выразительные глаза ее заблистали огнем сочувствия к тем жертвам нищеты, о которых она вместе с поэтом скорбела, – все присутствующие поднялись со своих мест и, забыв, что они на экзамене, принялись аплодировать...» [Московский листок, 1881, с. 3]. Этот экзамен решил судьбу Ермоловой, она была «выпущена» в драматическую труппу Малого театра.

Еще одно популярное у демократической молодежи стихотворение Томаса Гуда «Сон леди» Ермолова исполнила на литературно–музыкальном вечере в пользу недостаточных студентов в Большом театре в 1875 году. Леди видит во сне бесконечные вереницы замученных тяжким трудом людей, которые «вселяют в нее ужас». Наяву она и не вспоминает о том, что ее шелковое платье «выкрашено кровью рабочих». Стихотворение о вреде роскоши, уничтожающей внутреннюю сущность человека, было далеко от революционных призывов, но в устах Ермоловой звучало смело и тенденциозно. Выбор репертуара, созвучного настроениям прогрессивного студенчества, П.И. Чайковский посчитал «тонким расчетом». В «Русских ведомостях» композитор писал: «Г-же Ермоловой была сделана такая овация... Г-жа Ермолова, конечно, очень талантлива и, конечно, очень симпатична... В первой, прочитанной г-жой Ермоловой пьесе, в лице вскочившей со сна леди, Томас Гуд громит дам, хорошо одевающихся, жестоко нападает на всякие украшения дамского туалета и мотивирует свое негодование на кокетливость прекрасного пола тем, что все будто бы надеваемое, прищипливаемое и прикалываемое дамами, получается ценою непосильной работы, всяких физических страданий и преждевременной смерти изможденных, исхудалых, голодных, чахоточных тружениц. Все это изложено очень красиво, очень чувствительно, очень колко, – но, предположив даже, что гражданская скорбь Томаса Гуда основательна и сочувствие к этой скорби в г-же Ермоловой очень искренно, – спрашиваю, уместно ли и последовательно ли было со стороны этой роскошно и с большим вкусом разодетой молодой артистки, пред лицом множества столь же хорошо одетых дам, изливать свое горячее негодование на шелк, бархат, гипюры, кольца, браслеты и шиньоны? Отчего, когда имеются бесчисленные стихотворные пиесы Пушкина, Лермонтова, Кольцова, Гете, Шиллера, Гейне, Байрона, – г-жа Ермолова выбрала именно обличительную стихотворную выходку Томаса Гуда: Отвечаю: г-жа Ермолова очень тонко

рассчитала, что ничто так не вызывает рукоплесканий в массах публики, как тирады, проникнутые хотя бы ложною гражданской скорбью. Этот тонкий расчет, в такой симпатичной и несомненно талантливой артистке, как г-жа Ермолова, мне весьма не нравится» [Чайковский, 1953, с. 260-261]. То, что показалось Чайковскому тонким расчетом, на самом деле было естественным для молодой Ермоловой. Судя по содержанию нескольких писем Ермоловой к ее будущему мужу Н.П. Шубинскому, беседы артистки с подругами часто касались общего интереса к социальным и политическим вопросам, которые волновали молодежь и передовую часть интеллигенции. В одном из писем к будущему мужу упоминается ее подруга Варя Кудрявцева: «Нынче опять беседовали с Варей, и на этот раз об общественных нуждах, о нищете и бедности русского народа» (цит. по: [Щепкина–Куперник, 1940, с. 45]). Опубликованные дневники артистки дают представление о ясной гражданской направленности ее взглядов на сценическое искусство, молодая Ермолова пишет о просветительной, этической, социальной его пользе (см., например, [Мария Николаевна Ермолова, 1940, с. 45]).

Концертная эстрада давала артистке то, чего она была лишена в первые годы работы в Малом театре – общение с публикой и возможность ответить на ее запросы и чаяния. Умение всегда «насытить форму революционным содержанием» отмечали многие современники артистки. Особенно это касалось исполнения Ермоловой поэзии Некрасова, одного из любимых ее поэтов. «Читала ли она “Идет–гудет зеленый шум”, – в ее устах это стихотворение превращалось в настоящий гимн любви, весны и свободы»; читала ли она «Похороны» – «каждому становилось ясно, что покончивший с собой стрелок был жертвой того насилия и произвола, против которого боролся поэт–гражданин»; главным в ее чтении было – разбудить в слушателях «страстную любовь к свободе или ненависть к тирании» [Щепкина–Куперник, 1983, с. 37-38]. Одним из любимых было у нее стихотворение «Прометей» Н.Ф. Щербины. «Когда она заканчивала это стихотворение словами:

“Создашь новое солнце – Свободы –
И два солнца засветят с небес”, –

вера ее в это солнце свободы была так велика и непоколебима, что сообщалась, как электрический ток, благодарным слушателям» [там же, с. 39]. Обвинением произволу и требованием справедливости звучали в ее исполнении стихи «Страда» Некрасова, Гуда «Утопленница» или «Ликует буйный Рим» Лермонтова. Гастролируя по всей стране, участвуя в дивертисментах в провинциальных театрах, Ермолова приобрела свою публику, состоящую из молодежи и радикально настроенной интеллигенции, которая особенно ценила в Ермоловой «борца за правду». Как свидетельствует современница, она «вдохновенно читала в дивертисментах то же, что читала на московских студенческих вечеринках» [Щепкина–Куперник, 1940, с. 58]. Не изменять своей линии, оставаться современной и одновременно пополнять репертуар разрешенными цензурой произведениями ей помогали некоторые их «переосмысления» или изменения в тексте. Первым подверглось переосмыслению стихотворение А.К. Толстого «Против течения». Стихотворение, направленное на защиту искусства и художников, против современного и безжалостного к самому автору и его единомышленникам–мечтателям общества. В трактовке Ермоловой, а вслед за ней и других артистов–чтецов, строчки Толстого приобрели прогрессивное звучание вопреки замыслу автора, что огорчало Толстого. «Молодежь желала слышать в нем лишь призывы к борьбе за свои идеалы и всегда рукоплескала словам:

Други, гребите! Напрасно хулители
Мнят оскорбить нас своею гордынею –
На берег вскоре мы, волн победители,
Выйдем торжественно с нашей святынею!» [Котляревский, 1907, с. 374].

Ермолова обычно отходила от авторского текста, заканчивая стихи повторением строчки «Други, гребите во имя прекрасного против течения!»

Переосмысливались и переделывались артисткой и другие стихотворения, подходящие по приподнятости тона. Не было концерта, в котором на бис Ермолова не читала бы стихотворение А.Н. Плещеева

Вперед! Без страха и сомненья,
На подвиг доблестный, друзья!...
Смелей, минули рабства годы!
Все вместе двинемся вперед.
Теперь под знаменем свободы
Союз наш крепнет и растет.

Это стихотворение всегда вызывало бурю восторгов у демократических слушателей, а между тем стихотворение Плещеева в первоисточнике имеет другой послыл:

Смелей! Дадим друг другу руки
И вместе двинемся вперед
И пусть под знаменем науки
Союз наш крепнет и растет (цит. по: [Дурылин, 1953, с.148-150]).

Следующие две строфы на библейские и евангельские темы («Не сотворим себе кумира» и «Блажен, кто жизнь в борьбе кровавой») и вовсе упускались артисткой.

Перечень читанных Ермоловой стихов занял бы не одну страницу, репертуар постоянно расширялся. «Узница» Я. Полонского, «Реквием» Л.И. Пальмина, стихи Н.П. Огарева, Ф.И. Тютчева. Мария Николаевна любила читать Пушкина и «необыкновенно хорошо передавала ритм и музыкальность пушкинского стиха» [Щепкина–Куперник, 1983, с. 42]. В ее сценическом репертуаре было несколько стихотворений Пушкина – «Три ключа», «Поэт», «Няне», «Памятник», «Послание в Сибирь», очень много артистка читала из Пушкина в узком семейном или дружеском кругу.

Добавлю, что героико–романтические роли Ермоловой – Иоанны д’Арк («Орлеанская дева» Ф. Шиллера, 1884), Лауренсии («Овечий источник» Лопе де Вега, 1876), Эстрельи («Звезда Севильи» Лопе де Вега, 1886) и др. – осмысливались артисткой в свете тех же идей и пафоса, как и концертный репертуар. Сделавшись кумиром молодежи и уяснив свое настоящее призвание, Ермолова стремилась найти черты идейного героизма в создаваемых образах свободолюбивых, преданных своим идеалам героинь.

Т. Щепкина–Куперник, которой довелось слышать чтение Ермоловой, отмечает безусловное воздействие артистки на слушателей: «казалось, что она не столько читает, сколько высказывает свои самые сокровенные, дорогие ей мысли» [там же]. Ермолова никогда не обыгрывала читающей вещи, почти не допускала жестов, то есть следовала основным законам воплощения стихотворного произведения. В скобках, хочу отметить, что даже в 1890–х годах на провинциальных сценах в дивертисментах читали стихотворения «в образах». В журнале «Театр и искусство» мемуарист пишет об одной актрисе, не называя фамилии, которая в дивертисментах часто исполняла стихотворение А.Н. Майкова «Сон в летнюю ночь». В этом стихотворении некая особа рассказывала о своем ночном приключении, как она «долго заснуть не могла», как «влетел» к ней «юноша – светел лицом», как щеки ее «край горячо целовал» и искал «уста он устами». Стихотворение заканчивалось так:

Протекали часы...я открыла глаза...
Мой покой был уж облит зарею...
Я одна...вся дрожу...растrepалась коса...
Я не знаю, что было со мною...

«Все приключение было передано чтицей хотя и шаблонным, явно–деланным, но более или менее соответственным содержанию тоном; на третьем же стихе, чтица вдруг запнулась, вскинула на публику глазами, поднесла палец к губам и со стереотипной наивностью закоренелой ingénue пролепетала:

Я не знаю, что было со мною!»

Так читало огромное большинство наших провинциальных актеров и актрис, уже после того, как Никитин ввел эстрадное чтение в обиход актерской профессии», – заключает автор [Театр и искусство, 1908, с. 915].

Простота и непринужденность Ермоловой, задушевность ее интонаций, искренность и вольнолюбивый пафос – казалось бы, вещи не совместимые. Однако интонации, голос, оттенки речи были настолько разнообразны, что она «буквально “живописала”, голосом делая то, что художник делает кистью» и давала пример глубокого проникновения в авторскую мысль, которая становилась «самой сокровенной и дорогой» [Щепкина–Куперник, 1983, с. 44]. И здесь, бесспорно, Ермолова выступает как соавтор поэта. Можно сказать, что Ермолова первой сделала шаг в сторону от театрального к литературному чтению, от театра к литературной эстраде.

В своих мемуарах «Годы странствий» Г.И. Чулков – поэт, прозаик, литературный критик вспоминает, как 36–летняя Ермолова учила его читать стихи: «...не надо декламировать нараспев. Читай стихи просто, как мы все разговариваем в жизни». «Я так и не согласился с гениальной актрисой в том, как надо трактовать стихи на сцене. А между тем я покорился ее гению и всю жизнь чтил великий дар, которым она обладала, но, конечно, не потому, что она читала стихи как прозу, а несмотря на эту ее ошибку»,¹ – пишет Чулков.

Сохранилась запись начала XX века – Ермолова исполняет фрагмент монолога Марии Стюарт из трагедии Шиллера. Слышно, что она не читает «стихи как прозу», сохраняет ритм и музыкальность стиха. Местами монолог звучит величаво и монотонно, местами – присутствуют разговорные интонации. Паузы, оттенки речи естественны и убедительны. Ее исполнительская манера уже близка современной, когда художественная правда передается высоким стилем стиха. Не случайно, некоторые исследователи считают, что Ермолова внесла реализм в литературное чтение и «по высоте искусства и вдохновения могла равняться только с чтением Щепкина» [Красная новь, 1937, с. 218]. В близкой манере исполняли стихи на эстраде артисты П.А. Стрепетова, М.И. Писарев, И.П. Киселевский, Ф.П. Горев и представители молодого поколения – М. Дальский и П. Орленев.

Наряду с гражданской поэзией на эстраде в 1880–х годах популярна салонная или как говорили тогда, «чистая поэзия». Это связано, в первую очередь, с расширением развлекательного фона и появлением множества эстрадных антреприз и увеселительных заведений. Увеселительные сады, кафешантаны, танцевальные залы, рестораны, концертные залы возникают повсеместно в столицах и провинции. Быстрое развитие эстрады требует появления новых артистических сил и расширения соответствующего репертуара. Малоизвестные, третьесортные салонные поэты (например, поэт–любитель А.А. Соколов или чтец Д.А. Александров) заполняют своими виршами страницы модных репертуарных сборников «На всякого», «Надобно всем угодить» и др. От них не отстают и московские издатели лубочной литературы: С.И. Леухин, Д.И. Преснов, А.И. Манухин и др. В середине 1880–х годов выходят первые лубочные сборники для чтецов и декламаторов. «Хотя в этих сборниках нередко встречаются стихотворения Пушкина, Лермонтова и Некрасова, но они совершенно исчезают в массе безобразных шансонеток, “тиролек”, “куплетов”», – констатировал критик, подчеркивая вред подобных репертуарных сборников, носящих «печать самой грубой безграмотности и распространяющих образчики лакейской и кабацкой поэзии» [Пругавин, 1890, с. 166].

Автор не случайно упоминает куплеты и шансонетки. Мода на каскадные жанры диктовала особый исполнительский стиль, привнесенный исполнительницами шансонеток. Идя на поводу у публики, даже лучшие артисты не отказывались от такого репертуара и исполняли его соответствующим образом. К примеру, М.Г. Савина в концертах неизменно читала специально сочиненную для нее Виктором Крыловым сценку «Она», стихи Я. Полонского о первой любви, где «с чуть уловимой ноткой тихой скорби вспоминала, что она никогда, никогда в своей любви не признавалась». В диалоге «Испытание» Савина многократно, в различных интонациях повторяла

¹ Интернет–ресурс URL: <https://biography.wikireading.ru/148830>. (Дата обращения 25.05.2018).

рефрен «Я люблю», приводя в восторг слушателей виртуозной интонационной нюансировкой. Стихотворный монолог «Сны» заканчивался обращением к публике: «Скажите, верите ль вы снам? Меня увидите во сне – так это уж наверно к счастью!» (цит. по: [Кузнецов, 1957, с. 144]). Выбор подобных стихотворений, претендующих на особую драматическую выразительность, диктовался желанием артистов вводить театральные интонации, контрастные эмоции. Поскольку чтение стихов в конце века еще не вышло за театральные рамки, а стихи исполнялись большей частью как проза и обыгрывались, чтение стихов рассматривалось как разновидность драматического искусства.

Таким образом, выступления ведущих мастеров драматической сцены на концертной эстраде содействовали становлению и развитию декламации и художественного чтения – жанров, получивших дальнейшее развитие на литературной эстраде XX века. Именно театр выдвинет впоследствии из своей среды артистов художественного слова – В.И. Качалова, И.М. Москвина, А.Я. Закушняка, В.Н. Яхонтова, И.В. Ильинского, Вл.Я. Хенкина и др. Однако, в XX веке поиски новых форм исполнения поэтических произведений на эстраде будут основываться на сохранении баланса между логическим построением ритма и актерским переживанием.

ИСТОЧНИКИ

1. *Котляревский Н.* Старинные портреты. – Санкт-Петербург: Тип. М.М. Стасюлевича, 1907.
2. Мария Николаевна Ермолова. Письма. Из литературного наследия. Воспоминания современников. – Москва: Искусство, 1955.
3. *Московский листок.* 1881. №108.
4. *Николаев Н.* Драматический театр в Киеве. Исторический очерк (1803–1893). – Киев: Изд. Я. Б-го и Н. И-ва, 1898.
5. *Пругавин А.* Запросы народа и обязанности интеллигенции в области умственного развития и просвещения. – Москва: Журн. «Рус. мысль», 1890.
6. *Театр и искусство.* 1908. № 51.
7. *Театр и искусство.* 1909. № 29.
8. *Чайковский П.* Четвертая неделя концертного сезона // Музыкально–критические статьи. – Москва: Музгиз, 1953. – С. 257-263.
9. *Шуберт А.* Моя жизнь. – Ленинград: “Academia”, 1929.
10. *Щепкина–Куперник Т.* Ермолова. – Москва: Искусство, 1983.
11. *Щепкина–Куперник Т.* О М.Н. Ермоловой. – Москва – Ленинград: Всерос. театрал. о-во, 1940.
12. *Ярон С.* Воспоминания о театре (1867–1897). – Киев: Тип. И.И. Чоколова, 1898.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Дурьлин С.* Мария Николаевна Ермолова. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1953.
2. *Дурьлин С.* Чтецы Пушкина // Красная новь. 1937. №1. – С. 218.
3. *Кузнецов Е.* Из прошлого русской эстрады. Исторический очерк. – Москва – Ленинград: Искусство, 1957.

SOURCES

1. Chajkovskij P. *Chetvertaja nedelja koncertnogo sezona* [Fourth week of the concert season]. In: *Muzykal'no–kriticheskie stat'i* [Musical – Critical Articles]. Moscow, Muzgiz, 1953. Pp. 257-263.
2. Jaron S. *Vospominanija o teatre (1867–1897)* [Memories of the theater (1867–1897)]. Kiev, Tip. I.I. Chokolova, 1898.
3. Kotljarevskij N. *Starinnye portrety* [Vintage portraits]. Sankt-Peterburg, Tip. M.M. Stasjulevicha, 1907.
4. *Marija Nikolaevna Ermolova. Pis'ma. Iz literaturnogo nasledija. Vospominanija sovremennikov* [Maria Nikolaevna Ermolova. Letters. From the literary heritage. Memories of contemporaries]. Moscow, Iskusstvo, 1955.
5. *Moskovskij listok* [Moscow sheet]. 1881. №108.
6. *Nikolaev N. Dramaticheskij teatr v Kieve. Istoricheskij ocherk (1803–1893)* [Drama Theater in Kiev. Historical essay (1803–1893)]. Kiev, izd. Ja. B-go i N. I-va, 1898.
7. *Prugavin A. Zaprosy naroda i objazannosti intelligencii v oblasti umstvennogo razvitija i prosveshhenija* [People's requests and the responsibilities of intellectuals in the field of mental development and education]. Moscow, Zhurn. “Rus. mysl'”, 1890.

E.A. Sarieva *Poetry on the second half of the XIX–th century concert estrada.
Artists and repertoire*

8. *Teatr i iskusstvo* [Theater and art]. 1908. № 51.
9. *Teatr i iskusstvo* [Theater and art]. 1909. № 29.
10. Shhepkina–Kupernik T. *Ermolova* [Ermolova]. Moscow, Iskusstvo, 1983.
11. Shhepkina–Kupernik T. *O M. N. Ermolovoj* [About M. N. Yermolova]. Moscow – Leningrad, Vseros. teatral. o-vo, 1940.
12. Shubert A. *Moja zhizn'* [My life]. Leningrad, “Academia”, 1929.

REFERENCES

1. Durylin S. *Chtecy Pushkina* [Pushkin's readers] In: *Krasnaja nov'* [Red nov], 1937. №1. S. 218.
2. Durylin S. *Marija Nikolaevna Ermolova* [Maria Nikolaevna Ermolova], Moscow, Izd-vo Akad. nauk SSSR, 1953.
3. Kuznecov E. *Iz proshlogo russkoj jestrady. Istoricheskij ocherk* [From the past of Russian estrada. Historical essay]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo, 1957.

Д.Г. Литинская

кандидат философских наук,
 доцент РАНХиГС при Президенте РФ
litinskaya@inbox.ru

А.А. Кононова

магистрантка НИУ ВШЭ
annakononova1996@gmail.com

Р.Ю. Купчинов

клинический психолог,
 преподаватель предвуниверсария МПГУ
wellephantus@gmail.com

ПОТЕРЯ СУБЪЕКТНОСТИ ПРИ ПЕРЕЖИВАНИИ ГОРЯ: ЖЕНЩИНА В МУЖСКОМ ПЛАТЬЕ*

Статья посвящена трансформации процесса горевания по умершим рассмотренной через призму значимых нарративов отечественной культуры при помощи психоаналитического инструментария. Рассмотрены особенности культурных норм, сопутствующих проживанию горевания, некоторые «аномальные» сценарии горевания, а так же, в частности, их взаимосвязь с потерей субъектности женщинами при переживании меланхолии. В результате анализа ряда близких культурных сюжетов характерных для отечественной культуры разных периодов показано, что потеря субъектности, потеря женщиной своего Я связывается с невозможностью перенести горечь утраты, сохранив при этом целостность психики, при чем появляется уникальный трансформационный объект – одежда покойного. На основе анализа предлагается ряд этических вопросов, связанных со сферой морального, отражающих насущные проблемы в психотерапевтической деятельности.

Ключевые слова: субъектность, потеря субъектности, трансформация субъектности, меланхолия, работа горя, страта вдовы, трансформационный объект, моральное

In this article, with the help of psychoanalytical tools, the process of transformation of mourning the dead is reviewed through the prism of relative narratives within the native culture. Cultural norms, relevant to the process of mourning, some “anomalies” within the scenario of mourning, in particular their connection with females’ loss of subjectivity while experiencing melancholy are reviewed. As a result of analysis of several relevant cultural plots from different historical periods, it is demonstrated, that the loss of subjectivity, females’ loss of “Ego” is linked to the inability to put up with bitterness of loss, without maintaining the integrity of mind. It is also shown, that in this process a unique transformational object, clothes of the lost one, does appear. Based on the aforementioned analysis, several ethical questions, relevant for psychotherapeutical process, regarding the sphere of death are raised.

Keywords: subjectivity, loss of subjectivity, agency, transformation of subjectivity, melancholy, grief work, widow strata, transformational object, mortality

Есть разные способы говорения о смерти и горевания по умершему как в культуре в целом, так и в применении к психотерапии состояний, связанных с гореванием. Работы, публикуемые в рамках современных гуманитарных подходов, рассматривают либо исключительно ритуалы и практики, связанные с переживанием утраты (см., например: [Мохов, Зотова, 2017 с. 22-24]), или исключительно практики «лечения» горя и связанных с ним реактивных расстройств (см., например: [Иванюшина, 2015 с. 169-170; Магомед-Эминов, 2009, с. 111-112]). Не отрицая большую ценность

© Литинская Д.Г., Кононова А.А., Купчинов Р.Ю., 2019

* Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ, проект 19-013-00780 А «Субъектность как детерминанта самоповреждающего поведения в современной культуре: междисциплинарный подход»

названных дискурсов, нельзя не отметить, что при этом игнорируется важнейшая часть, связанная с переживанием горя утраты – культурная специфичность этого переживания, идущая от нарративов культуры, но проникающая в глубинные сферы, заставляющая переживания трансформироваться в нечто гораздо более сложное, в т.ч. в утрату и/или трансформацию субъектности и новое обретение себя горюющим.

Одна из ключевых проблем горевания по умершим – репликация смерти: уходит не только умирающий, но и его близкие, которые, не имея возможности справиться с утратой, выпадают из социальной жизни, болеют (как психически, так и психосоматически) вплоть до летального исхода или же совершают самоубийство. Данная тема считается столь сложной и табуированной, что в современной психологической науке ей уделено незаслуженно мало места. Переживание смерти актуализирует глубинные культурные сюжеты, обуславливающие сюжеты личные, поэтому анализ горевания как феномена в современном мире невозможен без анализа аналогичных феноменов во временной перспективе.

Тему трансформации субъектности под влиянием работы горя как в норме, так и аномально, невозможно рассматривать излишне широко и обще – нужно учитывать как специфику конкретной культуры (в нашем случае – отечественную), а также конкретные страты (в нашем случае – путь вдовы). Кроме этого важен тонкий, позволяющий учесть всю специфику обсуждаемого материала инструментарий, поэтому выбранная нами методология строится на психоанализе культуры и культурно-историческом представлении о субъектности. Кроме этого надо понимать, что делая ретроспективный анализ определенного нарратива, невозможно обойтись без некоторой герменевтической работы с текстами, содержащими этот нарратив и его описание.

Предмет нашего рассмотрения – специфическая трансформация субъектности в процессе горевания – в столкновении со сферой мортального человек не может в полной мере притворяться, горе в этом смысле становится индикатором глубинных процессов, их экспликатором. Субъектность, если понимать ее как способность к самотрансформации и трансформации мира вокруг себя, достаточно трудноуловима. Следуя мысли С.Л. Рубинштейна [Рубинштейн, 1976], можно сказать, что субъектность неразрывно связана с концепцией жизненного пути, и только в процессе жизни (ее конструирования самим человеком и в решениях задач, поставленных внешними обстоятельствами) субъектность становится доступна наблюдению. Традиционно субъектность рассматривают в аспекте ее становления (см., например: [Огнев, Лихачева, 2014 с. 53–66; Шабельников, 2018]), реализации в профессиональной сфере (см. например: [Глазачев и др., 2018 с. 40-43]), реже – потери (в этом случае речь идет о клинических исследованиях, и субъектность в них понимается преимущественно инструментально, как агентность (agency) – способность быть автором своих действий, отвечать за них: «...понятие психиатрической нормы не имеет никаких коннотаций, способных вменить больному ответственность за свое состояние: болезнь не рассматривается как нечто, за что человек отвечает, она – следствие схождения многих естественных факторов и причин» [Воробьева 2010, с. 11]). Анализ жизненной траектории позволяет обнаружить субъектность в переживании определенных событий (и сопряженных с ними традиций), в ходе которых человек реализует подлинность своего бытия. При этом, зачастую, именно они не попадают в фокус научного рассмотрения как трансформация и/или потеря субъектности в процессе горевания.

Даже в случае «нормального горевания» человек во многом выпадает из мира, но не полностью и не навсегда (считается, что для работы горя нужен год-два), в некоторых же случаях мы сталкиваемся с явлением, которое Фрейд называл меланхолией: «Меланхолик показывает нам еще одну особенность, которой нет при печали, – необыкновенное понижение своего самочувствия, огромное обеднение «я». При печали обеднел и опустел мир, при меланхолии – само «я». Больной рисует нам свое «я» недостойным, ни к чему негодным, заслуживающим морального осуждения, – он делает себе упреки, бранит себя и ждет отвержения и наказания. Он унижает себя перед каждым человеком, жалеет каждого из своих близких, что тот связан с такой недостойной личностью.

Д.Г. Литинская, А.А. Кононова, Р.Ю. Купчинов

Потеря субъектности при переживании горя: женщина в мужском платье

У него нет представления о происшедшей с ним перемене, и он распространяет свою самокритику и на прошлое; он утверждает, что никогда не был лучше. Эта картина преимущественно морального бреда преуменьшения дополняется бессонницей, отказом от пищи и в психологическом отношении очень замечательным преодолением влечения, которое заставляет все живущее цепляться за жизнь.» [Фрейд, 1998, с. 211-231]. Резюмируя, можно сказать, что *при переживании горя утраты рушится мир человека, при меланхолии разрушается он сам, его субъектность*. Именно эта максима станет центральной для нашего изыскания, при всей ее кажущейся понятности нуждается в некотором пояснении. З. Фрейд пишет: «Теперь анализ меланхолии показывает нам, что «я» может себя убить только тогда, если благодаря обращению привязанности объектам на себя, оно относится к себе самому как к объекту, если но может направить против себя враждебность, относящуюся к объекту и заменяющую первоначальную реакцию «я», к объектам внешнего мира...» [Фрейд, 1998, с. 231], именно это положение проясняет происходящее в ситуации меланхолии, которая рождается тогда, когда объект потерянной любви сливается с Я (подробно это процесс разбирает, например, В. Руднев в работе «Введение в анализ депрессии» [Руднев, 2001]), тогда человек может, например, утверждать, что это он умер: нередко на похоронах, особенно в случае внезапной гибели молодых людей, можно слышать не причитания «на кого ты меня покинул/а», а «я умер/ла вместе с тобой». Примером подобного переживания горя может служить история Ксении Григорьевны Петровой, впоследствии канонизированной РПЦ как юродивая Ксения Петербургская. «Ксения начала юродствовать после смерти горячо любимого мужа – раздала все имущество, надела костюм супруга, стала бегать по Петербургу, называть себя Андреем Федоровичем, то есть мужниным именем, и уверять всех, будто он вовсе не умирал, а умерла его супруга Ксения» [Ростова, 2007, с. 106] – мы видим ровно то, что описывает Фрейд: объект потери оказывается «сильнее», чем Я, его потеря непереносима вовсе – легче потерять себя, слиться с объектом, прожить жизнь за него.

Мы видим подтверждение этого положения Фрейда в трех вариантах:

1) в виде вербальной декларации, которая высказывается в момент кульминации горевания – это высказывание «без тебя меня нет!» в момент прощания с телом, возглас – «ты же нас всех убил!» на похоронах самоубийц и т. д.;

2) в виде активной деятельности: остаток жизни проживается, по сути, жизнью ушедшего. Так после самоубийства психиатра Виктора Хрисанфовича Кандинского его вдова, Елизавета Карловна Фреймут-Кандинская, занималась лишь его наследием, добровольно уйдя из жизни, когда вышли в свет работы «О псевдогаллюцинациях. Критико-клинический этюд» и «К вопросу о невменяемости». Более распространенным вариантом деятельной меланхолии является поддержание ландшафта жизни – обстановка значимых для умершего мест сохраняется неизменной;

3) в виде полного отрицания произошедшего, чаще выглядит как психоз – попытки остановить похороны, заявления, что человек жив («Что вы делаете?! Живого хороните?!»), или как теория заговора – идеи, что похоронили не того или пустой гроб, что человек жив и где-то скрывается.

Любой из этих способов переживания горя вполне может дойти до того уровня, когда необходимо будет констатировать психоз. Три варианта психотической реакции на горе утраты в современной нам реальности российской глубинки, с уходом в галлюцинаторную реальность, прекрасно проиллюстрированы фильмом Сигарева «Жить» – ребенок, узнав о смерти отца, полностью погружается в галлюцинаторную психотическую реальность, где отец жив; молодая, внезапно овдовевшая, женщина пытается покончить с собой, но успокаивается и находит в себе силы жить, столкнувшись с галлюцинаторным образом своего погибшего возлюбленного; мать, потерявшая детей в автокатастрофе, выкрадывает их тела с кладбища, обращается в своей галлюцинаторной реальности с ними как с живыми, но принцип реальности побеждает, и ситуация заканчивается трагически – с точки зрения психолога, работающего со сферой смертного, описания очень достоверные.

Важно, что и в нашем примере жизнеописания Ксении Петербургской речь идет о том, что в медицинском дискурсе было бы трактовано не иначе как психоз, так как не учитывается возможность сакрального действия, но потеря субъектности не его следствие, не констатация снятия ответственности с психотика. Напротив, симптомы, могущие быть трактованы как психоз – это следствие потери субъектности, которая, в свою очередь, становится следствием предшествующих бытийных выборов. То есть то, что согласно Л.И. Воробьевой и должно быть целью психотерапии (в том числе травмы утраты): «Сделать человека субъектом, а не объектом болезни, как ни парадоксально это звучит, – цель психотерапевтического дискурса. А поскольку это так, то это уже не “естественный” процесс: пациент включается в него именно как человек: субъектно, самостно, сущностно, авторски, а значит, ответственно. Следовательно, о естественной каузальности в этом процессе не приходится говорить. Он направляется не естественной цепочкой причин и следствий, устранять которые технологически научен врач, а из будущего – представлением о благе – идеалом, ценностью, формой, не каузально, а интенционально» [Воробьева, 2010, с. 11-12]. А раз за поведением «психотика» стоит осознанная интенция – правомерно ли говорить о психозе? Скорее наличие интенции доказывает субъектность поведения нашей героини, хотя в рамках традиционного медицинского дискурса, по описанию следовало бы сделать вывод о том, что у Ксении Петербургской как раз классический реактивный психоз – с дереализацией, деперсонализацией, возможно, галлюцинаторным или иллюзорным мировосприятием, с бредообразованием.

Некоторые авторы не без оснований полагают, что феномен подобного «бредового» восприятия реальности имеет природу не собственно психотическую, а сходную с механизмом воздействия трансформационного объекта, что и приводит к значительному изменению видения себя и окружающего мира [Дмитриева и др., 2015]. С другой стороны, это может напоминать и синдром Котара, когда больной утверждает, что он уже мертв. Принципиальная разница в том, что больные с синдромом Котара просто страдают¹, тогда как в описываемых нами примерах переживания потерь ощущение себя мертвым наполнено глубоким смыслом, и именно поэтому необходимо признание этого факта со стороны близких и/или лиц, наделенных сакральной властью (так, героиня фильма Сигарева требует у священника, чтобы он отпел ее, а Ксения Григорьевна перестает отзываться на свое имя, принимать под ним исповедь и причастие). Но в случае Ксении Григорьевны Петровой описанная трансформация имела дополнительный сакральный смысл – отмолить душу покойного супруга, который был грешен. Однако это объяснение страдает некоторой избыточностью – искупление чужих грехов предполагает определенное ритуальное поведение (посещение и оплата определенных богослужений, уход в монастырь), но не «превращение» в покойного, которое изначально должно было крайне фразировать близких и затруднять им работу горя. Причем, согласно легендарии, решение было принято очень быстро – в мужниной одежде она вышла в день похорон. Это очень важно в свете рассматриваемой нами версии фактического описания фрейдовской меланхолии: она принимает мгновенное решение – стать той Ксенией, которая хоронит своего мужа, видит отпевание, гроб, свежий могильный холм и прощается, для нее невозможно. Таким образом, в биографии Ксении точно прослеживается момент, когда субъектность была утеряна, разрушена – психика неспособна предоставить ей ресурс, необходимый для того, чтобы участвовать в похоронном обряде, совершить действия поминовения. «Жизнеописание Ксении Петербургской, <...> также отчетливо показывает нам юродивого как человека обратной перспективы. В нем женщина объявляет себя мужчиной, живой утверждает, что он умер. А тот, кто умер, жив» [Ростова, 2007, с. 106], пишет исследователь феномена юродства Н.Н. Ростова.

¹ Тут важно отметить разницу между психиатрическим и психоаналитическим пониманием меланхолии Н.И. Куценко, С.А. Майер пишут об инволюционной «меланхолии», что чаще – это поздняя шизофрения, по сути не лечащаяся. Тем не менее может это не такие уж разные вещи: «Чаще начинается после провокаций – истинных психотравмирующих ситуаций, одиночества; псевдопсихогений <...> преобладают депрессивные приступы, в структуре которых выражены тревога, агитация, синдром Котара...» [Куценко, Майер, 2011, с.101]. Можно предположить, что какое-то количество случаев т.н. «аффективных психозов» может оказаться фрейдовской меланхолией, начавшейся после потери близкого, правда можно ли будет ли разобраться в этом после того, как пожилые пациенты получали нейролептики – неизвестно.

Д.Г. Литинская, А.А. Кононова, Р.Ю. Купчинов

Потеря субъектности при переживании горя: женщина в мужском платье

Важно как процесс трансформации отобразен в иконографии блаженной Ксении, поскольку нас интересуют не богословские и философские аспекты юродства, а отражение определенных процессов в культурном поле. Ксения Петербургская изображается в бедной, но очевидно *женской* одежде красного и зеленого цветов, поскольку она ходила в мундире своего покойного супруга именно этих цветов. Таким образом, работает не обратная перспектива, а инверсия: Ксения остается и женщиной, и живой. Но добровольные страдания длиной во всю жизнь (а мы понимаем, что страта юродивого это в том числе физические страдания) она переносит под личиной своего мужа, интроицирует утраченный объект и отождествляя себя с ним, по факту обвиняя его в том, что он не достаточно хороший христианин, доживает его жизнь как он – Андрей Федорович, но уже христианин достаточно хороший, максимально Христу подражающий.

Тут нужно обратиться и к трактовке юродства в современной богословской философии: «На первый взгляд, поведение юродивого может показаться нелепым, неловким, чудным, неправильным, случайным, ошибочным. Можно подумать, будто бы перед нами взрослый ребенок, то есть взрослый, который не повзрослел, но так и остался наивным, инфантильным, не умеющим вести себя в обществе, которое любит нормы. Но, наблюдая за юродивым, мы обнаруживаем, что его поведение, кричащее на общем фоне, вовсе не случайно и не ошибочно. Юродивый нарушает правила порядка систематично, упорно, настойчиво, и более того, – сознательно. Это не есть результат доминирования бессознательного в личности. Юродивый не шизофреник и не невротик, не недоразвитый субъект со слабым мышлением. Влияние бессознательного на его поведение, в отличие от обычного человека, сведено к минимуму. <...> Юродивый являет собой иное видение мира, противоположное тому, которое принято в обществе. Юродивый – не тот, кто что-то недопонял, недоразвил в себе какие-то способности, не недоделанная личность, но тот, кто видит мир иначе и строит поведение в горизонте этого видения» [Ростова, 2007, с. 106]. Собственно и мы ничего конкретного не утверждаем про Ксению Петербургскую, так как о ее реальной биографии известно очень мало, преимущественно то, что уже описано в данной статье. Возможно, такой выбор горевания был продиктован не тем, что спустя век после ее смерти Зигмунд Фрейд описал как меланхолию, а действительно сверхсознанным духовным выбором. Но бесконечная популярность этой святой, приведшая к поздней канонизации (в 1988 году) отражает определенные чаянья людей, понятность такой, казалось бы, нелогичной, развивающейся в обратной перспективе биографии.

Возможно, эта популярность связана с трансформационной ролью мужской одежды и/или мужского типа поведения², характерной для русской культуры с весьма ранних времен, например, для женщин-героинь русского былинного эпоса: «В результате соревнований и испытаний герой меняет свой статус. То же, в широком смысле, можно сказать и о героинях. Разница в том, что в зависимости от типа версии образа героиней обретается или желанный статус (материнство и, следовательно, жизнь), либо – нежелаемый статус (смерть)» [Мадлевская, 2000, с. 12]. Большинство героинь идут из смерти в жизнь, так как место их изначального обитания имеет признаки мира потустороннего, одеты они в мужское для полевания – поисков в поле поединщиков (женихов), что в целом может прочитываться как нахождение на границе между тем миром и этим, при этом все они изначально пребывают в статусе девицы, ищущей себе мужа.

Но существует и традиционный нарратив жены, переодевающейся в мужское. Пример такой «жены в мужском» – Василиса Микулишна. Когда ее муж Ставр (который сам больше купец, чем богатырь, судя по описанию его поведения при княжьем дворе) попадает в «подвалы» киевского князя (в некотором смысле метафора могилы), она переодевается в мужское и, доказав свою тождественность мужчинам в испытаниях (от силы, ловкости и ума, до парения в бане), а также получив главную мужскую награду – невесту княжьего рода, может спасти своего мужа (подробнее см. [Мадлевская, 2000]).

² В этом смысле для вдовы Кандинского трансформационным объектом служила *мужская* работа Виктора Хрисанфовича – работа врача, автора исследований, которую надо было довести до конца.

Если поляницы-девы носят свое собственное мужское одеяние, то Василиса Микулишна, как и Ксения Петербургская, носит одежду своего мужа. При этом их мотивация идентична – они должны перенести своих мужей из одного мира в другой, не в уже недоступный мир живых, а в мир потусторонний, но лучший (Ксения Григорьевна отмаливает душу своего мужа, что должно помочь ему пройти путь в рай, Василиса Микулишна забирает Ставра из застенков князя киевского в свой потусторонний мир – в поздних источниках фигурирует Новгород, но в более ранних они возвращаются в ее владения, так или иначе маркированные как потусторонний мир [Мадлевская, 2000, с. 12]. Таким образом, именно мужская одежда – точнее, одежда мужа – становится для вдов трансформационным объектом, о котором нужно поговорить чуть подробнее.

К. Боллас [Bollas, 1979] под трансформационным объектом имеет в виду довольно широкую категорию предметов, в том числе и психоаналитика, но не только: «К. Боллас говорит о том, что переходный объект также является трансформационным объектом, поскольку позволяет преодолеть состояние дезинтеграции и обрести переживание цельности бытия и непрерывности опыта посредством изменения внутренней реальности субъекта. К. Боллас пишет, что “Личность ищет трансформационные объекты для того, чтобы достичь симметрии с окружающим миром”, – пишет К. Боллас. Удовольствие, сопровождающее взаимодействие индивида с подобными объектами, означает восстановление целостности самости, опосредованное переживанием тождества» [Рассади́на, 2009, с. 234]. Можно сказать, что страдающие от меланхолии жены при помощи поддержания иллюзии существования утраченного объекта поддерживают свое домеланхолическое существование – избавляются от страдания, но при этом избавляются и от жизни (Андрей Федорович не умирал – умерла его супруга Ксения). Однако переживание тождества со своим утраченным любимым дает и восстановление некоторой, пусть и иллюзорной, самости и очевидное удовольствие. Кроме того, это возвращение субъектности – она уже не страдающий объект, с которым произошло нечто страшное, который теперь плывет по ритуалам, положенным вдовствующей, а после снова станет объектом на брачном рынке. Она субъект, автор своего собственного текста, свехоригинального, так как теперь он может обладать любой причудливостью. Таким образом, выбор для вдовы лежит между окаменением горя, когда мир рушится, и ты остаешься в статике в пустоте или, психозом меланхолии, когда не остается тебя самой, но остается мир и возможность движения. В некотором смысле это путь между двумя типами умирания. Смерть супруга как бы отменяет либидо, и вдова остается только с мортидо.

Отметим, что такой сценарий горевания не предписывался мужчинам. В этом проявляется бинарность, характерный раскол, проходящий по всем структурам личности: Оно разрывается в разнонаправленных силах: либидо – влечении к жизни и мортидо – влечении к разрушению, которое при том служит утверждению себя; Я делится в формировании от материнского – кормящего и принимающего и отцовского (имя отца у Лакана) – требующего соблюдения правил; Сверх-Я разделено на совесть и эго-идеал, делящих между собой вину и жажду признания. Мужскому началу скорее характерно мортидо (путь воина), отцовское (утверждение правил), эго-идеал (добыча славы и признания), женскому – либидо (продолжение жизни и жизни рода), материнское (требующее безусловной всепрощающей любви). Сейчас, следуя за Лиотаром [Lyotard, 1979], можно сказать, что тот метанарратив, в который укладывались истории Василисы Микулишны и Ксении Петербургской, и такое специфическое разделение мужского и женского, преодолен. Собственно, констатация не бинарного, выбираемого гендера, очевидно, поставил точку на абсолютной власти полоролевых бинарных позиций. Но «невротический хвост» в культуре все еще остается³.

³ Важно, что мы точно знаем, что эта бинарность не исходна. В античности ее не было, так как мифы о происхождении скульптуры и происхождении рисунка абсолютно симметричны: Пигмалион сотворил Галатею, а дочь Дибутада обвела тень своего возлюбленного, уходящего на войну. Ж. Стробинский утверждает, что «в рассматриваемом случае скульптура рождается из желания перенаправленного, отсроченного, перенесенного на другой объект: это желание, которое стремится получить удовлетворение, не опасаясь натолкнуться на чужое встречное желание» [Starobinski, 2012, с. 457]. Соглашаясь с ним, мы все же отметим, что куда важнее здесь идея возможности при помощи искусства обрести невозможное в реальности вне зависимости от причин (несовершенство всех женщин для Пигмалиона, физическая разлука для Филии) – для наших героинь единственным возможным холстом становятся они сами.

Структура смертного ныне претерпевает изменения: таких ярких примеров, как Ксения Петербургская, уже не встретить, гораздо чаще то, что происходит с горюющей женщиной, остается за пределами внимания социума. Анализ работ, посвященных исследованию смертности, за последние 3-5 лет позволяет сделать вывод, что традиционно эту сферу рассматривают дискретно: осмысление смерти в различных культурах, идеи о посмертии и отношение к посмертию (см., например, [Heintzelman, 2016]), особенности похоронных обрядов (см., например: [Jalilifar, 2014]), сценарии горевания (см., например: [Eisma, 1918]) и многие другие сегменты этого поля исследовались отдельно друг от друга. Тем не менее, есть несколько точек соприкосновения, общих для каждого сегмента, которые можно обнаружить только рассматривая смертность как целое.

Смертные установки, принятые в локальной культуре, обуславливают процессы всей психической жизни человека. Они влияют на пути, которыми люди выходят из острой фазы горевания, сопровождающейся психотическими явлениями, в первую очередь галлюцинациями, вызванными смертью близкого, а также на то, происходит ли этот выход вообще. Например, героиня неоднократно нами упомянутого фильма Василия Сигарева «Жить» выбирается из галлюцинаторной реальности через фантазии, по фабуле продолжающие галлюцинации.

Понятие фантазирования является одним из важнейших как в теории З. Фрейда, так и у Л.С. Выготского: «Как показали эти исследования, всякая наша эмоция имеет не только телесное выражение, но и выражение душевное, как говорят психологи этой школы, иначе говоря, всякое чувство “воплощается, фиксируется в какой-либо идее, как это лучше всего видно при бреде преследования”, – говорит Рибо. Эмоция выражается, следовательно, не столько в мимических, пантомимических, секреторных, соматических реакциях нашего организма, но она нуждается в известном выражении посредством нашей фантазии» [Выготский, 2014, с. 239]. В фантазировании концентрируется момент обретения субъектности. Мы видим, что она может быть вновь обретена при определенных условиях. В примере же Ксении Петербургской принципиальную гносеологическую роль играет не обретение субъектности вновь, чего и не произошло, но возможность ее фиксации – если субъектность была потеряна, значит, до этого субъект ею обладал.

Итак, трансформация в итоге такова – в меланхолии женщина часто теряет полноту своей субъектности, обретаемую в парном бытии. При этом остаться со «своей половиной» кажется невозможным, поскольку именно там сосредоточен потенциал вины, а либидо как энергия, направленная на продолжение рода, теряет свой потенциал. Играет свою роль и зеркальная обращенность в традиционном нарративе этого мира и загробного: «Два мира – потусторонний и посюсторонний видят друг друга как бы в зеркальном отображении. В частности, движение “обратным следом” или “задом наперед” является универсальным мифологическим мотивом. С ним связан запрет оборачиваться при возвращении с кладбища» [Бутов, 2018]. Женщине же, одевшейся в мужское, не надо оборачиваться, возвращаясь с кладбища, она там не была, она отражается от барьера смерти, не переживая горе, а умирая и возрождаясь другим человеком.

Такая жесткая трансформация в современном мире будет считаться психотической, что скорее всего приведет к госпитализации (с большой вероятностью недобровольной), но будет ли при такой ситуации медикаментозное лечение эффективным – вопрос, который имеет множество аспектов. Первый – этический: имеет ли право человек на выбор такой радикальной трансформации? Общество в его современном состоянии не может принять подобный отказ от субъектности, но если для человека он преисполнен духовного содержания, можем ли мы, применяя то, что М. Фуко именовал психиатрической властью [Foucault, 2003], лишать человека права на реализацию своих глубинных потребностей в такой трансформации? Насколько мы это делаем исходя из интересов горюющего, а насколько из соображений собственного удобства? Второй важный вопрос – можем ли мы вернуть человеку субъектность (разумеется, не его «старую» утерянную субъектность, а категорию как таковую), если он осознанно от нее отказался? Если она была именно утеряна в результате невозможности перенести боль утраты – ответ «да», но можно ли «терапевтически»

J.G. Litinskaya, A.A. Kononova, R.Yu. Kupchinov

Loss of agency while experiencing grief: a woman in a man's dress

атаковать осознанный выбор человека – вопрос, на который этические советы большинства психотерапевтических ассоциаций дадут однозначный ответ «нет».

Процесс горевания по близкому человеку очень сложен, особенно в мире, где традиции взаимодействия со сферой смертного стали малоэксцентрированы и весьма разнообразны. Приведенный нами анализ культурных феноменов должен помочь в понимании различия женского и мужского в процессах горевания, понимании трансформации субъектности в этом процессе, патологической или целительной работы фантазии в этих процессах (а значит, и облегчить задачу по работе с острым горем психологам и психотерапевтам). Для разработки комплексных теоретических подходов, которые бы не теряли ни личный, ни культурный компонент горевания, принятия себя, субъектности в столкновении со сферой смертного, очевидно, актуально обращаться к психоанализу культуры. Идея трансформационного объекта в этом случае обретает новый потенциал для понимания сложной феноменологии смерти и смертности в культуре.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

Жить (2012, реж. В.В. Сигарев, Россия), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Бумов И.С. Шиворот-навыворот: мотив переворачивания при встрече с лешим // URL: <https://www.ufo-com.net/publications/art-7338-shivorot-na-vivorot.html> (дата последнего обращения: 19. 07. 2018).

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьева Л.И. Феномен субъектности в культурно-исторической перспективе // Вопросы психологии. 2010. № 6. – С. 3-13.
2. Выготский Л.С. Психология искусства. – Москва: Директ-Медиа, 2014.
3. Глазачев С.Н., Кашлев С.С., Соколова Н.И. Субъектность педагога как культуросообразная потребность общества. // Вестник Российского Университета дружбы народов. Серия: Психология и педагогика. 2018. Т. 15. № 1. – С. 40-45.
4. Дмитриева Н.В., Короленко Ц.П., Антонова В.В. Синдром бредевого восприятия в норме и патологии // Universum: психология и образование: электрон. научн. журн. 2015. №9-10 (19). URL: <http://7universum.com/ru/psy/archive/item/2632> (дата последнего обращения: 19. 07. 2018).
5. Иванюшина П.В. Психологическая помощь как основа трансформации личности в ситуации горя утраты // Теория и практика общественного развития. 2015. №15. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskaya-pomosch-kak-osnova-transformatsii-lichnosti-v-situatsii-gorya-utraty> (дата обращения: 21.07.2019).
6. Кириллова О.А. Мортальный кинокод и возможности танатологии кино. // Новое литературное обозрение. 2014. №6 (130). – С. 74-87.
7. Куценко Н.И., Майер С.А. Некоторые особенности континуального варианта течения аффективных психозов // Тюменский медицинский журнал. 2011. №3-4. – С. 101-102.
8. Магомед-Эминов М.Ш. Возвращение самоидентичности личности при горе: авторский постмодернистский подход // Развитие личности. 2009. №1. – С. 110б-120.
9. Мадлевская Е.Л. Героиня-воительница в эпических жанрах русского фольклора: диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.09. – Санкт-Петербург, 2000.
10. Мохов С.В., Зотова В.А. Дело об ограде, столике и скамье: режимы справедливости в практиках распределения мест на кладбище // Журнал исследований социальной политики. 2017. №1. – С. 21-36.
11. Огнев А.С., Лихачева Э.В. Практика внедрения позитивно-ориентированного субъектогенеза в систему высшего образования // Психология. Журнал Высшей Школы Экономики. 2014. Т. 11. № 2. – С. 51-67.
12. Рассадина С.А. Онтогенез способности к удовольствию как предмет междисциплинарного исследования // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Серия 6. Политология. Международные отношения. 2009. №1. – С. 230-236.

Д.Г. Литинская, А.А. Кононова, Р.Ю. Купчинов

Потеря субъектности при переживании горя: женщина в мужском платье

13. Ростова Н.Н. Человек обратной перспективы как философско-антропологический тип (Исследование феномена юродства) // Вестник ТГПУ. 2007. №11. – С. 105-107.
14. Рубинштейн С.Л. Человек и мир // С.Л. Рубинштейн. Проблемы общей психологии. Москва, Педагогика, 1976.
15. Руднев В.П. Введение в анализ депрессии // Логос. № 5-6. 2001 (31). – С. 15-35.
16. Фрейд З. Печаль и меланхолия // Основные психологические теории в психоанализе. Очерк истории психоанализа: сборник. – Санкт-Петербург: Алетейя, 1998.
17. Шабельников В.К. Проблема субъектности в логике культурно-исторического подхода. // Психологические исследования. 2018. Т. 11. № 57. URL: <http://psystudy.ru/index.php/num/2018v11n57/1527-shabelnikov57.html> (дата последнего обращения: 19. 07. 2018).
18. Bollas C. "The transformational object" // International Journal of Psycho-Analysis. 1979. V. 60. – P. 103–104.
19. Eisma M.C. Public stigma of prolonged grief disorder: An experimental study // Psychiatry Research, 2018, V. 261. P. 173-177.
20. Foucault P.-M. Le Pouvoir psychiatrique. – Paris: Gallimard, 2003.
21. Heintzelman S.J., Trent J., King L.A. How would the self be remembered? Evidence for posthumous self-verification // Journal of Research in Personality, 2016. V. 61. – Pp. 1-10.
22. Jalilifar A.R., Varnaseri M., Saidian S., Khazaie S. An Investigation into the Genre Features of Funeral Announcements: People's View in Social Communications in Focus // Procedia - Social and Behavioral Sciences. 2014. V. 98. – P. 747-756.
23. Lyotard J.-Fr. La condition postmoderne: rapport sur le savoir. – Paris: Minuit, 1979.
24. Starobinski J. L'encre de la mélancolie. – Paris: Editions du Seuil, 2012.

SOURCES

1. Butov I.S. *Shyvorot-navyvorot: motiv perevorachivaniya pri ustreche s Leshim* [Butov I.S. Topsy-turvy: the motive of inverting while meeting with Leshy]. URL: <https://www.ufo-com.net/publications/art-7338-shivorot-na-vivorot.html> (date of last appeal: 19. 07. 2018).

REFERENCES

1. Bollas C. *The transformational object*. In *International Journal of Psycho-Analysis*. 1979. V. 60. Pp. 103-104.
2. Dmitrieva N.V., Korolenko C.P., Antonova V.V. *Sindrom bredovogo vospriyatiya v norme i patologii* [Delusional perception syndrome in normality and pathology]. In *Universum: psihologiya i obrazovanie: elektron. nauchn. zhurn.* [Universum: Psychology and Education: an electronic scientific journal]. 2015. #9-10 (19). URL: <http://7universum.com/ru/psy/archive/item/2632> (date of last appeal: 19. 07. 2018).
3. Eisma M.C. *Public stigma of prolonged grief disorder: An experimental study*. In *Psychiatry Research*. 2018. V. 261. Pp. 173-177.
4. Foucault P.-M. *Le Pouvoir psychiatrique*. Paris, Gallimard, 2003.
5. Frejd Z. *Pechal' i melanholiya* [Mourning and Melancholy]. In *Osnovnye psihologicheskie teorii v psihoanalize. Ocherk istorii psihoanaliza: sbornik* [Basic psychological theories in psychoanalysis. Essay on the history of psychoanalysis: collected papers]. Saint Petersburg, Aleteya, 1998.
6. Glazachev S.N., Kashlev S.S., Sokolova N.I. *Sub'ektnost' pedagoga kak kul'turosoobraznaya potrebnost' obshchestva* [Teacher's subjectivity as a cultural conformity demand of a society]. In *Vestnik Rossijskogo Universiteta družby narodov. Seriya: Psihologiya i pedagogika* [RUDN University Bulletin. Series: Psychology and Pedagogy]. 2018. Vol. 15. #1. Pp. 40-45.
7. Heintzelman S.J., Trent J., King L.A. *How would the self be remembered? Evidence for posthumous self-verification*. In *Journal of Research in Personality*. 2016. V. 61. Pp. 1-10.
8. Ivanyushina P.V. *Psihologicheskaya pomoshch' kak osnova transformacii lichnosti v situacii gorya utraty* [Psychological counseling as a basis of transformation (changing) of personality in case of bereavement]. In *Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya* [Theory and Practice of Social Development]. 2015. #15. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/psihologicheskaya-pomosch-kak-osnova-transformatsii-lichnosti-v-situatsii-gorya-utraty> (date of last appeal: 21.07.2019).
9. Jalilifar A.R., Varnaseri M., Saidian S., Khazaie S. *An Investigation into the Genre Features of Funeral Announcements: People's View in Social Communications in Focus*. In *Procedia - Social and Behavioral Sciences*. 2014. V. 98. Pp. 747-756.
10. Kirillova O.A. *Mortal'nyj kinokod i vozmozhnosti tanatologii kino* [Mortal Cinematic Code in 'Decadent Patterns' of Film]. In *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Observer]. 2014. #6 (130). Pp. 74-87.
11. Kucenko N.I., Majer S.A. *Nekotorye osobennosti kontinual'nogo varianta techeniya affektivnyh psihozov* [Some features of the continuous type of affective disorder]. In *Tyumenskij medicinskij zhurnal* [Tyumen Medical Journal]. 2011. #3-4. Pp. 101-102.

J.G. Litinskaya, A.A. Kononova, R.Yu. Kupchinov
Loss of agency while experiencing grief: a woman in a man's dress

12. Lyotard J.-Fr. *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris, Minuit, 1979.
13. Madlevskaya E.L. *Geroinya-voitel'nica v epicheskikh zhanrah russkogo fol'klora: dissertatsiya ... kandidata filologicheskikh nauk: 10.01.09*. [The warrior-heroine in the epic genres of Russian folklore: a dissertation for seeking the Candidate of Philological Sciences academic degree: nomenclature of speciality 10.01.09.]. Saint Petersburg, 2000.
14. Magomed-Eminov M.Sh. *Vozvrashchenie samoidentichnosti lichnosti pri gore: avtorskij postmodernistskij podhod* [Personal self-identity recursiveness while experiencing grief: author's postmodernist approach] In *Razvitie lichnosti* [Development of personality]. 2009. #1. Pp. 110b-120.
15. Mohov S.V., Zotova V.A. *Delo ob ograde, stolike i skam'e: rezhimy spravedlivosti v praktikah raspredeleniya mest na kladbishche* [The case of the fence, table and bench: orders of worth in the allocation of places within a cemetery] In *Zhurnal issledovaniy social'noj politiki* [The Journal of Social Policy Studies]. 2017. #1. Pp. 21-36.
16. Ognev A.S., Lihacheva E.V. *Praktika vnedreniya pozitivno-orientirovannogo sub"ektogeneza v sistemu vysshego obrazovaniya* [Implementation of Positive Subjectivity Genesis in Higher Education System]. In *Psihologiya. Zhurnal Vysshej SHkoly Ekonomiki* [Psychology. Journal of the Higher School of Economics]. 2014. Vol. 11. #2. S. 51-67.
17. Rassadina S.A. *Ontogenez sposobnosti k udovol'stviyu kak predmet mezhdisciplinarnogo issledovaniya* [Ontogenesis of Pleasure Experience as a Subject of Interdisciplinary Study]. In *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 6. Politologiya. Mezhdunarodnye otnosheniya*. [Bulletin of St. Petersburg University. Series 6. Political science. International relationships]. 2009. #1. Pp. 230-236.
18. Rostova N.N. *CHelovek obratnoj perspektivy kak filosofsko-antropologicheskij tip (Issledovanie fenomena yurodstva)* [Person of reverse perspective as philosophical anthropological type (Investigation of fools for Crist's sake)]. In *Vestnik TGPU* [TSPU Bulletin]. 2007. #11. Pp. 105-107.
19. Rubinshtejn S.L. *CHelovek i mir* [Man and the world]. In S.L. Rubinshtejn. *Problemy obshchej psichologii* [Problems of General Psychology]. Moscow, Pedagogika, 1976.
20. Rudnev V.P. *Vvedenie v analiz depressii* [Rudnev V.P. Introduction to Depression Analysis]. In *Logos* [Logos]. #5-6 2001 (31). Pp. 15-35.
21. SHabel'nikov V.K. *Problema sub"ektnosti v logike kul'turno-istoricheskogo podhoda* [Problem of subjectivity in the logic of cultural-historical approach]. In *Psihologicheskie issledovaniya* [Psychological Studies]. 2018. Vol. 11. #57. URL: <http://psystudy.ru/index.php/num/2018v11n57/1527-shabelnikov57.html> (date of last appeal: 19. 07. 2018).
22. Starobinski J. *L'encre de la mélancolie*. Paris, Editions du Seuil, 2012.
23. Vorobieva L.I. *Fenomen subjektnosti v kulturno-istoricheskoi perspektive* [Vorobieva L.I. The phenomenon of agency in the cultural and historical perspective]. In *Voprosy Psichologii* [An Issues of Psychology]. 2010. #6. Pp. 3-13.
24. Vygotskij L.S. *Psihologiya iskusstva* [Vygotky L.S. Psychology of Art]. Moscow, Direkt-Media, 2014.

SUMMARY

СУБДИСЦИПЛИНАРНОСТЬ В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ И КИНОВЕДЕНИИ НА ПРИМЕРЕ АНИМАТОЛОГИИ

УДК 168.5+168.522+7.01+791.43-252.5+791.43.01

Автор: *Штейн Сергей Юрьевич*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры кино и современного искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: sergey@schtein.ru

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

Аннотация: В ситуации перепроизводства представлений, выражаемых в форме знания, наверное, важнейшим из условий понимания характера одного знания по отношению к другому, является проведение чёткой демаркации между дисциплинарным и дискурсивным знанием. Одним из специфических аспектов дисциплинарности является возможность масштабируемости дисциплинарного знания и выделения в дисциплинарном сообществе субдисциплинарной группы исследователей как раз и реализующих свою познавательную активность в отношении субпредметной области «родительской» дисциплины. Однако в реалиях гуманитарного знания, и в частности искусствоведения и киноведения, где сама идентичность конкретной дисциплины порой является весьма условной, то, что казалось бы должно рассматриваться как субдисциплина, начинает претендовать на обособленный дисциплинарный статус, либо же проблематизироваться и низводиться до специфического дискурса или даже субдискурса. Показательным примером этого является аниматология (знание об анимации), которая при разных условиях может рассматриваться и как субдисциплинарная предметность искусствоведения и/или киноведения, и как специфический дискурс/субдискурс, и как обособленная дисциплинарная предметность.

Ключевые слова: искусствоведение, киноведение, аниматология, анимация, мультипликация, дисциплинарность, субдисциплинарность, дискурсивность, субдискурсивность, дисциплинарная идентичность, наука об искусстве, методология искусствоведения

SUBDISCIPLINARITY IN SCIENCE OF ART AND SCIENCE OF CINEMA BY EXAMPLE OF ANIMATOLOGY

UDC 168.5+168.522+7.01+791.43-252.5+791.43.01

Author: *Schtein Sergey Yuryevich*, PhD in Science of Art, assistant professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: sergey@schtein.ru

ORCID ID: 0000-0002-4419-1369

Summary: In a situation of overproduction of representations expressed in the form of knowledge, perhaps the most important of the conditions for understanding the nature of one knowledge in relation to another, it is to carry out a clear demarcation between disciplinary and discursive knowledge. One of the specific aspects of disciplinarity is the possibility of scalability of disciplinary knowledge and the identification in the disciplinary community of a subdisciplinary group of researchers just and realizing their cognitive activity in relation to the subobjectivity area of “parental” discipline. However, in the realities of humanitarian knowledge, and in particular science of art and science of cinema, where the identity of a particular discipline is sometimes highly conditional, what would seem to be seen as a subdiscipline begins to claim separate disciplinary status, or to be problematic and reduced to a specific discourse or even a subdiscourse. An illustrative example of this is animatology (knowledge about animation), which under different conditions can be seen as both a subdisciplinary objectivity of science of art and/or science of cinema, and as a specific discourse/subdiscourse, and as a separate disciplinary objectivity.

Keywords: science of art, art studies, science of cinema, cinema studies, animatology, animation, cartoon, disciplinarity, subdisciplinarity, discourse, subdiscourse, disciplinary identity, science about art, art science methodology

ИКОНОГРАФИЯ СЦЕНЫ НАГРАЖДЕНИЯ ИМЕНМИПЕТА ИЗ ХРАМА В БЕЙТ ЭЛЬ-ВАЛИ

УДК 7.032(32)+726.852

Автор: *Ершова Елена Сергеевна*, старший преподаватель кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: lena.s.ershova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1345-7056

Аннотация: К эпохе Нового царства относится расцвет феномена награждения придворных чиновников и воинов царем за верную службу, что подтверждается значительным количеством исторических источников, а также сценами,

иллюстрирующими награждение фараоном представителей знати, которые появляются в частных гробницах в правление Тутмоса IV и продолжают существовать на протяжении всего Нового царства. В данной статье речь идет о сцене награждения Именпета из храма в Бейт эль-Вали, которая относится ко времени правления Рамсеса II. Интересен сам факт появления изображения награждения частного лица не в собственной гробнице, а в храмовом комплексе. Данная сцена является частью большой сцены, посвященной походу Рамсеса II в Нубию, состоящей из батальной сцены и принесения даров. Сцены принесения даров иноземными послами были распространены в частных гробницах времени XVIII династии, довольно часто царская аудиенция заканчивалась также награждением чиновника, который принимал дары или иноземных послов. Статья посвящена композиционным особенностям сцены из храма в Бейт эль-Вали и сравнительной характеристике этой сцены с более ранними сценами награждения из частных гробниц времени XVIII династии.

Ключевые слова: Древний Египет, Новое царство, сцены награждения, храм в Бейт эль-Вали, золото почести, сцены принесения даров нубийцами

ICONOGRAPHY OF THE REWARDING SCENE OF AMENEMOPE FROM THE TEMPLE OF BEIT EL-WALI

UDC 7.032(32)+726.852

Author: *Ershova Elena Sergeevna*, lecturer, Department of theory and history of art, School of Art History, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: [lena.s.ershova@gmail.com](mailto:lens.s.ershova@gmail.com)

ORCID ID: 0000-0002-1345-7056

Summary: The phenomenon of the king's rewarding the court officials and warriors for loyal service dates back to the New Kingdom, which is confirmed by lots of historical sources, as well as the scenes depicting the king's rewarding the noble people which first were created in private tombs during the reign of Tutmos IV and went on appearing during the whole New kingdom epoch. This article is about the scene of the rewarding of Amenemope from the temple in Beit el-Wali, which dates the reign of Ramses II. An interesting fact is the appearance of the image of rewarding a private person not in his own tomb, but in the temple complex. The award scene is part of a large scene dedicated to the campaign of Ramesses II in Nubia, consisting of a battle scene and gifts. The scenes of bringing gifts by foreign ambassadors were quite common in a private tombs of the XVIII dynasty, quite often the royal audience also ended with the awarding of an official who accepted gifts or foreign ambassadors. The article is devoted to the compositional features of the scene from the temple in Beit el-Wali and the comparative characteristics of this scene with earlier rewarding scenes from private tombs of the XVIII dynasty.

Keywords: Ancient Egypt, New Kingdom, rewarding scenes, gold of honour, rewards, temple of Beit el-Wali, nubian gifts

ЦВЕТ В КАМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ ДРЕВНЕЙ РУСИ

УДК 72.04+7.033.12

Автор: *Черный Валентин Дмитриевич*, доктор культурологии, профессор кафедры истории русского искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: tchernie@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-0363-1313

Аннотация: В статье рассматривается вопрос о наружном цветовом оформлении древнерусских храмов с опорой на данные натурных обследований, письменных и изобразительных источников. Отношение к храму как сакральному объекту объясняет его многоцветное убранство, которое прослеживается с начала каменного строительства на Руси. Для этой цели использовались декоративные качества основных строительных материалов, колористические вставки из специально подобранного и обработанного камня и строительной полихромной керамики, которые распределялись в свободном, «ковровом», порядке или выкладывались в виде симметричных узоров, а также золочение отдельных деталей и наружная роспись. Повышенное внимание к цвету в архитектуре средневековой Руси отмечалось не только с XVII столетия, но и в предшествующий период, о чем свидетельствуют натурные обследования сохранившихся памятников и их фрагментов и различные исторические источники.

Ключевые слова: архитектура, цвет, декоративные приемы, материалы, краски, роспись, цветовые акценты

COLOR IN THE STONE ARCHITECTURE OF ANCIENT RUSSIA

UDC 72.04+7.033.12

Author: *Chernyy Valentin Dmitrievich*, doctor of cultural studies, Professor of the Department of history of Russian art, Russian state University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: tchernie@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-0363-1313

Summary: The article deals with the issue of external color design of old Russian temples based on the data of field surveys, written and visual sources. The attitude to the temple as a sacred object explains its multicolored decoration, which can be traced from the beginning of stone construction in Russia. For this purpose, the decorative qualities of the basic building materials, color inserts made of specially selected and processed stone and polychrome ceramics were used, which were distributed in a free, "carpeted" manner,

or laid out in the form of symmetrical patterns, as well as gilding of individual parts and external painting. Increased attention to color in the architecture of medieval Russia was noted not only from the XVII century, but also in the previous period, as evidenced by full-scale surveys of preserved monuments and their fragments and various historical sources.

Keywords: architecture, color, decorative techniques, materials, paints, painting, color accents

SIGNORE CORTIGIANE: ЛИТЕРАТУРНЫЕ ПШТРИХИ К ЖИВОПИСНОМУ ПОРТРЕТУ

УДК 7.034(450)+7.041.5

Автор: *Яйленко Евгений Валерьевич*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова (125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 3, стр.1), e-mail: eiailenko@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-4497-2413

Аннотация: Предмет изучения в статье составляет группа живописных произведений венецианской школы Высокого Возрождения, объединяемых условным обозначением портрета «красавицы». Распространенное воззрение на них как на изображения куртизанок позволяет сформулировать исследовательскую задачу, заключающуюся в воссоздании культурного контекста, в рамках которого проходило их зрительное восприятие, как разновидности историко-бытового комментария. Он строится на основе сближения их изобразительных мотивов с содержанием литературы, трактовавшей тему куртизанок и продажной любви, а также связанных с ними законодательных установлений Венеции. Такие параллели позволяют очертить круг стереотипных представлений о куртизанках в том, что касается особенностей их жизненного быта и привычек, которые также отразились в художественном строе произведений искусства. Пользуясь таким методом, можно также предложить новые интерпретации содержания хорошо известных работ, примером чему – идентификация картины Париса Бордоне из Национальной галереи в Эдинбурге как изображения Марфы и Марии, осуществленная на основе сближения с текстом сочинения Пьетро Аретино «О человеческой природе сына божьего» (1534-1535).

Ключевые слова: Возрождение, Венеция, живопись, интерпретация, куртизанка, Тициан, Парис Бордоне

SIGNORE CORTIGIANE: LITERARY TOUCHES TO THE PAINTED PORTRAIT

UDC 7.034(450)+7.041.5

Author: *Yaylenko Evgeny Valerievich*, PhD in Art Studies, Associate Professor, Department of Semiotics and Theory of Art, Faculty of Art, Lomonosov Moscow State University (3, str.1, Bolshaya Nikitskaya street, Moscow, Russia, 125009), e-mail: eiailenko@rambler.ru

ORCID ID: 0000-0002-4497-2413

Summary: This article deals with the group of Venetian Renaissance paintings usually labelled as “bella” pictures and interpreted as depictions of courtesans. We try to reconstruct the cultural background against which such works would have been viewed. The methodological foundation is to be found in the searching of semantic parallels between this kind of painting and literary works treating such subject, which enables us to find characteristic features, common to them both and associated with the world of the courtesans. Among them is the emphasis on the affluence and richness of their world as well as the depictions of pets and musical instruments. On such a basis, we try to interpret famous picture by Paris Bordone from the National Gallery of Scotland in Edinburgh as the depiction of Mary Magdalen and her sister Marta, according to the parallels with “De la Umanità di Cristo” by Pietro Aretino (1534-1535).

Keywords: Renaissance, Venice, painting, interpretation, courtesan, Titian, Paris Bordon

К ВОПРОСУ О ПРОТОТИПАХ И КОПИЯХ-ВАРИАЦИЯХ В МАЛОЙ ПЛАСТИКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. СКУЛЬПТОР В.Я. ГРАЧЕВ

УДК 73.04+730

Автор: *Доронина Татьяна Владимировна*, соискатель (руководитель диссертационного исследования – доктор искусствоведения О.В. Калугина), член ассоциации искусствоведов, хранитель галереи-мастерской скульптора А.В. Доронина (123098, Russia, Москва, ул. маршала Новикова, 11), e-mail: tat.art@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1833-555X

Аннотация: В статье рассматриваются работы скульптора второй половины XIX века В.Я. Грачева как виртуозного мастера вариативного копирования. Известна переработка В.Я. Грачевым произведений Е.А. Лансере, в том числе знаменитой композиции «Прощание казака с казачкой» (бронза, 1878. ГТГ). Обсуждается вопрос о возможном авторстве Лансере скульптурной композиции с противоположным теме прощания смыслом – «Возвращение казака» (бронза, без подписи, частное собрание) и копии с нее Грачева.

В.Я. Грачев также переводил в пластику рисунки современных ему художников. Найдена композиция–прототип скульптуры В.Я. Грачева «Баши–бузук, возвращающийся с грабежа» (бронза, частное собрание) – рисунок художника Н.Н. Каразина,

опубликованный в журнале «Нива» в 1876 году. Уточнено время создания скульптуры. В статье затрагивается вопрос о необходимости упоминания имени автора прототипа при атрибуции.

Ключевые слова: малая пластика, атрибуция, скульптор В.Я. Грачев, Е.А. Лансерэ, Е. Напс, художник Н.Н. Каразин, В.Г. Шварц, копирование, прототип, бронзовщик

TO THE QUESTION ABOUT THE PROTOTYPES AND COPIES–VARIATIONS IN SMALL SCULPTURES OF THE SECOND HALF OF THE XIX CENTURY. SCULPTOR V. YA. GRACHEV

UDC 73.04+730

Author: *Doronina Tatiana Vladimirovna*, candidate applicant (the scientific supervisor of studies – doctor of arts O.V. Kalugina), Member of the Association of art historians, gallery-workshop of sculptor A.V. Doronin, keeper (11, Marshal Novikov str., Moscow, Russia, 123098), e-mail: tat.art@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-1833-555X

Summary: The article deals with the work of the sculptor of the second half of the XIX century V.Ya. Grachev as a virtuoso master of variable copying. Known processing V.Ya. Grachev of the works of E.A. Lanceray, including the famous composition “Farewell of the Cossack with Cossack” (bronze, 1878. State Tretyakov Gallery) The question of possible authorship Lanceray sculptural composition with the opposite theme of farewell meaning – “the Return of the Cossack” (bronze, unsigned, private collection) and a copy of her Grachev. Grachev also translated into plastic drawings of contemporary artists. The composition–prototype of the sculpture of V.Ya. Grachev “Bashi-buzuk returning from robbery” (bronze, private collection) – drawing of the artist N.N. Karazin, published in the journal “Niva”. The time of creation of the sculpture is specified. The question of the need to mention the name of the author of the prototype in attribution is raised.

Keywords: small plastic, attribution, sculptors V.Ya. Grachev, E.A. Lanceray, E. Naps, artists N.N. Karazin, V.G. Schwartz, copying, prototype, bronzer

КОГДА КИНО СТАЛО ЦВЕТНЫМ?

УДК 791.43.01+791.44

Автор: *Филлипов Сергей Александрович*, кандидат искусствоведения, научный сотрудник факультета журналистики Московского государственного университета имени М.В.Ломоносова (125009, Москва, улица Моховая, дом 9, стр.1), e-mail: s_a_filippov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6032-6641

Аннотация: Во второй из цикла статей о датировке технических переходов в кино обсуждается переход на цвет. В соответствии с принятой в цикле методологией, такой датой является переход через середину, то есть в данном случае, ситуация, когда большинство фильмов начинают сниматься в цвете. По статистическим данным, собранным на IMDB, в мире это произошло в 1967 году, но в отдельных странах была собственная динамика. СССР переходил на цвет дважды – в 1951 и в начале 1970-х. Дважды переходили на цвет и США – в 1954 и 1963. И если советская динамика целиком определялась директивами руководства, то в остальном мире причины были иными. Совпадения с точностью до года первого перехода американского кино на цвет и перехода европейского и мирового кино на цвет со временем внедрения цветного телевидения на соответствующих территориях даёт все основания считать, что мы получили статистические доказательства причинной зависимости перехода кинематографа на цвет под конкурентным давлением телевидения.

Ключевые слова: история кино, синеметрика, цветное кино, история цвета в кино, переход на цвет, историческая статистика кинопроизводства

WHEN DID THE CINEMA GO COLOR?

UDC 791.43.01+791.44

Author: *Filippov Sergei Alexandrovich*, Ph.D. in Art Studies, researcher at the Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University (9 Mokhovaya street, Moscow, Russia, 125009), e-mail: s_a_filippov@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-6032-6641

Summary: In the second paper of a series of articles on the dating of technical transitions in cinema, the transition to color is discussed. In accordance with the methodology adopted in the series, such a date is the transition through the middle, that is, in this case, the situation when most films are shot in color. According to statistics collected at IMDB, this happened in the world in 1967, but some countries had their own dynamics. The Soviet cinema turned to color twice – in 1951 and in the early 1970s. The American cinema also went color twice – in 1954 and 1963. Yet if the Soviet dynamics were entirely determined by the directives of the government, then in the rest of the world the reasons were different. The coincidences up to the year of the first transition of American cinema to color and the transition of European and world cinema to color with the introduction of color television in the respective territories, give every reason to believe that we have statistical evidence of the causal dependence of the transition of cinema to color under the competitive pressure of television.

Keywords: film studies, film history, cinematics, color cinema, history of color in film, color transition, historical film production statistics

ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ФЕНОМЕНА КИНОИДЕНТИЧНОСТИ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫХ КИНОИССЛЕДОВАНИЯХ

УДК 791.43.01

Автор-1: Колотаев Владимир Алексеевич, доктор филологических наук, заведующий кафедрой кино и современного искусства, декан факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: vakolotaev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

Автор-2: Марков Александр Викторович, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Аннотация: Исследования киноидентичности в российских междисциплинарных исследованиях не сводят влияние кинематографа ни к идеологическому воздействию, ни к отражению действительности, сами методологические презумпции авторов требуют более глубокого анализа отношения между режиссёрским замыслом, природой экранного медиа и процедурами восприятия кино. Сравнительный анализ большого числа междисциплинарных работ по идентичности последних лет показал, что в этих работах идентичность трактуется как определенный момент самоопределения и как основа для дальнейшей самоидентификации, когда природа экранного медиума производит разрыв в повествовании о репрезентируемом опыте. Этот разрыв проблематизирует отношения между видением камеры и особенностями жестов экрана, так что идентификация зрителя с персонажами оказывается только одним из моментов движения к новым аффектам и новым формам познавательной активности. Междисциплинарные методы позволяют уточнить параметры этого движения и узлы формирования индивидуальной идентичности, как и проекции переживаемого опыта, уточняющего границы этнической и национальной идентичности современного зрителя.

Ключевые слова: психология кино, идентичность, история российского кино, анализ фильма, киноидентичность

VARIETY OF PROBLEMATIZING CINEMA IDENTITY IN INTERDISCIPLINARY RUSSIAN FILM STUDIES AND FILM CRITICISM

UDC 791.43.01

Author-1: Kolotaev Vladimir Alekseevich, Dr.Habil. in philology, full professor, dean of the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: vakolotaev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

Author-2: Markov Alexander Viktorovich, Dr.Habil. in philology, full professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Summary: Studies of film identity in Russian interdisciplinary studies do not reduce the influence of cinema to either ideological influence or reflection of reality, the methodological presumptions of the authors themselves require a deeper analysis of the relationship between the director's intention, the nature of screen media and the perception of cinema. A comparative analysis of a large number of interdisciplinary works on the identity of recent years has shown that in these works, identity is treated as a certain moment of self-determination and as the basis for further self-identification, when the nature of the screen medium produces a gap in the narrative of the representative experience. This gap problematizes the relationship between camera vision and screen gestures, so identifying the viewer with the characters is only one of the moments of movement towards new affects and new forms of cognitive activity. Interdisciplinary methods make it possible to clarify the parameters of this movement and the nodes of the formation of individual identity, as well as the projections of the experience experienced, specifying the boundaries of the ethnic and national identity of the modern viewer.

Keywords: psychology of cinema, identity, history of Russian cinema, film analysis, cinema identity

НОЧНОЕ ДЕЙСТВИЕ В ФИЛЬМАХ А. ХИЧКОКА

УДК 791.43-2+791.43.03+791.44.071.1

Автор: Попова Лиана Владимировна, кандидат культурологии, преподаватель кафедры рекламы Международной академии бизнеса и управления (129594 Москва, 5-й проезд Марьиной Рощи, д. 15а), e-mail: pliana@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9766-7535

Аннотация: Творчество Альфреда Хичкока достаточно хорошо изучено как в России, так и за рубежом. Целью данного исследования является изучение трансформации художественного языка Альфреда Хичкока. Фильмы А. Хичкока рассматриваются как знаковая система. Творчество А. Хичкока нельзя рассматривать в отрыве от истории мирового кинематографа, не учитывая влияние предшественников. Поэтому большое внимание уделяется связи творчества Альфреда

Хичкока с творчеством советских режиссёров (С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, Л. Кулешов) и немецких экспрессионистов (Ф. Ланг, Ф.В. Мурнау). С немецкими экспрессионистами Хичкока роднит интерес к изображению ночи. Автор исследования подтверждает эту преемственность, анализируя различные источники: научные, публицистические, кинематографические. Особое внимание автор уделяет становлению авторского стиля Альфреда Хичкока, его приемам, методам и творческим находкам, а также его интересу к психоанализу. Именно интерес к психоанализу, а также опыт советских режиссёров позволили Хичкоку разработать свой инструмент воздействия на зрителей. В данной статье применяются различные методы исследования. Сравнительный метод применяется для анализа связей А. Хичкока с немецкими экспрессионистами и советскими режиссёрами. Также применяются психоаналитический и семиотический методы.

Основным выводом данного исследования является то, что становление художественного языка фильмов Альфреда Хичкока во многом обязано его режиссёрскому стилю, особому монтажному построению. Научная новизна данного исследования заключается в применении комплексного подхода к анализу фильмов Альфреда Хичкока, выявлению связей с его предшественниками.

Ключевые слова: Альфред Хичкок, Александр Митта, Сергей Эйзенштейн, Франсуа Трюффо, Всеволод Пудовкин, Кристиан Метц, Федерико Феллини, Михаил Ямпольский, Жиль Делез, знак

NIGHT ACTION IN A. HITCHCOCK FILMS

UDC 791.43-2+791.43.03+791.44.071.1

Author: *Popova Liana Vladimirovna*, PhD of Culturology, lecturer of chair of advertising of the International academy of business and management (15a, 5th st. of Maryina Roshcha, Moscow, 111539) e-mail: pliana@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9766-7535

Summary: Alfred Hitchcock 's creativity is rather well studied as in Russia, and abroad. A research objective is studying of transformation of art language of Alfred Hitchcock. Much attention is paid to connection of Alfred Hitchcock `s creativity with works of the Soviet directors (S. Eisenstein, V. Pudovkin, L. Kuleshov) and the German `s expressionists (F. Lang, F.V Murnau). Makes related interest in image of night with the German expressionists of Hitchcock. The author of a research confirms this continuity, analyzing various sources: scientific, publicistic, cinema. In this article various methods of a research are applied: comparative, psychoanalytic, semiotics.

The main conclusion of this research is that formation of art language of Alfred Hitchcock `s films is in many respects obliged to his director's style, special assembly construction. The scientific novelty of this research consists in application of an integrated approach to the analysis of Alfred Hitchcock `s films, identification of communications with his predecessors.

Keywords: Alfred Hitchcock, Alexander Mitta, Sergey Eisenstein, Francois Truffaut, Vsevolod Pudovkin, Christian Metz, Federico Fellini, Mikhail Yampolsky, Gilles Deles, sign

«МОЙ ЛЮБИМЫЙ ГОРОД»: СТОРИТЕЛЛИНГ В РУССКОЯЗЫЧНЫХ ЛЮБИТЕЛЬСКИХ ВИДЕО НА YOUTUBE

УДК 168.522

Автор: *Zvereva Galina Ivanovna*, доктор исторических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и теории культуры Российского государственного гуманитарного университета (СП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: galazver@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5153-4246

Аннотация: На платформе YouTube имеется огромный массив видео рядовых пользователей из разных регионов России с рассказами о своем родном городе. Цель статьи – рассмотреть характерные черты построения таких цифровых рассказов, акцентируя внимание на нарративной структуре и языке аудиовизуального сторителлинга. Основу исследования составляют любительские видеоролики о небольших провинциальных российских городах. Критериями отбора является авторство видео (создатели видео называют себя жителями этих городов) и популярность таких видео у рядовых пользователей YouTube. Изучение видеорассказов о родном городе проводится с помощью мультимодального нарративного и дискурсивного анализа. Фокус исследования составляет выявление специфики визуальной репрезентации городского пространства, значимых мест и символов города. Любительские видеоистории о родном городе, как правило, строятся по общим основаниям с использованием стандартных языковых средств. В статье рассматриваются признаки формульности таких мультимодальных рассказов и их дискурсивные особенности. Важное место отводится обсуждению причин популярности видеорассказов о родном (любимом) городе в русскоязычных зрительских аудиториях YouTube.

Ключевые слова: цифровой видеорассказ, нарративная структура, язык сторителлинга, визуальная репрезентация городского пространства, зрительское восприятие

“MY FAVORITE CITY”: STORYTELLING IN RUSSIAN-LANGUAGE AMATEUR VIDEOS ON YOUTUBE

UDC 168.522

Author: *Zvereva Galina Ivanovna*, Dr.Habil., full professor, head of the Department for History and Theory of Culture,

Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: galazver@mail.ru

ORCID ID: 0000-0001-5153-4246

Summary: The YouTube platform has a huge array of videos of ordinary users from different regions of Russia with stories about their hometown. The purpose of the article is to consider how such digital stories are constructed, focusing on their narrative structure and language of audiovisual storytelling. The research is based on amateur videos about provincial Russian cities. The selection criteria are the authorship of the video (the creators of the video call themselves residents of these cities) and their popularity. The main methods of studying these texts are multimodal narrative and discursive analysis. The focus is on the specifics of the visual representation of urban space, significant places and symbols of the city. Amateur video stories about the hometown, as a rule, are built on common grounds using standard language tools. The article discusses the signs of the formularity of such multimodal stories and their discursive features. An important place is given to the discussion of the reasons for the popularity of video stories about a native (beloved) city in Russian-speaking YouTube audiences.

Keywords: digital video story, narrative structure, language of storytelling, visual representation of urban space, audience perception

ДИСКУРС И ГЕНИЙ: МЕЖДУ БОЖЕСТВЕННЫМ И ЧЕЛОВЕЧЕСКИМ

УДК 168.522

Автор: *Лисович Инна Ивановна*, доктор культурологии, кандидат филологических наук, профессор кафедры социально-гуманитарных дисциплин факультета экономических и социальных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС) (119571, Россия, г. Москва, проспект Вернадского, 82, стр.1.), e-mail: mag-inna@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-4694-7737

Аннотация: Статья посвящена концептуализации идеи дискурса от платонизма и средневековой христианской мысли к раннему Новому времени. Сегодня в работах, посвященных проблематике деконструкции и континентальной критики языка, дискурс понимается согласно концепциям, заложенным в работах Э. Бенвениста и М. Фуко. Бенвенист рассматривал дискурс как «речевой акт» между субъектами, где упорядоченный язык актуализируется в речь, хотя между ними всегда остается зазор. Дискурс предполагает последовательное развёртывание высказывания между субъектами коммуникации. М. Фуко описывал дискурс через процедуры отбора, контроля и доминирования, поскольку дискурс действует и как цензура высказывания, утверждающая привилегии говорящего. Тем не менее, у Э. Бенвениста и М. Фуко видны древнегреческие и новоевропейские корни словоупотребления этого термина. Так, в традиции, заложенной Сократом и Платоном, «διεξοδος» ведет собеседников к эпистеме. Здесь важным посредником может стать дух, гений, соединяющий мир божественный и человеческий. В Средние века и раннее Новое время античное представление о дискурсе было скорректировано христианской и гуманистической традицией. В научном знании раннего Нового времени дискурс также остается важным для представителей «новой философии». Он предполагает наличие критического взаимодействия между субъектами знания, вербальной формой выражения, это порядок развёртывания текста, напрямую связанный с формированием пути (ис)следования и изобретением новой терминологии, категориально-понятийного аппарата.

Ключевые слова: дискурс, речь, гений, божественное, коммуникация, путь, познание, рациональное

DISCOURSE AND GENIUS: BETWEEN THE DIVINE AND THE HUMAN

UDC 168.522

Author: *Lisovich Inna Ivanovna*, Doctor of Culturology, Candidate of Philology, Professor, Department of Humanities and Social Sciences, Faculty of Economic and Social Sciences, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (Bldg. 1, 84 Prospekt Vernadskogo, Moscow, Russia, 119571), e-mail: mag-inna@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-4694-7737

Summary: The article examines conceptualization of the ideas “discourse” from the Plato and medieval Christian thought to the Early Modern period. Today discourse understood in the works devoted to the problems of deconstruction and continental criticism of language according to the concepts laid down in the works of E. Benveniste and M. Foucault. E. Benveniste considered the discourse as “the speech act” between subjects where the language implement through the speech, although there is always a gap between them. The discourse is the consistent deployment of the utterance between the subjects of the communication. M. Foucault described how the production of the discourse is at once controlled, selected, organized and redistributed by a certain number of procedures, since discourse acts as a censorship, asserting the privileges of the speaker. Nevertheless, one can see in the concepts of E. Benveniste and M. Foucault the ancient Greek roots of this term. Socrates, Plato and Aristotle established the tradition, according to which «διεξοδος» leads the interlocutors to the episteme. An important intermediary can be the genius, connecting the world of man and divine. In the middle Ages and early Modern period, the ancient concept of discourse was combined with the Christian and humanistic tradition. The discourse becomes important for the scientific knowledge and “new philosophy” of the early Modern period. It includes the verbal form, the order of the text, associated with the formation of the method, the new terminology, and the categories, the conceptual apparatus, the critical interaction between subjects of the cognition.

Keywords: discourse, speech, genius, divine, communication, cognition, ratio, order

ПОЭЗИЯ НА КОНЦЕРТНОЙ ЭСТРАДЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА. АРТИСТЫ И РЕПЕРТУАР

УДК 792.7

Автор: *Сариева Елена Анатольевна*, кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Государственного института искусствознания (125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5), доцент кафедры Эстрадного искусства ФГБОУ ВО «Российский институт театрального искусства – ГИТИС» (125009, Москва, Малый Кисловский переулок, д. 6), e-mail: earieva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-2883-773X

Аннотация: Статья посвящена первым опытам исполнения поэтических произведений на концертной эстраде. В антрактах и дивертисментах императорских театров в первой половине XIX века стихотворения исполнялись как моноспектакли, с использованием музыки, костюма и грима. Во второй половине XIX века с началом великопостных публичных чтений, на эстраде утверждается самостоятельное положение чтеца. В статье анализируется исполнение гражданской поэзии на концертной эстраде артиста провинциальных театров П.А. Никитина и артистки Малого театра М.Н. Ермоловой. Наряду с гражданской поэзией на эстраде в 1880-х годах популярна салонная поэзия. Это связано с расширением развлекательного фона и появлением множества эстрадных антреприз.

Ключевые слова: театр, эстрада, разговорный жанр, литературная эстрада, поэзия, сценическое искусство, Никитин, Ермолова, дивертисмент

POETRY ON THE SECOND HALF OF THE XIX-th CENTURY CONCERT ESTRADA. ARTISTS AND REPERTOIRE

UDC 792.7

Author: *Sarieva Elena Anatol'evna*, PhD in Art Studies, St. researcher of State Institute of Art Science (SIAS), (5, Kozitsky lane, Moscow, 125009), associate professor of department of Russian University of Theatre Arts – GITIS, (6, Maly Kislovsky lane, Moscow, 125009), e-mail: earieva@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-2883-773X

Summary: The article is devoted to the first experiments in the performance of poetic works on a concert stage. In intermissions and divertissements of the imperial theaters in the first half of the XIX century, the poems were performed as solo performances using music, costume and makeup. In the second half of the XIX century with the beginning of the Lenten public readings, an independent position of the reader was established on the stage. The article analyzes the performance of civil poetry on the concert stage of the artist of the provincial theaters P.A. Nikitin and the actress of the Maly Theater M.N. Yermolova. Along with civic poetry on the stage, salon poetry was popular in the 1880s. This is due to the expansion of entertainment background and the emergence of a variety of entertainments.

Keywords: theater, estrada, colloquial, literary variety, poetry, performing arts, Nikitin, Yermolova, divertissement

ПОТЕРЯ СУБЪЕКТНОСТИ ПРИ ПЕРЕЖИВАНИИ ГОРЯ: ЖЕНЩИНА В МУЖСКОМ ПЛАТЬЕ

УДК 116+159.964.21+159.974.5+168.522

Автор-1: *Литинская Джинна Григорьевна*, кандидат философских наук, доцент Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (РАНХиГС) (119571, Москва, Проспект Вернадского, д. 82), e-mail: litinskaya@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0002-8850-1728

Автор-2: *Кононова Анна Альбертовна*, магистрантка Национального Исследовательского Университета «Высшая Школа Экономики» (НИУ ВШЭ) (101000, Москва, Мясницкая ул., д. 20), e-mail: annakononova1996@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6712-0475

Автор-3: *Купчинов Родион Юрьевич*, преподаватель предвуниверсария Московского Педагогического Государственного Университета (МПГУ) (111123, Москва, 3-я Владимирская улица, д. 7), клинический психолог, e-mail: wellephantus@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5777-5075

Аннотация: Статья посвящена трансформации процесса горевания по умершим рассмотренной через призму значимых нарративов отечественной культуры при помощи психоаналитического инструментария. Рассмотрены особенности культурных норм, сопутствующих проживанию горевания, некоторые «аномальные» сценарии горевания, а так же, в частности, их взаимосвязь с потерей субъектности женщинами при переживании меланхолии. В результате анализа ряда близких культурных сюжетов характерных для отечественной культуры разных периодов показано, что потеря субъектности, потеря женщиной своего Я связывается с невозможностью перенести горечь утраты, сохранив при этом целостность психики, при чем появляется уникальный трансформационный объект – одежда покойного. На основе анализа предлагается ряд этических вопросов, связанных со сферой морального, отражающих насущные проблемы в психотерапевтической деятельности.

Ключевые слова: субъектность, потеря субъектности, трансформация субъектности, меланхолия, работа горя, страта вдовы, трансформационный объект, моральное

SUMMARY

LOSS OF AGENCY WHILE EXPERIENCING GRIEF: A WOMAN IN A MAN'S DRESS

UDC 116+159.964.21+159.974.5+168.522

Author-1: Litinskaya Jinna Grigoryevna, Ph.D. in philosophy, assistant professor, Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (82, Prospect Vernadskogo, Moscow, 119571), e-mail: litinskaya@inbox.ru

ORCID ID: 0000-0002-8850-1728

Author-2: Kononova Anna Albertovna, master student, National Research University Higher School of Economics (20, Myasnitskaya st., Moscow, 101000), e-mail: annakonova1996@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6712-0475

Author-3: Kupchinov Rodion Yuryevich, teacher in pre-university school of Moscow Pedagogical State University (7, 3rd Vladimirskaya st., Moscow, 111123), clinical psychologist, e-mail: wellephantus@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-5777-5075

Summary: In this article, with the help of psychoanalytical tools, the process of transformation of mourning the dead is reviewed through the prism of relative narratives within the native culture. Cultural norms, relevant to the process of mourning, some “anomalies” within the scenario of mourning, in particular their connection with females’ loss of subjectivity while experiencing melancholy are reviewed. As a result of analysis of several relevant cultural plots from different historical periods, it is demonstrated, that the loss of subjectivity, females’ loss of “Ego” is linked to the inability to put up with bitterness of loss, without maintaining the integrity of mind. It is also shown, that in this process a unique transformational object, clothes of the lost one, does appear. Based on the aforementioned analysis, several ethical questions, relevant for psychotherapeutical process, regarding the sphere of death are raised.

Keywords: subjectivity, loss of subjectivity, agency, transformation of subjectivity, melancholy, grief work, widow strata, transformational object, mortality

