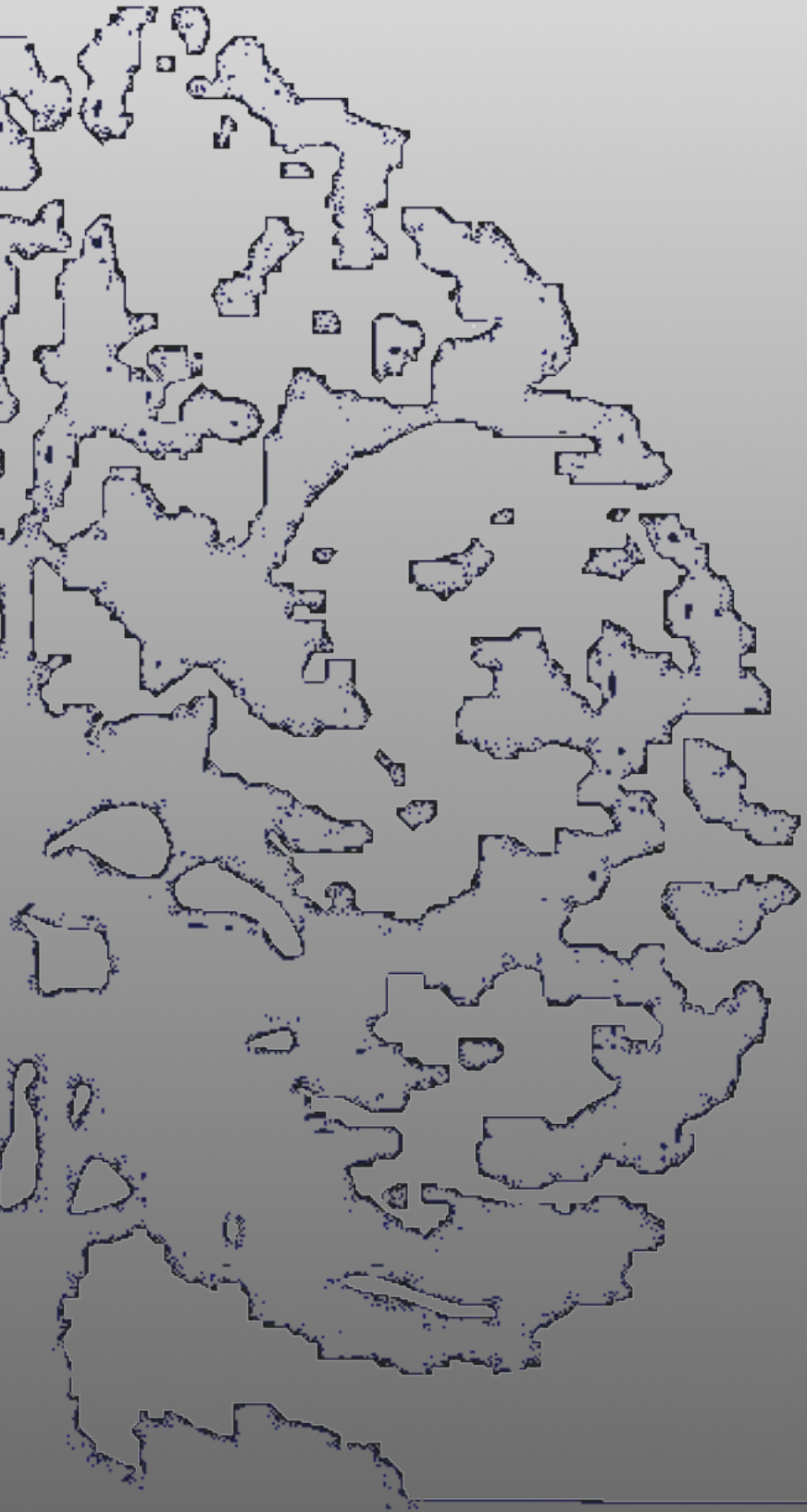
ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Десятый год издания / 10th Year of publication



№40 (4-2020)
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).

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).

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

Тхостов Александр Шамилевич, 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 мадиаискусства 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

Колотаев 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, зав.кафедрой теории и истории искусства 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. Колотаев (доктор филологических наук, доцент), А.В. Марков (доктор филологических наук, доцент), С.Ю. Штейн (кандидат искусствоведения, доцент)

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

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.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2020

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 Ljubjana (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).

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, Head of the Department of theory and history of 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, associate Professor).

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
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.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2020

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

6 *С.Ю. Штейн* Онтология кураторства

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

37 *Е.С. Ершова* Иконография сцен награждения чиновников в древнеегипетских частных гробницах времени правления XIX династии

43 *В.Д. Черный* Иностранцы в Московии конца XV-XVI вв.: восприятие застройки и архитектуры русских городов

54 *Н.Г. Коршунова* Четыре церковных образа середины XVIII века из храма Воскресения Христова Большого Царскосельского дворца

65 *К.Е. Гусева* Английское архитектурное каприччио в контексте развития ведущих стилистических направлений XIX века

78 *Д.А. Абдуллина* Отечественный детский портрет первой половины XIX века: романтические образы ангела, «благородного дикаря» и героя

92 *С.С. Панкратов* Проблема атрибуции изделий торгово-промышленного Товарищества «П.И. Оловянишникова сыновья» в свете новых сведений о предприятии

104 *А.В. Васильева* Иллюстрации к русскому переводу романа Эрнеста Д'Эрвильи «Приключения доисторического мальчика» (1929) в контексте произведений о людях каменного века из фондов Государственного Дарвиновского музея

ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

113 *Г.В. Волкова* Российские эмигранты – фотографы в США: путь в искусство и бизнес (1930-1960-е гг.)

КИНО

122 *С.А. Филиппов* Когда кино стало широкоэкранным?

138 *В.А. Колотаев* Драматургия нулевой идентичности: феноменология лишнего человека в отечественном киноискусстве

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

152 *К.К. Ельцова, Е.М. Юдина* Конструирование «бедности» в российских цифровых изданиях о стиле жизни (на примере порталов «Afisha Daily» и «The Village»)

179 SUMMARY

ISSN 2227-6165

CONTENTS

THEORY OF ART

6 *S.Yu. Schtein* Ontology of curating

HISTORY OF ART

37 *E.S. Ershova* Iconography of the rewarding scene from the Ancient Egyptian private tombs of the XIX dynasty

43 *V.D. Chernyy* Foreigners in Muscovy of the late XV-XVI centuries: perception of development and architecture of Russian cities

54 *N.G. Korshunova* Four religious paintings of the middle of the XVIII century from the Church of the Resurrection of Christ of the Great Tsarskoye Selo Palace

65 *K.E. Guseva* English architectural capriccio in the context of the development of leading art styles of the XIX century

78 *D.A. Abdullina* Domestic children's portrait of the first half of the XIX century: romantic images of angels, “noble savage” and hero

92 *S.S. Pankratov* The problem of attribution of products of the trade and industrial Partnership “P.I. Olovyanishnikov's sons” in the light of new information about the company

104 *A.V. Vasilyeva* Illustrations to the Russian translation of “The Adventures of a little prehistoric boy” (1929) by Ernest d'Hervilly in the scope of literary works about people of the Stone Age from the State Darwin Museum collection

VISUAL ARTS

113 *G.V. Volkova* Russian émigrés – Photographers in the USA: Path to Art and Business (1930s-1960s)

CINEMA

122 *S.A. Filippov* When Did the Cinema Go Widescreen?

138 *V.A. Kolotaev* Zero identity drama: The phenomenology of the *superfluous person* in Russian cinema

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

152 *K.K. Eltsova, E.M. Yudina* Discursive construction of “poverty” in Russian digital lifestyle-media (case study of the “Afisha Daily” and “The Village” publications)

179 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-6-36

С.Ю. Штейн
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры кино и современного искусства
факультета истории искусства РГГУ
sergey@schtein.ru

ОНТОЛОГИЯ КУРАТОРСТВА

Статья посвящена теоретическому моделированию онтологии кураторства выставочных проектов. При этом кураторство рассматривается в двух взаимодополняющих «проекциях»: как функция в условиях выставочной деятельности и как самостоятельная деятельность. Содержательной «рамкой» для выражения искомой онтологии является методическое представление деятельности. Методологической основой для теоретического моделирования являются деятельностный подход, генетически-конструктивный подход, метод онтологизации и константный метод. Кроме условной нормы деятельности куратора, отдельно рассматриваются основные возможные варианты выхода за неё, что в данном построении выражается через оппозицию куратору фигуры арт-менеджера. В связи с этим проводится описание онтологических функций арт-менеджера как устойчивого субъекта механизма системной выставочной деятельности.

Ключевые слова: куратор, кураторство, арт-менеджер, арт-менеджмент, выставочная деятельность, современное искусство, методология искусствоведения, теория искусства, наука об искусстве, константный метод

The article is devoted to theoretical modeling of the ontology of curating of exhibition projects. At the same time, curating is considered in two complementary "projections": as a function in the conditions of exhibition activity and as an independent activity. The meaningful “frame” for expressing the desired ontology is the methodical presentation of activity. The methodological basis for theoretical modeling is the activity approach, the genetically constructive approach, the ontologization method and the constant method. In addition to the conditional norm of the curator's activity, the main possible options for going beyond it are separately considered, which in this construction is expressed through opposition to the curator of the art manager's figure. In this regard, the ontological functions of the art manager as a stable subject of the mechanism of system exhibition activity are described.

Keywords: curator, curating, art manager, art management, exhibition activity, contemporary art, methodology of art studies, art theory, the science of art, constant method

Совершенно очевидно, что саморефлексия художника, куратора и даже философа – это не исследовательская рефлексия. Но «магия» её такова, что дисциплинарные исследователи – искусствоведы и культурологи, поддаваясь ей, зачастую наследуют не только её форму, но и само её содержание. Поэтому традиционно почти любой разговор о современном искусстве и кураторстве, даже если он и заводится дисциплинарным исследователем, то начинается и продолжается как задорная «игра» с разнообразными цитатами и всевозможными понятиями, начинающимися с «пост» и «мета» и заканчивающимися на «изм», значение которых и концептуально, и контекстуально, и порой даже – ситуативно. При этом центральным, конечно, оказывается не искомое знание, которое в актуальный момент должно стать заместительным в отношении познаваемого (а именно это чаемая цель науки!), а концепт – интерпретация определённого материала – самовыражение в его отношении. Но к науке, в данном случае – к гуманитарной науке, это не имеет никакого отношения! Причём и саморефлексия субъектов культуры, и такая их «игра» вполне может быть предметом гуманитарного исследования. Но ни сама эта саморефлексия, ни сама эта «игра» не являются исследованием! Предмет научного исследования может рассматриваться в контексте, саморефлексия субъекта культуры может осуществляться из контекста, но учёный-гуманитарий должен максимально и активно – методологически дистанцироваться от какого-либо контекста, ведь только в таком случае он останется насколько только это возможно для человека, независимым и от какой-либо точки зрения на исследуемое. и от самого этого исследуемого.

© Штейн С.Ю., 2020

ISSN 2227-6165

Возможность построения онтологии кураторства без опоры на какие-либо существующие представления связанные с кураторством, обусловлена использованием методологической деаккумуляции знаний, позволяющей при ведении специальной методологической работы абстрагироваться от наличествующих концептуальных точек зрения на материал. Здесь такой подход оправдывается тем, что при построении теоретической модели онтологии кураторства, во-первых, онтологизируемое изымается из какого-либо контекста, так или иначе искажающего его, а, во-вторых, оно изначально очищается от всевозможных уже имеющихся концептуальных объяснений и интерпретаций, которыми предзадаётся его определённое видение, имеющее отношение не столько к этому материалу, сколько к самим этим представлениям.

В то же время данное методологическое построение является производным от методического построения выставочной деятельности, в которой данный тип деятельности был представлен главным образом через такие компоненты, как исходный материал и продукт [Штейн, Онтология выставочной деятельности, 2020]. Но в данной работе присутствует и определённая специфика, обусловленная необходимостью рассмотрения кураторства выставочных проектов не только через функцию куратора в условиях выставочной деятельности – в качестве компонента её механизма, но и как самостоятельную деятельность.

1. Процессуальная «рамка» выставочной деятельности

Чтобы определить онтологические функции куратора в условиях выставочной деятельности, то есть установить, какие процессы может реализовать только куратор и никто иной, необходимо для начала в целом описать процессуальную множественность, образующую данный вид деятельности.

Исходя из условного деления одного цикла выставочной деятельности на три этапа – концептуального, подготовительного и сопроводительного [Штейн, Онтология выставочной деятельности, 2020, с. 20], можно определить ряд образующих их процессов, которые непосредственно взаимосвязаны и влияют на формосодержательную целостность конечного продукта – функционирующую выставку.

Для концептуального этапа, продуктом которого является проект выставки, это такие процессы как:

– определение/корректировка общей выставочной стратегии (продукт процесса – рамочные условия, которым должна удовлетворять формосодержательная целостность создаваемой выставки);

– генерирование/актуализация идеи, которая может быть положена в основу выставки (продукт процесса – идея для выставки);

– формирование концепции выставки (продукт процесса – концепция выставки);

– разработка проекта выставки (продукт процесса – проект выставки).

Для подготовительного этапа, продуктом которого является выставка, это такие процессы как:

– реализация проекта выставки (продукт – выставка);

– [возможный процесс] корректировка проекта выставки (продукт – скорректированный проект выставки).

Для сопроводительного этапа, продуктом которого является функционирующая выставка, это один основной процесс:

– сопровождение выставки (продукт – выставка функционирующая в заданной формосодержательной целостности).

Разберём более подробно полученную процессуальную множественность (*рис. 1*) через анализ составляющих её процессов.

Определение/корректировка общей выставочной стратегии.

Если иметь дело не с интуитивной деятельностью, которая может быть обусловлена как исходным представлением о том, что хочется получить в качестве продукта, но без понимания той

ISSN 2227-6165



Рис. 1.

процессуальной цепочки, которая гарантированно приведёт к нему, так и отсутствием этого представления о результате, который в конце-концов получается вследствие осуществления каких-то логически связанных реализуемых процессов, а с деятельностью осознаваемой и проектируемой, то чем масштабней является эта деятельность, тем с большей вероятностью она сама по себе изначально является продуктом специфической деятельности – *деятельности по планированию деятельности*, продукт которой заключает в себе методическое представление будущей деятельности, условную норму этой деятельности и главное – представление о формосодержательной целостности того продукта, который должен получаться в результате реализации одного её цикла и первичной функциональной востребованности этого продукта в иной или иных видах деятельности, что по сути гарантирует возможность продолжения развёртывания последующих циклов данной деятельности. Понимая это, процесс определения/корректировки общей выставочной стратегии можно рассматривать как часть процессуальной множественности, образующей один цикл выставочной деятельности, так и вне его – в качестве одного из ключевых процессов, лежащих в основе инициирования самой выставочной деятельности.

Продукт процесса определения/корректировки общей выставочной стратегии – рамочные условия, которым должна удовлетворять формосодержательная целостность создаваемой выставки, формируются как минимум по трём основным стратегическим направлениям: содержательному, экономическому и имиджевому.

Содержательное направление стратегии выставочной деятельности фиксирует те идейные и тематические границы, в которые должна укладываться конкретная выставка.

Экономическое направление стратегии выставочной деятельности определяет финансовую окупаемость и возможную прибыль, которую может/должна принести конкретная выставка.

Имиджевое направление стратегии выставочной деятельности задаёт дополнительные рамки самого разного характера (содержательного, формального, организационного и т. п.), в которые должна укладываться конкретная выставка. Отличие данного направления от содержательного заключается в масштабе стратегирования: если на содержательном уровне главным образом определяется идейно-тематический круг, в который должна вписываться конкретная выставка, то на имеджевом уровне просчитывается то, насколько то или иное идейно-тематическое содержание или даже их аспект (использование конкретной работы, приглашение конкретного автора и т. п.), а также форма подачи, организация навигации и т. п. будут отвечать, либо противоречить тому созданному или только создаваемому имиджу всей данной выставочной деятельности.

Продукт данного процесса для иных процессов одного цикла выставочной деятельности – исходное условие. Если выводить данный процесс из рассматриваемой процессуальной множественности, то данное условие является непроблематизируемым. Рассматривая же этот процесс в качестве исходного в условиях процессуальной множественности одного цикла выставочной деятельности, как раз и имеется в виду возможность корректировки заданных

ISSN 2227-6165

исходных условий для конкретной выставки, которые, впрочем, после этого для иных процессов окажутся так же непроблематизируемыми. Однако может наличествовать вариативность в отношении того, будет ли сделанная корректировка, обязательная для её учёта при реализации одного конкретного цикла деятельности, распространяться на иные – последующие циклы.

Генерирование/актуализация идеи.

«Идея – основной, главный смысл в логической цепочке, объединённых между собою смыслов; обобщение смыслов в метасмысл. В то же время при рассмотрении идеи самой по себе, безотносительно подводящих к её пониманию промежуточных смыслов, образующих своеобразную смысловую конструкцию, идея сама есть ничто иное как смысл» [Штейн, Матрица гуманитарной науки, 2020, с. 56]. Но при этом «смысл – не связанная с замещением перцептивного образа информация, выражающая мыслительный вывод (умозаключение)» [там же]. Для использования термина «идея» в отношении выставочной деятельности было принято такое её определение: «*идея* – это не связанная с замещением перцептивного образа информация, выражающая мыслительный вывод (умозаключение), которая может быть выражена через имманентную данность» [Штейн, Онтология выставочной деятельности, 2020, с. 9].

Идея может быть сгенерирована – создана и являться чем-то уникальным по отношению к иным наличествующим идеям, а может быть актуализирована – взята из какого-то конкретного или абстрактного источника. При этом важно иметь в виду, что заимствованная идея почти всегда тянет за собой шлейф самых разнообразных коннотаций – дополнительных значений и ассоциаций, которые могут искажать идею при восприятии её выражения.

В условиях выставочной деятельности могут быть определены три принципиальные ситуации, связанные с идеей:

– идея является первичным, на основе чего формируется концепция и разрабатывается проект выставки, который затем и реализуется;

– идея вторична по отношению к экспонируемому и формируется/возникает в результате непосредственно реализации проекта выставки, который в данном случае является формальным планом расположения экспонируемого в выставочном пространстве;

– идея отсутствует, а её возможное нахождение воспринимающим выставку является его собственным привнесением.

Первая из описанных ситуаций может быть охарактеризована как норма, так как в данном случае сохраняется логическая последовательность процессов, связанных с переводом идеи в форму концепции, а концепции – в проект выставки. При этом конкретная идея оказывается тем первичным исходным материалом, который полагается в основу данного цикла выставочной деятельности, который в продукте станет содержанием, выражаемым через иной используемый исходный материал (экспонируемое, выставочное пространство/пространство, используемое как выставочное, но исходно не являющееся таковым), являющийся по отношению к нему формой. Можно выделить две принципиально разные причины генирирования/актуализации конкретной идеи для выставки:

a) самовыражение субъекта механизма выставочной деятельности, удовлетворяющее исходным условиям;

b) продуктивный ответ субъекта механизма выставочной деятельности на конкретный запрос, связанный с предполагаемой экономической или имиджевой функциональностью продукта, который должен быть получен на основе данной идеи.

Несмотря на принципиальную разность этих причин, сам процесс генерирования/актуализации идеи не меняется – трансформируются лишь те условия, в которых субъект механизма выставочной деятельности реализует данный процесс, под которые он должен подстраиваться и которым должен удовлетворять.

Вторая ситуация по сути является нарушением алгоритма первой (нормальной) ситуации: в момент, когда выставка уже получает своё формосодержательное выражение, обнаруживается

ISSN 2227-6165

идея, которая должна была быть определена в самом начале, и на выражение которой должна работать вся формосодержательная целостность выставки. Но так как выставка уже создана, а идея только возникла, то тут возможны два варианта: либо полученная выставка полностью удовлетворяет выражению данной идеи, и тогда мы имеем дело со счастливым случаем, либо удовлетворяет не в полной мере, и тогда необходима рефлексивная остановка, откат назад и корректировка проекта выставки с учётом того, что она должна всё-таки выражать конкретную обнаруженную идею, ведь в противном случае возникнет ситуация, которая может быть охарактеризована и как содержательная противоречивость, и как содержательная эклектичность, и как содержательная невнятность.

Если в исторической перспективе вполне возможно найти примеры третьей ситуации, то в актуальный момент она является скорее гипотетической, ведь даже при казалось бы формальном расположении экспонируемого используется некий принцип (например, хронологический, авторский, тематический и т. п.), который в данном случае и выполняет функцию идеи.

Формирование концепции выставки.

В данном контексте, являясь промежуточным звеном между идеей и проектом выставки, концепция может быть определена следующим образом: *концепция* – это структура раскрытия идеи. Одна и та же идея может быть раскрыта совершенно по разному. Одним из самых очевидных отличий, например, является масштаб её рассмотрения. И вот как раз концепция и указывает на специфику конкретного видения того, каким образом может быть раскрыта идея в данном конкретном случае. С учётом же того, что здесь изначально имеется в виду то, что формой выражения идеи будет выставка, то, соответственно, если сама идея может быть какой угодно, то концепция как структура её выражения должна содержать в себе специфику её последующего выражения. При этом сама концепция выражается в форме текста.

По отношению к проекту выставки концепция может быть как абстрактной, так и достаточной конкретной – это обуславливает амплитуду возможностей при работе над её реализацией в форме выставки и разнообразие либо ограниченность того материала, который может быть для этого использован. Для удобства можно определить три основные формы концепций по данному признаку: *произвольная концепция*, *ограниченная концепция*, *жёсткая концепция*. Фиксация характера формы наличествующей концепции, которая может выражаться через разность её связи с проектом выставки (*рис. 2*), даёт возможность определить как то, каким образом реализовывался рассматриваемый процесс и даже, возможно, кем он реализовывался (об этом см. далее), а также специфику реализации последующего процесса – разработки проекта выставки, непосредственно обусловленного результатом данного процесса.

Приведём чисто гипотетический – специально несколько утрированный пример различных форм концепций выставки, основанных на одной и той же идее, но в двух её принципиально разных масштабных толкованиях.

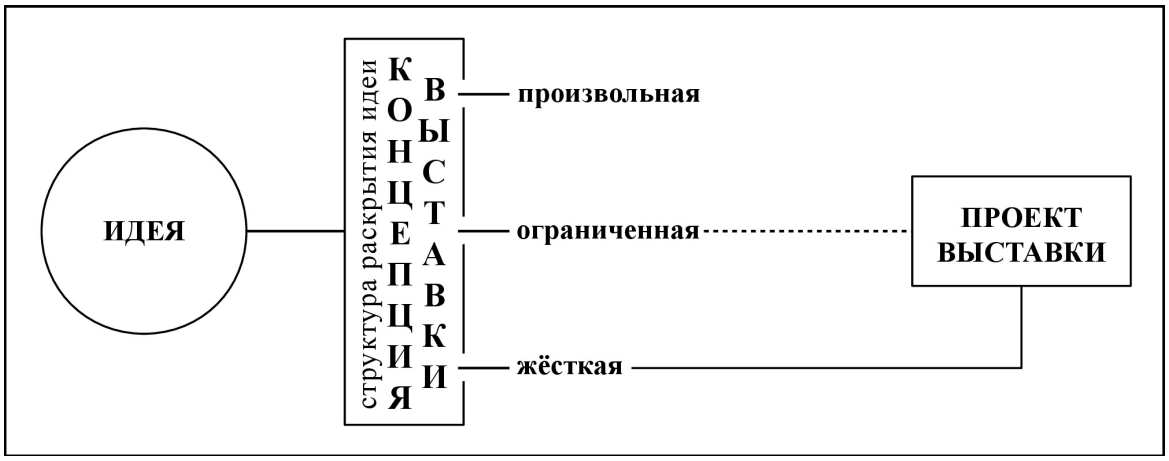


Рис. 2.

ISSN 2227-6165

Идея: власть есть зло, так как она делает человека несвободным.

Первое толкование идеи: власть в узком значении – политическая власть.

Вариант произвольной концепции выставки, основанной на данной идее в узком значении. Любой человек, будучи гражданином той или иной страны, является заложником определённой политической власти. Будучи заложником власти, человек либо конфликтует с ней, либо подстраивается под неё. Но тот и другой вариант – есть зло, так как всё это делает человека несвободным.

Вариант ограниченной концепции выставки, основанной на данной идее в узком значении. Наиболее ярко зло политической власти проявляется в отношении художника – самого свободолюбивого из людей. Ведь любое творчество – это свобода, а любая политическая власть – это ограничение этой свободы. Будучи заложником власти, художник либо конфликтует с ней, либо подстраивается под неё. Но тот и другой вариант – есть зло, так как всё это делает художника несвободным.

Вариант жёсткой концепции выставки, основанной на данной идее в узком значении. Так как любой художник так или иначе является заложником той страны, гражданином которой он является, то его творчество может быть представлено запертым в трёх условных «клетях», образуемых конкретным политическим режимом: «клетью» официальной дружелюбной «маски» политического режима, «клетью» официального искусства, поддерживаемого политическим режимом, «клетью» реальной камеры тюрьмы, которая существует в стране с данным политическим режимом. Сопоставление работ разных авторов, запертых в «клетях», образуемых политической властью, даёт представление о том, что любой художник либо конфликтует с властью через конфликт с тем образом действительности, который ею формируется, либо вольно или невольно подстраивается под неё. Но тот и другой вариант – есть зло, так как всё это делает художника несвободным.

Второе толкование идеи: власть в широком значении – любая власть человека над человеком.

Вариант произвольной концепции выставки, основанной на данной идее в широком значении. Любой человек в определённые периоды своей жизни находится под властью различных людей – родителей, учителей, начальников, любимого человека, собственных детей... Зависимость от них делает его несвободным, что отражается на всей его жизни – характере, поступках, быте.

Вариант ограниченной концепции выставки, основанной на данной идее в широком значении. Художник, как и любой человек, в определённые периоды своей жизни находится под властью различных людей – родителей, учителей, начальников, любимого человека, собственных детей... Зависимость от них делает его несвободным, что отражается на его творчестве, которое выражает уже не столько творческое «я» художника, сколько его подчинённость власти над ним этих людей.

Вариант жёсткой концепции выставки, основанной на данной идее в широком значении. Художник в определённые периоды своей жизни находится под властью различных людей – родителей, учителей, начальников, любимого человека, собственных детей... Зависимость от них делает его несвободным, что отражается на его творчестве, которое выражает уже не столько творческое «я» художника, сколько его подчинённость власти над ним этих людей. Есть художники, в чьём творчестве эта зависимость и несвобода очевидны – убрав из их работ то, что обусловлено этой властью над ним других людей, что останется от них – небольшая часть холста или даже пустая рама.

В реальности конкретной выставочной деятельности могут предъявляться свои требования к содержанию и полноте, а также к выражению концепции выставки. Связано это в том числе и с тем, что в случае с принятием за основу произвольной или ограниченной концепции, во-первых, представление о концептуальном стержне формосодержательной целостности будущей выставки оказывается весьма абстрактным, а, во-вторых, при разработке проекта выставки как раз и придётся в первую очередь сначала доводить концепцию до жёсткой формы, чтобы затем строить на ней проект её выражения, то есть смешивать два принципиально разных процесса, что с точки зрения

ISSN 2227-6165

нормирования деятельности является мягко говоря не совсем правильным. Поэтому жёсткая форма концепции выставки, как продукт процесса формирования концепции выставки, является наиболее оптимальной.

Разработка проекта выставки.

Проект выставки – это план формосодержательного выражения концепции выставки с учётом конкретных технико-технологических, организационных и финансовых условий. Проект выставки – это теоретическая (выражаемая вербально, схематически) или непосредственная (в виде физического или виртуального макета) модель будущей выставки. Исходя из специфики формы концепции (произвольная, ограниченная, жёсткая), на основе которой должен быть разработан план выставки, данный процесс может быть как отягощён необходимостью дооформления концепции, так и связан исключительно с определением и утверждением той конкретики, которая и будет выражать концепцию в форме выставки.

Если иметь в виду наличие жёсткой формы концепции выставки, то содержание процесса разработки проекта выставки на основе данной концепции заключается, во-первых, в определении того конкретного исходного материала – экспонируемого, дополнительных компонентов, а также при исходной возможной вариативности – выставочного пространства или какого-то исходно не выставочного пространства, с использованием которых и будет выражаться концепция, а во-вторых, в создании максимально приближенной к реальности теоретической либо непосредственной модели выставки, с учётом конкретного пространства – его преобразования, экспонируемого – его размещения в пространстве, посетителей – их перемещения по пространству, их восприятия экспонируемого, либо взаимодействия с экспонируемым.

Используя приведённые выше примеры жёстких концепций выставки, можно здесь указать на то, что при разработке проектов на их основе определяются конкретные авторы и их произведения, а так же дополнительные объектные культурные артефакты. При условии, что биографии авторов и их работы удовлетворяют условию, обусловленному необходимостью выражать данные концепции, сам их выбор вариативен и полностью зависит, во-первых, от технической и организационной возможностей их использования, а во-вторых, от реализующего данный выбор.

Реализация проекта выставки.

Процесс реализации проекта выставки заключается в переводе теоретической либо непосредственной модели выставки в форму выставки. Чем точнее и выверенее проект выставки, тем формальнее реализация данного процесса.

Определённую сложность при реализации проекта выставки может составлять наличие в ней процессуальных, перформативных и иммерсивных составляющих, аудиовизуальных и более технически сложных форм. Но при условии, что вся разнообразная специфика данных форм учитывалась при создании проекта выставки, то эта сложность будет иметь отношение не к содержанию и не к формосодержательной целостности создаваемого продукта, а заключать в себе аспекты исключительно технико-технологического характера.

Корректировка проекта выставки.

Данный процесс – вариативный и по большей части – форс-мажорный – возникающий в процессе реализации проекта выставки в связи с невозможностью главным образом по организационным и техническим причинам реализовать имеющийся проект (задержка с провозом произведения из-за границы, болезнь художника-перформера, отсутствие необходимого напряжения в электросети, неожиданно возникшие новые противопожарные предписания и т. п.). Исходя из масштаба того изменения, которое должно быть применено, можно говорить либо о формальной, либо о принципиальной трансформации проекта выставки.

Проект выставки также может корректироваться в связи с возникновением в процессе реализации имеющегося проекта тех или иных уточнений содержательного характера: что-то было не учтено, что-то уточнилось, для чего-то было найдено более оптимальное решение и т. п.

ISSN 2227-6165

Однако все эти причины указывают на неоптимальное проведение процесса разработки проекта выставки.

Алгоритм корректировки проекта выставки имеет чёткую последовательность: рефлексивная остановка – проблематизация, откат назад – корректировка проекта с учётом результата проблематизации, возвращение на текущий этап – продолжение реализации проекта выставки на основе скорректированного проекта.

Сопровождение выставки.

Функционирующая выставка – ситуация нахождения субъекта, воспринимающего экспонируемое в выставочном пространстве, может и не требовать какого-либо специального сопровождения, кроме наблюдения за соблюдением данным субъектом формального порядка. Но чем сложнее формосодержательная целостность выставки с точки зрения, как собственной целостности экспонируемого, которое может быть и процессуально, и перформативно – принципиально вариативно, так и возможной вариативности её воздействия на воспринимающего субъекта и взаимодействия с ним, тем с большей вероятностью для поддержания корректности развёртывания ситуации нахождения субъекта воспринимающего экспонируемое в выставочном пространстве, необходимо такое специальное сопровождение выставки, при котором её формосодержательная целостность будет оставаться соответствующей, выражаемой через неё концепции и идеи. Образно говоря, для сложной выставки нужен дирижёр, который контролирует целостность экспонируемого и всей выставки в целом в условии её восприятия субъектом.

Однако при анализе реализации процесса сопровождения выставки необходимо проводить принципиальное разделение того, что именно её сопровождает, а что является непосредственной частью её собственной формосодержательной целостности. Например, в разных выставочных проектах, *медиация* – посредничество между компонентами выставки и посетителями, функционально может быть отличной – и как реализация процесса сопровождения выставки, и как её часть. Понимание разности этих процессов и их разведение чрезвычайно важно, в одном случае – для нормирования выставочной деятельности, в другом случае – для корректного восприятия и понимания формосодержательной целостности выставки.

Кратко охарактеризовав процессы выставочной деятельности, которые влияют на формосодержательную целостность конечного продукта – функционирующую выставку, можно перейти к основному предмету – функции куратора в механизме выставочной деятельности.

2. Куратор в выставочной деятельности (начало)

Любая деятельность может быть системной – обусловленной последовательным и даже параллельным развёртыванием её продуктивных циклов, а может быть проектной – подразумевающей моделирование одного цикла какой-то системной деятельности (запуск после реализованного продуктивного цикла ещё одного цикла означает переход проектной деятельности в системную, другой вопрос – насколько она окажется в таком качестве устойчивой и жизнеспособной). Так как именно в системной деятельности формируется условная норма для каждого конкретного вида деятельности, что связано с необходимостью её гарантированного цикличного функционального существования, то здесь будем рассматривать системную выставочную деятельность.

Существование системной выставочной деятельности может быть обусловлено либо наличием выставочного пространства или даже пространств, либо некоего концептуального основания (например, биеннале, триеннале и т. п.). Чем масштабнее выставочная деятельность, тем более сложной оказывается иерархия субъектов, образующих её механизм. Однако в любом случае можно разделить эту иерархию на две части: «верхнюю» – поддерживающую всю системную деятельность в целом (топ-менеджмент), и «нижнюю» – как раз и образующую ту часть механизма, которая реализует конкретные выставочные проекты.

ISSN 2227-6165

В зависимости от масштаба деятельности, стиля руководства и заинтересованности конкретных руководителей в участии непосредственно в создании выставок, обусловленность «нижней» части механизма деятельности от «верхней» может быть самой разной – от полной зависимости и слияния, до номинальной свободы. Если рассматривать усреднённый вариант отношений между «верхней» и «нижней» частями механизма системной выставочной деятельности, то можно установить, что главным образом возможное воздействие на процессы реализации одного конкретного цикла будет осуществляться в самом начале – при определении/корректировке общей выставочной стратегии, генерировании/актуализации идеи, которая может быть положена в основу выставки, а также при формировании её концепции. Все же иные разнообразные возможные формальные ограничения – организационные, финансовые, технико-технологические, для субъектов, находящихся в «нижней» части механизма системной выставочной деятельности, являются устойчивыми условиями конкретной системной деятельности, которые принимаются за данность, и при отсутствии запроса, как правило исходящего от «верхней» части механизма деятельности, не подвергаются проблематизации.

При реализации методического представления выставочной деятельности было зафиксировано, что при наличии прямой или косвенной зависимости выставочной деятельности от деятельности по формированию социального заказа на специфику формосодержательной целостности продукта определённых видов деятельности, которые могут оказывать влияние на внутренний строй человека и его индивидуальную картину мира, ею может выдвигаться некое условие или условия, которые будут давлеть на цель реализации конкретного цикла выставочной деятельности [Штейн, Онтология выставочной деятельности, 2020, с. 22-23]. Так как основной содержательный посыл выставки обуславливается идеей и концепцией, то в случае такого запроса, как раз на них и будет оказываться основное воздействии – вплоть до выдвижения запроса на раскрытие конкретной идеи и концепции. Скорее всего при наличии такого запроса он будет транслироваться через топ-менеджмент системной выставочной деятельности и уже через него доноситься до «нижней» части механизма в форме директивы.

Для того, чтобы определить сущность функции куратора в механизме выставочной деятельности – то есть искомую его онтологию, а не вообще оговорить те функции, которые по тем или иным причинам он также может реализовывать, необходимо как раз и разобраться в том, что может делать только куратор и никто другой (либо как раз любой другой, но который, делая это, сам при этом становящийся куратором).

***) Методологическое логико-философское отступление**

Несмотря на то, что выше идея уже была определена как «не связанная с замещением перцептивного образа информация, выражающая мыслительный вывод (умозаключение), которая может быть выражена через имманентную данность», всё-таки здесь необходимо вернуться к нескольким очень важным взаимосвязанным аспектам, которые в данной формулировке оказались не совсем прояснены, так как ранее просто-напросто они ещё были излишни.

Первый аспект – характер исходного материала для мыслительной деятельности.

Если не предполагать наличие чего-то трансцендентного (выходящего за возможности непосредственного восприятия), то исходным материалом для мыслительной активности человека может быть только информация об имманентной данности, полученная им через элементы его сенсорной системы. Эта информация может быть прямой – выражающей информацию о конкретном наличествующем и индексной – выражающей через конкретное наличествующее информацию о чём-то ином, чем это конкретное наличествующее не является. Физический характер получаемой информации может быть определён по тому элементу или элементам сенсорной системы, с использованием которых она получена: визуальная, звуковая, аудиовизуальная, тактильная и т. п. Учитывая гигантский масштаб «культурного слоя» – объектов имманентной данности,

ISSN 2227-6165

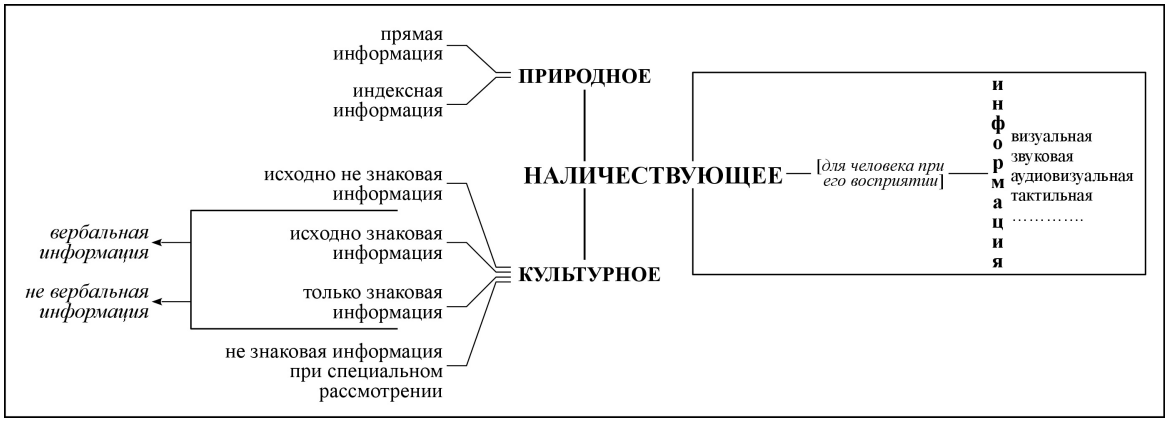


Рис. 3.

обусловленной жизнедеятельностью человека, имманентная данность может быть разделена на природную – не связанную с деятельностной активностью человека, и культурную – как раз и обусловленную этой активностью. В природной данности нет ничего, что было бы исходно знаковым, тогда как создаваемое человеком может быть как исходно не знаковым (по сути – любая вещь, у которой есть утилитарное назначение, не связанное с передачей через себя информации), так и исходно знаковым (как раз то, что должно выражать через себя какую-то информацию), либо вообще только знаковым (слово), а не знаковым только при специальном специфическом рассмотрении (написанное слово, в котором рассматривается не его знаковость, а, например, графическое начертание). Создаваемая человеком знаковая информация может быть вербальной (словесной) и невербальной (не словесной знаковой системой – например, схемой или рисунком) (*рис. 3*).

Второй аспект – характер самой мыслительной деятельности.

Мыслительная деятельность – это оперирование информацией с использованием определённой логики. Любая информация, которой может оперировать человек, является опосредованной его физиологией, через которую она поступает к нему, но по своему физическому характеру остаётся неизменной (звуковой, визуальной и т. д.). Говоря упрощённо: человек может мыслить звуковой информацией, визуальной информацией и т. д. Дифференцируя же информацию на знаковую и незнаковую, можно заключить, что человек может оперировать (мыслить) и той и другой информацией. Возникает вопрос: возможно ли формирование идеи в принятой нами формулировке в какой-либо иной от вербальной формы? Но этот вопрос не требует ответа, так как его на настоящий момент просто-напросто нет. Человек, мыслящий звуковой или визуальной незнаковой информацией, может ответить на него положительно. Человек, который привык мыслить вербальной информацией, скорее всего скажет, что идея может продуцироваться только в результате оперирования словами. Естественная наука также пока не может дать однозначного ответа. Актуализация же данного вопроса чрезвычайна важна в связи со следующим аспектом.

Третий аспект – форма выражения идеи.

Традиционное и самое доступное выражение идеи – словесное (вербальное). Связано это с тем, что, во-первых, в отличие от иных знаковых систем, не говоря уже о незнаковой информации, словесная форма может выражать даже нечто абстрактное и трансцендентное имманентной данности (вечность, Бог и т. п.), во-вторых, только вербальная форма может быть однозначно понята и адекватно переведена в иную (даже незнаковую!) форму, и, наконец, в-третьих, наличествующая вербальная информация, даже будучи после восприятия опосредована физиологией человека, может затем без какого-либо искажения быть им выражена.

Для словесного выражения идеи человеку необходимо всего лишь владеть одним из существующих естественных языков. Все иные формы выражения идеи – в форме литературно-художественного образа, в живописной форме, в музыкальной форме, сценической, кинематографической и т. п., предполагают наличие у человека, который именно так, а не иначе выражает идею, специфического умения делать это, то есть по сути некой профессиональной

ISSN 2227-6165

компетенции, связанной с владением средствами, которыми осуществляется специфическое (не буквальное словесное) выражение идеи. Причём, чем сложнее конечный продукт такого выражения и сама деятельность по его получению, тем с большей вероятностью, что непосредственно сам этот продукт будет создаваться целым коллективом субъектов, но в соответствии с планом, который им будет предоставлен как раз тем, кто владеет умением выражать идею в той или иной специфической форме: например, в форме спектакля, фильма… выставки.

Если не рассматривать специфический случай, связанный с тем, что идея исходно как продукт мыслительной активности не словесна, то возникает вопрос: с какой целью идея переводится и выражается в какой-то иной, чем буквальная словесная форма? Ответ может быть самый пространный: чтобы донести идею именно в такой – не словесной форме. Но тогда вопросы продолжаются: почему именно в такой, а не в какой-то иной? Тут ответ может иметь уже целых три принципиальных варианта:

– эта форма наиболее оптимальна для *выражения* данной идеи (что может быть связано с материалом и конструктивными возможностями того целого, которое из него собирается);

– эта форма наиболее оптимальна для *донесения* данной идеи (что связано с воздействием конкретного специфического материала и основанного на нём конструктивного целого на воспринимающего его);

– эта форма наиболее востребована, что делает охват распространения идеи более широким (что обусловлено сугубо ситуативной конкретикой социокультурных обстоятельств).

А теперь самый главный вопрос: что есть выражение идеи не через буквальную словесную форму? Для того, чтобы ответить на него, необходимо определить, что есть буквальное словесное выражение идеи. Это фиксация факта. Но факт – это то, что объективно. Идея же не может быть объективной! Вернее так: конкретная идея в отличие от факта не может быть объективна для всех. Объективной идею делает вера в неё. Так вот *выражение идеи не через буквальную словесную форму – это манипулирование вниманием, эмоциональным состоянием и мыслительной активностью воспринимающего конкретную формосодержательную целостность, через которую доносится идея, для того, чтобы эта идея оказалась для него фактом.* Поэтому донесение идеи в любой не буквальной словесной форме – это всегда определённая дидактика. Но так как дидактика – это по сути тенденциозная трансляция определённой информации, проповедь, что при критическом отношении потенциально воспринимается как нечто негативное, то она, как правило, авторами активно скрывается за элементами формы. В связи с этим при альтернативе выбора формы для выражения идеи одним из аспектов оказывается – возможность максимального сокрытия дидактической составляющей при её выражении.

Возвращаясь к вопросу о возможности формировании идеи в иной от словесной формы и последующем её выражении в этой же форме, можно сделать важный вывод: словесно выраженная идея, будучи фиксацией факта, переносится вообще на всё, тогда как идея, выраженная как-то иначе (причём не важно – исходно она сформировалась так, либо была переведена в несловесную форму при её выражении), является фактом только в условиях выражающей её формосодержательной целостности, и только при её считывании с этой целостности и переводе в словесную форму оказывается тем фактом, который может быть распространён вообще на всё, но с одним важным замечанием – этот перенос будет уже делаться не выразителем идеи, а тем, кто её считал с несловесного материала и перевёл в словесную форму. Отвечая на вопрос «почему происходит локализация идеи при её выражении в иной от буквальной словесной формы», можно дать следующее обоснование: функция идеи в любом формосодержательном целом – ключевая, по отношению к тому структурообразующему компоненту этого целого, который главным образом её и выражает через конкретный материал. Поэтому идея в этом случае – во-первых – идея самого этого целого (если удобнее для понимания – произведения) и только во-вторых – идея вообще, сама по себе безотносительно конкретного целого (произведения).

ISSN 2227-6165

2. Куратор в выставочной деятельности (окончание)

Проведём аналогию между режиссёром и куратором. Но для начала определим (а сделать это намного проще, чем разобраться в том, что такое кураторство), что такое режиссура.

Главное – режиссура – это ни в коем случае не организация! Понимание режиссуры как того, что связано с организационной функцией – это непонимание онтологии режиссуры. Организационная функция – это побочная, вторичная и зачастую просто-напросто вменённая режиссёру определёнными исторически сложившимися производственными обстоятельствами функция! *Функция режиссёра – выражать идею в форме спектакля (для театрального режиссёра) или фильма (для кинорежиссёра)*. Именно эту функцию никто, кроме режиссёра не может реализовать! А если кто-то (например, продюсер) берётся за это, то сам становится режиссёром. Режиссировать на репетиционной или съёмочной площадке – это контролировать, чтобы получаемый продукт соответствовал намеченному режиссёром плану выражения идеи. Либо в случае, когда такой план пространен и условен, работа режиссёра на репетиционной и съёмочной площадке – попытка нахождения оптимальной формы для выражения идеи, непосредственно в процессе работы с материалом, который должен эту идею выражать. И, конечно, – это определённый стиль режиссуры. Но реализация такого стиля требует определённой производственной свободы, которая в реальности при всей сложности механизма театральной и кинематографической деятельности почти всегда отсутствует. Поэтому всё-таки норма в работе режиссёра – это такое планирование формосодержательной целостности произведения, при котором различные аспекты работы непосредственно с материалом, который и будет выражать идею, делегируются или потенциально могут делигироваться иным субъектам механизма деятельности (ассистентам, художнику, оператору, звукорежиссёру, монтажёру и др.), а его собственное участие в получении конечного продукта является по сути формальным, которое может быть выражено через функцию контроля за соблюдением имеющегося плана. Однако не только возможны, но и реальны, и даже распространены случаи, когда идея как то, что лежит в основе спектакля или фильма, отсутствует. Но при этом спектаклю или фильму вменяется как минимум какая-то одна конкретная функция – развлекать, побуждать, возбуждать и т. п., которая и оказывается смыслом спектакля или фильма как функциональной вещи, которая в таком случае может вообще не содержать в себе никакой идеи (возможные наличествующие идеи – либо побочны, случайны и не важны, либо актуализируются исключительно для того, чтобы поддерживать функцию). Поэтому *при создании спектакля или фильма без идеи функция режиссёра – проектирование такой формосодержательной целостности спектакля или фильма, которая будет реализовывать конкретную заданную функцию*. Вместе с тем ни в коем случае нельзя путать *выражение идеи* и *донесение идеи*! Выражение идеи – это перевод идеи в ту или иную форму (спектакля, фильма, выставки...). Донесение идеи – это создание функциональной формы, через которую идея оказывается наиболее восприимчивой. Таким образом, при выражении идеи – формосодержательная целостность всецело подчинена самой идее, а при донесении идеи – формосодержательная целостность подчинена функции. Конечно, идея может одновременно и выражаться, и доноситься, но добиться баланса целостности продукта при реализации этих двух совершенно разных целей чрезвычайно сложно: выражение идеи игнорирует коммуникативную составляющую, тогда как донесение идеи как раз и связано с необходимостью реализации создаваемой целостностью коммуникативной функции, что обуславливает необходимость адаптации создаваемого к конкретной социокультурной ситуации, в которой будет восприниматься идея, содержащаяся в получаемом продукте.

Только имея всё это в виду и принимая это, можно провести аналогию между режиссёром и куратором. И тогда допустимо определить, что *функция куратора в выставочной деятельности – выражать идею в форме выставки, либо проектировать такую формосодержательную целостность выставки, которая будет реализовывать конкретную заданную функцию*.

ISSN 2227-6165

А сам *куратор безотносительно специфики конкретной выставочной деятельности – человек, способный выражать идеи в форме выставки, либо проектировать такую формосодержательную целостность выставки, которая будет реализовывать конкретную заданную функцию.*

Несмотря на то, что в описанной процессуальной множественности выставочной деятельности все процессы так или иначе связаны с их влиянием на формосодержательную целостность конечного продукта – функционирующую выставку (собственно, поэтому именно они и выделялись из всех иных возможных процессов), но среди них есть два, которые являются ключевыми по отношению к краеугольному камню всей деятельности – формосодержательной целостности конечного продукта. Это процесс формирования концепции выставки и процесс разработки её проекта. Реализация именно этих двух процессов и составляет *онтологическую функцию куратора в выставочной деятельности*. Сам же куратор, который изначально включён в выставочную деятельность, то есть – *аффилированный куратор* – субъект механизма, реализующего выставочную деятельность, продуцирующий концепцию выставки и основанный на ней её проект.

Однако в связи с тем, что в реальности выставочной деятельности реализация процессов по формированию концепции выставки и разработки её проекта может быть разделена между двумя субъектами, при том, что формосодержательная целостность продукта будет зависеть как от первого, так и от второго, то можно допускать наличие в одном и том же цикле выставочной деятельности двух кураторов: *куратора–архитектора*, продуцирующего концепцию выставки – её содержательное основание, базирующееся на конкретной идее либо необходимости реализовывать через выставку определённой функции, и *куратора-инженера*, находящего для данного содержания (идейного или функционального) оптимальное конструктивное выражение, являющееся теоретической моделью выставки.

Также в реальности системной выставочной деятельности аффилированный куратор может функционировать и в иных процессах – бороться за расширение исходных возможностей, что связано с корректировкой общей выставочной стратегии, актуализировать или генерировать идею для концепции, реализовывать проект выставки и сопровождать функционирующую выставку – то есть с самого начала и до конца самостоятельно и определять основу для концепции, и контролировать непосредственную реализацию своего проекта. В данном случае это будет допустимым расширением функциональных действий куратора. Но вместе с тем кураторством могут называть работу над этими процессами тех, кто не является куратором, либо тех, кто их реализует называть кураторами, при том что они ими не являются, что оказывается определённой проблемой при исследовании выставочной деятельности и непосредственно кураторства. Поэтому этот аспект необходимо учитывать и всё-таки по возможности проводить точную демаркацию функций, которые в дополнение к своим основным – онтологическим функциям реализует куратор (в одном либо в двух лицах), и функции реализуемые иными субъектами механизма выставочной деятельности.

Учитывая специфику процесса корректировки проекта выставки и влияния его результата на формосодержательную целостность продукта всей деятельности, необходимо установить, что данный процесс непосредственно связан с куратором и его онтологической функцией, и в полной мере может быть реализован лишь им либо, при разделении функций между двумя кураторами – куратором-инженером.

Распределение ключевых процессов одного цикла выставочной деятельности между различными субъектами может быть выражено в сводной таблице (*рис. 4*).

Сами же онтологические функции куратора могут быть формализованы с использованием унифицированного средства выражения гуманитарного знания – через исходный материал, процесс (→), реализуемый в отношении этого материала, и организованности материала, полученной в результате применения к нему процесса (подробнее об этом см.: [Щедровицкий, 1995, с. 257-263; Штейн, Матрица гуманитарной науки, 2020, с. 33-35]).

ISSN 2227-6165

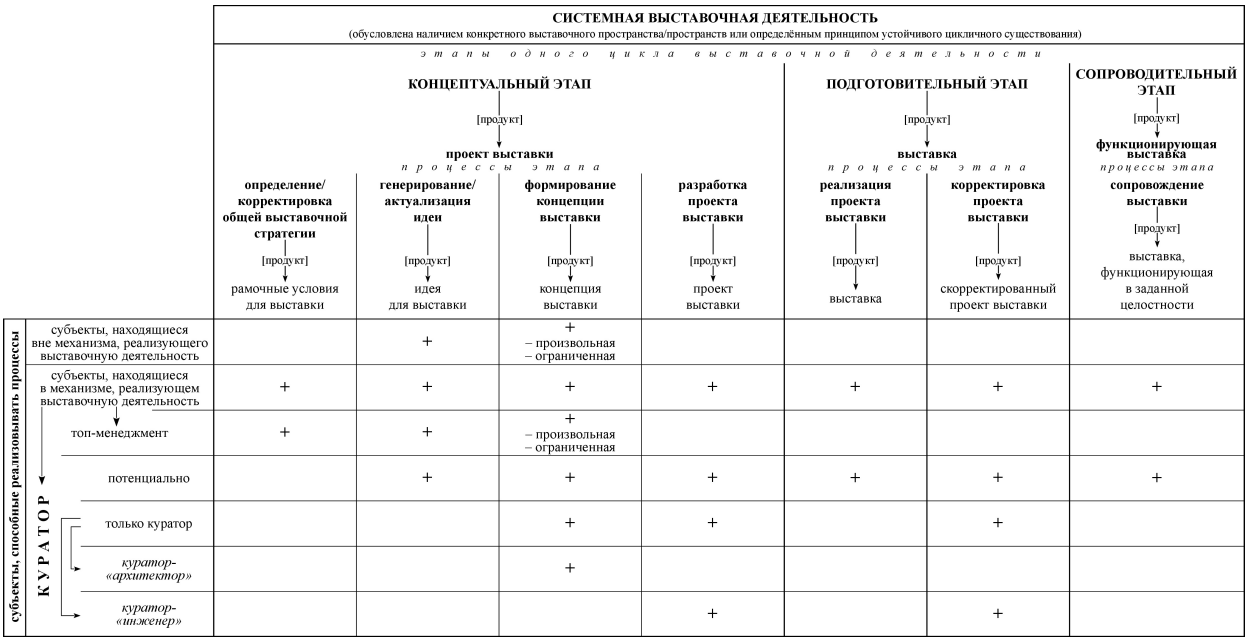


Рис. 4.

Формализованное выражение процесса формирования концепции выставки.

Данный процесс образуют два субстанциональных компонента:

– субъект (S), имеющий представление ($S^{[\ ]}$) о том, что в результате манипулирования – трансформации (tr) обладаемой им информации (info), может быть получена такая трансформированная информация (info-tr), которая будет являться идеей (idea), потенциально выражаемой в форме выставки (exhibition);

– собственно информация, доступная для манипулирования субъектом – $S^{[info]}$.

Сам процесс является непосредственно трансформационным манипулированием этим субъектом обладаемой им информацией, согласно имеющемуся у него представления о данном процессе, а производным процесса – такая трансформированная информация, которая будет являться идеей, потенциально выражаемой в форме выставки – концепцией выставки (concept exhibition):

$$S^{[\,[info]\,[S\,(-tr\rightarrow info) = info\text{-}tr = idea/exhibition]\,]} -tr\rightarrow {}^{[info]} = S^{[info\text{-}tr = idea/exhibition = concept\ exhibition]}$$

В случае необходимости объектного выражения (object of) полученной концепции выставки для возможности ознакомления с ней иных субъектов, должен быть реализован вспомогательный процесс объектного выражения информации, доступной для сознательного манипулирования субъектом [Штейн, Матрица гуманитарной науки, 2020, с. 35], который может быть представлен как трансформация субъектом самой этой информацией какого-то объекта (O) (например, при письменном выражении), себя самого как объекта (S_1) и другого субъекта (S_X) как объекта (например, при устном выражении), продуктом чего и будет объектное выражение концепции выставки – такое её выражение, которое доступно для её непосредственного восприятия:

$$S_1^{[info\text{-}tr]} - [tr\rightarrow O/S_1/S_X] \rightarrow {}^{[concept\ exhibition]} = \text{object of concept exhibition}$$

Формализованное выражение процесса разработки проекта выставки.

Данный процесс образуют три субстанциональных компонента:

– субъект, имеющий, во-первых, концепцию выставки, во-вторых, сумму иной информации и в-третьих, – представление о том, что в результате манипулирования-трансформации обладаемой им информацией, содержащей в себе концепцию выставки, а также иной информацией, может быть получена такая объектно выраженная информация, которая будет являться моделью будущей

ISSN 2227-6165

выставки – тем, что может быть соотнесено с будущей выставкой как её опосредованное замещение;

– собственно концепция выставки;

– информация, позволяющая субъекту при манипулировании ею, совместно с манипулированием информацией, содержащей в себе концепцию выставки, продуцировать проект выставки.

Сложность формализованного представления данного процесса заключается в том, что внутри себя он раскладывается как минимум на два субпроцесса:

– процесс формирования субъектом образа выставки на основе имеющейся концепции;

– процесс перевода субъектом образа выставки в его модель, которая может иметь только объектную форму.

Первый субпроцесс является непосредственно трансформационным манипулированием этим субъектом обладаемой им информацией (о концепции выставки и иной информацией), согласно имеющемуся у него представления о данном субпроцессе, а производным процесса – такая трансформированная информация, которая в данном случае будет являться образом выставки (presentation of exhibition):

$$S^{[\,[\text{concept exhibition}]\,[\text{info}]\,[S\,(-\text{tr}\rightarrow\text{concept exhibition, info}) = \text{info-tr} = \text{presentation of exhibition}]\,]} \;-\text{tr}\rightarrow\; [\text{concept exhibition}]\,[\text{info}] = S^{[\text{info-tr} = \text{presentation of exhibition}]}$$

Второй субпроцесс является непосредственно трансформационным манипулированием этим субъектом обладаемой им информацией (о концепции выставки и иной информации) в сопоставлении (↔) её с имеющимся у него образом выставки, полученным при реализации первого субпроцесса, согласно имеющемуся у него представления о данном процессе, а производным процесса – такая трансформированная информация, которая в данном случае будет являться моделью выставки (model exhibition), имеющая объектную форму:

$$S^{[\,[\text{concept exhibition}]\,[\text{info}]\,[S\,(-\text{tr}\rightarrow\text{concept exhibition, info}) = \text{info-tr} = \text{model of exhibition}]\,]} \;-\text{tr}\rightarrow\; (([\text{concept exhibition}]\,[\text{info}]) \leftrightarrow \text{presentation of exhibition}) = \text{object of model exhibition}$$

Формализованное выражение процесса корректировки проекта выставки можно здесь не приводить, так как он является трансформационным по отношению к модели выставки, а, следовательно, в своём формальном выражении по сути аналогичным уже представленным процессам. Однако так как при его реализации необходимо уже раскрывать специфику информации, то есть вводить её конкретизацию, то какое-то более детальное формализованное обобщённое и безотносительное его выражение просто-напросто невозможно.

Формализованное представление онтологических и иных процессов, реализуемых куратором в условиях выставочной деятельности, можно использовать как при детализированном нормировании его деятельности и её исследовании, так и, например, при анализе того, каким образом эти функции может реализовывать искусственный интеллект, что оказывается актуальным в связи с распространением его использования в качестве уже не только средства, но и субъекта механизма человеческой деятельности.

Значение функции куратора и специфика её реализации в конкретном цикле выставочной деятельности прямо пропорциональны наличию и характеру идеи, которая была определена для выставки в самом начале концептуального этапа либо исходно заданной функции.

При отсутствии чёткой идеи и заданной функции скорее всего наличествует ситуация необходимости формального экспонирования определённых объектов и тогда от куратора зависит выбор принципа экспонирования (хронологический, авторский, тематический и т. п.), который и будет замещать идею. И, конечно, в данном случае функция куратора и формальна, и не заключает в себе никакой особой специфики.

В то же время, в той же самой ситуации, но при наличии определённой свободы и возможности манипулировать имеющимся материалом, предполагаемым для экспонирования, куратор может на основе данных условий либо самостоятельно определить идею и уже через неё формировать

ISSN 2227-6165

адаптивную к ней и имеющемуся исходному материалу для экспонирования концепцию выставки, либо через создаваемую концепцию, основанную на имеющемся исходном материале для экспонирования, только затем выйти на идею. Здесь уже функция куратора более сложная и значимая по отношению к формосодержательной целостности конечного продукта, а специфика заключается, во-первых, в возможности творческого самовыражения, а во-вторых, в необходимости адаптировать это самовыражение к исходно заданному материалу, через который только оно и может проявляться.

В случае исходно заданной идеи, на основе которой куратор должен реализовывать свою функцию, его творческая свобода при формировании концепции выставки и её проекта ограничена исходными рамочными условиями конкретной системной выставочной деятельности, в которой он находится, а также имеющимися в ней организационными и технико-технологическими условиями. И в данном случае функция куратора является ключевой по отношению к формосодержательной целостности конечного продукта, а основная специфика без учёта возможных иных аспектов, которые вариативны, заключается в необходимости при реализации своей функции чётко выражать исходно заданную идею.

При возможности же куратору самостоятельно актуализировать или генерировать идею, на основе которой им затем и будет формироваться концепция и разрабатываться проект выставки, при отсутствии мешающих рамочных условий, функция куратора для конкретного цикла выставочной деятельности будет не только ключевой, но и основополагающей – по сути именно куратор окажется единоличным автором выставки.

Отдельным, но наверное, самым распространённым для системной выставочной деятельности случаем является постановка этой деятельностью (в лице топ-менеджмента) перед куратором ограничения, связанного с необходимостью генерировать/актуализировать такую идею и формировать на основе неё такую концепцию и проект такой выставки, которая была бы экономически и/или имиджево функциональна. Собственно продолжительное нахождение куратора в одной и той же системной выставочной деятельности как раз и связано с его умением вписываться в эту ситуацию, что может быть связано либо с умением куратора подстраиваться под налагаемые на него ограничения, либо с совпадением внешних ограничений системы с его личными взглядами на выставочную деятельность.

3. Кураторство как деятельность

Очевидно, что возникновение кураторства в той его определённой нами онтологической целостности было невозможно без наличия выставочной деятельности – внутри самой выставочной деятельности исторически возникла потребность в таком выделенном субъекте её механизма, который должен был реализовывать конкретные функции, потребность в результатах которых (концепции и проекте выставки) ранее либо отсутствовала (например, концепция была не нужна и выставка, по сути, была просто экспонированием определённых самодостаточных объектов, не воспринимаемых в совокупности как нечто целостное), либо не подразумевала необходимости выдвижения к ним каких-то особых требований, кроме чисто формальных (проект выставки без наличия идейно-концептуальной составляющей формируется как правило из прагматических соображений удобства восприятия экспонируемого, экономией используемого пространства и т. п.). Именно поэтому исследователи кураторства с лёгкостью обнаруживают *протокураторство* до того, как появляются сами термины «куратор» и «кураторство» применительно к выставочной деятельности, а результаты реализации функций, которые реализует куратор, оказываются решающими для формосодержательной целостности выставки.

Функции, связанные с формированием концепции выставки и разработки на её основе выставочного проекта, будучи выделенными в качестве основных для формосодержательной целостности создаваемого продукта и специфических именно для куратора, при том, что им могут реализовываться все иные основные процессы выставочной деятельности, позволяют вывести

ISSN 2227-6165

куратора за механизм выставочной деятельности и определить в качестве субъекта, самостоятельно реализующего специфическую деятельность, которая является ничем иным как одним циклом выставочной деятельности, но исходно обусловленным не наличествующей системой, а самим этим субъектом – *независимым куратором*, то есть куратором, исходно не аффилированным ни с какой системной выставочной деятельностью.

Несмотря на формальное и даже процессуальное сходство, принципиальная разность между одним циклом системной выставочной деятельности или одним циклом выставочной деятельности, запускаемым проектно без участия куратора, и одним циклом выставочной деятельности, инициируемым именно куратором заключается в целом ряде аспектов, которые можно определить через возникающую специфику некоторых из этих процессов.

В связи с переводом фокуса с системной выставочной деятельности на индивидуальную деятельность куратора, первый процесс – определение/корректировка общей выставочной стратегии, в условиях рассмотрения кураторства как деятельности может быть трансформирован и зафиксирован как ***определение/корректировка кураторской стратегии***.

Понимание этого процесса связано с одним устойчивым термином, который не редко возникает при исследовании кураторства и при саморефлексии самих действующих кураторов – *кураторская стратегия*. Однако зачастую он используется достаточно произвольно и неоднозначно. С учётом же проведённого рассмотрения кураторства как функции в механизме выставочной деятельности – определения онтологических функций куратора в данной деятельности, теперь можно дать этому термину достаточно чёткое определение и даже схематическое выражение.

В элементарной теории деятельности при методическом представлении деятельности, для единичного субъекта в качестве исходного пункта его деятельностной активности, определяется «точка» побуждения к деятельности, нахождение в которой определяет для этого субъекта поиск той деятельности, в которую он либо попытается включиться, либо будет сам инициировать в проектном виде (через запуск одного её цикла). После реализации своей функции в цикле деятельности, субъект может либо выйти из этой деятельности, либо продолжить функционировать в ней в ином цикле или даже одновременно – в параллельно развёртываемых циклах [Штейн, Матрица гуманитарной науки, 2020, с. 98-100].

Так вот: вход субъекта в деятельность, выход из неё и последующий вход в ту же самую или иную деятельность – это уже и есть *индивидуальная стратегия деятельностной активности*, которая в данном случае обуславливается либо какими-то личными соображениями данного субъекта, либо определёнными внешними (экономическими, социокультурными и т. п.) обстоятельствами. Но стратегия деятельностной активности субъекта может обуславливаться и иначе – характером той функции, которую он реализует в условиях конкретной деятельности. Возможность стратегирования для субъекта, включённого в механизм конкретной деятельности, в рамках занимаемой им функции связана с амплитудой вариативности тех компонентов деятельности, с которыми он имеет дело, и тем продуктом, который лично он производит в рамках своей функции. Поэтому, безусловно, далеко не всегда есть возможность говорить о стратегии деятельностной активности субъекта, функционирующего в условиях конкретной деятельности. Однако, когда это можно делать, то следует говорить об *индивидуальной профессиональной стратегии деятельностной активности*.

Если от индивида перейти на масштаб деятельности, в которой отдельные индивиды функционально включены в её механизм, то можно выделять и *внеиндивидуальные стратегии деятельностной активности*, которые в данном случае будут обуславливаться наличествующей вариативностью формосодержательной целостности продукта всей деятельности в целом.

В то же время допустимо выделять стратегию в отношении использования в определённых видах деятельности различного материала, средств, методов, вариативное задействование

ISSN 2227-6165

которых влияет на специфику формосодержательной целостности продукта этой деятельности. И в этом случае разговор уже идёт о *стратегии деятельностной активности, связанной с использованием* конкретного материала/материалов, конкретного средства/средств, конкретного метода/методов.

Функции, реализуемые куратором в механизме выставочной деятельности, можно рассматривать на масштабе отдельного куратора (*индивидуальная кураторская стратегия*) и на масштабе самой этой функции безотносительно реализующего или реализующих её индивидов (*внеиндивидуальная кураторская стратегия*). Специфика той и другой стратегии обуславливается различными разнохарактерными компонентами, с которыми имеет дело куратор и которые могут рассматриваться в качестве того, что характеризует конкретную стратегию как по отдельности, так и в совокупности:

– выставочное пространство,
– вневыставочные формы выражения кураторской концепции,
– средства,
– материал,
– тема,
– контекст,
– наличествующие выставочные концепции.

Хотя, конечно же, надо понимать и учитывать, что любая из кураторских стратегий существует только вследствие её саморефлексивного либо исследовательского выделения (*рис. 5*).

Для удобства последующего использования дадим точные формулировки термина кураторская стратегия в различных масштабных значениях.

Для самого куратора в отношении самого себя:

Кураторская стратегия – рефлексивно или интуитивно выстраиваемая специфика деятельностной активности в роли куратора, основанная на понимании выставочных пространств, вневыставочных форм выражения кураторской концепции, средств, материала, тем, контекстов, существующих актуальных выставочных концепций.

Для исследователя кураторства по отношению к деятельности отдельного куратора:

Кураторская стратегия – исследовательски определяемая закономерность деятельностной активности субъекта в роли куратора, осуществляемая через выявление закономерностей обращения и использования им определённых выставочных пространств, вневыставочных форм выражения кураторской концепции, средств, материала, тем, контекста, существующих актуальных выставочных концепций.

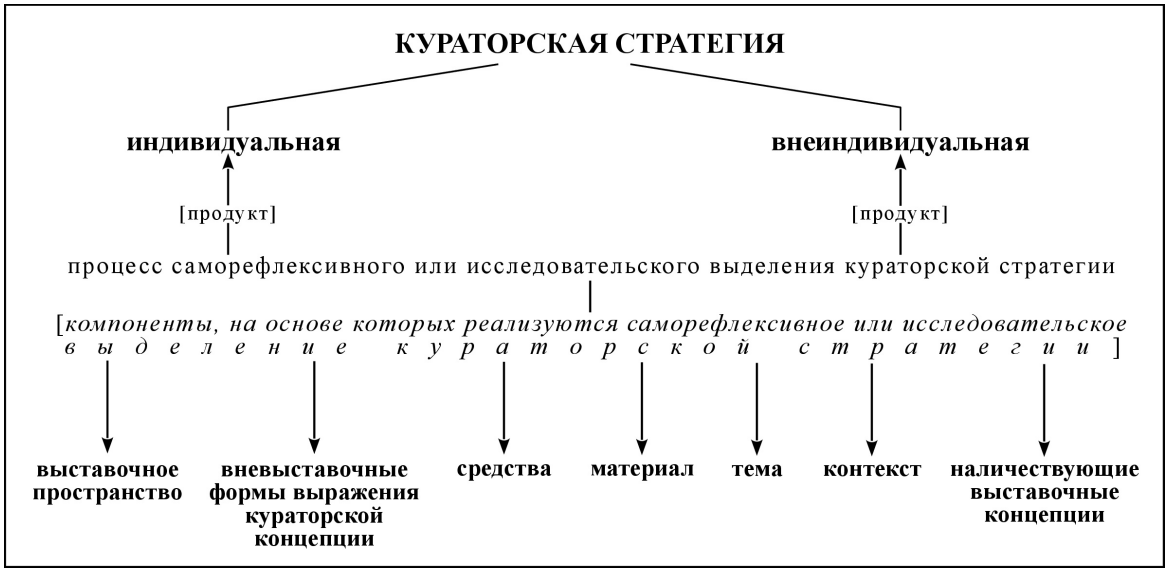


Рис. 5.

ISSN 2227-6165

Для исследователя кураторства по отношению к кураторской деятельности в целом:

Кураторская стратегия – исследовательски определяемая закономерность в использовании кураторами одного и того же компонента либо устойчивой совокупности компонентов, влияющих на формосодержательную целостность продукта их деятельности. В связи с данной формулировкой термин «кураторская стратегия» требует обязательного дополнения: кураторская стратегия в отношении использования чего-то конкретного (например: кураторская стратегия в отношении использования пространства Пушкинского музея, кураторская стратегия в отношении использования мультимедийных средств при реализации выставочного проекта, кураторская стратегия в отношении использования темы феминизма, кураторская стратегия в отношении использования перформативных форм искусства в качестве материала для выставочного проекта и т. п.).

Возвращаясь к рассматриваемому – первому процессу кураторской деятельности – определению/корректировке кураторской стратегии, с учётом данных определений, теперь оказывается понятно содержание этого процесса: если субъект постоянно реализует функцию куратора, то он реально (будучи независимым от системной выставочной деятельности) либо потенциально (будучи включённым в системную выставочную деятельность) может реализовывать стратегирование своей деятельности на основе понимания её ключевых компонентов (*рис. 6*) – их целенаправленного использования, комбинирования, намеренного не использования, а также осуществлять контроль за определённой для самого себя стратегией. Причём, как следует из данного описания, этот процесс может быть реализован и куратором, изначально включённым в системную выставочную деятельность, но вопрос в том, что, если независимый куратор потенциально абсолютно свободен в манипулировании оговариваемыми компонентами, то аффилированный куратор изначально существует в определённой рамке, выйти за которую, оставаясь в механизме системной выставочной деятельности, он не может.

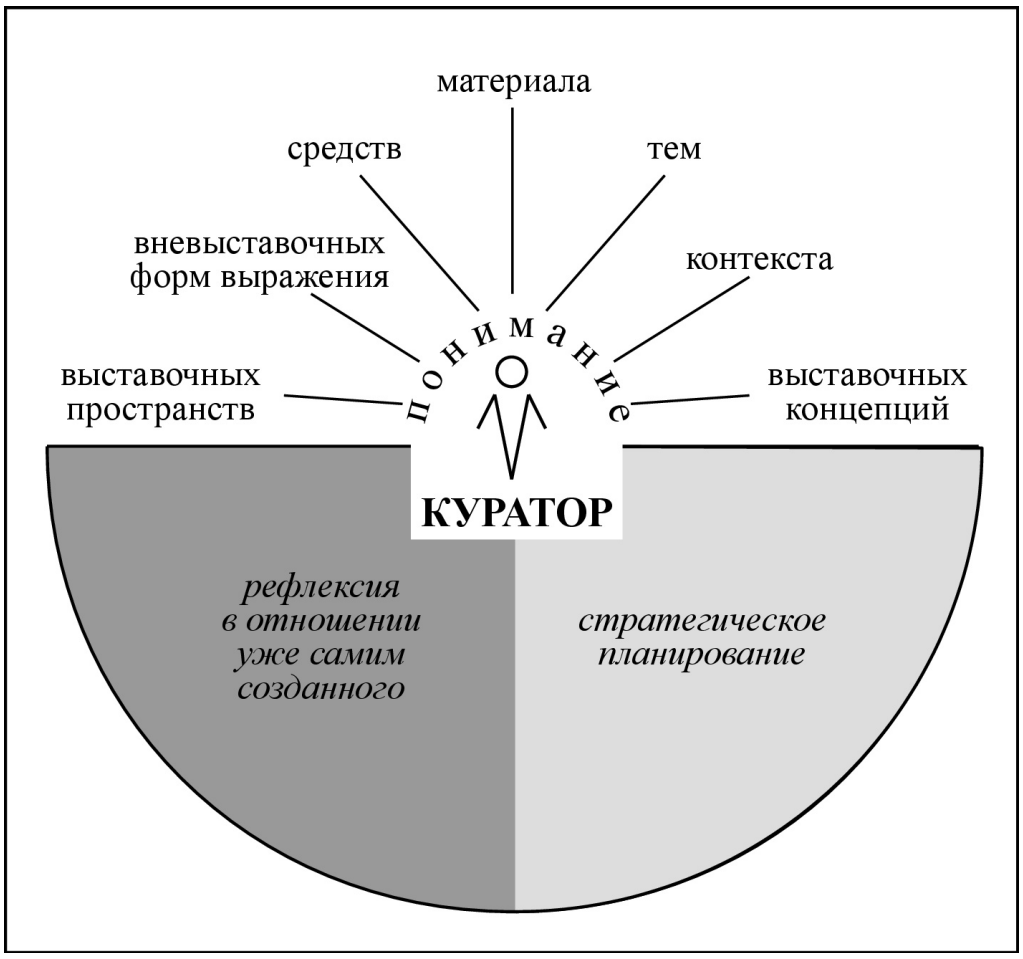


Рис. 6.

ISSN 2227-6165

Генерирование/актуализация идеи в условиях кураторства как деятельности.

Если в системной выставочной деятельности генерирование или актуализация идеи – процесс, который только потенциально может осуществлять куратор, то в кураторстве как деятельности – это ключевой процесс, который запускает для куратора цикл его индивидуальной деятельностной активности и потенциально уже определяет продуктивную специфику последующих процессов. И именно этим процессом осуществляется основное содержательное стратегирование куратором своей деятельности. Поэтому определение идейной составляющей кураторского проекта, однозначная идентификация её как продукта деятельностной активности этого куратора, является ключевым для возможности исследования содержательного ядра индивидуальной кураторской стратегии.

Собственно здесь впервые возникает ещё один термин, который очень часто, но неоднозначно используется при исследовании кураторства и при саморефлексии самих действующих кураторов – *кураторский проект*. Дадим этому термину определение в логике осуществляемого построения:

Кураторский проект – совокупность результатов реализации куратором своих онтологических функций, которая выражается или потенциально может быть выражена в формосодержательной целостности конечного продукта одного цикла выставочной деятельности.

А теперь оговорим, почему этот термин возник только сейчас. Когда велось описание ключевых процессов одного цикла системной выставочной деятельности и определялись онтологические функции деятельностной активности куратора, было очевидно, что несмотря на значимость этих функций для всей деятельности в целом, но всё-таки они всецело подчинены специфике конкретной системной деятельности, в логике которой только и могут получать ту или иную вариативнось. В данном выше определении любой кураторский проект в условиях системной выставочной деятельности – это главным образом выставочный проект этой системы и только уже затем, возможно, – проект конкретного куратора – кураторский проект. Только рассматривая кураторство как деятельность, которая инициируется самим куратором, можно говорить о кураторском проекте как о чём-то самоценном. И в том числе – в связи с тем, что только в этом случае идея им всегда определяется самостоятельно, равно как и форма выражения кураторского проекта – форма продуктивного выхода всей его деятельности в целом (об этом см. далее).

Поэтому можно развести цель работы куратора в системной деятельности и цель кураторства как деятельности.

Цель работы куратора в системной деятельности – создание проекта выставки, выражающей идею и основанную на ней концепцию (либо – создание проекта выставки, удовлетворяющего конкретному функциональному запросу).

Цель кураторства как деятельности – выражение идеи в форме выставки.

Однако обязательно надо отметить, что в кураторстве как деятельности, так же как и в системной выставочной деятельности, потенциально исходно может отсутствовать идея, которая подменяется функцией, которую должна реализовывать создаваемая выставка – здесь это может быть, например, функция по поддержанию создаваемой выставкой определённого реноме этого конкретного куратора.

Формирование концепции выставки в условиях кураторства как деятельности.

Реализация данного процесса в условиях кураторства как деятельности ничем принципиально не отличается от его реализации аффилированным куратором в условиях системной выставочной деятельности. Возможная специфика может определяться в связи с изначальным представлением куратором уже на этом этапе того, что формой выражения проекта выставки будет не традиционная выставка, а квазивыставка – «не пространственное представление индексной информации, отсылающее воспринимающего её субъекта к опыту или знанию о выставке как форме

ISSN 2227-6165

пространственного представления сенсорной информации в условиях особого – выставочного пространства» [Штейн, Онтология выставочной деятельности, 2020, с. 8-9].

Разработка проекта выставки в условиях кураторства как деятельности.

В отличие от аффилированного куратора, работа которого над разработкой проекта выставки предзадана теми условностями, которые существуют в той системе, в которой он находится (главным образом обусловленность конкретным выставочным пространством или пространствами), независимый куратор, реализуя этот процесс, всегда находится перед выбором: проект может быть создан для его реализации в условиях уже существующей системной выставочной деятельности (для этого куратором должен осуществляться временный вход в неё – её выставочное пространство будет использоваться в качестве исходного материала, а сама эта деятельность – в качестве средства реализации кураторского проекта), проект может создаваться в расчёте на запуск под него проектно моделируемого цикла выставочной деятельности, либо проект может подразумевать реализацию в форме квазивыставки. Основная специфика данного процесса в условиях кураторства как деятельности как раз и связана с тем, что если в условиях системной выставочной деятельности единственно возможной формой выражения кураторского проекта может быть выставка в традиционном понимании, то здесь это может быть одна из форм квазивыставки: on-line-выставка, каталог, текст.

Собственно создаваемый проект выставки полностью обуславливается выбором куратора, как он планирует его реализовывать (в условиях системной выставочной деятельности или проектно моделируя один её цикл) и в какой форме (выставки либо в том или ином варианте квазивыставки). Данный выбор может обуславливаться как независимыми от куратора экономическими и организационными обстоятельствами, так и контролируемым им самим стратегированием своей профессиональной деятельностной активности.

Реализация проекта выставки и его корректировка в условиях кураторства как деятельности.

Эти два процесса при реализации кураторского проекта в форме выставки, в условиях кураторства как деятельности ничем принципиально не отличаются от их реализации в условиях системной выставочной деятельности. С той лишь оговоркой, что если в системной деятельности участие куратора в процессе реализации проекта вовсе не обязательно – данный процесс не связан с его онтологическими функциями, то здесь, если этот процесс не делегирован куратором кому-то – системной выставочной деятельности, нанятым субъектам, то он может быть реализован только им самим.

В случае, если процесс реализации проекта выставки в традиционной его форме осуществляется самим куратором, то возможность его корректировки может подразумеваться с самого начала – как продолжение проектирования оптимальной формы, осуществляемое в процессе работы с непосредственным материалом выставки. Таким образом, здесь куратор оказывается в более свободном положении, чем аффилированный куратор, которому системная деятельность такой возможности скорее всего не даёт (здесь, впрочем, имеется в виду условная норма, отход от которой в реальности вполне возможен).

Если же кураторский проект реализуется в той или иной форме квазивыставки, то каждая из них требует отдельного подробного описания, однако, ключевые аспекты деятельности по реализации основных форм квазивыставки, безотносительно роли куратора в их создании достаточно подробно уже были изложены ранее [Штейн, Онтология выставочной деятельности, 2020, с. 18-21]. Здесь же можно заметить, что скорее всего любая из форм квазивыставки может быть продуктом только деятельностной активности независимого от системной выставочной деятельности куратора, по тем или иным причинам находящего в них оптимальную форму для выражения своего кураторского проекта, либо – просто-напросто не имея возможности реализации своей концепции в форме традиционной выставки.

ISSN 2227-6165

Сопровождение выставки в условиях кураторства как деятельности.

Как и в случае с процессом реализации проекта выставки, здесь специфика его полностью зависит как от того, в каких условиях реализовывался кураторский проект (в условиях погружения независимого куратора в системную выставочную деятельность или проектного моделирования одного её цикла), так и в какой форме он выражался. Выражение кураторского проекта в форме текста или каталога не требует никакого сопровождения. On-line выставка может как не требовать её сопровождения, так и подразумевать активное и самое непосредственное участие в ней куратора. Функционирование традиционной выставки, если её даже чисто техническое сопровождение не делегировано куратором кому-то другому, будет требовать от него её сопровождения.

Обозначив отличия при реализации куратором процессов в условиях системной выставочной деятельности и вне её, можно наконец-то дать определение независимому куратору:

Независимый куратор – субъект, инициирующий цикл в существующей либо в проектно моделируемой выставочной деятельности, либо реализующий квази выставочную деятельность, для выражения через её продукт сгенирированной или актаулизируемой им идеи либо заданной функции, в соответствии со сформированной концепцией и разработанным проектом её реализации.

Возвращаясь к разговору о кураторской стратегии, можно констатировать, что даже без учёта вариативности обращения конкретного куратора к различным темам, материалу, контекстам, стратегия независимого куратора будет представлять из себя совокупность парабол, ограничиваемых-объединяемых «точками» генерирования/актуализации идеи, которые для него в данном случае соответствуют побуждению к деятельности, конкретизация которой для независимого куратора принципиально вариативна (*рис. 7-a*), а стратегия аффилированного куратора – ограничена той конкретной системной выставочной деятельностью, в которую он включён, и «отрезком» той функции, которая ему назначена системой в одном цикле деятельности, границами которого являются «точки» функционального запроса и окончание реализации функции в условиях данного запроса, между которыми как раз и укладываются онтологические процессы кураторской деятельности и возможные иные процессы, вменённые ему системой в данном конкретном цикле, причём такие функциональные «отрезки» могут как нахлёстываться друг на друга (в случае параллельного развёртывания циклов деятельности), так и следовать непрерывно друг за другом или же идти с перерывами (*рис. 7-b*).

В связи с тем, что кураторскую деятельность потенциально могут реализовывать, а зачастую и реализуют самые разные субъекты – арт-менеджеры, художники, искусствоведы, простые любители искусства, то необходимо ввести несколько терминов и закрепить за ними однозначные определения, которые могут быть использованы при исследовании различных аспектов кураторства выставочных проектов.

Кураторские практики – реализация функции куратора в механизме выставочной деятельности либо в проектно запускаемом цикле выставочной деятельности, субъектами для которых данная функция не является основной по отношению к их профессиональной деятельности.

Профессиональное кураторство – реализация онтологических функций куратора выставочных проектов, исходя из знания и понимания как их самих, так и условной нормы деятельности, связанной с оптимальной реализацией этих функций, и умения адаптировать свою деятельностную активность под специфику конкретных ситуативных обстоятельств различной этиологии.

Интуитивное кураторство – реализация онтологических функций куратора выставочных проектов, исходя из знания и понимания их, но без знания условной нормы деятельности, связанной с их оптимальной реализацией.

Профанное кураторство – реализация онтологических функций куратора выставочных проектов без знания и понимания как их самих, так и условной нормы деятельности, связанной с их оптимальной реализацией.

ISSN 2227-6165

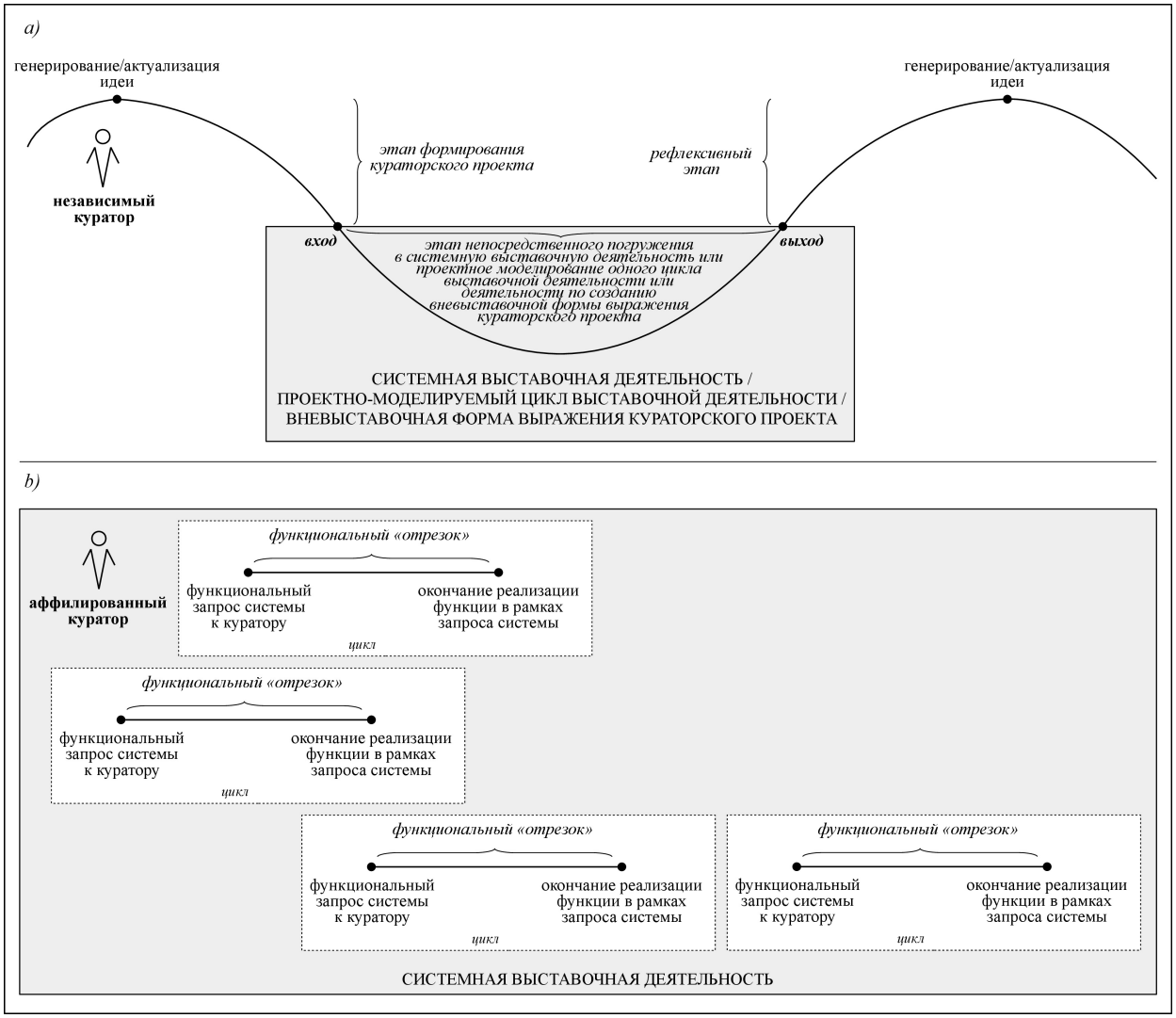


Рис. 7.

Анализируя все затронутые ранее аспекты, связанные с функцией куратора как в условиях системной выставочной деятельности, так и в обособленной – кураторской деятельности, можно констатировать, что ключевым исходным материалом, с которым имеет дело куратор, является информация. Таким образом, основным инструментарием куратора, с использованием которого осуществляется приобретение им информации и её понимание, являются коммуникативные, информационные, методологические и образовательные средства. Исходя из специфики данного исходного материала, можно определить, что методы работы с ним заимствуются куратором из традиционного методологического инструментария научно-исследовательской деятельности, и ими являются такие методы как анализ, сопоставление, систематизация, классификация, теоретическое и непосредственное моделирование.

4. Куратор и арт-менеджер в условиях выставочной деятельности

Если всю полноту содержательной составляющей формосодержательной целостности выставки, связанной с искусством, художественным и культурным процессом, возлагать на куратора, то все остальные субъекты такой выставочной деятельности, включая топ-менеджмент, будут исключительно ограниченно функциональны. Такая ситуация как раз и встречается в выставочной деятельности, проектно инициируемой куратором, которому нужны не соавторы, а субъекты, полноценно реализующие различные вспомогательные функции по отношению к формосодержательной целостности продукта и не посягающие ни на толику функций самого куратора и уж тем более на контроль за ним самим. Однако в системной выставочной деятельности

ISSN 2227-6165

ситуация всё-таки принципиально иная, и топ-менеджмент либо сам по себе уже является арт-менеджментом, либо делегирует функции арт-менеджмента иным субъектам механизма деятельности. В связи с этим, для того, чтобы разобраться в функциях арт-менеджмента в системной выставочной деятельности, важно достаточно точно определить, что такое арт-менеджмент вообще.

В используемых уже терминах сам по себе менеджмент может быть определён следующим образом: *менеджмент – это часть механизма системной деятельности, реализующая функции по управлению как отдельными циклами деятельности, так и всей системной деятельностью в целом.*

По своему функционалу менеджмент может быть условно разделён на *системный менеджмент* – управление системой, реализующий конкретный вид деятельности, и *сопроводительный менеджмент* – управление реализацией алгоритма одного цикла деятельности в соответствии с наличествующей для него условной нормой. Внутри системного менеджмента может быть выделен специфический сегмент – *стратегический менеджмент* – трансформация представления о формосодержательной целостности получаемого продукта, обусловленная анализом его востребованности и функциональности.

Специфика менеджмента в таких коллективных видах деятельности, в которых формосодержательная целостность конечного продукта вариативна, а зачастую при запуске производства и не до конца предсказуема (например, театральная деятельность, фильмопроизводство, выставочная деятельность), заключается в том, чтобы попытаться соблюсти баланс между собственным прагматичным представлением о продукте, который должен оказаться востребован, а значит – функционален (что может прогнозироваться на основе самых разных данных), и представлением о конечной формосодержательной целостности продукта субъектов, непосредственно участвующих в его производстве, которое при этом в ожидаемой менеджером целостности либо вообще может отсутствовать, либо трансформироваться даже в процессе работы.

Оценка формосодержательной целостности художественных и более широко – культурных проектов возможна исключительно в связи с рассмотрением их из того или иного специфического *дискурса*, без чего они могут быть оценены только ограниченно функционально – экономически (какой принесли денежный доход), социологически (сколько людей посмотрело/посетило), социокультурно (какой вызвали ситуационный общественный резонанс), социо-психологически (какое воздействие оказали на конкретных людей или группы людей) и т. п.

Дискурс – принимаемое человеком условное или институализированное единство ситуативных обстоятельств, в условиях которых реализуется познавательная и коммуникативная активность [Штейн, Матрица гуманитарной науки, 2020, с. 118-119]. Дискурсов огромное множество: по содержанию их можно делить на предметные (фокусирующиеся на чём-то конкретном), концептуальные (исходящие из определённой точки зрения на что-либо) и смешанные (предметно-концептуальные), по масштабу – на локальные (исходно сосредоточенные на чём-то узко ограниченном), локальные расширенные (сосредоточенные на чём-то обобщённо ограниченном) и глобальные (максимально охватывающие данность), по времени – существовавшие (актуальные когда-то), актуальные (существующие в исторической перспективе и актуальные на настоящий момент) и актуализируемые (возникшие недавно и не имеющие ещё исторической перспективы).

Положительная оценка какой-то формосодержательной целостности из одного дискурса совершенно не означает такую же оценку её из другого дискурса. Что-то с точки зрения одного дискурса может быть оценено как нечто значимое, тогда как из другого – как совершенно бессмысленное… Поэтому невозможно даже однозначно определить, что есть искусство, провести водораздел между художественным творчеством и культурным производством, разделить художественные процессы от процессов культурных. В связи с этим как раз иногда и не представляется возможным делить выставочные проекты на художественные и культурные.

ISSN 2227-6165

Но именно в деятельности по созданию таких проектов и требуется специфическая форма менеджмента – арт-менеджмент (скорее всего из-за того, что специфический менеджмент когда-то впервые потребовался в отношении именно художественных проектов, он получил название арт-менеджмент, но в настоящее время под данным термином, по крайней мере на русском языке, подразумевается вообще любой специфический менеджмент в области культуры, хотя вполне возможно его принципиальное деление по материалу тех дискурсов, которые субъекты арт-менеджмента удерживают в поле своего внимания и используют при оценке проектов и принятия по ним решений).

Арт-менеджмент – это часть механизма системной деятельности, качество продуктов которой напрямую обусловлено их оценкой специфическими дискурсами, реализующая функции по управлению как отдельными циклами деятельности, так и всей системной деятельностью в целом. В условиях выставочной деятельности отличие арт-менеджера от просто менеджера заключается в том, что он должен обладать такой достаточно полной суммой знаний о содержании и актуальном состоянии специфических дискурсов, с которыми так или иначе соприкасается как вся эта системная выставочная деятельность в целом, так и конкретный создаваемый в одном из её циклов продукт, чтобы иметь возможность регулировать деятельностную активность субъектов механизма деятельности, от которых непосредственно зависит формосодержательная целостность создаваемой выставки, для получения такого конечного результата, который бы отвечал не только самоочевидным – функциональным, но и иным – положительным репутационным и резонансным ожиданиям.

Для полноценной реализации своих функций при работе над конкретным выставочным проектом, арт-менеджер либо должен иметь в себе самом – на «экране» своего сознания, либо в объектно выраженной форме, своеобразную систему дискурсивных координат, в которую будет вписываться создаваемая выставка. При этом исходным будет являться либо связь системной выставочной деятельности как минимум с каким-то одним дискурсом, либо непосредственное нахождение этой деятельности в каком-то дискурсе, который вполне возможно и формируется самой этой деятельностью. А производным – определение связи создаваемой выставки как минимум с каким-то одним иным дискурсом (дискурсом-2) и соотнесение его с исходным дискурсом (дискурсами), с которым связана системная выставочная деятельность (*рис. 8*), в результате которого в первом случае (*рис. 8-a*) может быть установлено, что дискурс-2 либо органично соотносится с дискурсом-1, либо конфликтует с ним, а во втором случае (*рис. 8-b*) – дискурс-2 либо расширяет дискурс-1, либо трансформирует его. Причём не всегда конфликт с «родительским» дискурсом и его

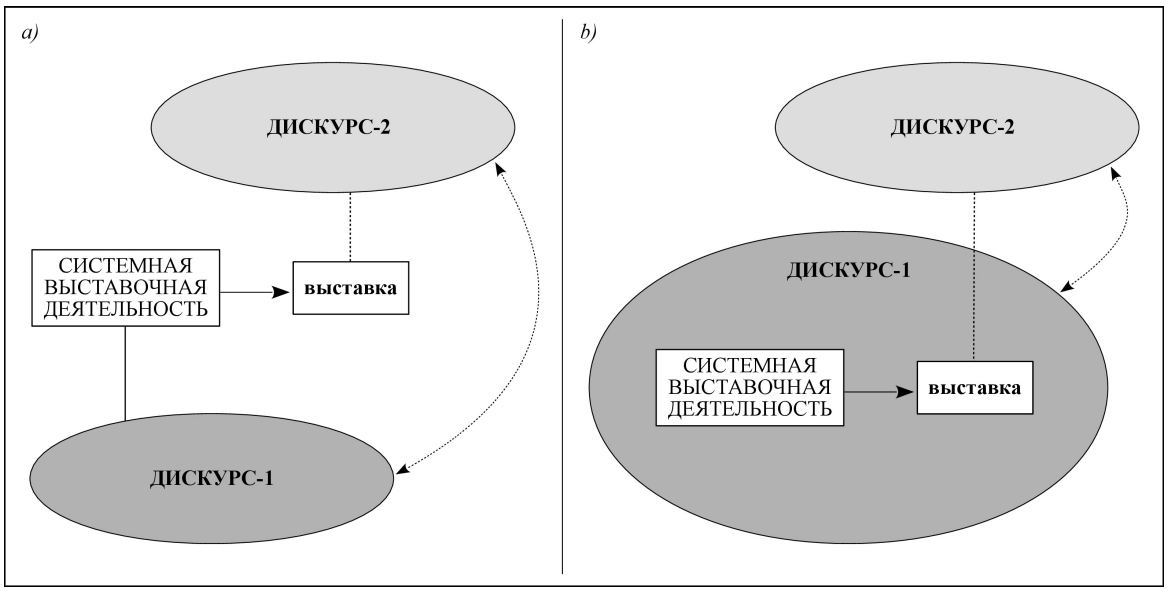


Рис. 8.

ISSN 2227-6165

трансформация есть нечто негативное: арт-менеджер фиксирует потенциально возникающие отношения между дискурсами и только уже потом – оценивает их качество для создаваемого продукта и всей этой выставочной деятельности в целом, исходя уже из дополнительной информации, обусловленной конкретными ситуативными (социокультурными, экономическими, политическими) обстоятельствами. И это самое простое представление того, каким образом может выглядеть и объектно выражаться система дискурсивных координат, создаваемая арт-менеджером при работе над конкретным выставочным проектом, ведь она может усложняться из-за того, что, например, форма создаваемой выставки связана с одним дискурсом, всё основное содержание – с иным дискурсом, а какой-то отдельный компонент содержания – с третьим, при том что все они должны соотноситься как с исходным – «родительским» дискурсом (дискурсами) данной выставочной деятельности, так и друг с другом.

Процесс определения/корректировки общей выставочной стратегии является основным функциональным онтологическим процессом арт-менеджера в механизме системной выставочной деятельности. А все остальные основные процессы, которые он может реализовывать, являются производными от него – его масштабными проекциями: запрос у куратора идеи для концепции выставки, концепции выставки, проекта выставки, верификация качества предлагаемых куратором идей, концепций, проектов. Для реализации таких процессов как организация реализации выставочного проекта и организация адекватного функционирования выставки арт-менеджер необходим только в тех случаях, когда они непосредственно связаны с его онтологическими функциями, ведь в противном случае данные процессы может реализовывать просто менеджер.

В случае, если в системной деятельности по той или иной причине отсутствует куратор, либо такой куратор, который может как-то более качественно, чем аффилированный с нею куратор, реализовать свои онтологические функции в конкретном выставочном проекте, то именно арт-менеджером определяется тот независимый или аффилированный с иной системой куратор, к которому будут обращены его запросы и верифицироваться получаемые результаты.

Чтобы иметь возможность функционально использовать полученное знание об онтологических функциях деятельностной активности куратора и арт-менеджера и их реализации в условиях системной выставочной деятельности и кураторства как деятельности, можно определить основные варианты условной нормы взаимодействия куратора и арт-менеджера, а также основные варианты выхода из этой нормы.

Первый вариант условной нормы взаимодействия куратора и арт-менеджера.

Функции арт-менеджера:

– запрос у куратора идеи для концепции выставки;

– верификация качества предложенной куратором идеи;

– запрос у куратора концепции выставки, основанной на спродуцированной идее;

– верификация качества сформированной куратором концепции выставки;

– запрос у куратора проекта выставки, основанной на сформированной концепции;

– верификация качества разработанного куратором проекта выставки;

– организация реализации выставочного проекта;

– выявление затруднений при реализации проекта выставки, влияющих на формосодержательное целое конечного результата;

– запрос у куратора корректировки проекта выставки (при возникновении затруднений);

– организация адекватного функционирования выставки.

Функции куратора:

– генерирование/актуализация идеи по запросу арт-менеджера;

– формирование концепции выставки на основе верифицированной арт-менеджером идеи;

– разработка проекта выставки на основе верифицированной арт-менеджером концепции;

– корректировка проекта выставки по запросу арт-менеджера (из-за возникших затруднений).

ISSN 2227-6165

Второй вариант условной нормы взаимодействия куратора и арт-менеджера.

Функции арт-менеджера:

– запрос у куратора концепции выставки, основанной на имеющейся у арт-менеджера идее;

– верификация качества сформированной куратором концепции выставки;

– запрос у куратора проекта выставки, основанной на сформированной концепции;

– верификация качества разработанного куратором проекта выставки;

– организация реализации выставочного проекта;

– выявление затруднений при реализации проекта выставки, влияющих на формосодержательное целое конечного результата;

– запрос у куратора корректировки проекта выставки (при возникновении затруднений);

– организация адекватного функционирования выставки.

Функции куратора:

– формирование концепции выставки на основе предложенной арт-менеджером идеи;

– разработка проекта выставки на основе верифицированной арт-менеджером концепции;

– корректировка проекта выставки по запросу арт-менеджера (из-за возникших затруднений).

Третий вариант условной нормы взаимодействия куратора и арт-менеджера.

Функции арт-менеджера:

– запрос у куратора жёсткой концепции выставки, на основании имеющейся у арт-менеджера произвольной или ограниченной концепции выставки;

– верификация качества сформированной куратором жёсткой концепции выставки;

– запрос у куратора проекта выставки, основанной на сформированной жёсткой концепции;

– верификация качества разработанного куратором проекта выставки;

– организация реализации выставочного проекта;

– выявление затруднений при реализации проекта выставки, влияющих на формосодержательное целое конечного результата;

– запрос у куратора корректировки проекта выставки (при возникновении затруднений);

– организация адекватного функционирования выставки.

Функции куратора:

– формирование жёсткой концепции выставки на основе предложенной арт-менеджером произвольной или ограниченной концепции выставки;

– разработка проекта выставки на основе верифицированной арт-менеджером жёсткой концепции;

– корректировка проекта выставки по запросу арт-менеджера (из-за возникших затруднений).

Четвёртый вариант условной нормы взаимодействия куратора и арт-менеджера.

Функции арт-менеджера:

– запрос у куратора проекта выставки, основанной на имеющейся у арт-менеджера жёсткой концепции выставки;

– верификация качества разработанного куратором проекта выставки;

– организация реализации выставочного проекта;

– выявление затруднений при реализации проекта выставки, влияющих на формосодержательное целое конечного результата;

– запрос у куратора корректировки проекта выставки (при возникновении затруднений);

– организация адекватного функционирования выставки.

Функции куратора:

– разработка проекта выставки на основе предложенной арт-менеджером жёсткой концепции выставки;

– корректировка проекта выставки по запросу арт-менеджера (из-за возникших затруднений).

ISSN 2227-6165

Пятый вариант условной нормы: взаимодействие независимого куратора и арт-менеджера.

Функции арт-менеджера:

– верификация возможности реализации предлагаемого независимым куратором выставочного проекта в условиях конкретной системной выставочной деятельности;

– организация реализации выставочного проекта;

– выявление затруднений при реализации проекта выставки, влияющих на формосодержательное целое конечного результата;

– запрос у куратора корректировки проекта выставки (при возникновении затруднений);

– организация адекватного функционирования выставки.

Функции куратора:

– контроль за адекватной реализацией кураторского проекта выставки в условиях системной выставочной деятельности;

– выявление затруднений при реализации проекта выставки, влияющих на формосодержательное целое конечного результата;

– корректировка проекта выставки (из-за возникших затруднений),

– корректировка проекта выставки по запросу арт-менеджера (из-за возникших затруднений).

Можно выделить два основных варианта, в которых норма взаимодействия куратора и арт-менеджера в условиях системной выставочной деятельности может нарушаться. Во-первых, это случай, когда отсутствует куратор, и все его функции апроприируются арт-менеджером, который по сути сам становится куратором, исходно не являясь таковым (собственно основным априприруемым является процесс формирования концепции выставки и процесс разработки проекта выставки). Во-вторых, это ситуация, когда по тем или иным причинам отсутствует арт-менеджер и все его функции делегируются куратору. Конечно, если первый случай – вполне реальный, иллюстрирующий реализацию кураторских амбициий арт-менеджера, которая по тем или иным причинам попускается системной деятельностью, то второй случай всё-таки не совсем типичен и скорее всего обусловлен тем, что конкретная системная выставочная деятельность, в которой складывается такая ситуация, либо находится ещё на этапе своего становления, либо, напротив, упадка и разрушения.

Для удобства обращения к перечисленным вариантам и использования их в соотнесении с основными процессами, образующими выставочную деятельность, и потенциально реализующими их субъектами, все они могут быть отображены в сводной схеме (*рис. 9*)[*].

Полноценное включение в конкретную деятельность или исследование её невозможно без понимания всех её основных компонентов. Однако зачастую то, что касается процессуальной множественности, образующей деятельность, а также её условной нормы, при разговоре о так называемых «творческих» видах деятельности, либо уходит на задний план, либо вообще игнорируется как что-то неподобающее («Мы тут о творчестве, а вы о какой-то норме!»). Однако, сделав это в отношении кураторства и отчасти (правда, уже не настолько полно) в отношении арт-менеджмента, был получен такой инструмент, который, с одной стороны, позволяет преодолеть исходную дискурсивность – тенденциозность при исследовательской рефлексии в отношении кураторства, а с другой стороны – задаёт самые общие координаты для ведения деятельностной активности в роли куратора, исходя не из конкретных ситуативных обстоятельств, а из специфики самой этой деятельности.

[*] Рисунок 9 размещён на развороте страниц 34-35.

ISSN 2227-6165

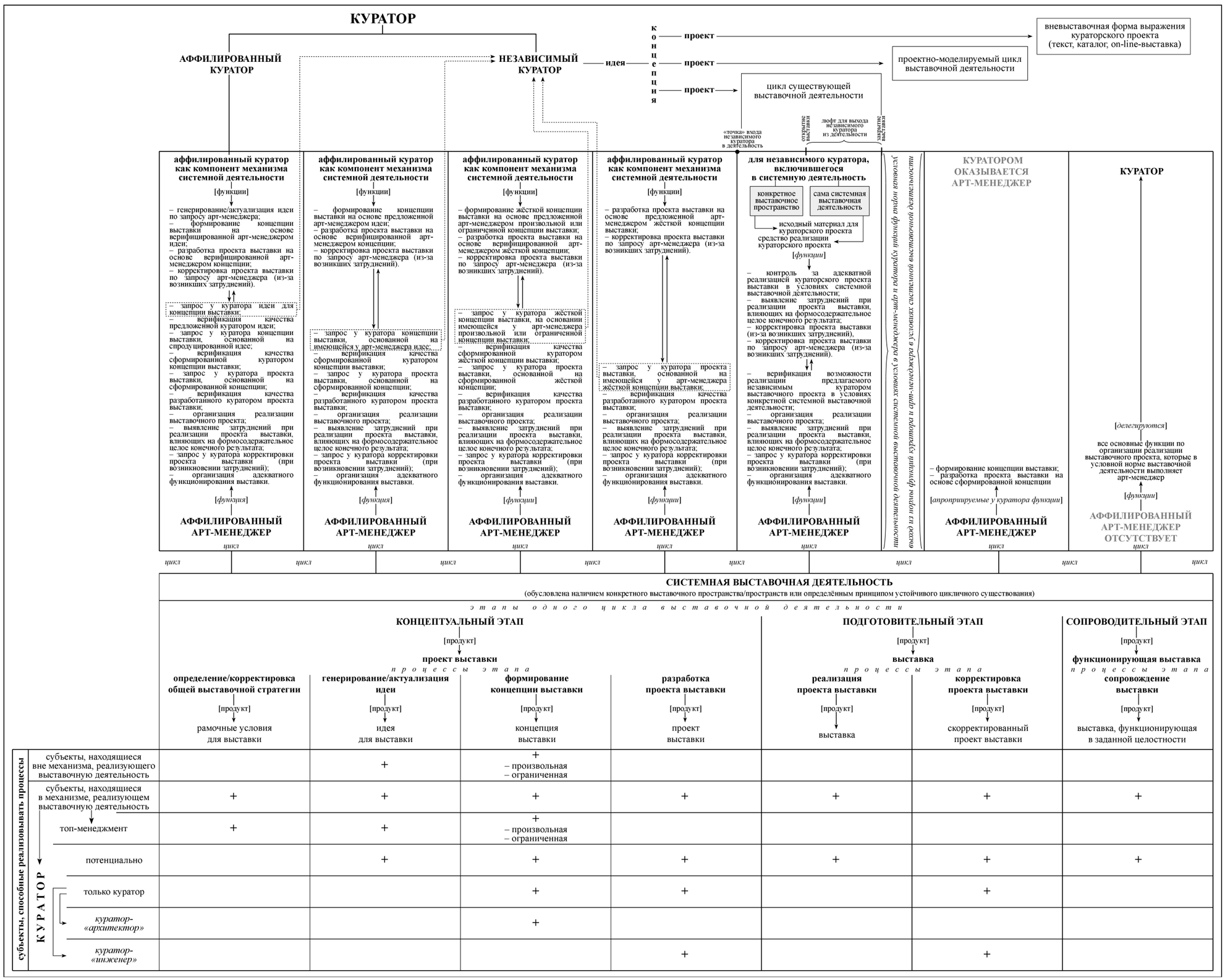


Рис. 9.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. *Штейн С.Ю.* Матрица гуманитарной науки. – Москва: РГГУ, 2020. 192 с. ISBN 978-5-7281-2898-4
2. *Штейн С.Ю.* Онтология выставочной деятельности // Артикульт. 2020. 39(3). С. 6-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-6-25
3. *Щедровицкий Г.П.* Исходные представления и категориальные средства теории деятельности // *Щедровицкий Г.П.* Избранные труды. – Москва, Шк.Культ.Полит., 1995. – С. 233-280.

REFERENCES

1. Schtein S.Yu. *Matritsa gumanitarnoy nauki* [Matrix of humanities]. Moscow, RGGU, 2020. 192 p. ISBN 978-5-7281-2898-4
2. Schtein S.Yu. *Ontologija vystavochnoj dejatel'nosti* [Ontology of exhibition activity]. In *Articult*. 2020. 39(3). Pp. 6-25. DOI: 10.28995/2227-6165-2020-3-6-25
3. Shchedrovitsky G.P. *Ishodnye predstavlenija i kategorial'nye sredstva teorii dejatel'nosti* [The basic concepts and categorical means of the activity theory] in Shchedrovitsky G.P. *Izbrannye trudy* [Selected works]. Moscow, Shk.Kul't.Polit., 1995. Pp. 233-280.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-37-42

ISSN 2227-6165

Е.С. Ершова
старший преподаватель кафедры теории и истории искусства
факультета истории искусства РГГУ
lena.s.ershova@gmail.com

ИКОНОГРАФИЯ СЦЕН НАГРАЖДЕНИЯ ЧИНОВНИКОВ В ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИХ ЧАСТНЫХ ГРОБНИЦАХ ВРЕМЕНИ ПРАВЛЕНИЯ XIX ДИНАСТИИ

К эпохе Нового царства относится расцвет феномена награждения древнеегипетских 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 пойдет о сценах награждения времени XIX династии, которые находятся в фиванских частных гробницах. Для росписи частных гробниц времени XIX династии характерно уменьшение сцен, иллюстрирующих службу и повседневную жизнь чиновников, и увеличение сцен, связанных с посмертным существованием хозяина гробницы. Из частных гробниц этого периода происходит всего три сцены награждения, которые находятся в погребениях градоправителя Фив Пасера (ТТ 106), скульптора Ипуи (ТТ 217) и писца царской корреспонденции Чаи (ТТ 23). Композиция этих сцен основывается на сценах времени правления XVIII династии, хотя и имеет меньшую масштабность.

Ключевые слова: Древний Египет, Новое царство, сцены награждения, частные гробницы, XIX династия, золото почести, награды

The phenomenon of the king's rewarding of the court officials and warriors for the loyal service reached the peak of its development during the New Kingdom Era, which is confirmed by lots of historical sources, as well as the scenes depicting the king's rewarding the noble people which first appeared in private tombs during the reign of Thutmose IV and went on appearing during the whole New Kingdom Era. This article deals with the rewarding scenes which can be seen in private tombs in Thebes and which are dating back to Dynasty XIX period. Painting of private tombs of Dynasty XIX is characterized by fewer number of scenes depicting services and daily life of officials, and, to the contrary, larger amount of scenes related to the posthumous existence of the tomb owner. There are only three rewarding scenes in the private tombs dated back to the period in question, and these scenes can be found in the burials of Paser, the mayor of Thebes (TT 106), Apy the sculptor (TT 217) as well as in the burial of Thai who was a royal scribe. The composition of these scenes is based on scenes dated back to the period of Dynasty XVIII reign, however, they are smaller in scale..

Keywords: Ancient Egypt, New Kingdom, rewarding scenes, gold of honour, rewards, private tombs, XIX dynasty

До эпохи Нового царства традиция включения образа царя в систему декора усыпальниц крупных сановников отсутствовала. По-видимому, это было связано со стремлением хозяина не разделять с кем-то получаемые в результате заупокойной службы и приносимых жертв блага, но принимать их самолично. Позже, при правителях XVIII династии, ситуация меняется – сцены, включающие фигуру царя и, в ряде случаев, его семьи, занимают центральное место в общей системе росписи гробницы.

Сцены, включающие образ фараона, в композиционном плане можно разделить на два типа. Первый тип передаёт хозяина гробницы в обществе царя и иллюстрирует придворную жизнь. Сюда относятся сцены празднования хеб-седа, приёма иноземцев, получение даров, доклады чиновников и награждение их за заслуги [Ершова, 2017]. Второй тип – ритуальные сцены, изображающие царя в обществе богов, либо уже ушедших царей. Здесь фигура хозяина гробницы отсутствует, зато могут изображаться также культовые статуи правящего фараона.

Сюжет росписей носит вариативный характер. Обязательными были только ритуальные сцены, а также элементы, передающие детали загробного существования души. Выбор же сцен, связанных с жизнью чиновника, чаще всего указывает на род его деятельности. Так, росписи гробниц визирей

© Ершова Е.С., 2020

ISSN 2227-6165

в Фивах (ТТ39 Пуимра, ТТ61 Усера, ТТ100 Рехмира [Porter, Moss, 1994, p. 71-75, 123-225, 206-214]) передают различные события профессиональной деятельности сановников. Сюда относятся: прием иноземцев с дарами, сбор податей, заседание суда, наблюдение за постройками в мастерских и др. Военачальники в своих гробницах (ТТ42 Аменмес, ТТ56 Усерхат, ТТ88 Пехсухор [Porter, Moss, 1994, p. 82-83, 87, 178-181]) помещают сцены походов, взятие крепостей, набор новобранцев, прием провианта. В гробницах жрецов (ТТ86 Менхеперра-сенеба, ТТ75 Аменемхотепа-са-эс [Porter, Moss, 1994, p. 175-178, 146-149]) располагаются сцены из жизни храмовых мастерских, приема царских даров, а также различные религиозные церемонии. Распорядитель полей Менена (ТТ69) запечатлел в своей гробнице сцены обмера полей и сбора податей [Wreszinski, 1923, Taf. 232], воспитатель Аменхотепа II Мин – обучение царевича стрельбе из лука [Матье, 2005, с. 270].

Однако при XIX династии иконографическая программа частных гробниц кардинально изменяется. На время правления первых царей XIX династии приходятся военные походы на территорию Сирии и Хеттского царства, в результате длительной войны с хеттами Рамсес II переносит свою резиденцию на территорию северо-восточной дельты и основывает новый город Пер-Рамсесе. В след за царем в Пер-Рамсесе и Мемфис перебирается двор и военная знать, а Фивы во времена второй половины Нового царства (XIX–XX династия) становятся религиозным центром Египта. Поэтому в Фиванском некрополе в это время преобладают гробницы фиванского жречества и чиновников, чья служба была связана с Фивами и югом Египта, это градоправители Фив, наместники Нубии и наместники южных территорий Египта. Закономерно, что росписи жреческих гробниц были посвящены религиозной тематике, в их гробницах постепенно исчезают сцены из повседневной дворцовой жизни, уступая место развернутым сценам, иллюстрирующим жизнь жрецов. Например, изображения жрецов, участвующих в праздничных процессиях, во время которых из храмов выносили статуи царей и богов. Подобные сюжеты часто сопровождались развернутыми изображениями храмов, откуда выходила праздничная процессия. Особенно развивается тема погребального ритуала, особое внимание уделяется загробному пребыванию души: это изображения хозяина гробницы, проходящего врата в загробном мире, и поклонение стражам этих врат, оправдание на суде Осириса и пребывание на Полях Иару (полях тростника). Увеличивается количество изображений похоронных обрядов: погребальная процессия, обряд отверзания уст и очей, а также сцен из «Книги Мертвых» [Матье, 2005, с. 458-460].

Под влиянием системы росписи жреческих гробниц изменяются сюжеты и в гробницах светских лиц. Например, из частных гробниц исчезают сцены охоты в пустыне, которые присутствовали в погребениях с эпохи Древнего царства. А сюжеты, иллюстрирующие деятельность владельцев гробниц, которые были так распространены в гробницах сановников XVIII династии, встречаются все реже и в основном относятся к началу правления XIX династии. Этот процесс повлиял и на наличие сцен, иллюстрирующих награждение чиновников, которые практически исчезают из гробниц времени правления XIX династии. Известно всего три подобные сцены: это награждение визиря и градоправителя Фив Пасера (ТТ 106), скульптора Ипуи (ТТ 217) и писца царской корреспонденции Чаи (ТТ 23).

Скальная гробница ТТ 106 чиновника Пасера находится в некрополе Шейх Абд эль-Гурна и датируется временем правления царей XIX династии Сети I (1290–1279 гг. до н.э.) и Рамсеса II (1279–1213 гг. до н.э.). В его гробнице широко развернута тема его служебной деятельности – это сцены, где Пасер наблюдает за взвешиванием золота, за работами ювелиров и скульпторов, хотя подобных сцен гораздо меньше, нежели в гробнице визиря и градоначальника Фив Рехмира (ТТ100), времени правления Аменхотепа II (XVIII династия) [Davies, 1943].

Сцена награждения из гробницы Пасера находится на южной части восточной стены поперечного зала [Binder, 2008, figure 8.30]. Центральное место в композиции сцены награждения занимает изображение царя Сети I, в данной сцене он показан сидящим на троне под балдахином в сопровождении богини Маат. Изображение Сети I практически не сохранилось. Балдахин поддерживают две колонны, которые имеют капители в форме раскрытого цветка лотоса,

ISSN 2227-6165

связанного лентой с двумя бутонами. Колонны поддерживают архитрав, украшенный сверху фризом из уреев с солнечными дисками на головах.

Пасер представлен перед балдахином с поднятыми в ликующем жесте руками, в одной руке он держит опахало в виде пера и скипетр, знаки отличия его титулов. Около Пасера стоят служители сокровищницы, один из них одевает на шею Пасера ожерелье-оплечье, не менее четырех ожерелий-*шебиу* уже висят на его шее. Второй служитель сокровищницы умащает тело Пасера благовониями, которые находятся в чаше около него. Между балдахином и Пасером стоят два стола с наградами. На одном из них мы видим два ожерелья-*шебиу*, на втором – одно ожерелье-*шебиу* и еще одно ожерелье-оплечье, но другой формы.

За Пасером в два регистра стоят чиновники, присутствующие на награждении. В первом регистре находятся не менее семи чиновников с руками, поднятыми в приветственном жесте. Второй регистр практически не сохранился.

За чиновниками мы видим изображение ворот дворца, а в нижнем регистре показан Пасер, выходящий из дворца после награждения. На шее у него находится ожерелье-*шебиу* из двух рядов бусин, руки украшены двумя браслетами-*ауау* и браслетом-*мескету*. Его сопровождает чиновник, возможно, его друг.

Еще одна сцена награждения находится в скальной гробнице ТТ 217 скульптора Ипуи, которая расположена в некрополе Дейр эль-Медине и датируется временем правления Рамсеса II. Сцена награждения Ипуи находится во внутреннем зале, на южной части восточной стены. На сегодняшний день эта сцена практически утрачена, но известна по копии, выполненной Норманом де Гарисом Дэвисом. [Davies, 1927, pl. XXVII]. Фараон предстает перед подданными в «окне появления», нижняя часть которого украшена символом объединения верхнего и нижнего Египта *сема тауи*. Царь показан опирающимся на подушку одной рукой, а вторую он протягивает стоящим перед балконом подданным. Рамсес II облачен в тунику с коротким рукавом, на шее у него показано ожерелье-оплечье, на голове – синяя корона. Перед «окном появления» предстают четыре чиновника высокого ранга, все они являются носителями опахала в форме пера. За ними стоят двенадцать чиновников, получивших награждение, они изображены группами по три человека с руками, поднятыми в ликующем жесте. Они облачены в парадные одеяния. Все чиновники получили одинаковый комплект наград: три ожерелья-оплечья *шебиу*, конус благовоний и диадему. Перед первой группой изображен служитель сокровищницы, совершающий награждение. В верхнем регистре изображены полученные дары: среди них семь широких ожерелий, две пары перчаток, три мешка краски для глаз, девять кувшинов, четыре быка, пятнадцать рыб и четыре стола хлеба [Davies, 1927, p. 48].

Ко времени правления Мернептаха (1213–1203 гг. до н.э.) относится сцена награждения из частной гробницы Чаи (ТТ 23), расположенной в Шейх Абд эль-Гурне. Данная гробница не опубликована, в настоящий момент ее изучением занимается Центр египтологических исследований РАН.

Сцена награждения находится на южной части восточной стены первой внутренней комнаты. Под балдахином изображен сидящий на троне Мернептах, перед которым происходит награждение Чаи в присутствии чиновников, включая двух визирей [Porter, Moss, p. 39]. Чаи показан с руками, поднятыми в ликующем жесте [Иванов, 2014, с. 101]. С двух сторон от него находятся служители сокровищницы, производящие награждение. Один из них одевает на Чаи ожерелье-*шебиу*, одно такое ожерелье уже висит на шее, а другой умащает тело Чаи благовониями, которые находятся в сосуде, стоящем на столике за изображением Чаи. Также на двух столах перед Чаи мы видим два широких ожерелья с противовесами и два ожерелья-*шебиу*. Следовательно, Чаи наградили двумя широкими ожерельями, четырьмя ожерельями-*шебиу*, конусом благовоний и диадемой.

Сцены награждения времени XIX династии композиционно близки к подобным сюжетам в гробницах чиновников XVIII династии. Наиболее развернутой является сцена из гробницы Пасера. Изображение царя на ней схоже со сценами из гробниц доамарнской эпохи: Сети I сидит на троне

ISSN 2227-6165

под балдахином, а за троном стоит богиня Маат, как в гробнице Херуэфа (TT 192) [Habachi, 1958, Pl. XII]. Хотя награждение вельможи происходит во дворце фараона, и изображение фараона занимает центральное место в композиции сцены, сам царь не принимает какого-либо участия в награждении, а само награждение проводят служители сокровищницы. Однако на награждении присутствует множество чиновников, что характерно для сцен награждения амарнского периода, а также мы видим награжденного Пасера, выходящего из дворца. Подобный сюжет также появляется в амарнский период, но в амарнских и постамарнских гробницах изображение возвращения домой после награждения будет гораздо более развернуто, как, например, в гробницах Рамеса (TT 55) [Davies N. de G., 1941, Pl. XVI], Эйе (TA 25) [Davies N. de G., 1908, Part VI. Pl. XXIX, XXX, XXXI], Мерира II (TA 2) [Davies N. de G., The rock tomb of El Amarna. Part II. Pl. XXXIII-XXXVI] и Неферхотепа (TT 49) [Davies N. de G., 1933, Pl. I].

Сцена награждения в гробнице Чаи подобна сцене из гробницы Пасера. Царь также изображен сидящим на троне под балдахином и не принимает участия в награждении, однако в гробнице Чаи уменьшается количество чиновников, присутствующих при награждении, и нет никаких дополнительных сюжетов, связанных с награждением.

Сцена в гробнице Ипуи также основана на композиции сцен награждения из различных гробниц XVIII династии. Само изображение царя в «окне появления» характерно для амарнского периода. Рамсес II изображен опирающимся на подушку одной рукой, а вторую протягивает к чиновникам, находящимся перед «окном появления», подобное изображение царя в «окне появления», как и изображение перед царем сановников высокого ранга с опахалами в виде страусиного пера, мы видим в гробницах Пареннефера (TA 7) [Davies N. de G., 1908, Part VI. Pl. IV, V] и Неферхотепа (TT 49) [Davies N. de G., 1933, Pl. I].

Изображение награждения не одного, а сразу нескольких чиновников характерно для сцен награждения доамарнской эпохи, например в гробнице Хаемхета (TT 57) [Wreszinski, 1923, Taf. 189]. Мы видим как награждение самого Хаемхата, так и его подчиненных, которые получают «золото почести» за хороший урожай, что известно из текста соседней сцены, посвященной аудиенции у фараона. Хотя в отличие от сцены в гробнице Хаемхата, где Хаемхат изображен уже награжденным отдельно от своих подданных, и его фигура выделяется большим размером, в гробнице Ипуи все награжденные чиновники показаны вместе и не выделяются размером. Подобная композиция сцены награждения может быть связана с невысоким социальным статусом скульптора Ипуи.

В целом для сцен награждения времени правления XIX династии характерно меньшее композиционное разнообразие сцен, характерное для начала XVIII династии, как и в доамарнскую, раннеамарнскую и среднеамарнскую эпохи встречаются только награждения, происходящие во дворце, где фараон появляется сидящим под балдахином, либо предстает перед подданными в «окне появления». Полностью исчезает композиционная вариативность, характерная для сцен позднеамарнской эпохи, где имеют место сцены награждения во дворце: перед «окном появления», во дворе для аудиенций (когда фараон показан сидящим на троне), а также во дворе около пилона дворца. Во время правления XIX династии практически полностью исчезает сцена награждения на месте службы чиновника. Исключением является рельеф из храма в Бейт эль-Вали [Ricke, Hughes, Wente, 1967, pl. 9], на котором изображен царский наместник в Нубии Имемипет, который получает от Рамсеса II «золото почести» во время принесения даров нубийцами, после его успешного похода в Нубию. Полностью отсутствуют награждения, проходящие в царской сокровищнице, которые встречаются в конце правления XVIII династии.

В целом продолжается тенденция уменьшения сцены, иллюстрирующей награждение, которая начинается в правление Хоремхеба (1319–1292 гг. до н.э.). К минимуму сводятся изображения вельмож, присутствующих при награждении, и практически исчезает изображение даров, хотя сам набор наград остается неизменным. Чиновники по-прежнему получают от царя набор наград, названный «золотом почести» – это ожерелье-оплечье *шебиу* и браслеты *ауау* и *мескету*.

ISSN 2227-6165

Неизменным остается и изображение награждаемого сановника, который показан с руками, поднятыми в ликующем жесте, и облаченным в парадное одеяние.

В отличие от сцен награждения XVIII династии, где довольно часто награждение проводит сам царь, который изображается бросающим награды с «окна появления», в сценах времени правления XIX династии фараон такой вольности уже не допускается: фараон практически не принимает участия в награждении. Он либо просто сидит под балдахином, как в гробнице Пасера (TT 106) и Чаи (TT 23), либо протягивает руку к награждаемым чиновникам, как в гробнице Ипуи (TT 217). От эпохи XIX династии известна лишь одна сцена награждения, в которой царь самолично награждает чиновников: это стела Hildesheim 374 [Schulman, 1988, fig. 23], найденная в Пер-Рамсесе (современный Кантир) и датируемая царствованием Рамсеса II. На данной стеле Рамсес II показан дважды, и в обоих случаях он бросает награды, в том числе и ожерелья-*шебиу*, награждаемому войну Месу [Ершова, 2018].

Таким образом, анализ отдельной группы древнеегипетских художественных сцен выявляет примечательную закономерность эволюции гробничной иконографии, когда со вступлением Египта в эпоху Нового царства в гробницах частных лиц появляется практика изображения царя и награжденного им за определенные деяния чиновника, что автоматически повышает роль частного лица, индивидуализирует его, поднимая из безликой массы – опоры трона – до конкретного человека, с его заслугами и успехами на государственном поприще. Прежде, в эпоху Древнего и Среднего царства, подобные деяния могли приписываться только сакральным лицам – царю и богам египетского пантеона. Более того, в амарнскую эпоху царь становится активным участником придворных процессов, когда награждение чиновников происходит не в его присутствии, а непосредственно им. Однако это очеловечивание сакральной власти египетского царя вновь сходит на нет с закатом Амарны, и при XIX династии мы видим возврат к иконографическим принципам конструирования сцен награждения, лишь в отдельных деталях которых можно отметить свободу амарнского искусства.

ИСТОЧНИКИ

1. *Davies N. de G.* Two Ramesside Tombs at Thebes. – New York, 1927.
2. *Davies N. de G.* The rock tomb of El Amarna. – London: Egypt Exploration Fund, Part II, 1905.
3. *Davies N. de G.* The rock tomb of El Amarna. – London, Egypt Exploration Fund, 1903-1908. Part I-VI.
4. *Davies N. de G.* The tomb of Nefer-Hotep at Thebes (TT49). – New York, Metropolitan Museum of Art, 1924. Vol. I-II.
5. *Davies N. de G.* The tomb of Rekh-mi-Re' at Thebes. – New York, 1943. – 2 vols.
6. *Davies N. de G.* The tomb of the vizier Ramose. – London: The Egypt Exploration Society, 1941.
7. *Davies N. de G.* The tombs of two officials of Tuthmosis the fourth. – London: The Egypt Exploration Fund, 1923.
8. *Fakhry A.* A note on the Tomb of Kheruef at Thebes // Annales du Service des Antiquites de l'Egypte. 1943. №42. Pp. 449-508.
9. *Habachi L.* Clearance of the tomb of Kheruef at Thebes // Annales du Service des Antiquites de l'Egypte. 1958. №55. Pp. 325-350.
10. *Hari R.* La tombe Thebaine du pere divin Neferhotep (TT 50). – Geneve: Éditions de Belles-Lettres, 1985.
11. *Porter B., Moss R.* Topographical bibliography of Ancient Egypt hieroglyphic texts, reliefs and paintings. I. The Theban Necropolis. Part one. Private tombs. – Oxford: Griffith Institute, 1994.
12. *Ricke H., Hughes G.R., Wente, E.F.* The Beit el-Wali Temple of Ramsses II. – Chicago: The University of Chicago Press, 1967.
13. *Schulman A.R.* Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae. – Freiburg; Göttingen: Universitätsverlag Freiburg - Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.
14. *Wreszinski W.* Atlas zur altagyptischen kultugeschichte. – Leipzig: Hinrichs'sche Buchhandlung, 1923.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ершова Е.С.* Древнеегипетские стелы со сценами награждения чиновников эпохи Среднего и Нового царств // Артикульт. 2018. 32(4). С. 30-42.
2. *Ершова Е.С.* Иконография сцен награждения чиновников в древнеегипетских гробницах эпохи XVIII династии // Артикульт. 2019. 28(4). С. 49-58.

3. *Ершова Е.С.* Иконография сцены награждения Именмипета из храма в Бейт эль-Вали // Артикульт. 2019. 36(4). С. 20-28.
4. *Иванов С.В.* Фиванская гробница Чаи в Луксоре // Наука в России. 2014. 1. С. 97-106.
5. *Матье М.Э.* Искусство Древнего Египта. – Москва: Искусство, 1961.

SOURCES

1. Davies N. de G. *Two Ramesside Tombs at Thebes*. New York, 1927.
2. Davies N. de G. *The rock tomb of El Amarna*. London, Egypt Exploration Fund, Part II, 1905.
3. Davies N. de G. *The rock tomb of El Amarna*. London, Egypt Exploration Fund, 1903-1908. Part I-VI.
4. Davies N. de G. *The tomb of Nefer-Hotep at Thebes (TT49)*. New York, Metropolitan Museum of Art, 1924. Vol. I-II.
5. Davies N. de G. *The tomb of Rekh-mi-Re' at Thebes*. New York, 1943. – 2 vols.
6. Davies N. de G. *The tomb of the vizier Ramose*. London, The Egypt Exploration Society, 1941.
7. Davies N. de G. *The tombs of two officials of Tuthmosis the fourth*. London, The Egypt Exploration Fund, 1923.
8. Fakhry A. *A note on the Tomb of Kheruef at Thebes*. In: *Annales du Service des Antiquites de l'Egypte*. 1943. №42. Pp. 449-508.
9. Habachi L. *Clearance of the tomb of Kheruef at Thebes*. In: *Annales du Service des Antiquites de l'Egypte*. 1958. №55. Pp. 325-350.
10. Hari R. *La tombe Thebaine du pere divin Neferhotep (TT 50)*. Geneve, Éditions de Belles-Lettres, 1985.
11. Porter B., Moss R. *Topographical bibliography of Ancient Egypt hieroglyphic texts, reliefs and paintings. I. The Theban Necropolis*. Part one. Private tombs. Oxford, Griffith Institute, 1994.
12. Ricke, H., Hughes, G.R., Wente, E.F. *The Beit el-Wali Temple of Ramsses II*. Chicago, The University of Chicago Press, 1967.
13. Schulman A.R. *Ceremonial Execution and Public Rewards. Some Historical Scenes on New Kingdom Private Stelae*. Freiburg, Göttingen, Universitätsverlag Freiburg - Vandenhoeck & Ruprecht, 1988.
14. Wreszinski W. *Atlas zur altagyptischen kultugeschichte*. Leipzig, Hinrichs'sche Buchhandlung, 1923.

REFERENCES

1. Ershova E.S. *Drevneegipetskie steli so scenami nagrazhdenija chinovnikov jepohi Srednego i Novogo tsarstv* [Ancient egyptian stele with rewarding scenes in the Middle and New Kingdom]. In: *Articult*. 2018. #4 (32). Pp. 30-42.
2. 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.
3. Ershova E.S. *Ikonografija sceni nagrazhdenija Imenmipeta iz hrama v Beijt el-Vali* [Iconography of the rewarding scene of Amenemope from the temple of Beit el-Wali]. In: *Articult*. 2019. №# (36). Pp. 20-28.
4. Ivanov S.V. *Fivanskaya grobnica Chai v Luksore*. [The Theban Tomb of Thai in Luxor]. In: Nauka v Rossii. 2014. 1. Pp. 97-106.
5. Mathieu, M.E. *Iskusstvo Drevnego Egipta* [Ancient Egyptian Art]. Saint-Petersburg, Art, 2005.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-43-53

ISSN 2227-6165

В.Д. Черный
доктор культурологии,
профессор кафедры истории русского искусства
факультета истории искусства РГГУ
tchernie@rambler.ru

ИНОСТРАНЦЫ В МОСКОВИИ КОНЦА XV-XVI вв.: ВОСПРИЯТИЕ ЗАСТРОЙКИ И АРХИТЕКТУРЫ РУССКИХ ГОРОДОВ

Рассматриваются особенности восприятия иностранцами русских городов, их застройки, планировки и архитектуры на протяжении конца XV-XVI вв. Восстановление единого государства, называемого в Европе Московией, обратило на себя внимание многих стран, сообществ и отдельных лиц, стремящихся наладить с Россией выгодные для себя политические, торговые и культурные связи. В сферу внимания иностранцев попадают русские города, прежде всего столица, с непривычной для них планировкой, застройкой и архитектурой. В своих оценках русских реалий авторы исходили из своих представлений и интересов, сложившихся в иных историко-культурных условиях. По этой причине они нередко отдавали предпочтение европейским городам и постройкам. По мере развития контактов России с зарубежными странами, знания иностранцев о русских городах становятся более точными и адекватными.

Ключевые слова: иностранец, восприятие, город, застройка, планировка, архитектура

The article considers the peculiarities of foreigners' perception of Russian cities, their development, planning and architecture during the late XV-XVI centuries. The restoration of a single state, called Muscovy in Europe, has attracted the attention of many countries, communities, and individuals seeking to establish profitable political, commercial, and cultural ties with Russia. Russian cities, especially the capital, with unusual layout, buildings and architecture fall into the sphere of attention of foreigners. In their assessments of Russian realities, the authors proceeded from their own ideas and interests that developed in other historical and cultural conditions. For this reason, they often preferred European cities and buildings. As Russia's contacts with foreign countries develop, foreigners' knowledge of Russian cities becomes more accurate.

Keywords: alien, perception, city, building, layout, architecture

Восстановление на исходе XV в. русской государственности с центром в Москве дало иностранцам повод закрепить за Россией неофициальное название – «Московское государство» или «Московия» [Хорошкевич, 1980, с. 83-85]. Согласно разноплановым исследованиям, Московию в конце XV-XVI вв. еще плохо знали в Европе [Ключевский, 1866, с. 9; Рыбаков, 1974, с. 7]. Открытие этой малоизведанной территории и возродившегося на ней крупного государства сулило многочисленные выгоды тем, кто независимо от цели путешествия, первым освоится в новом для себя мире. По этой причине каждый европеец, прибывавший в русские земли, ощущал себя первооткрывателем. Некоторые сочинения о Московии создавались в Европе на основе свидетельств путешественников и их путевых заметок и устных сообщений [Кудрявцев, 1997, с. 3-5]. Разумеется, представления иностранцев о России в то время были основаны на отрывочных, зачастую архаичных данных, которые накладывались на привычные стереотипы окружавшей их обстановки. Тем не менее, они были написаны современниками или очевидцами тех реалий, сведения о которых в силу своей обыденности для русских, крайне редко попадали в отечественные исторические источники.

К числу первых отзывов иностранцев об архитектурных сооружениях, увиденных в русских городах в последней четверти XV в., можно отнести отдельные высказывания болонского инженера и зодчего Ридольфо Аристотеля Фьораванти, прибывшего в Москву по приглашению великого князя в 1474 г. [Московский летописный свод..., 1949, с. 303]. Основной задачей итальянского мастера было возведение Успенского собора, главного храма государства, вместо рухнувшего из-за технических

© Черный В.Д., 2020

ISSN 2227-6165

просчетов здания русских мастеров Кривцова и Мышкина. Отметив недостаточную клейкость раствора и мягкость использованного ими камня, Аристотель похвалил «гладкость» кладки постройки [Львовская летопись, 1910, с. 302]. Завершив подготовительные работы по устройству фундамента нового собора, Аристотель, вероятно, по требованию заказчика был отправлен во Владимир, где должен был ознакомиться с прототипом московского храма, местным Успенским собором. Осмотрев его, архитектор заметил: «некиих наших мастеров дело» [Софийские летописи, 1853, с. 199]. Такая визуальная оценка опытного строителя, многие годы проработавшего в северных землях Италии [Подъяпольский, 1985, с. 45], имела под собой почву. На это указывали элементы конструкции, некоторые формы, характер декора, имеющие очевидные романские признаки. Более того, это утверждение подтверждают выписки из неизвестных сейчас документов, сделанные историком XVIII в. В.Н. Татищевым о происхождении создателей владимирского собора. Согласно этим данным, мастеров Андрею Боголюбскому «из умных земель» дал император Фридрих Барбаросса [Татищев, 2005, с. 319], захвативший к этому времени Ломбардию.

Буквально через год после Аристотеля Фьораванти, в 1476 г., в Москву прибывает венецианец Амброджо Контарини, совершавший с посольской миссией путешествие в Персию. Он обратил внимание на расположение города «на небольшом холме» на двух берегах реки, соединенных многими мостами. При этом в записках утверждается, что «замок» и «остальной город» деревянные. Белокаменных укреплений Кремля Контарини не увидел. Возможно, к этому времени от них мало что осталось. Достаточно вспомнить, что уже в первые годы своего существования московская крепость выдержала две осады Кремля литовского князя Ольгерда, в 1368 и 1370 гг., а в 1382 г. город был захвачен, разорен и сожжен ханом Тохтамышем [Симеоновская летопись, 1913, с. 108-110, 132]. Упомянул венецианец и своего соотечественника «Аристотеля из Болоньи», строившего «церковь на площади». Отсутствие уточнения, на какой площади она строилась, позволяет предположить – другой площади тогда в Москве еще не было. О довольно демократичном характере застройки кремлевской территории свидетельствует сообщение о домах некоторых москвичей, надо полагать влиятельных, поблизости от великокняжеского дворца. В подобном «очень хорошем» доме, в котором уже жил и Аристотель Фьораванти, разместили Амброджо Контарини, но вскоре ему «было приказано от имени государя» отсюда съехать [Барбаро и Контарини..., 1971, с. 227]. К иноземцам при дворе московского князя, как правило, относились настороженно, особенно к иноверцам, в том числе представителям иных христианских конфессий [Поссевино, 1983, с. 74].

В конце XV в. европейцы заново открывают для себя и Великий Новгород, который венецианец Иосафат Барбаро, увидевший его в 1471 г., назвал «громаднейшим». С этих пор размеры города потрясали не одно поколение путешественников [Коваленко, 2016, с. 9-14].

В начале XVI в. в России, преимущественно в Москве, дважды (1617 и 1626 гг.) побывал австриец, дипломат Священной Римской империи барон Сигизмуд Герберштейн. Его отличающиеся полнотой и определенностью «Записки о Московии», изданные в середине XVI столетия, получили высокие оценки современников и стали для многих основным источником сведений о России [Хорошкевич, 1988, с.30, 43]. В записках дипломата отразились некоторые изменения, произошедшие в облике русской столицы к началу XVI в. Герберштейн указывает на хорошо укрепленную кирпичную крепость, окруженную с двух сторон рекой Москвой и Неглинной, а также рвами, заполненными водой. Территория Кремля «своей обширностью... прямо-таки напоминает город». Из построек, находящихся здесь, называются каменные хоромы великого князя, «просторные деревянные палаты митрополита, ... братьев государевых, вельмож и других очень многих лиц». По уточнению автора, кирпичная крепость и дворец государя были выстроены «на итальянский лад итальянскими мастерами». Почти все кремлевские храмы Герберштейн причисляет к деревянным постройкам, за исключением двух «из кирпича», «более замечательных». Таковыми он считал только два собора – Успенский и Архангельский [Герберштейн, 1988, с. 132-133]. Оценивая степень осведомленности дипломата о кремлевских постройках, нельзя не заметить приблизительность и избирательность его сведений в этой области. На самом деле, в Кремле уже стояли все сооружения Соборной площади,

ISSN 2227-6165

каменные здания были и во всех пяти кремлевских монастырях (Спасском на Бору, Чудовом, Вознесенском, Троице-Богоявленском и Афанасьевском), церковь Рождества на Сенях, палаты митрополичьего двора, палаты купцов Ховриных и Федора Таракана и др. [Выголов, 1988, с.99-112]. Вероятно, записи о постройках Москвы были сделаны Герберштейном не по свежим следам, а позже, когда многое уже стерлось из памяти. Он также бегло упоминает о «большом городе» Владимире с его деревянной крепостью, и примерно такими же словами он характеризует Нижний Новгород [Герберштейн, 1988, с. 134]. Среди прочих русских городов путешественник выделяет Псков, который «единственный во всех владениях московита окружен (каменной) стеной и разделен на четыре части» [Герберштейн, 1988, с. 151].

Отрывочные сведения о русских городах содержатся в ряде сочинений первой четверти XVI в., авторы которых не бывали в Московии, а пользовались доступными им письменными и устными источниками.

Матвей Меховский, географ, врач и астролог из Кракова, занимаясь, по сути, этнографическим описанием жизни народов, живших западнее Центральной Европы, бегло оценил и отдельные русские города, считая их сплошь небольшими и деревянными [Меховский, 1936, с. 114]. Иначе он оценил столицу Московии. Для наглядности он сравнил размеры Москвы с Флоренцией и Прагой, которых русская столица, якобы, в два раза больше. При этом, по его словам, «Москва вся деревянная, а не каменная». Меховский отмечает и особенности её городской застройки, когда многочисленные улицы Москвы не всегда соединяются непосредственно, а бывают разделены полями. Также свободно располагаются дворы, называемые здесь «домами», которые разделены заборами и не примыкают друг другу. Понятно, что и в данном случае поляк сопоставляет застройку Москвы с европейскими городами, где каменные здания буквально теснились в границах городской крепости. Отдельно автор характеризует Кремль, называя его «замком», расположенным в «середине» города. В сочинении он оценивается как «хороший, каменный, такой же величины как Буда». Меховский довольно точно называет число кремлевских башен – 17, отдельно считая три отводные стрельницы. Однако он, вслед за Герберштейном, занижает число каменных храмов, расположенных на территории Кремля. Только три из 16 упомянутых им церквей признаются каменными постройками – «св. Марии, св. Михаила и св. Николая (Николы Гостунского. – В.Ч.)». Княжеский дворец, представляется Меховским, как «каменный, выстроенный по итальянскому образцу, новый, но тесный и небольшой». Кроме дворца автор упоминает о трех каменных зданиях «советов знати», под которыми надо понимать Большую (Грановитую), Золотую (Среднюю) и Набережную (Посольскую) палаты [Меховский, 1936, с. 113-114]. Камерность дворцового комплекса, вызвавшая удивление иностранца, объясняется привычкой русских людей к деревянным жилищам, в которых размеры внутреннего пространства определялись «рабочим» размером длины бревен. Заимствуя сведения из «Истории Польши» Яна Длугаша, Меховский утверждает, что Новгород в окружности даже превосходит Рим, фиксируя охват застройки сразу в двух единицах измерения – итальянских и немецких милях: «По обширности Новгород немного больше, чем Рим, так как Рим в окружности имеет тридцать две италийских мили, что составляет шесть миль германских с остатком в две италийских мили. Новгород же имеет целых семь миль, то есть 35 италийских. Здания в Новгороде деревянные, а в Риме каменные». В детинце Меховский выделяет главную церковь – Святой Софии, которая крыта «золотыми пластинами» [Меховский, 1936, с. 105-107].

О значительных размерах Москвы пишет и нидерландский богослов Альберт Кампенский в своем послании папе Клименту VII, называя ее «огромным городом». При этом, он счел нужным уточнить: «однако строения в нем из дерева (за исключением замка, который сооружен посередине наподобие немалых размеров городка и укреплен прочнейшими стенами и башнями» [Россия в первой половине XVI в...., 1997, с. 102]. Сведения о Москве как очень крупном городе, равным Кельну, со ссылкой на московских послов, повторяет и австрийский богослов Иоганн Фабри. Явно преувеличивая, он оценивает величину и обороноспособность других русских городов –

ISSN 2227-6165

Владимира, Пскова, Смоленска и Твери. Эти города «застроены, по рассказам, – замечает автор, – пышными царскими хоромами, а также хорошо укрепленными стенами, которые сложены из тесаного камня или обожженного кирпича. Фабри, как и Герберштейн, особенно выделяет Псков, «опоясанный тремя стенами» [Россия в первой половине XVI в...., 1997, с.176]. В действительности, кроме Пскова, только Новгород имел мощные укрепления, возведенные из кирпича и местного камня к 1491 г. [Петров, 2013, с. 35].

Более полные сведения о России содержатся в труде другого «кабинетного» сочинителя – географа и историка Павла Йовия. Одним из основных источников его информации, как для Иоганна Фабри, был русский посланник к римскому папе, книжник Дмитрий Герасимов. Прямо ссылаясь на него, Йовий пишет о Москве, как о «царственном городе», «самом славном» изо всех городов Московии, «вследствие... обилия жилищ и громкой известности своей хорошо защищенной крепости». Итальянский автор отмечает также некоторые особенности планировки столицы и жилищ. Как он пишет, «городские здания тянутся длинной полосой по берегу реки Москвы на пространстве пяти миль». Сами жилища строятся из бревен «огромной величины», скрепляются друг с другом «под прямым углом», от чего они обладают «отменной крепостью». Дома «делятся на три помещения: столовую, кухню и спальню» [Россия в первой половине XVI в...., 1997, с. 271]. Такие трехкамерные постройки, когда две теплые клети соединялись холодными сенями, получили здесь распространение только с XVI в. [Рабинович, 1975, с. 166].

Останавливается Йовий и на застройке Москвы, объясняя при этом обширность ее территории: «почти все дома имеют при себе отдельные сады как для разведения овощей, так и для удовольствия, отчего редкий город по своей окружности много большим». Наличие при домах «садов для удовольствия» свидетельствует о развитии в городах и декоративного садоводства. Автор подчеркивает особое место в городе Успенского собора Аристотеля Фьораванти и крепости: «на самом видном месте находится храм в честь Богородицы Девы, славный своим строением и величиной; его воздвиг шестьдесят лет назад (в 1479 г. – В.Ч.) Аристотель Болонский, творец удивительных вещей и знаменитый архитектор». Крепость, воздвигнутая «искусством итальянских зодчих» также удостаивается восторженного эпитета – «удивительно красивая» [Россия в первой половине XVI в...., 1997, с. 272]. Из других городов Йовий счел нужным не только назвать, но и отметить достоинства Великого Новгорода. Он, по словам автора, «всегда удерживал за собой выдающееся положение вследствие невероятного количества своих зданий, удобного нахождения ... и громкой славы своего весьма древнего и чтимого храма, который четыреста лет назад в подражание византийским цесарям был посвящен Святой Софии...» [Россия в первой половине XVI в...., 1997, с. 274].

В своем фундаментальном труде «Всеобщая космография», впервые опубликованном в 1544 г., немецкий мыслитель Себастьян Мюнстер уделил внимание и России. В освещении этой темы он во многом следовал за уже изданными сочинениями и путевыми заметками о Московии [Россия в первой половине XVI в., 1997, с. 317], но в ряде случаев он использовал и другие источники. По его представлению, Москва в два раза больше Праги. Однако ее застройку посчитал хаотичной с «многочисленными, но в беспорядке разбросанными улицами» и полями между ними. Одновременно Мюнстер похвалил кремлевскую крепость, ее башни и бастионы: «настолько красивых и мощных едва ли можно еще найти». Дворец великого князя также, хотя и с оговоркой, удостоился похвалы: «построен на итальянский манер, очень красив, но не велик» [Россия в первой половине XVI в...., 1997, с. 334-335]. Представление об убранстве дворца дополнил Михалон Литвин, литовский посол, написавший свой трактат «О нравах татар, литовцев и москвитян» около 1550 г. Согласно трактату, он был украшен «каменными фигурами по образцу Фидия» [Михалон, 1994, с. 58]. Разумеется, сравнение элементов наружного убранства княжеского дворца с греческим скульптором надо воспринимать как фигуральное выражение. Понятно, что речь идет о скульптуре, чаще всего рельефах с некими изобразительными мотивами. Они могли включаться во фризы, как это было

с бюстом Пьетро Антонио Солари, создателя Грановитой палаты [Памятники..., 1982, с. 268], порталы и соседствовать с начертанными на плитах титулами великого князя [Гращенков, 2003, с. 22-23].

Сочинения иностранцев середины – второй половины XVI в. вносят в описания своих предшественников ряд существенных дополнений. Так, к ставшим уже традиционными, словам об обширности Москвы, разреженности и хаотичности ее застройки, авторы добавляют новые штрихи.

Венецианский посол Марко Фоскарино, побывавший в Москве в 1537 г., отметил, что «дома здесь расположены вдоль берегов реки на пять с лишним миль». Сами здания, как венецианец, «обыкновенно строятся из дерева очень хорошо и пропорционально». Констатируя наличие в каждом городском квартале отдельной церкви «благородной архитектуры и соответствующей величины», автор ставит этот факт в зависимость от влияния форм кафедрального Успенского собора. «Прежде церкви не были такими, – заметил путешественник, – но, как говорят, шестьдесят лет назад каким-то болонским архитектором им придана была удивительно красивая форма» [Донесение, 1913, с. 7].

О «невероятном множестве» церквей в Москве писал и итальянский аристократ Рафаэль Барберини, увидевший русскую столицу в 1564 г., – «и малых и больших, и каменных и деревянных, так что нет улицы, где не было бы их по нескольку». Застройка «преобширнейшего» города, по неизвестным данным, использованным итальянцем, застроена «более чем 7/8 деревянными строениями». Кремлевская крепость оценивается им как прочная, но стены ее как «неукрепленные», возможно, по причине отсутствия редутов. На кремлевской территории Барберини выделяет «несколько больших церквей, красивой архитектуры», а также «великокняжеский дворец с золотыми крышами и куполами, тоже построенный итальянцами» [Барберини, 1842, с. 10]. Повествуя о Новгороде, «большом, с красивой каменной крепостью», Барберини сообщает также о большой реке Волхов, протекающей через город, и о мосте, соединяющим два берега, Софийскую и Торговую стороны. По его словам, это «большой каменный мост с домами и лавками, так что, просто, кажется улицею» [Барберини, 1842, с. 38], по описанию напоминавший знаменитый Понте-Веккьо во Флоренции. Разумеется, новгородский Великий мост в XVI в. не был каменным, но, судя по археологическим находкам в его окрестностях, торговые лавки там были [Гайдуков и др., 2007, с. 60].

Описание Московии (1571), в том числе русской столицы, оставил итальянский дворянин Александр Гваньини, человек широких интересов и способностей, воевавший с войсками Ивана IV во время Ливонской войны на стороне Речи Посполитой. Гваньини пытается объяснить, почему Москва производит впечатление огромного города. Не отрицая этого факта, автор пишет, что все поселение «кажется еще обширнее, чем есть на самом деле» из-за дворов с садами и широких улиц, которые перемежаются «лугами и полями». Похоже, здесь в составе города учитываются и слободы, тогда пригородные поселения. Столь значительная протяженность застройки, по мнению Гваньини, делает невозможным сооружение вокруг него крепостных стен, рвов и иных оборонительных сооружений. Однако, тут же сочинитель, ссылаясь на слухи, сообщает об устройстве вокруг Москвы нового оборонительного пояса: «однако, теперь, как я слышал, он окружен земляным валом». Из известных препятствий, он рассматривает Китай-город, Кремль («Больси-город») и существующую практику перегораживания улиц решетками («бревнами») по ночам, «что никому нет прохода». Гваньини заметил тенденцию возведения с середины XVI в. на берегах реки Неглинки не только мельниц и церквей, но и «домов знати и сановников». Информирует он и о построенном в 1565 г. для царя за Неглинкой, на Арбате, «обширнейшего подворья...Опричнина» (Опричный двор Ивана Грозного. – В.Ч) [Гваньини, 1997, с. 13, 15].

С середины XVI столетия, когда контакты с итальянцами утрачивают прежнюю интенсивность [Лурье, 1967, с.199], основным торговым партнером Московии становится Англия, рассматривавшая её в качестве транзитного пункта своей экспансии в Китай и Индию [Алпатов, 1983, с. 264-265].

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Одним из первых англичан путь во внутренние территории России проложил в 1553 г. мореплаватель Ричард Ченслор. Похоже, величина русской столицы произвела на него впечатление: «весь этот город больше Лондона с его предместьями». Вместе с тем, англичанин отказал ей в изяществе. Возможно, причиной стало отсутствие в ней регулярной планировки, что он отметил в своих записках. Иное впечатление, правда, с оговорками, на него произвел Кремль: «В Москве прекрасный замок, стены которого выстроены из кирпича». С недоверием отнесся Ченслор к сведениям о толщине стен – 18 футов (5 м. 48,6 см). Англичанин сожалел, что убедиться в этом невозможно, так как «ни один иностранец не допускается к их осмотру». На самом деле, кремлевские стены на отдельных участках были гораздо толще [Черникова, 2012, с. 106]. Наряду с «замком» в записках упоминается «нижний город» (Китай-город – В.Ч.), примыкающий к нему с северной стороны – «он также окружен кирпичными стенами». В качестве резиденции царя Ченслор представляет «замок», где находится «девять прекрасных церквей и при них духовенство» – «митрополит с различными епископами». В общих чертах автор описывает только царский дворец: «это очень низкая постройка из камня, обтесанного гранями – очень похожая во всех отношениях на старинные английские здания». Возможно, слова об огранке стен указывают на сходном с Грановитой палатой характере оформления фасадов и иных палат дворца. По сравнению с другими подобными сооружениями, дворец русского царя показался московскому гостю «по внешнему виду и по внутреннему устройству не так роскошен». От описания остальных построек Кремля Ченслор сознательно отказался – «у нас в Англии замки лучше во всех отношениях» [Английские путешественники..., 1937, с. 56-57].

Воспоминания о посещении Московии оставил и один из участников экспедиции Ричарда Ченслора, мореплаватель Климент Адамс. Не отрицая масштабов московской застройки, английский капитан отказывает русским постройкам в «изяществе отделки»: «Строений хотя и много, но без всякого сравнения с нашими». Жилища он характеризует как «низкие», двух и трехэтажные. Не встретил Адамс в Москве и привычных каменных мостовых, о чем написал в своих воспоминаниях. В целом с одобрением оценивая Кремль («замок красивый и хорошо укрепленный»), он скептически отзывается о царском дворце. По его словам, дворцовый комплекс «квадратной формы» включают «здания низкие, далеко уступающие в пышности палатам наших королей». Не понравились Адамсу узкие окна и отсутствие должного великолепия внутри палат. Другие российские города автор оценивает преимущественно с точки зрения их торговой привлекательности. «После Москвы первое место, – пишет Адамс, – занимает Новгород, и хотя уступает ей в великолепии, но зато превосходит обширностью, и составляет как бы рынок целой Империи». К числу «замечательных» городов путешественник причислил также Псков, Ярославль, Вологду и даже Холмогоры [Адамс, 1836, с. 35-64].

Свои впечатления о некоторых русских городах и постройках изложил в путевых заметках и английский посол Антоний Дженкинсон, четыре раза побывавший в Московии в 1557-1571 гг. Дипломат демонстрирует благосклонное отношение к описываемым объектам. В его характеристиках рефреном проходят определения «прекрасный». В Москве, по его словам, «много *прекрасных* каменных церквей, но еще больше деревянных, отапливаемых зимою»; «Царь живет в *прекрасном* большом квадратной формы замке с высокими и толстыми кирпичными стенами». В то же время от автора не ускользают и некоторые особенности устройства сооружений. В немногих каменных домах он замечает «железные окна», надо полагать ставни. Кремль у него ассоциируется с царским замком, «в 2 мили окружностью, выходящим юго-западной стороной на реку» с почему-то шестнадцатью воротами и таким же количеством бастионов. Англичанин равнодушно отнесся к облику местных каменных церквей, но с похвалой отозвался об увиденных внутри «замка» деревянных храмах «с круглыми вышками, красиво позолоченными» (главами. – В.Ч.). Ему также приглянулся зал для торжественных приемов, Большая или Грановитая палата: «царь обедал в большом, прекрасном зале, посреди которого была квадратная колонна, очень искусно сделанная» [Английские путешественники..., 1937, с. 75, 77] . Оформление этого опорного столпа, выполненного

ISSN 2227-6165

Пьетро Антонио Солари, действительно, заслуживало внимания [Гращенков, 2011, с. 122-129]. О других русских городах Дженкинсон отзывается очень кратко. Вологда, по его словам, «большой город», полностью застроенный деревянными зданиями. Это в равной мере относилось к домам и церквям, что соответствовало действительности: «Дома построены из еловых бревен, соединяемых вместе и закругленных снаружи; они квадратной формы, без каких-либо железных или каменных частей, крыты берестой и лесом поверх ее. Все их церкви деревянные, по две на каждый приход: одна, которую можно топить зимою, другая летняя». Разные оценки получили присоединенные к России Казань и Астрахань. Казань путешественник признал «прекрасным городом… с крепким замком, стоящим на высоком холме», сочетающим как «русские, так и татарские образцы» построек. В Астрахани же, написал автор, «замок ни красив, ни крепок… строения и дома (кроме тех, где живут начальники и некоторые другие дворяне) низкие и очень простые» [Английские путешественники…, 1937, с. 75, 168, 171].

Наиболее обстоятельное описание территории России и особенно Москвы можно найти в записках Генриха фон Штадена, немецкого авантюриста, с 1564 по 1576 г. состоявшего на службе у Ивана Грозного. С педантичностью и беспристрастностью он повествует о самых известных строениях, изредка дополняя сухой текст своими оценками. Штаден прекрасно ориентируется в расположении укреплений, проездных ворот, палат, храмов и некоторых иных объектах, иногда останавливаясь на заинтересовавших его особенностях сооружений. Он выделил церковь «на площади», «круглой» формы (храм Покрова на Рву. – В.Ч.), «красивую изнутри», каменный мост через Неглинку, стоящую «посреди Кремля» церковь-колокольня Иоанна Лествичника «с круглой *красной* (выделено мною. – В.Ч.) башней» (на самом деле восьмигранной. – В.Ч.). Им были детально расписано расположение строений Опричного двора и некоторых других построек [Московия…, 2014, с. 36-42]. Явно со смыслом Штаден сообщил, что во время разорения воинством Ивана Грозного Великого Новгорода в 1570 г. «были снесены все высокие постройки; было иссечено все красивое: ворота, лестницы, окна», с которыми связывалось величие города [Московия…, 2014, с. 31-42].

Длительный период, с 1573 по 1591гг., провел в России английский купец и дипломат Джером Горсей, написавший сочинение о России главным образом на основе дневниковых записей [Севастьянова, 1990, с. 15]. Это было сложное время для русского населения, период неблагополучного развития Ливонской войны. Возможно, этой ситуацией объясняется повышенное внимание автора к военным вопросам и оборонительному зодчеству. Первая крепость, на которую обратил внимание Горсей, был Ивангород, названный им «сильной крепостью» с «редкой архитектурой». Эту крепость, возведенную в 1492 г. другим Иваном, дедом Ивана Грозного, и целый ряд других укреплений и построек англичанин также связывает с именем Ивана IV. Довольно расплывчато Горсей пишет о возведении за 4 года «крепкой, обширной, красивой» стены вокруг Москвы. Должно быть, здесь подразумевается крепость «Белый город», длина стены которой превышала 9,5 км. Ее строительство было завершено к началу 1590-х гг. [Косточкин, 1964, с. 48]. Заслугам царя посланник приписал строительство 155 не названных им крепостей «в разных частях страны», более «40 прекрасных каменных церквей,…свыше 60 монастырей», а также – казнохранилище и звонницу (храм-звонницу Рождества Христова. – В.Д.) в Кремле [Горсей, 1990, с. 52, 59, 92-93].

Интерес к обороноспособности русских городов проявил и папский легат Антонио Поссевино, побывавший в России в начале 80-х гг. XVI столетия. Сильное впечатление на него произвели последствия налета на Москву в 1571 г. крымского хана Девлет-Гирея. Тогда, еще не защищенные стеной Белого города, строения столичного города почти полностью выгорели. Поссевино увидел следы прежнего более обширного городского пространства, чем представшее перед ним, сведенное «к более тесным границам»: «там, где было 8 или, может быть, 9 миль, теперь насчитывается уже едва 5 миль». В качестве основы городской застройки он воспринимает городские дворы, имеющие, по его словам, «вид наших деревенских усадеб». С похвалой легат отзывается о двух московских

ISSN 2227-6165

крепостях, под которыми следует понимать Кремль и Китай-город. В записках сообщается, что «одну из них украшают несколько замечательных храмов, построенных из камня (в то время как остальные храмы города деревянные), и княжеский дворец, другую же – новые лавки (торговые ряды. – В.Ч.)». Самыми известными «по многолюдству» городами посол называет Смоленск, Новгород, Псков, Тверь и Вологда, «а к востоку – Казань и Астрахань». Отдельно перечисляются города с крепостями «из камня и кирпича», в число которых, кроме московских, включаются Псков, Порхов, Старица, Александровская слобода и, с оговорками, Ярославль [Поссевино, 1983, 1983, с. 43-45].

Более полный список «главных» городов России привел в своем сочинении о Московии, изданном в 1591 г., хорошо образованный английский посланник Джил Флетчер. В перечень вошли: Москва, Новгород, Ростов, Владимир, Псков, Смоленск, Ярославль, Переславль, Нижний Новгород, Вологда, Устюг, Холмогоры, Казань, Астрахань, Каргополь и Коломна. Отдельно, как пограничные, выделяются хорошо укрепленные «замечательные» города – Псков, Смоленск, Казань и Астрахань. В центре внимания Флетчера оказывается Москва. Общий план или «очертание» столицы оценивается как «кругловатое с тремя большими стенами, окружающими одна другую, между коими проведены улицы». Речь идет о Кремле, Китай-городе и находящимся в завершающей стадии строительства Белом городе. Кремль («княжеский замок») в городе дипломат и поэт образно сравнивает с «сердцем в теле». По сведениям, полученным англичанином из неизвестного источника, число домов в Москве до ее сожжения в 1571 г. Девлет-Гиреем составляло 41 500. Однако многих из них путешественник уже не увидел, отметив, что «земля во многих местах остается пустой». Близким к Москве по «величине» он называет Новгород. Необычным автору показались устройство мостовых в виде обтесанных сосновых деревьев, домов из бревен, «которые кладутся одно на другое и скрепляются по углам связями», и наружных лестниц, ведущих «в комнаты со двора или с улицы, как в Шотландии». Одновременно, Флетчер оправдывает использование для строительства дерева, признавая их преимущества перед камнем, – такие дома «гораздо удобнее», так как в каменных зданиях «больше сырости и они холоднее» [Флетчер, 1906, с. 16-18, 123]. Признание дерева наиболее подходящим материалом для местного строительства говорит об оправдании иностранцем его столь широкого использования в условиях Московии.

Появление большого государства на восточной границе Европы в конце XV столетия вызвало значительный интерес к нему со стороны представителей разных стран, стремившихся расширить свои познания о его протяженности, истории, торговом потенциале, городах и культуре в целом. Записки иностранцев наглядно свидетельствуют, как на протяжении начального этапа существования восстановленного единого государства складываются представления о русских городах, их застройке и архитектуре, как от абстрактных представлений путешественники приближаются к пониманию их специфики. Естественно, в центре внимания оказывается Москва, где иностранцы проводили большую часть времени. Столь же понятным было и их стремление отталкиваться в своих оценках русских реалий от родных и хорошо знакомых им стран и городов, противопоставляя им увиденное в России.

ИСТОЧНИКИ

1. [*Адамс К.*] Первое путешествие англичан в Россию // Журнал министерства народного просвещения. 1838. Ч. 20. № 10. Отд. 2. С. 35-64.
2. Английские путешественники в Московском государстве в XVI веке. – Москва: ОГИЗ-СОЦЭКГИЗ, 1937.
3. Барбаро и Контарини о России: к истории итало-русских связей в XV в. – Ленинград: Наука, 1971.
4. [*Барберини Р.*].Путешествие в Московию Рафаэля Барберини в 1565 году // Сын отечества. 1842. № 6.
5. *Герберштейн С.* Записки о Московии. – Москва: МГУ, 1988.
6. *Гваньини А.* Описание Московии. – Москва: Греко-латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1997.
7. *Горсей Д.* Записки о России. XVI - начало XVII в. – Москва: МГУ, 1990.

8. Донесение о Московии второй половины XVI века. – Москва: Императорского Общества истории и древностей российских при Московском университете, 1913.
9. *Лурье Я. С.* Элементы Возрождения на Руси в конце XV – первой половине XVI века // Литература эпохи Возрождения и проблемы всемирной литературы. – Ленинград, 1967. С. 183- 211.
10. Львовская летопись. Полное собрание русских летописей. – Санкт-Петербург: Тип. М.А. Александрова, 1910. Т. 20. Ч. 1.
11. *Меховский М.* Трактат о двух Сарматиях. – Москва; Ленинград: [Тип. им. Володарского]. 1936.
12. *Михалон Литвин.* О нравах татар, литовцев и москвитян. – Москва: МГУ, 1994.
13. Московия при Иване Грозном глазами иноземцев / Сост. *В. Петров.* – Москва: Ломоносов, 2014.
14. Московский летописный свод конца XV в. Полное собрание русских летописей. – Москва; Ленинград: Изд. АН СССР, 1949. Т. 25.
15. *Поссевино А.* Историческое сочинение о России XVI в. («Московия», «Ливония» и др.). – Москва: МГУ, 1983.
16. Россия в первой половине XVI в.: взгляд из Европы / Сост. *О.Ф. Кудрявцев.* – Москва: Русский мир, 1997.
17. Симеоновская летопись. Полное собрание русских летописей. – Санкт-Петербург: Тип. М.А. Александрова, 1913. Т. 18.
18. Софийские летописи. Полное собрание русских летописей. – Санкт-Петербург: Тип. Э. Праца, 1853. Т. 6.
19. *Флетчер Д.* О Государстве русском. 3-е изд. – Санкт-Петербург: Изд. А.С. Суворина, 1906.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алпатов М.А.* Русская историческая мысль и Западная Европа. XII - XVII вв. – Москва: Наука, 1983.
2. *Выголов В.П.* Архитектура Московской Руси середины XV века. – Москва: Наука, 1988.
3. *Гайдуков П.Г., Степанов А.В., Трояновский С.В.* Сфрагистические и нумизматические находки из раскопок новгородского Великого моста в 2005-2007 гг. // Новгород и Новгородская земля. История и археология. Материалы научной конференции. 2007. – Великий Новгород: Виконт, 2007. С. 50-61.
4. Гращенков А.В. Порталы великокняжеского дворца // Художественные памятники Московского Кремля. – Москва: Издательство «Московский Кремль», 2003. С. 179-184.
5. *Гращенков А.В.* Резьба столпа Грановитой палаты // Московский Кремль XV столетия. – Москва: Арт-Волхонка, 2011. Т. I. С. 122-129.
6. *Ключевский В.О.* Сказания иностранцев о Московском государстве. – Москва: Университетская типография, 1866.
7. *Коваленко Г.* Великий Новгород в иностранных сочинениях. XV-начало XX века. – Москва: Ломоносов, 2016.
8. *Косточкин В.В.* Государев мастер Федор Конь. – Москва: Наука, 1964.
9. *Кудрявцев О.Ф.* От составителя // Россия в первой половине XVI в.: взгляд из Европы – Москва: Русский мир, 1997. С. 3-5.
10. Памятники архитектуры Москвы. Кремль. Китай-город. Центральные площади. – Москва: Искусство, 1982.
11. *Петров Д.А.* Возведение Московского Кремля, Новгородского детинца и крепости Ивангород в контексте строительной ситуации в Московском государстве в 1480-1490-х гг. // Вопросы истории фортификации. Альманах. – Санкт-Петербург: Остров, 2013. № 4. С. 21-38.
12. *Подъяпольский С.С.* К вопросу о своеобразии архитектуры московского Успенского собора Московского Кремля // Успенский собор Московского Кремля. Материалы и исследования. – Москва: Наука, 1985. С. 24-51.
13. *Рабинович М.Г.* Русское жилище в XIII-XVII вв. // Древнее жилище народов Восточной Европы. – Москва: Наука, 1975. С. 156-244.
14. *Рыбаков Б.А.* Русские карты Московии. – Москва: Наука, 1974.
15. *Севастьянова А.А.* Предисловие: Джером Горсей и его сочинение о России // Горсей Д. Записки о России. XVI - начало XVII в. – Москва: МГУ, 1990. С. 5-46.
16. *Татищев В.Н.* История Российская. – Москва: АСТ, 2005. Т. 2.
17. *Хорошкевич А.Л.* Русское государство в системе международных отношений конца XV- начала XVI в. – Москва: Наука, 1980.
18. *Хорошкевич А.Л.* От составителя // Герберштейн С. Записки о Московии. - Москва: МГУ, 1988. С. 5-45.
19. *Черникова Т.В.* Европеизация России во второй половине XV – XVII вв. – Москва: МГИМО, 2012.

SOURCES

1. [Adams K.] *Pervoe putizshestvie anglichan v Rossiu.* [The first journey of an Englishman in Russia]. In: *Zchurnal ministerstva narodnogo prosveshenia* [Journal of the Ministry of Public Education], 1838, Ch.20, #10, Otd.2, S.35-64.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

2. *Angliyskie puteshestvenniki v Moskovskom gosudarstve v XVI veke* [English travelers in state of Moscow in the XVI century]. Moscow: Association of state book and magazine publishing houses - house of socio-economic literature, 1937.
3. *Barbaro* i *Kontarini o Rossii: k istorii Italo-Russkih svyasey v XV v.* [Barbaro and Contarini about Russia in the XV century]. Leningrad, Nauka, 1971.
4. [Barberini R.] *Putezshestvie v Moskoviu Rafaela Barberini v 1565 godu* [The trip to Moscow by Rafael Barberini in the 1565]. In: *Syn Otechestva* [The sun of the fatherland], 1842, # 6.
5. *Donesenie o Moskovii vtoroi poloviny XVI veka.* [Report on Muscovy]. Moscow, Imperatorskoe Obschestvo istorii I drevnostei rossiyskih pri Moskovskom universitete, 1913.
6. Fletcher D. *O gosudarstve russkom* [Adout the Russian State], 3-e izd. Saint-Petersburg, Izdatelstvo A.S.Suvorina, 1906.
7. Gerberschtein S. *Zapiski o Moskovii* [Notes on Muscovy]. Moscow, Moscow state university. 1988.
8. Gorsey D. *Zapiski o Rossii. XVI – nachalo XVII v.* [Notes on Russia]. Moscow, Moscow state university, 1990.
9. Gvanini A. *Opisanie Moskovii* [Description of Muscovy]. Moscow, Greko-latinskyi kabinet U.A.Schichalina, 1997.
10. Lurie Ya.S. *Elementy Vozrozchdenia na Rusi v konze XV – pervoi polovine XVI veka* [Elements of Renaissance in Russia]. In: *Literatura epohi Vozrozchdenia I problemy vsemirnoi literatury*. [Renaissance literature and problems of world literature]. Leningrad, 1967, pp. 183-211.
11. *Lyivovskaya letopis.* [Lviv chronicle]. In: *Polnoe sobranie russkih letopisei.*[Complete collection of Russian chronicles]. Saint-Peterburg, Tipografia M.A.Alexandrova, 1910, T.20, Ch.1.
12. Mehovsky M. *Traktat o dvuh Sarmatiyah*. [Treatise on two Sarmatians]. Moscow, Leningrad, [Tipografia imeni Volodarskogo], 1936.
13. Mihalon Litvin. *O nravah tatar, litovtsev I moskvityan* [About the customs of Tatrs, Lithuanians and Moscovites]. Moscow, Moscow state university, 1994.
14. *Moskovia pri Ivane Groznom glazami inozemtsev* [Muscovy under Ivan the Terrible through the yeys of foreigners], edit.: V. Petrov. Moscow, Lomonosov, 2014.
15. *Moskovskyi letopisnyi svod konza XV v.* [Moscow annalistic collection]. In: *Polnoe sobranie russkih letopisei.* [Complete collection of Russian chronicles]. Moscow, Leningrad, Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1949, T.25.
16. Possevino A. *Istoricheskoe sochinenie o Rossii XVI v. ("Moskoviya", "Livoniya" i dr.).* [Yistorical essay about Russia]. Moscow, Moscoe state university, 1983.
17. *Rossiya v pervoi polovine XVI v.: vzglyad iz Evropy*. [Russia in the first part of the XVI century], edit.: O.F. Kudryavzev. Moscow, Russkyi mir, 1997.
18. *Simeonovskaya letopis*. [Simeon chronicle]. In: *Polnoe sobranie russkih letopisei* [Complete collection of Russian chronicles]. Saint-Petersburg, Tipografia M.A.Alexandrova, 1913, T.18.
19. *Sofyiskie letopisi*. [Sofia annals]. In: *Polnoe sobranie russkih letopisei* [Complete collection of Russian chronicles]. Saint-Petersburg, Tipografia E.Pratsa, 1853, T.6.

REFERENCES

1. Alpatov M.A. *Russkaya istoricheskaya misl I Zapadnaya Evropa. XII-XVII vv.* [Russian historical thought and Western Europe]. Moscow, Nauka, 1983.
2. Chernikova T.V. *Evropeizatsiya Rossii vo vtoroi polovine XV – XVII vv.* [Europeanization of Russia]. Moscow, Moscow State Institute of International Relations, 2012.
3. Gaidukov P.G., Stepanov A.V., Troyanovskyi S.V. *Sfragisticheskie I numizmaticheskie nahodki iz raskopok novgorodskogo Velikogo mosta v 2005-2007 gg*. [Sfragistic and numismatic finds]. In: *Novgorod I Novgorodskaya zemlya. Istoria i arheologia. Materialy nauchnoi konferenzii. 2007.* [Novgorod and Novgorod land. History and archeology. Materials of the scientific conference. 2007]. Velikyi Novgorod, Vikont, 2007, pp. 50-61.
4. Graschenkov A.V. *Portaly velikoknyazcheskogo dvorza* [Portals of the Grand Ducal Palace]. In: *Hudozchestvennye pamyatniki Moskovskogo Kremlya* [Artistic monuments of the Moscow Kremlin]. Moscow, Izdatelstvo "Moskovskyi Kreml", 2003, pp. 179-184.
5. Graschenkov A.V. *Rezba stolpa Granovitoi palaty* [Carving of the pillar of Faceted Chamber].In: *Moskovskyi Kreml XV stoletiya* [Moscow Kremlin of the fifteenth century]. Moscow, Art-Volhonka, 2011, T.1, pp. 122-129.
6. Horoschkevich A.L. *Ot sostavitelya* [Fron the originator]. In: *Gerbershtein S. Zapiski o Moskovii.* [Gerberstein S. Notes about Muscovy]. Moscow, Moscow state university, 1988, pp. 5-45.

7. Horoschkevich A.L. *Russkoe gosudarstvo v sisteme mezhdunarodnyh otnoshenij konca XV- nachala XVI v.* [The Russian state in the system of international relations at the end of the 15th - beginning of the 16th century]. Moscow, Nauka, 1980.
8. Kluchevskyi V.O. *Skazaniya inostrantsev o Moskovskom gosudarstve* [Legends of foreigners about the Moscow state]. Moscow, Universitetskaya tipografia, 1866.
9. Kostochkin V.V. *Gosudarev master Fedor Kon.* [Sovereign master Fyodor Kon]. Moscow, Nauka, 1964.
10. Kovalenko G. *Velikyu Novgorod v inostrannyh sochineniyah.* [Veliky Novgorod in foreign writings]. Moscow, Lomonosov, 2016.
11. Kudryavzev O.F. *Ot sostavitelya* [From the originator]. In: *Rossiya v pervoi polovine XVI v.: vzglyad iz Evropy* [Russia in the first part of XVI century]. Moscow, Russkyi mir, 1997, pp. 3-5.
12. *Pamyatniki arhitektury Moskvy. Kreml. Kitai-gorod. Tsentralnye ploschadi* [Architectural monuments of Moscow]. Moscow, Iskusstvo, 1982.
13. Petrov D.A. *Vozvedenie Moskovskogo Kremlya, Novgorodskogo detinza I kreposti Ivangorod v kontekste stroitelnoi situazii v Moskovskom gosudarstve v 1480-1490-h gg.* [Construction of the Moscow Kremlin, Novgorod's Detinets anf Ivangorod fortress]. In: *Voprosy istorii fortifikatsii. Almanah* [Questions of the history of fortification. Almanac]. Saint-Petersburg, Ostrov, 2013, № 4, pp. 21-38.
14. Podyapolskyi S.S. *K voprosu o svoeobrazii arhitektury moskovskogo Uspenskogo sobora Moskovskogo Kremlya* [On the question of the uniqueness of the architecture of Moscow Assumption Cathedral]. In: *Uspenskyi sobor Moskovskogo Kremlya. Materialy I issledovaniya* [Assumption Cathedral of the Moscow Kremlin. Materials and researchs]. Moscow, Nauka, 1985, pp. 24-51.
15. Rabinovich M.G. *Russkoe zchilishe v XIII-XVII vv.* [Russian house in XIII-XVII centuries]. In: *Drevnee zchilishe narodov Vostochnoi Evropy* [Ancient dwelling of the peoples of Eastern Europe]. Moscow, Nauka, 1975, pp. 156-244.
16. Rybakov B.A. *Russkie karty Moskovii* [Russian maps of Muscovy]. Moscow, Nauka, 1974.
17. Sevastyanova A.A. *Predislovie: Jerom Horsey I ego sochinenie o Rossii* [Foreword: Jerome Horsey and his essays on Russia]. In: Horsey D. Zapiski o Rossii. XVI – nachalo XVII v. [Horsey J. Notes on Russia]. Moscow, Moscow state university, 1990, pp. 5-46.
18. Tatischev V.N. *Istoriya Rossyiskaya.* [History of Russia]. Moscow, AST, 2005, T.2.
19. Vigolov V.P. *Arhitektura Moskovskoi Rusi serediny XV veka* [The architecture of Moscow Russia]. Moscow, Nauka, 1988.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-54-64

Н.Г. Коршунова
искусствовед,
аспирант Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина
ngk65@yandex.ru

ЧЕТЫРЕ ЦЕРКОВНЫХ ОБРАЗА СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА ИЗ ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА БОЛЬШОГО ЦАРСКОСЕЛЬСКОГО ДВОРЦА

Впервые в научный оборот вводится информация о четырех церковных образах середины XVIII века сохранившихся после разграбления придворного царскосельского храма Воскресения Христова в период немецкой оккупации г. Пушкина в 1941–1944 годах. Это произведения художников И.П. Аргунова «Иоанн Дамаскин», Г.Г. Дерябина «Исцеление расслабленного», М.Л. Колокольникова «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил». Проводится стилистический, иконографический и сравнительный анализ этих произведений. Впервые выявляется иконографическая связь сюжетных образов придворной церкви с гравюрами лицевых Библий, в частности с гравюрами Библии Вайгеля (1695). Дается информация о музейном статусе сохранившихся произведений. На примере сохранившихся произведений рассматриваются два периода в работе над созданием живописного убранства придворной церкви в середине XVIII века.

Ключевые слова: Церковь Воскресения Христова, Царское Село, барокко, Аргунов, Дерябин, Колокольников

For the first time in scientific circulation information is being introduced about four religious paintings of the middle of the XVIII century which stayed safe after the looting of the Church of the Resurrection of Christ of the Great Palace of Tsarskoe Selo during the German occupation of the town of Pushkin in 1941-1944. These are the work of artists: I.P. Argunov's "John of Damascus", G.G. Deryabi's "Healing of the Relaxed", M.L. Kolokolnikov's "Archangel Michael" and "Archangel Gabriel". For the first time, information about four preserved Church images of the middle of the XVIII century from the Court Church of the Resurrection in the Big (Catherine) Tsarskoye Selo Palace is introduced into scientific circulation. Stylistic, iconographic and comparative analysis of these works is carried out. The typological systematization of the picturesque design of the temple is introduced. For the first time, the iconographic connection of the plot of images of the Court Church with the engravings of the Western European Bibles, in particular with the engravings of the Bible (1695) by Weigel is revealed. Information about the museum status of the preserved works is given. Two periods in the work of the creation of the picturesque decoration of the Court Church in the middle of the XVIII century are considered on the example of the preserved works.

Keywords: Church of the Resurrection of Christ, Tsarskoye Selo, Baroque, Argunov, Deryabin, Kolokolnikov

Придворная церковь Воскресения Христова Большого Царскосельского дворца строилась десять лет (1746–1756). Два знаменитых архитектора участвовали в ее создании. С.И. Чевакинскому принадлежит первоначальный проект, постройка основного объема и объединение в единое целое церкви и дворца. Ф. Растрелли с 1747 года работал над художественным решением церковного интерьера и внешнего вида храма. Императрица Елизавета Петровна принимала самое деятельное участие в создании церкви, вместе с архитектором определяя ее живописное, декоративное и программное решение. Храм включался в систему дворцовых залов и являл собой пример праздничного, жизнерадостного русского барокко (*рис. 1*).

Придворная церковь Большого Царскосельского дворца имеет непростую историю. Она два раза побывала в крупных пожарах (1820, 1863), была варварски разграблена в период немецкой оккупации г. Пушкина (1941–1944)[1]. В настоящее время ведутся реставрационные работы по воссозданию церковного интерьера.

© Коршунова Н.Г., 2020

[1] В период немецкой оккупации в придворной церкви Воскресения Христова был устроен гараж и ремонтная мастерская мотоциклов.

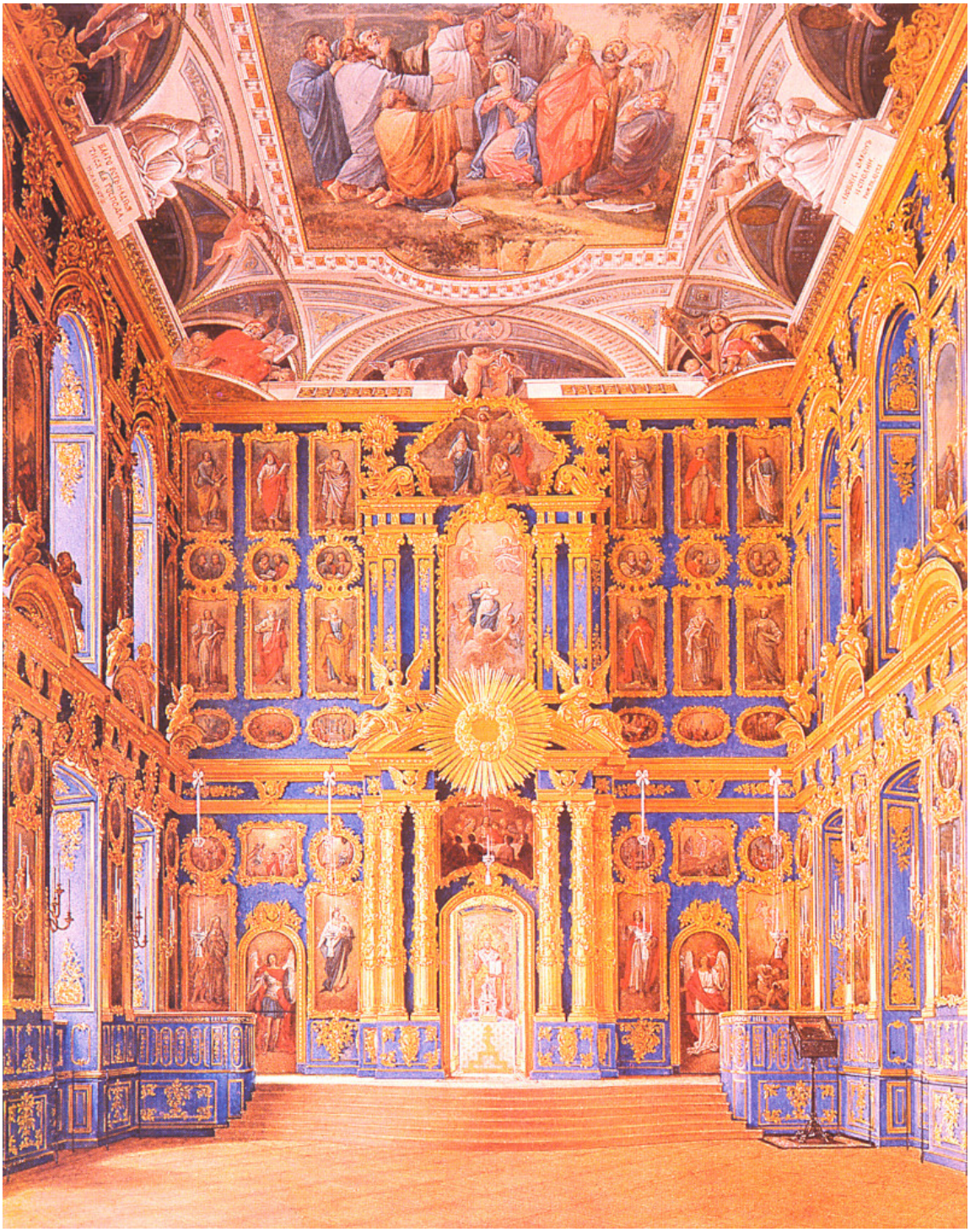


Рис. 1.
Э.П. Гау. Церковь Большого Царскосельского дворца. Акварель. 1860-е.

Отличительной особенностью художественного убранства придворной царскосельской церкви является оформление ее стен религиозными картинами на библейские сюжеты. В церкви находилось 69 живописных произведений, стационарно размещенных в резных золоченых рамах на стенах в алтаре, центральном зале, хорах и под хорами; в шестиярусном иконостасе – располагалось 45 образов. В целом, церковь украшали 114 живописных образа, которые (за исключением четырех произведений) были утрачены в годы войны и оккупации г. Пушкина: оккупанты вырезали их из резных позолоченных рам. Свидетельством этого злодеяния стали 17 фрагментов оставшихся от всего живописного ансамбля придворной церкви.

Сохранилось четыре живописных произведения середины XVIII века – это образа «Иоанн Дамаскин» (И.П. Аргунов, 1749), «Исцеление расслабленного» (Г.Г. Дерябин, 1753),

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

«Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил (М.Л. Колокольников, 1753). По-разному складывалась судьба этих произведений, одинаковым был лишь ее итог – возвращение после реставрационных работ на свои исторические места в церковь Воскресения Христова, которая в настоящее время является музейным объектом.

Образ Иоанна Дамаскина был вывезен в эвакуацию в 1941 году, после реэвакуации в 1944 году поступил в Центральное хранилище музейных фондов (ЦХМФ). В 1957 году было принято решение Правительства о восстановлении Екатерининского дворца как музея, здание дворца было передано Дирекции дворцов-музеев и парков г. Пушкина. Образ Иоанна Дамаскина в этом же году был поставлен на учет в Екатерининском дворце-музее [Управление..., 1940, л. 21] и хранился в фонде живописи. Трудно сказать, почему именно этот образ из всего ансамбля церковной живописи был отправлен в эвакуацию, возможно, потому, что картина представляет собой высокохудожественное произведение, автором которого был известный крепостной художник И.П. Аргунов.

Образ «Исцеление расслабленного» был поврежден в результате попадания двух снарядов в крышу церкви. Это сохранило произведение на своем историческом месте во втором ярусе южной стены центрального зала церкви, где он был обнаружен в 1944 году в сильно травмированном виде – его состояние зафиксировано в фотодокументе. Это произведение также было поставлено на учет в ЦХМФ, а в 1957 году передано в Екатерининский дворец-музей [Управление..., 1940, л. 62-63].

Образы архангелов Михаила и Гавриила, написанные на дьяконских дверях иконостаса, после войны были найдены в Екатерининском парке. Вместе с работами Аргунова и Дерябина после освобождения г. Пушкина они числились в ЦХМФ и в 1957 году были поставлены на музейный учет в Екатерининском дворце-музее [Управление..., 1940, л. 60-61].

Обозначенные четыре образа являются первоисточниками, доносящими до нашего времени информацию о стилистических, иконографических, тематических особенностях живописного оформления придворной царскосельской церкви в середине XVIII в.

Образ Иоанна Дамаскина (холст, масло; 148 х 58 см) подписной – справа внизу живописного полотна подпись: «Писал Іван Оргунов. 1749». И.П. Аргунов (1729–1802), крепостной графа П.Б. Шереметьева, один из родоначальников русского парадного портрета, учился в 1746–1749 годах у придворного портретиста Г.Х. Гроота, что позволило ему усвоить основы классической системы письма. Гроот, который по распоряжению императрицы Елизаветы Петровны с января 1748 года работал над живописным оформлением придворной церкви [РГИА, ф. 487, л.1], поручил своему ученику написать образ Иоанна Дамаскина в иконостас со стороны алтаря (*рис. 2*).

Произведение относится к первому периоду живописного оформления придворной церкви, а именно к 1748–1749 годам. В 1749 году Гроот умер, и работа по написанию образов была приостановлена. Аргунов успел написать только один образ для царскосельского храма. В творчестве художника эта работа занимает особое место, так как является его «первым произведением» [Аргуновы..., 2005, с. 198], и возможно, единственным на религиозную тему.

Аргунов создает не икону, а живописную картину, выполненную с учетом современных европейских художественных тенденций – в реалистической манере, с точным и ясным рисунком, в изысканной цветовой гамме. В этом произведении он выступает как талантливый ученик Гроота, который был «представителем стиля рококо в своеобразном немецком варианте» [Маркина..., 1999, с. 21].

Иоанн Дамаскин изображен в полный рост, в свободной позе, с упором на одну ногу. Композиционное решение близко к трактовке фигур «Богородицы» и «Спасителя» работы Гроота из местного ряда иконостаса, где также присутствует легкий изгиб линии корпуса, вытянутость пропорций, манерность жестов. Подобное «композиционное “цитирование” работ Гроота встречается на протяжении всего творчества И.П. Аргунова» [Маркина, 1999, с. 213].

ISSN 2227-6165



Рис. 2.
И.П. Аргунов. Иоанн Дамаскин. 1749.

В то же время, самобытный талант художника позволил ему создать глубокий образ преподобного, отмеченный спокойной величавостью. Аргунов изображает его в монашеском одеянии – в мантии, рясе, епитрахили, на главе святого монашеский головной убор скуфья (отметим, в большинстве случаев на иконах преподобного изображали покрытым куфией, арабским мужским головным платком, поскольку Иоанн Дамаскин родился и жил в Дамаске, столице Арабского халифата в VII–VIII веках).

Дамаскин изображен не с традиционным свитком, а с книгой в руках, открытой на странице, где прочитывается следующий текст: «Еще рещи, яко ты воздаси комуждо по делом его, и пожнет всяк еже на сея в пришествие Зиждителя, и еже тогда в трепетнем его ответе речется», который отсылает к сочинению преподобного «Слово об усопших в вере», где говорится о том, какую пользу приносят «совершаемыя о нихъ литургіи и раздаваемыя милостыни» [Церковныя ведомости..., 1898, с. 177-182]. Обращение именно к этому сочинению Дамаскина было актуально для алтаря, где совершается литургия о поминовении усопших.

Художник изображает преподобного в пространстве пейзажа. На первом плане – земля, покрытая камнями и травой, на втором – виднеются очертания озера и холмов. Разнообразны нежнейшие оттенки пейзажа – от зеленовато-коричневого цвета на первом плане, к синеватому озеру, розоватому оттенку восхода или заката, к голубому небу, покрытому дымкой, что перекликается с ренессансными портретами, также выполненными на фоне пейзажа. Аргунов мастерски передает фактуру и цвет тканей – жемчужный оттенок розового цвета рясы, сиреневатые оттенки епитрахили, поручей, скуфьи. Изысканное колористическое решение, богатство полутонов создают особый эмоциональный фон, тонкое лирическое настроение. Здесь Аргунов, следуя за своим учителем, обращается к рокайльной традиции, для которой характерно внимание «к миру частного человека, где патетика уступает место лирическому, разрабатывается тонкий язык чувств» [Маркина, 1999, с. 215].

ISSN 2227-6165

Если сравнить образ Иоанна Дамаскина с образами святых работы братьев Мины и Федота Колокольниковых, оформлявшими церковь в 1753–1754 годах, можно увидеть разницу в их решении, что во многом определяется образованием – Колокольниковы, в отличие от Аргунова, помимо светской живописи, обучались иконописному мастерству.

Аргунов в своем произведении следует за европейской традицией рококо, М. и Ф. Колокольниковы в образах святых применяли элементы иконописной традиции – локальные цвета, богатейшее цветочно-травное узорочье тканей. И если в царскосельском храме об этом можно узнать по описаниям в музейных документах и нескольким сохранившимся фотографиям, то в Николо-Богоявленском морском соборе Санкт-Петербурга, который Колокольниковы оформляли сразу после царскосельского храма, можно видеть, как художники соединяют эту нарядную иконописную традицию с новыми европейскими тенденциями, связанными с освоением академической школы живописи.

Еще одна работа связывает имя Аргунова с придворной царскосельской церковью. В связи с тем, что императрице Елизавете Петровне нравились произведения Гроота, она приказала в 1749 году: «… что будет живописец Гроот писать в церковь в Царском Селе, то надо будет повторять и присылать в Москву» [РГИА, ф. 938, л. 26]. Гроот успел написать только четыре образа в иконостас – «Спаситель», «Богородица с младенцем», «Тайная Вечеря», «Коронование Богородицы», два из которых – «Богоматерь» и «Спаситель» – в 1753 году Аргунов копировал для иконостаса Благовещенской церкви Ново-Иерусалимского монастыря [РГИА, ф. 468, л. 1]. В них ярко выражены черты рококо: грациозность фигур, манерность и изящество жестов, прихотливый силуэт. Согласно католической традиции Гроот изобразил Христа с язвами на руках и ногах. В марте 1750 года Елизавета Петровна повелела заделать «язвы гвоздные» на теле Христа [Бенуа, 1910, примеч. 229], что было, вероятно, выполнено при работах 1754 года [РГИА, ф. 938, л. 26]. Однако в копии И. П. Аргунова язвы на теле Спасителя еще присутствуют.

Эти две копии поступили в Русский музей в начале XX века, о чем в 1913 году сообщал заведующий Художественным отделом П. И. Нерадовский, обозначая их как два «малоинтересных образа (на холсте) Ив. Аргунова (подписных), переданных из Нового Иерусалима, где они, вынутые из иконостаса Растрелли, давно уже заменены плохими копиями» [Нерадовский, 1913, с. 37]. В настоящее время эти произведения находятся в коллекции Государственного Русского музея.

Образ «Исцеление расслабленного» (холст, масло; 174 х 64 см.; 1753 год) – единственная сюжетная композиция, сохранившаяся после немецкой оккупации. Автор этого произведения Г.Г. Дерябин, «сын города Торопца купецкого человека». В 1753 году он был вызван А. Перезинотти «для живописных работ в Царское Село» [Молева, Белютин, 1965, с. 202] (*рис. 3*).

В описании 1940 года указано, что на полотне «…изображен сидящий больной, окруженный книжниками и фарисеями, справа Христос в синей одежде и красном плаще, вверху – развевающаяся драпировка, фон – аркада храма» [Управление…, 1940, л. 62-63]. Произведение выполнено на основе сюжета Евангелия от Матфея (гл. 9): «И вот, принесли к Нему расслабленного, положенного на постели. И, видя Иисус веру их, сказал расслабленному: дерзай, чадо! прощаются тебе грехи твои».

Иконографическим источником для этой работы послужила гравюра «Исцеление расслабленного» из Библии Вайгеля [Biblia Ectipa, 1695, л. 1]. Сравнительный анализ двух произведений показал, что композиционное решение живописного образа, выполненного Дерябиным, повторяет композиционное построение гравюры (*рис. 4*).

В центре обоих композиций – Христос и «расслабленный». Изображение «расслабленного» – человека с бородой, сидящего на своеобразном ложе, левая нога которого обмотана повязкой – идентично в гравюре и в живописи. Он смотрит на Христа, который обращается к нему. Христос представлен в сложном движении (разведены в разные стороны руки, левая нога согнута в колене), над его головой сияние.



Рис. 3.
Г.Г. Дерябин. «Исцеление расслабленного». 1753.



Рис. 4.
«Исцеление расслабленного».
Библия Вайгеля. 1695.

ISSN 2227-6165

На гравюре за фигурой Христа изображены три мужских персонажа, которые в точности повторены в картине, но в живописном полотне к ним добавлен еще один человек. На заднем плане, в гравюре и в картине, изображена терраса, где стоят три мужчины. Крайний слева персонаж, который в гравюре обращается к своим спутникам, в удивлении отведя в сторону руку, в живописном произведении опирается на балкон. Под балконом в гравюре присутствуют два персонажа, в картине один персонаж.

Две мужские фигуры слева от болящего идентичны в гравюре и в живописи (мужчина в зеленом одеянии и красном плаще, мужчина в синем одеянии и желтом плаще с поднятой левой рукой), также в живописи сохранены два образа седовласых мужчин, стоящих за ними: один повернул голову направо, второй выглядывает из-за его плеча. В живописном исполнении слева от этой группы добавлен еще один мужчина в голубой чалме.

Справа от двух центральных персонажей, стоящих рядом с «расслабленным», в гравюре изображен мужчина в высоком головном уборе, который отсутствует в живописном варианте. В картине сохранен персонаж из гравюры, стоящий за мужчиной с поднятой левой рукой, и рядом с ним виднеется дополнительно введенный в живописное произведение еще один мужчина. Отсутствуют в живописном варианте два персонажа, расположенные в гравюре в проеме архитектурной арки. Таким образом, вместе с Христом и «расслабленным» в гравюре изображено 18 персонажей, в живописном произведении – 17.

Все основные фигуры, изображенные у Вайгеля – Христос, «расслабленный», три мужских персонажа за Христом, три фигуры на балконе, группа мужчин слева от болящего, присутствуют в живописном варианте, сохранена их образная и композиционная трактовка. Архитектурный фон в живописном произведении практически полностью соответствует оригиналу в лицевой Библии, за исключением того, что в связи с удлиненным форматом картины увеличена верхняя часть композиции и введена декоративная завеса, свисающая красивой драпировкой. Одежды Христа и персонажей по форме и силуэту полностью повторяют графический образец.

Выявленный факт дает понимание того, что художники, оформлявшие придворную царскосельскую церковь, обращались к европейским гравюрам лицевых Библий как иконографическому источнику, что с середины XVII века является общей тенденцией русской церковной живописи. При этом надо отметить, что мастера ориентировались на композицию графического листа, которую предстояло наполнить цветом и светом по собственному усмотрению и согласно выработанной традиции. Сохранившийся образец показывает, что автор в колористическом решении следовал за иконописной традицией в ее стремлении к ярким локальным цветам и звучным краскам. Колорит картины строится на контрастном сочетании красного, синего цветов, различных оттенков зеленого и желтого.

Второй этап живописного оформления храма проходил под руководством братьев Мины и Федота Колокольниковых, ярких и самобытных художников XVIII века. Впервые информация об участии М. и Ф. Колокольниковых в работе в царскосельской церкви опубликована в монографии А.Н. Петрова [Петров, 1964, с. 124], атрибуция их произведений в иконостасе храма приведена в статье Н.Г. Коршуновой [Коршунова, 2003, с. 176-177].

Архангелы Михаил и Гавриил (дерево, масло; 1165 х 263 см.; 1753 год) написаны М.Л. Колокольниковым. Его авторство установлено по реестру, который он сам составил в 1753 году [РГИА, ф. 938, л. 26]. Изображения архангелов, как и другие 32 образа, написанные Колокольниковым для царскосельской церкви, в 1754 году были освидетельствованы руководителем живописной команды Канцелярии от строений, надворным советником И.Я. Вишняковым, который отметил, что «они написаны исправно» [РГИА, ф. 938, л. 31]. Он определил стоимость работ художника, в частности за написание образов архангелов Колокольников должен был получить по 15 рублей за каждого [РГИА, ф. 938, л. 33].

Образа архангелов – это единственные произведения в придворном храме, написанные на деревянной основе, они располагались непосредственно на дьяконских дверях. Для иконописи

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165



Рис. 5.
М.Л. Колокольников. Архангел Михаил. 1753–1754.



Рис. 6.
М.Л. Колокольников. Архангел Гавриил. 1753–1754.

была характерна символическая трактовка бесплотных архангелов – в повязке с тороками (слухами) на главе, с зерцалом в руке[2]. В произведении Колокольникова главным становится иллюстративная характеристика персонажа Библии. Художник изображает архангелов в соответствии с их статусом и ролью в Священной истории, что было характерно для западноевропейской традиции.

Архангел Михаил, предводитель небесного воинства, изображен в римских доспехах. Металлический панцирь, украшенный золоченым рельефом, одет на тунику, синий цвет которой символизирует трансцендентный мир. Алый плащ застегнут фибулой на левом плече, на ногах римские сандалии, ноги архистратига художник смело оставляет обнаженными. В правой руке Михаил держит огненный меч, в левой – щит (*рис. 5*).

Образ архангела Михаила свидетельствует, что на смену знаково-символической системе древнерусского искусства и византийской традиции пришла новая система, связанная с усилением интереса к тематическому аспекту, к индивидуализации образа. Композиция произведения наполняется драматургией. В то же время иконописная традиция проявляется в цветовом решении, которое отличается яркой декоративностью, выразительностью и звучностью красок.

Архангел Гавриил – носитель Благовестий, открывающий тайное знание Бога, представлен в апостольском одеянии, в белоснежном хитоне и алом гиматии, который в данном случае больше напоминает шарф, эффектно развевающийся вокруг его фигуры. Левой рукой архангел указывает

[2] Повязка-тороки – свидетельствует о предназначении слышать волю Бога; зерцало – прозрачная сфера, содержащая в себе буквы имени Иисуса Христа, как символ духовной сущности и послушания Богу.

наверх, как символ того, что приносит весть из высшего мира, туда же выразительно направлен и его взгляд. В правой руке он держит лилию, символ чистоты и непорочности Девы Марии, свидетельствуя о своем самом важном Благовестии[3] (*рис. 6*).

В этих произведениях прослеживается сложный сплав разных традиций. Здесь и обращение к античности, выраженное в римском облачении архистратига, трактовке стоп и рук архангелов. Динамичность и театральность постановки фигур Михаила и Гавриила, их выразительные жесты и мимика отсылают к барочной традиции, так же как и изображение излюбленной темы барокко – неба с клубящимися облаками, которые образуют фон произведения, облака также становятся подножием архангелов. Яркие локальные цвета несут напоминание об иконописной традиции. Автор соединяет эти художественные тенденции в целостные произведения, отличающиеся театральностью, динамичностью и легкостью, характерными для елизаветинского барокко.

Церковные образа придворного храма можно разделить на три большие группы: 1. живописное оформление иконостаса; 2. настенные образа, представляющие сюжетные произведения на религиозную тему; 3. настенные образа, представляющие святых православной церкви.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что сохранившиеся произведения принадлежат каждой из обозначенных групп. Это дает возможность ознакомиться с образцами разных живописных структур в убранстве церкви и выявить определенные закономерности в их построении. Архангелы Михаил и Гавриил являются составной частью живописного убранства иконостаса; образ «Исцеление расслабленного» дает представление о сюжетных произведениях в храме; образ Иоанна Дамаскина входит в живописный ансамбль, посвященный персоналиям православной церкви.

Как показало исследование, сохранившиеся произведения несут информацию о двух периодах в живописном оформлении придворной церкви. Аргунов работал на начальном этапе, который проходил в 1747–1749 годах под руководством Гроота, при участии И.Г. Вебера. Эти живописцы заложили основу иконографической программы иконостаса, создали изысканные произведения в стиле рококо, привнесли европейскую иконографическую трактовку в евангельские сюжеты, «повлияли на становление нового церковного искусства в целом» [Коршунова, 2019, с. 50]. В этот период формировалось художественное мировоззрение Аргунова и можно сказать, что он стал «пионером, на долю которого выпало воспринять заморское искусство, преломить его сквозь свою неяркую среду и дать плоды, положившие начало новой русской живописи» [Станюкевич, 1928, с. 131].

Аргунов положил начало ансамблю персоналий святых, первым из которых стал Иоанн Дамаскин. Возможно, что предпочтение именно этому святому было оказано потому, что он являлся соименным святым художнику, которого также звали Иоанн (Иван). Следуя европейской традиции, Аргунов подписал свое произведение. Надо отметить, что во всем многообразии церковных образов придворной церкви только пять произведений были подписными: «Богородица с младенцем» (Г.Х. Гроот), «Воскресение Христово» (И.Г. Вебер), «Святая Елизавета с отроком Иоанном» (И.Г. Вебер), «Благовещение» – двусторонний образ для Царских врат (Г.Г. Преннер), то есть произведения, написанные иностранными художниками.

Второй этап живописного оформления придворного храма (1754–1755) связан с именами братьев Мины и Федота Колокольниковых, московскими живописцами, которые им помогали. В этот период работал Дерябин. Сравнительный анализ позволяет утверждать, что сохранившийся образ «Исцеление расслабленного» явился своеобразным «ключом» для понимания иконографических источников, используемых для написания настенных образов, а именно лицевых Библий, в нашем случае, Библии Вайгеля (1695). Это открытие дает веское основание для анализа сюжетных произведений церкви (по описям, по нескольким сохранившимся фотографиям) на предмет использования ими композиций из Библии Вайгеля и других лицевых Библий.

[3] Согласно Священному Писанию архангел Гавриил возвещает Даниилу о времени явления Мессии (Дан. 9: 24-27), священнику Захарии о рождении Иоанна Крестителя (Лк. 1: 13-17), Деве Марии о рождении Иисуса Христа (Лк. 1: 28-33).

ISSN 2227-6165

Образы архангелов работы М. Колокольникова демонстрируют соединение европейских влияний в иконографической трактовке образа с сохранявшейся иконописной традицией, выраженной в цветовом решении. При этом художник создал самобытную концепцию живописного образа с ярко выраженной барочной основой.

На основе проведенного исследования сохранившихся четырех образов придворной церкви можно сделать вывод, что эти произведения помогают реконструировать основные этапы создания живописного ансамбля царскосельского храма, знакомят с творчеством трех художников середины XVIII века. Перед русскими живописцами в этот период была поставлена задача осмысления традиций европейского искусства и переработки нового опыта на основе национальной культуры.

Нужно отметить, что каждый из художников действовал, исходя из своего образования, предыдущего опыта и таланта. Аргунов выходит за рамки рококо на глубокое, серьезное отношение к модели, что будет характерно для его творчества в дальнейшем. Дерябин практически полностью копирует европейский образец, сохраняя локальную трактовку цветового решения, идущую от иконописной традиции. Мощный талант Колокольникова дает возможность создать оригинальное барочное произведение, в котором органично объединяются европейские и русские традиции.

В настоящее время начата работа по воссозданию всего комплекса церковных образов, украшавших придворную церковь. Мы надеемся, что сохранившиеся живописные образа послужат важным ориентиром для реставраторов в этом непростом проекте.

ИСТОЧНИКИ

1. *Бенуа А.* Царское Село в царствовании Елизаветы Петровны. – Санкт-Петербург: издание Товарищества Р. Голике и А. Вильборг, 1910.
2. РГИА. Ф. 468. Оп. 36. Д. 16.
3. РГИА. Ф. 487. Оп. 17. Д. 470.
4. РГИА. Ф. 938. Оп. 1. Д. 24.
5. Управление культурно-просветительными предприятиями Ленсовета. Екатерининский дворец-музей. Инвентарная книга № 1. Пушкин, 1940.
6. Biblia Ectipa. – Аугсбург, 1695.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аргуновы – крепостные художники Шереметьевых. Каталог выставки. – Москва: Пинакотека, 2005.
2. *Коршунова Н.Г.* Иконографическая программа иконостаса придворной церкви Воскресения Христова Большого Царскосельского (Екатерининского) дворца» // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки. № 2. Санкт-Петербург, 2019. – С. 49-58.
3. *Коршунова Н.Г.* Иконостас придворной церкви Воскресения Христова в Большом Царскосельском дворце как пример диалога русской и западноевропейской культур // Петербург – место встречи с Европой. Материалы IX Царскосельской научной конференции. – Санкт-Петербург, 2003. – С. 175-185.
4. *Маркина Л.А.* Портретист Георг Христоф Гроот и немецкие живописцы в России середины XVIII века. Москва, Памятники исторической мысли, 1999.
5. *Молева Н., Белютин Э.* Живописных дел мастера. – Москва: Искусство, 1965.
6. *Нерадовский П.* О некоторых новых приобретениях Русского музея императора Александра III // Старые годы, 1913. Февраль.
7. *Петров А. Н.* Пушкин. Дворцы и парки. – Ленинград; Москва: Искусство, 1964.
8. *Селинова Т.А.* Иван Петрович Аргунов. 1729–1802. – Москва: Искусство, 1973.
9. *Станюкевич В.К.* Крепостные художники Шереметьевых // Записки историко-бытового отдела Государственного Русского музея. Вып. 1. Ленинград, Государственный Русский музей, 1928.
10. Церковныя ведомости, издаваемыя при Святейшем Правительствующем Синоде. Еженедельное издание, с прибавлениями. Первое полугодие. Санкт-Петербург, 1898.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

SOURCES

1. Benua A. *Tsarskoye Selo v tsarstvovanii Yelizavety Petrovny* [Tsarskoye Selo in the reign of Elizabeth Petrovna]. St. Petersburg, izdaniye Tovarishchestva R. Golike i A. Vil'borg, 1910.
2. *Biblia Ectipa* [Biblia Ectipa]. Augsburg, 1695.
3. RGIA. F. 468. Op. 36. D. 16.
4. RGIA. F. 487. Op. 17. D. 470.
5. RGIA. F. 938. Op. 1. D. 24.
6. Upravleniye kul'turno-prosvetitel'nymi predpriyatiyami Lensoveta. *Yekaterininskiy dvorets-muzey*. Inventarnaya kniga № 1. Pushkin, 1940. [Management of cultural and educational enterprises of the Leningrad City Council. Catherine Palace Museum. Inventory book #1. Pushkin, 1940.]

REFERENCES

1. *Argunovy – krepostnyye khudozhniki Sheremet'yevykh* [Argunovs – serf artists of the Sheremetyevs]. Katalog vystavki. Moscow, Pinakoteka, 2005.
2. Korshunova N.G. *Ikonograficheskaya programma ikonostasa pridvornoy tserkvi Voskreseniya Khristova Bol'shogo Tsarskosel'skogo (Yekaterininskogo) dvortsa»* [The iconographic program of the iconostasis of the Court Church of the Resurrection of Christ of the Great (Catherine) Palace of Tsarskoe Selo]. In: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta tekhnologii i dizayna* [Bulletin of the St. Petersburg State University of Technology and Design.]. Seriya 2. Iskusstvovedeniye. Filologicheskiye nauki. #2. St. Petersburg, 2019. Pp. 49-58.
3. Korshunova N.G. *Ikonostas pridvornoy tserkvi Voskreseniya Khristova v Bol'shom Tsarskosel'skom dvortse kak primer dialoga russkoy i zapadnoyevropeyskoy kul'tur* [The iconostasis of the Court Church of the Resurrection of Christ in the Great Palace of Tsarskoe Selo as an example of a dialogue between Russian and Western European cultures]. In: *Peterburg – mesto vstrechi s Yevropoy. Materialy IX Tsarskosel'skoy nauchnoy konferentsii* [Petersburg - a meeting place with Europe. Materials of the IX Tsarskoye Selo Scientific Conference]. St. Petersburg, 2003. Pp. 175-185.
4. Markina L.A. *Portretist Georg Khristof Groot i nemetskiye zhivopistsy v Rossii serediny XVIII veka* [Portrait artist Georg Christoph Groot and German painters in Russia in the middle of the XVIII century]. Moscow, Pamyatniki istoricheskoy mysli, 1999.
5. Moleva N., Belyutin E. *Zhivopisnykh del mastera* [Masters of paintings]. Moscow, Iskusstvo, 1965.
6. Neradovskiy P. *O nekotorykh novykh priobreteniyakh Russkogo muzeya imperatora Aleksandra III* [Some new acquisitions of the Russian Museum of Emperor Alexander III]. In: *Staryye gody* [Old Years], 1913. Fevral'.
7. Petrov A.N. *Pushkin. Dvortsy i parki.* [Pushkin. Palaces and parks]. Leningrad-Moscow, Iskusstvo, 1964.
8. Selinova T.A. *Ivan Petrovich Argunov. 1729–1802* [Ivan Petrovich Argunov]. Moscow, Iskusstvo, 1973.
9. Stanyukevich V.K. *Krepostnyye khudozhniki Sheremet'yevykh* [Serf artists of the Sheremetyevs]. In: *Zapiski istoriko-bytovogo otdela Gosudarstvennogo Russkogo muzeya* [Notes of the historical and domestic department of the State Russian Museum.]. Vyp. 1. Leningrad, Gosudarstvennyy Russkiy muzey, 1928.
10. *Tserkovnyya vedomosti, izdavayemyya pri Svyateyshem Pravitel'stvuyushchem Sinode* [The Church Gazette, issued by the Holy Governing Synod]. Yezhenedel'noye izdaniye, s pribavleniyami. Pervoye polugodiye. St. Petersburg, 1898.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Э.П. Гау. Церковь Большого Царскосельского дворца. Акварель. 1860-е.

Источник: Сайт ГМЗ «Царское Село». Архив новостей. 28.05.2020. https://tzar.ru/news/1590781091

Рис. 2. И.П. Аргунов. Иоанн Дамаскин. 1749.

Источник: фотография автора. 2015.

Рис. 3. Г.Г. Дерябин. «Исцеление расслабленного». 1753.

Источник: Сайт ГМЗ «Царское Село». Архив новостей. 12.04.2020. https://tzar.ru/news/1586983199

Рис. 4. «Исцеление расслабленного». Библия Вайгеля. 1695.

Источник: Biblia Ectipa. Аугсбург, 1695. Л. 11.

Рис. 5. М.Л. Колокольников. Архангел Михаил. 1753–1754.

Источник: фотография автора. 2015.

Рис. 6. М.Л. Колокольников. Архангел Гавриил. 1753–1754.

Источник: фотография автора. 2015.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-65-77

ISSN 2227-6165

К.Е. Гусева
магистр истории искусств,
аспирантка кафедры Истории и теории искусств
Санкт-Петербургского государственного университета
промышленных технологий и дизайна
SenniGuseva@gmail.com

АНГЛИЙСКОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ КАПРИЧЧИО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ВЕДУЩИХ СТИЛИСТИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ XIX ВЕКА

Архитектурные каприччио в контексте развития пейзажного жанра, сформировавшись в Италии в XV–XVI веках, получили широкое распространение в английском искусстве XIX века. Этому способствовали культурно-исторические, политические и социальные причины. Сложение методологических особенностей архитектурного каприччио в XIX веке происходило под влиянием различных художественно-стилистических направлений в английском искусстве. В статье рассматриваются предпосылки формирования и распространения «каприччио» в творчестве английских архитекторов и художников: Ч. Кокерелла, Дж. М. Гэнди, Т. Коула и других в культурно-историческом контексте XIX века. Исследуются их творческие методы и приемы формирования жанра архитектурных фантазий в период изменения стилевых канонов, развития направлений эклектики и романтизма в искусстве XIX века. Рассматриваются причины реминисценции готических архитектурных форм в жанре каприччио английскими художниками XIX века.

Ключевые слова: архитектурный пейзаж, каприччио, архитектурные фантазии, методология, эклектика, романтизм, готика

Architectural capriccio in the context of the development of the landscape genre, formed in Italy in the 15th – 16th centuries, has gained currency in English art 19th-century. This was facilitated by cultural, historical, political and social reasons. The methodological features of architectural capriccio in the 19th century was influenced by various artistic and art styles in English. The article is devoted to the prerequisites for the formation and dissemination of “capriccio” in the work of English architects and artists: C. Cockerell, J. M. Gandy, T. Cole and others in the cultural and historical context of the 19th century. The article also points out the creative methods and techniques for the formation of the genre of architectural fantasies in the period of changing style canons, the development of eclecticism and romanticism in the art of the 19th century. The causes of reminiscence of Gothic architectural forms in the capriccio genre by English artists of the 19th century are also discussed in detail in that article.

Keywords: architectural landscape, capriccio, architectural fantasies, methodology, eclecticism, romanticism, gothic

Девятнадцатый век можно охарактеризовать как переломный этап в развитии искусства западноевропейских стран, когда формировались различные направления. В английском искусстве формируется направление эклектики, питаемое идеями романтизма, напрямую оказавшее влияние на жанр «архитектурного каприччио». Искусство Италии на протяжении многих веков играло большую роль в развитии искусства Западной Европы, в том числе и Англии. На методологические особенности жанра архитектурного каприччио, на формирование его художественной традиции и развитие в творчестве английских художников XIX века значительное влияние оказали художественно-стилистические изменения в сфере изобразительного искусства и архитектуры.

В статье предпринимается попытка рассмотрения влияния культурно-исторического процесса на распространение архитектурного пейзажного жанра каприччио в Англии, теоретических и философских воззрений, изменивших мировоззрение художников.

Традиция изображения архитектурных фантазий, как разновидности городского пейзажа, представляющих изображение вымышленных идеальных зданий и городов, довольно давняя – подобные виды встречаются еще в античных фресках Помпей, в средневековых увражах при символическом изображении города Иерусалима. В эпоху Возрождения происходило

© Гусева К.Е., 2020

ISSN 2227-6165

формирование новой художественной системы репрезентации пространственной среды, оказавшей влияние на сложение традиции изображения фантастической «идеализированной» архитектуры. Возникновение новых приемов изображения архитектурного пейзажа способствовало появлению термина, обозначающего данное явление в изобразительном искусстве. «Каприччио», как термин, встречается уже в XVI веке в работах Дж. Вазари, Ч. Рипы и Ж.Калло при характеристике изменения живописных канонов, заключающихся в отходе художников от традиционной классицистической композиции и изменении живописной манеры.

В XVII веке теоретическое обоснование «каприччио» и терминологическую характеристику дал Винченцо Кардуччи (1576-1638) в «Диалогах о живописи» 1633 года, отделив «каприччио» от работ, связанных с достоверным следованием натуре. В XVIII веке «каприччио» наравне с «ведутой», отличающейся топографической точностью передачи ландшафтов и архитектурных объектов, становятся самостоятельными пейзажными жанрами. В этот период «каприччио» в искусстве представляет собой композиции, состоящие из разрозненных архитектурных элементов.

Методологические особенности жанра каприччио были сформированы в период XV – XVII веков и заключались в выделении отдельных объектов, вымышленных или реальных зданий и их фрагментов, которые художник трансформировал в произведении согласно своему замыслу и размещал их в определенной среде, наиболее отвечающей идейному содержанию будущего произведения. Создаваемая автором структура произведения, выбор методов и приемов каприччио для построения архитектурного пейзажа способствовали созданию произведения, которое может рассматриваться в качестве интуитивного феноменального аналога картины реальности, отображающей фундаментальные и сущностные проблемы времени, основные культурно-исторические процессы.

Появление каприччио в контексте развития изобразительного искусства в каждый конкретный исторический период свидетельствует о принципиально новом отношении мастеров к прошлому и его наследию. В то время как ведуты позволяли изучать памятники зодчества, являясь наглядной и достоверной формой отображения потенциала и достижений прошедших эпох в творчестве художников нового времени, «каприччио» представляли особый жанр утопических размышлений о человеке и обществе. Произведения, выполненные в жанре каприччио, посвященные изображению вымышленной, необычной архитектуры, являясь отражением утопических фантазий художников, приобретали форму аллегории.

Одним из источников вдохновения для английских художников в XIX веке служило итальянское искусство. Это было связано с тем, что в период рубежа XVIII–XIX веков были в значительной степени расширены границы западной цивилизации: осваивались новые континенты, появлялись новые средства передвижения (железная дорога, паровоз, омнибусы), развиваются новые средства передачи информации (телеграф). Развитие цивилизационных процессов способствовало созданию более тесных взаимосвязей различных культур. XIX век – время бурных дискуссий в Европе вокруг религии, истории, знаний, отношения людей к прошлому, памятникам и культуре прошедших эпох. Путешествие было одной из распространенных в этот период форм познания культуры других европейских стран, ставшее неотъемлемой частью обязательных образовательных поездок европейских аристократов еще со времен Возрождения.

Многие британские путешественники совершали популярный в Англии с XVII века, «гранд-тур» (англ. Grand Tour), который пролегал через Францию, Италию и страны Центральной Европы, мог продолжаться в течение нескольких лет. «Большое путешествие» получило широкое распространение в Англии со второй половины XVIII века. В программу путешествия нередко включали «экзотические» для англичан страны: Грецию, Турцию и Египет. По возвращении в Туманный Альбион из «гран-тура» путешественники описывали Италию, называя её «грандиозным музеем в руинах» [Bonifazi, 2009, p. 37]. Внимание любителей искусства привлекали не только топографически точные «ведуты», но и фантастические итальянские каприччио, часто с причудливым переплетением архитектурных мотивов. Это привело к широкому распространению каприччо в Англии.

ISSN 2227-6165

Путешественники, мечтающие увезти с собой частичку «великой римской культуры» в виде живописного или графического изображения, способствовали популярности жанра архитектурного пейзажа «каприччио». Это были произведения, в которых художники, используя метод коллажа и сочетая различные известные архитектурные объекты – памятники древнего и современного им Вечного города, создавали фантастические пейзажи.

Англичане, совершавшие «гранд-тур», исследовали древнегреческие и римские памятники, по-новому открывали для себя искусство итальянского Ренессанса, барокко, архитектуру посещаемых во время поездок стран Германии, Франции, Греции и Египта. Путешествия оказали огромное влияние на теоретиков и деятелей культуры и искусства. [Salmon, 1995, p. 75-146]. Архитекторы в первой половине XIX столетия уже обсуждали вкусы нового века и бросали вызов догматическим классическим концепциям. Серия публикаций в Англии работ немецких исследователей «Дилемма стиля» [Crook, 1987, p. 102] и «В каком стиле мы должны строить» [Hübsch, 1992, p. 48] способствовали возникновению полемики о вопросах стиля архитекторов XIX столетия.

В каждой стране создавались особые, часто имеющие национальный характер, предпосылки смены архитектурных стилей. Становление стилей в искусстве XIX века было обусловлено, прежде всего, влиянием исторических, политических и общественных процессов. Английская архитектура и искусство формировались под воздействием эстетических воззрений нового сформировавшегося класса буржуазии. Начало XIX столетия в Англии стало периодом заключительного этапа промышленного переворота, английская буржуазия начала борьбу с аристократией за пересмотр прав и привилегий [Mignot, 1983, p. 112]. Этот период в истории страны характеризуется массовыми восстаниями и рабочими митингами, сложным переплетением социальных и национальных конфликтов внутри страны, войнами с наполеоновской Францией и Соединенными Штатами. Со второй трети XIX века в Англии окончательно устанавливается господство промышленной буржуазии, расширяются колонии в Индонезии и Южной Африке.

В начале столетия в Англии получил широкое развитие стиль Регенства, продолжающий традиции неоклассики и георгианства, основным направлением которого было палладианство. Архитектура испытывала сильнейшее влияние греческой и римской культурной традиции [Каплун, 1985, с. 143]. Но политические и социальные изменения постепенно привели к утрате единого направления, стилевое единство ушло в прошлое.

Классицистическое направление в английском искусстве XIX века вступило в новую фазу своего развития. Смешение стилевых канонов и национальных традиций способствовало формированию эклектики, изменившей художественный подход и методы, сложившиеся стереотипы [Подорога, 1991, с. 44]. Следствием этого стало расширение творческих поисков, вылившееся в увеличение использования и преобразования архитектурных форм прошлых веков в изобразительном искусстве и архитектуре XIX века. Таким образом, Англия стала центром европейского экономического и культурного развития, диктующим моду на архитектуру другим странам и континентам.

В XIX столетии, одновременно с развитием идей романтизма, формируется направление эклектики. Романтизм, как художественное явление, взаимодействует и оказывает влияние на другие направления в искусстве. Фантазия, в соответствии с идеями романтизма, утверждается не только в изображаемом объекте, но и в структуре произведения: смешиваются предшествующие стили, разрушается классицистический принцип чистоты жанров в искусстве, реальность переплетается с вымыслом на основе контраста. [Crook J. Mordaunt, 1987, p. 47]. Эклектизм – один из методов, получивший развитие в период романтизма. Он позволял художникам выдумывать новые архитектурные формы, заимствуя элементы из прошедших стилей. Основным принципом художественного творчества был выдвинут историзм, в романтизме получила развитие идея равноценности всех культурных эпох [Луков, 2006, с. 508]. Стиль Регенства в Англии продолжил

ISSN 2227-6165

традиции классицизма, романтизм же породил стремление к неостилям, преобладающее значение и основу которых составило наиболее характерное для Англии направление «неоготика». Его идеологом стал архитектор О.Пьюджин (1812-1852), считавший средневековье идеалом духовности и эстетики.

Каприччио, как жанр, в котором находят воплощение различные архитектурные объекты и их элементы, получил распространение в английском искусстве XIX века, став отражением тенденции к смешению стилей и направлений в искусстве, фундаментальных проблем времени и культуры. Фантастические пейзажи каприччио, образующие целые города, были попыткой для художников уйти от реальности, противоречивых политических и социальных проблем в новый идеализированный мир, в основе которого сохранялись национальные черты, что свойственно идеологии развивающегося романтизма.

Художники Ч. Р. Кокерелл и Дж. М. Гэнди в XIX веке обратились к изображению вымышленных архитектурных композиций, используя методы и приемы каприччио. Английский архитектор Джозеф Майкл Гэнди (1771-1843) создавал фантастические архитектурные композиции в духе «каприччио» под впечатлением работ одного из самых значительных представителей итальянской школы XVIII века, архитектора и гравера Джованни Баттиста Пиранези (1720-1778) [Кантор-Казовская, 2015, с. 216]. Его графические работы были широко известны в Италии и за ее пределами. Гравюры знаменитого венецианца привлекали коллекционеров и собирателей необычной интерпретацией римской архитектуры, сложностью пространственных решений, индивидуальным стилем, отразившим дух римского барокко и венецианского рококо, а также отличающиеся высочайшим мастерством исполнения. Архитектурные фантазии Пиранези нашли широкий отклик в английской литературе, произведениях таких известных писателей, как «Исповедь англичанина» Томаса де Квинси [Де Квинси, 2005, с. 107], в которой автор описал впечатления от офортов Дж.Б. Пиранези, «Анекдоты о живописи в Англии» (1786) Горация Уолпола, советовавшего архитекторам в работе «стремиться к возвышенным мечтам Пиранези» [Wilton-Ely, 1972, p. 109].

Как и многие его современники, Дж. М. Гэнди приехал в Италию, совершая популярный «гранд-тур» в 1790-х годах после окончания Королевской Академии. Анализируя его живописные и графические работы, можно предположить, что Дж. М. Гэнди был знаком с известным четырехтомным архитектурным увражем Дж. Б. Пиранези «Римские древности» (1756-1757 гг.). Фронтисписы II и III тома с изображением Аппиевой дороги представляли собой архитектурные каприччио, в которых художник, используя прием коллажа, соединяет различные памятники древности и архитектурные элементы: скульптурные бюсты, надгробные плиты, саркофаги, погребальные урны, обелиски и т.д. Разнообразие памятников древности, их хаотичное расположение, преувеличение масштаба объектов создает на гравюре Дж. Б. Пиранези фантастический архитектурный пейзаж, состоящий из реальных и вымышленных объектов.

Подобный прием «каприччио» Дж. М. Гэнди использует в своих «Архитектурных композициях» 1818-1820-х годов, представляющих живописные и графические изображения, модели общественных и частных зданий, построенных по проекту Дж. Соуна в Великобритании между 1780-1816 гг. (*рис. 1, 2*).

На акварелях изображены вымышленные интерьеры, в которых составлены друг на друга архитектурные модели и живописные работы Джона Соуна (1753-1837), английского архитектора и коллекционера, профессора Королевской Академии Художеств. Источником композиционного приема «каприччио» – заполнения пространства различными произведениями, для Дж. М. Гэнди стало творчество мастера итальянского каприччио XVIII века Дж. Паоло Панини (1691-1765), который выработал определенный мир образов, индивидуальные методы и приемы, ставшие основополагающими для художников XVIII и последующих веков. Также британский художник использует в своей акварели композиционный прием произведений Дж.П. Панини «Интерьер воображаемой галереи с видами современного Рима» и «Интерьер воображаемой галереи с



Рис. 1.
Джозеф Майкл Гэнди. Общественные и частные здания, построенные по проекту Дж. Соуна в Великобритании между 1780-1815 гг. Бумага, акварель, 1818 г. Музей сэра Дж.Соуна, Лондон.



Рис. 2.
Джозеф Майкл Гэнди. Архитектурная композиция моделей Дж. Соуна, выполненных с 1780 по 1815 гг. Бумага, акварель, 1819 г. Музей сэра Дж.Соуна, Лондон.

видами древнего Рима» (1757), в которых на стенах, над дверными проемами и в нишах арочных сводов хаотично расположены живописные произведения с изображением архитектурных памятников и достопримечательностей Вечного города.

Прием «каприччио», заключающийся в выделении отдельных архитектурных объектов, соединении их с другими подобными объектами, их трансформация и размещение в определенной среде, согласно творческому замыслу автора, отчасти основывается на методе, заимствованном британскими художниками из метода экспонирования предметов древности в коллекциях Дж. Соуна, архитектора и собирателя, который создал из своего дома музей архитектуры, ставший после его смерти в 1837 году общественным достоянием. Коллекция включала архитектурные

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

модели, копии древних и современных зданий, привезенные из «гранд-тура» и путешествий по Европе, а также проектные модели самого архитектора. Для конца XVIII века была характерна мода на собирательство естественно-научных и художественных коллекций. Так как Британский музей был доступен лишь немногим привилегированным посетителям, широкое распространение получили именно частные музеи. Принцип экспонирования в музее Дж. Соуна отличался от общепринятого представления произведений в исторической линейной последовательности. Предметы в музее английского архитектора демонстрировались по принципу «кабинета»: все пространство было заполнено произведениями и макетами, которые хаотично и бессистемно располагались на полках, висели на стенах.

Преемником и последователем Дж. Соуна был британский архитектор и археолог Чарльз Роберт Кокерелл (1788-1863), профессор Королевской Академии Лондона. В своем графическом рисунке «Мечта профессора» (*рис. 3*), используя приемы архитектурного «каприччио», автор проиллюстрировал историю архитектуры, сгруппировав в одном произведении более ста зданий в четыре плана, начиная с ранних эпох, до современной ему архитектуры XIX века [Griffin, Randall, 1993, p. 73]. Подобный прием уже использовал Дж. М. Гэнди, сопоставив в акварельной работе тринадцать архитектурных стилей прошлого (*рис. 4*). Основу пятиэтажной конструкции, возвышающейся в центре композиции, составляют элементы вавилонской архитектуры, каждый последующий этаж соответствует египетской, греческой и римской архитектуре, венчает сооружение готическая крыша. Создается впечатление, что здание возводилось более 2000 лет. По бокам пятиэтажного сооружения помещены два здания, которые также состоят из различных архитектурных элементов прошедших времен, изменяющихся поэтажно. Акварельное изображение вымышленной архитектуры, дополненное живописным пейзажем, выполненное с помощью приема «коллажа», приобретает мифическое, символическое и эмблематическое значение.

Подобные архитектурные композиции, где можно наблюдать смешение стилей прошлого и современного, стали отражением стилистической ситуации, сложившейся в английском



Рис. 3.
Чарльз Роберт Кокерелл. Мечта профессора. 183 х 152,4 см. Бумага, карандаш, чернила, перо, акварель. 1848 г. Королевская Академия художеств, Лондон.



Рис. 4.
Джозеф Майкл Гэнди. Сравнение особенностей тринадцати архитектурных стилей.
Акварель, 1820-е гг. Музей сэра Дж. Соуна, Лондон.

искусстве XIX века. Архитектура эклектики формировалась в контексте развития идей романтизма в Англии под влиянием философско-эстетических трудов и теоретических воззрений, культурно-исторической ситуации [Hitchcock, 1968, p. 76]. Романтизм, как направление в английском искусстве, не создал новый принцип формообразования в архитектуре, поскольку «сама природа данного направления в искусстве с его динамизмом и подвижностью форм, представлением о двоемирии и стремлением преодолеть границы реального… противоречила тем качествам, которые являются основополагающими для архитектуры как искусства» [Борисова, 1991, с. 43].

Идеи романтизма оказали существенное влияние на семантику и идеологию эклектики. В эклектике развивался тот же принцип формообразования, что и в классицизме [Берковский, 2001, с. 39]. В неоклассицизме архитекторы обращались к формам Древней Греции и Рима, претерпевших изменения в период Возрождения, а для эклектики стало характерным одновременное сосуществование всех стилей прошлого, что отчасти было следствием влияния теоретических и идеологических концепций романтического направления.

При обращении к одной и той же теме есть принципиальная разница между идейной направленностью произведений, выполненных английскими архитекторами Ч.Р. Кокереллом, Дж.М. Гэнди и итальянскими художниками Дж.П. Панини и Дж.Б. Пиранези. Для итальянских мастеров «ведуты», как произведения, наиболее точно отражающие особенности архитектурного пространства, являлись одним из способов изучения архитектурных памятников, в то время как

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

«каприччио» стали представлением величия римских древностей, которые были лишь следствием течения времени, «доказательством недостатка прочности конструкции», они никогда не считали руины живописными» [Кантор-Казовская, 2015, с. 150]. В противовес подобному прочтению архитектурного прошлого, английские художники, под влиянием идей романтизма, создавали произведения в жанре архитектурного «каприччио», где нашла отражение главная черта, характерная для эклектики – смешение элементов и форм из различных стилей.

Метод «каприччио», который применил в своей работе «Мечта профессора» Ч.Р. Кокерелл, был использован немецким художником для произведения «Самые высокие сооружения и памятники в мире», опубликованного в берлинском издательстве Эрнста Васмута в 1882 году для известного периодического журнала «Беседка», выходившего с 1853 года. В обеих работах эклектично сопоставлены здания различных архитектурных стилей прошлого. Но в рисунке Кокерелла, несмотря на временное и пространственное смещение, архитектурные стили представлены в эволюционном развитии, от более древних до современных, XIX века, в отличие от немецкого графического изображения, где доминировали церковные сооружения эпохи готики, ренессанса и неоклассицизма. Интересу Кокерелла к памятникам египетской цивилизации и популяризации этой темы в искусстве способствовали исторические события, в частности, египетский поход Наполеона (1798-1799), сделанные там археологические находки, открытие гробниц и труды египтолога-любителя барона Д.В. Денона «Описания Египта» (Париж, 1809-1822), «Путешествия по Верхнему и Нижнему Египту» (Париж, 1801-1802). Элементы и формы египетских сооружений и декора стали широко использоваться в архитектуре Франции, Германии и Англии в соответствии с развитием направления историзма.

Основным методом эклектики является «элективный метод», обоснованный французскими академиками в конце XVIII века. Идея выбора архитектурных прототипов или их элементов, сочетание их в решении проектных задач нашла отражение в жанре архитектурного «каприччио». Для эклектики свойственно обращение к стилям прошлого, археологизм, цитатность, увлечение древними культурами. Для Англии было характерно увлечение Средневековьем, что стало следствием влияния идей романтизма. К XIX веку это направление полностью трансформировало идеи архитектурных композиций. Архитектура стала восприниматься как «овеществленная память», иллюстрирующая прошедшие исторические периоды [Zevi, 1978, p. 146].

Для художников и архитекторов Англии, таких как О. Пьюджин, Ч. Барри, Дж. Соун, также было характерно обращение к стилям Средневековья, поскольку готические формы никогда не исчезали из английской архитектуры, сосуществуя рядом с неоклассицистическими формами XVI–XVIII веков. Со временем готика нашла продолжение в неоготике, в связи с чем хронологические границы эклектики оказались несколько размыты [Klark, 1962, p. 89]. Для Англии обращение к готике объясняется как свойственная романтизму идея сохранения своей национальной культуры. Английский писатель и исследователь Дж. Картер в книге о «возрождении» романской и готической архитектуры говорит о ней как о «нашей национальной архитектуре» [Carter, 1982, p. 319].

Обращение к готике связано не только с поиском истоков национальной культуры в Англии XIX века под влиянием романтизма и историзма, но и с усилением значения католической церкви в этот период, потерявшей влияние в эпоху Просвещения [Зеленко, 1978, с. 204]. Укрепление позиций католической церкви способствовало строительству новых и восстановлению старых храмов и монастырей в неоготическом «национальном» стиле.

В графической работе 1837 года художник Дж.М. Генди представил, используя метод «каприччио», несколько церквей, проекты которых были созданы архитектором Дж. Соуном в 1825 году (*рис. 5*). Церкви изображены на акварели в вымышленном пространстве в разных исторических стилях, характерных для направления историзма XIX века, в том числе в неоклассицизме и неоготике. Готика традиционно ассоциировалась со Средними веками и расцветом христианства, а оно – с высотой духа, поисками которого был повсеместно увлечен «романтический век» [Colvin, 1978, p. 23]. Р.Имервар в статье, посвященной исследованию термина



Рис. 5.
Джозеф Майкл Гэнди. Церкви, спроектированные Дж. Соуном для иллюстрации различных стилей архитектуры. Бумага, акварель. 141 х 85 см. Музей сэра Дж.Соуна, Лондон.

«романтический» в европейских языках, утверждал, что на протяжении нескольких веков это слово захватывало все новые теоретические понятия, объединяя феномены, не соответствующие классической поэтике, подразумевающие «фантастику, воображение и впечатление» [Imerwahr, 1972, p. 83].

Ч.Р. Кокерелл не случайно называет свое произведение «Мечтой профессора», изображая не только существующие здания, но и придуманные им архитектурные формы, создавая идеальную вымышленную реальность. Использование «мечтаний», как художественного мироустройства, было широко распространено среди живописцев, поэтов и архитекторов. К теме «мечты» обращается Дж. М. Гэнди в работе «Архитектурные воображаемые видения и вечерние мечтания», изображая ранние воплощенные и невоплощенные проекты Дж. Соуна (*рис. 6*).



Рис. 6.
Джозеф Майкл Гэнди. Архитектурные воображаемые видения и вечерние мечтания. Бумага, акварель. Музей сэра Дж.Соуна, Лондон.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

В середине XIX века Ч.Р. Коккерел создал графическое произведение «Город мечты», который составил, используя метод каприччио, из архитектурных проектов Кристофера Рена (1632-1723), известного проектом реконструкции центра Лондона после великого пожара 1666 года. В произведениях эклектично сочетаются произведения неоклассицистической английской архитектуры различных исторических периодов. Тема «мечтаний» позволяет архитектору представить, как выглядел бы город в будущем, или современном ему мире, состоящем из проектов одного архитектора, что соответствовало идеологическим и теоретическим воззрениям романтизма XIX века.

В произведении «Мечта Архитектора» (1840г.) (*рис. 7*) английский художник Томас Коул соединяет вымышленные здания в неоготическом и неоклассицистическом стилях, на заднем плане возвышается египетская пирамида. Описание произведения гласит: «Собрание сооружений: египетской, готической, греческой, поросшей вереском, той, которую могли бы представить в своем воображении, те, кто заснул после чтения труда по различным стилям архитектуры» [Colvin, 1978. p. 36].

Принцип формирования архитектурного пейзажа, в соответствии с идеями эклектики, заключается в соединении исторической формы с «нео-формой». Одинокий архитектор, предающийся размышлениям и мечтаниям на переднем плане картины Коуэла, выступает символической фигурой, аллегорией зодчего, подражающего Богу, как создателю, носителю внеличностного знания [Griffin, 1993, p. 68]. Тема личности и уникальности творца является одной из центральных тем романтизма.

Таким образом, можно констатировать, что культурно-исторические процессы, промышленный переворот, формирование нового класса буржуазии способствовали тому, что Англия стала центром европейского экономического и культурного развития в XIX веке. Политические и социальные изменения привели к утрате стилевого единства в английском искусстве, архитектура эклектики стала развиваться в контексте ведущего направления эпохи – романтизма. Смешение стилей нашло отражение в жанре архитектурного пейзажа «каприччио», на которое оказали влияние итальянские художники и архитекторы XVIII–XIX веков. Итальянские пейзажи получили широкое распространение в Англии благодаря популярности «гранд-тура», совершаемого европейскими аристократами с эпохи Возрождения.



Рис. 7.
Томас Коул. Мечта Архитектора. Холст, масло. 1840 г. Музей искусств Толидо, США.

Смешение стилевых канонов, формирование эклектики изменило художественные подходы и методы, что вместе с развитием идей романтизма способствовало возрождению и смешению архитектурных стилей прошлых веков. Английские архитекторы и художники Ч. Кокерелл и Дж.М. Гэнди, используя прием архитектурного итальянского «каприччио», элективный метод умного выбора, сочетали в своих графических работах архитектурные формы различных времен, создавая фантастические, вымышленные городские архитектурные коллажи, стирающие пространственные и временные границы, что соответствовало идеям романтизма о свободе творчества, отказе от классических условностей, создании идеализированного мира гармонии и красоты, не совпадающего с реальностью.

Особое значение для английского искусства имело возрождение готических форм, что стало следствием поиска национальной идентичности в XIX веке. Создание готических архитектурных пейзажей, с применением метода каприччио, было также связано с усилением значения католической церкви в исследуемый период. Характерным для романтизма также являлось обращение художников к теме мечтаний, осмыслению значения личности и архитектора, как творца, при изображении вымышленных архитектурных неоклассицистических пейзажей. «Каприччио» в английском искусстве XIX века стало методом и приемом для отражения темы архитектурных фантазий, выполненных под влиянием эклектизма и романтизма.

ИСТОЧНИКИ

1. *Томас де Квинси*. Исповедь англичанина, употреблявшего опиум. – Москва: Азбука-классика, 2005.
2. *Hübsch H*. In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style. Wolfgang Herrmann. – CA: Getty Centre for the history of Art and the humanities, 1992.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Берковский Н.Я*. Романтизм в Германии. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001.
2. *Борисова Е.А*. Ранний романтизм. – Москва: Мир искусств, 1991.
3. *Зеленко Т.В*. О понятии «готический» в английской культуре XVIII века // ЛГУ. Филологический факультет. Вопросы филологии. Вып. VII. Ленинград, 1978. – С. 201-207.
4. *Кантор-Казовская Л*. Современность древности: Пиранези и Рим. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015.
5. *Каплун А.И*. Стиль и архитектура. – Москва: Стройиздат, 1985.
6. *Подорога В.А*. Феномен города и философия истории XIX столетия. // Историко-философский ежегодник, № 90. – Москва: «Наука», 1991. – С. 40-54.
7. *Луков В.А*. Предромантизм. – Москва: Наука, 2006.
8. *Carter J*. Architecture and the Romance of Gothic Remains. 1817. – New York: College Art Association, 1982.
9. *Colvin H.M*. The origins of Gothic Revival // Academia Nazionaledeilincei. Anno CCCLXXV. 1978. Guaderno N241. Roma, 1978.
10. *Crook J. Mordaunt*. The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern. – Chicago: University of Chicago Press, 1987.
11. *Griffin R.C., Randall C*. The Untrammelled Vision: Thomas Cole and the Dream of the Artist – Paintings Entitled The Architect's Dream and Dream of Arcadia // Art Journal 52:2 (1993). – P. 68-77.
12. *Hitchcock H. R*. Architecture: Nineteenth and Twentieth century's. – Harmondsworth: Penguin Books, USA, 1968.
13. *Imerwahr R*. Romantic and its Cognates in England, Germany and France before 1790 // Romantic and its Cognates. The European History of the word. Manchester, 1972. – P. 17-91.
14. *Klark R*. The Gothic Revival. – Harmonds worth, Penguin Books, USA, 1962.
15. *Mignot C*. L'architecture au XIX-e siecle. Ed. du Moniteur. – Paris, 1983.
16. *Salmon F*. Storming the Campo Vaccino: British Architects and the Antique Buildings of Rome after Waterloo // London. Architectural History № 38, 1995. – P.75-146 .
17. *Wilton-Ely J.P*. Giovanni Battista Piranesi: The Polemical Woks, Farnborough-Hants, Gregg, 1972.
18. *Zevi B*. The modern language of architecture. Da Capo Press, London, 1978.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

SOURCES

1. Hübsch H. *In What Style Should We Build? The German Debate on Architectural Style*. Wolfgang Herrmann. CA, Getty Centre for the history of Art and the humanities, 1992.
2. Thomas de Quincey. *Ispoved anglichanina, upotreblaushego opium* [Confessions of an English Opium-Eater]. Moscow, Azbuka-classic, 2005.

REFERENCES

1. Berkovsky N.I. *Romantism v Germanii* [Romanticism in Germany]. St. Petersburg, Azbuka-classic, 2001.
2. Borisova E.A. *Rannii romantism* [Early romanticism]. Moscow, Mir iscusstv, 1991.
3. Caplun A.I. *Style i architectura* [Style and architecture]. Moscow, Stroyizdat, 1985.
4. Carter J. *Architecture and the Romance of Gothic Remains*. 1817. College Art Association, New York, 1982.
5. Colvin H.M. *The origins of Gothic Revival*. In *Academia Nazionaledeilincei*. Anno CCCLXXV. 1978. Guaderno N241. Roma, 1978.
6. Crook J. Mordaunt. *The Dilemma of Style: Architectural Ideas from the Picturesque to the Post-Modern*. Chicago, University of Chicago Press, 1987.
7. Griffin R.C., Randall C. *The Untrammelled Vision: Thomas Cole and the Dream of the Artist – Paintings Entitled The Architect's Dream and Dream of Arcadia'*. In: *Art Journal* 52:2 (1993). Pp. 68-77.
8. Hitchcock H.R. *Architecture: Nineteenth and Twentieth century's*. Harmondsworth, Penguin Books, USA, 1968.
9. Imerwahr R. *Romantic and its Cognates in England, Germany and France before 1790*. In: *Romantic and its Cognates. The European History of the word*. Manchester, 1972. Pp. 17-91.
10. Kantor-Kazovsky L. *Sovremennost drevnosty: Piranezi i Rim* [Piranesi as Interpreter of Roman Architecture and The Origins of His Intellectual World]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2015.
11. Klark R. *The Gothic Revival*. Harmonds worth, Penguin Books, USA, 1962.
12. Lukov V.A. *Predromantism*.[Pre-romanticism]. Moscow, Nayka, 2006.
13. Podoroga V.A. *Fenomen goroda i filosophia istorii XIX veka* [The phenomenon of the city and the philosophy of the history of the XIX century]. In: *Istirico-filosovskiy ezegodnik* [Historical and Philosophical Yearbook], # 90. Moscow, Nayka, 1991. Pp. 40-54.
14. Mignot C. *L'architecture au XIX-e siecle*. Ed. du Moniteur, Paris, 1983.
15. Salmon F. *Storming the Campo Vaccino: British Architects and the Antique Buildings of Rome after Waterloo*. In *London. Architectural History* # 38, 1995. Pp. 75-146 .
16. Wilton-Ely J.P. *Giovanni Battista Piranesi: The Polemical Woks*. Farnborough/Hants, Gregg, 1972.
17. Zelenko T.V. *O ponatii "goticheski" v angliskoi culture XVIII veka* [On the concept of "Gothic" in the English culture of the XVIII century]. In: *LGY. Filologicheskiy facultet. Voprosu filologii* [Faculty of Philology. Questions of philology]. VII. Leningrad, 1978. Pp. 201-207.
18. Zevi B. *The modern language of architecture*. London, Da Capo Press, 1978.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Джозеф Майкл Гэнди. Общественные и частные здания, построенные по проекту Дж. Соуна в Великобритании между 1780-1815 гг. Бумага, акварель, 1818 г. Музей сэра Дж.Соуна, Лондон.

Источник: официальный сайт музея (collections.soane.org/object-p87)

Рис. 2. Джозеф Майкл Гэнди. Архитектурная композиция моделей Дж. Соуна, выполненных с 1780 по 1815 гг. Бумага, акварель, 1819 г. Музей сэра Дж.Соуна, Лондон.

Источник: официальный сайт музея (collections.soane.org/object-p96)

Рис. 3. Чарльз Роберт Кокерелл. Мечта профессора. 183 x 152,4 см. Бумага, карандаш, чернила, перо, акварель. 1848 г. Королевская Академия художеств, Лондон.

Источник: официальный сайт (www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/the-professors-dream)

Рис. 4. Джозеф Майкл Гэнди. Сравнение особенностей тринадцати архитектурных стилей. Акварель, 1820-е гг. Музей сэра Дж. Соуна, Лондон.

Источник: официальный сайт музея (collections.soane.org/object-xp6)

Рис. 5. Джозеф Майкл Гэнди. Церкви, спроектированные Дж. Соуном для иллюстрации различных стилей архитектуры. Бумага, акварель. 141 x 85 см. Музей сэра Дж.Соуна, Лондон.

Источник: официальный сайт музея (collections.soane.org/object-p259)

Рис. 6. Джозеф Майкл Гэнди. Архитектурные воображаемые видения и вечерние мечтания. Бумага, акварель. Музей сэра Дж.Соуна, Лондон.

Источник: официальный сайт музея (collections.soane.org/object-p81)

Рис. 7. Томас Коул. Мечта Архитектора. Холст, масло. 1840 г. Музей искусств Толидо, США.

Источник: официальный сайт музея (emuseum.toledomuseum.org/objects/54973)

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-78-91

Д.А. Абдуллина
ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея,
аспирант кафедры художественного образования и декоративно-прикладного искусства
РГПУ им. А.И. Герцена
abdullina@muzped.net

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: РОМАНТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ АНГЕЛА, «БЛАГОРОДНОГО ДИКАРЯ» И ГЕРОЯ

В статье рассматривается детский портрет в отечественной живописи первой половины XIX века на примере работ О.А. Кипренского, К.П. Брюллова, В.Г. Варнека, В.А. Тропинина, А.Г.Венецианова и других портретистов того времени. Автор выделяет наиболее часто встречающиеся в портретах «типы» или варианты детских образов, а именно: дети-ангелы, «благородные дикари», дети-герои и «примерные дети». Возникновение данных «формул представления» связывается с развитием так называемой романтической концепции детства, предполагающей в сравнении с предыдущей эпохой «маленьких взрослых» особое отношение к детскому миру как утраченному идеалу, «золотому веку» и программ на будущее. В публикации прослеживается то, как на развитие жанра и его образности сказывалась актуализация тенденций романтизма в изобразительном искусстве того времени.

Ключевые слова: детский портрет, романтизм, дети, живопись, история детства, искусство XIX века, искусство романтизма

The article considers the children's portrait in Russian painting of the first third of the XIX century on the example of the works of O.A. Kiprensky, K.P. Bryullov, V.G. Varnek, V.A. Tropinin, A.G. Venetsianov and other portraitists of that time. The author identifies the most common “types” or variants of children's images in portraits, namely: children-angels, “noble savages”, children-heroes and “exemplary children”. The emergence of these “formulas of representation” is associated with the development of the so-called romantic concept of childhood, which assumes, in comparison with the previous era of “little adults”, a special attitude to the children's world as a lost ideal, a “Golden age” and programs for the future. The publication traces how the development of the genre and its imagery was affected by the actualization of romanticism trends in the visual arts of that time.

Keywords: children's portrait, romanticism, children, painting, childhood story, 19th century art, romanticism art

Главным в портрете является человек. В случае детского портрета образ ребенка – это еще и отражение актуальной для своего времени концепции детства. Она претерпевала серьезнейшие изменения на рубеже XVIII – XIX веков – тогда, когда на основе и во многом в оппозиции идеям и педагогическим воззрениям просветительства и сентименталистским тенденциям взошли на отечественной почве зерна романтической концепции детства, отголоски которой ощущается и в нашем столетии.

Между тем, время и процесс формирования романтических «формул презентации», которые впоследствии оказали значительное влияние на особенности жанра детского портрета, пока не стали объектами пристального внимания искусствоведов. Без сомнения, к живописным образам детей того и последующих периодов неоднократно обращались, но опосредованно, в контексте анализа творческого пути того или иного мастера, направления или явления в художественном мире. Как правило, детскому портрету первой половины XIX века, как и других периодов, посвящались и посвящаются альбомы, приуроченные к чрезвычайно популярным в последние два десятилетия выставкам, связанным с детской тематикой. Наиболее значимыми с точки зрения сбора иконографического материала являются альбомы М.Н. Мерцаловой и Е.А. Неволиной – «Дети в мировой живописи» (1968) и «Мой ангел. Детский портрет в русской живописи» (2004) соответственно. В 2010-х годах в свет вышли статьи «Эмоциональная и символическая сфера в

© Абдуллина Д.А., 2020

ISSN 2227-6165

детском портрете XVIII-XX веков» (2015) А.А. Малышевой, «Образы детства в произведениях изобразительного искусства» (2016) А.М. Вербенец и некоторые другие. Указанные труды, скорее, представляют собой обзоры с указанием наиболее значимых памятников, чем попытки анализа и поиска основных «типов» детских образов, причин и истоков их возникновения. Однако сам факт появления этих работ – свидетельство о нарастающем интересе со стороны научного сообщества к данной теме, необходимости систематизации материала, а также изучения важнейших вех развития детского портрета в нашей стране, одна из которых – эпоха романтизма.

Подобно с умилением рисовавшему детишек гетевскому Вертеру художники начала XIX века начали вглядываться «с чуткостью к возрастным характеристикам модели» [Турчин, 1968. с. 47]. Они находили в детских образах нечто важное и созвучное, а именно – «драгоценный мир в себе, глубина и прелесть которого притягивала» [Эпштейн, Юкина, 1979, с. 24]. При этом портретисты вовсе не стремились показать истинный характер, привычки, достоинства и недостатки маленьких моделей. Гораздо важнее для них был «отвлечённый образ невинности, близости природе и чувствительности, – те качества, которые отсутствуют у взрослых», а «культ идеализированного детства не содержал в себе ни грани интереса к психологии подлинного ребенка» [Кон, 2010, с. 14].

Детский образ для художников-романтиков, по-видимому, был притягательной формой, которая привлекала силой своей витальности и стихийности, темпоральностью, динамичностью, творческим потенциалом и футуристичностью, то есть всем тем, что так отличало его от взрослости, следовательно, требовало новых «формул представления». Перед портретистами той поры открывалось поле для поисков и экспериментов по созданию новой образности в детском портрете. Симптоматичным в этом свете кажется появление большого числа в сравнении с предыдущим веком изображений детей из «ближнего круга», которые авторы создавали для себя и своих близких, следовательно, в них они могли позволить себе те вольности, которые не допускались в портретах на заказ. Категория детскости служила для романтиков еще и альтернативой тотальному рационализму, сциентизму и позитивизму, ибо детство связывалось с воображением, фантазией, иррационализмом и интуицией (приводится по: [Стеценко, 2017]).

Если окинуть широким взглядом портрет первой половины XIX столетия, то может показаться, что его детский вариант формально изменился мало в сравнении с XVIII веком. По-прежнему преобладала поясная или погрудная «формула» полупарадного, камерного или интимного портрета. Продолжала развиваться символическая система, связанная с темой детства: «друзья детства», цветы и плоды, книги и предметы для учения. И только костюмы и прически претерпели изменения. Однако уже появление их детской разновидности – важный симптом смены доминант в восприятии взрослыми ребенка, признании права на детскость и детское поведение, свобода это демонстрировать в формате портрета. Детскость более не ретушировалась маской взрослости, а, напротив, подчеркивалась за счет эффектности и «свободы композиционных построений» [Турчин, 1968, с. 46]. Это позволило художникам изображать детей не в статике «предстояния», а в движении и раскованных позах. Теперь маленькие герои могли гулять и играть. Отсюда иное в сравнении с прошлым столетием значение пейзажного задника, домашнего интерьера, а также появление портретов с детскими игрушками, играми и занятиями. Образ ребенка в портрете получал независимость от традиций взрослого портретирования!

Так, при созерцании семейной галереи в прошлом могла возникнуть сложность при идентификации возраста изображенных людей, а в интересуемое нас время граница между взрослым и детским миром обрела небывалую четкость. Именно тогда в романтической литературе «возникло представление о "двоемирии", совместном сосуществовании обыденной реальности и мира фантазии, где ребенок – тот, кто безо всяких усилий может пересекать границу между мирами» [Зырянова, 2017, с. 150]. Правда, роль такого трикстера обретал только «условный ребенок» – его образ на портрете. Реальные мальчики и девочки были тесно связаны с взрослым миром родителей и находились в подчинительной позиции к нему. Это влекло за собой то, что в портрете как бы боролись две тенденции: романтическая и дающая вольность детству и

ISSN 2227-6165

просветительско-дидактическая, требующая строго вести ребенка – неразумное создание на пути к добродетели. Отсюда это срастание духа детских порывов, эмоций с прелестью стародавнего нравоучения, которая так сильно звучит и в детской литературе тех лет (приводится по [Пустошкина, 2007, с. 62]).

Портреты того времени также отличает «романтическое единство характеров» [Шереметьев, 2009, с. 133], которое в области детского портрета выразилось в становлении вариантов представления образов. Так, В.С. Турчин отмечал, что «в разнообразной галерее портретных образов эпохи романтизма угадывается не то, чтобы определенная система образов и героев, но явная симпатия художников к определенным типам людей» [Турчин, 1959, с. 13]. Этот факт позволяет автору выделить ряд связанных с романтическим этапом развития русской живописи «формул представлений» ребенка.

Доминирующая «формула» в творчестве портретистов романтического толка – ангелоподобные дети. Это небольшие «головки», погрудные или поясные изображения, ретушировавшие телесность. Фон нейтральный, нередко с изображением небес и лёгкой облачностью. Половые различия в таких портретах почти не выявлялись, что подчеркивало близость к образу бесполого небесного создания. Мечтательный и спокойный взгляд модели, как правило, устремлен вдаль или как бы сквозь зрителя. Мотив ясного неба, цветы, небесные пташки, христианская символика – все указывает на близость малютки к Раю. Такие портреты создавались, скорее всего, чтобы не только задокументировать облик ребенка в раннем возрасте в виде, приятном родителям, но и на случай ранней смерти модели, таким способом компенсировать боль утраты [Калверт, 2009, с. 14]. Портрет напрямую соотносился с представлениями о душе ребенка, совершенством и святостью духовного существования (приводится по: [Bryant, 1979]). Данная ассоциация порождала сопоставление портретного образа маленьких мальчиков и девочек с ангелами или Младенцем Христом, и, как следствие, обращение портретистов к христианской иконографии.

Ф.А. Бруни изображал своих сыновей в рамках именно этой «формулы», пользуясь иконографией мастеров ренессанса и тонко заимствовал некоторые моменты из современных ему назарейцев (приводится по: [Бенуа, 1900]). К.П. Брюллов в детских портретах также использует ее. Например, четверо мальчиков из семейства Гагариных – это будто реминисценция на образы рафаэлевских ангелов (*рис. 1*). Модели буквально витают в облаках, лишенные тела. Тем самым, словно подчеркивается их обособленность от грешного мира. Между тем, эти же ангелоподобные дети в семейном портрете с матерью преображаются во вполне земных детей (*рис. 2*). Такое ощущение, что образ взрослого служит своего рода якорем, держащим их, чтобы те не унеслись в небесные дали.

Важно подчеркнуть, что данные образы отличаются эмоциональной нейтральностью, выражением незыблемого благодушия. Это ангелы, смотрящие на взрослого зрителя с небес. В них сложно уловить проявления многосложности внутреннего мира, тем они отличаются от взрослых портретов, в которых художники стремятся выражать «единую страсть души» [Валицкая, 1972, с. 7]. Образ ребенка имперсонален, так как показывает идеал незапятнанного грехом человека вообще.

Еще одним важным отличием от взрослого портрета является частый групповой характер. Романтический портрет взрослого человека – портрет одного лица [Турчин, 1968, с. 49]. Образы детей из одной семьи предстают, как правило, вместе, что, скорее всего, было вызвано соображениями экономии. Поскольку семьи были большими, оптимально и менее затратным для родителей было заказать сразу двойной или групповой портрет. Сказывалось здесь и то, что мальчики и девочки воспринимались выходцами из одного детского мира. При этом они, несмотря на пребывание в одном времени и пространстве со своими братьями и сестрами, не взаимодействуют между собой. Позы, повороты головы, настроение и чувства могут быть различными, даже разнонаправленными. Кажется, что каждый из них как бы существует сам по себе.



Рис. 1.
К.П. Брюллов. Портрет Григория, Евгения, Льва и Феофила Гагариных. 1824.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.



Рис. 2.
К.П. Брюллов. Е.П. Гагарина с сыновьями Евгением, Львом и Феофилом. 1824.
Частное собрание.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Наряду с мальчиками в данном ключе изображались и девочки. Причем их изображение в виде ангелов встречаются гораздо чаще. Более широкими кажутся и возрастные рамки. Если для мальчиков – это младенчество (до 7 лет), то для их сестренок – время вплоть до замужества, если не всю жизнь, ведь женщины тогда нередко воспринимались сродни неразумным детям.

Условно портретные образы девочек можно отнести к «домашним ангелам». Они представлялись часто в пространстве дома или рядом с ним. В них сохранялась возникшая в предшествующем веке ориентация на воспевание одухотворённости женщины и «ангельской кротости», наивности и чистоты. При этом ангелоподобность повлекла за собой то, что в девичьих портретах исчезает намек на кокетство, свойственное образам рококо. В приоритете – естественность и простота. Акцентируется это и за счет светлых прямых платьев, незатейливых стрижек и причесок (*рис. 3*). «Убирается» любая амбивалентная атрибутика, а остается лишь та, что связана с христианскими добродетелями.

В это же время формируется новый и очень важный аспект, определяющий стремление авторов приблизить модель к идеалу, – это понимание того, что девочке предстоит вырастить и существенно повлиять на становление нового поколения. В силу этого всячески подчеркивается не только их добродетельность, но и образованность. В таких портретах появляется мотив чтения. Вместе с этим сквозь милые черты проступает еще и то, что женщина и, как следствие, ее маленькая предтеча начали превращаться в поэтический идеал, предмет поклонения, «олицетворение прекрасного в жизни» [Турчин, 1969, с. 1]. Ангелоподобные малышки, тем самым, стали ярким элементом идеальной утопии детства.



Рис. 3.
А.Г. Венецианов. Портрет Настеньки Хавской. 1826. Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск.

ISSN 2227-6165

Еще одним вариантом представления ребенка можно назвать «счастливых» или «благородных дикарей». Корни этого варианта презентации детского образа следует искать еще в Просвещении, идеологи которого утверждали важнейшим принципом педагогики – природосообразность и доказывали необходимость взращивания детей подобно «молодым деревцам» в сельской местности, на природе. Передовое российское дворянство в начале XIX века разделяло эти взгляды. Так, Княгиня А.И. Васильчикова писала, «что для воспитания детей полезно пожить какое-то время вдали от света», а Е.П. Янькова не раз отмечала в дневнике, что деревенский воздух полезен для ее семейства, поэтому теплое время года ее дети проводили за городом (приводится по: [Олимская, 2017]).

Однако в отношении романтического синтеза детей и природы все было гораздо глубже и масштабнее, чем желание воспитать «естественного человека». Так, один из выразителей идей романтизма И.-Г. Гердер критиковал «хвастливое и бесплодное образование», призывая обратиться к чувству и природе – универсальным языкам искусства (приводится по: [Пахомова, 2009]). Будущее же он, как и многие мыслители и деятели искусств того времени, видел «золотым веком». Образ ребенка соотносился с этим футуристическим посылом. От этого и изображать его хотелось в обстановке, отличной от взрослого неестественного пространства гостиной, где каждый предмет – напоминание о прошлом. Но даже, когда романтики вводили, казалось бы, вполне знакомые элементы пейзажного фона, вручали дитю цветок или плод, то все это «представало каким-то странным, отчужденным, необычным, чем и притягивало к себе с особой силой» [Бычков, 2002, с. 78].

Причем «дикари» воспринимались художниками не как абстрактная модель «естественного человека», свободного от условностей общества, а персонификация стихийности и неприкрытой эмоциональности. Неугомонный, живущий чувствами и сиюминутными желаниями ребенок как нельзя лучше соотносился с этим образом. Наши портретисты не создали эту «формулу» самостоятельно. Она пришла, как и предыдущая, из-за границы, перекочевав в континентальную Европу из Великобритании. Особую лепту в ее формирование внес Т. Гейнсборо, совершенно по-особенному относившийся к пейзажу в портрете и его корреляции с портретируемыми детьми. Ему же принадлежат названные Дж. Рейнольдсом «причудливыми картинками» изображения детишек из простонародья на лоне природы. В России традиция изображать в портретах детей, находящихся или гуляющих в одиночестве или группой по парку или саду, пришла на рубеже веков. При этом пейзажный фон перестал быть только декоративным обрамлением [Турчин, 1968, с. 49]. Он превратился в воплощение Духа или Абсолюта – «символическое явление божественного, духовного, превосходящего наш человеческий масштаб» [Зибницкий, 2017, с. 171]. Ребенок в этом контексте становился эманацией природного начала.

Пейзаж в детском портрете отличался от взрослого. Художники чутко улавливали разницу между двумя мирами. В первом не было места разгулу стихий, полумраку и мраку ночи. Для детских образов светило дневное и утреннее солнце, подле них царили безмятежное лето или весна, напоминающие классические пейзажи К. Лорена или Н. Пуссена. Обычно это холмистый ландшафт, облачное небо, дерево и пышные кусты (р*ис. 4*). Часто есть намеки на обитаемость мест – балюстрады, лестницы, колонны или скульптуры. Первое время природа изображалась абстрактно, но постепенно с развитием пейзажного жанра в ней стали звучать национальные нотки. Особенно ярко это сказывалось в изображениях крестьянских детей А.Г. Венецианова, которые в них словно пребывали в нашем варианте Аркадии.

Природные мотивы «помогали» художнику раскрыть свойственную маленькому существу жажду познания мира, стремление ощутить полноту жизни, то есть внести элемент столь важной для романтического портрета образной драматургии. Дети в таких портретах напоминают Робинзона Крузо – символа романтической эпохи, героя, вырвавшегося за пределы комфортного пространства в мир приключений и тайн, но, в то же время, желающего вновь вернуться назад, чтобы воссоединиться с людьми. Мотив странничества ребенка, поиска дороги взросления

ISSN 2227-6165



Рис. 4.
А.Г. Венецианов. Портрет детей Панаевых с няней. 1841.
Государственная Третьяковская галерея, Москва.

характерен и для литературы той поры, так как «путь – это особая форма духовной жизни лирического героя, его «расширенного видения мира и пространства» [Захарко, 2016, с. 50].

Дети – «счастливые дикари» подчеркнуто динамичны. Их динамика сильнее чувствуется, чем у взрослых и за счет поворотов, расположения фигур относительно центральной оси, поз, непосредственно движения. Они могут идти, бежать, играть, стоять, сидеть и отдыхать, но все равно в их образах ощущается, пусть даже затаенное, но движение. Для романтиков была свойственна «маниакальная одержимость будущим» [Стеценко, 2017, с. 390], которая и выражалась в образе движущегося или даже замеревшего перед рывком ребенка.

Природа в романтизме также наделялась мистическим значением. Флоральные объекты в портрете имели глубокие смыслы, которые трансформировались под воздействием детского «Я». Так, в детских портретах того времени можно обнаружить два главных мотива – облачное небо и могучее древо. Они свойственны и взрослому портрету: облака означают мир переменчивых страстей, а тектоника могучего древа – место отдохновения усталого путника. Однако если взрослые ищут под сенью последнего прибежище, то дети, наоборот, жаждут выйти из-под нее в большой мир. За мотивом древа стоит образ опекающего и направляющего ребенка на пути взросления родителя, поэтому можно говорить о косвенном присутствии его влияния в портрете.

Еще один «тип» – «ребенок-герой» условно относится к так называемому «героическому» этапу в развитии русского романтизма (приводится по: [Валицкая, 1972]): от войн с Наполеоном до восстания декабристов. Идея героизма и борьбы русского народа и даже участия в ней самых

маленьких его представителей прочно вошла в умы и сердца наших соотечественников. Она оказала огромное влияние на развитие отечественной культуры последующего времени, определила образ русского человека «во всемирно-историческом созерцании» [Мережковский, 1901, с. 7]. «Изображения военных получили широкое распространение» и особое «нравственно-эстетическое значение в контексте той эпохи» [Шереметьев, 2009, с. 125]. Портреты мальчиков старше 6–7 лет не остались в стороне от этого процесса. Заказчикам хотелось видеть в своих детях овеянных романтическим духом героев, способных защитить и изменить мир к лучшему, а чуткие художники откликались на данный запрос.

Так возникла еще одна, нигде более не встречающаяся «формула» детского портрета. Он представлял собой исторически и социально окрашенный тип, в который как бы вписывался маленький ребенок мужского пола, обретая важные и актуальные для того времени героические черты, быть может, и не свойственные ему лично. Отчасти эта линия детского портрета продолжала традицию еще прошлого века. Сообразно ей дворянские дети изображались военными или государственными деятелями, тем самым обозначался уже заранее известный их путь в будущем. Сказывался здесь и классицистический «пример гражданской доблести и героизма» [Павлуцкий, 1900, с. 4]. Однако в романтическом портрете изображалась не данность и не четко заданная гражданская позиция, а «понимание нового типа достоянной личности – духовно свободной, служащей не государственной власти и императору, а в первую очередь своему народу и Отечеству» [Меркулова, 2018, с. 42].

Образ толстовского Пети Ростова, который даже на охоту выходил со словами «тщетны россам все препоны», как нельзя лучше выражает идейное и эмоциональное содержание этой «формулы». Мальчик, описанный в «Войне и мире», покинул родной дом тайно, сбежал, чтобы защищать Отечество. Но даже на войне среди бывалых вояк он был чистым сердцем ребенком, исполненным любви к миру и другим людям. Он погибает в тот миг, когда вступает в бой с целью пролить кровь. Тем самым теряется связь с витальным детским миром (приводится по: [Нефедова, 2012]). При этом он воплощает в себе детское деятельное начало, способное взять на себя определенную социальную роль и влиять на саму историю.

Аналогичная психологическая характеристика может быть дана герою портрета кисти О.А. Кипренского – А.А. Челищеву (*рис. 5*). По мнению В.С. Турчина, это лучший романтический детский образ (приводится по: [Турчин, 1968]). Он был написан за год, а, быть может, одновременно с портретом Е.В. Давыдова. Их сближает воодушевленность и молчаливая созерцательность. Традиционная для детских изображений тех лет овальная рамка – будто знак пребывания потенциального героя в пока еще безопасном мире детства. Однако ощутимая в фигуре и позе устремленность вперед, туда, куда направлен взгляд вольнолюбивых темных глаз, говорит о желании модели поскорее вырасти из этой формы, чтобы оказаться на том же пути, что Давыдов и ему подобные. Автор словно «перенес» на мальчика настроение, состояние, глаза тех военных, которых он неоднократно зарисовывал.

Детский портрет рождал под кистью романтиков нового героя – будущего гражданина и воина, в котором авторы пытались «выразить умонастроение целого поколения, отмеченное пафосом патриотизма» [Шереметьев, 2009, с. 125] и, добавим от себя, «перенести» его на последующие поколения. Поэтому героические образы мальчиков вовсе не кажутся чем-то пародийным. И в пространстве семейных галерей они органично смотрятся рядом с образами близких и родных – действительных участников войн. Поэтому нет ничего удивительного в том, что и про маленьких «героев» можно сказать словами Ф.Н. Глинки, адресованными портрету генерала А.А. Тучкова, «в этих чертах есть ум, но вы не хотите любоваться одним умом, когда есть при том что-то высшее, что-то гораздо более очаровательное, чем ум. В этих чертах, особливо на устах и в глазах, есть душа! По этим чертам можно догадаться, что человек, которому они принадлежат, имеет (теперь уже имел!) сердце, имеет воображение…» [там же, с. 125].

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165



Рис. 5.
О.А. Кипренский. Портрет мальчика А.А. Челищева. 1808.
Государственная Третьяковская галерея, Москва.

В детском лице был еще один важный момент для романтиков – в них отсутствовало в отличие от взрослых «впечатления затаенной грусти, предчувствия грядущей гибели» [там же, с. 132]. Пресловутое memento mori нивелировалось, а оптимистический и жизнеутверждающий посыл звучал с особой силой. Витальность детских образов «снимает» любую дихотомию в этом плане. Кстати, в сравнении с предыдущим столетием в образах мальчиков все реже появляется мотив оружия, что, на взгляд автора, подчеркивает не «смерти мысль» и «бранные забавы» [Пушкин, 1985, с. 219], а такие вполне «мирные» рыцарские качества, как доблесть, верность и честь.

Культурные коды, связанные с рыцарскими идеалами, привлекали романтиков, как и все русское дворянство. Их воспринимали и на них воспитывались дети. Так, читая детские книги, знакомясь с романами, изучая историю, мальчики вполне закономерно чувствовали себя средневековыми рыцарями, которые борются со злодеями, колдунами, великанами, крестоносцами, воюют с маврами [Косов, 1997]. Мало того, представлениями о чести и доблести, подобными рыцарским, жили деды, отцы и все мужское окружение маленьких дворян. Это не могло не сказаться на желании представлять даже в детском портрете модель в таком качестве.

С 1820-х годов героический пафос «сынов Отечества» начинает стихать. В портрете уже не было места романтическим порывам «героев» или «дикарей», подчеркнутой свободы от оков взрослого мира «ангелов». Взамен им пришел вновь закрытый в пространстве домашних комнат

ISSN 2227-6165



Рис. 6.
А.Г. Варнек. Портрет А.А. Томиловой в детстве с куклой в руке. 1825.
Русский музей, Санкт-Петербург.

«примерный ребенок». Он предстает в благовоспитанном виде, именно таком, с каким подобает являться в общество детям. Это уже не подобие взрослого моралите как в XVIII веке, это детский образ как некое нравственное и поучительное наставление, идеальная дидактическая модель для усвоения подрастающими поколениями.

Вероятно, данная «формула» явилась своеобразной реакцией на общие пессимистические настроения в российском обществе того времени и подавление любого свободомыслия. В угасании свободолюбивого духа в образе ребенка могли сыграть роль и новые доминанты в образовательной политике Российской империи: рациональность и патриархальность, а также культ семьи и дома как главных ценностей. Это и «трагический» этап русского романтизма. Во взрослом портрете зазвучало «противоречие личности и мира» [Валицкая, 1973, с. 8], а в сфере детских образов художники предпочли уйти в поле безопасного построения «программ» на будущее.

Возрастающая дидактическая составляющая детского портрета обусловила необходимость поиска соответствующих художественных средств. Исследователи отмечают, что в этот период наши художники буквально заново открывают для себя Грёза и Шардена (приводится по: [Шарнова, 2018]). Появляются жанровые картины и портреты детей В.А. Тропинина, А.Г. Венецианова и других авторов как реминисценции на «риторику послушания» французских мастеров (приводится по: [Сечин, 2018]). Маленькая модель в таких портретах помещается в пространство дома, балкона, места у окна. Она сидит или стоит у письменного стола – знака получения знаний, домашних занятий. В руках детей – вне зависимости от пола, книги, у девочек

ISSN 2227-6165

или младенцев еще и цветы, игрушки, у мальчиков постарше – предметы для активных игр. Однако в отличие от предыдущих групп образы более статичны, они не действуют. Это дало возможность портретисту вольно или невольно выступить в роли исследователя внутреннего мира детей, все объективнее и объективнее отражая его.

Характерный пример такого рода портретов – это дети Томилиных кисти А.Г. Варнека. Объединяет три картины темное пространство комнаты, из которого луч света «выхватывает» детскую фигурку, сидящую за столом. Через повседневные занятия художник получает возможность рассказать реальную историю каждого из братьев и их младшей сестры. Если предположить, что серия портретов в основе своей имела наставительную мысль, то она могла заключаться в изображении разных этапов пути взросления ребенка. Маленькая Александра указывает на куклу в виде взрослой женщины как на образец для себя в будущем. Это же и символ будущего материнства. Николай перекрестил руки, тем самым художник словно обозначает стоящий перед мальчиком непростой в его годы выбор между пустой детской игрой в волан или вишнями – символами Евхаристии (*рис. 6*). Старший Томилов представлен за чтением и письмом – метафорой просвещенного знания. Она актуализировалась в связи с тем, что в то время именно через эти занятия происходил процесс воспитания.

Таким образом, детский образ в портрете первой половины XIX века отражал романтические представления о мире детства и ребенке как некой идеальной модели. Она олицетворяла «деятельную борьбу за общечеловеческие идеалы» [Турчин, 1968, с. 46] и наделялась «функцией спасительного присутствия в сплошь зараженном ложью мире» [Исупов, 2007, с. 224]. Заказчики и портретисты включали в нее масштабное и сложное содержание: представления о непорочной душе ребенка, свои идеалы и образцы, мечты о грядущем и многое другое. Образ ребенка тем самым актуализировался в глазах взрослых, что обуславливало дальнейший бурный расцвет жанра в обозначенном столетии.

ИСТОЧНИКИ

1. *Пушкин А.С.* Мне бой знаком… // Собр. соч. в 10 тт. Т. 1. 1985.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бенуа А.*Ф. Бруни. По поводу столетия со дня рождения // Мир искусства, 1900. Т. 4. № 12. С. 58-105.
2. *Бычков В.В.* Эстетика. Москва: Гардарика, 2002.
3. *Валицкая А.П.* Проблема романтизма в русской живописи первой трети XIX века: автореферат диссер… степени кандидата искусствоведения, 17823 «Изобразительное искусства». Ленинград: Институт живописи, скульптуры и архитектуры им. И.Е. Репина, 1972.
4. *Захарко Н.А.* Мир романтизма: материалы юбилейной конференции // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Сер. 7, Литературоведение: Реферативный журнал, 2016. С. 48-57.
5. *Зибницкий Э.* Пути романтизма в России // Генеалогия современного религиозно-националистического дискурса ЭОН. Альманах старой и новой культуры, 2017. № 12. С. 167-198.
6. *Зырянова А.И.* Быль сказки: история русской детской литературы в историко-социальном контексте // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология, 2017. № 3 том 11. С.148-153.
7. *Исупов К.Г.* Детскость (из авторского словаря «Космос русского самосознания») // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana), 2007. № 2 (51). С. 223-226.
8. *Калверт К.* Дети в доме. Материальная культура раннего детства. 1600-1900. – Москва: Новое литературное обозрение, 2009. 228 с.
9. *Кон И.С.* Открытия Филиппа Арьеса и гендерные аспекты истории детства // Вестник РГГУ. Серия «Культурология. Искусствоведение. Музеология». Москва, 2010. № 15 (58). С. 12-24.
10. *Косов Г.В.* Формирование ментальных установок дворянства рубежа XVIII-XIX вв. (на примере складывания мировоззрения декабристов) [Электронный ресурс] // Развитие системы образования в Ставропольском крае. 1997. URL: http://www.stavedu.ru/_docs/pdf/vuz-chursin/_confer/cyclesX/ 4/20.pdf. (Дата обращения: 20.05. 2020).

11. *Мережковский Д.* Христос и Антихрист в русской литературе // Мир искусства, 1901. № 1. С. 7-45.
12. *Меркулова Н.Г.* Отечественное изобразительное искусство XIX века как источник исследования культурных кодов головы и лица человека // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение, 2018. № 32. С. 41-54.
13. *Нефедова Л.К.* Детствование как состояние связи мира с человеком в русской философии // Ценности и смыслы, 2012. № 3 (19). С. 23-31.
14. *Олимская А.В.* Влияние романтизма на бытовую культуру российского дворянства в первой трети XIX века. Семейные отношения // Международный журнал гуманитарных и естественных наук, 2017. № 10. С. 25-32.
15. *Пахомова А.С.* Сущность человека и его духовность в эпоху Просвещения // Аналитика культурологии, 2009. № 14. С. 139-146.
16. Проф. *Павлуцкий.* По поводу юбилея / Мир искусства, 1900. № 13–14. С. 1-25.
17. *Пустошкина Т.В.* «Дитя больше, чем оно есть...» (Мифологема детства в нравоучительной повести А. Погорельского «Черная курица или подземные жители») // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература, 2007. № 3-II. С. 62-66.
18. Русский музей представляет: Русский музей. От иконы до современности / Альманах. Вып. 79. – Санкт-Петербург: Palace Editions, 2005.
19. *Сечин А.Г.* «Риторика послушания» Жана-Батиста Грёза в контексте русско-французских художественных связей // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение, 2018. Т. 8 (2). С. 273-295.
20. *Стеценко Е.А.* Концепт детскости в литературе США // Литература двух Америк, 2017. № 3. С. 386-412.
21. *Турчин В.С.* Романтизм в русской портретной живописи // Художник, 1968. № 11. С. 46-52.
22. *Турчин В.С.* Русский портрет эпохи романтизма. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, № 823. «Изобразительное искусство. – Москва: МГУ им. М.В. Ломоносова, 1969.
23. *Шарнова Е.Б.* Жан-Батист Грез. Взгляд из России // Искусствознание, 2018. № 3. С. 74-96.
24. *Шереметьев О.В.* Эпоха 1812 года в военных портретах русских мастеров начала XIX // Театр. Живопись. Кино. Музыка, 2009. № 4. С. 125-133.
25. *Эпштейн М., Юкина Е.* Образы детства // Новый мир, 1979. №12. С. 25-38.
26. Bryant W.M. Hegel on romantic art // The Journal of Speculative Philosophy. V. 13, No. 2 (April, 1979).

SOURCES

1. Pushkin A.S. *Mne boy znakom...* In: Sobr. Op. in 10 tt. T. 1. 1985.

REFERENCES

1. Benua A.F. *Bruni. Po povodu stoletiya so dnya rozhdeniya* [Regarding the centenary of the birth]. In: *Mir iskusstva*, 1900. V. 4. No. 12. Pp. 58-105.
2. Bryant W.M. Hegel on romantic art. The Journal of Speculative Philosophy. V. 13, No. 2 (April, 1979).
3. Bychkov V.V. *Estetika* [*Esthetics*]. Moscow, Gardarika, 2002.
4. Epshteyn M., Yukina U. *Obrazy detstva* [Images of childhood]. In: *Novyy mir* [New World], 1979. #12. Pp. 25-38.
5. Isupov K.G. *Detskost' (iz avtorskogo slovarya "Kosmos russkogo samosoznaniya")* [Detskost (from the author's dictionary "Cosmos of Russian self-consciousness")]. In: *Obshchestvo. Sreda. Razvitiye (Terra Humana)* [Society. Wednesday. Development (Terra Humana)], 2007. #2 (51). Pp. 223-226.
6. Kalvert K. *Deti v dome. Material'naya kul'tura rannego detstva. 1600-1900.* [Children in the house. Material culture of early childhood. 1600-1900]. Moskow, Novoye literaturnoye obozreniye, 2009.
7. Kon I.S. *Otkrytiya Filippa Ar'yesa i gendernyye aspekty istorii detstva* [Philip Arjes ' Discoveries and gender aspects of childhood history]. In: *Vestnik RGGU. Seriya "Kul'turologiya. Iskusstvovedeniye. Muzeologiya"* [Bulletin. A Series "Of Cultural Studies. Art criticism. Museology"], 2010. # 15 (58) / 10. Pp. 12-24.
8. Kosov G.V. *Formirovaniye mental'nykh ustanovok dvoryanstva rubezha XVIII-XIX vv. (na primere skladyvaniya mirovozzreniya dekabristov)* [Formation of mental attitudes of the nobility of the turn of the XVIII-XIX centuries. (on the example of folding the worldview of the Decembrists)] [Elektronnyy resurs]. In: *Razvitiye sistemy obrazovaniya v Stavropol'skom kraye* [Development of the education system in the Stavropol territory]. 1997. URL: http://www.stavedu.ru/_docs/pdf/vuz-chursin/_confer/cyclesX/ 4/20.pdf. (Data obrashcheniya: 20.05. 2020).

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

9. Merezhkovsky D. *Khristos i Antikhrist v russkoy literature* [Christ and the Antichrist in Russian literature]. In: *Mir iskusstva* [World of Art], 1901. # 1. Pp. 7-45.
10. Merkulova N.G. *Otechestvennoye izobrazitel'noye iskusstvo XIX veka kak istochnik issledovaniya kul'turnykh kodov golovy i litsa cheloveka* [Domestic fine art of the XIX century as a source of research of cultural codes of the head and face of a person]. In: Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedeniye [Bulletin of Tomsk state University. Culturology and art history], 2018. # 32. Pp. 41-54.
11. Nefedova L.K. *Detstvovaniye kak sostoyaniye svyazi mira s chelovekom v russkoy filosofii* [Detstvovanie as a state of connection of the world with a person in Russian philosophy]. In: *Tsennosti i smysly* [Values and meanings], 2012. # 3 (19). Pp. 23-31.
12. Olimskaya A.V. *Vliyaniye romantizma na bytovuyu kul'turu rossiyskogo dvoryanstva v pervoy treti XIX veka. Semeynyye otnosheniya* [Influence of romanticism on the domestic culture of the Russian nobility in the first third of the XIX century. Family relations]. In: *Mezhdunarodnyy zhurnal gumanitarnykh i yestestvennykh nauk* [International journal of Humanities and natural Sciences], 2017. # 10. Pp. 25-32.
13. Pakhomova A.S. *Sushchnost' cheloveka i yego dukhovnost' v epokhu Prosveshcheniya* [the Essence of man and his spirituality in the age of Enlightenment]. In: *Analitika kul'turologii* [Analysis of cultural studies], 2009. # 14. Pp. 139-146.
14. Prof. Pavlutskiy. *Po povodu yubileya* [About the anniversary]. In: *Mir iskusstva* [World of Art], 1900. # 13–14. Pp. 1-25.
15. Pustoshkina T.V. *"Ditya bol'she, chem ono yest'..." (Mifologema detstva v nravouchitel'noy povesti A. Pogorel'skogo "Chernaya kuritsa ili podzemnyye zhiteli")* ["The Child is more than it is..." (The mythologem of childhood in the moral story of A. Pogorelsky "The Black chicken or the underground inhabitants")]. In: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. YAzyk i literature* [Bulletin of the Saint-Petersburg University. Language and literature], 2007. # 3. Pp. 62-66.
16. *Russkiy muzey predstavlyayet: Russkiy muzey. Ot ikony do sovremennosti* [the Russian Museum presents: Russian museum. From icons to the modern age]. In: *Al'manakh* [The Almanac]. Vyp. 79. Saint-Petersburg, Palace Editions, 2005.
17. Sechin A.G. *"Ritorika poslushaniya" Zhana-Batista Groza v kontekste russko-frantsuzskikh khudozhestvennykh svyazey* ["The rhetoric of obedience" by Jean-Baptiste Grez in the context of Russian-French artistic relations]. In: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedeniye* [Bulletin of Saint Petersburg University. Art History], 2018. T. 8 (2). Pp. 273-295.
18. Sharnova Ye.B. *Zhan-Batist Grez. Vzglyad iz Rossii* [Jean-Baptiste Grez. View from Russia]. In: *Iskusstvoznaniye* [Art History], 2018. # 3. Pp. 74-96.
19. Sheremet'yev O.V. *Epokha 1812 goda v voyennykh portretakh russkikh masterov nachala XIX* [the Epoch of 1812 in the military portraits of Russian masters of the beginning of the XIX]. In: *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theater. Painting. Movie. Music], 2009. # 4. Pp. 125-133.
20. Stetsenko U.A. *Kontsept detskosti v literature SSHA* [The Concept of childishness in the literature of the USA]. In: *Literatura dvukh Amerik* [Literature of the two Americas], 2017. # 3. Pp. 386-412.
21. Turchin V.S. *Romantizm v russkoy portretnoy zhivopisi* [Romanticism in Russian portrait painting]. In: *Khudozhnik* [Artist], 1968. # 11. Pp. 46-52.
22. Turchin V.S. *Russkiy portret epokhi romantizma*: *avtoreferat na soiskaniye uchenoy stepeni kandidata iskusstvovedeniya* [Russian portrait of the romantic era: author's abstract on competition of a scientific degree of candidate of art history], # 823. Izobrazitel'noye iskusstvo. Moskow, MGU im. M.V. Lomonosova, 1969.
23. Valitskaya A.P. *Problema romantizma v russkoy zhivopisi pervoy treti XIX veka* [The problem of romanticism in Russian painting of the first third of the XIX century]: *avtoreferat disser... stepeni kandidata iskusstvovedeniya dissertation* [abstract for the degree of candidate of art history], #17823, Izobrazitel'noye iskusstvo. Leningrad, Institut zhivopisi, skul'ptury i arkhitektury im. I.E. Repina, 1972.
24. Zakharko N.A. *Mir romanticism: materials of the anniversary conference* [World of Romanticism: Materials of the Anniversary Conference]. In: *Sotsial'nyye i gumanitarnyye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura*. [Social and Human Sciences. Domestic and foreign literature]. Ser. 7, Literaturovedeniye: Referativnyy zhurnal, 2016. Pp. 48-57.
25. Zibnitsky E. *Puti romantizma v Rossii* [Ways of romanticism in Russia]. In: *Genealogiya sovremennogo religiozno-natsionalisticheskogo diskursa EON. Al'manakh staroy i novoy kul'tury* [Genealogy of modern religious and nationalistic discourse of the EON. Almanac of old and new culture], 2017. # 12. Pp. 167-198.
26. Zyryanova A.I. *Byl' skazki: istoriya russkoy detskoy literatury v istoriko-sotsial'nom kontekste* [Byl fairy tales: the history of Russian children's literature in the historical and social context]. In: *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiyskaya i zarubezhnaya filologiya* [Bulletin of Perm University. Russian and foreign Philology], 2017. # 3. Tom 11. Pp. 148-153.

ISSN 2227-6165

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. К.П. Брюллов. Портрет Григория, Евгения, Льва и Феофила Гагариных. 1824.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
Источник: Мальчики Гагарины возвращены Карлу Брюллову // The Art Newspaper Russia [Электронный ресурс].
URL: http://www.theartnewspaper.ru/posts/6471/ (Дата обращения: 21.05.2020).

Рис. 2. К.П. Брюллов. Е.П. Гагарина с сыновьями Евгением, Львом и Феофилом. 1824. Частное собрание.
Источник: Маркина Л.А. Карл Брюллов. Избранное: Портреты из частного собрания Санкт-Петербурга.
Арт-Волохонка, 2018.

Рис. 3. А.Г. Венецианов. Портрет Настеньки Хавской. 1826. Государственное бюджетное учреждение культуры Архангельской области «Государственное музейное объединение «Художественная культура Русского Севера», Архангельск.
Источник: Артефакт [Электронный ресурс]. URL: https://ar.culture.ru/ru/subject/venicianov-a-g-1780-1847-portret-nastenki-havskoy-1826 (Дата обращения: 21.05.2020).

Рис. 4. А.Г. Венецианов. Портрет детей Панаевых с няней. 1841. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
Источник: официальный сайт Третьяковской галереи [Электронный ресурс].
URL: https://www.tretyakovgallery.ru/collection/portret-detey-panaevykh-s-nyaney/ (Дата обращения: 21.05.2020).

Рис. 5. О.А. Кипренский. Портрет мальчика А.А. Челищева. 1808. Государственная Третьяковская галерея, Москва.
Источник: официальный сайт Третьяковской галереи [Электронный ресурс].
URL: https://www.tretyakovgallery.ru/collection/portret-aleksandra-aleksandrovicha-chelishcheva/
(Дата обращения: 21.05.2020).

Рис. 6. А.Г. Варнек. Портрет А.А. Томиловой в детстве с куклой в руке. 1825. Русский музей, Санкт-Петербург.
Источник: Виртуальный Русский музей [Электронный ресурс]. URL: https://rusmuseumvrm.ru/data/collections/painting/17_19/varnek_a._g._portret_aleksandri_alekseevni_tomilovoy_1815-1878_v_detstve_s_kukloy_v_ruke._1825._zh-6/index.php (Дата обращения: 21.05.2020).

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-92-103

С.С. Панкратов
магистр теории и истории искусств,
выпускник факультета истории искусств РГГУ
s9164468281@gmail.com

ПРОБЛЕМА АТРИБУЦИИ ИЗДЕЛИЙ ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННОГО ТОВАРИЩЕСТВА «П.И. ОЛОВЯНИШНИКОВА СЫНОВЬЯ» В СВЕТЕ НОВЫХ СВЕДЕНИЙ О ПРЕДПРИЯТИИ

Статья посвящена проблеме атрибуции отдельных произведений торгово-промышленного товарищества «П.И. Оловянишникова сыновья». В статье впервые описываются ранее не известные подразделения Товарищества, такие как иконописная студия, живописная, вышивальная и столярная мастерские, парчовая фабрика, и указываются источники, подтверждающие их существование. Выявлена дата создания фабрики церковной утвари в Москве. Впервые анализируется структура Товарищества, штат его сотрудников и их квалификация. Выявляется взаимосвязь Товарищества и Строгановского училища. Дается анализ взаимоотношений Оловянишниковых с другими производителями художественных изделий и художником М.В. Нестеровым. Описываются принципы разделения продукции в зависимости от её художественных достоинств. Рассматриваются профильные справочные материалы, печатные издания предприятия, в которых содержатся сведения о видах изделий Товарищества.

Ключевые слова: модерн, атрибуция, оклад, икона, церковная утварь, П.И. Оловянишникова сыновья, Вашков

The article is devoted to the problem of attribution of individual works of the commercial and industrial partnership “P.I. Olovyanishnikov's sons”. The article describes for the first time previously unknown divisions of the Partnership, such as the icon painting studio, painting, embroidery and carpentry workshops, brocade factory, and indicates sources confirming their existence. The date of creation of the Church utensils factory in Moscow has been revealed. For the first time, the structure of the Partnership, its staff and their qualifications are analyzed. The relationship between the Partnership and the Stroganov school is revealed. The article analyzes the relationship between Olovyanishnikov and other manufacturers of art products and the artist M.V. Nesterov. The article describes the principles of product separation depending on its artistic merits. We consider the profile reference materials printed publications of the enterprise, which contain information about the types of products of the Partnership.

Keywords: modern, attribution, riesa, icon, church utensils, P.I. Olovyanishnikov's sons, Vashkov

Русский модерн – одно из самых ярких национальных проявлений «нового стиля» рубежа XIX и XX веков. В обществе неуклонно растет интерес к отечественному искусству и модерну в частности, во многом обусловленный системным проведением тематических выставок, таких как «Эпоха модерна» в Государственном научно-исследовательском музее архитектуры имени А.В. Щусева (2019), «Модерн: в поисках русского стиля. Фарфор и керамика частных заводов Российской империи конца XIX – начала XX века» в Государственном историко-архитектурном художественном и ландшафтном музее заповеднике Царицыно (2018). Наличие постоянных экспозиций, посвящённых модерну и прикладному искусству рубежа XIX и XX веков. в Эрмитаже, музее истории Санкт-Петербурга, особое место занимает экспозиция «Русский стиль. От историзма к модернизму» во Всероссийском музее декоративно-прикладного искусства (2017), «Карл Фаберже и Федор Рюкерт. Шедевры русской эмали» Музеи Московского Кремля (2020).

Рубеж XIX–XX века – уникальное время для художественной промышленности, время, когда техническое развитие позволило освободиться от трудоемких монотонных процессов, высвободило больше места для творческих действий. На фоне чего возрос повышенный интерес со стороны общества к предметам декоративно-прикладного искусства. Функционализм в предметной среде только начинает проявлять себя, и ещё не произошло художественного упрощения предметов быта, функция предмета не встала в приоритет по отношению к декоративной составляющей.

© Панкратов С.С., 2020

ISSN 2227-6165

На рубеже веков предприятия художественной промышленности, наверное, впервые в истории становятся в авангарде творческой жизни.

Отечественная художественная промышленность развивалась в унисон с европейской. С разной степенью интенсивности развивались все отрасли художественной промышленности, однако передовой была художественная обработка металла. Здесь Россия успешно боролась за мировое лидерство. В это время воссияли такие компании, как: фирма Карла Фаберже, Овчинниковых, Оловянишниковых, Сазиковых (до 1887 года), Хлебниковых, Грачевых, и многие другие предприятия, имели свой индивидуальный почерк, характерные изобразительные средства.

Среди многих выдающихся имен выделяется торгово-промышленное Товарищество «П.И. Оловянишникова сыновья» (далее – Товарищество), одно из старейших отечественных предприятий художественной промышленности, единственное, которому удалость дважды за свою историю удостоиться почетного звания «Поставщик Двора Его Императорского Величества». Произведения Товарищества находятся в самых лучших отечественных собраниях, таких как Музеи Московского Кремля, Эрмитаж, Государственный исторический музей.

Однако при столь высоком интересе и пристальном внимании со стороны научного сообщества существует ряд познавательных «пробелов» в истории Товарищества, которые требуют своего устранения.

Изучение Товарищества до настоящего времени находилось на стадии накопления материала, большой вклад в которое внесла Мария Владимировна Нащокина. Немногочисленные исследования касались деятельности колокололитейного завода в Ярославле и фабрики церковной утвари в Москве, также упоминался журнал «Светильник», который ранее не подвергался какому-либо самостоятельному исследованию. Такие предприятия Товарищества, как иконописная студия, столярная и вышивальная мастерская. фактически не присутствуют в научном обороте. Сведения о парчовой фабрике Товарищества столь противоречивы и несут эпизодический характер, что несколько не проясняет реального положения дел. И как следствие недостаточной изученности Товарищества, выработалась практика атрибуции её произведений, когда к художественным изделиям Товарищества относят исключительно колокола и богослужебные предметы и другие произведения декоративно-прикладного искусства, изготовленные из металла. Живописные произведения, в том числе иконы, не относят к продукции Товарищества.

Так в собрании Государственного Эрмитажа в Санкт-Петербурге содержатся не менее четырех изделий, относящихся к продукции Товарищества: крест (инвентарный номер ЭРО-7729, Фирма "Товарищество П.И. Оловянишникова с сыновьями". Авторы: Мастер: Конов, Кузьма Иванович, упоминается в 1891-1917), икона Богоматерь Знамение и собор святых благоверных князей и княгинь всероссийских (инвентарный номер ЭРО-8758), икона Святой Александр Невский (инвентарный номер ЭРО-8750), Евангелие (инвентарный номер ЭРО-8750), в трех описаниях предметов среди авторов указывается Кузьма Иванович Конов, мастер-ювелир, отдельные указания принадлежности живописи к произведением Товарищества отсутствуют.

В Государственном историческом музее хранится «Крест Предносной» (инвентарный № ОК 10869), атрибутированный следующим образом: мастер Василий Осетров, фирма Оловянишниковых. Василий Васильевич Осетров, мастер серебряных изделий (лад. маст. сер. изд. 1895: завед. сер. изд., Трифоновский, д. Зайцева. Упоминается в 1890-е–1917 гг. Постникова-Лосева: клейма №№ 2330, 2331). В центре и по концам креста, с двух сторон, в круглых медальонах представлены живописные изображения, авторство которых не указывается.

Согласно сложившейся практике, оклад и икона атрибутируются отдельно друг от друга, по крайней мере, указываются отдельные атрибуционные признаки иконы и оклада (ризы), когда таковые известны. Из чего следует, что музейные сотрудники не относят живопись к произведениям Товарищества, что представляется логичным, учитывая, как ранее уже говорилось, что информация о наличии иконописной студии и живописной мастерской Товарищества отсутствовала в научном обороте.

ISSN 2227-6165

Учитывая вышеизложенное, стоит больше внимания уделить истории Товарищества, которая ведет свой отчет с середины XVIII века.

Непосредственно сами Оловянишниковы указывали годом создания предприятия 1766 год [Оловянишников, 2007, с. 428], именно в это время был отлит колокол для Яковлевского Ростовского монастыря, весом в 163 пуда 8 фунтов (2673,22 кг). Изготовление столь большого изделия не могло быть доверено предприятию без большого производственного опыта. Вероятно, что с 1766 годом связано самое раннее упоминание о предприятии Оловянишниковых, завод начал свою производственную деятельность не позднее 1766 года.

Хотя колокололитейный завод в Ярославле был значим для отечественной культуры, информации о нем сохранилась не так много, как это могло бы показаться. Основные сведения можно подчерпнуть из книги одного из руководителей завода Николая Ивановича Оловянишникова (1875-1918) «История колоколов и колокололитейное искусство». Среди большого количества замечательных фактов, связанных с деятельностью колокололитейного завода, особого внимания заслуживает сотрудничество с выдающимся специалистом, акустиком, протоиереем Аристархом Александровичем Израилевым (1817-1901), посещения завода императорами Александром I, Николаем I, Александром II. Завод также принимал участие и на международных выставках: в Новом Орлеане, 1885 года; в Париже, 1889 года; в Чикаго, 1893 года, и др., где всегда получал награды [Оловянишников, 2007, с. 429]. В 1900 году принял участие на Всемирной выставке в Париже. Порфирий Иванович Оловянишников с 1878 года имел звание поставщика Двора Его Императорского Величества [Прянишников, 2014, с. 120].

Безусловно, колокол является церковной утварью. Звон колокола знаменует о начале богослужения и участвует в нем. Однако производство церковной утвари Товарищества связывают непосредственно с фабрикой церковной утвари в Москве.

Самое раннее упоминание фабрики церковной утвари в Москве, как самостоятельного подразделения Товарищества, наряду с колокололитейным и двумя свинцово-белильными заводами, происходит в Уставе торгово-промышленного товарищества «П.И. Оловянишникова сыновья», опубликованного в 1902 году [Устав торгово-промышленного товарищества..., 1902, с. 3].

Стоит уделить внимание времени создания фабрики. В Списке фабрик и заводов России 1910 г. по официальным данным фабричного, податного и горного надзора, под записью № 8316, в качестве основания фабрики церковной утвари значится 1846 год [Список фабрик и заводов России 1910..., 1910, с. 333]. Данная датировка требует уточнения, так в «Списке фабрик и заводов Российской Империи за 1912 г.» предприятие отмечено – «Оловянишникова, П. И. С-ья, Торг.-Пром. Т-во. Фабр. церковн. утварп. г. Москва, М.-Дворянск. ул., д. 14. Год. произв. 84,000 р. Двиг. нефт. и кер. съ ч. с. 24. Чис. раб. 52» [Список фабрик и заводов Российской империи 1912..., 1912, с. 233], в Справочнике «Вся Москва» начиная с 1901 года в качестве адреса производства Оловянишниковых значится та же улица с указанием домов 12-14. Наличие этих записей дает право однозначно утверждать, что производственные отделения фабрики церковной утвари располагались по адресу: г. Москва, ул. Малая Дворянская, дом 12-14, учитывая то, что иных адресов осуществления производственной деятельности у Товарищества в Москве не было, кроме торгового представительства на Никольской улице (дом Казанского собора), где невозможна полноценная производственная деятельность в силу исключительно торгового назначения помещения.

В адресной и справочной книге «Вся Москва 1900 г.» дом 12 по Малой Дворянской улице города Москвы значится за Крюковой Марией Дмитриевной, а дом 14 по ранее указанной улице значится за Кашириными Иваном Петровичем и Петром Егоровичем [Вся Москва 1900, 1900, стб. 92], в свою очередь, в адресной и справочной книге «Вся Москва 1901 г.» дом 12 и 14 по Малой Дворянской улице города Москвы значится за Оловяшиниковым [Вся Москва 1901, 1901, стб. 96].

ISSN 2227-6165

Согласно адресно справочной книги «Вся Москва 1896 г.»: Каширин Петр Егорович – (завед.) М. Дворянская, д. Кашириных [Вся Москва 1896, 1896, стб. 287] – числится среди производителей медных изделий.

Очевидно, что Оловянишниковы приобрели предприятие по выпуску медных изделий (возможен другой вариант перехода права собственности) у Кашириных в 1900-1901 году вместе с недвижимым имуществом, в котором располагалось производство, в существующем помещении продолжилась прежняя производственная деятельность.

Примечателен тот факт, что вместе с покупкой было приобретено соседнее здание, дом 12, принадлежащий «Крюковой Мар. Дм.», что является явным свидетельством о существующих планах Оловянишниковых расширить действующие производство.

В справочнике «Список фабрик и заводов России 1910 г.» как год создания предприятия указывается 1846 год, это может объясняться двумя версиями, такими как: 1846 г. – начало производственной деятельности Каширинами или время начала производства церковной утвари, помимо колоколов, Оловянишниковыми на производстве в Ярославской губернии. В пользу последней версии сообщает рекламное объявление, опубликованное на почтовом отправлении и датируемое 1898 годом, в котором содержится предложение к покупке церковной утвари производства собственной фабрики, а также продукции общегражданского назначения.

Учитывая то, что в уставе торгово-промышленного товарищества «П.И. Оловянишникова сыновья» предприятие по созданию церковной утвари именуется – «фабрика церковной утвари в Москве», с географической привязкой, целесообразно считать временем создания самостоятельного предприятия по созданию церковной утвари – покупку Оловянишниковыми зданий № 12 и 134 по М. Дворянской улице города Москвы – 1900-1901 год.

Именно продукция фабрики церковной утвари в Москве является уникальной в художественном плане. Значимая информация о ранней (до 1900 года) церковной утвари производства Оловянишниковых, кроме того, что она существовала, на данный момент, к сожалению, практически отсутствует.

Руководителем фабрики церковной утвари в Москве был Оловянишников Виктор Иванович (1874-1932), сын Ивана Порфирьевича (1844-1898) и Евпраксии Георгиевны Оловянишниковых (1851-1925). Родился в Москве. В 1891 году окончил Московское реальное училище. На момент создания (покупки) фабрики ему было 26 лет.

Вызывающии интерес упоминание Фабрики церковной утвари содержится в письме № 1063 от 25 июня 1902 года исполняющего обязанности директора Строгановского центрального художественно-промышленного училища [РГАЛИ фонд 818, опись 1, ед. хран. 26] (далее – Строгановское училище), в котором он просит заведующих музеями и другими хранилищами оказать содействие в изучении памятников древнерусского искусства Сергею Ивановичу Вашкову, состоявшего заведующим художественной частью фабрики церковной утвари Торгового дома П.И. Оловянишникова сыновей.

Из текста документа видно, что не позднее середины 1902 года С.И. Вашков, бывший ученик Строгановского училища, в возрасте 23 года уже был назначен заведующим художественной частью фабрики церковной утвари.

Структура фабрики церковной утвари достоверно не известна. В различных документах предприятие именуется как «фабрика церковной утвари» [Устав торгово-промышленного товарищества..., 1902, с. 3], так и «отделение церковной утвари торгово-промышленного товарищества П.И. Оловянишникова сыновья» [РГАЛИ фонд 818, опись 1, ед. хран. 26]. Доподлинно можно утверждать, что имелась художественная часть, заведующим которой был С.И.Вашков.

Малоизвестен состав художественной части: количество сотрудников, их квалификация и должностные обязанности. Однозначно можно говорить лишь о некоторых лицах: П.Н. Прокофьев, П.П. Рыковский до 1913 года. П.Н. Прокофьев и П.П. Рыковский копировали

ISSN 2227-6165

древние церковные предметы в фондах Императорского Исторического музея, делали зарисовки с акварелей Н. Мартынова [Отчет Императорского Исторического Музея, 1912, с. 57, 1913, с. 53].

На международной выставке в Турине 1911 года получили личные награды следующие сотрудники Товарищества: инженер А.И. Беляев (Гранпри), А.И. Первунин (серебряная медаль), М.П. Мыльников (серебряная медаль), Н.В. Алексеев (серебряная медаль) [Список наград, присужденных по Русскому отделу.., 1912, с. 13]. Из выше перечисленных фамилий имеются совпадения с личными делами учеников строгановского училища: Николай Алексеев (без отчества) 1904 год, Аркадий Иванович Первунин 1895 год, Павел Николаевич Прокофьев 1875 год, Рыковский Павел Петрович 1890 год [РГАЛИ фонд 677, опись 1, ед. хран. 130, 6699, 7211, 7653]. Таким образом, можно констатировать теснейшие отношения Товарищества и Строгановского училища.

В 1908 управляющим фабрикой церковной утвари в Москве числится Петр Иванович Ситников, о чем имеется запись в Памятной книжке Московской губернии за 1909 год. Согласно записи рабочих на фабрике 52 человека, все мужского пола [Памятная книжка Московской губернии.., 1908, с. 42].

Предприятие также приглашало сторонних мастеров для выполнения специфичных работ, требующих высочайшего мастерства. Так Степан Алексеевич Федотов, имевший звание «Личный почетный гражданин», руководил работой учебной эмалевой мастерской и живописью по фарфору Строгановского училища. Он принимал участие в работах по изготовлению ларца для поднесения его Императору в дни празднования 300-летия Дома Романовых [Докучаева, 2016, с. 184].

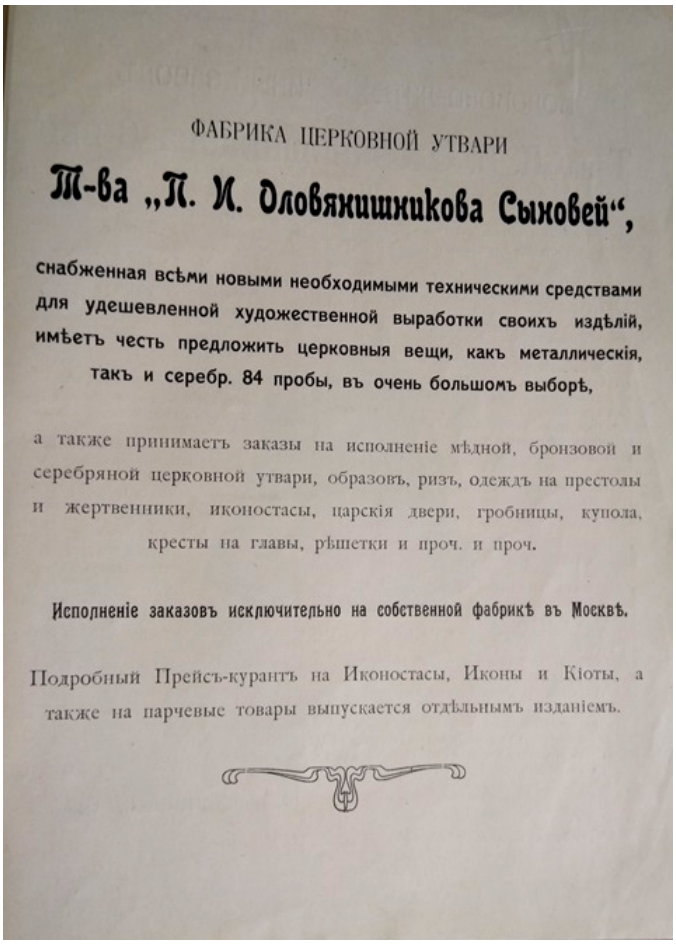
Отдельного упоминания заслуживает сотрудничество Товарищества с московским мастером – ювелиром Кузьмой Коновым. На многих изделиях, которые относятся к изделиям Товарищества, стоит клеймо «К.К.» – мастер Кузьма Конов.

Опираясь на информацию, предоставленную Алексеем Константиновичем Флоринским, правнуком мастера Кузьмы Ивановича Конова, можно утверждать – прадед А.К. Флоринского Кузьма Иванович Конов являлся руководителем артели ювелиров и бронзолитейщиков, которая насчитывала 86 человек, куда входили ювелиры, эмальеры и чеканщики. Проживал и работал на Новодубровской улице (ныне район 1-й и 2-й Дубровских улиц г. Москвы), после Революции 1917 года при Советской власти занимался изготовлением бронзовых светильников для Московского метрополитена (станция метро Комсомольская), прекратил трудовую деятельность примерно в 1950 году. Также А.К. Флоринский отметил, что К.Конов поддерживал дружеские отношения с В.И. Оловянишниковым уже при Советской власти, после 1917 года. Кузьма Конов самостоятельно работал в 1891-1917 годах [Постникова-Лосева, 1995, с. 219].

Вызывает повышенный интерес тот факт, что многие изделия, которые относятся к продукции Товарищества, имеют клеймо К.К. (Кузьма Конов), при этом отсутствует какое-либо указание, что изделие является продукцией Товарищества (отсутствует клеймо Оловянишниковых). То, что численность сотрудников фабрики церковной утвари в Москве насчитывала 52 человека, в штате присутствовали клалифицированные кадры, прошедшие обучение в Строгановском училище, всё это не позволяет говорить о передаче заказов Оловянишниковыми сторонним изготовителям по причине невозможности выполнения работ ввиду отсутствия квалификации сотрудников или нехватки «рабочих рук». Кроме того, в рекламных публикациях Товарищества существует прямое указание на то, что выполнение заказов осуществляется исключительно на собственной фабрике в Москве (*рис. 1*). Факт наличия сторонних клейм на изделиях Товарищества может быть связан с пробирным, торговым и фискальным законодательством и путем обхода возможных административных препятствий – этот разрез деятельности Товарищества ожидает своего отдельного исследования.

Взаимоотношения К.И. Конова и Товарищества скорее можем называть партнерскими, однозначно можно говорить, что К.И. Конов не являлся штатным сотрудником торгово-промышленного товарищества «П.И. Оловянишникова сыновья».

ISSN 2227-6165



ФАБРИКА ЦЕРКОВНОЙ УТВАРИ

Т-ва „П. И. Оловянишникова Сыновей",

снабженная всѣми новыми необходимыми техническими средствами для удешевленной художественной выработки своихъ издѣлій, имѣетъ честь предложить церковныя вещи, какъ металлическія, такъ и серебр. 84 пробы, въ очень большомъ выборѣ,

а также принимаетъ заказы на исполненіе мѣдной, бронзовой и серебряной церковной утвари, образовъ, ризъ, одеждъ на престолы и жертвенники, иконостасы, царскія двери, гробницы, купола, кресты на главы, рѣшетки и проч. и проч.

Исполненіе заказовъ исключительно на собственной фабрикѣ въ Москвѣ.

Подробный Прейсъ-курантъ на Иконостасы, Иконы и Кіоты, а также на парчевые товары выпускается отдѣльнымъ изданіемъ.

Рис. 1.
Публикация, содержащая информацию о месте производства продукции Товарищества.

«Товарищество сотрудничало с мастерскими И.А. Алексеева и Бутузова» [Горшкова, 2016, с. 55], характер взаимоотношений, судя по всему, был аналогичен отношением с К.К. Коновым. В производственной сфере Оловянишниковы сотрудничали также и с церковными учреждениями, монастырями, так монахини Ивановского женского монастыря в Москве вышили знамя, деревянные и металлические части знамени выполнены Товариществом.

Оловянишниковы имели развитую собственную сеть сбыта своих изделий, как и продукцию других производителей. Магазины располагались в Ярославле на Рождественской улице, Москве на Никольской улице, дом 12 (дом Синодального ведомства), Нижегородская ярмарка – медно-оловянные ряды напротив флажков 1,2 и 3, в Санкт-Петербурге – Гостиный двор 89 Г, в Туле – пересечение Киевской и Воронежской улиц, что следует из фирменного бланка Товарищества, который употреблялся в 1910 году.

О библиотеке Оловянишниковых прямых упоминаний нет, однако существует документальное подтверждение – публикация книжного знака «Библиотека церковного отдела. Торг.-Пр. Т-ва «П.И. Оловянишникова сыновья» в статье «История библиотечного фонда в книжных знаках 1864–1930» [Плешакова, 2015, с. 28]. Анализ данного документа говорит о масштабе библиотеки, требующей систематизации. Помимо традиционных для книжного знака пунктов, в пустографке отпечатаны «Отд. Искус.» и «Стиль» с незаполненными параграфами. Наличие данных пунктов говорит о преобладании в библиотеке книг, посвящённых искусству. Систематизация книг по отделу искусства и стилю дает понять, что литература активно применялась при создании художественной продукции торгово-промышленного товарищества «П.И. Оловяшиникова сыновья». Существующий в пустографке пункт «19..... г.» свидетельствует о существовании библиотеки в XX веке.

Вследствие того, что в заглавии документа значится «Церковный отдел», вероятно, что после 1901 года структура Товарищества претерпела изменение, возможно, появился «Церковный отдел»,

ISSN 2227-6165

в который входили упомянутые ранее живописная и столярная мастерские, иконописная студия, производство парчи, вышивальная мастерская. Наличие указанных подразделений подтверждается брошюрой, которая прилагалась к ковчегу производства Товарищества, в момент его продажи на швейцарском аукционе Galerie Moenius [Каталог Galerie Moenius, 2017, с. 10]. Подобный ковчег был представлен на Плавучей выставке 1909-1910 годов [Вашков, 1911, с. 188]. Основываясь на этом, можно сделать предположение, что вышеуказанные предприятия существовали до 1909 года. Также в документе отображен важный факт появления фабрики золотых, серебряных и бронзовых изделий отдельно от фабрики церковной утвари.

Неоспоримым подтверждением наличия иконописной студии, живописной и столярной мастерской служит иллюстрированное издание «Прейскурант 1913-1914 год: Отдел икон, киот, иконостасов» (прим. автора – оригинальное название «Прейсъ-Курантъ 1913-1914 годъ Отделъ иконъ, киотъ, иконостасовъ и живописи») (РГБ) (*рис. 2*). Публикуется впервые). Данный каталог является не просто подтверждением существования ранее неизвестных подразделений Товарищества, но и благодаря многочисленным иллюстрациям может служить своеобразной эталонной базой для дальнейших атрибуций икон.

В свете выявленной информации по иному раскрываются аспекты во взаимодействии Товарищества с Михаилом Васильевичем Нестеровым (1862-1942). Конец 1907 – начало 1908 года отмечены тесными контактами Товарищества с М.В. Нестеровым. 20 декабря 1907 года С.И. Вашков, как заведующий художественным отделом товарищества «П.И. Оловянишникова сыновья», направляет художнику М.В. Нестерову проспект предприятия [РГАЛИ фонд 818, опись 1, ед. хран. 26], в котором описываются теоретические воззрения Товарищества на свою творческую деятельность. В сопроводительном письме С.И. Вашков передает привет супруге М.В. Нестерова, что свидетельствует о довольно близких неформальных отношениях.

11 февраля 1908 г. С.И. Вашков в письме [РГАЛИ фонд 818, опись 1, ед. хран. 26], от лица предприятия просит М.В. Нестерова написать для торгово-промышленного товарищества «П.И. Оловянишникова сыновья» две работы *** (Прим. автора – *** в письме не разборчиво) на усмотрение художника. На письме имеется резолюция руководителя В.И. Оловянишникова, в которой он в почтительной форме подтверждает намерения. Последующая телеграмма [РГАЛИ фонд 818, опись 1, ед. хран. 26], содержащая деловую переписку свидетельствует о принятии

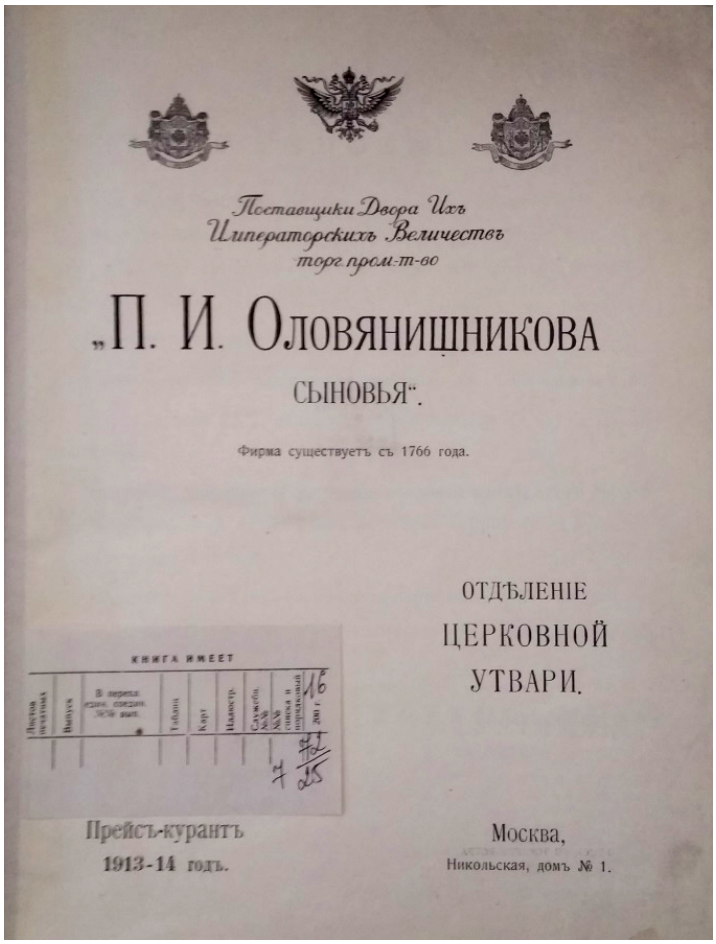


Рис. 2.
Каталог Товарищества «Прейскурант 1915-1916 Отдел икон, киот, иконостасов»

М.В. Нестеровым предложения Товарищества. В телеграмме обсуждается вопрос написания иконы Богоматери размером не менее 16 вершков – 71 сантиметр. Опубликованние в журнале «Светильник» № 3 от 1913 года иконы, написанной М.В. Нестеровым и принадлежащей товариществу «П.И. Оловянишникова сыновья», говорит о долгосрочном сотрудничестве предприятия с художником, начатым не позднее 1907 года. Учитывая наличие сведений об иконописной студии Товарищества, можно выразить предположение о том, что М.В. Нестеров писал иконы для нее, с которых делались списки.

Из прейскуранта нам становится известно, что живописная продукция Товарищества разделялась по уровню живописи на «обыкновенное письмо» и «лучшее исполнение», изделия, отмеченные высшим уровнем исполнения, стоили значительно дороже.

Еще одним ранее неизвестным изданием является «Прейскурант 1913-1914 год: Отделение церковной утвари» (Прим. автора – оригинальное название «Прейсъ-Курантъ 1913-1914 годъ Отделение церковной утвари», типография «Русского товарищества», Москва 1913; *рис. 3*), из которого следует, что хорошо узнаваемая церковная утварь Товарищества, выполненная в стилистике позднего модерна, составляла не более 20 процентов (основываясь на данных прейскуранта) от общего ассортимента церковной утвари, предлагаемого Товариществом, большую часть которого занимала утварь, выполненная в традиционной стилистике. Утварь, исполненная в стиле модерн, в издании именуется как «стильная» (*рис. 4*), стоила значительно дороже. Некоторые предметы, отнесенные в издании к «стильной» утвари также опубликованы в книге С.И. Вашкова «Религиозное искусство. Сборник работ церковной и гражданской утвари исполненной Товариществом П.И. Оловянишникова сыновья». В свою очередь, в прейскуранте заслуживает внимания то, что «стильная» утварь имеет фотографические иллюстрации в отличие от традиционной, иллюстрации которой являются рисованными. Данный факт свидетельствует о том, что стильная утварь изготавливалась заранее (бесспорно присутствовали и заказные изделия), а традиционная – преимущественно на заказ.


Поставщики Двора Ихъ
Императорскихъ Величествъ
торг. пром-т-во

„П. И. ОЛОВЯНИШНИКОВА
СЫНОВЬЯ".

Фирма существуетъ съ 1766 года.

ОТДѢЛЕНІЕ
ЦЕРКОВНОЙ
УТВАРИ.

КНИГА ИМЕЕТ

Прейсъ-курантъ
1913-14 годъ.

Москва,
Никольская, домъ № 1.

Рис. 3.
Каталог Товарищества,
«Прейскурант 1913-1914 год
Отделение церковной утвари»

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

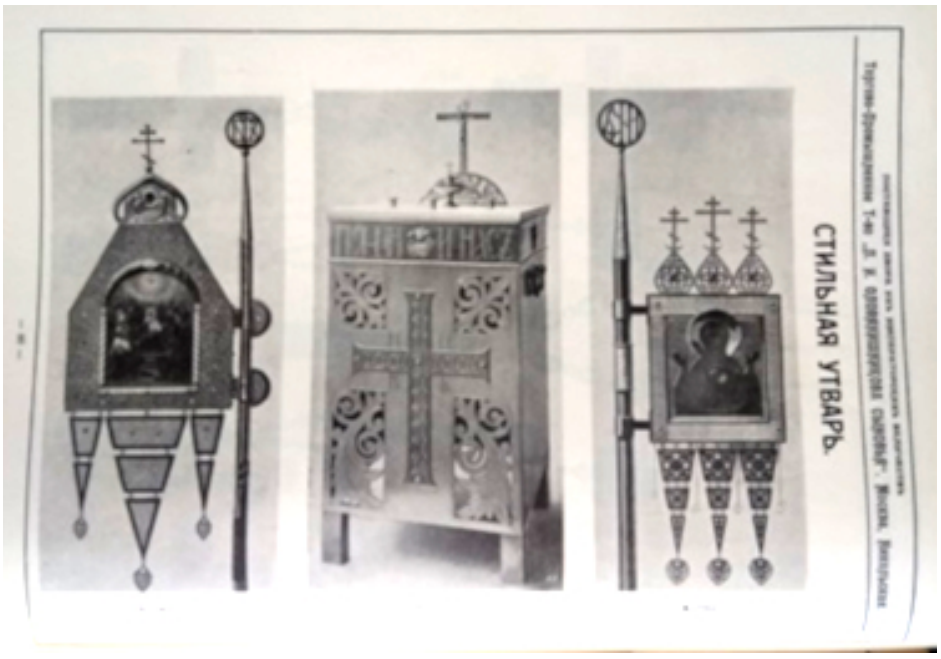


Рис. 4.
Страница из каталога Товарищества, на которой содержится указание на разделение продукции на «стильную» и остальную.

Учитывая более широкий ассортимент и низкую стоимость «традиционной» утвари по отношению к «стильной», можно предположить, что традиционная утварь пользовалась более высоким спросом.

Данное издание предоставляет новые ранее неизвестные сведения об изделиях Товарищества, которые будут применимы при атрибуции произведений декоративно-прикладного религиозного искусства.

Издание «Парча Каталог, Поставщики Двора Его Императорского Величества торг.-пром.- т-во П.И. Оловянишникова сыновья. Санкт-Петербург – Ярославль. – Москва», товарищество скоропечатни А.А. Левенсон, 1909 (*рис. 5*) служит подтверждением наличия фабрики парчовых изделий и вышивальной мастерской, которые не значатся в московских профилированных справочных изданий начала XX века, из чего следует, что они находились за пределами города Москвы.



Рис. 5.
Каталог Товарищества «Парча».

ISSN 2227-6165

Столь широкий спектр подразделений Товарищества фактически покрывает все потребности в обустройстве храмового пространства и обеспечения богослужения церковной утварью.

К 1917 году Товарищество объединило различные отрасли художественной промышленности, что дало возможность «украшать храмы в полном единстве во всех деталях» [Прейскурант 1915-1916..., 1915, с. 46].

Ведя речь о предприятиях художественной промышленности Товарищества, не стоит забывать о двух свинцово-белильных заводах в Ярославле, которые предавали финансовой устойчивости Оловянишниковым, что содействовало творческой свободе.

Оловянишниковы удостаивались почетного звания «Поставщик Двора Его Императорского Величества» в 1878 году во время правления Александра II за поставку колоколов, и в 1909 году, в царствование Николая II за поставку церковной утвари, окладов и икон [Андреева, 2013, с. 6]. Временной разрыв между присвоением званий был 31 год, что является свидетельством не случайности такового успеха, который есть результат опыта многих поколений семьи Оловянишниковых. В 1911 году Товарищество стало поставщиком Двора Императрицы Александры Федоровны.

Новые ранее не изданные сведения о Товариществе, содержащиеся в статье имеют большую практическую значимость, ввиду того, что изделия Товарищества пользуются высоким спросом среди коллекционеров. Стоимость икон в окладах Товарищества на международных торгах достигает сотен тысяч долларов США и может измениться в сторону увеличения в случае дополнительной атрибуции непосредственно иконы, а не только одного оклада как изделия Товарищества. Учитывая, что подавляющее большинство изделий Товарищества находятся на территории России, возрастет общая капитализация отечественных произведений искусства.

ИСТОЧНИКИ

1. Вся Москва. Адресная и справочная книга. – Москва, 1896 год.
2. Вся Москва. Адресная и справочная книга. – Москва, 1900 год.
3. Вся Москва. Адресная и справочная книга. – Москва, 1901 год.
4. *Вашков С.И.* Религиозное искусство : Сборник. работ церковной и гражданской утвари, исполненной товариществом П.И. Оловянишникова сыновья 1901-1910. – Москва, 1911 г.
5. Каталог Galerie Moenius 04/1 Швейцария 2017 (аукцион Galerie Moenius AG 18 ноября 2017 года).
6. Отчет Императорского Исторического Музея 1912 г. Москва, 1912.
7. Отчет Императорского Исторического Музея 1913 г. Москва, 1913.
8. Памятная книжка Московской губернии на 1909 год Московский столичный и губернский статистический комитет. Приложение. – Москва, 1908 год.
9. Парча. Каталог, Поставщики Двора Его Императорского Величества торг.-пром.- т-во П.И. Оловянишникова сыновья. Санкт-Петербург – Ярославль. – Москва, 1909
10. *Плешакова О. Ю., Полянская И.В.* История библиотечного фонда в книжных знаках (1864-1930) / Журнал Российской ассоциации экслибриса Международного союза книголюбов: Выпуск 20 /2015.
11. Прейскурант 1915-1916 гг. Торгово-промышленное Товарищество П.И. Оловянишникова сыновья отдел икон, киот, иконостасов и живописи. – Москва, 1915.
12. Прейскурант 1913-1914 гг. Торгово-промышленное Товарищество «П.И. Оловянишникова сыновья». Отделение церковной утвари. – Москва, 1913.
13. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ) фонд 677, опись 1, ед. хран. 130.
14. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ) фонд 677, опись 1, ед. хран. 6699.
15. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ) фонд 677, опись 1, ед. хран. 7211.
16. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ) фонд 677, опись 1, ед. хран. 7653.
17. Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ фонд 818, опись 1, ед. хран. 26.
18. Список наград, присужденных по Русскому отделу Туринской выставки Мин-ва торговли и промышленности / Министерство торговли и промышленности. Генерального комитета русского отдела Международной выставки промышленности и труда 1911 г. в Турине. – Санкт-Петербург, 1912

19. Список фабрик и заводов России 1910 г. : по официальным данным фабричного, податного и горного надзора / составлено редакцией "Торгово-промышленной газеты" и "Вестника финансов"; Министерство финансов и Министерство торговли и промышленности. – Москва, 1910.
20. Список фабрик и заводов Российской империи: Сост. по офиц. сведениям Отд. промышленности Министерства торговли и промышленности под ред. В.Е. Варзара. – Санкт-Петербург, 1912
21. Устав торгово-промышленного товарищества «П.И. Оловянишникова сыновья». Санкт-Петербург, 1902 год.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Андреева Т.С.* Товарищество «П. И. Оловянишникова сыновья». Новые страницы в истории предприятия Поставщики Императорского двора // Сборник научных статей XIX Царскосельской конференции. Санкт-Петербург, 2013. – С. 5-13.
2. *Горшкова В.В., Игошев, В.В. Юхименко Е.М.* Идеальный образ русского модерна: Иконы в окладах из собрания С.Ю.Николаева. – Москва, 2016.
3. *Докучаева Е.Е.* Связь Строгановского училища с московскими фабриками и мастерами золотого, серебряного, бронзового дела во второй половине XIX– начале XX. Вестник МГХПУ. 2016. № 1-2. С. 180-193.
4. *Оловянишников Н.И.* История колоколов и колокололитейное искусство. – Москва, 2007.
5. *Постникова-Лосева М.М., Ульянова Б.Л., Платонова Н.Г.* Золотое и серебряное дело XV-XX вв. – Москва: Издательство «Юнвес», «Трио», 1995.
6. *Прянишников Н.Е.* Оловянишниковы // Большая российская энциклопедия. Том 24. Москва, 2014.

SOURCES

1. *Katalog Galerie Moenius 04/1* [Catalog Galerie Moenius 04/1]. Shvejcariya 2017.
2. *Otchet Imperatorskogo Istoricheskogo Muzeya 1912 g.* [Report of the Imperial Historical Museum 1912]. Moscow, 1912.
3. *Otchet Imperatorskogo Istoricheskogo Muzeya 1913 g.* [Report of the Imperial Historical Museum 1912]. Moscow, 1913.
4. *Pamyatnaya knizhka Moskovskoj gubernii na 1909 god Moskovskij stolichnyj i gubernskij statisticheskij komitet. Prilozhenie.* [Memorial book of the Moscow province for 1909 Moscow Metropolitan and provincial statistical Committee. Appendix].Moscow, 1908.
5. *Parcha. Katalog, Postavshchiki Dvora Ego Imperatorskogo Velichestva torg.-prom.- t-vo "P.I. Olovyanishnikova synov'ya" Sankt-Peterburg – YAroslavl'. – Moskva.* [Brocade. Catalog, Suppliers of the Court of His Imperial Majesty trade and industry association of "P. I. Olovyanishnikov's sons". Saint Petersburg – Yaroslavl]. Moscow, 1909.
6. Pleshakova O.YU., Polyanskaya I.V. *Istoriya bibliotechnogo fonda v knizhnyh znakah 1864-1930* [*History of the library Fund in book signs 1864-1930*]. In: *Zhurnal Rossijskoj associacii ekslibrisa Mezhdunarodnogo soyuza knigolyubov: Vypusk 20 /2015* [Journal of the Russian exlibris Association of the International Union of book lovers: Issue 20 / 2015]. Moscow, 1915.
7. *Prejskurant 1915-1916 gg. torgovo-promyshlennoe Tovarishchestvo "P.I. Olovyanishnikova synov'ya" otdel ikon, kiot, ikonostasov i zhivopisi* [Price list 1915-1916 trade and industry association of "P. I. Olovyanishnikov's sons", Department of icons, icon case, iconostases and paintings]. Moscow, 1915.
8. *Prejskurant 1913-1914 gg. torgovo-promyshlennoe Tovarishchestvo "P.I. Olovyanishnikova synov'ya". Otdelenie cerkovnoj utvari* [Price list 1913-1914 trade and industry association of "P. I. Olovyanishnikov's sons", Department of church utensils]. Moscow, 1913.
9. *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI) fond 677, opis' 1, ed. hran. 130* [Russian state archive of literature and art Fund 677, inventory 1, unit storage 130].
10. *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI) fond 677, opis' 1, ed. hran. 6699* [Russian state archive of literature and art Fund 677, inventory 1, unit storage 6699].
11. *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI) fond 677, opis' 1, ed. hran. 7211* [Russian state archive of literature and art Fund 677, inventory 1, unit storage 7211].
12. *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI) fond 677, opis' 1, ed. hran. 7653* [Russian state archive of literature and art Fund 677, inventory 1, unit storage 7653].
13. *Rossijskij gosudarstvennyj arhiv literatury i iskusstva (RGALI) fond 818, opis' 1, ed. hran. 26* [Russian state archive of literature and art Fund 818, inventory 1, unit storage 26].
14. *Spisok nagrad, prisuzhdennyh po Russkomu otdelu Turinskoj vystavki Min-va torgovli i promyshlennosti / Ministerstvo torgovli i promyshlennosti. General'nogo komiteta russkogo otdela Mezhdunarodnoj vystavki promyshlennosti i truda 1911 g. v Turine.* [List of awards awarded by the Russian Department of the Turin exhibition of the Ministry of trade and industry / Ministry of trade and industry. Gen. com. Rus. ed. International. exhibitions of industry and labor in 1911 in Turin]. St. Petersburg, 1912.

ISSN 2227-6165

15. *Spisok fabrik i zavodov Rossii 1910 g. : po oficial'nym dannym fabrichnogo, podatnogo i gornogo nadzora / sostavleno redakciej "Torgovo-promyshlennoj gazety" i "Vestnika finansov" ; Ministerstvo finansov i Ministerstvo torgovli i promyshlennosti* [List of factories and plants in Russia in 1910: according to official data of the factory, tax and mining supervision / compiled by the editors of the "Trade and industrial newspaper" and "Vestnik finansov"; Ministry of Finance and Ministry of trade and industry]. Moscow, 1910.
16. *Spisok fabrik i zavodov Rossijskoj imperii: Sost. po ofic. svedeniyam Otd. promyshlennosti Ministerstva torgovli i promyshlennosti pod red.* V.E. Varzara [List of factories and plants of the Russian Empire: Comp. according to the official. information From the Department of industry of the Ministry of trade and industry, edited by V. E. Varzar]. St. Petersburg, 1912.
17. *Ustav torgovo-promyshlennogo tovarishchestva "P.I. Olovyanishnikova synov'ya"* [Charter of the commercial and industrial partnership "P. I. Olovyanishnikov's sons"]. St. Petersburg, 1912.
18. Vashkov S.I. *Religioznoe iskusstvo : Sbornik. rabot cerkovnoj i grazhdanskoj utvari, ispolnennoj. tovarishchestvo 'P.I. Olovyanishnikova synov'ya' 1901-1910* [Religious art: Collection. works of Church and civil utensils, executed. partnership of 'P. I. Olovyanishnikov's sons' 1901-1910]. Moscow, 1911.
19. *Vsya Moskva. Adresnaya i spravochnaya kniga. Moskva. 1896 god* [All Of Moscow. Address and reference book]. Moscow, 1896.
20. *Vsya Moskva. Adresnaya i spravochnaya kniga. Moskva. 1900 god* [All Of Moscow. Address and reference book. Moscow, 1900]. Moscow, 1900.
21. *Vsya Moskva. Adresnaya i spravochnaya kniga. Moskva. 1901 god* [All Of Moscow. Address and reference book]. Moscow, 1901.

REFERENCES

1. Andreeva T.S. Tovarishchestvo "*P.I. Olovyanishnikova synov'ya". Novye stranicy v istorii predpriyatiya Postavshchiki Imperatorskogo dvora* [Partnership "P.I. Olovyanishnikov's sons". New pages in the history of the enterprise Suppliers of the Imperial court]. In: *Sbornik nauchnyh statej XIX Carskosel'skoj konferencii.* [Collection of scientific articles of the XIX Tsarskoye Selo conference]. Sankt-Peterburg, 2013. Pp. C. 5-13.
2. Dokuchaeva E.E. *Svyaz' Stroganovskogo uchilishcha s moskovskimi fabrikami i masterami zolotogo, serebryanogo, bronzovogo dela vo vtoroj polovine XIX– nachale XX* [Connection of the Stroganov school with Moscow factories and masters of gold, silver, and bronze in the second half of the XIX-early XX]. In: *Vestnik MGHPU. 2016. № 1-2.* [Bulletin Stroganov Moscow state Academy of art and industry]. 2016. # 1-2, Moscow, 2016. Pp. 180-193.
3. Gorshkova V.V., Igoshev, V.V. YUhimenko E.M. *Ideal'nyj obraz russkogo moderna: Ikony v okladah iz sobraniya S.YU.Nikolaeva* [The Ideal image of Russian art Nouveau: icons in salaries from the collection of S. Yu. Nikolaev]. Moscow, 2016.
4. Olovyanishnikov N.I. *Istoriya kolokolov i kolokololitejnoe iskusstvo.* [History of bells and bell-making art]. Moscow, 2007.
5. Postnikova-Loseva M.M., Ul'yanova B.L., Platonova N.G. *Zolotoe i serebryanoe delo XV-XX vv.* [Gold and silver business of the XV-XX centuries]. Moscow, Izdatel'stvo "Junves", "Trio", 1995.
6. Pryanishnikov N.E. *Olovyanishnikovy* [Olovyanishnikovs] In Bol'shaya rossijskaya enciklopediya. Tom 24. [Great Russian encyclopedia. Volume 24]. Moscow, 2014.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Публикация, содержащая информацию о месте производства продукции Товарищества.

Рис. 2. Каталог Товарищества «Прейскурант 1915-1916 Отдел икон, киот, иконостасов»

Рис. 3. Каталог Товарищества, «Прейскурант 1913-1914 год Отделение церковной утвари»

Рис. 4. Страница из каталога Товарищества, на которой содержится указание на разделение продукции на «стильную» и остальную.

Рис. 5. Каталог Товарищества «Парча».

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-104-112

А.В. Васильева
старший научный сотрудник
Государственного Дарвиновского музея
avvassilieva@mail.ru

ИЛЛЮСТРАЦИИ К РУССКОМУ ПЕРЕВОДУ РОМАНА ЭРНЕСТА Д'ЭРВИЛЬИ «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ДОИСТОРИЧЕСКОГО МАЛЬЧИКА» (1929) В КОНТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О ЛЮДЯХ КАМЕННОГО ВЕКА ИЗ ФОНДОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО ДАРВИНОВСКОГО МУЗЕЯ

Статья посвящена исследованию образа доисторического человека в детской книжной иллюстрации и в оформлении музейных экспозиций (живопись, скульптура) 1920-х – 1930-х годов на примере произведений из фондов Государственного Дарвиновского музея. В этот период в Государственном Дарвиновском музее работали известные художники детской книги – Василий Ватагин и Михаил Езучевский. Они были хорошо знакомы с антропологией и этнографией. Их рисунки стали первыми советскими иллюстрациями к книге Эрнеста Д'Эрвильи «Приключения доисторического мальчика», ставшей в СССР научно-популярной книгой для детей о первобытных людях. В.А. Ватагин, М.Д. Езучевский и А.Н. Комаров создали в первой половине XX века ряд картин и скульптур о жизни доисторических людей для экспозиции Государственного Дарвиновского музея. Иллюстрации в книге и художественные произведения в экспозиции музея привносили в сухое повествование, сводившееся к назидательности и передаче полезных знаний, элемент утраченной в текстах развлекательности и эмоциональности.

Ключевые слова: первобытные люди, палеоарт, М.Д. Езучевский, В.А. Ватагин, А.Н. Комаров, детская книжная иллюстрация, искусство 1920-х – 1930-х годов, Государственный Дарвиновский музей

The article dwells on the study of the image of a prehistoric man portrayed in children books illustrations and museum exhibitions' design (paintings, sculptures) in 1920-1930s using the example of works from the State Darwin Museum funds. During this period, famous artists of children's books Vasily Vatagin and Mikhail Ezuchevsky worked at the State Darwin Museum. They were also well versed in anthropology and ethnography. Their drawings were the first Soviet illustrations for the book by Ernest d'Hervilly "The Adventures of a little prehistoric boy", which became a popular science book for children in the USSR about prehistoric people. V.A. Vatagin, M.D. Ezuchevsky and A.N. Komarov created a number of paintings and sculptures about the life of prehistoric people for the exposition of the State Darwin Museum in the first half of the XX century. Illustrations and artworks introduced the element of entertainment and emotional appeal to the museum's exhibitions, which otherwise were purely informative and rather cold-eyed.

Keywords: prehistoric men, paleoart, Mikhail Ezuchevsky, Vasily Vatagin, Alexey Komarov, children book illustration, the art of 1920-1930s, the State Darwin Museum

В 1929 году в издательстве Г.Ф. Мириманова вышла книга французского писателя Эрнеста Д'Эрвильи «Приключения доисторического мальчика» с иллюстрациями Михаила Дмитриевича Езучевского и Василия Алексеевича Ватагина. Этот авантюрный роман вышел во Франции ещё в 1887 году с прекрасными иллюстрациями Феликса Регаме и Андре Жаля. В оригинале он назывался «Aventures d'un petit garçon préhistorique en France» и был посвящен десятилетней дочери писателя Жоржетте. Эрнест Д'Эрвильи в доходчивой для ребёнка форме рассказал о приключениях маленького мальчика, жившего в каменном веке, и заодно познакомил дочурку с палеонтологическими и археологическими находками, которые можно увидеть в Национальном музее древностей. Он в занимательной форме описал мамонтов и шерстистых носорогов, обработку каменных орудий и добывание огня.

Роман неоднократно переводился в России начиная с конца XIX века. Первый перевод был сделан русским литератором А.В. Мезьер в 1898 году. Он наиболее близок оригиналу. Августа Мезьер сохраняла литературный стиль Д'Эрвильи, французский колорит, а также

© Васильева А.В., 2020

ISSN 2227-6165

в первом издании были воспроизведены занимательные рисунки знатока этнографии Регаме. Жизнь и творчество А.В. Мазьер подробно описаны в очерках М.В. Машковой [Машкова, 1962]. «Приключения доисторического мальчика» сразу задумывались как богато иллюстрированное издание для детей. Иллюстрации изобиловали занимательными подробностями, вроде изображений доисторических орудий и вымерших зверей. По композиции книга построена как беседа отца с сыном о приключениях мальчика каменного века. Рассказ вызывал у ребенка множество вопросов о жизни в доисторическом мире, на которые отец охотно отвечал. В более поздних переводах текст был значительно упрощён, были сокращены иллюстрации. Осталась только приключенческая канва. В первые годы существования Советской власти акцент в детской книге делался на её полезность и назидательность. В борьбе за всеобщую грамотность детская книга стала средством пропаганды коммунистических идей, воспитывала веру в неограниченные возможности человека. Из детской литературы безжалостно изгонялась буржуазная сентиментальность, романтика, сказочность. Приветствовалось доступное изложение полезных знаний, «деловая детская книга». [Крупская, 1954]. Этот императив в значительной мере повлиял на советские издания «Доисторического мальчика». Книга, претерпевшая значительные изменения, обрела в России новую жизнь и на долгие годы попала в список научно-популярных изданий для подростков.

В издательстве Г.Ф. Мириманова в 1929 году книга Д'Эрвильи вышла в переводе Софии Самойловны Михайловой-Штерн. В романе были не только сокращены и сильно изменены романтические и трагические моменты, но и добавлена определенная доля назидательности. Книга вышла без посвящения, предисловия французских издателей, впервые – без оригинальных иллюстраций Регаме. Иллюстраторами выступили русские знатоки доисторического мира и этнографии, художники Государственного Дарвиновского музея Михаил Дмитриевич Езучевский и Василий Алексеевич Ватагин. Оба художника были прекрасными иллюстраторами и в значительной мере повлияли на облик советских изданий, адресованных подрастающему поколению. Езучевский создал основную часть иллюстраций, Ватагин – только один наиболее зрелищный рисунок «Битва мамонта и шерстистого носорога», но об этом позже.

С 1919 Езучевский состоял в Комиссии по изучению и созданию детской книги. Ещё до революции он иллюстрировал народные издания, интересовался проблемами игры и детства. На рубеже веков пришло понимание, что детская книга должна во многом отличаться от литературы, адресованной взрослым, а игра – это не прихоть, а необходимый этап развития ребёнка. Лучшим другом Езучевского был человек, долгие годы изучавший проблему игры, игрушки и детства, Дмитриевич Бартрам – искусствовед, коллекционер, создатель Музея игрушки. Езучевский и Ватагин сотрудничали с Бартрамом, создали для него несколько авторских игрушек. [Бартрам, 1979]. Михаил Дмитриевич тоже интересовался этими вопросами. Ещё до революции он иллюстрировал любопытное издание А. Авчинникова «Подвижные игры в войсках и народных школах: Руководство к производству различного рода игр в помещениях и на воздухе» (1910). Это было руководство по более чем полусотне русских народных игр с подробными рисунками. Езучевский создавал образы богатырей в духе Билибина и Васнецова в народном лубке (1903) и в игрушке (1913), а после революции он стал творцом первых советских солдатиков – фигурок для выпиливания «Красная конница» (1925).

С 1920 года Бартрам привлек Езучевского к работе в качестве преподавателя рисования в Техникуме кустарной промышленности и в Детском городке имени III Интернационала. После революции в Москве было очень много беспризорников. Детский городок имени III Интернационала был одним из первых детских домов. Его основной задачей стала психологическая и педагогическая реабилитация детей, подготовка воспитанников к самостоятельной жизни. Наверное, поэтому в графике М.Д. Езучевского так много сценок с участием детей, играющих или работающих, смеющихся и плачущих, они читают книги, спорят, ссорятся, мирятся, просят подаяние. В набросках ярко отражена жизнь Москвы 1920-х годов.

ISSN 2227-6165

Образы экспрессивны, временами карикатурны. Но во всех изображениях, набросках, уличных зарисовках чувствуется искреннее участие автора. Михаила Дмитриевича интересовала детская психология, недаром он взялся за создание таких работ, как иллюстрации к «Приключениям доисторического мальчика» или за серию рисунков о детстве основателя и первого директора Дарвиновского музея Александра Фёдоровича Котса, проявлявшего наклонности коллекционера и исследователя ещё в самом юном возрасте. В поздней графике Езучевского много рисунков для детей и про детей. Биография М.Д. Езучевского подробно описана в воспоминаниях племянницы художника Н.Б. Голиковой [Голикова, 2014] и в трудах основателя Государственного Дарвиновского музея А.Ф. Котса [Котс, 2015], творчество проанализировано в статьях В.А. Удальцовой [Удальцова, 2009], Е.В. Офицеровой [Офицерова, 2010], А.В. Васильевой [Васильева, 2014, 2019].

В 1920-х годах Езучевский совместно с В.А. Ватагиным работал над иллюстрированием книг в издательстве Мириманова, основанном в 1923 году. Оно просуществовало до 1930 года, издавало в основном дешевую детскую литературу для разных возрастных категорий: книжки-малышки и раскраски для малышей, альбомы для вырезания и склеивания, рассказы о животных, занимательные истории и приключения для ребят постарше. Д.В. Фомин проанализировал деятельность издательства Г.Ф. Мириманова, состав литераторов и иллюстраторов, сотрудничавших с фирмой, тематический диапазон выпущенных издательством книг, особенности их художественного оформления. [Фомин, 2016]. С самого основания издательства с Г.Ф. Мириманом сотрудничали художники Дарвиновского музея: В.А. Ватагин, А.Н. Комаров, М.Д. Езучевский, проиллюстрировавшие несколько сотен детских книг. Расценки у Мириманова были очень низкими, поэтому большинство художников, кроме выше названых, работало с ним эпизодически. Ватагин и Комаров компенсировали низкие ставки количеством иллюстраций. Совместно с Ватагиным Езучевский создал яркие и запоминающиеся иллюстрации к книжкам «Дети народов мира», «Дети негров», «Дети Китая», «Японские дети», «Дети народов СССР», к поэме «Шахматы» с восточной экзотикой в духе сказок «тысячи и одной ночи». В его архиве сохранились наброски иллюстраций к сказке «День рождения инфанты», острые, карикатурные, с испанским колоритом, немного в духе «Мира искусства». Здесь его явно занимает образ несчастного карлика, не осознающего собственного уродства и надменной инфанты.

Езучевского интересовали неординарные лица, экзотические типажи. В 1903 году он путешествовал по Северной Африке и привёз массу экспрессивных набросков с изображениями обитателей Танжера. Впоследствии эти рисунки помогли художнику в работе над серией картин для Дарвиновского музея и над рисунками для издательства Мириманова. Михаил Дмитриевич изображал дикарей с Огненной Земли, индейцев, африканцев и представителей других народов. В книжной графике «дети народов мира» показаны, с одной стороны, в яркой плакатной манере, с другой – в стилистике искусства, характерного для их стран. Она явно прочитывается в изображениях японцев и китайцев. Знание этнографии и особенностей народного искусства помогало создать убедительные образы индийцев и индокитайцев, мексиканцев и индейцев, эскимосов и казахов. Логичным продолжением этой работы стала серия иллюстраций для «Приключений доисторического мальчика». Сама книжка вышла уже после смерти Михаила Дмитриевича. Над иллюстрациями он работал в последний год своей жизни, одновременно являясь, как и Ватагин, сотрудником Государственного Дарвиновского музея. Художникам музея неоднократно приходилось обращаться к образам дикарей и пещерных людей. Василий Алексеевич Ватагин ещё в 1918 году создал скульптурную галерею доисторических охотников: неандертальцев с пещерным медведем, человека ориньякской культуры с мамонтом и первого художника – кроманьонца. Это яркие эмоциональные произведения, рассказывающие о борьбе за жилище с пещерным медведем, о победе над мамонтом, о гордости первобытного художника, нацарапавшего своё первое произведение на обломке бивня. В 1920 году Ватагин написал серию картин о развитии человечества от примитивного гейдельбергца до кроманьонца. Эти произведения и совместная работа с Ватагиным повлияли на образы доисторических людей М.Д. Езучевского. История создания

ISSN 2227-6165

художественных произведений для экспозиции Государственного Дарвиновского музея, посвящённой доисторическим людям, подробно описана в статьях В.А. Удальцовой [Удальцова, 2015] и А.Б. Нефёдовой [Нефёдова, 2017].

Советская книга требовала лаконичности и ясности рисунка. Михаил Дмитриевич уделял внимание точной прорисовке мускулатуры, чёткости контура, следуя за знаменитым «скульптурным» рисунком Ватагина. Однако последний придерживается трактовки людей либо как античных героев, либо как сатиров, наделенных сочетанием торсов атлетов и неклассическими чертами лиц. Увлечение неоклассицизмом заметно не только в живописи Ватагина, но и в книжной графике. Например, подросший Маугли выглядит юным античным героем. У Езучевского более экспрессивные образы. Он изображал доисторических мальчишек, похожими на представителей африканских племён с тонкими жилистыми руками и ногами, немного выпяченными рахитичными животами, некрасивыми изможденными лицами в обрамлении спутанных прямых волос.

В произведениях Василия Алексеевича всегда присутствует нарратив, последовательно рассказывается эпическая история. Его герои спокойны и горделивы. Рисунки Езучевского полны страстью, безудержными чувствами. Если это радость, то это буйная первобытная радость, от которой невозможно стоять на месте. Его мальчишки подпрыгивают, они вечно находятся в беспокойном движении. Если изображены голодные и умирающие люди, то их лишения сразу бросаются в глаза и вызывают бурю сочувствия. Только Старейший изображен мудрым, но в то же время любознательным человеком. Он – надежный остров спокойствия среди диких эмоциональных мальчишек. Иллюстрации Езучевского с лихвой компенсируют выхолощенный и назидательный текст Михайловой-Штерн. Езучевский всегда уделял много внимания линии, ритму, динамике. После обучения в Париже в 1913 году его работы стали значительно смелее и темпераментнее, чем ранние рисунки. Участие в военных действиях Первой мировой войны и длительный и тяжелый плен, перенесенные лишения и страдания сделали графику Езучевского экспрессивной. Это больше всего чувствуется в работах позднего периода, выполненных в 1920-х годах. Образы дикарей у него особенно выразительны.

У Езучевского не было собственных детей, и он с удовольствием заботился о племяннице, учил её рисовать. Его жена, чтобы как-то прокормиться в голодные 1920-е годы, организовала в своём доме небольшой детский сад. [Голикова, 2014]. Художник наблюдал за играми детей и радостными встречами матерей со своими малышами, о чем свидетельствуют многочисленные наброски. Пережив ужасы войны и плена, голод и холод, Михаил Дмитриевич особенно трогательно относился к семье и детям. Как и в графике немецких экспрессионистов в его набросках встречаются сюжеты с ребятами, просящими подаяния, беспризорниками. В набросках к новым советским книжкам о малышах («Васёна», «Шоколадик», «Новый зоопарк») Езучевский наоборот старательно рисует круглоголовых, упитанных чистеньких детишек в ярких нарядах. Совсем другие образы детей мы видим в «Приключениях доисторического мальчика». Акцент сделан на том, насколько неуютен и опасен доисторический мир. Любая ошибка может обернуться гибелью всего племени. Это роман о взрослении маленького мальчика, изгнанного за то, что не уследил за костром, что грозило гибелью всему племени. Благодаря помощи Старейшего и двух друзей мальчик выжил и стал вождём. В книге последовательно описаны опасности, главная из которых – голод, так хорошо знакомый художнику. Езучевский сосредоточился не на археологических подробностях, а на эмоциональном состоянии персонажей.

Что касается композиции книги, то мы видим, что многие важные моменты, в основном трагические, не проиллюстрированы, в том числе сцена с погасшим огнём и осуждением главного героя, изгнание из племени, битва с захватчиками и гибель старейшины. В печатную версию вошли иллюстрации: «Разговор с Жаном», «Старейшина у пещеры», «Старейшина с мальчиками», «Обработка каменных орудий», «Битва мамонта и шерстистого носорога», «Ожо радуется добыче», «Сооружение из менгиров», «Первый плот», «Свайные постройки», «Старейший и щенок», «Встреча с соплеменниками». По перечню мы видим, что редакция оставила набор позитивных и

ISSN 2227-6165

полезных научно-образовательных сюжетов, дающих представление об устройстве жилищ и транспортных средств людей каменного века, об обработке орудий, о приручении животных и о вымершей фауне. Но даже в эти назидательные и образовательные, по задумке редактора, иллюстрации Езучевскому удалось внести большую долю эмоциональности.

В фондах Дарвиновского музея сохранились наброски к иллюстрациям, в том числе не вошедшим в книгу. Исследуя их, мы видим, как менялась композиция рисунков. Например, сцена с мальчишками на плоту изначально очень напоминала подобную иллюстрацию к книге «Дети негров». Три «доисторических» мальчика на плоту стоят почти в тех же позах, что и юные африканцы. Фигуры нарисованы почти также, только изменены цвет кожи и черты лица. Похоже, что иллюстрация выполнена по натурным зарисовкам. В окончательном варианте композиция изменена: один мальчик изображен плывущим рядом с плотом. Художник работал над двумя книгами почти одновременно. Сохранился сильный и очень эмоциональный неоконченный рисунок с изображением похоронной процессии, во главе которой повзрослевший главный герой книги. Юноши идут с опущенными головами. Ритм рук, несущих тело Старейшины, их учителя и наставника, задаёт тожественный тон этому печальному шествию. К сожалению, рисунок не вошел в печатную версию книги.

«Битва мамонта и шерстистого носорога» – единственная в этой книге иллюстрация художника-анималиста В.А. Ватагина. Он изобразил яркий момент, когда два мощных, но равных по силе гиганта бьются между собой и вместе погибают. Сцена сражения мамонта и шерстистого носорога восходит к античным источникам. В «Естественной истории» Плиний Старший писал, что слон является злейшим врагом носорога, и описывал битву между этими гигантами. В эпоху Ренессанса в зверинцах Европы появились экзотические слон и носорог. Португальский король в 1513 году приказал стравить этих животных. Эпичное изображение боя разошлось в гравюрах по рисунку Антонио Темпесты. В рисунке Ватагина шерстистый носорог, как и в изображениях битвы слона и носорога, вспарывает мягкое брюхо возвышающегося над ним хоботного, однако в данном случае сам погибает, придавленный мощной тушей мамонта. У Ватагина эта сцена и легендарные гиганты выглядят торжественно и величественно. Традиционно при изображении доисторического мира литераторы и художники, следуя вкусам публики, включали впечатляющие изображения битв гигантов или победы человека над могучим животным. Битвы динозавров, охоты на мамонтов и пещерных медведей прочно вошли в арсенал авантюрной литературы и палеоарта – искусства изображения праистории Земли и существ, её населявших. Проблеме истории палеоарта и его стилистическим особенностям посвящена книга Зои Лескезе «Палеоарт». В работе изложены основные этапы возникновения и развития палеоарта и особое внимание уделено национальным школам. [Lescaze, 2017].

Такими же эпичными выглядят сцены битв в неоднократно переиздававшейся с иллюстрациями В.А. Ватагина книге «Маугли» – русской версии «Книги Джунглей» Р. Киплинга. Она вышла в 1926 году, чуть раньше «Приключений доисторического мальчика». Это тоже приключенческий роман о взрослении, вышедший в рубрике для детей и юношества. С одной стороны, познавательный, рассказывающий об экзотической Индии и о животных, с другой стороны, в русском переводе превратившийся в воспитательную литературу. Он сильно отличается от оригинального текста Киплинга по композиции глав и по характерам персонажей. Важную роль играют многочисленные иллюстрации, сделавшие книгу самостоятельным авторским произведением. Ватагин, посетив Индию в 1913 году, мечтал издать книгу Киплинга со своими иллюстрациями и даже вёл переговоры с издательством Кнебеля. Художник, искавший гармонию с окружающим миром, нашел её в индуизме, а своё творчество посвятил животным и благородным дикарям. В его трактовке эволюция человека превращается в своеобразный дидактический роман о взрослении человеческого общества. Особенно это хорошо прослеживается на примере серии картин, написанных для Государственного Дарвиновского музея в 1920-1921 годах. В этот период каменный век представлялся своеобразным детством человечества.

ISSN 2227-6165

Василий Алексеевич Ватагин искал решение проблемы возникновения культуры и цивилизации. В поисках «вечного» идеала красоты Ватагин старался возродить монументальность и пластичную чёткость рисунка в живописи. Это стремление отвечало задаче создать картины-панно, которые должны были стать частью декоративного убранства Государственного Дарвиновского музея. Пять холстов: «Гейдельбергский человек», «Неандертальцы и мамонт», «Кроманьонцы эпохи мадлен», «Первобытный художник», «Человек неолита» последовательно показывают этапы развития от дикаря, взявшего в руки палку, до современного человека. Ватагин наделяет гейдельбергца чертами человека и животного. Он чем-то похож на мифического получеловека-полузверя вроде сатира. У него мощный торс, короткие крепкие ноги с отставленными большими пальцами как у обезьяны, низкий покатый лоб с крупными надбровными дугами, грива нечёсанных волос, тёмный тон кожи, явно покрытой волосами. Весь облик этого существа выражает собой первобытную радость. Он уже царь природы. На картине «Кроманьонец эпохи Мадлен» показана группа хорошо сложенных людей, вроде индийских атлетов, сосредоточенно обрабатывающих каменные орудия. Юноша на первом плане погружён в созерцание только что обработанного камня. Это очередная победа над природой. Новые орудия позволят подчинить себе таких гигантов, как мамонты и пещерные медведи. Сюжет битвы неандертальцев с мамонтом, несомненно, навеян монументальной композицией В.М. Васнецова «Каменный век». Особое место в пентаптихе отведено картине «Первобытный художник». Движимый инстинктами гармонии и ритма человек создаёт произведения искусства – наскальные рисунки животных. Как и французский живописец Поль Жамен Ватагин изображает художника, окруженного восхищёнными зрителями, присутствующими при таинстве рождения искусства. Тема «первого художника» и проблема влияния появления искусства на развитие человеческой цивилизации подробно рассмотрена в статье «Le Premier Artiste» Дагена Филиппа. [Philippe, 1994]. Заключает серию холст «Человек эпохи неолита». Он похож на белокурого античного героя с правильными чертами лица. По композиции картина напоминает иконографию «добрый пастырь». Перед нами не просто герой, победивший чудовищ, приручивший животных, открывший ремёсла и познавший радость искусства, а «пастух мира». Это человек, взявший на себя ответственность за покорённую природу, которую он будет активно преобразовывать. Такой назидательный характер сюжетов был как следствием заказа, так и мироощущения эпохи. Набор образов живописной серии пересекается с иллюстрациями к «Приключениям доисторического мальчика».

Эта назидательно-воспитательная дидактика при изображении первобытного общества, которое должно «повзрослеть» до современной цивилизации, в 1930-е годы только усугубится как в музейных экспозициях, так и в детской литературе. Если в 1920-е художники ещё могли рассказать о своём видении древнейшей истории, о своих идеалах, то к 1930-м годам повествование о людях каменного века сведётся к набору штампов. Примером может служить написанная в 1934 году художником Михаилом Потаповым картина «От обезьяны к человеку». Название картины представляет собой типичный для 1930-х годов образец вульгарного понимания теории эволюции. Она посвящена прогрессу, от первых орудий палеолита, покорения огня, приручения животных к земледелию, обработке металлов и становлению цивилизации. Все эпохи собраны в условном пространстве одного холста.

Среди детских изданий такого рода можно привести в пример книгу «Как человек стал великаном» (1940) с иллюстрациями А.Н. Комарова. Авторами книги выступили М. Ильин (псевдоним Ильи Яковлевича Маршака, младшего брата С.Я. Маршака) и Е.А. Сегал (жена И.Я. Маршака). В фондах Дарвиновского музея хранятся оригинальные рисунки Комарова к этому изданию, датированные 1939 годом. Идея книги именно во «взрослении» человечества, в его овладении природой. Несколько иллюстраций посвящено первобытным людям, их занятиям, зарождению ремесла и искусства. Это совершенно нейтральные изображения, похожие на картинки в школьных учебниках. Картины Алексея Никаноровича о первобытных людях,

ISSN 2227-6165

выполненные по заказу Дарвиновского музея в конце 1940-х – в начале 1950-х значительно интереснее. Он реалистично изображает как любимые им динамичные и напряженные сцены охоты, так и мирные забавы детей. Две картины из этого цикла посвящены приручению домашних животных и рассчитаны на взрослую и на детскую аудиторию. Приручением маленьких волчат и кабанят занимаются ребятишки, мало отличающиеся от современных мальчишек. Они как юннаты на площадке молодняка кормят своих подопечных и играют с ними. В трактовке Комарова человек неолита мало отличается от современного. О работе над произведениями для Государственного Дарвиновского музея Алексей Никанорович писал в своих воспоминаниях. [Комаров, 1998].

При изучении иллюстраций к книге «Приключения доисторического мальчика», созданных художниками, состоявшими в штате Государственного Дарвиновского музея, в контексте их творчества и произведений, написанных для оформления экспозиции музея, необходимо отметить сходство общей тенденции развития образа доисторического человека. В русском палеоарте первой половины XX века складывается определенный набор сюжетов. При иллюстрировании приключенческих романов и при оформлении музейной экспозиции, адресованной широкой публике, художники исходят из идеи создания, с одной стороны, научно-познавательных изображений, с другой стороны, занимательных, способных увлечь яркими и эмоциональными картинами далекого прошлого. Назидательность компенсируется эмоциональностью подачи материала, куда художники вкладывают свой талант и жизненный опыт. Зарубежная развлекательная детская литература в советской детской книге трансформируется в самостоятельное, сильно отличающееся от оригинала произведение. Она приобретает черты научно-популярной литературы не только благодаря переводу, но и благодаря новому иллюстративному ряду.

ИСТОЧНИКИ

1. *Авчинников А.* Подвижные игры в войсках и народных школах: (Более полусотни любимейших рус. нар. игр): Ил. руководство / Ориг. рис. исполнены известн. худож. М. Езучевским и классным худож. Акад. художеств В. Малышевым; Сост. 6 гренад. Тавр. е. и. выс. вел. кн. Михаила Николаевича полка, подполк. А. Авчинников. – 2-е изд. – Екатеринослав, 1910.
2. *Данько, Е.Я.* Шахматы: Поэма / Рис. *В. Ватагин, М. Езучевский.* – Москва: Издание Г.Ф. Мириманова, 1929.
3. *Д'Эрвильи, Э.* Приключения доисторического мальчика / Перевод с французского *А. Мезьер.* – Санкт-Петербург: Товарищество О. Н. Поповой, 1914.
4. *Д'Эрвильи, Э.* Приключения доисторического мальчика / Перевод с французского под редакцией *С. Михайловой-Штерн*; рисунки *М. Езучевского* и *В. Ватагина* под редакцией профессора *А.В. Бакушинского.* – Москва: Издательство Г. Ф. Мириманова, 1929.
5. *Езучевский, М.Д.* Дети народов мира / Рис. *В. Ватагин, М. Езучевский.* – Москва: Издание Г.Ф. Мириманова, 1928.
6. *Ильин М., Сегал Е.А.* Как человек стал великаном / Рис. *А.Н. Комарова.* – Москва, Ленинград: Издательство детской литературы, 1940.
7. Искусство в быту: 36 таблиц / Общая художественная редакция *Я.А. Тугендхольда.* – Москва: Издание «Известий ЦИК СССР и ВЦИК», 1925.
8. *Киплинг, Р.* Маугли: из книги джунглей / Перевод с английского *С.Г. Займовского*; рисунки *В. Ватагина.* – Изд. 1-е. – Москва, Ленинград: Государственное издательство, 1926.
9. *Солодовников, А.* Дети Китая / Рис. *Езучевский М.Д., Ватагин В.* – Москва: Издательство Г.Ф. Мириманова, 1929.
10. *Солодовников, А.* Дети негров / Рис. *В. Ватагин, М. Езучевский.* – Москва: Издательство Г.Ф. Мириманова, 1929.
11. *Солодовников, А.* Японские дети / Рис. *В. Ватагин, М. Езучевский.* – Москва: Издательство Г.Ф. Мириманова, 1929.
12. *D'Hervilly E.* Aventures d'un petit garcon prehistorique en France / Des. *de Felix Regamay.* – Paris: Editeur Ernest D'Hervilly, 1880.

ISSN 2227-6165

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бартрам Н.Д.* Избранные статьи. Воспоминания о художнике. – Москва: Советский художник, 1979.
2. *Васильева, А.В.* Судьба художника в переломную эпоху. Материалы к биографии Михаила Дмитриевича Езучевского (1979-1928) // Труды Государственного Дарвиновского музея. Вып. XVIII. Москва: ГДМ, 2014, – С. 222-242.
3. *Васильева, А.В.* Цикл картин М.Д. Езучевского «К истории культуры» (1922-1928) из коллекции Государственного Дарвиновского музея // Русское искусство I. Норма и разрыв, МГУ. Под науч. ред. *Вл.В. Седова*. – Санкт-Петербург: «Алтея», 2019. – С.187-200.
4. *Ватагин, В.А.* Воспоминания. Материалы к биографии художника. – Москва: «Красный пароход», 2017.
5. *Голикова Н.Б.* На перекрёстках воспоминаний. – Москва: Издательство Московского университета, 2014.
6. *Комаров А.Н.* Рассказы старого лешего. – Москва: «Армада», 1998.
7. *Котс А.Ф.* Собрание сочинений. Т.4. – Москва: ГДМ, 2015.
8. *Крупская Н.К.* Детская книга - могущественное орудие социалистического воспитания // О детской литературе и детском чтении. Статьи и высказывания. – Москва: Дом детской книги Детгиза, 1954. – С. 36-40.
9. *Машкова М.В.* А.В. Мезьер: Очерк жизни и деятельности (1869-1935) / Под ред. и со вступ. статьей чл.-кор. АН СССР проф. *П.Н. Беркова*. – Москва: Издательство Всесоюзной книжной палаты, 1962. – С.96.
10. *Нефедова А.Б.* Традиции и новаторство в творчестве В.А. Ватагина (на примере коллекции скульптуры Государственного Дарвиновского музея) // Искусство скульптуры в XX–XXI веках: мастера, тенденции, проблемы. – Москва: БуксМАрт, 2017. – С. 147-157.
11. *Офицерова Е.В.* На службе науки был верен искусству // Журнал «Музей» №6, Москва, 2010. – С. 73-78.
12. *Удальцова В.А.* Этюды об истории науки. К 130-летию со дня рождения М.Д. Езучевского // Труды Государственного Дарвиновского музея. Вып. XIII. – Москва: ГДМ, 2009. – С.120-144.
13. *Удальцова В.А.* Антропогенез на языке объемов, линий и цветов... // Труды Государственного Дарвиновского музея. Вып. XIX. Под общ. ред. директора Государственного Дарвиновского музея *А.И. Клюкиной*. – Москва: ГДМ. 2015. – С.59-71.
14. *Фомин Д.В.* Детские книги издательства Г.Ф. Мириманова // Журнал «Библиотековедение». 2016. Т. 1. № 1. – Москва: «Пашков Дом», 2016. – С. 47-54.
15. *Dagen, Philippe.* Le Premier Artiste // Romantisme, 1994, №84. Numéro thématique: Le primitive, 1994, – P. 69-78.
16. *Lescaze, Zoë.* Paleoart. Visions of the Prehistoric Past. – Köln: Taschen, 2017.

SOURCES

1. Avchinnikov A. *Podvizhnye igry v voyskakh i narodnykh shkolakh*: *Bolee polusotni lyubimeyshikh rus. nar. igr* [Outdoor games in the military and public schools: More than fifty favorite Russian folk games]. Orig. ris. ispolneny izvestn. khudozh. M. Ezuchevskim i klassnym khudozh. Akad. khudozhestv V. Malyshevym [The original drawings are executed by the famous artist M. Ezuchevsky and class artist of the Academy of arts V. Malyshev]. Ekaterinoslav, 1910.
2. Dan'ko E.Ya. *Shakhmaty: Poema* [Chess: A Poem]. Ris. V. Vatagin, M. Ezuchevskiy [drawings by V. Vatagin and M. Ezuchevsky]. Moscow, Publisher G. Mirimanov, 1929.
3. D'Hervilly E. *Aventures d'un petit garcon prehistorique en France* [The Adventures of a little prehistoric boy in France]. Des. de Felix Regamay [drawings by Felix Regamay]. Paris, Editeur Ernest D'Hervilly, 1880.
4. D'Hervilly E. *Priklyucheniya doistoricheskogo mal'chika*. [The Adventures of a little prehistoric boy]. Perevod s frantsuzskogo. A. Mez'yer [Translated from French A. Mez'yer]. Saint-Petersburg, Partnership O. Popova, 1914.
5. D'Hervilly E. *Priklyucheniya doistoricheskogo mal'chika* [The Adventures of a little prehistoric boy]. Perevod s frantsuzskogo pod redaktsiey S. Mikhaylovoy-Shtern; risunki M. Ezuchevskogo i V. Vatagina pod redaktsiey professora A. V. Bakushinskogo [Translated from the French, edited by S. Mikhailova-Stern; drawings by V. Vatagin and M. Ezuchevsky under the editorship of Professor A. Bakushinsky]. Moscow, Publisher G. Mirimanov, 1929.
6. Ezuchevsky M. *Deti narodov mira* [Children of the world's peoples]. Ris. V. Vatagin, M. Ezuchevskiy [drawings by V. Vatagin and M. Ezuchevsky]. Moscow, Publisher G. Mirimanov, 1928.
7. Ilyin M., Segal E. *Kak chelovek stal velikanom* [How man became a giant]. Ris. A.N. Komarova [drawings by A. Komarov]. Moscow, Children's literature publishing house, 1940.
8. *Iskusstvo v bytu: 36 tablits* [Art in everyday life: 36 tables]. Moscow, Publication of Izvestiya CEC of the USSR and VTSIK, 1925.

ISSN 2227-6165

9. Kipling R. *Maugli: iz knigi dzhungley* [Mowgli: from the jungle book]. Perevod s angliyskogo S. G. Zaymovskogo; risunki V. Vatagina [Translation from English S. Zaymovsky; drawings by V. Vatagin]. Moscow, Leningrad, State publishing house, 1926.
10. Solodovnikov A. *Deti Kitaya* [Children of China]. Ris. V. Vatagin, M. Ezuchevskiy [drawings by V. Vatagin and M. Ezuchevsky]. Moscow, Publisher G. Mirimanov, 1929.
11. Solodovnikov A. *Deti negrov* [Children of Negroes]. Ris. V. Vatagin, M. Ezuchevskiy [drawings by V. Vatagin and M. Ezuchevsky]. Moscow, Publisher G. Mirimanov, 1929.
12. Solodovnikov A. *Yaponskie deti* [Japanese children]. Ris. V. Vatagin, M. Ezuchevskiy [drawings by V. Vatagin and M. Ezuchevsky]. Moscow, Publisher G. Mirimanov, 1929.

REFERENCES

1. Bartram N.D. *Izbrannye stat'i. Vospominaniya o khudozhnike* [Selected articles. Memories of the artist]. Moscow, Soviet artist, 1979.
2. Dagen, Philippe. *Le Premier Artiste* [The First Artist]. In: *Romantisme*, 1994, #84. Numéro thématique: Le primitive, 1994, pp. 69-78.
3. Fomin D.V. *Detskie knigi izdatel'stva G.F. Mirimanova* [Children's books published by G. F. Mirimanov]. In *Russian Journal of Library Science*. V. 1. # 1. 2016, pp. 47-54.
4. Golikova N.B. *Na perekrestkakh vospominaniy* [At the crossroads of memories]. Moscow, Publishing house of Moscow University, 2014.
5. Kohts A.F. *Sobranie sochineniy* [Collected works.] V.4. Moscow, The State Darwin Museum, 2015.
6. Komarov A.N. *Rasskazy starogo leshego* [The stories of the old devil]. Moscow, Publishing house “Armada”, 1998.
7. Krupskaya N.K. *Detskaya kniga - mogushchestvennoe orudie sotsialisticheskogo vospitaniya* [A children's book is a powerful tool of socialist education]. In: *O detskoy literature i detskom chtenii. Stat'i i vyskazyvaniya* [About children's literature and children's reading. Articles and statements]. Moscow, Detgiz children's book house, 1954, pp. 36 - 40.
8. Lescaze, Zoë. *Paleoart. Visions of the Prehistoric Past*. Köln, Taschen, 2017.
9. Mashkova M.V. *A.V. Mez'yer: Ocherk zhizni i deyatel'nosti (1869-1935)* [A. V. Mézières: Sketch of the life and work (1869-1935)]. Moscow, Publishing house of the all-Union book chamber, 1962.
10. Nefedova A.B. *Traditsii i novatorstvo v tvorchestve V.A. Vatagina (na primere kollektsii skul'ptury Gosudarstvennogo Darvinovskogo muzeya)* [Traditions and innovation in the work of V.A. Vatagin (on the example of the sculpture collection of the State Darwin Museum)]. In: *Art of sculpture in the XX-XXI centuries: masters, trends, problems*. Moscow, BuksMArt, 2017, pp. 147-157.
11. Ofitserova E.V. *Na sluzhbe nauki byl veren iskusstvu* [In the service of science, he was loyal to art]. In: *The Magazine “Museum”* #6, Moscow, 2010, pp.73-78.
12. Udaltsova V.A. *Etyudy ob istorii nauki. K 130-letiyu so dnya rozhdeniya M.D. Ezuchevskogo*. [Studies on the history of science. To the 130th anniversary of the birth of M. D. Ezuchevsky.] In: *Proceedings of the State Darwin Museum*. Issue XIII. Moscow, The State Darwin Museum, 2009, pp. 120-144.
13. Udaltsova V.A. *Antropogenez na yazyke ob"emov, liniy i tsvetov...* [Anthropogenesis in the language of volumes, lines, and colors...]. In: *Proceedings of the State Darwin Museum*. Issue XIX. Moscow, The State Darwin Museum. 2015, pp. 59-71.
14. Vasilyeva A.V. *Sud'ba khudozhnika v perelomnuyu epokhu. Materialy k biografii Mikhaila Dmitrievicha Ezuchevskogo (1979-1928)* [The fate of the artist in a critical era. Materials for the biography of Mikhail Dmitrievich Ezuchevsky (1979-1928)]. In: *Proceedings of the State Darwin Museum*. Issue XVIII. Moscow, The State Darwin Museum, 2014, pp. 222-242.
15. Vasilyeva A.V. *Tsikl kartin M.D. Ezuchevskogo “K istorii kul'tury” (1922-1928) iz kollektsii Gosudarstvennogo Darvinovskogo muzeya* [Cycle of paintings by M. D. Ezuchevsky “To the history of culture” (1922-1928) from the collection of the State Darwin Museum]. In: *Russian art I. Norm and gap*. Moscow state University. Edited by Vl.V. Sedov. Saint-Petersburg, Publishing house “Althea”, 2019, pp. 187-200.
16. Vatagin V.A. Vospominaniya. Materialy k biografii khudozhnika [Memories. Materials for the artist's biography]. Moscow, Publishing house “The Red boat”, 2017.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-113-121

ISSN 2227-6165

Г.В. Волкова
кандидат исторических наук,
директор Учебно-научного центра «Арт-дизайн» РГГУ
galinavolk@mail.ru

РОССИЙСКИЕ ЭМИГРАНТЫ – ФОТОГРАФЫ В США: ПУТЬ В ИСКУССТВО И БИЗНЕС (1930-1960-е гг.)

Статья посвящена российскому зарубежью в США как одному из центров развития фотографии как искусства и вида частного предпринимательства. Автор исследует судьбы и творческое наследие ведущих мастеров фотографии Русской Америки, раскрывая их взаимодействие с миром новаторского искусства российской художественной эмиграции. Авторская гипотеза заключается в том, что главными факторами выдающихся достижений ведущих деятелей русско-американского фотографического искусства явился синтез художественно-эстетических новаций европейского и русского искусства, воспринятых или непосредственно созданных российскими фотографами-эмигрантами в 1920-е гг., и возможностей американской издательской индустрии, способности ее лидеров к творческому эксперименту и коммерческим рискам ради будущего успеха. В статье рассматривается также социальная среда и персоналии развития фотографии как сферы услуг, ставшей неотъемлемой частью жизни российского зарубежья в США XX века.

Ключевые слова: российское зарубежье, Русская Америка, Русский Париж, фотография моды, дизайн, фотоискусство

The article is devoted to the Russian diaspora in the USA as one of the centers for the development of photography as an art and a type of private enterprise. The author examines the destinies and creative heritage of the leading masters of photography in Russian America, revealing their interaction with the world of innovative art of the Russian artistic emigration. The author's hypothesis is that the main factors of the outstanding achievements of the leading figures of Russian-American photographic art were the synthesis of artistic and aesthetic innovations of European and Russian art, perceived or directly created by Russian émigré photographers in the 1920s, and the capabilities of the American publishing industry, the ability of its leaders to take creative experimentation and commercial risk for future success. The article also examines the social environment and personalities of the development of photography as a service sector, which has become an integral part of the life of the Russian diaspora in the USA in the twentieth century.

Keywords: Russian Diaspora, Russian America, Russian Paris, fashion photography, design, photography

Введение

Русская Америка в 1930-1960-е гг. стала ведущим центром развития в российском зарубежье фотографии, как художественной, так и документальной, приняв эстафету от Европы, прежде всего, от русско-французской богемы Монмартра. Вопрос о комплексном изучении данного аспекта культурной и социально-экономической жизни российского зарубежья в США до настоящего времени не ставился. Между тем, воссоздание процесса становления и основных особенностей развития российскими эмигрантами фотографического дела в США позволяет дополнить существующие научные представления о Русской Америке и о значении фотографии в истории и культурном наследии российского зарубежья XX века.

Отдельные сюжеты истории российской эмигрантской фотографии нашли отражение в монографиях и научных статьях искусствоведческого и культурологического профиля, посвященных персоналиям выдающихся американских фотографов – представителей художественного сообщества российской эмиграции [Kazanjan, Tomkins, 1993; Ewing, Hoyningen-Huene, 1998; Лейкинд, Махров, Севрюхин, 1999], а также киноиндустрии и деятелям киноискусства зарубежной России [Янгиров, 2000; Нусинова, 2003].

Социально-экономические и культурные факторы развития фотографии как формы предпринимательской деятельности в рамках российских эмигрантских общин в США затрагиваются в трудах [Нитобург, 2005; Ручкин, 2006], статьях [Воробьева, 2012; Головкин, 2016]

© Волкова Г.В., 2020

ISSN 2227-6165

и других отечественных исследователей феномена Русской Америки XX века, а также в монографиях американских ученых [Hassell, 1991; Раев, 1994] и др.

Целью данной статьи является изучение роли и места фотографии в социально-культурном пространстве российской эмиграции в США в 1930-1960-е гг. и значения фотографического наследия Русской Америки в контексте истории культуры и искусства зарубежной России.

Хронологические рамки работы определяются периодом наиболее плодотворной и активной деятельности в США ряда всемирно известных российских фотографов, в большинстве своем принадлежавших к молодому поколению эмиграции «первой волны». Автор прибегает также к экскурсам в более ранний и поздний периоды, что необходимо, во-первых, для выявления социальных и эстетических истоков развития в Русской Америке фотографического дела, во-вторых, для характеристики исторических судеб фотографического наследия российского зарубежья в США.

Работа выполнена на основе принципов историзма, научной объективности и системности, с применением приемов ретроспекции, актуализации, персонификации и других специальных методов исторического исследования. Научно-теоретическую основу исследования составляют труды Ю.А. Полякова [История российского зарубежья, 1996], Е.И. Пивовара [Пивовар, 2008], И.В. Сабенниковой [Сабенникова, 2015] и других отечественных ученых, разработавших комплекс современных концептуальных представлений о феномене российского зарубежья XX века.

Ремесло и искусство фотографии в российском зарубежье. Забытые и прославленные имена

В российском зарубежье 1920-х – 1950-х гг. была широко распространена профессиональная фотография: для многих эмигрантов, открывавших частные фотоателье в Париже, Праге, Белграде, Харбине, Нью-Йорке, занятие фотоделом стало средством выживания. Фотографы из России работали в эмигрантских и иностранных иллюстрированных журналах, на киностудиях, в научных лабораториях, крупных промышленных компаниях Европы и США. Нередко фотографами становились в изгнании бывшие офицеры, инженеры, студенты технических вузов, ранее увлекавшиеся фотографией. Рекламные страницы русских газет и журналов, особенно издававшиеся в крупных центрах российского зарубежья в Европе, США и Китае, пестрят объявлениями фотографов, предлагавших изготовление фото на документы, художественных портретов, групповых снимков. Данный вид источника позволяет узнать фамилию фотографа, во многих случаях только название фотоателье и его адрес, проследить по номерам газеты или журнала за разные годы основной период его работы. Лишь немногие, наиболее успешные мастера фотографии из числа российских эмигрантов имели фирменные штампы и паспарту, позволяющие выявить их работы, сохранившиеся в архивах частных лиц и организаций российского зарубежья. Очень часто не указывались и авторы фотографий различных жанров, помещавшихся в эмигрантской печати. Соответственно, если можно с уверенностью говорить о фотографии как ремесле, прочно утвердившемся в экономической, культурной и частной жизни российской эмиграции, то перечень персоналий российских фотографов, работавших за рубежом, требует дальнейшего пополнения и уточнения. В то же время в их числе присутствует ряд мастеров художественной фотографии, получивших широкую международную известность, благодаря тому влиянию, которое их творчество в 1930-1960-е гг. оказало на мировую эстетику моды и глянцевых журналов. Это Алексей Бродович (Alexey Brodovitch), Георгий Гойнинген-Гюне (George Hoyningen-Huene), Александр Либерман (Alex Liberman**),** имена которых неразрывно связаны с историей всемирного успеха двух ведущих американских модных изданий «Harper's Bazaar» и «Vogue». Их карьера в Америке, куда они приезжают уже состоявшимися мастерами, начинается в 1930-1940-е гг., успешно продолжается в послевоенные десятилетия, а известность, не только в профессиональном сообществе, но и в широких кругах любителей фотоискусства, моды и графического дизайна, не угасает до сегодняшнего дня. Об этом свидетельствуют, в частности, десятки авторских и безымянных публикаций в Интернете об их творчестве и судьбах.

ISSN 2227-6165

Среди европейских фотографов моды – представителей российского зарубежья выделяется Евгений Рубин (Рейс), также сотрудничавший в 1930-е гг. с «Harper's Bazaar», более известный как художник и литератор. Имя другого парижского фотографа – выдающегося мастера художественных портретов Петра Шумова, не связанного непосредственно с мировой индустрией моды, к концу XX века было знакомо главным образом историкам российского зарубежья и специалистам по творчеству скульптора Огюста Родена, личным портретистом которого Шумов был в течение нескольких лет [Русский парижанин, 2000, с. 23].

В Соединенных Штатах нашли приют и заново обустроили свою жизнь многие деятели искусства, покинувшие Европу в 1930-1940-е гг., в том числе талантливый фотограф-художник Эмиль Маркович (Emile Markovitch), автор галереи фотопортретов ряда известных деятелей российской эмиграции, в том числе Ф. И. Шаляпина, С. И. Рахманинова, А. Ф. Керенского и др. В настоящее время на Интернет-аукционах периодически выставляются оригиналы фотографий, выполненных им в парижский период, в том числе с интересными надписями. Так, на паспарту фотографии А. Н. Бенуа имеется автограф художника на французском языке**:** «Никогда я себя не видел таким похожим (и таким милым!!) как на этой прекрасной фотографии господина Э. Марковича! Браво, браво! Александр Бенуа, 14 февраля 1929» [Маркович, web]. Хотя в Америке Э. И. Маркович продолжал работать как фотограф, его главным делом стало коллекционирование филателистической россики и произведений искусства русских художников [Александров, 2005, с. 330-331].

Вторая мировая война, разрушившая институциональную систему культурной и деловой жизни российской послереволюционной эмиграции в Европе – издательства, художественные галереи, творческие союзы, не пощадила и фотодело. Его возрождение как искусства и компонента повседневной жизни российского зарубежья в послевоенной Франции и других европейских странах происходит уже в иной культурной реальности, без прежнего интенсивного творческого взаимодействия с кипучей энергией изобразительного искусства и театра зарубежной России 1920-х – 1930-х гг.

Однако для знаменитых российских фотографов-эмигрантов, ставших соавторами американской эстетики моды середины XX века, личностное и творческое становление которых было связано с Парижем межвоенных лет, мир русского зарубежного искусства оставался неотъемлемой частью личной судьбы и источником творческого вдохновения.

Питомцы Русского Парижа – мэтры американских глянцевых журналов

Опубликованные к настоящему времени исследования творческого пути Алексея Бродовича, Георгия Гюне и ряда других наиболее известных деятелей русско-американского фотоискусства, позволяют увидеть очевидное сходство начального этапа их эмигрантских биографий, несмотря на различия в социальном происхождении и образовании до выезда за границу. Эта примечательная деталь персонифицированной истории русской зарубежной фотографии имеет в своей основе общую судьбу тысяч российских беженцев, устремившихся в начале 1920-х годов в Париж – традиционный центр притяжения для россиян, особенно для молодежи, интересовавшейся новыми течениями в искусстве и культуре. Вот вкратце основные вехи пути будущих мэтров американской модной фотографии из Парижа в Нью-Йорк.

Алексей Вячеславович Бродович (1898, Минская губерния – 1971, Ле Тор, Франция) – сын врача, доброволец в период Первой мировой войны, участник белого движения, оказавшись в эмиграции, обратился к навыкам, полученным в свое время в Тенишевском институте, и зарабатывал на жизнь изготовлением мелкой декоративной пластики и рисунков тканей для модных домов, одним из первых применив в данной сфере фотографическую технику. Безусловно, важнейший опыт соприкосновения с художественным новаторством Бродович получил, работая художником-исполнителем в «Русском балете» у Сергея Дягилева [Васильев, 2016, с. 86]. В 1930 г. он перебирается в США, как и многие другие представители эмигрантской интеллигенции в Европе в эти годы – по приглашению на преподавательскую работу. Предполагалось, что он будет читать курс дизайна

ISSN 2227-6165

в Пенсильванском университете. Однако выбором Алексея Бродовича стало создание в 1932 г. независимой «Лаборатории дизайна», давшей дорогу в искусство целой плеяде выдающихся фотохудожников, в том числе Ричарду Аведону, Брюсу Девидсону, Арту Кейну и др. [Лейкинд, Махров, Северюхин, 1999, с. 174-175]. Примечательно, что своим педагогическим девизом он сделал дягилевский призыв «Etonnez-moi!», переведя его на английский язык [Углик, 2017].

Работа в «Harper's Bazaar» дала ему международную известность как пионеру графического дизайна и создателю прообраза современного модного журнала, не заслонив в то же время его мастерство как фотографа. Выставки творческого наследия Алексея Бродовича как дизайнера и фотохудожника неоднократно устраивались в 1970-1980-е гг. в США, в 1998 г. его работы выставлялись в Париже, а осенью 2011 г. прошла выставка «Бродович: От Дягилева до Harper's Bazaar в Москве, в выставочном центре «Гараж». «Бродовичу удалось схватить в фотографии ее сердцевину, ее суть – движение, сгусток энергии, все это там есть, и это абсолютно потрясающий феномен», – отметила куратор выставки, искусствовед Ирина Меглинская [Выставка, web].

Георгий Фёдорович Гойнинген-Гюне (1900, Санкт-Петербург – 1968, Лос-Анджелес) – представитель аристократических кругов, сын офицера, в годы Гражданской войны работавший переводчиком в британской миссии на Юге России, приходит в мир европейской, а затем американской моды вслед за своими сестрами, основавшими в Париже свой модельный бизнес [Хорошилова, 2016]. Поскольку в 1920-е годы мода была одной из популярных, но вовсе не обязательно успешных сфер деятельности российской светской элиты во Франции, попытки семьи Гюне утвердиться на этом поприще могли бы остаться незамеченными, если бы работы молодого фотографа не привлекли внимания журнала «Vogue», имевшего свою редакцию в Париже. Новаторские технические и стилистические приемы, которые Гюне применял с 1929 г., резко изменили облик модной фотографии, открыв эпоху аристократического шика с голливудским оттенком, демонстрировавшегося дивами в роскошных вечерних нарядах и моделями в пляжных костюмах, снимки которых, включая знаменитых «Ныряльщиков» (1930 г.), обеспечили их автору известность вплоть до сегодняшнего дня [Eye for Elegance, 2017; Васильева, 2017]. В 1935 г. Георгий Гойнинген-Гюне переезжает в США и в течение последующих десяти лет работает в «Harper's Bazaar», художественную политику которого определял Алексей Бродович. В 1940-х гг., считая, что эпоха «высокого стиля» прошла, и разочаровавшись в модной фотографии, Гойнинген-Гюне обращается к пейзажным съемкам. В 1945-1946-е гг. вышли в свет альбомы фотографий памятников древности Египта, Баальбека, Пальмиры, Мексики, подготовленные Гюне в сотрудничестве с ведущими учеными-археологами того времени [Hoyningen-Huene, 1945; Hoyningen-Huene, 1946]. Примерно в это же время он переезжает в Лос-Анджелес, где занимается преподаванием, а в 1950-х – 1960-х гг. работает консультантом по цвету в Голливуде.

Немного иначе складывалась эмигрантская судьба Александра Семеновича Либермана (1912, Киев – 1999, Майами-Бич, штат Флорида, США**).** Сын крупного промышленника, он покинул Россию в 1921 г., в детстве учился в элитных школах в Англии и Франции. С 1929 г. начал обучаться искусству и архитектуре, когда и увлекся фотографией. В тридцатые годы, работая в должности помощника художественного редактора парижского еженедельника «Vu», продолжал заниматься фотографией и художественной графикой. Его сближение с русской богемой Парижа и брак с модельером Татьяной Яковлевой дю Плесси, бывшей возлюбленной Маяковского, способствовал вхождению Либермана как фотографа и графика в мир авангардного искусства российского зарубежья во Франции.

В 1941 г. Александр Либерман с женой переезжает в США, где через два года становится художественным редактором журнала «Vogue», а с 1962 по 1994 г. занимал пост редактора издательского объединения «Condé Nast Publications», в которое входят журналы «Glamour», «Vogue» и др. Помимо руководства журналами он занимался, достаточно успешно, портретной фотосъемкой и литературным творчеством [Kazanjan, Tomkins, 1993]. Основанный Алексом Либерманом уже в преклонном возрасте журнал «Allure» приобрел широкую популярность у американского читателя.

ISSN 2227-6165

Таким образом, судьбы «великой триады» мировой фотографии моды и графического дизайна являются, по сути, типовыми вариантами истории успеха представителей российского зарубежья, которые сделали ставку на продвижение не в эмигрантском, а в американском обществе, искусстве, издательском бизнесе. Хотя основным пространством их деятельности стала американская индустрия моды и близких к ней форм массовой культуры, искусство фотографии оставалось важнейшей личной ценностью для всех троих, причем ценностью, укорененной в эпохе довоенного Парижа.

Поселившись в США, Бродович и Либерман сохраняют связи с миром российского художественного зарубежья, прежде всего, с эстетикой русского авангарда и непосредственно с художниками, создававшими это направление. Так, например, с «Harper's Bazaar» в середине 1930-х гг. сотрудничал (в период работы в должности декана одного из факультетов в Академии прикладного искусства в Нью-Йорке) Борис Григорьев, выполнивший для журнала, то есть для Алексея Бродовича, несколько рисунков [Лейкинд, Махров, Северюхин, web].

К теме русского зарубежного театрального и изобразительного искусства деятели американской моды и дизайна не раз обращались в своем творчестве как фотографы. Так, снимки труппы Русского балета Монте-Карло, сделанные в 1935-1937 гг., Алексей Бродович включил в свой альбом «Ballet», изданный в 1945 г. [Ballet, 1945]. Символично, что последние годы жизни Бродович провел во Франции, возвратившись вместе с сыном на землю своей творческой юности.

Алекс Либерман с 1947 г. в течение двенадцати лет ежегодно предпринимал поездки в Европу, работая над циклом фотографических эссе о творчестве художников Парижской школы. Ее итогом стал альбом «The Artist in His Studio» («Художник в своей мастерской»), изданный в Нью-Йорке в 1960 г. и переизданный в 1988 г. [Liberman, 1988].

Фотография в социально-культурном пространстве Русской Америки

По мере становления в США фотографии как коммерческой услуги в рамках российской диаспоры все более широко распространяется профессия фотографа, получившая новый импульс в 1920-1930-е гг. вследствие прибытия в Америку представителей послереволюционной эмиграции, затем – «второй» и последующих волн эмиграции из СССР, и продолжающие существовать и в настоящее время. Из фотографических предприятий, созданных российскими эмигрантами в США в 1920-е гг., нам известна, в частности, «Художественная русская фотография Раппопорта», действовавшая на Ист-сайде и занимавшаяся изготовлением групповых, в том числе свадебных фото, увеличением фотопортретов в цвете, а также фотографий в виде миниатюр, брошек и эмалей [Зарницы, 1926]. В начале 1930-х гг. аналогичные услуги, но с более широкой географией, распространяя свою деятельность также на эмигрантское сообщество в Канаде, оказывала «Русская художественная фотография Бориса Ситникова» в Нью-Йорке [Русский календарь-альманах, 1931]. Оба этих ателье позиционировали себя как «единственные», хотя это определение, без сомнения, было лишь рекламным ходом: небольшие фотомастерские действовали по всей Америке в центрах компактного проживания российской диаспоры. Предприятия Раппопорта и Ситникова выделялись среди них своей «фирменностью», большей коммерческой активностью и успешностью, поскольку выделяли средства на размещение своих рекламных объявлений в русской периодической печати. Успешными американскими фотографами стали Бен Шан (Ben Shahn), родившийся в Литве в 1898 г. и иммигрировавший в США вместе с родителями шестилетним ребенком, и Жак Делано (Jack Delano), который родился в Киеве в 1914 г. и прибыл в США в возрасте девяти лет, в 1923 или 1924 году. Делано работал в жанре репортажной фотографии; в том числе в годы Второй мировой войны его главной темой стала американская промышленность. Своеобразие творчества Бена Шана определил его глубокий интерес к социально-политическим проблемам, раскрывающимся в личной драме конкретного человека [Пропаганда и мечты, 2000].

Накануне и после окончания Второй мировой войны в США прибывают представители российского зарубежья творческой и научной интеллигенции, в судьбе которых значительное

ISSN 2227-6165

место занимала фотография. Среди них – биолог, фотограф и общественный деятель Роман Соломонович Вишняк (1897 – 1990), создавший в 1930-е гг. уникальный, в настоящее время всемирно известный комплекс фотографий, запечатлевших жизнь еврейского народа в Европе до Холокоста. 2000 снимков, чудом уцелевших в дни пребывания автора в концлагерях и бегства в Америку, вошли в альбом «Исчезнувший мир» («Vanished World: Jewish Cities, Jewish People»), опубликованный в 1947 г. В первые годы пребывания в США, когда Р.С. Вишняк, не говоривший по-английски, переживал трудные времена в поисках работы, его несколько раз выручали заказы на фотопортреты, в том числе им был сделан знаменитый снимок Эйнштейна, работающего в своем кабинете, который великий физик называл своей любимой фотографией. В 1950-1960-е гг., получив в США признание как биолог, Р. С. Вишняк вел преподавательскую и научную работу, обращаясь, в частности, к своему давнему увлечению – микрофотографии, а также читал в Институте Пратта лекции по фотографии и философии. Примечательно, что в настоящее время Международным центром фотографии в США создан цифровой архив Романа Вишняка, включающий около 9 тысяч фотографий, документальные фильмы, аудиозаписи и другие материалы его творческого наследия.

Выводы

Искусство фотографии и графического дизайна, активно развивавшееся в США, начиная с 1930-х гг., и оказавшее значительное влияние на мир моды и глянцевых журналов второй половины XX – начала XXI века, в значительной степени обязано своим успехом художественному новаторству и деловой хватке фотохудожников – представителей послереволюционного российского зарубежья.

Творческой молодежи «первой волны», приобщившейся к новаторскому искусству в мире Русского Парижа, удалось трансформировать свои художественные идеи и технические находки в сфере фотографии в выдающийся коммерческий успех. При этом ведущие деятели фотографии Русской Америки, полностью интегрировавшись в издательский бизнес США, сохраняли творческие и личные связи с российским художественным зарубежьем в Америке, а в послевоенные годы – в Европе, главным образом, во Франции.

В то же время в российском зарубежье в США развивалась фотография как вид коммерческой деятельности. Востребованность фотографических услуг в социуме российских общин в Америке способствовала формированию профессионального слоя фотографов, сети фотомастерских и ателье, занимавшихся, в том числе обучением фотоделу. В 1930-1960-е гг. фотография стала увлечением и частью судьбы многих выдающихся деятелей науки и культуры российского зарубежья в США.

Таким образом, развитие фотографии как искусства и как компонента массовой культуры и предпринимательства является значимой характеристикой феномена Русской Америки XX века, раскрывающей своеобразие российского зарубежья в США и в то же время его глубинные социальные и творческие связи с центрами российской эмиграции в довоенной Европе.

ИСТОЧНИКИ

1. Выставка: «Бродович: От Дягилева до Harper's Bazaar». 26 октября 2011 г. [репортаж] // Look At Me: Электронный журнал. URL: http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-other/142469-aleksey-brodovich-ot-dyagileva-do-harper-s-bazaar (Дата обращения 01.12.2020)
2. Зарницы [Рекламно-информационное издание]. – Нью-Йорк, 1926. Ноябрь. Т. 2. № 15.
3. Маркович Эмиль Исидорович [Транскрипт автографа] // Сайт «Выставка-продажа частной коллекции антикварных книг». URL: http://adelanta.biz/archive-sdelok/190966/ (Дата обращения 01.12.2020).
4. Пропаганда и мечты. Фотография 1930-х в СССР и США Пресс-релиз выставки 28 мая 2000 г. [Электронный ресурс]. URL: https://www.photographer.ru/cult/history/44.htm (Дата обращения 01.12.2020)

5. Русский календарь-альманах = Russian-American calendar-almanac: Справочник на 1932 год / Под ред. К.Ф. Гордиенко. – Нью-Гейвен (New Haven): Русское издательство «Друг», 1931.
6. Русский парижанин: Фотографии Петра Шумова = Un parisien russe: Photographies de Pierre Choumoff / Сост. С.Шумов и др.; На рус. и франц. яз. – Москва, 2000.
7. Ballet: 104 photographs by Alexey Brodovitch / Text by *Edwin Denby*. – New York, 1945.
8. Eye for Elegance – George Hoyningen-Huene (exhibition catalogue). International Center of Photography and Congreve Publishing Company, 1980.
9. *Hoyningen-Huene G.* Egypt. / *George Hoyningen-Huene*, *George Steindorff*. – New York: J.J. Augustin, 1945.
10. *Hoyningen-Huene G.* Baalbek, Palmyra. / *George Hoyningen-Huene*, *David Moore Robinson*. – New York: J.J. Augustin, 1946.
11. *Liberman A.* The Artist in His Studio / Text and photographs by Alexander Liberman, with a foreword by *James Thrall Soby*. – New York: The Viking Press, 1960. Revised edition, New York: Random House, 1988.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Александров Е.А.* Русские в Северной Америке: Биографический словарь. – Хэмден (Коннектикут, США); Сан-Франциско (США); Санкт-Петербург (Россия), 2005.
2. *Васильев А.* Театральные художники русской эмиграции // Культурология. 2016. № 4 (79). С. 82-91.
3. *Васильева Е.* Феномен модной фотографии: регламент мифологических систем // Международный журнал исследований культуры. 2017. № 1 (26). С. 215-245.
4. *Воробьева О. В.* Бизнес и искусство в Русской Америке: основные формы и результаты взаимодействия // Наука и бизнес: Пути развития. Москва, 2012. Вып. 3 (9). С. 11-17.
5. *Головкин А.А.* Американский бизнес русской эмиграции (сер. 1940-х – конец 1980-х гг.): некоторые проблемы и актуальные задачи исследования // История, политика и философия в эпоху глобализации. Материалы VII научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых. – Москва: Изд-во РУДН, 2016. С. 23-33.
6. История российского зарубежья. Проблемы адаптации мигрантов XIX-XX вв. / Под ред. *Ю.А. Полякова*. – Москва: ИРИ РАН, 1996.
7. *Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я.* Художники русской эмиграции. – Санкт-Петербург: Нотабене, 1999.
8. *Лейкинд О.Л., Махров К.В., Северюхин Д.Я.* Григорьев Борис Дмитриевич // Научно-информационная база данных «Искусство и архитектура русского зарубежья». URL: https://artrz.ru/1804783956.html (дата обращения: 01.12.2020)
9. *Нитобург Э. Л.* Русские в США. История и судьбы. 1870-1970. Этно-исторический очерк. – Москва: Наука, 2005.
10. *Нусинова Н.Н.* Когда мы в Россию вернемся... Русское кинематографическое зарубежье (1918-1939). – Москва: Эйзенштейн-центр, 2003.
11. *Пивовар Е. И.* Российское зарубежье. Социально-исторический феномен, роль и место в культурно-историческом наследии. – Москва: РГГУ, 2008.
12. *Раев М.* Россия за рубежом: История культуры русской эмиграции. 1919-1939. – Москва: Прогресс-Академия, 1994.
13. *Ручкин А. Б.* Русская диаспора в Соединенных Штатах Америки в первой половине XX века. Дисс... д.и.н. Москва, 2006.
14. *Сабенникова И.В.* Российская эмиграция (1917-1939): сравнительно-типологическое исследование. – Москва: Директ-медиа, 2015.
15. *Углик А.* Что нужно знать об Алексее Бродовиче, самом знаменитом арт-директоре в мире [Электронный ресурс]. // Harper's Bazaar. 1 мая 2017 г. URL: https://bazaar.ru/fashion/geroi/chto-nuzhno-znat-ob-aleksee-brodoviche-samom-znamenitom-art-direktore-v-mire/ (Дата обращения 01.12.2020)
16. *Хорошилова О.А.* Молодые и красивые. Мода двадцатых годов. – Москва: Этерна, 2016.
17. *Янгиров Р. М.* Русский художественный авангард и кинематограф. 1917 – 1922 гг.: Новые материалы и документы // Киноведческие записки. 2000. № 48. С. 283-331.
18. *Ewing, W., Hoyningen-Huene G.* The Photographic Art. – London: Thames & Hudson, 1998.
19. *Hassell J.E.* Russians Refugees in France and the United States Between World Wars. – Philadelphia, 1991.
20. *Kazanjan D., Tomkins C.* Alex: The Life of Alexander Liberman. – New York: Albert A. Knopf, 1993.

SOURCES

1. *Ballet: 104 photographs by Alexey Brodovitch*. Text by Edwin Denby. New York, 1945.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

2. *Eye for Elegance – George Hoyningen-Huene (exhibition catalogue)*. International Center of Photography and Congreve Publishing Company, 1980.
3. Hoyningen-Huene G. *Egypt*. Ed. George Hoyningen-Huene, George Steindorff. New York, J.J. Augustin, 1945.
4. Hoyningen-Huene G. *Baalbek, Palmyra*. Ed. George Hoyningen-Huene, David Moore Robinson. New York, J.J. Augustin, 1946.
5. Liberman A. *The Artist in His Studio*. Text and photographs by Alexander Liberman, with a foreword by James Thrall Soby. New York, The Viking Press, 1960. Revised edition, New York, Random House, 1988.
6. *Markovich Jemil' Isidorovich* [Transcript of the authograph]. *Vystavka-prodazha chastnoj kollekcii antikvarnyh knig*. URL: http://adelanta.biz/archive-sdelok/190966/ (accessed 01.12.2020).
7. *Propaganda i mechty. Fotografija 1930-h v SSSR i SShA. Press-reliz vystavki 28 maja 2000 g*. [Propaganda and dreams. Photograph of the 1930s in the USSR and the USA Press release of the exhibition on May 28, 2000]. URL: https://www.photographer.ru/cult/history/44.htm (accessed 01.12.2020).
8. *Russian-American calendar-almanac 1932*. ed. K.F. Gordienko. New Haven, Drug [=Friend] Publ., 1931.
9. *Un parisien russe: Photographies de Pierre Choumoff*. Ed. S.Shumov et al. Moscow, 2000.
10. *Vystavka: "Brodovich: Ot Djagileva do Harper's Bazaar"* [A report from the Exhibition Brodovich from Diaghilev to Harper's Bazaar]. *Look At Me* [e-source] URL: http://www.lookatme.ru/mag/archive/experience-other/142469-aleksey-brodovich-ot-dyagileva-do-harper-s-bazaar (accessed 01.12.2020)
11. *Zarnicy* [Fulgurations]. New-York, 1926. Nov. Vol. 2, No 15.

REFERENCES

1. Alexandrov E.A. *Russkie v Severnoj Amerike: Biograficheskij slovar'* [Russians in North America: Biographical Dictionary]. Hamden (Connecticut, USA), San Francisco (USA), Saint Petersburg (Russia), 2005.
2. Ewing W., Hoyningen-Huene G. *The Photographic Art*. London, Thames & Hudson, 1998.
3. Golovkin A.A. *Amerikanskij biznes russkoj jemigracii (ser. 1940-h – konec 1980-h gg.): nekotorye problemy i aktual'nye zadachi issledovanija* [American business of Russian emigration (mid-1940s – late 1980s): some problems and topical research objectives]. *Istorija, politika i filosofija v jepohu globalizacii. Materialy VII nauchnoj konferencii studentov, aspirantov i molodyh uchenyh* [History, politics and philosophy in the era of globalization. Materials of the VII scientific conference of students, graduate students and young scientists]. Moscow, RUDN Publishing House, 2016. Pp. 23-33.
4. Hassell J.E. *Russians Refugees in France and the United States Between World Wars*. Philadelphia, 1991.
5. *Istorija rossijskogo zarubezh'ja. Problemy adaptacii migrantov XIX-XX vv*. [History of the Russian Diaspora. Problems of adaptation of migrants of the XIX-XX centuries]. Ed. Yu.A. Polyakova. Moscow, IRI RAN Publ., 1996.
6. Kazanjan D., Tomkins C. *Alex: The Life of Alexander Liberman*. New York, Albert A. Knopf Publ., 1993.
7. Khoroshilova O.A. *Molodye i krasivye. Moda dvadcatyh godov* [Young and beautiful. Fashion of the twenties]. Moscow, Eterna Publ., 2016.
8. Leikind O.L., Makhrov K.V., Severyukhin D.Ya. *Hudozhniki russkoj jemigracii* [Artists of the Russian emigration]. St. Petersburg, Notabene Publ., 1999.
9. Leikind O.L., Makhrov K.V., Severyukhin D.Ya. *Grigoriev Boris Dmitrievich* [A biographical article]. *Research information database "Art and Architecture of the Russian Diaspora"*. URL: https://artrz.ru/1804783956.html (accessed 01.12.2020)
10. Nitoburg E.L. *Russkie v SShA. Istorija i sud'by. 1870-1970. Jetno-istoricheskij ocherk* [Russians in the USA. History and destinies. 1870-1970. Ethno-historical sketch]. Moscow, Nauka Publ., 2005.
11. Nusinova N.N. *Kogda my v Rossiju vernemsja... Russkoe kinematograficheskoe zarubezh'e (1918-1939)* [When we return to Russia ... Russian cinematographic emigration (1918-1939)]. Moscow, Eisenstein Center Publ., 2003.
12. Pivovar E.I. *Rossijskoe zarubezh'e. Social'no-istoricheskij fenomen, rol' i mesto v kul'turno-istoricheskom nasledii* [Russian Abroad. Socio-historical phenomenon, role and place in the cultural and historical heritage]. Moscow, RGGU Publ., 2008.
13. Raev M. *Rossija za rubezhom: Istorija kul'tury russkoj jemigracii. 1919-1939* [Russia Abroad: The History of the Culture of the Russian Emigration. 1919-1939]. Moscow, Progress-Academy Publ., 1994.
14. Ruchkin A.B. *Russkaja diaspora v Soedinennyh Shtatah Ameriki v pervoj polovine XX veka* [The Russian Diaspora in the United States of America in the First Half of the 20th Century]. Doctor of History Thesis. Moscow, 2006.
15. Sabennikova I.V. *Rossijskaja jemigracija (1917-1939): sravnitel'no-tipologicheskoe issledovanie* [Russian emigration (1917-1939): a comparative typological study]. Moscow, Direct-media Publ., 2015. (in Russian)

16. Uglik A. *Chto nuzhno znat' ob Aleksee Brodoviche, samom znamenitom art-direktore v mire* [What you need to know about Alexei Brodovich, the most famous art director in the world]. *Harper's Bazaar*. May 1, 2017 URL: https://bazaar.ru/fashion/geroi/chto-nuzhno-znat-ob-aleksee-brodoviche-samom-znamenitom-art-direktore-v-mire/ (accessed 01.12.2020)
17. Vasiliev A. *Teatral'nye hudozhniki russkoj jemigracii* [Theatrical artists of the Russian emigration]. *Kulturologija* [Cultural studies]. 2016. # 4 (79). Pp. 82-91.
18. Vasilyeva E. *Fenomen modnoj fotografii: reglament mifologicheskih sistem* [The phenomenon of fashion photography: the rules of mythological systems]. *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury* [International Journal of Culture Research]. 2017. # 1 (26). Pp. 215-245.
19. Vorobieva O.V. *Biznes i iskusstvo v Russkoj Amerike: osnovnye formy i rezul'taty vzaimodejstvija* [Business and art in Russian America: the main forms and results of interaction]. *Nauka i biznes: Puti razvitija* [Science and business: Ways of development]. Moscow, 2012. Issue. 3 (9). Pp. 11-17.
20. Yangirov R.M. *Russkij hudozhestvennyj avangard i kinematograf. 1917-1922 gg.: Novye materialy i dokumenty* [Russian artistic avant-garde and cinema. 1917-1922.: New materials and documents]. *Kinovedcheskie zapiski* [Cinematography notes]. 2000. # 48. Pp. 283-331.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-122-137

С.А. Филиппов
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник факультета журналистики МГУ имени М.В. Ломоносова
s_a_filippov@mail.ru

КОГДА КИНО СТАЛО ШИРОКОЭКРАННЫМ?

В третьей из цикла статей о датировке технических переходов в кино обсуждается переход на широкий экран. В соответствии с принятой в цикле методологией, такой датой является переход через середину, то есть в данном случае ситуация, когда большинство фильмов начинают сниматься при формате кадра, превышающем 2:1. Судя по статистическим данным, собранным с помощью поисковых систем на IMDB, этот процесс оказался исключительно долгим: если активные фазы звукового и цветного переходов заняли одно-два десятилетия, то для широкоэкранного потребовалось более полувека. После разработки основных систем в начале пятидесятых кинематограф сначала отказался от обычного формата как основного десятилетием позже, затем, в середине восьмидесятых, произошёл переход на кашетированный формат, и лишь в начале 2010-х годов кино наконец стало широкоэкранным. Причём и первоначальный импульс к широкоэкранному переходу, и сам этот переход спустя шестьдесят лет были следствиями конкуренции с телевидением: его изначального распространения в формате 4:3 в первом случае и обращения к 16:9 во втором.

Ключевые слова: история кино, синеметрика, широкоэкранное кино, история форматов кадра в кино, историческая статистика кинопроизводства

In the third paper of a series of articles on the dating of technical transitions in cinema, the transition to widescreen format 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 with an aspect ratio exceeding 2:1. According to statistics collected at IMDB, this process turned out to be extremely long: if the active phases of the sound and color transitions took one to two decades, then the widescreen one took more than half a century. After the development of principal systems in the early fifties, cinema at first abandoned the Academy ratio as the dominative one a decade later, and then, in the mid-eighties, it turned out to the masked formats, and only in the early 2010s the cinema finally became widescreen. At that, both the initial impulse to the widescreen transition and the transition itself sixty years later, were the consequences of competition with the television. This was due to, in the first case, its initial expansion in the 4:3 format, and in the second one, the turning to 16:9 ratio.

Keywords: film studies, film history, cinemetrics, widescreen cinema, history of aspect ratio in film, historical film production statistics

В первых двух статьях данного цикла [Филиппов, 2019, 2019а] мы видели, что переход кинематографа из одного технического состояния в другое обычно проходит в две фазы: сначала экспериментальная, завершающаяся созданием более или менее приемлемой технологии, а затем фаза освоения этой технологии и повсеместного её распространения. Во второй фазе в какой-то момент происходит переход через середину, когда большая часть кинопроизводства и кинопоказа начинает осуществляться по новой технологии – и такой момент (или два момента, если производство и показ изменяются не синхронно) представляется самым адекватным критерием датировки технических переходов в кино.

При этом первая фаза бывала довольно длительной и могла продолжаться несколько десятилетий: два с лишним в случае звука, а в случае цвета почти четыре, если считать по Technicolor, пять с половиной, если считать по первой цветной негативной киноплёнке Kodak, и даже шесть с половиной, если считать по Kodak тип 5250. А вот вторая фаза была заметно быстрее – чуть больше десятилетия в случае звука и полтора десятка лет, если цветной случай считать по первому негативу Kodak (что технологически странно, но исторически оправдано, поскольку активный переход начался именно тогда), и даже несколько лет, если считать его по 5250. Во всех случаях получается сорок-семьдесят лет в общей сложности.

В отличие от этого, переход на широкий экран, рассматриваемый в данной статье, в целом растянулся более чем на столетие – почти на всю историю кинематографа. Причём сколько-нибудь

© Филиппов С.А., 2020

ISSN 2227-6165

значимой экспериментальной фазы у него, можно сказать, и не было. Действительно, если звуковой переход требовал развития как технологий звукозаписи и звуковоспроизведения (и звукоусиления в особенности), так и технологий синхронизации звука и изображения, а цветовой переход нуждался в сложнейших химических процессах, то широкий экран ничего подобного императивно не требовал. Собственно, кино могло бы быть широкоэкранным с самого своего возникновения, если бы появилась такая потребность.

Поэтому история перехода кино на широкий экран – это не столько история технического развития, сколько история представлений о том, какой формат кадра больше подходит для кино.

Когда Уильям К.Л. Диксон приступил к разработке будущего эдисоновского кинетографа/кинетоскопа, он сначала использовал круглый кадр, затем квадратный. Разрезав 70-миллиметровую фотоплёнку Kodak вдоль, он получил формат 35 миллиметров. Когда он пробил по её краям перфорации, у него остался ровно один дюйм ширины изображения. А «так как Диксон работал с размерами изображения в единицах четвертей дюйма (...), логически, он мог установить высоту изображения в 1, ¾ или ½ дюйма» [Belton, 1990, p. 655]. От первого, квадратного, варианта он уже отказался, да и к тому же тот создавал повышенный расход плёнки. От последнего, широкого, варианта от к тому времени уже отказался тоже, да и тот давал слишком низкокачественное изображение. Так что, если согласиться с утверждением Джона Белтона об императивности четвертьдюймового шага в диксоновских разработках[1], оставался только промежуточный вариант в три четверти.

Таким образом, кино рождалось в ситуации свободного выбора между так называемым обычным форматом 4:3 (1.33:1), квадратным 1:1 и широким 2:1 – именно такое соотношение сторон считается минимальным для широкого экрана. Диксон *мог* выбрать широкий вариант, но отказался от него по своим соображением, а то, что Люмьера и прочих вполне устроила и 35-миллиметровая ширина плёнки, и формат 4:3, ставший из-за этого обычным, свидетельствует, что последний вполне соответствовал тогдашним общественным представлениям о желательных пропорциях движущегося изображения. А широкий, стало быть, не соответствовал.

После того, как стандартные размеры плёнки и формат кадра утвердились, внедрение широкого экрана до некоторой степени стало превращаться в техническую проблему – проблему совместимости широкоэкранной системы с уже сложившимися традициями и технологическими цепочками кинопроизводства и кинопоказа. Разрешить её можно несколькими способами, различающимися по степени преемственности с традиционной 35-миллиметровой технологией обычного формата – в диапазоне от минимальных её изменений до полного разрыва с ней. Естественно, что этот диапазон одновременно в целом является диапазоном от минимальной цены, но и минимального качества, до максимального качества и максимальной же цены[2].

Понятно, что если просто взять более *широкую плёнку*, то при той же высоте изображения качество не пострадает, а при большей – только увеличится. Но это исключительно дорогостоящий метод, поскольку он нуждается в новой киноаппаратуре всех видов: съёмочной, проявочной, монтажной, вспомогательной, копировальной и, главное, проекционной – самой массовой, а потому в итоге и самой дорогой. К тому же стоимость широкой плёнки увеличится, а предназначенная для неё аппаратура сама будет очень большой и тяжёлой (что неудобно в производстве) и гораздо более дорогой, чем старая (что губительно для показа). Поэтому кинотехническая мысль в основном сосредоточилась на том, чтобы каким-то образом втиснуть в стандартную плёнку, рассчитанную на обычный формат, изображение большой ширины. И здесь есть два основных направления решения: либо использовать нормальную плёнку каким-то неординарным способом, либо же с помощью

[1] Некоторые сомнения возникают в связи с тем, что Диксон разместил у краёв кадра не по три перфорации – по одной на каждую четверть дюйма, – а по четыре, то есть с шагом 3/16 дюйма.

[2] Под качеством здесь подразумевается не только разрешающая способность, но и яркость изображения, которая была весьма серьёзной проблемой кинопоказа вплоть до примерно шестидесятых годов. Эти две величины прямо не связаны между собой и имеют разную природу, но поскольку чем больше увеличивается изображение при проекции, тем сильнее снижаются они обе, то в данном контексте вполне допустимо для простоты изложения объединить их.

ISSN 2227-6165

особых ухищрений разместить на ней широкое изображение в пределах стандартного шага кадра. На каждом из этих направлений было предложено по два варианта ответа.

Наиболее разумный вариант нестандартного применения обычной плёнки – это *изменить направление* её *движения* с вертикального на горизонтальное, то есть расположить на ней кадр не поперёк, как в обычном кино, а вдоль неё, как в фотоаппарате. В этом случае кадр перестанет упираться своими внешними краями в перфорации (и в фонограмму в звуковом кино) и может быть расширен довольно значительно. Как и при использовании широкой плёнки, качество здесь может только вырасти, поскольку высотой кадра теперь станет его бывшая ширина, но и большой экономии здесь тоже не получится, поскольку аппаратуру также придётся заменить почти всю, кроме проявочной и копировальной (да и то только в случае непрерывной печати, покадровый же принтер придётся делать новый).

Более экзотическим вариантом будет использование *нескольких обычных плёнок* для создания изображения из фрагментов, размещённых на экране рядом друг с другом. Здесь, естественно, сохраняется разрешение и яркость обычного кино, и, кроме того, таким способом можно достигнуть любой угол обзора, вплоть до кругового. Но в этой системе образуются неустранимые заметные стыки на экране (а также возникнет несколько центров перспективы – по одному на каждую плёнку), поэтому качество изображения в этом отношении снизится. А то обстоятельство, что здесь сохраняется значительная часть производственного оборудования, перекрывается громоздкостью системы и, главное, невозможностью её использования в большинстве существующих кинотеатров. Таким образом, эта удивительная система сочетает в себе недостатки всех остальных: в ней одновременно и качество в целом не увеличивается, и цена возрастает неимоверно (не просто переоборудование существующих кинотеатров, но их серьёзная реконструкция, а ещё лучше – строительство новых). Тем не менее, киноинженеры любили разрабатывать системы такого рода – видимо, благодаря сравнительной простоте изготовления экспериментальных образцов и большому количеству возможных вариантов как в отношении числа плёнок, так и, в особенности, в отношении угла зрения.

Наконец, известны два способа получить более широкое изображение на одной-единственной стандартной плёнке со стандартным направлением её движения – относительно более сложный и совсем простой. Более сложный состоит в том, чтобы с помощью специального так называемого *анаморфотного объектива* сильно сжать изображение по горизонтали при съёмке, а затем, при проекции, таким же объективом растянуть его обратно. Простой же заключается в том, чтобы просто взять, да и уменьшить высоту изображения, которое затем будет спроецировано на всю высоту экрана, а значит, фактически станет шире. Такое изображение называется *кашетированным* (или просто *каше*). Оба эти способа замечательны тем, что не требуют никаких изменений во всей технологической цепочке – за исключением, конечно, необходимости установки более широкого экрана в кинотеатре и замены оптики в кинопроекторе. В первом случае, правда, требуется специальная анаморфотная оптика, а во втором – не нужно вообще ничего необычного. Собственно, именно последним способом чуть было не создал широкоэкранное кино Диксон.

Но платой за эту простоту будет либо значительное (анаморфотная система), либо очень значительное (кашетирование) снижение качества. Действительно, в первом случае изображение стандартной площади проецируется на более широкий экран – так что пропорционально снижается качество (а кроме того, анаморфотные объективы до недавнего времени обладали своими специфическими недостатками). Во втором же случае изображение меньшей, чем обычно, площади проецируется на больший, чем обычно, экран – так что качество в этом случае снижается пропорционально квадрату увеличения ширины экрана. Поэтому никто и никогда – начиная с Диксона – не пытался сделать кашетированную систему по-настоящему широкоэкранной, то есть 2:1 и больше, и все ограничивались относительно небольшим расширением экрана (максимально – до 1.85:1).

ISSN 2227-6165

Кинематограф успел перепробовать практически все названные способы изменения формата кадра ещё задолго до широкоэкранного бума пятидесятых.

Во времена так называемой «войны форматов» конца 1890-х годов многие изобретатели пользовались плёнкой повышенной по сравнению с привычными нам 35 миллиметрами ширины. Правда, почти всегда они применяли её не для изменения формата кадра, а для повышения яркости экрана (а также для облегчения последующей ручной раскраски изображения и, возможно, для лучшей совместимости с волшебным фонарём) при более или менее обычном формате. Единственным известным исключением является система Eidoloscope, разработанная в 1895 году Мейджором Вудвилом Лэтемом (изобретателем знаменитой петли Лэтема) при участии уволившегося от Эдисона Диксона, в которой использовалась двухдюймовая (то есть почти 51 мм) пленка, и при той же, что и в 35-мм кино, высоте кадра в ¾ дюйма, его ширина была, по некоторым данным, 1½ дюйма [Голдовский, 1962, с. 6], что даёт формат кадра 2:1.

Следующая известная попытка применить широкую плёнку для широкого изображения была предпринята лишь в 1911 году, когда итальянец Филотео Альберини использовал плёнку 70-миллиметровой ширины со стандартными перфорациями и кадром 23×58 мм, то есть с соотношением сторон 2.52:1 [там же, с. 9-10], аргументировав это так: проблема кино обычного формата, только-только освоившего к тому времени укрупнение, оказывается, была в том, что «при показе на экране крупным планом актеры как бы отрываются от среды, в которой они действуют» (цит. по: [там же, с. 9]). Такая мотивация прямо противоречит и всей природе крупного плана, который, как вскоре было установлено Хуго Мюнстербергом, изолируя объект, имитирует «психический акт внимания», [Мюнстерберг, 2001 (1916), с. 38], и последующей практике широкоэкранного кино, в котором операторы долгие годы не знали, чем заполнить свободные от лица две трети кадра и зачастую просто их затемняли. Но в немом кино прямо противоположная рецептивная аргументация встречалась ещё довольно долго: соотечественник Альберини Джованни Дзилотто даже в середине двадцатых писал, что изолирование объектов на крупном плане представляет собой «серьёзнейший дефект сегодняшних фильмов» [Zilotto, 1924, p. 206], и предлагал формат 1.66:1.

Первая многоплёночная система также была разработана ещё в XIX веке, причём это была круговая кинопанорама – речь идёт о знаменитой системе Рауля Гримуан-Сансона Cinéorama, запатентованной в 1897 и в законченном виде представленной на Всемирной выставке в Париже в 1900 году, где она размещалась в подножье Эйфелевой башни (сооружённой, как известно, тоже для Всемирной выставки, но 1889 года). В ней с помощью десяти проекторов, использовавших, к тому же, широкую 75-миллиметровую плёнку с кадрами 57×62 мм [Голдовский, 1974, с. 520], имитировались полёты на воздушном шаре в разных городах, так что эта система, несмотря (а может быть, именно потому) на всё её сходство с некоторыми будущими системами 1950-х, «вероятно, являла наиболее законченный образец ранних экспериментов в области “тотального” кино» [Ямпольский, 2004, с. 30], то есть была вершиной довольно архаичного явления. Впрочем, концепция «тотального кино», как мы вскоре убедимся, оказалась весьма живучей – хотя и не в самом кинематографе, но в самоописании его рецепции. Сама же Cinéorama просуществовала очень недолго: после того, как уже на третьем сеансе «в аппаратной произошёл несчастный случай»[3] [Голдовский, 1974, с. 521], она была закрыта по пожарным соображениям и больше никогда не открывалась.

Несколько позже, в 1910-е, появились первые опыты расширения кадра с помощью его продольного размещения на плёнке: «некоторое время назад хорошо известный кинематографист пытался ввести изображение больших размеров, с целью обеспечить более приятные пропорции экрана и иметь большее поле, чтобы работать с большими группами актеров. Используя стандартную плёнку горизонтально, а не вертикально, и соединяя пространство двух “кадриков”,

[3] Авторы Википедии считают, что это произошло не на третьем показе, а на четвёртом, а сам несчастный случай заключался в том, что из-за создаваемой десятью проекционными лампами жары киномеханик упал в обморок (http://en.wikipedia.org/wiki/Cin%C3%A9orama).

ISSN 2227-6165

чтобы сделать единственный “кадрик”, он получил изображение размером в 1 дюйм высоты на 1½ дюйма ширины, по сравнению со стандартным изображением ¾ на 1 дюйм» [Lescarboura, 1919, p. 394]. Другой пример раннего горизонтального формата, сконструированного А.Ф. Виктором, приводится в работе [Powrie, 1924, p. 51-52] – это действительно другой пример, а не тот же самый, поскольку в нём на один кадр приходилось семь перфораций, тогда как полуторадюймовое изображение требует восьми. Дэниел Шерлок упоминает ещё два горизонтальных формата двадцатых: десятиперфорационный «формат, изобретённый Коррадо Черкуа в 1924 и представленный Альберини и <Джорджем> Хиллом в 1928», и восьмиперфорационный «формат, разработанный Эдвином Кларком в 1920-1922» [Sherlock, 2004, p. 3]. Впрочем, как нетрудно подсчитать, ни один из этих форматов не достигает широкоэкранного порога 2:1.

Наконец, анаморфотная система впервые была применена в кино в вышедшем в 1930 году короткометражном фильме «Развести костёр» Клода Отан-Лара, в котором он воспользовался объективом Hypergonar, сконструированном Анри Кретьеном на основе идей, впервые реализованных великим прикладным оптиком Эрнстом Аббе ещё в конце XIX века. В этой системе коэффициент анаморфозы был равен двум, что при немом кадре стандартных размеров давало соотношение сторон на экране 2×1.33:1 = 2.66:1 [Голдовский, 1974, с. 557].

Конец двадцатых вообще был периодом большого интереса к широкому экрану. Именно тогда Абель Ганс применил в некоторых эпизодах «Наполеона» свою трёхплёночную систему Polyvision с соотношением сторон 3×1.33:1 = 4:1 (очевидно, вдохновившую Отан-Лара на его эксперименты). И тогда же среди ведущих американских кинокомпаний возникла мода на широкую плёнку – и заодно, на относительно более широкий или действительно широкий формат: Fox разработал формат Grandeur на 70-мм плёнке с соотношением сторон 2:1, Paramount сначала представил формат 2.2:1 на плёнке 56 мм, а затем – формат Magnafilm, 65 мм, 2:1, RKO предложило формат 1.85:1 на плёнке 63.5 мм, Warner Bros. – формат Vitascope, 65 мм, 1.8:1, и такой же формат применял MGM – но под названием Realife[4] (по: [Голдовский, 1962, с. 10-12]). А один из крупнейших производителей кинотехники того времени, фирма Bell&Howell, предложила сразу три формата, все с соотношением сторон 1.66:1, но на плёнках шириной 46, 52 и 61.3 миллиметров [Howell and Dubray, 1930].

Все эти форматы на широкой плёнке (вообще говоря, в кинотехнике традиционно разделяется широкоэкранное кино – то есть кино с форматом *кадра* от 2:1, и широкоформатное кино – то есть кино на *плёнке* шире 35 миллиметров), представленные в 1929-30 и, соответственно, разрабатывавшиеся в 1928-29 годах, возникли, прежде всего, вследствие появления звукового кино. Во-первых, фонограмма отняла часть места у изображения, из-за чего формат кадра в раннем звуковом кино сузился до 1.2:1, опасно приближаясь к квадратному (эта проблема вскоре была решена за счёт увеличения межкадровой черты, и звуковой обычный формат кадра стал 1.375:1), и расширить кадр вместе с плёнкой было достаточно естественной реакцией. Во-вторых, качество звука, первое время довольно посредственное, можно было улучшить, увеличивая скорость движения плёнки и расширяя звуковую дорожку на ней. И если первое можно было сделать и с обычной 35-мм лентой (как, собственно, и случилось: скорость съёмки в звуковом кино составила 24 к/с, что превышало типичную съёмочную скорость того времени), то второе нуждалось в плёнке повышенной ширины.

Дополнительным фактором, способствовавшим этим разработкам, был избыток денег в индустрии из-за предкризисного экономического пузыря. Собственно, и авантюра с переходом на звук, приведшая к фактическому банкротству американской кинематографии, также была результатом того же пузыря, так что и этот фактор оказывается связанным со звуком, хотя и косвенно. Но если, как мы видели в первой статье, американское кинопроизводство успело перейти на звук

[4] По другим данным, Realife использовал 70-миллиметровую плёнку [Sherlock, 2004, p. 6]. Вообще, данные по ранним широким форматам могут расходиться в литературе довольно сильно не только по обычному набору исторических причин, но также и потому, что при съёмке и проекции в них зачастую использовались разные форматы кадра и иногда даже плёнки разной ширины.

ISSN 2227-6165

до Великой депрессии (точнее, оно перешло на звук в том же 1929 году, в конце которого случился биржевой крах), то с широкоформатной авантюрой оно, к счастью, опоздало: неожиданно выяснилось, что «изменение стандарта ширины пленки лишь в американской промышленности вызвало бы расходы около 50 000 000 долларов» 1930 года [Голдовский, 1936, с. 14], то есть примерно треть годового бюджета всей голливудской продукции тех лет. Так что в течение двух следующих десятилетий новые широкоэкранные и широкоформатные системы практически не разрабатывались.

Интересно, что, в отличие от звука, увеличенный и расширенный экран не вызвал в то время особого энтузиазма публики: «зрители испытывали раздражение от перемещения глаз вслед за крайними местами действия и постоянных сомнений, смотрят ли они в центр действия» [Schlanger and Hoffberg, 1951, p. 231-232]. Это подтверждается и в синхронной литературе: «Grandeur слишком широк; большой размер изображения препятствует созданию желанной близости между изображением и аудиторией» [Lightman, 1932, p. 293], а разработчики Vitascope «обнаружили, что когда Warner Bros. поставили экран большого (22 на 40 футов) размера, те, кто сидели в первых десяти рядах, передвинулись назад» (цит. по: [Schlanger, 1931, p. 169]).

К началу пятидесятых отношение к широкому экрану изменилось кардинально. Конечно, звучали и голоса против: «Соотношение 2.55 к 1 было подвергнуто критике как создающее эффект “конверта” для наблюдателей, сидящих на задних и средних рядах» [Cornwell-Clyne, 1954, p. 122], и даже сын президента 20th Century Fox после просмотра первого широкоэкранного фильма компании назвал этот формат «щелевидным» [Belton, 2003, p. 250]. Но в целом преобладала установка, прямо противоположная настроениям двадцатилетней давности: если тогда большой экран отторгал аудиторию от изображаемого, то теперь считалось, что он помогает слиться с ним.

«Панорамный обзор, такой, как у анаморфотной системы, способен к достижению чрезвычайно возросшей реальности сцены и возрастанию потенциальной возможности производства кинофильмов с увеличенным “зрительским участием”» [Benford, 1954, p. 64]. «Относительно большой угол зрения на близко видимый или панорамный экран, предоставляя “большее соучастие потребителя”, приносит большее впечатление реальности» [Newhall, 1956, p. 278]. «Посетитель кинотеатра как бы перестает быть зрителем в обычном понимании этого слова, становясь участником действия, происходящего на экране. Этот новый эффект, даваемый кинозрелищем, называется “эффектом присутствия”» [Высоцкий, 1957, с. 30]. Более того, такой эффект ощущался настолько сильным, что многие сравнивали – а то даже и смешивали – его с объёмным стереокино, о чём мы говорили в другом месте [Филиппов, 2012, с. 336].

В этих рецептивных обстоятельствах, равно как и в экономических обстоятельствах послевоенного благоденствия, и особенно – в конкурентных обстоятельствах резкого падения кинопосещаемости из-за распространения телевидения, неудивительно, что широкоэкранные системы стали появляться одна за другой. Сначала в 1952 году была представлена трёхплёночная система Cinerama Фреда Уэллера с соотношением сторон изображения 2.6:1 (из задних рядов, правда, экран выглядел менее широким, поскольку он был очень сильно вогнутым). Первый фильм в этой системе «Это – Синерама» имел шумный успех, хотя и был видовым, сделанным в целом по той же возрождающей идею «тотального кино» схеме, что и материалы Синеорамы Гримуан-Сансона, только с использованием современных средств передвижения. Видовыми фильмами производство в этой системе практически и ограничилось (игровых картин было снято всего три), а в оборудованных ей кинотеатрах стали показывать фильмы, созданные в других широкоэкранных форматах.

После успеха фильма «Это – Синерама» кинокомпании решили, что широкий экран – хороший выход, и тут же обратились к простейшему, не требующему ни времени, ни затрат кашетированному варианту: в 1953 году Paramount представила формат 1.66:1, MGM – 1.75:1 и Universal – 1.85:1. Студия 20th Century Fox подошла к вопросу основательнее. Она не пошла по пути наименьшего

ISSN 2227-6165

сопротивления, но и вытаскивать со склада свой громоздкий и дорогой Grandeur она не стала тоже. Она предпочла обратиться к анаморфотному процессу, купив у Анри Кретьена имеющиеся у него объективы Hypergonar. Джон Белтон рассказывает почти детективную историю того, как Fox и Warner наперегонки искали Кретьена, и тот «подписал эксклюзивный контракт со студией всего за один день до того, как представители Warner Bros. прибыли в Париж, чтобы начать переговоры с французом» [Belton, 2003, p. 246].

Хотя объективы были теми же самыми, что и у Отан-Лара, а значит, в новой системе, представленной широкой публике 16 сентября 1953 года и получившей название CinemaScope, коэффициент анаморфозы оставался равным двум, соотношение сторон в ней было несколько меньшим, чем 2.66:1, из-за более полного использования плёнки под изображение. Как упоминалось выше, в звуковом кино межкадровая черта существенно увеличилась, и инженеры Fox, обеспокоенные падением качества широкоэкранного изображения, решили воспользоваться этим пустым пространством, чтобы хотя бы частично компенсировать падение. В результате межкадровая черта в широкоэкранном кино сократилась почти до нуля, кадр на плёнке стал занимать 18.7×22 мм, а формат экранного изображения, таким образом, стал равен 2×22÷18.7 = 2.35:1[5].

Наконец, последними появились системы с большими кадрами. В 1954 году Paramount представила систему VistaVision с продольным расположением кадра на восемь перфораций и соотношением сторон на экране 1.96:1[6]. А в 1955 году MGM представила разработанную фирмой Todd-AO широкоформатную систему с соотношением сторон 2.2:1, использовавшую 70-мм плёнку при проекции, но плёнку шириной 65 мм на съёмках. Евсей Голдовский намекает, что выбор 65-миллиметровой плёнки в этом формате, возможно, был связан с тем, что «в стране имелись 65-*мм* киносъемочные камеры, изготовленные ещё в 1930 г.» для формата Magnafilm [Голдовский, 1962, с. 19], а Грант Лоббан прямо утверждает, что использовавшаяся при съёмках в этом формате «65-мм камера “Fearless Superfilm” … позже стала первой камерой Todd-AO» [Lobban, 2010, p. 66].

Широкий формат 65/70 миллиметров оказался единственным из всех процессов, не использующих стандартную 35-мм плёнку со стандартным шагом кадра, получившим заметное распространение, и в 1964 году «количество широкоформатных кинотеатров в мире достигает 1100» [Тарасенко и Чекалин, 2003, с. 59]. Сопоставимое количество 70-миллиметровых театров открылось в одной только стране всеобщей плановой экономики, где их продолжали строить вплоть до начала восьмидесятых, и на 1989 год в СССР насчитывалось 860 широкоформатных кинотеатров [там же, с. 63]. Можно себе представить, во что всё это обошлось мировой киноиндустрии, и очевидно, что результаты были несопоставимы с расходами. По данным Википедии[7], на Западе в этом формате был снят всего 61 полнометражный игровой фильм, причём 52 из них – не позднее 1970 года, то есть даже в течение шестнадцати наиболее активных лет получается всего по три фильма в год. Советским вариантом, правда, более или менее регулярно пользовались вплоть до начала девяностых, так что в списке можно найти 189 таких картин.

При столь скромных успехах неудивительно, что система повторила судьбу Синерамы: демонстрация фильмов, снятых в других форматах. Только если в синерамных кинотеатрах

[5] Строго говоря, первое время у CinemaScope был формат 2.55:1, поскольку изначально Fox увеличил не только высоту, но также и ширину изображения на плёнке за счёт сужения перфораций (их ширина в общей сложности традиционно составляет 5.6 мм, что было нормальным для технологий конца XIX века, но по меркам середины XX века уже неоправданно много). Кроме того, оптическая фонограмма была заменена на специально наносимую на плёнку магнитную – причём четырёхканальную стереофоническую. Однако копии с магнитной фонограммой были вдвое дороже обычных [Голдовский, 1958, с. 150], они изнашивались намного быстрее, а театры не хотели тратить дополнительные деньги на звуковую стереоаппаратуру. В результате Fox сначала стал выпускать свои широкоэкранные фильмы в двух вариантах – 2.55:1 с магнитным стереозвуком и 2.35:1 с одноканальной оптической фонограммой, а потом и вовсе ограничился вторым вариантом, который к концу пятидесятых превратился в мировой широкоэкранный стандарт.

[6] За счёт снижения высоты кадра с 22 миллиметров (бывшая ширина) до 18.3 – без этого было бы всего 1.63:1. На освободившемся месте расположили дополнительную фонограмму.

[7] http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_70_mm_films (по состоянию на июль 2020).

ISSN 2227-6165

в основном шли картины, снятые на 65/70 мм, то в 70-миллиметровых – синемаскопные и VistaVision. С последней же системой произошла до некоторой степени обратная метаморфоза: хотя она не получила сколько-нибудь заметного кинотеатрального распространения (а производство полнометражных фильмов в ней прекратилось ещё в начале шестидесятых), но вплоть до самого недавнего времени она использовалась на съёмках некоторых сцен обычных фильмов как источник высококачественного изображения для последующего создания спецэффектов.

Итак, фактическим итогом широкоэкранного (и широкоформатного) бума пятидесятых стало большое распространение трёх систем, две из которых не считаются широкоэкранными. Это кашетированные форматы 1.85:1 – предпочитаемый в США, 1.66:1 – популярный в Европе, и анаморфотный 2.35:1 (впоследствии превратившийся в 2.39:1, но это уже детали). Именно под последний формат стали повсеместно переоборудоваться существующие кинотеатры и строиться новые, так что уже «к началу 1956 г. около одной трети всех кинотеатров мира было переоборудовано для демонстрации таких картин. В США это составило 90% от общего числа кинотеатров в стране, в Англии 63,5%, … во Франции 17,3%» [Голдовский, 1962, с. 17]. Через пять лет их стало большинство: «к концу 1960 г. число кинотеатров, переоборудованных для демонстрации широкоэкранных фильмов, составило 60 000 из 110 000 кинотеатров, существующих в мире (без СССР)» [там же, с. 21].

Казалось бы, можно сказать, что, в соответствии с критерием перехода через середину, мировой кинопоказ стал широкоэкранным в 1960 году. Однако установленный в кинозале широкий экран – это ещё не сам показ, а только его потенциальная *возможность*. Сам же показ станет широкоэкранным только тогда, когда таким будет большинство показываемых на нём *фильмов*. Поэтому год перехода кинотеатров через середину имеет значение лишь в том случае, если он был позже года перехода кинопроизводства. В противном случае переход показа на широкий экран практически совпадает с переходом на него производства, которым мы теперь и займёмся.

Как и в прошлых двух статьях, источник исходных данных – IMDB. На этот раз у нас нет возможности воспользоваться таким удобным инструментом, как расширенный поиск, поскольку в нём нет опции формата кадра (собственно, как и всей остальной технической информации, за исключением звука и цвета), поэтому придётся пойти несколько кружным путём. А именно, обратиться к поисковым системам.

В данном случае был избран Google, которому формулировались запросы вида «"(1966)" 2.35 "technical specifications" 35mm site:imdb.com», что, по идее, должно способствовать выдаче только тех 35-миллиметровых фильмов, на странице технических спецификаций которых указаны соответствующий год и формат кадра (а скобки вокруг года нужны во избежание путаницы с приводящимся на той же странице метражом). Естественно, предварительная оценка количества результатов на первой странице выдачи не принималась во внимание, и рассматривалась только окончательная цифра на последней странице, до которой приходилось добираться вручную. Надо сказать, что всё это происходило до того, как Google ввёл искусственное ограничение на выдачу не более примерно трёхсот результатов[8], что, к сожалению, делает данную часть исследования воспроизводимой не в полной мере.

Релевантность полученных результатов следует оценить как более слабую, чем в двух предыдущих статьях, поскольку здесь к неполноте и ошибкам базы данных прибавляются ошибки поиска. При этом полнота базы в данном случае, несомненно, ниже, чем в цветном случае, хотя, возможно, и выше, чем в звуковом. Дело в том, что практически все фильмы атрибутируются на IMDB как звуковые/немые и цветные/чёрно-белые, тогда как формат кадра представлен там достаточно избирательно. Поэтому на проблему полноты самой базы (довольно существенную в первой статье, но уже не столь значимую во второй и в данной) здесь накладывается проблема

[8] А именно, описываемая часть исследования проводилась в последних числах апреля 2009 года.

ISSN 2227-6165

полноты представленной в ней информации. А поскольку широкоэкранный фильм имеет в среднем больше шансов на подробное представление, чем фильм более узких форматов (за счёт разницы в бюджете и, как следствие, интереса публики и известности), то выборка может быть несколько смещённой в широкоэкранную сторону. Сама же база, как известно, смещена в сторону Америки, что, очевидно, также приводит к сдвигу в сторону широкого экрана (нет причин считать, что в кинематографии менее развитых стран в целом чаще снимались широкоэкранные фильмы, чем в США, а вот обратное вполне вероятно).

Что касается ошибок поиска, то их, очевидно, можно разделить на ошибки алгоритма, ошибки релевантности и ошибки подсчёта. Ошибки алгоритма оценить сложно из-за секретности самого алгоритма, но они, несомненно, существуют[9]. К счастью, нет оснований полагать, что эти ошибки могут существенно сказаться на распределении частотности форматов кадра (Google сложно заподозрить в симпатиях к тому или иному формату), и, скорее всего, они имеют генерализованный характер, сказываясь лишь на общем количестве. Что касается релевантности, то выборочная проверка показала, что она весьма высокая – не имеющие отношения к делу страницы попадались довольно редко. Исключения обычно возникали в тех случаях, когда с помощью скобок вокруг года не удавалось отфильтровать фильмы с численно равным ему метражом, или же в случаях повторных выпусков картин[10]. Ошибки же подсчёта связаны с фильмами, существовавшими в нескольких форматах – например, в широком и обычном – или же в случае популярного в Америке скрытого кашетирования, которое обычно обозначается на IMDB как 1.37:1 (negative ratio) и 1.85:1 (intended ratio). Естественно, такие фильмы считались по несколько раз, искусственно завышая долю более узких форматов – то есть компенсируя неправильным подсчётом предполагаемый сдвиг базы в сторону широкого экрана. Помимо скрытого кашетирования, на увеличение доли обычного формата также влияло и то, что не вполне удалось отфильтровать телевизионные и короткометражные фильмы.

В целом представляется, что данную методику не следует использовать для оценок абсолютного количества фильмов того или иного формата (а разбивки по национальным кинематографиям, которые широко практиковались в двух первых статьях, в ней просто невозможны), но для оценок их персентажа она с некоторыми оговорками применима. Во всяком случае, основную нашу задачу, а именно, определить переход через середину, она выполнить вполне способна – с возможной ошибкой в несколько лет, но никак не в десятилетия.

Результаты представлены на *рис.* 1, из которого сразу видно, что *в двадцатом веке кино так и не перешло на широкий экран*: доля широкоэкранных фильмов не только не перешагнула половину, но даже никогда не достигла 40%. Конкретнее говоря, она постоянно росла с начала так называемой широкоэкранной эры и до конца шестидесятых, когда она стабилизировалась в районе 35-40% (максимально – 39.7% в 1976 году). Затем она стала неуклонно снижаться, зависнув в конце восьмидесятых – в начале девяностых в районе 15%. Причины последнего не вполне понятны, но можно предположить, что здесь могли сыграть определённую роль, во-первых, улучшение качества киноплёнки, благодаря которому и в кашетированной системе изображение стало вполне удовлетворительным, а во-вторых, весьма актуальная в последней четверти двадцатого века тенденция к уменьшению размеров кинозалов, явно не способствовавшая широкому экрану. Потом доля широкоэкранных фильмов, впрочем, снова возросла, стабилизировавшись на рубеже веков в районе одной трети.

В отличие от широкоэкранного перехода, отсутствующего на графике, на нём представлены два других перехода через середину. Во-первых, это *отказ от обычного формата, произошедший в 1966 году*. Обращает на себя внимание, что в именно этом году европейское телевидение стало

[9] Например, при попытке проверить правильность сумм с помощью упрощённого запроса вида «"(1966)" "technical specifications" 35mm site:imdb.com» (то есть всё то же самое, но *без* указания характеризующих формат кадра цифр), количество результатов в выдаче, к полному изумлению автора, оказалось существенно *меньше*, чем общее количество фильмов при запросах с дополнительными цифрами.

[10] Например, в большинстве запросов о широкоэкранных фильмах в дни проведения исследования фигурировала «Вестсайдская история» – просто потому, что в конце её страницы присутствовал раздел «Titles in this Product», включавший большое количество разных дат.

ISSN 2227-6165

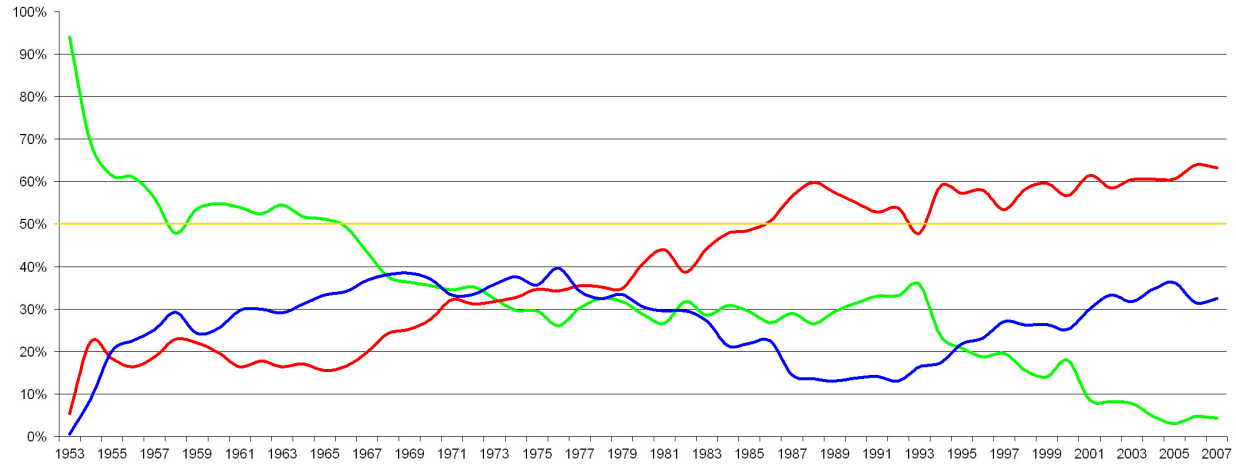


Рис. 1.
Динамика распространения форматов кадра в мировом кино в 1953–2007.
Синяя линия – широкий экран (2.35:1, 2.55:1), красная линия – кашетированный формат (1.66:1, 1.75:1, 1.78:1, 1.85:1), зелёная линия – обычный формат (1.33:1, 1.37:1).

цветным, а годом позже перешёл на цвет и мировой кинематограф. Однако, поскольку, как уже упоминалось, персентаж фильмов обычного формата в нашей выборке завышен, а сам этот персентаж, как хорошо видно на графике, колебался в районе пятидесяти процентов уже с 1958 года, реальный переход мог произойти и несколько раньше – в любом году с 1958 по 1965 (полиномиальная линия тренда подсказывает здесь 1961 год). В следующие 20 лет стандартной ширины экрана не было.

Во-вторых, здесь есть *переход мирового кинематографа на кашетированный формат в 1986 году*. Понятно, что это в основном произошло за счёт обсуждавшегося падения доли широкоэкранных фильмов в это время, но, однако, при её последующем восстановительном росте доля каше не снизилась, держась в районе 55-60% (поскольку одновременно неуклонно снижалась и доля фильмов обычного формата). Любопытно также и распределение долей разных вариантов каше внутри этого формата в целом (хотя и вряд ли оно заслуживает отдельной иллюстрации): сначала доминировал формат 1.85:1 (исходно Universal), затем, на рубеже пятидесятых-шестидесятых, на несколько лет вырвался вперёд 1.66:1 (исходно Paramount, но потом ставший ассоциироваться с европейским кино), но 1.85:1 быстро вернул себе лидерство и больше уже никогда его не терял. Что же до 1.75:1 (MGM) и 1.78:1, то этот формат всю вторую половину века был абсолютным аутсайдером с результатом в районе статистической погрешности, и лишь в конце девяностых понемногу стал прибавлять – понятно, что это произошло, когда стало ясно, что 16:9 станет будущим телевизионным стандартом.

Итак, за первые сто десять лет своего существования кинематограф так и не перешёл на широкий экран (хотя и перешёл на кашетированный формат, в кино не считающийся широким, хотя в приложении к телевизорам и мониторам про него некоторое время так и говорили). Но с тех пор прошло ещё десятилетие, за которое что-то могло и измениться, и это нужно проверить. Как уже упоминалось, Google теперь ограничивает выдачу примерно тремя сотнями ссылок и, более того, зачастую пишет совершенно ложный окончательный результат на последней странице. Так что им для наших целей пользоваться более невозможно. Зато этих проблем лишён Яndex, и, более того, оказалось, что если ссылок меньше тысячи, он сразу пишет точный и правильный результат наверху первой страницы выдачи, и никакой необходимости вручную листать к последней нет. Это сильно упростило финальную часть данного исследования. В остальном процедура, за некоторыми техническими изменениями, осталась прежней, прежними остались и проблемы с сомнениями.

Запрос теперь[11] имел вид «"2.35 : 1" "technical specifications" "(2007)" -series site:imdb.com». Кавычки вокруг формата появились для большей надёжности, а вот от «35mm» пришлось

[11] 30 сентября 2018.

ISSN 2227-6165

отказаться, поскольку именно в этот период шёл активный процесс отказа кинематографа от плёнки, что мы обсудим в следующей, завершающей статье цикла. Телевизионные фильмы теперь частично фильтруются формулой «-series», что, понятно, спасает только от сериалов, но не от отдельных телефильмов и передач, а большего здесь, видимо, не добиться, поскольку изменение формулы на «-tv» даёт просто пустую выдачу. Разумеется, это приводит к сдвигу в сторону кашетированного формата, на который переходило телевидение в рассматриваемую эпоху – точно так же, как в предыдущей попытке неполная фильтрация телевизионных постановок смещала выборку в сторону обычного формата, свойственного тогда телевидению. Теперь же поиск фильмов обычного формата вообще не производился в силу полного отсутствия в нём релевантности (в последние годы предыдущего замера она уже не превышала пятнадцати процентов).

На этот раз релевантность была оценена напрямую с помощью ручной проверки каждого двадцатого фильма за два произвольных года (разумеется, каждый двадцатый – это не первые двадцать ссылок из выдачи, а первая, двадцать первая и т.д., поскольку релевантность заметно снижается к концу выдачи, и только так можно обеспечить репрезентативность). В 2007 году релевантность по широкоэкранным фильмам оказалась стопроцентной, но, правда, в выдаче оказалось довольно много короткометражных фильмов, которые в данном исследовании никак не фильтруются в силу отсутствия такой возможности. Среди кашетированных фильмов 94% были релевантными, что тоже очень хороший результат, хотя и свидетельствующий о некотором сдвиге выборки в сторону каше. А вот десятилетием позже, в последнем исследованном году релевантность падает практически до половины. Причём это нерелевантность несколько иного рода: здесь по-прежнему сохраняется стопроцентная релевантность широкоэкранных фильмов по формату, и до этого же идеального уровня поднимается релевантность формата каше. Но возникает сильная нерелевантность по году: лишь примерно половина фильмов в выборке 2017 года действительно датируется именно так. Другая половина датируется в лучшем случае соседними годами, а то и более далёкими. Из этого можно сделать вывод, что к концу исследования получаемый результат несколько размазывается по времени, хотя и остаётся в целом правильным в отношении пропорций.

Но, конечно, лучшим тестом для наших двух замеров (при условии доверия к данным IMDB) является их взаимная проверка, благо они перекрываются на восьмилетнем интервале. Конечно, бесполезно ждать точного совпадения результатов, полученных с разницей в девять лет, за которые изменилось содержание базы данных, полученных при этом разными поисковыми системами, запросы к которым, к тому же, формулировались несколько по-разному. Тем не менее, несмотря на местами большие и выглядящие случайными различия в объёмах выборок, доли разных форматов отличаются гораздо менее значительно и производят впечатление достаточно систематических. После определённых статистических манипуляций, связанных с исправлением последствий отказа от подсчёта обычного формата, результаты оказываются довольно близкими и с небольшим разбросом[12]. Но с оговорками: во-первых, в старых данных доля широкого экрана по неизвестным причинам на два-три процентных пункта выше, чем в новых, и во-вторых, как и предполагалось, новые данные статистически смещены в сторону каше (тоже, вероятно, в пределах процентов).

[12] В старом исследовании в интервале 2000-2007 доля широкоэкранных при прямом сравнении стабильно выше аналогичной доли в новом подсчёте в 1.01~1.19 раз (в 1.09 раз в среднем, при стандартном отклонении 0.07; для сравнения: стандартное отклонение объёмов выборок по годам составляет целых 0.26), а доля кашетированных, напротив, меньше: 0.74~0.93 раз (среднее 0.86, ст. откл. 0.06). Если выбросить из старых данных остатки обычного формата и пересчитать два оставшихся, то коэффициент для кашетированных окажется в диапазоне 0.88~0.97 (среднее 0.93, ст. откл. 0.03), но неправдоподобно сильно возрастёт доля широкоэкранных. Вероятно, это связано с обсуждавшимся «телевизионным» смещением старой выборки в сторону обычного формата, тогда как новая по той же причине смещена в сторону каше, и, таким образом, при пересчёте пропорционально распределять обычный формат между двумя другими не оправданно. Тогда более адекватным будет отдать в старых данных весь персентаж обычного формата кашетированному и сравнить эту смещённую сумму со смещённым же каше в новом замере. Тогда отношение окажется в диапазоне 0.93~1.00 со средним 0.96 (и ст. откл. даже чуть меньшим 0.03), а широкоэкранные коэффициенты, понятно, не изменятся.

ISSN 2227-6165

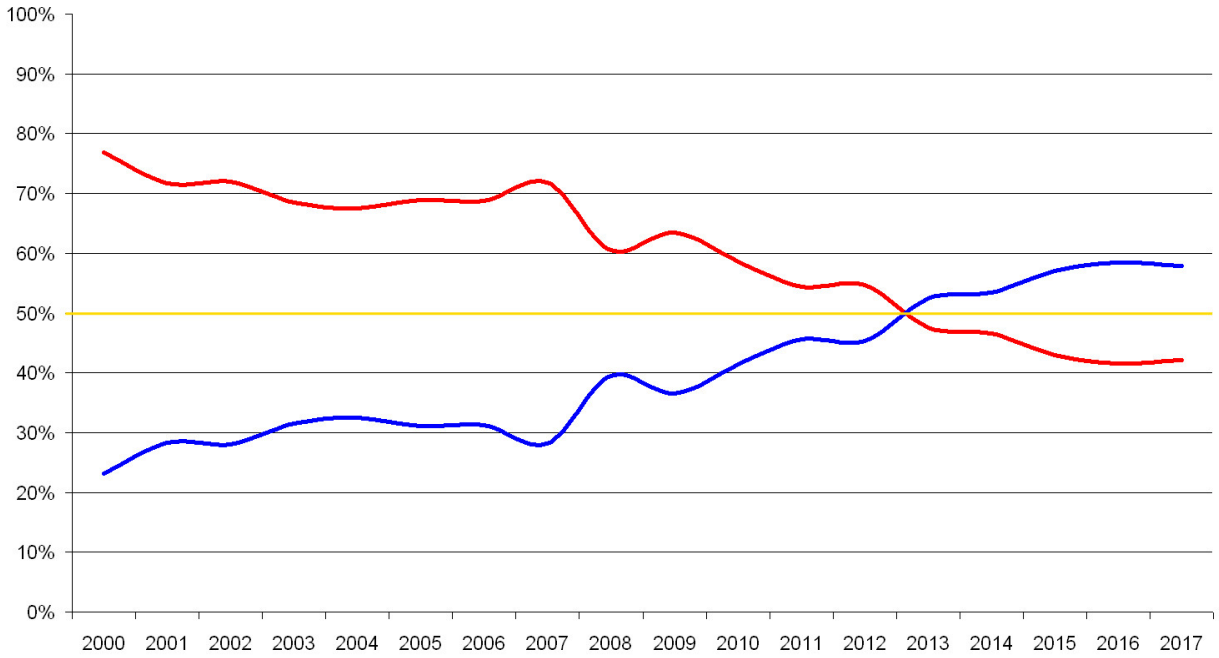


Рис. 2.
Динамика распространения форматов кадра в мировом кино в 2000–2017.
Синяя линия – широкий экран (2.35:1, 2.39:1),
красная линия – кашетированный формат (1.66:1, 1.78:1, 1.85:1).

То есть наши новые данные по персентажу широкоэкранных фильмов гарантированно занижены, причём, возможно, по двум причинам сразу.

Сами же новые результаты представлены на *рис.* 2, на котором широкоэкранные фильмы переходят через середину в 2013 году. Но с учётом того, что два предыдущих года их доля держалась на уровне 45% – то есть в диапазоне, прямо подпадающим под наши оценки возможного смещения, – имеются все основания считать, что в действительности переход произошёл в 2012 или в 2011 году. Так или иначе, после ста пятнадцати лет существования кино и полувека развития фазы освоения и распространения широкоэкранных технологий, лишь *в начале десятых годов XXI века кинематограф перешёл на широкий экран.*

Почему это произошло именно в это время и произошло так неожиданно, учитывая стабильное соотношение 2:1 в пользу каше вплоть до 2007 года как на старом графике, так и на новом? Ответ здесь очевиден, и он в точности совпадает с ответом на вопрос о причинах широкоэкранного бума пятидесятых. А именно: прежде всего, конкурентное давление телевидения, но и не без некоторого влияния рецептивного фактора (экономический аспект в данном случае уже не важен, поскольку в отличие от первоначального введения широкого экрана, окончательный переход на него не стоил киноиндустрии ничего).

Если попытаться сформулировать, как кинематография реагировала на давление телевидения, развивая свою зрелищность и эффектность, то в двух словах это будет так: чуть лучше, чем у конкурента, но не перестараться. Пока телевидение было чёрно-белым, кино экспериментировало с цветом, но окончательно перешло на него лишь с появлением цветных телевизоров, в чём мы детально убедились в предыдущей статье. Опыты с многоканальной звукозаписью продолжались в кинематографе десятилетиями (особенно в широкоэкранных системах – см. также примечание 5), но всерьёз он озаботился этой задачей лишь в конце семидесятых, в преддверии появления стереофонического телевидения. Аналогично, и в эпоху триумфального распространения

[13] Также отметим, что внутри кашетированного формата распределение в конечном счёте практически не изменилось: 1.66:1 сохранился в интервале пяти-десяти процентов, а 1.78:1, хотя и выросший было к 2008 году до 46%, в дальнейшем вернулся на примерно двадцатипроцентный уровень.

ISSN 2227-6165

телевидения, кинематограф интересовался и 3D, и широким форматом плёнки (с шестиканальным звуком, кстати), но в итоге, как мы убедились, надолго ограничился переходом на кашетированный формат, оставив широкий экран как возможную опцию.

И это вполне рационально не только из практических (удобство кинопроизводства), но и из эстетических соображений. Здесь традиционны апелляции к живописи, редко использующей сколько-нибудь широкие форматы, или к фотографии, самый широкий стандартный формат в которой 1.5:1 (как раз на 35-миллиметровой плёнке, изначально кинематографической), но такие аргументы представляются недостаточно обоснованными теоретически. Дело в том, что, во-первых, в двух старших плоских визуальных искусствах нет движения, а движение в кино – как и в жизни – чаще происходит в горизонтальном направлении, чем в вертикальном, что естественным образом способствует растягиванию формата кинокадра в ширину. Во-вторых, в кино и фотографии формат каждого произведения индивидуально подбирается к его композиции и сюжету, тогда как кинофильм состоит из множества разных композиций с разными действиям. То есть данные аналогии оказываются, как и обычно, неуместными из-за специфики кино – движения в плоскости кадра и монтажа. Поэтому лучше рассуждать с собственно кинематографической точки зрения.

А рассуждая так, в кино оптимальный формат кадра зависит как от характера движения в нём, так и, прежде всего, от его крупности. Для крупного плана общий принцип – чем **у**же, тем лучше, поскольку человеческое лицо выше, чем шире (и так как на отдельном крупном плане движения, как правило, немного, то здесь уместно вспомнить, что живопись и фотография предпочитают для портрета не просто узкий формат, но вертикальный). Общий план, напротив, тяготеет к большей ширине, но лишь масштабные панорамы на дальних планах действительно нуждаются в по-настоящему широком экране. Поэтому такой экран оказывается оптимальным только для отдельной категории кинокартин, которые хорошо описываются расхожей метафорой «кинофреска» (как, например, «Сладкая жизнь» или «Страсти по Андрею»), а для остальных фильмов он априори избыточен. Так что при появлении широкоэкранного кино, как уже упоминалось, в течение примерно двух десятилетий кинематографисты испытывали очевидные трудности с компоновкой крупного плана в нём и лишь в семидесятые годы в целом научились справляться с этой проблемой.

Но поскольку, чем успешно решать самостоятельно созданные проблемы, гораздо рациональнее избегать их создания, неудивительно, что кинематографическое сообщество проявляло здоровый консерватизм в отношении широкого экрана на протяжении более чем полувека, согласившись лишь на кашетированный формат как компромиссный. Его эстетическая компромиссность заключается в том, что он достаточно широк для общих планов, но и для крупного плана он ещё не представляет особых трудностей. Однако, как мы видели на первом рисунке, даже и этот формат стал доминировать только в восьмидесятые, и многие ведущие режиссёры сохраняли верность обычному формату до последнего. Например, Ингмар Бергман через шестнадцать лет после «широкоэкранной революции» говорил про него: «Я не воспринимаю другой формат, мне любой другой формат кажется искусственным и безобразным» [Бергман, 1985, с. 247]. Тем не менее, в семидесятые годы перешёл на каше и он. Но ни одного широкоэкранного фильма за всю свою долгую плодотворную жизнь он так и не снял. Равно как и Орсон Уэллс. И Луис Бунюэль. И Роберто Росселлини. Список не полный.

Кашетированный формат является компромиссным не только в эстетическом, но и в практическом отношении: в полном соответствии с принципом «чуть лучше, чем у конкурента», этот формат ощутимо шире классического телевизионного, а кинескопному телевизору до него никогда не дотянуться. Дело в том, что кинескоп по своей природе тяготеет к тому, чтобы быть круглым (технологически идеальная для него поверхность – сегмент сферы), и даже вписывание в него прямоугольника 4:3 требует огромных трудностей и компромиссов, которые привели к знаменитой форме телеэкрана, ставшей символом телевидения: немного бочкообразной при взгляде спереди и выпуклой при взгляде с остальных сторон. И лишь под самый закат кинескопной эры

ISSN 2227-6165

удалось сделать по-настоящему прямоугольные телевизоры, но плоскостность их экранов всё равно была фальшивой[4].

Удар кинескопным телевизорам, как известно, нанесли жидкокристаллические и так называемые плазменные панели (вообще-то, используемый в них источник цветного свечения традиционно называется газоразрядным), которые можно сделать совершенно произвольного формата, и они довольно быстро пришли к стандарту 16:9. Вслед за появлением технической возможности воспроизвести на домашнем экране, который маркетологи тут же окрестили «широким», изображение такого формата, постепенно стало переориентироваться на него и телевизионное вещание. Но поскольку это процесс весьма неторопливый, и переоснащение домохозяйств шло гораздо быстрее переформатирования вещания, у нас есть возможность отдельно разглядеть чисто рецептивную фазу и технологическую.

Когда телевизоры 16:9 распространились достаточно широко, для них ещё не было контента, и оптимальным с точки зрения качества изображения способом показа на них была бы демонстрация изображения 4:3 с чёрными полосами по бокам. Но в этом случае возникал бы вопрос, за что потребитель заплатил лишние деньги, купив «широкий» экран, но рассматривая на нём узкое изображение? Это не устраивало ни зрителей, ни, по-видимому, вещателей, и каждая из этих групп нашла свой ответ. Вещатели всё чаще стали показывать материал с чёрными полосками снизу (что довольно быстро стало стандартом для музыкальных клипов; сериалы подтянулись позже), возможно, рассчитывая, что зрители пропорционально растянут его на весь экран – то есть это было нечто вроде скрытого кашетирования в кино. Зрители же, как наверняка помнит большинство читателей этих строк (не исключено, что и по собственному опыту телевизионных настроек), предпочитали растягивать *всякое* изображение вширь, не трогая вертикальную составляющую, и превращая тем самым круги в эллипсы, а людей нормального телосложения – в страдающих ожирением. Впрочем, поскольку многие производители телеприёмников именно такой способ показа ставили в настройки по умолчанию, остаётся открытым вопрос: то ли они подстраивались под вкусы зрителей, то ли формировали их.

В любом случае, и действия производителей, и действия вещателей, и каждодневная практика самих зрителей привели к тому, что в первом десятилетии нашего века создалась прочная рецепция телевизионного изображения как «широкого» (16:9). И по мере того, как такой его формат всё больше распространялся технологически, кинематографу, верному своему принципу «чуть лучше, чем у конкурента», не оставалось ничего иного, как тихо и спокойно, на этот раз без всякого шума и бума, окончательно перейти на широкий экран.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Вестсайдская история / West Side Story (1961, реж. Роберт Уайз и Джером Роббинс, США), игр.
2. Наполеон / Napoléon (1927, реж. Абель Ганс, Франция), игр.
3. Развести костёр (Возникновение костра) / Construire un feu (1930, реж. Клод Отан-Лара, Франция), игр.
4. Сладкая жизнь / La dolce vita (1960, реж. Федерико Феллини, Италия), игр.
5. Страсти по Андрею (Андрей Рублёв) (1966, прокат 1969, 1971, реж. Андрей Тарковский, СССР), игр.
6. Это – Синерама / This Is Cinerama (1952, реж. Мериан Купер, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Бергман И.* Бергман о Бергмане // Бергман о Бергмане, сб. – Москва: Радуга, 1985. – С. 125-271
2. *Высоцкий М.З.* Широкоэкранное стереофоническое кино. – Москва: Искусство, 1957.
3. *Голдовский Е.М.* Узкопленочная кинематография. – Москва: Кинофотоиздат, 1936.
4. *Голдовский Е.М.* Проблемы панорамного и широкоэкранного кинематографа. – Москва: Искусство, 1958.
5. *Голдовский Е.М.* Принципы широкоформатного кинематографа. – Москва: Искусство, 1962.
6. *Benford, James R.* The CinemaScope Optical System // "Journal of the SMPTE", vol. 62, No. 1 (January 1953). Pp. 64-70.

[14] В таких псевдоплоских трубках, как, например, DiamondTron, внешняя поверхность экранного стекла действительно была плоской, но его внутренняя поверхность с люминофором была цилиндрической.

ISSN 2227-6165

7. *Cornwell-Clyne, Adrian.* 3-D Kinematography and New Screen Techniques. – L., Melbourn, Sydney et al.: Hutchinson Scientific and Technical Publications, 1954.
8. *Howell A.S. and Dubray J.A.* Some Practical Aspects of and Recommendations on Wild Film Standards // "Journal of the S.M.P.E.", vol. XIV, No. 1, January 1930. Pp. 59-84.
9. *Lescarboura, Austin C.* The Cinema Handbook. A guide to practical motion picture work of the nontheatrical order, particularly as applied to the reporting of news, to industrial and educational purposes, to advertising, selling and general publicity, to the production of amateur photoplays, and to entertainment in the school, church, club, community center and home. – New York: Scientific American Publishing Co. Munn & Company, 1921.
10. *Lightman M.A.* Theater Operating Problems // "Journal of the S.M.P.E.", vol. XIX, No. 3 (September 1932). Pp. 291-293.
11. *Newhall, Sidney M.* Effects of Visual Angle on Visual Perception // "Journal of the SMPTE", vol. 65, No. 5 (May 1956). Pp. 273-279.
12. *Powrie J.H.* Reducing the Appearance of Graininess of the Motion Picture Screen Image // "Transactions of the S.M.P.E.", No. 19 (September-October, 1924). Pp. 49-57.
13. *Schlanger, Ben.* Reversing the Form and Inclination of the Motion Picture Theatre Floor for Improving Vision // "Journal of the S.M.P.E.", vol. XVII, No. 2, August 1931. Pp. 161-171.
14. *Schlanger, Benjamin and Hoffberg, William A.* New Approaches Developed by Relating Film Production Techniques to Theater Exhibition // "Journal of the SMPTE", vol. 57, No. 3 (September 1951). Pp. 231-245.
15. *Sherlock, Daniel J.* Wide Screen Movies Corrections // http://www.film-tech.com/warehouse/tips/WSMC20.pdf (Revised December, 2004)
16. *Zilotto, Giovanni.* Panoramic Motion Pictures // "Transactions of the S.M.P.E.", No. 18 (May, 1924). Pp. 206-214.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Голдовский Е.М.* Введение в кинотехнику. – Москва: Искусство, 1974.
2. *Мюнстерберг Г.* Фотопьеса: Психологическое исследование (главы из книги), с англ. // "Киноведческие записки", №48. Москва, 2001. – С. 242-277.
3. *Тарасенко Л.Г., Чекалин Д.Г.* Кинозрелища и киноаттракционы. Справочник. – Москва: Парадиз, 2003.
5. *Филиппов С.А.* Когда кино стало звуковым? // Артикульт, 2019, №3. С. 105-113.
6. *Филиппов С.А.* Когда кино стало цветным? // Артикульт, 2019а, №4. С. 74-81.
4. *Филиппов С.А.* Прошлое и будущее стереокино // Теория художественной культуры. Вып. 14, 2012. С. 321-339.
7. *Ямпольский М.* Кино «тотальное» и «монтажное» // *Ямпольский М.* Язык–тело–случай. Кинематограф и поиски смысла. – Москва: НЛО, 2004. – С. 26-49.
8. *Belton, John.* The Origins of 35mm Film as a Standard // SMPTE Journal, August 1990. Pp. 652-661.
9. *Belton, John.* CinemaScope and the Widescreen Revolution // "Cinegrafie", 16, Bologna, 2003. Pp. 244-253.
10. *Lobban, Grant.* Back to the big and even bigger screen ("All shapes & sizes", part four) // "Cinema Technology", vol. 23, No 3 (September 2010). Pp. 62-66.

SOURCES

1. Benford, James R. *The CinemaScope Optical System.* In: *Journal of the SMPTE,* vol. 62, No. 1 (January 1953), pp. 64-70.
2. *Bergman On Bergman:* Interviews with Ingmar Bergman by Stig Bjorkman, Torsten Manns, Jonas Sima. Simon & Schuster, 1973.
3. Cornwell-Clyne, Adrian. *3-D Kinematography and New Screen Techniques.* L., Melbourn, Sydney et al., Hutchinson Scientific and Technical Publications, 1954.
4. Goldovskiy E.M. *Printsipy shirokoformatnogo kinematografa* [Principles of Wide-gage Cinema]. Moscow, Iskusstvo, 1962.
5. Goldovskiy E.M. *Problemy panoramnogo i shirokoehkrannogo kinematografa* [Problems of Panoramic and Widescreen Film]. Moscow, Iskusstvo, 1958.
6. Goldovskiy E.M. *Uzkoplenochnaya kinematografiya* [Narrow-gage Cinema]. Moscow, Kinofotoizdat, 1936.
7. Howell A.S. and Dubray J.A. *Some Practical Aspects of and Recommendations on Wild Film Standards.* In: *Journal of the S.M.P.E.*, vol. XIV, No. 1, January 1930, pp. 59-84.
8. Lescarboura, Austin C. *The Cinema Handbook.* A guide to practical motion picture work of the nontheatrical order, particularly as applied to the reporting of news, to industrial and educational purposes, to advertising, selling and general publicity, to the production of amateur photoplays, and to entertainment in the school, church, club, community center and home. New York, Scientific American Publishing Co. Munn & Company, 1921.
9. Lightman M.A. *Theater Operating Problems.* In: *Journal of the S.M.P.E.*, vol. XIX, No. 3 (September 1932), pp. 291-293.

10. Newhall, Sidney M. *Effects of Visual Angle on Visual Perception*. In: *Journal of the SMPTE*, vol. 65, No. 5 (May 1956), pp. 273-279.
11. Powrie J.H. *Reducing the Appearance of Graininess of the Motion Picture Screen Image*. In: *Transactions of the S.M.P.E.*, No. 19 (September-October, 1924), pp. 49-57.
12.Schlanger, Ben. *Reversing the Form and Inclination of the Motion Picture Theatre Floor for Improving Vision*. In: *Journal of the S.M.P.E.*, vol. XVII, No. 2, August 1931, pp. 161-171.
13. Schlanger, *Benjamin and Hoffberg, William A. New Approaches Developed by Relating Film Production Techniques to Theater Exhibition*. In: *Journal of the SMPTE*, vol. 57, No. 3 (September 1951), pp. 231-245.
14. Sherlock, Daniel J. *Wide Screen Movies Corrections* // http://www.film-tech.com/warehouse/tips/WSMC20.pdf (Revised December, 2004)
15. Vysotskii M.Z. *Shirokoehkrannoe stereofonicheskoe kino* [Widescreen Stereophonic Cinema]. Moscow, Iskusstvo, 1957.
16. Zilotto, Giovanni. *Panoramic Motion Pictures*. In: *Transactions of the S.M.P.E.*, No. 18 (May, 1924), pp. 206-214.

REFERENCES

1. Belton, John. *CinemaScope and the Widescreen Revolution*. In: *Cinegrafie*, 16, Bologna, 2003. Pp. 244-253.
2. Belton, John. *The Origins of 35mm Film as a Standard*. In: *SMPTE Journal*, August 1990. Pp. 652-661.
3. Filippov S.A. *Kogda kino stalo tsvetnym?* [When Did the Cinema Go Color?] In: *Artikult*, 2019a, No. 4. Pp. 74-81.
4. Filippov S.A. *Kogda kino stalo zvukovym?* [When Did the Cinema Go Sound?] In: *Articult*, 2019, No. 3. Pp. 105-113.
5. Filippov S.A. *Proshloye I buduscheye stereokino* [The Past and the Future of 3-D Cinema]. In: *Teoriya khudozhestvennoy kultury*, 14 (2012). Pp. 321-339.
6. Goldovskiy E.M. *Vvedenie v kinotekhniku* [An Introduction to Film Engineering]. Moscow, Iskusstvo, 1974.
7. Iampolski M. *Kino "total'noye" i "montazhnoye"* [Cinema "total" and "editing"]. In: Iampolski M. *Yazyk–telo–sluchai. Kinematograf i poiski smysla*, Moscow, NLO, 2004, pp. 26-49.
8. Lobban, Grant. *Back to the big and even bigger screen ("All shapes & sizes", part four)*. In: *Cinema Technology*, vol. 23, No 3 (September 2010). Pp. 62-66.
9. Munsterberg H. *The Film: A Psychological Study. The Silent Photoplay in 1916*, New York, 1970.
10. Tarasenko L.G., Chekalin D.G. *Kinozrelishcha i kinoattraktsiony* [Film Shows and Film Attractions]. Moscow, Paradiz, 2003.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-138-151

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

ДРАМАТУРГИЯ НУЛЕВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ: ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЛИШНЕГО ЧЕЛОВЕКА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНОИСКУССТВЕ

В статье рассматривается феномен отечественной кинодраматургии, выражающийся в нарушении традиционных принципов развития действия. В сценарной структуре фильмов о «лишнем человеке», появившихся в эпоху позднего застоя конца 1970-х – середины 1980-х гг., отсутствует привычный набор элементов пути героя, совершаемых им действий или, по В.Я. Проппу, функций, открывающих перед ним возможность, пройдя испытания, инициацию, качественно измениться. Многочисленные поступки и конфликты героев таких фильмов, как «Отпуск в сентябре» В. Мельникова или «Полеты во сне и наяву» Р. Балаяна, вызывая эмоциональный отклик у зрителя, не приводят к преобразованию их внутреннего мира, а на уровне драматургии – к построению действия, развитию арки характера. Наследники *лишних людей* русской классики, обладая мощной рефлексией, не способны ни принять социальные ценности, отождествиться с категориями группы, ни создать собственные модели идентичности. Такая позиция вненаходимости, определяющая драматургический парадокс фильмов о лишних людях (эмоциональная включенность зрителя при отсутствии событийной канвы, нарратива как логически связанного набора действий, приводящих героя к обретению нового статуса через преодоления препятствий), объясняется нулевым уровнем идентичности. Взгляд на структуру личности лишних людей сквозь призму теории формирования эго-идентичности Э. Эриксона и нашу теорию развития идентичности (В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина) позволяет говорить, что герои не прошли ни один из этапов развития идентичности. Ни один из нормативных кризисов истории жизненного цикла не был ими пройден, и именно нулевая степень идентичности определяет парадоксальную форму траектории путешествия героя, пути без действий.

Ключевые слова: драматургия, эго-идентичность, путь героя, лишний человек, стадии развития идентичности, нулевая степень идентичности, психосоциальное новообразование, конфликт

The article examines the phenomenon of Russian film drama, which is expressed in violation of the traditional principles of action development. The script structure of films about the *superfluous person* that appeared in the era of late stagnation in the late 1970s - mid-1980s lacks the usual set of elements of the hero's path, the actions he takes or, according to V. Propp, functions that open up the opportunity for this hero, after passing tests of initiation, to change essentially. Numerous actions and conflicts of the heroes of such films as *Vacation in September* by V. Melnikov or *Flights in a dream and in reality* by R. Balayan, evoking an emotional response from the viewer, do not lead to the transformation of the inner world of the hero, and at the level of drama, to the construction action, character arch development. The heirs of the *superfluous people* of the Russian classical literature, possessing powerful reflection, are not able to accept social values, identify with the categories of the group, or shape their own models of identity. This position of being outside, defining the dramatic paradox of films about the superfluous people (the emotional involvement of the viewer in the absence of an event canvas, narrative as a logically connected set of actions leading the hero to gain a new status through overcoming obstacles) is explained by the zero level of identity. A look at the personality structure of the superfluous people through the prism of E. Erickson's theory of ego-identity formation and our theory of identity development (V.A. Kolotaev, E.V. Ulybina) allows us to say that the heroes have not gone through any of the stages of identity evolution. They have not gone through any of the normative crises of the life cycle history, and it is precisely the zero degree of identity that determines the paradoxical form of the hero's trajectory, the path without actions.

Keywords: drama, ego identity, hero's path, superfluous people, stages of identity development, zero degree of identity, psychosocial neoplasm, conflict

Введение

Практически все авторы, пишущие о сценарном мастерстве, солидарны с тем, что основной смысл кинодраматургии заключается в показе развития героя, того, как через действия от начала пути к финальной точке происходит преобразование его внутреннего мира [Туркин, 2007; Нехорошев, 2009; Юнаковский, 1974; Вайсфельд, 1974; Арабов, 2003; Митта, 1999; Червинский, 2019;

© Колотаев В.А., 2020

ISSN 2227-6165

Молчанов, 2020; Салахиева-Талал, 2019; Дмитриева, Одинцова, Намди, 2016; Воглер 2017, 2018; Труби, 2016; Макки, 2008; Хейг, 2017; Сегер, 2018; Индик, 2014; Лайош, 2020]. Важным условием начала действия и последующих изменений характера героя является желание, которое появляется в результате возникновения какой-либо нехватки. Оно в свою очередь толкает героя на конфликт, подрывает сложившееся положение вещей в обычном мире, ведет его к цели, заставляя совершать поступки и меняться. Желание – это импульс, выводящий героя из равновесного состояния и побуждающий его к путешествию. В процессе движения герой открывает в себе что-то важное, избавляется, проходя испытания от фальшивых масок, искусственных ролей, раскрывает свою истинную сущность, обретает подлинную самость и в конце, добиваясь признания, обновляется. Решая трудные задачи, по сути, проходя инициацию, обретает, проявляя или достраивая, свою идентичность. «Идентичность героя олицетворяет внутренний мир фильма – тот внутренний конфликт или кризис, который персонаж должен преодолеть, чтобы развиваться» [Индик, 2014, с. 120].

Однако это важнейшее положение, касающееся базовых принципов кинодраматургии, построения арки персонажа (сюжетной линии) [Агафонова, 2008; Уэйланд, 2020], нуждается в некотором уточнении, когда речь идет об одном явлении отечественного киноискусства конца 1970-х середины 1980-х гг. Есть весьма примечательные способы драматургических решений, обнаруживающие некоторую ограниченность сложившихся правил построения сценария, предполагающих эволюцию внутреннего мира главного героя на основе желания, побуждающего к совершению поступков в определенном порядке.

Рассматривая некоторые фильмы эпохи позднего застоя, создается обманчивое впечатление, что на экране есть все, что позволяет видеть полноценное действие. Зритель сопереживает, но чувства возникают как бы вопреки главной драматургической установке, предполагающей событийность. Герой представляется на экране вне осознанных действий, вне поступков, он никуда не идет, у него нет цели, и он ничего не хочет, хотя некий ущерб (или, по Проппу, нехватка как элемент композиции) присутствует. Правда, сбивает с толку то, что на протяжении всего фильма с ним постоянно что-то случается, он находится в движении и, кажется, он действует. Но это дискурсивное образование, порождающее эмоции и бесконечные конфликты с окружающими, не переходящее в нарратив, в последовательный порядок осознанно совершаемых поступков, составляющих структуру пути. Такого рода героев по традиции, возникшей в русской классической литературе XIX в., относят к лишним людям. В советском кино они появились во многом благодаря пьесе А. Вампилова «Утиная охота» (1970).

Например, Виктор Зилов из фильма Виталия Мельникова «Отпуск в сентябре» (1978), вызывающий сочувствие зрителей и симпатии критиков [Медведев, 1984; Туровская, 1987]. «Он эгоист, ведет себя непредсказуемо, его поступки не логичны, к женщинам относится потребительски. Безразличие ко всему, отсутствие морально-этических принципов, позерство, иронические шутки, бесконечный самоанализ, тоска, неумение находиться в гармонии с окружающим миром…» [Сенникова, с. 214].

Таков же и Сергей Макаров из «Полетов во сне и наяву» (1982) Романа Балаяна. Он постоянно куда-то спешит, попадает в какие-то передряги [Безенкова, 2012, с. 75], со всеми скандалит, но его многочисленные движения хаотичны, спонтанны и не приводят ни к каким изменениям. Все что с ними случается, происходит помимо их воли, неосознанно, а они лишь реагируют на ситуацию и вовлекаются в случайные конфликты, отыгрывая неожиданные роли, примеряет ситуативные и тут же отбрасываемые маски.

Описываемый феномен драматургии при высокой степени изученности проблем неклассического развития действия в кино [Демин, 1973; Гусев, 2017; Коршунов, 2014; Кошкина, 2009; Тюлякова, 1990; Мариевская, 2006; Евтеева, 2011; Бойко 2014; Березовчук, 2014; Авдеева, 2018] остался без должного внимания и нуждается в исследовании с позиции теории

ISSN 2227-6165

формирования эго-идентичности Эриксона [Эриксон, 1996] и его последователей ([Berzonsky, 1991, 2015], [Marcia, 1967, 2002], [Waterman, 1993]), а также концепции стадиального развития идентичности в культурно-историческом контексте [Колотаев, Улыбина, 2011].

Под идентичностью понимается способность личности принимать, отождествляясь с социальными категориями, или конструировать свой образ, позволяющий адекватно вписываться в социальный контекст, а в случае необходимости меняться, приспосабливаясь к внешним условиям, и видеть себя в прошлом, настоящем и будущем, отвечая на вопрос «кто я?». Это определение динамической природы идентичности как фундаментальной потребности человека в проявлении себя через активность, в решении возникающих проблем самоопределения позволяет раскрыть структуру личности героя, которая вызывает драматургический парадокс: наличие катарсиса при отсутствии действия. В этой связи цель статьи – показать, что структура идентичности героев (лишних людей) раскрывается в драматургии фильмов и определяет ее специфику, проявляющуюся в отсутствии действия, событийной канвы как таковой. Именно идентичность, уровень ее развития, способность в кризисных ситуациях ответить на вопрос «кто я?» определяет траекторию пути героя.

Лишние люди: траектория бильярдного шара

В повести «Дневник лишнего человека» (1850) И.С. Тургенев предложил весьма востребованный в дальнейшем термин, распространенный на целый ряд героев, созданных еще до него, и который стал жить своей жизнью. Лишними людьми оказались многочисленные герои русской классической литературы, не находящие себе дела и, как казалось, применения своим силам и талантам в обществе: Чацкий, Онегин, Печорин, Чулкатурин, Рудин, Лаврецкий, Обломов. Это тип человека, несомненно, одаренного, образованного, умного, критически мыслящего, но не примыкающего ни к одной группе, не желающего вписываться в социальный формат, хотя и принадлежащего к дворянскому сословию. Это герои, пребывающие в одиночестве. Так, Пушкин описывал Онегина как чужого для всех:

«Кто там меж ними в отдаленьи,
Как нечто лишнее стоит»...

«Ни с кем он, мнится, не в сношеньи,
Почти ни с кем не говорит.
Один, затерян и забыт,
Меж молодых аристократов,
Между полезных дипломатов,
Для всех он кажется чужим...»

Он одинок, не связан ни с одной группой, не пробует войти в то или иное сообщество. В энциклопедической статье «Лишние люди» автор [Лаврецкий, 1932, С. 529] сравнивает героев русской классики с Дон-Кихотом, Гамлетом, Альцестом из «Мизантропа» Мольера, Вертером из «Страданий молодого Вертера» Гёте. Однако все перечисленные имеют принципиально иной склад личности, заставляющий их действовать, совершать, пусть и не всегда успешные, поступки, бороться с обстоятельствами, страстно хотеть чего-то. Эти герои могут быть комичны или величественны, но они полны желаний, у них есть идеалы, они ставят перед собой цель и стремятся к ее достижению, вступая в конфликт с обстоятельствами или с судьбой. Часто их путь трагичен, но это путь борцов, деятелей, противопоставляющих себя сложившемуся порядку вещей, жертвующих собой во имя поставленной цели. Это всегда движение в художественном пространстве, сопряженное с изменениями внутреннего мира, с развитием характера через преодоление испытаний, через увлеченное и последовательное служение делу.

Совершенно иной опыт и тип героя создают русские писатели, только внешне сохраняя кажущееся сходство с образцами западноевропейской литературы. Стремление социально

ISSN 2227-6165

ангажированной критики и школьного образования видеть, например, в Чацком деятельную личность, вскрывающего недостатки уходящей эпохи или даже пороки общественного устройства, неспособного принять лицемерие и ханжество, влияло на положительное восприятие лишних людей. Им сочувствовали, так как в них усматривался социальный протест и нежелание принимать фальшь, отождествляться с ложной условностью казенного порядка. Правда, Пушкин в письме к П.Л. Вяземскому, высказываясь о Чацком, заметил его пустоту, а протестное поведение определил как гипертрофированное самомнение и детское шутовство. Поэт задается вопросом: зачем умному человеку «метать бисер» перед теми, кого он не считает способными понимать его глубокие мысли и передовые идеи? Очевидно, за тем, чтобы продемонстрировать свое превосходство, покуражиться над недалекой публикой, что, разумеется, не могло не вызвать ответной реакции. Такого рода нарциссизм Чацкого был подобающе оценен, ему отказали в обществе и сделали вывод относительно его психического состояния.

В.Г. Белинский отметил, что герой был не способен, несмотря на преподносимый критикой блистательный ум, культурное и интеллектуальное превосходство над Фамусовыми, Молчалиными, Репетиловыми, не то чтобы найти себе подходящее применение (он, как известно, не служит), но даже тех людей, кто бы соответствовал его уровню. Говоря несколько иначе, Чацкий обнаруживает одно из родовых свойств отряда лишних людей, при сильно развитой критической стороне сознания он не способен видеть ни в конкретном человеке, ни в группе то привлекательное, что позволяло бы ему отождествляться с образом группы, с социальными категориями. Герой, как и все лишние люди, на протяжении всей комедии ничего не делает, он не в состоянии предпринять хоть какое-то действие, совершить пусть и незначительный поступок, он только резонерствует, пустословит. Хотя и производит положительное впечатление, так как он критикует недостатки, обличает лицемеров, приспособленцев, тех, кто служит, «прислуживая», стремясь угодить начальству, но ничего не предлагает.

Разоблачительный пафос нравов высшего общества делал почти невидимым то, что и герой ничего не делает, и сама комедия лишена действия, что в ней нарушен принцип триединства. Есть в ней пространство, время, но нет главного элемента драмы – действия. Нет тех событий, поворотных моментов с необратимыми последствиями, заставляющих героя преодолевать трудности, делать выбор, принимать на себя ответственность и в итоге меняться. Он, как и все лишние люди, занят производством дискурса, находится в потоке обличительных речей, обращенных на того, кто воспринимается им как зеркальная плоскость, отражающая лики Нарцисса.

По такому же принципу Пушкин создает и своего «москвича в гарольдовом плаще». Евгений Онегин проявляет все черты лишнего человека, генетические признаки которых потом будут раз за разом воспроизводиться у других героев, независимо от времени, их сословной или профессиональной принадлежности в разных общественно-политических формациях. Что же это за особенность, объединяющая денди Онегина и офицера Печорина с советским технарем Зиловым и сегодняшним учителем Служкиным?

Все эти герои не имеют цели, ничего не хотят, ничего не делают и у них ничего не получается. Они не обладают желанием, запускающим событийный механизм драмы. Повествование выстроено так, что с ними что-то случается, но они ничего не хотят, ни к чему не стремятся, ни с чем не борются, но и со средой не сливаются, существуют в подвешенном состоянии. Лишний человек не является инициатором действия. Совершая что-то, герои делают это как бы нехотя, от скуки или случайно, немотивированно, вовлекаясь в процесс, без желания, импульсивно, не осознавая суть совершаемого, не учитывая контекста и последствий своих поступков.

Так, Онегин живет скорее по инерции и находится под влиянием обстоятельств. Он что-то пытается начать делать, но быстро оставляет свои занятия. Болезнь и смерть дяди, перспектива получить наследство в отсутствии других претендентов вынуждает его ехать в деревню, там он

ISSN 2227-6165

знакомится и дружит с Ленским. Благодаря Ленскому, входит в дом Лариных. В него влюбляется полная романтических фантазий Татьяна, но герой не разделяет ее чувств, отказывает ей во взаимности, травмируя девушку. Оказавшись на балу у Лариных, Онегин, желая позлить друга, от скуки обозначает флирт с Ольгой, что предсказуемо оскорбляет Ленского, вынуждает того вызвать его на поединок. В результате Онегин убивает друга просто так, не учитывая последствий, почти не сожалея о случившемся. Хотя после этого он вынужден скрываться. Позднее у него появляется желание и цель, Онегин все-таки влюбляется в Татьяну, и она по-прежнему любит его, но ситуация и сама героиня изменились, он получает отказ. Слишком поздно, обстоятельства сложились не в его пользу, она, хотя и любит его, но уже замужем. Как говорит другому герою Пушкина другая героиня в сходных обстоятельствах: «князь мой муж… теперь поздно…». Желать и идти к своей цели бессмысленно. Если он чего-то захотел, то оказалось, что получить желаемое невозможно. Все равно ничего не получится, таков урок лишнего человека. Именно этот урок преподают лишние люди, и он оказывается чрезвычайно востребованным в отечественной культуре.

Недействующий герой, собственно, Зилов

Образы недействующих, одиноких героев с отсутствующим желанием, не способных к отождествлению с группой появляются в советском киноискусстве в период кризиса идеологии развитого социализма. Череду героев русской классической литературы, лишних людей, продолжили наследники Чацкого, Онегина, Печорина, Обломова, Рудина, советские Зилов из «Утиной охоты» Александра Вампилова и «Отпуска в сентябре» (1979) Виталия Мельникова, Сергей Макаров из фильма «Полеты во сне и наяву» (1982) Романа Балаяна, Бузыкин из «Осеннего марафона» (1979) Георгия Данелия, герои «Неоконченной пьесы для механического пианино» (1977) Никиты Михалкова. Эту же традицию продолжает и современный герой, Служкин из фильма «Географ глобус пропил» (2013) Александра Велединского.

Образ циника и пьяницы Зилова, не похожий на обычных советских положительных героев, был создан Александром Вампиловым в 1967 году, в самом начале периода застоя. Пьесу Вампилова напечатать удалось чудом в 1970 году, на сцену она пробивалась почти десятилетие, а фильм «Отпуск в сентябре», снятый Виталием Мельниковым в 1979 году, был положен на полку и вышел лишь в 1987 году, в перестройку. При этом ничего особо крамольного в пьесе не было, кроме пары реплик про недостаток крабов на отечественных столах, но сопротивление она вызывала очень сильное. Партийное чутье у цензоров работало отлично. И дело было не в аморальности персонажа или антисоветской интенции. У Зилова не было внешних проблем с советской властью. Государство предоставило ему квартиру, позволяло без особого напряжения заниматься неинтересной бессмысленной работой. Жена какое-то время терпела измены, потом ушла, но появилась другая девушка, и с ней могло все повториться снова. Зилов был узнаваем по безделью на работе, по тому, что пытались подсунуть левые данные в статью. Несовпадение с советской властью было глубже и серьезнее.

Проблема заключалась в общем несовпадении со средой. Зилов (вызывающе, откровенно, демонстративно) ничему не верил, ничего не хотел и искренне мучился от острого ощущения фальши. Развитый социализм, утративший кровожадность эпохи культа личности, позволял «немного жить», но требовал внешнего соблюдения условностей. Для зрителя того времени это все рифмовалось с общей недостоверностью жизни, с тем, что называлось двоемыслием, при котором рапорты о перевыполненных планах соседствовали с пустыми полками. В лозунги никто не верил, но на демонстрации и собрания, без особого сопротивления, ходили. Большинство с этим мирилось, но реакцию Зилова понимали.

У Довлатова в Таллиннском цикле есть персонаж, красивый талантливый бесприютный нищий альфонс, который, в том числе стараниями рассказчика, попадает на работу в газету, там приживается, начинает нормально зарабатывать, его уже вот-вот должны взять в штат – жизнь, можно сказать, налаживается. И вдруг, на праздновании Нового года, он, ни с того ни с сего,

ISSN 2227-6165

ногой выбивает поднос с кофе из рук жены главного редактора. Герой не может позволить себе быть успешным и благополучным среди вот этого всего. И в фильме Виталия Мельникова герой Олега Даля, с гримасой брезгливости, выражал именно такое отношение к происходящему. Его разрушительный импульс был следствием нежелания сливаться с мнимостью.

Сюжет пьесы Вампилова строится на том, что Зилов получает новую квартиру, по этому поводу вроде бы налаживаются отношения с женой. А дальше – постоянное вранье на работе, случайный роман со случайной девушкой, что почти не скрывается от жены, и как следствие – уход жены, потом пьяный скандал с друзьями и коллегами, разрыв с девушкой и попытка суицида.

Зилов не хотел, не мог допустить включения в существующий ход жизни. Именно это нежелание включаться в социальную реальность, отождествляться с имеющимися группами, социальной ролью составляло стержневую характеристику как Зилова, так и других лишних людей. Он не вел себя как все, соблюдая нормы, как сын, спешащий к больному отцу по первому зову, верный муж, нормальный советский инженер. Тема невозможности желания вынесена в центр сюжета. Герой ничего не хочет, он пережил символическую смерть, о чем свидетельствует похоронный венок, который ему приносят после вчерашней попойки, устроенной по поводу поездки на охоту. Все, о чем он мечтает, это охота, мелкая страсть к убийству безответных живых существ ради забавы. Ни на какие другие действия он не способен.

Нулевая степень идентичности

Противоположностью рассматриваемого типа личности лишних людей является герой, осознающий, что уже имеющееся состояния идентичности ему недостаточно для решения новых задач, что ему необходимо многое совершить, преодолеть кризис, для получения признания, для прохождения инициации и обретения нового статуса. Однако признание нехватки для лишних людей (практически все герои, переживая кризис продуктивности, ощущают, что они что-то недополучили, что уходящая жизнь им что-то не предоставила) не означает, что они начнут действовать, меняться и что-либо менять вокруг.

Лишние люди ничего не делают из того, что им позволило бы вписаться в актуальную социальную реальность. Более того, своим поведением они ставят под сомнение правильность этой реальности, не предлагая, одновременно, и вариантов альтернативного построения мира. Они не верят в идеалы «справедливого мира» [Lerner, 1980], отрицая как миф, но ничего не создавая взамен своего отрицания. Герои застывают в переживании стагнации, кризиса идентичности, оказываются в мертвой точке определения себя через отождествление с социальными категориями.

Позиция лишнего человека, отказ от идентификации с имеющимся набором моделей идентичности, не похожа и на стадию моратория в терминологии Эриксона [Эриксон, 1996] и Марсия [Marcia, 1967]. Мораторий, при котором подростки откладывают выбор идентичности, характеризуется активным поиском информации о возможных вариантах Я, экспериментированием с разными ролями. Им необходимо время для поиска и принятия решения, чтобы продолжить путь. Лишним людям, героям Олега Даля и Олега Янковского ничего подобного не свойственно. Они не ищут себя, отказываются от активности, не видя возможностей для движения, противятся изменениям. Не вписываются они и в типологию стилей идентичности Берзонски [Berzonsky, 2015], согласно которому люди различаются по характеру получения информации.

Согласно нашей теории [Колотаев, Улыбина, 2011], развитие идентичности определяется культурно-историческим контекстом и способностью или не способностью личности конструировать образ себя, полагаясь либо на внешние образцы, либо на собственные предпочтения. На начальном этапе становления идентичности, на стадии протоидентичности индивид обнаруживает способность отождествляться с предлагаемыми категориями, отвечать на основные вопросы, воспринимать мир и мыслить себя с помощью образов, предлагаемых Другим.

ISSN 2227-6165

Отличительной особенностью структуры Эго носителя протоидентичности является его система восприятия, основанная на безоценочном отношении ко всему, что окружает и что происходит с ним и вокруг его. Все, что случается с человеком на этой стадии, воспринимается как данность, как то, что не подлежит критическому осмыслению и оценке. В отсутствии границ личность принимает все и соглашается со всем, что с ней происходит, не давая собственных характеристик, не выражая своего мнения о случившемся. Пытаясь реализовать свой запрос в идентичности, определении себя в социальных категориях через принадлежность к группе, носитель протоидентичности проявляет особую восприимчивость в отношении с Другим. Именно Другой определяет то, каким быть такого рода личности, что делать, как себя вести и чего хотеть. А носитель протоидентичности стремится воспроизвести все, что в него вкладывают, все, что на него проецируют окружающие. Плохо ли это или хорошо, как относится к тому, что с ним произошло, нужно ли сомневаться в сказанном о нем, логично ли само высказывание – эти и многие другие вопросы не возникают в сознании, воспринимающем все как истину. Это состояние ребенка на начальном этапе жизненного пути, лишенного рефлексии относительно своей идентичности, пола, возраста, имени, этнической принадлежности. Однако протоидентичность, неосознанное стремление решить возникающие проблемы за счет отождествления с желанием Другого, проявляется не только у ребенка, но и у взрослого человека. Типичным примером может быть герой фильма Вуди Алена «Зелиг» (1983) с его способностью полностью соответствовать потребностям и желаниям тех, кто его окружает.

Протоидентичность соответствует начальной стадии развития эго-идентичности в структуре жизненного цикла концепции Эриксона, это стадия формирования «базисного доверия или базисного недоверия», когда первый в жизни человека кризис завершается либо продуктивным либо деструктивным образованием. Ребенок либо обретает надежду на жизнь и уверенность в том, что он желанен в этом мире, что ему рады и его любят, либо, напротив, у него возникает осознание, что он обуза и что в дальнейшем ему не на что надеяться.

Следующим этапом развития идентичности, согласно нашей теории, является репродуктивная идентичность. На этой стадии потребности индивидов в решении проблем принадлежности к определенной группе удовлетворяются за счет реализации ценностей, программ и стилей поведения, созданных кем-то в прошлом. Возможно, это вполне реальные люди, пользующиеся непререкаемым авторитетом, жившие очень давно предки. Именно они создали когда-то модели идентичности, набор правил, следование которым позволяло коллективному субъекту выживать. Здесь уже сформированы границы между «своим и чужим» и четкие представления о том, что такое «хорошо» и что такое «плохо». Состояние репродуктивной идентичности напоминает «предрешенную идентичность» в статусной концепции Марсия [Marcia, 2000], когда индивид руководствуется при выборе пути и принятии решений не своими предпочтениями, а тем, что должно, согласно сложившемуся в прошлом этическому канону, без поисков, размышлений и рефлексии, без чувства ответственности за принятое решение. Границы на стадии репродуктивной идентичности ощущаются как непроницаемые, но они есть. Пространство «своего» и «чужого» можно пересечь только в обрядово-ритуальных практиках. На репродуктивной стадии развития идентичности индивид должен многое преодолеть в себе, измениться, чтобы соответствовать тем образцам и ценностям, которые были сформированы коллективным творцом в прошлом. На уровне современной архаики репродуктивная идентичность проявляется в криминальных драмах, например, в фильме «Крестный отец» (1972) Фрэнсиса Форда Копполы.

Стадия репродуктивной идентичности соответствует проживанию нормативного конфликта «автономия – стыд» в концепции Эриксона, когда в процессе формирования эго-идентичности возникает потребность в управлении своим телом, в формировании границ своего «Я». В этот период закладывается либо четкое представление о своем «Я» как о том, что подчиняется воле индивида, либо в отсутствии сформированных границ личность подвержена манипуляциям и имеет расплывчатые представления о своем желании. Инстанция контроля на этой стадии находится вовне, поведение регулируется набором запретов, коллективным «Супер-Эго».

Следующая в нашей классификации продуктивная стадия идентичности предполагает такой уровень развития структур личности, когда образ себя складывается из неких идеальных конструкций, созданных чьим-то творческим гением и удаленных по времени в будущее. Если на репродуктивной стадии материал для конструирования себя располагался в прошлом, то на продуктивной – в будущем. Чтобы процесс формирования идентичности проходил успешно, индивид должен основные созидательные силы направить на преобразования себя, на то, чтобы соответствовать требованиям идеала. Такими, например, являются герои советских фильмов, стремящихся к идеалам коммунизма, преобразующие себя и общество передовики производства.

Переход на стадию продуктивной идентичности возможен, если личность успешно преодолевает очередной кризис формирования Эго «инициатива – чувство вины», по Эриксону. В жизни ребенка наступает время, когда он обнаруживает в себе способность проявлять желания, стремится реализовать свои, порой фантастические, представления и мечты в игровой активности. Он начинает хотеть быть кем-то, соотносить себя с какой-либо профессией. Воображаемый мир желаний может не соответствовать реальности, фантазии и импульсы ребенка наталкиваются на ограничения. В этот период вырабатываются способности соотносить свои потребности и желания с контекстом, со сложившимися условиями, с учетом интересов других людей. Импульс в таком случае не разрушителен, а упорядочен складывающимися структурами «Супер-Эго», внутренней инстанцией контроля. В противном случае неконтролируемое желание разрушительно как в фильме «Тельма и Луиза» (1991) Ридли Скотта, если оно канализируется на объект, минуя русло символического порядка. Либо сопряжено с последствиями в виде сковывающего всякую активность чувства вины.

В дальнейшем успешное прохождение предыдущих этапов формирования идентичности обеспечивает переход на метапродуктивную стадию. Носитель метапродуктивной идентичности развивает способность осуществлять поиск и принятие решений, полагаясь уже не на сформированный в прошлом канон или созданный кем-то идеал, а на собственное представление о том, как следует себя вести и чему соответствовать. Тогда личность опирается на осознанное стремление конструировать образ себя из тех средств, которые предлагает культура, руководствуясь собственной системой оценок, не сливаясь со сложившимися образцами. Личность в таком случае сама берет на себя ответственность за принимаемые решения и даже за свою жизнь. Примером носителя метапродуктивной идентичности может быть герой фильма «Далласский клуб покупателей» (2013) Жана-Марка Валле или героиня фильма «Большая игра» (2019), реж. Аарона Соркина.

Достижение такого уровня развития Эго оказывается возможным, если субъект успешно преодолел конфликт предыдущих этапов формирования личности. Результатом нормативного кризиса «компетентность – неполноценность», по Эриксону, стало психосоциальное новообразование, позволяющее конструировать внутренний план действия с учетом контекста и способности к решению задач, возникающих на жизненном пути, с опорой на внутренние ресурсы, приобретенные навыки созидания. Инструменты знакового опосредствования и освоенные приемы моделирования миров [Эльконинова и Эльконин, 1993] позволяют личности завершить процесс построения внутреннего основания эго-идентичности. Они не только дают возможность осознанно выбирать группу или отождествляться с социальными категориями, не сливаясь с ними, но и в ситуации конфликта предоставляют перспективу изменения себя (с опорой на внутренние силы) или преобразования мира за счет создания новых категорий, групп или социальных условий. Успешно пройденная стадия «компетентности» подводит промежуточный итог развития эго-идентичности, открывает возможность завершить процесс формирования внутреннего каркаса идентичности. А это в свою очередь позволяет на следующей стадии «идентичность – путаница ролей» самостоятельно определять групповую принадлежность и по собственным основаниям, полагаясь на свой выбор, менять сообщество, переходить в другую группу или даже создавать новую.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Кроме того, это еще и путь к открытию в себе двух других состояний идентичности, «интимности», способности открываться перед Другим и принимать Другого в свой мир, и «продуктивности», способности созидать, отдавая свои силы.

Нулевая идентичность лишнего человека, или Бег на месте

Чем объясняется ситуация с недействующим героем, не способным на осознанные поступки, вызывающим изменения личности, с отсутствующим желанием преодолевать трудности и испытания, ведущими к цели, но увлекающимся сиюминутными прихотями, идущим на поводу импульсов ради получения удовольствий?

Во всех других случаях герой обладает хотя бы какой-то идентичностью, способностью осознавать себя в системе социальных категорий, отождествляясь с кем-то или чем-то, позволяющей ему принять вызов и оправиться в путешествие. Здесь же этого нет! Ни одна из стадий развития идентичности лишним человеком не пройдена. Путь героя не может начаться без желания осознать себя хотя бы в каких-либо категориях, предлагаемых группой.

Само же движение героя в пространстве фильма, его путь, пролегающий через преодоление препятствий, типологически связано с обрядами посвящения [Воглер, 2017]. Это древнейшие социальные практики, закрепленные в повествовательных структурах мифа и фольклора, имеющие целью обеспечить переход посвящаемого на более высокую ступень социальной иерархии, принятия его в более статусную группу при условии успешного прохождения испытаний [Пропп, 2007; Элиаде, 1999; Мелетинский, 1976, 1986; Геннеп, 1999; Холлис, 2009]. В архаических культурах обряд инициации выполнял функции института наделения идентичностью индивида, доказавшего свою состоятельность, готовность полноценно решать задачи члена племени, в котором он планирует занять место. Этот переход и обретение новой идентичности означал символическую смерть младшего соплеменника в одном качестве и возрождение для новой жизни в другом. Один член общества символически умирал, уступал место другому, совершенно изменившемуся, вновь рожденному. Впоследствии инициаторный комплекс трансформировался в нарратив и в виде сочетания повествовательных элементов (композиционных узлов) составляет связную последовательность этапов пути героя [Пропп, 2007].

Рассматриваемые лишние люди обнаруживают неспособность пройти инициацию, принять предлагаемые группой ценности и, как следствие, измениться. Но также они не в состоянии создать что-то свое, что позволило бы им, не используя уже созданные кем-то категории, конструировать свою идентичность самостоятельно, независимо. Обладая мощной рефлексией, они критикуют то, что их окружает, но ничего не делают, ничего не предлагают, избегают продуктивной активности. Они как бы застывают в точке преодоления старого состояния и перехода в новое, в нулевой точке действия и дальнейшей инициации для жизни в новом качестве.

Это уклонение от идентичности описано в сцене посвящения Сергея Макарова в «Полетах во сне и наяву» (1982) Романа Балаяна на пикнике в честь его дня рождения. Она показывает окончательный крах героя, неспособность пройти инициацию, символически родиться обновленным, в ином качестве. Руководитель архитектурного бюро, где работает герой, поздравляет его с сорокалетием, говорит, что сегодня родился не «мальчик, но муж». Они импровизируют, изображают обрядовое действо: над коленопреклоненным «новорожденным» членом коллектива Николай Павлович (Олег Табаков) произносит речь и предлагает Сергею (Олег Янковский) сказать сослуживцам ответное слово, дать обет, пообещать быть с ними и больше не подводить их. Это его шанс повзрослеть, измениться, но герой молчит или пустословит, никак не может произнести то, что от него ожидают симпатизирующие ему люди. Тогда сам начальник берет слово и держит речь от имени Сергея Макарова, вроде бы, прошедшего инициацию, принятого и занявшего подобающее ему в обществе место. Речь нерожденного субъекта в очередной раз перехвачена Другим. Тем, кто и так вписан в социум, имеет четкую

ISSN 2227-6165

идентичность и способен адекватно видеть ситуацию. Уклоняющийся от посвящения герой, получивший почти насильно свой статус «мужа», ответственного за свои поступки члена общества, тут же сбрасывает с себя обретенный статус, карнавализируется. Он зачем-то ввязывается в борьбу с молодым конкурентом (Олег Меньшиков), уступает ему, подвергается унижению. Происходит проигрывание обряда посвящения в обратном порядке. Герой, сопротивляясь переменам, которые он, вроде бы, должен принять, вновь оказывается за пределами группы: имитирует самоубийство, окончательно подрывая доверие к себе, ставя на себе точку. Не прошедший инициацию, оказавшийся в нулевой точке идентичности, герой регрессирует, впадает в детство, бегает среди мальчишек с пучком соломы, имитирующим факел Данко, и застывает в позе эмбриона, как бы заново возвращаясь в материнское лоно к нулевой точке пути.

Заключение

Проведенный анализ позволяет говорить, что отмеченные варианты кинодраматургии, характерные для фильмов о лишних людях, определяются отсутствием у главных героев тех психосоциальных новообразований, которые обеспечивают построение эго-идентичности. В результате невозможности преодолеть нормативные кризисы в процессе формирования личности, у них отсутствуют «доверие», «автономия», «инициатива», «компетентность», «идентичность», а также им не доступны две другие стадии из эриксоновского цикла: «близость» и «продуктивность». Герои оказываются на нулевом уровне идентичности, при котором они не хотят отождествлять себя с имеющейся системой категорий, но, не имея возможности опираться на приобретенные в ходе преодоления нормативного кризиса продуктивные новообразования, не могут выйти за их пределы, предложив свои вариант моделей идентичности.

Нулевой уровень идентичности, в свою очередь, определяет и особенности драматургического конфликта, структуру пути без действий главного героя. Во всех рассмотренных вариантах сюжет о лишнем человеке не включает в себя ни один из элементов структуры пути героя. Отсутствие идентичности, не умение героя ответить на вопрос «кто я?», выражается в ситуативном поведении, он не способен осознанно ответить на вызов и поставить цель движения, он не проходит испытаний, не изменяет цели и не преобразовывает себя.

Позиция лишнего человека позволяет увидеть дефекты социальной среды, но, как показывает более подробный анализ особенностей его идентичности, не позволяет увидеть возможности хоть каких-то изменений, способствует сохранению этих дефектов в неизменности.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Большая игра / Molly's Game (2019, реж. А. Соркин, США), игр.
2. Географ глобус пропил (2013, реж. А. Велединского, Россия), игр.
3. Далласский клуб покупателей / Dallas Buyers Club (2013, реж. Ж-М. Валле, США), игр.
4. Зелиг / Zelig (1983, реж. В. Ален, США) игр.
5. Крестный отец / The Godfather (1972, Ф. Ф. Коппола, США), игр.
6. Курьер (1986, реж. К. Шахназаров, СССР), игр.
7. Неоконченная пьеса для механического пианино (1977, реж. Н. Михалков, СССР), игр.
8. Осенний марафон (1979, реж. Г. Данелия, СССР), игр
9. Отпуск в сентябре (1979, реж. В. Мельников, СССР), игр.
10. Полеты во сне и наяву (1982, реж. Р. Балаян, СССР), игр.
11. Рудин (1977, реж. К. Воинов, СССР), игр.
12. Тельма и Луиза / Thelma & Louise (1991, реж. Р. Скотт, США, Великобритания, Франция), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Агафонова Н.А.* Общая теория кино и основы анализа фильма. – Минск: Тесей, 2008.
2. *Арабов Ю.* Кинематограф и теория восприятия. Учебное пособие. – Москва: ВГИК, 2003.

3. *Березовчук Л.Н.* Очерки теории кино. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2014.
4. *Вайсфельд И.* Композиция в киноискусстве. – Москва: ВГИК, 1974.
5. *Воглер К.* Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2017.
6. *Воглер К., Маккенна Д.* Мемо. Секреты создания структуры и персонажей в сценарии. – Москва: АНО, 2018.
7. *Дмитриева В.А., Одинцова В.В., Намди Д.М.* Психология кино: учебно-методическое пособие. – Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2016.
8. *Индик У.* Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2014.
9. *Кэмпбелл Дж.* Тысячеликий герой. – Москва: Рефл-бук, АСТ; Киев: Ваклер, 1997.
10. *Кувшинова М.* Тень учителя // Сеанс. 2013. 7 ноября. Режим доступа: http://seance.ru/blog/reviews/georgraph_kuvshinova/ (дата обращения 29.01.2016).
11. *Лаврецкий А.* «Лишние люди» // Литературная энциклопедия: В 11 т. 1929-1939. Т. 6. – Москва: ОГИЗ РСФСР, гос. словарно-энцикл. изд-во «Сов. Энцикл.», 1932. – С. 529.
12. *Лайош Э.* Искусство драматургии. Творческая интерпретация человеческих мотивов. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2020.
13. *Макки Р.* История на миллион долларов. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2008.
14. *Медведев А.* Духовный мир героя советского кино. – Москва: Знание, 1984.
15. *Митта А.* Кино между адом и раем. Кино по Эйзенштейну, Чехову, Шекспиру, Куросаве, Феллини, Хичкоку, Тарковскому. – Москва: Подкова, 1999.
16. *Молчанов А.* Букварь сценариста. Как написать хорошее кино и сериал. – Москва: Эксмо, 2020.
17. *Нехорошев Л.Н.* Драматургия фильма. – Москва: ВГИК, 2009.
18. *Салахиева-Талал Т.* Психология в кино: Создание героев и историй. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2019.
19. *Сегер Л.* Как хороший сценарий сделать великим. – Москва: Манн, Иванов и Фебер, 2019.
20. *Труби Д.* Анатомия истории: 22 шага к созданию успешного сценария. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2016.
21. *Туркин В.К.* Драматургия кино. – Москва: ВГИК, 2007.
22. *Туровская М.И.* Вампилов и его критик // *Туровская М.И.* Памяти текущего мгновения. – Москва: Советский писатель, 1987. – С. 116-178.
23. *Уэйланд К.* Создание арки персонажа. Секреты сценарного мастерства: единство структуры, сюжета и героя. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2020.
24. *Филд С.* Киносценарий. Основы написания. – Москва: Эксмо, 2016.
25. *Хейг М.* Голливудский стандарт: как написать сценарий для кино и ТВ, который купят. – Москва: Альпина Паблишер, 2017.
26. *Червинский А.* Как хорошо продать хороший сценарий. – Москва: Издательство АСТ, 2019.
27. *Юнаковский В.С.* Сценарное мастерство. Учеб. пособие для... курсов заочного обучения. – Москва: ВГИК, 1974.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Авдеева Г.А.* Интерпретация образа главного героя пьесы А. Вампилова «Утиная охота» в российском кинематографе //Сборник материалов II Всероссийской научно-практической конференции «Человек, текст, язык в системе социологического знания». Отв. ред. *И.Л. Чижова*. – Нижний Тагил: Изд-во «Нижнетагильский государственный социально-педагогический институт (филиал) федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный профессионально-педагогический университет», 2018. С. 185-195.
2. *Безенкова М.В.* Критические точки личности в советском кино: от «Заставы Ильича» до «Полетов во сне и наяву» // Вестник ВГИК. 2012. № 12-13. С. 67-76.
3. *Бойко М.Е.* Типологические и структурные особенности фабулы кинопроизведений второй половины XX – начала XXI века. Дисс. на ... канд. искусствоведения. Москва, 2014.
4. *Гусев А.О.* Активные элементы композиции как фактор обновления кинодраматургии в авторском кинематографе второй половины XX века. Автореф. дисс. на... канд. искусствоведения. Санкт-Петербург: РИИИ, 2017.
5. Геннеп А. Обряды перехода. Систематическое изучение обрядов. – Москва: Восточ. лит., 1999.
6. *Демин В.П.* Диалектика сюжета и фабулы в современной кинодраматургии: Автореф. дисс. на... канд. искусствоведения. Москва: Институт Истории Искусств, 1973.

ISSN 2227-6165

7. *Евтеева И.* О взаимодействии киновидов. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2011.
8. *Колотаев В.А., Улыбина Е.В.* Стадиальная модель развития идентичности (на примере киноискусства) // Психология. Журнал Высшей школы экономики. 2011. Т. 8. № 1. С. 3-26.
9. *Коршунов В.В.* Неклассические способы композиционного построения современного киносценария. Автореф. дисс. на... канд. искусствоведения. Москва: ВГИК, 2014.
10. *Кошкина Ю.А.* Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2009. №.1. С. 139-156.
11. *Мариевская Н.Е.* О новейших концептах времени в структуре кинематографического произведения. Дисс. на... канд. искусствоведения. Москва: ВГИК, 2006.
12. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. – Москва: Наука, 1976.
13. *Мелетинский Е.М., Неклюдов С.Ю., Новик Е.С., Сегал Д.С.* Проблемы структурного описания волшебной сказки // Структура волшебной сказки. – Москва: РГГУ, 2001.
14. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. – Москва: Лабиринт, 2007.
15. *Сенникова В.В.* Образ героя в отечественном кинематографе: от образцовой модели соцреализма к неопределенности постсоветского времени // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. №. 27. С. 210-219.
16. *Тюлякова О.А.* Композиция фильма: методология и методика целостного изучения. Дисс. на... канд. искусствоведения. Москва: ВГИК, 1990.
17. *Улыбина Е.В., Колотаев В.А.* Кризисы идентичности в ситуации неопределенности как варианты отношения к себе // Мир психологии. 2016. № 3. С. 121-132.
18. *Холлис Д.* Под тенью Сатурна. Мужские психические травмы и их исцеление. – Москва: Когито-Центр, 2009.
19. *Элиаде М.* Тайные общества. Обряды инициации и посвящения. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999.
20. *Эльконинова Л., Эльконин Б.Д.* Знаковое опосредствование, волшебная сказка и субъектность действия // Вестн. Моск. ун-та. Сер.14. Психология. 1993. № 2. С. 62-70.
21. *Эриксон Э.* Идентичность: юность и кризис. – Москва: Прогресс, 1996.
22. *Berzonsky M.D.* Cognitive Reasoning, Identity Components, and Identity Processing Styles, Identity // International Journal. of Theory and Research. 2015. Vol. 15. № 1. P. 74-88.
23. *Lerner M.J.* The belief in a just world // The Belief in a just World. Springer, Boston, MA, 1980. P. 9-30.
24. *Marcia J.E.* Ego identity status: Relationship to change in self-esteem, «general maladjustment» and authoritarianism // Journal of Personality. 1967. № 35. P. 118-133.
25. *Marcia J.E.* Identity and psychosocial development in adulthood // International Journal of Theory and Research. 2002. № 2. P. 7-28.
26. *Waterman A.S., Archer S.L.* Identity status during the adult years: Scoring criteria. In Ego identity // A handbook for psychosocial research. – New York: Springer-Verlag. Springer, 1993. P. 241-270.

SOURCES

1. Agafonova N.A. *Obshhaya teoriya kino i osnovy` analiza fil`ma* [General theory of cinema and the foundations of film analysis]. Minsk, Tesej, 2008.
2. *Arabov Yu. Kinematograf i teoriya vospriyatiya. Uchebnoe posobie* [Cinematography and theory of perception]. Moscow, VGIK, 2003.
3. Berezovchuk L.N. *Ocherki teorii kino* [Essays on the theory of cinema]. Saint Petersburg, RIII, 2014.
4. Chervinskij A. *Kak xorosho prodat` xoroshij scenarij* [How to sell a good script well]. Moscow, Izdatel`stvo AST, 2019.
5. Dmitrieva V.A., Odinczova V.V., Namdi D.M. *Psixologiya kino: uchebno-metodicheskoe posobie* [Psychology of cinema: a manual]. Saint Petersburg, Izd-vo S.-Peterb. un-ta, 2016.
6. Fild S. *Kinoscenarij. Osnovy` napisaniya* [Screenplay. Basics of writing]. Moscow, E`ksmo, 2016.
7. Haig M. *Gollivudskij standart: kak napisat` scenarij dlya kino i TV, kotory`j kupyat* [Hollywood Standard: How To Write A Screenplay For Film And TV That Will Buy]. Moscow, Al`pina Pablisher, 2017.
8. Indik U. *Psixologiya dlya scenaristov. Postroenie konflikta v syuzhete* [Psychology for screenwriters. Building a conflict in the plot]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2014.

ISSN 2227-6165

9. Ke`mpbell Dzh. *Ty`syachelikij geroj* [A thousand-faced hero]. Moscow, Refl-buk, AST; Kiev: Vakler, 1997.
10. Kuvshinova M. *Ten` uchitelya* [The teacher's shadow]. In: *Seans* [Seance]. 2013. 7 noyabrya. Rezhim dostupa: http://seance.ru/blog/reviews/georgraph_kuvshinova/ (data obrashheniya 29.01.2016).
11. Lajosh E`. Iskusstvo dramaturgii. Tvorcheskaya interpretaciya chelovecheskix motivov [The art of drama. Artistic interpretation of human motives]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2020.
12. Lavreczkij A. *"Lishnie lyudi"* [Superfluous people]. In: *Literaturnaya e`nciklopediya* [Literary Encyclopedia], V 11 t. 1929-1939. T. 6. Moscow, OGIZ RSFSR, gos. slovarno-e`ncikl. izd-vo "Sov. E`ncikl.", 1932. P. 529.
13. McKee R. *Istoriya na million dollarov* [The Million Dollar Story]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2008.
14. Medvedev A. *Duxovny`j mir geroya sovetskogo kino* [Spiritual world of the hero of Soviet cinema]. Moscow, Znanie, 1984.
15. Mitta A. *Kino mezhdu adom i raem. Kino po E`jzenshtejnu, Chexovu, Shekspiru, Kurosave, Fellini, Xichkoku, Tarkovskomu* [Cinema between hell and heaven. Cinema based on Eisenstein, Chekhov, Shakespeare, Kurosawa, Fellini, Hitchcock, Tarkovsky]. Moscow, Podkova, 1999.
16. Molchanov A. *Bukvar` scenarista. Kak napisat` xoroshee kino i serial* [Scriptwriter's ABC book. How to write a good movie and TV series]. Moscow, E`ksmo, 2020.
17. Nexoroshev L.N. *Dramaturgiya fil`ma* [Drama of the film]. Moscow, VGIK, 2009.
18. Salaxieva-Talal T. *Psixologiya v kino: Sozdanie geroev i istorij* [Psychology in the movies: Creating heroes and stories]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2019.
19. Seger L. *Kak xoroshij scenarij sdelat` velikim* [How to make a good script great]. Moscow, Mann, Ivanov i Feber, 2019.
20. Trubi D. *Anatomiya istorii: 22 shaga k sozdaniyu uspeshnogo scenariya* [Anatomy of history: 22 steps to creating a successful scenario]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2016.
21. Turkin V.K. *Dramaturgiya kino* [Cinema dramaturgy]. Moscow, VGIK, 2007.
22. Turovskaya M.I. *Vampilov i ego kritik* [Vampilov and his critic]. In: Turovskaya M.I. *Pamyati tekushhego mgnoveniya* [In memory of the current moment]. Moscow, Sovetskij pisatel`, 1987. Pp. 116-178.
23. Wayland K. *Sozdanie arki personazha. Sekrety` scenarnogo masterstva: edinstvo struktury`, syuzheta i geroya* [Creation of the character arch. Secrets of screenwriting: the unity of structure, plot and hero]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2020.
24. Vajsfel`d I. *Kompoziciya v kinoiskusstve* [Composition in the art of cinema]. Moscow, VGIK, 1974.
25. Vogler K., Makkenna D. *Memo. Sekrety` sozdaniya struktury` i personazhej v scenarii* [Memo. Secrets of creating structure and characters in the script]. Moscow, ANO, 2018.
26. Vogler K. *Puteshestvie pisatelya: Mifologicheskie struktury` v literature i kino* [The writer's Journey: Mythological structures in literature and cinema]. Moscow, Al`pina non-fikshn, 2017.
27. Yunakovskij V.S. *Scenarnoe masterstvo* [Screenwriting skills]. Ucheb. posobie dlya... kursov zaochnogo obucheniya. Moscow, VGIK, 1974.

REFERENCES

1. Avdeeva G.A. *Interpretaciya obraza glavnogo geroya p`esy` A. Vampilova "Utinaya oxota" v rossijskom kinematografe* [Interpretation of the image of the protagonist of A. Vampilov's play *Duck Hunt* in Russian cinema]. In: *Sbornik materialov II Vserossijskoj nauchno-prakticheskoj konferencii "Chelovek, tekst, yazy`k v sisteme sociologicheskogo znaniya"* [Collection of materials of the II All-Russian Scientific and Practical Conference "Man, Text, Language in the System of Sociological Knowledge"]. Otv. red. I. L. Chizhova. Nizhnij Tagil: Izd-vo "Nizhnetagil`skij gosudarstvenny`j social`no-pedagogicheskij institut (filial) federal`nogo gosudarstvennogo avtonomnogo obrazovatel`nogo uchrezhdeniya vy`sshego obrazovaniya Rossijskij gosudarstvenny`j professional`no-pedagogicheskij universitet", 2018. Pp. 185-195.
2. Berzonsky M.D. *Cognitive Reasoning, Identity Components, and Identity Processing Styles, Identity*. In: *International Journal. of Theory and Research*. 2015. Vol. 15. № 1. Pp. 74-88.
3. Bezenkova M.V. *Kriticheskie tochki lichnosti v sovetskom kino: ot "Zastavy` Il`icha" do "Poletov vo sne i nayavu"* [Critical points of personality in Soviet cinema: from "Zastava Ilyicha" to "Flights in sleep and in reality"]. In: *Vestnik VGIK* [Bulletin of cinematography]. 2012. # 12-13. Pp. 67-76.
4. Bojko M.E. *Tipologicheskie strukturny`e osobennosti fabuly` kinoproizvedenij vtoroj poloviny` XX – nachala XXI veka* [Typological and structural features of the plot of films of the second half of the 20 - early 21 century]. Diss. na ... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, 2014.

ISSN 2227-6165

5. Demin V.P. *Dialektika syuzheta i fabuly` v sovremennoj kinodramaturgii* [Dialectics of plot and plot in modern film drama]. Avtoref. diss. na... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, Institut Istorii Iskusstv, 1973.
6. E`l`koninova L., E`l`konin B.D. *Znakovoe oposredstvovanie, volshebnaya skazka i sub``ektnost` dejstviya* [Sign mediation, fairy tale and subjectivity of action]. In: *Vestn. Mosk. un-ta. Ser.14. Psixologiya* [The Bulletin of the Moscow State University. Series 14, Psychology]. 1993. # 2. Pp. 62-70.
7. E`liade M. *Tajnye obshhestva. Obrjady iniciacii i posvjashhenija* [Secret societies. Rites of initiation and initiation]. Moscow, Saint Petersburg, Universitetskaja kniga, 1999.
8. E`rikson E`. *Identichnost`: yunost` i krizis* [Identity: youth and crisis]. Moscow, Progress, 1996.
9. Evteeva I. *O vzaimodejstvii kinovidov* [About interaction of cinema genres]. Saint Petersburg, RIII, 2011.
10. Gennep A. *Obryady` perexoda. Sistematicheskoe izuchenie obryadov* [Rites of passage. Systematic study of rituals]. Moscow, Vostoch. lit., 1999.
11. Gusev A.O. *Aktivny`e e`lementy` kompozicii kak faktor obnovleniya kinodramaturgii v avtorskom kinematografe vtoroj poloviny` XX veka* [Active elements of composition as a factor in the renewal of cinematography in auteur cinematography of the second half of the 20th century]. Avtoref. diss. na... kand. iskusstvovedeniya. Saint Petersburg, RIII, 2017.
12. Hollis D. *Pod ten`yu Saturna. Muzhskie psixicheskie travmy` i ix iscelenie* [Under the shadow of Saturn. Male mental trauma and their healing]. Moscow, Kogito-Centr, 2009.
13. Kolotaev V.A., Uly`bina E.V. *Stadial`naya model` razvitiya identichnosti (na primere kinoiskusstva)* [Stadialnaya model of identity development (on the example of cinema art)]. In: *Psixologiya. Zhurnal Vy`sshej shkoly` e`konomiki* [*Psychology. Journal of the higher school of Economics*]. 2011. T. 8. # 1. Pp. 3-26.
14. Korshunov V.V. *Neklassicheskie sposoby` kompozicionnogo postroeniya sovremennogo kinoscenariya* [Non-Classical methods of compositional construction of modern film scripts]. Avtoref. diss. na... kand. iskusstvovedeniya. Moscow,: VGIK, 2014.
15. Koshkina Yu.A. *Psixologicheskie osobennosti konflikta v scenarii sovremennogo amerikanskogo malobyudzhetnogo fil`ma* [Psychological features of the conflict in the scenario of a modern American low-budget film]. In: *Teatr. Zhivopis`. Kino. Muzy`ka* [Theatre. Painting. Movie. Music]. 2009. #.1. Pp. 139-156.
16. Lerner M.J. *The belief in a just world.* In: *The Belief in a just World.* Springer, Boston, MA, 1980. Pp. 9-30.
17. Marcia J.E. *Ego identity status: Relationship to change in self-esteem, "general maladjustment" and authoritarianism.* In: *Journal of Personality.* 1967. # 35. Pp. 118-133.
18. Marcia J.E. *Identity and psychosocial development in adulthood.* In: *International Journal of Theory and Research.* 2002. # 2. Pp. 7-28.
19. Marievskaya N.E. *O novejshix konceptax vremeni v strukture kinematograficheskogo proizvedeniya* [About the latest concepts of time in the structure of a cinematic world]. Diss. na... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, VGIK, 2006.
20. Meletinskij E.M. *Poe`tika mifa* [Poetics of myth]. Moscow, Nauka, 1976.
21. Meletinskij E.M., Neklyudov S.Yu., Novik E.S., Segal D.S. *Problemy` strukturnogo opisaniya volshebnoj skazki* [Problems of the Structural Description of a Fairy Tale]. In: *Struktura volshebnoj skazki* [Structure of a Fairy Tale]. Moscow, RGGU, 2001.
22 Propp V.Ya. *Istoricheskie korni volshebnoj skazki* [Historical roots of the fairy tale]. Moscow, Labirint, 2007.
23. Sennikova V.V. *Obraz geroya v otechestvennom kinematografe: ot obrazczovoj modeli soczrealizma k neopredelennosti postsovetskogo vremeni* [The image of the hero in Russian cinema: from the exemplary model of socialist realism to the uncertainty of the post-Soviet era]. In: *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul`turologiya i iskusstvovedenie* [Bulletin of the Tomsk State University. Culturology and art history]. 2017. #. 27. Pp. 210-219.
24. Tyulyakova O.A. *Kompoziciya fil`ma: metodologiya i metodika celostnogo izucheniya* [Film composition: methodology and methodic for holistic learning]. Diss. na... kand. iskusstvovedeniya. Moscow, VGIK, 1990.
25. Uly`bina E.V., Kolotaev V.A. *Krizisy` identichnosti v situacii neopredelennosti kak varianty` otnosheniya k sebe* [Identity crises in a situation of uncertainty as options for attitudes towards oneself]. In: *Mir psixologii* [World of psychology]. 2016. # 3. Pp. 121-132.
26. Waterman A.S., Archer S.L. *Identity status during the adult years: Scoring criteria. In Ego identity.* In: *A handbook for psychosocial research.* New York, Springer-Verlag. Springer, 1993. Pp. 241-270.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-4-152-178

К.К. Ельцова
кандидат культурологии,
доцент Высшей школы европейских культур
факультета культурологии РГГУ
ksenia.eltsova@gmail.com

Е.М. Юдина
магистр культурологии (РГГУ),
педагог Школы № 1259 (Москва)
lena.yudina94@mail.ru

КОНСТРУИРОВАНИЕ «БЕДНОСТИ» В РОССИЙСКИХ ЦИФРОВЫХ ИЗДАНИЯХ О СТИЛЕ ЖИЗНИ (НА ПРИМЕРЕ ПОРТАЛОВ «AFISHA DAILY» И «THE VILLAGE»)*

В статье на примере выборки публикаций из двух цифровых изданий, которые считаются флагманами формата «городских» лайфстайл-медиа в России – «Afisha.Daily» и «The Village» – рассматривается появление и закрепление в этих медиа, начиная примерно с середины 2010-х гг., понятия «бедность». Появление в дискурсах об успехе и благополучии (в том числе финансовом) понятия, которое с успехом и благополучием напрямую вряд ли ассоциируется, выглядит значимым отступлением от канона лайфстайл-медиа, а потому интересно для более внимательного изучения. В качестве теоретико-методологической рамки принят концептуальный аппарат исследований культуры и медиа (cultural studies и media studies), для непосредственной работы с медийными репрезентациями используется комбинация дискурс-аналитических методов и техник, продуктивных при работе с текстами цифровых медиа. Полученные результаты позволили определить основные особенности и способы конструирования понятия «бедность» в поле изучаемых медиа репрезентаций и выявить дискурсивные стратегии, посредством которых понятие «бедность» инструментализируется в выбранных изданиях.

Ключевые слова: цифровые лайфстайл-медиа, городские медиа, дискурс о «бедности», дискурс об «экономии», медиа репрезентации, стратегии самоиндентификации, средний класс

The article examines the emergence of the concept of “poverty” in the mid-2010s in two digital publications considered to be flagships of the “urban” lifestyle media in Russia – “The Afisha.Daily” and “The Village”. The coming into discourses on success and well-being (including the financial one) of a concept that is hardly associated with success and well-being looks like a significant departure from the canon of lifestyle media, and therefore it is important for a closer study. The analysis is done within theoretical and methodological framework of cultural and media studies; a combination of discourse-analysis’ methods and techniques is addressed for work with digital media texts. The results obtained allowed to determine ways of constructing of “poverty” and to identify discursive strategies by which it is instrumentalized in the media under investigation.

Keywords: digital lifestyle media, urban media, discourse on “poverty”, discourse on “economy”, media representations, self-identification strategies, middle class

Введение

Уже более десяти лет, то есть примерно с конца 2000-х, популярной, востребованной и в этом смысле модной для публичного обсуждения темой – по крайней мере, если говорить об образованных и социально-благополучных жителях крупных городов – является обустройство и преобразование городского пространства, часто обозначаемые и в повседневном, и в экспертном

© Ельцова К.К., Юдина Е.М., 2020

* Работа подготовлена в рамках стипендиальной программы «Карамзинские стипендии-2019» госзадания НИР РАНХиГС 17.12 «Фольклор и постфольклор в культурном пространстве города XX-XXI вв.: нарративные и поведенческие стратегии»

ISSN 2227-6165

употреблении как «урбанистика»[1]. Для заинтересованной публики эта тема и дискуссии вокруг нее наиболее доступны, в логике развития медийной сферы минувших двух десятилетий, в поле новых медиа. Цифровые издания[2] и социальные сети становятся значимым инструментом, формирующим урбанистическую повестку и репрезентирующим ее как отдельным социальным группам, которым эта проблематика наиболее близка и интересна, так и обществу в целом. Параллельно в русском языке возникло и закрепилось определение формата изданий, которые активно пишут о разных аспектах городской жизни: «городские медиа»[3]. В общем случае (из него, конечно, существуют и исключения) объединяющей и ключевой характеристикой «городских медиа» как медийного формата является его типологическое родство с форматом лайфстайла, то есть глянцевого журнала, в том числе цифрового, в котором репрезентируемый стиль потребления материальных и культурных благ ассоциируется с успехом и высоким социальным статусом, а читателям предписывается к предлагаемому образу жизни стремиться. В российских «городских медиа» лайфстайл-составляющая обретает рамку возможностей и повседневных практик, доступных прежде всего жителям наиболее развитых городов страны, а сами издания зачастую представляют собой что-то вроде «лайфстайла для горожан», где речь идет о культуре и потреблении в большом городе.

В статье мы обратимся к примеру двух цифровых изданий, которые считаются флагманами формата «городских» лайфстайл-медиа в России – «Afisha.Daily» (https://daily.afisha.ru) и «The Village» (https://www.the-village.ru): на уровне репутации и позиционирования они адресованы образованным молодым жителям больших городов[4]. Наше внимание привлекло, подсказав этим и проблематику исследования, появление и закрепление (начиная примерно с середины 2010-х гг.) в этих медиа понятия «бедность». Появление в дискурсах об успехе и благополучии (в том числе финансовом) понятия, которое с успехом и благополучием напрямую вряд ли ассоциируется, выглядит значимым отступлением от канона лайфстайл-медиа, а потому представляется интересным для более внимательного изучения.

Действительно, что подразумевается под «бедностью» в «Afisha.Daily» и «The Village»? Как устроены ее репрезентации, кому они адресованы? Какими могут быть причины и функции подобной дискурсивной работы?

В самом общем случае можно предположить, что наблюдаемое свидетельствует об изменениях – в свою очередь, обусловленных политическими и экономическими обстоятельствами более общего порядка в России 2010-х гг. – урбанистической повестки, а также лайфстайл-дискурсов, и одновременно об адаптации этих изменений к интересам, возможностям и

[1] Важно отметить, что «урбанистика» уже более десятилетия является предметом дискурсивной борьбы между неолиберальными и левыми трактовками этого понятия, становясь таким образом и предметом оживленных, а иногда и непримиримых споров: например, между ответственными за городское планирование чиновниками и критикующими их действия академическими исследователями [Трубина, 2011, с. 8-40, 314-355]. В случае нашего исследования термином «урбанистика» выше обозначен – наблюдаемый нами в рамках критической, леволиберальной, перспективы – как раз неолиберальный извод дискурсивного оформления понятия и соотнесенных с ним социальных практик.

[2] К категории «интернет-изданий» мы относим как издания, созданные и существующие исключительно онлайн, так и цифровые версии изначально бумажных изданий.

[3] Принято считать, что в российском социальном пространстве словосочетание «городские медиа» введено в оборот создателями проекта «The Village» в начале 2010-х гг., фактически давая название медийному формату и одновременно определение его целевой аудитории (а, соответственно, проектируя интересы аудитории к проблематике города и городского образа жизни) [Урбанизм и урбанисты в российских сетевых изданиях 2010-х гг., 2020].

[4] Если посмотреть актуальные пресс-киты «Afisha.Daily» и «The Village», то есть материалы об аудитории этих изданий (по версии самих изданий), адресованные потенциальным рекламодателям, можно узнать, что, например, «Afisha.Daily» видит своими читателями «социально-активных пользователей», более половины из которых составляют люди в возрасте от 18 до 34 лет; притом, по данным издания, почти 90% читателей являются «руководителями и специалистами», и почти половина всей аудитории обладает доходом «средним и выше среднего» (URL: https://readymag.com/u64864359/Afisha-Mediakit/5/, дата обращения: 25.02.2020). В свою очередь «The Village» определяет в качестве «ядра аудитории» читателей в возрасте от 25 до 34 лет, видя в них жителей больших городов России и государств постсоветского пространства: «Москвы», «Санкт-Петербурга», «Екатеринбурга»… «Киева», «Алматы» (URL: https://mediakit.redefine.family/, дата обращения: 25.02.2020). Визуальный ряд обоих пресс-китов схож: данные об аудитории издания иллюстрируются фотографиями молодых, ухоженных, модно и хорошо одетых молодых женщин и мужчин.

ISSN 2227-6165

социальным характеристикам аудиторий различных медиа. Но это предположения относительно больших трендов (отраженных, например, в показателях Всемирного банка, см. ниже), нам же интересно проанализировать механику дискурсивных изменений на частном уровне цифровых медийных репрезентаций в выбранных изданиях. Подобный анализ способен предоставить ценную информацию для более полного понимания и более точной интерпретации макропроцессов, в частности тех, что имеют отношение к бедности как явлению современной российской действительности, и ее концептуализации в практиках социально-экономического анализа и планирования. Так, Всемирный банк в соответствии со своей обновленной в 2015 г. методикой определяет порог «крайней бедности» как существование менее чем на 1 доллар 90 центов на человека в день [Всемирный банк, 2015]. По данным организации, в условиях «крайней бедности» во второй половине 2010-х живет около 10% населения земли. Оценка Всемирным банком уровня бедности представляет собой многопараметрическую шкалу, которая, несмотря на споры специалистов в разных странах, в мире в целом признается. В этой связи оценка Всемирным банком уровня бедности в России в 2010-х гг. выглядит следующим образом: «в 2010 году в России 0,1% населения жили меньше чем на $1,9 в день. Затем показателем бедности в РФ стало количество проживающих на $3,2 в день – в 2012 году доля такого населения также составила 0,1%. С 2013 года наиболее бедной категорией россиян, согласно методике ВБ, стали те, кто жил на $5,5 в день. Это 2,5% населения в 2013 году, 2,4% – в 2014 году и 2,7% – в 2015 году» [ТАСС, 2020]. Таким образом, по данным и с учетом корректировок методики Всемирного банка уровень бедности в России несколько вырос в минувшее десятилетие, формально совпав по времени с отголосками кризиса 2008 г. и с введением экономических санкций против России после присоединения к ней Крыма в 2014 г. По данным же Росстата доля людей, проживающих в стране за чертой бедности (определяется как «прожиточный минимум», равный примерно 10 500 рублей в месяц на человека), составляет в этот же период 12% – 14% (в зависимости от конкретного года) [Росстат, 2020].

Сопоставление приведенных экономических показателей и критериев с описанием аудиторий «Afisha.Daily» и «The Village» (см. сноску 2) позволяет допустить, что читатели этих изданий не относятся к тем, кто считается в России и в мире «бедными» официально. Можно предположить, что в их случае, обращаясь к категориям социологического анализа, речь идет не об «объективной», а о «субъективной бедности» [Две бедности..., 2019]. По оценкам экспертов в современном российском обществе «зона пересечения этих двух категорий составляет всего 0,6% населения. В составе всех объективно бедных только 7,4% считают себя таковыми. В числе же тех, кто считает себя бедными, по всей стране только 15% объективно входят в эту категорию» [Самооценку вынули..., 2019]. В этой связи вопрос о том, почему понятие «бедность» вообще появляется в «городских» лайфстайл-медиа, и что под ним там подразумевается, обретает дополнительную актуальность. При этом, исходя опять же из описаний в медиа-китах, аудитории выбранных изданий корректно соотнести и со «средним классом»[5] (скажем, наиболее молодым его сегментом) – категорией, которой оперируют социологи и экономисты в своих прогнозах. В этих прогнозах настроения «среднего класса» считаются наиболее значимыми, так как «это и политически активная категория граждан, от которой во многом зависит „социально-политическая ситуация в стране. <...> любая уязвимость и негативная турбулентность людей, относящихся в своем большинстве к среднему классу, способна увеличить экономические, финансовые, социальные и политические расхождения”» [Шохина, 2020]. В этом случае вопросы нашего исследования тем более весомы, что их изучение позволит лучше понимать и точнее прогнозировать процессы более общего порядка, которые происходят в России сегодня или могут/будут происходить в относительно недалекой перспективе, в том числе, когда речь идет о векторах трансформации общественных настроений.

[5] В данном случае словосочетание «средний класс» намеренно закавычено, поскольку используется нами в статусе операционального понятия и в описательных целях. Авторы осознают, что это понятие в постсоветской России в разных дисциплинах (и даже в разных школах в рамках одной дисциплины) может быть по-разному концептуализировано, а соответственно является предметом споров экономистов, политологов, философов и социологов около трех десятилетий, минувших после распада СССР. Однако в данном случае эти дискуссии выходят за рамки культурологического интереса статьи.

ISSN 2227-6165

Вместе с тем, при всей важности «бедности» как социально-экономической проблемы в современной России и соответствующего интереса к ней медиа и экспертов, обзор исследований по проблеме показал, что сюжет, который интересует нас, экспертным сообществом в междисциплинарном поле социальных и гуманитарных наук (экономики и социологии города, культурной географии, литературоведения, фоклористики и исследований культуры) еще не проблематизировался. Существуют работы, посвященные восприятию «бедности» в современном российском обществе вообще [Лучше куплю..., 2019; Зубаревич, Бедность в российских..., 2019], а также те, что рассматривают различные аспекты проявления социального неравенства [Зубаревич, Неравенство регионов..., 2019; Городничев, 2020] и межэтнического разнообразия [Вендина, Паин, 2018] в городах. Существует и обширный блок исследований репрезентаций городского пространства [Митин, 2012; Трубина, 2013а; Трубина, 2013б; Царицыно: аттракцион..., 2014; Замятин, Замятина, 2015; Куприянов, 2016; Петров, Ахметова, Байдуж, 2018; Байдуж, 2018], в том числе в текстах массовой культуры: в литературе, кино и новых медиа [Воробьева, 2015; Зверева, 2019]. Однако изучение репрезентаций «бедности» в цифровых изданиях о стиле жизни, которые адресованы живущим в крупных городах представителям средних слоев общества, на данный момент остается лакуной.

Теоретико-методологические основания и методы исследования

В качестве теоретико-методологической рамки нашей работы мы принимаем концептуальный аппарат исследований культуры и медиа (cultural studies и media studies), для непосредственной работы с медийными репрезентациями используем комбинацию дискурс-аналитических методов и техник, продуктивных в том числе при работе с текстами цифровых медиа. В частности, мы опираемся на традиции критического дискурс-анализа, где дискурс трактуется как ключевой механизм производства социальных идентичностей, властных отношений, систем знаний и значений [Филлипс, Йоргенсен, 2019, с. 119] в обществах (позднего) модерна и, вместе с тем, как социальная практика, которая является продуктом социальной действительности, то есть одновременно представляет и трансформирует «реальность» [Fairclough, 1995, p. 53-75]. С учетом того, что мы работаем только с онлайн-публикациями (и, в ряде случаев, комментариями к ним непосредственно на сайте изданий), то есть не выходим за пределы медийных репрезентаций, базовой аналитической техникой представляется та, что предложена Эрнесто Лакло и Шанталь Муфф [Laclau, Mouffe 2001, p. 93-148]. Речь идет о выявлении узловых точек дискурса, которые, будучи основными знаками в его структуре, складываются в цепочки эквивалентности. В цепочках эквивалентности происходит борьба за фиксацию значения в основных знаках: они изменчивы и становятся объектом борьбы за власть и влияние на дискурсивном уровне [ibid]. Например, как мы подробно продемонстрируем далее, одной из узловых точек анализируемых дискурсов становится понятие «экономия», которое участвует в конструировании «бедности» в качестве осознанно, а не вынужденно выбираемого образа жизни. Репрезентацию, вслед за Стюартом Холлом, мы будем понимать, как результат дискурсивного конструирования окружающей действительности, обусловленного характерными для того или иного социокультурного пространства символическими кодами и практиками [Hall, 2003, p. 13-75]. С опорой на эти методологические установки мы, во-первых, определим основные особенности и способы конструирования понятия «бедность» в поле анализируемых медиа репрезентаций; во-вторых, выявим дискурсивные стратегии, посредством которых понятие «бедность» инструментализируется в онлайн-изданиях «Afisha.Daily» и «The Village». Оговоримся, в данной публикации мы будем работать с вербальной составляющей репрезентаций. Вместе с тем визуальная составляющая, в нашем понимании, также представляет интерес и может стать материалом для отдельного исследования, которое бы дополняло представленное ниже.

ISSN 2227-6165

Принципы отбора материалов для аналитической работы

В рамках анализируемого кейса мы сосредоточимся, главным образом, на одном аспекте проблематики: на том, как в рамках исследуемых медийных репрезентаций дискурс о бедности актуализируется в контексте представлений о современном городском пространстве. Поскольку выбранные для анализа издания ориентированы, прежде всего, на жителей крупных городов (зачастую, только на Москву и Санкт-Петербург), мы будем оперировать категорией «большой город»[6], соответственно, сузив вопрос до рассмотрения того, как репрезентации «бедности» в этих медиа соотносятся и взаимодействуют с репрезентациями «большого города».

Представляя принципы составления корпуса публикаций для анализа, отметим, чисто статистически понятие «бедность» в изданиях «Afisha.Daily» и «The Village» наиболее часто фигурирует в новостных заметках. Но подобные публикации носят преимущественно описательно-фактологический характер. Материалы же, отобранные для аналитической работы нами – это развернутые тексты, в которых есть автор и герои, производящие различные «авторские» высказывания. Притом чаще всего понятие «бедность» и его проблематизация встречаются в рубриках «Еда», «Развлечения», «Люди в городе», «Город» и т.п., которые вполне однозначно отсылают к повседневным потребительским практикам горожан. Представляется, что данное наблюдение подтверждает корректность и актуальность выбранного ракурса, а именно, анализ конструирования понятия «бедность» в контексте дискурса/дискурсов о городском пространстве.

Критериями отбора материалов были либо непосредственное употребление в тексте или его заголовке слова «бедность», либо сфокусированность текста на практиках, связанных с финансовыми ограничениями, например, «экономией». Вторая группа текстов важна и интересна именно тем, что в них речь идет о практиках, которые потенциально могут быть как прямым следствием «объективной бедности» в определениях Всемирного банка и Росстата (доход ниже официального прожиточного минимума и отсутствие доступа к базовым социальным благам), так и вообще не иметь к ней отношения (намеренное самоограничение с целью накопить, скажем, на отдых за границей). Мы считаем, что комбинация текстов обоих типов наиболее репрезентативна, если предполагать, что в случае изданий «Afisha.Daily» и «The Village» речь идет о «субъективной бедности», и что как «бедность» репрезентируется что-то, что по формальным критериям ею не является.

Значимо также, что отобранные публикации относятся к 2014 – 2016 гг. Нас интересует начальный этап инструментализации понятия в выбранных медиа, который по предварительным наблюдениям приходится на обозначенный период и примерно совпадает по времени с конфликтом вокруг Крыма и последовавшими санкциями. Эти события, в свою очередь, способствовали усилению в России повестки и соответствующих ей настроений и ощущений, политического и, что особенно значимо в случае нашей работы, экономического упадка. Можно предположить, что появление и закрепление понятия «бедность» в выбранных изданиях становится одним из выражений такого рода настроений. Это предположение подтверждают данные экономистов за интересующий нас период. Так, по оценкам ведущих специалистов отрасли, например, экс-министра экономики России Андрея Нечаева, «в России с 2013 г. происходит устойчивое снижение уровня жизни, если мерить его реальными доходами» [Шатова, 2020]. Кроме того, в экономическом анализе существует такой показатель, как «индекс потребительских настроений» (Consumer Confidence Index, иногда переводят как «индекс потребительской уверенности»). Под ним понимают настроения и ожидания людей в отношении собственного благосостояния в обозримом будущем в свете текущей ситуации в стране [Индекс потребительской уверенности, 2020]. В России, по данным Института

[6] Подобное ограничение, однако, не исключает в будущем возможности и необходимости изучения вопроса по отношению к городам среднего и малого масштаба: для этих целей могут быть привлечены как оригинальные региональные издания, так и региональные версии вышеуказанных изданий. Подчеркнем также, на данном этапе мы ограничились изданиями с явно выраженной городской тематикой, то есть в выбранных медиа существуют многочисленные разделы и рубрики, напрямую посвященные теме городского пространства. В более общем ракурсе проблематика плодотворна для дальнейших исследований на материалах онлайн-изданий различных медиа форматов, которые так или иначе затрагивают «городские темы» и обращаются к разным аудиториям.

ISSN 2227-6165

статистических исследований и экономики знаний ВШЭ (речь в исследовании идет о резком, на 30%, падении индекса потребительских настроений на фоне пандемии короновируса в первой половине 2020 г.), «в предыдущие кризисы индекс падал сильнее: например, в 2015 г. – до минус 32%, в 2009-м – до минус 35%, а в 1998–1999 гг. – до минус 45%. <…> Во время предыдущих кризисных эпизодов отрицательный эффект был накопительным, а индекс потребительской уверенности терял одномоментно не более 14–15%» [Шохина, 2020]. Вероятно, в случае аудиторий «Afisha.Daily» и «The Village» в интересующий на момент 2014 – 2016 гг. речь идет о репрезентации «бедности» как раз на фоне падения реальных доходов и индекса потребительских настроений.

Выборка включает в себя пять обширных редакционных публикаций и, в случае издания «The Village», читательские комментарии к ним[7]:

1. Алиса Таёжная «Бедные люди: как я перестала бояться и научилась жить по средствам» // The Village. 2 февраля 2015. URL.: https://www.the-village.ru/village/city/city/175261-bednye-lyudi-kolonka-taezhnoy, а также 211 комментариев к публикации;

2. Анастасия Полетаева «Что покупают и продают москвичи на гаражных распродажах» // The Village. 5 сентября 2014. URL.: http://www.the-village.ru/village/people/people/163865-chto-pokupayut-i-prodayut-moskvichi-na-garazhnyh-rasprodazhah, а также 8 комментариев к публикации;

3. Злата Онуфриева «Искусство стильной бедности: все по 43 рубля: как работают магазины фиксированных цен» // Afisha Daily. 26 февраля 2015. URL.: https://daily.afisha.ru/archive/gorod/changes/vse-po-43-rublya-kak-rabotayut-magaziny-fiksirovannyh-cen;

4. Инга Кудрачева «Искусство стильной бедности: Челлендж имени Илона Маска: как выжить, питаясь на 142 рубля в день» // Afisha Daily. 10 мая 2016. URL.: https://daily.afisha.ru/cities/1423-chellendzh-imeni-ilona-maska-kak-vyzhit-pitayas-na-142-rublya-v-den;

5. Регина Садыкова «Как правильно экономить» // The Village. 1 сентября 2014. URL.: http://www.the-village.ru/village/city/situation/163731-kak-nachat-ekonomit-deshevaya-msk, а также 36 комментариев к публикации.

Отметим, опорной для значительной части анализа является публикация Алисы Таёжной «Бедные люди…». Практически манифест по форме, притом один из наиболее резонансных текстов на «The Village»: почти 120 тысяч просмотров, более двух сотен комментариев, что действительно много по меркам анализируемых изданий (даже для текста, который появился в 2015 г., то есть доступен для чтения уже пять лет).

«Все мои друзья уже давно живут по кодексу "новой бедности"»

«Бедность», а точнее что-то, что обозначено в одной из публикаций как «новая бедность»[8] [Таёжная, 2015], представлена, прежде всего, в контексте повседневных забот молодых образованных горожан. Прямо определений вроде «средний класс», «креативный класс» или «интеллигенция» авторы (за единичным исключением[9]) не используют, однако, дискурсивно групповые маркеры вполне различимы:

> «Я работаю недалеко и однажды заметила этот магазин. Покупаю тут разные сувениры, предметы личной гигиены и другие мелочи. Продукты никогда не беру», – признается *переводчик Валерия*. В этот раз она заглянула в магазин на Тверской за небольшим подарком для коллеги. Со слов *молодой женщины в*

[7] После 2013 г. издание «Афиша.Daily» не предполагает пользовательских комментариев к редакционным материалам.

[8] Более подробно о введенном Алисой Таёжной, автором публикации, понятии «новая бедность» речь пойдет далее, в параграфе «Чувствовать себя в мегаполисе комфортно». Здесь же кратко поясним, что, как показывает проведенный анализ дискурса, под «новой бедностью» автор подразумевает определенную констелляцию установок, привычек и практик потребления, при которой императив финансовых (само-)ограничений не причиняет физического и психологического дискомфорта.

[9] «Несмотря на позитивный настрой представителей Fix Price, некоторые эксперты уверены: средний класс не готов перейти на неизвестные товары за 43 рубля» [Онуфриева, 2016]. Притом речь здесь, похоже, идет не вполне о тех людях, к которым имплицитно обращена публикация.

> *аккуратной шубе*, здесь всегда можно найти что-то экстренное, когда по пути нет аптеки или магазина с безделушками» [Онуфриева, 2016]

> «Как и Валерия, *тридцатилетняя учительница Вероника* узнала о существовании Fix Price, потому что одна из точек сети находилась недалеко от ее прошлой работы» [Онуфриева, 2016]

Заметим на правах комментария в скобках, что в обоих примерах героини узнали о магазинах фиксированных цен как бы случайно – просто потому, что магазин волею судеб оказался «рядом с работой».

Еще один краткий пример дискурсивного оформления социально-групповых маркеров: в материале «The Village» «Что покупают и продают москвичи на гаражных распродажах» [Полетаева, 2014] тематической серии с характерным названием «Дешевая Москва»[10] в качестве экспертов и «пользователей», рассуждающих о гаражных распродажах, представлены:

> «Вера, 23 года, *фотограф*, организатор гаражной распродажи Super Sexy Second,
> Юля 29 лет, *дизайнер* марки Gvozdeva,
> Владимир, 26 лет, *технический специалист по фототехнике*,
> Александр 32 года, *архитектор*,
> Борис 30 лет, *художник*,
> Наринэ, 22 года, *выпускница журфака*»

Перечисленные участники говорят о гаражной распродаже, как о хорошем способе сэкономить, то есть речь идет скорее об «экономии», и это происходит без прямых риторических упоминаний «бедности». Вместе с тем подобная смена фокуса позволяет выделить ряд стратегий, с помощью которых нормализуется стремление экономить и соответствующие практики экономии, репрезентация которых нетипична для лайфстайл-медиа в России, особенно в предыдущий период: 1990-е – 2000-е гг. (Далее мы будем сопоставлять репрезентируемые способы экономить с репрезентируемой «бедностью».)

Во-первых, экономия конструируется, главным образом в модусе готовности, заинтересованности, разумности и удобства, а не необходимости, или – в предельном варианте – неизбежности:

> «*Простые правила экономии* известны каждому: откладывать 10 % от каждой зарплаты, тратить в месяц на аренду жилья или выплату по ипотечному кредиту не больше недельного заработка, планировать большие траты заранее. Начать следовать этим правилам куда сложнее, чем сформулировать. Неприкосновенный запас истощается, не успев образоваться, из-за незапланированных трат. <…> *большинства можно было бы избежать или спланировать заранее, рассчитав бюджет (пополнение гардероба, хорошо проведённый отпуск, весёлая вечеринка)*» [Садыкова, 2014]

> «С *авиабилетами* та же история: каждый новогодний отпуск я всегда продумывала с марта и винила себя за то, какая я скучная, но каждый раз уезжала самым дешёвым способом в место мечты. Вместо отдельной квартиры в этот раз – комната с хозяевами или каучсёрфинг. <…> Так *я начала делать YouTube-тренировки по десять минут*, от которых похудела на два размера за три месяца

[10] Редакция представляет серию следующим образом: «The Village продолжает тематическую неделю «Дешёвая Москва»: в течение пяти дней мы рассказываем, как тратить как можно меньше денег и при этом чувствовать себя в мегаполисе комфортно». URL: https://www.the-village.ru/village/people/people/163865-chto-pokupayut-i-prodayut-moskvichi-na-garazhnyh-rasprodazhah. (дата обращения: 05.04.2020).

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

> и теперь могу есть бургеры, картошку фри и шоколадки столько, сколько хочу, без всякого страха возмездия со стороны моего тела. *Бесплатная прогулка в парке* с другом и термосом домашнего чая в рюкзаке даёт не меньше пользы, чем чудо-мультивитамины за 2 тысячи рублей. Кстати, о витаминах и маслах: *биодобавки и полезные маски моя мама всегда делала дома, и чаще всего это совсем не дорого*. Если отвлечься от магии брендинга и прочитать состав баночек за безумные деньги, чаще всего выяснится, что *проблемы с кожей можно решить парой масел, влажными салфетками или изменением питания*. <…> Я даже не буду говорить, что *самые лучшие вечеринки последних трёх лет проходили на кухнях* – моей и моих друзей, и ни один коктейль не может развеселить на 600 рублей, сколько он стоит во многих московских местах. *Моя бесплатная собака, которую мой муж взял из приюта* два года назад, бегает и машет хвостом так же, как собаки за 60 тысяч рублей, которых купили в питомниках» [Таёжная, 2015]

Обращает на себя внимание номенклатура практик, которые в принципе упоминаются, когда речь заходит об экономии: предполагается, что от привычного приятного – «хорошо проведенного отпуска», «веселой вечеринки», «пополнения гардероба», а также ухода за собой, занятий спортом, возможности завести домашнего питомца и т.п., то есть комфортного образа жизни, отказываться не придется (подробнее об этом см. ниже в параграфе «Чувствовать себя в мегаполисе комфортно»).

Показательно также, каким образом на дискурсивном уровне укрепляется связь между умением «копить и экономить» и «успехом». Хорошей иллюстрацией служит материал «Как правильно экономить» [Садыкова, 2014]: обзор цифровых финансовых сервисов, помогающих «вести учет расходов и доходов», заканчивается историями-высказываниями «четырёх человек, которые умеют экономить». Эти четыре человека – две молодых женщины и два молодых мужчины, являются владельцами/сооснователями собственных бизнесов или занимают руководящие должности в компаниях и рассказывают, что копят, например, «на коттедж, шубу, отдых» или «на отдых и машину мечты» [Садыкова, 2014]. С одной стороны, чего-то особенно необычного и новаторского нет ни в озвученных желаниях, ни приведенных стратегиях экономии («стратегия „конверты"», «стратегия „10 % на сейф-счёт"») – вероятно, они вполне вписываются в опыт и практики социокультурных групп современного российского общества, из которых состоят средние слои между верхушкой и подножьем иерархической пирамиды (хотя, безусловно, шуба и коттедж стоят разных денег и, соответственно, могут быть соотнесены с разными группами внутри «середины»). С другой – кажется, по каким-то причинам все же требуется дополнительная «нормализация» практик «экономии» и сопряженных с ней в рассматриваемой публикации практик «накопления». Предположим, на дискурсивном уровне фиксируется, что экономить (чтобы, например, копить) не стыдно, что так делают не «бедные», а успешные и состоятельные люди. Вместе с тем характерно, как управляющий партнер компании, предоставляющей услугу фрахта частных самолетов, отмечает, что, «предпочитает не копить, а вести учёт финансов», то есть некоторым образом переопределяет вопрос журналистов, символически отстраиваясь от необходимости «копить» и/или «экономить».

Можно привести еще ряд примеров, когда «экономия» и «бедность» контекстуализируются не вполне привычным образом:

> «Можно вспомнить, что у каждой хорошей спортивной марки есть сносный дисконт, где продаются великие вещи *(семь пар кроссовок за 12 тысяч рублей* я ношу уже четыре года и никогда не сношу)» [Таёжная, 2015]

> «А *зная, сколько получают китайские, марокканские и турецкие женщины без образования* за шитьё одежды на гигантов рынка, *хочется* вообще отказаться от одежды или *тратить на неё те самые суммы с 70%-й скидкой*» [Таёжная, 2015]

ISSN 2227-6165

Наряду с этим идея «экономии» может дополняться элементами левых неомарксистских дискурсов, критикующих консьюмеризм, а также элементами дискурсов (о) благотворительности и помощи тем, кто в ней «действительно нуждается». Например:

> «Эта распродажа – уже четвёртая. *Мы когда-то жили в Медведкове и начали задыхаться от одежды, которую покупали*. Два года назад мы добрались до «Электрозавода» и сделали первый Super Sexy Second» [Полетаева, 2014]

> «Те *вещи, которые не продадутся, мы отправим на Украину*. Есть пункты сбора гуманитарной помощи около метро, вот туда и отнесём. *Раньше непроданную одежду мы отдавали в храм*» [Полетаева, 2014]

> «Там тоже можно было *меняться или покупать вещи за символическую цену, чтобы одежда оказалась не на свалке, а у кого-то, кому она нужна*. Я часто захожу в секонды, даю свои вещи друзьям и знакомым, даже специально покупаю одежду, которая мне не подходит, чтобы передарить её, – *это нормально*» [Полетаева, 2014]

> «Придумывая, как победить зверский капитализм, бруклинские модники в начале нулевых стали устраивать вечеринки с обменом вещей. <…> *Оставшееся мы относили в церковь, и вещи всегда принимали с благодарностью*» [Таёжная, 2015]

Во-вторых, разговор об экономии становится поводом для дискурсивной отстройки и различения «своих» и «чужих». Под «своими» имплицитно подразумеваются «креативные люди» (см., к примеру, приведенный выше список героев публикации о гаражных распродажах), которых объединяют не только профессиональные интересы, но и, например, схожие эстетические предпочтения и вкусы, представления об образе жизни и практиках повседневности, их содержании, стилевом оформлении и т.п.:

> «Мой друг позвал меня с собой на эту распродажу. Я купил кроссовки Nike за 30 рублей и фотографию. Покупками остался очень доволен: *фото будет отлично сочетаться с моими белыми стенами*» [Полетаева, 2014]

> «Я принесла сюда вещи, которые меня обременяют и которые я больше не ношу. *Чёрное кружевное платье я купила в секонде в Париже*, короткое – в Topshop, оно вообще новое. *Сама я никогда ничего не покупала* на гаражных распродажах. Обычно я не попадаю в такие места, потому что постоянно работаю» [Полетаева, 2014]

> «Я купила платье, кружевную блузку и блузку, которая сейчас на мне. Эти вещи я выбрала, потому что не люблю чёрный: у меня тут белый, красный, горох. *Кружевная блузка очень театральная, я часто стилизую съёмки, и она для них точно подойдёт*. На гаражных распродажах я всегда выбираю *что-то необычное. Даже если вещь не слишком пригодна для повседневной жизни, она может пригодиться для инсталляций*. Ещё могу купить вещь из-за ткани. Например, *из этой замечательной красной блузки я могу сшить себе шорты*» [Полетаева, 2014]

> «Такие же высокие рыжие бородачи пришли недавно в парикмахерскую на районе около моего дома с фотографией идеальной стрижки на телефоне и ушли через

> десять минут довольные и прекрасно подстриженные, заплатив 250 рублей. *Они не говорили по-русски, парикмахер не знал ни слова на английском*, но все друг друга поняли и были довольны результатом. *Отличила бы я их стрижки от тех, что делают мастера во французском салоне на Садовом кольце? Думаю, даже эти мастера не отличили бы*» [Таёжная, 2015]

Наряду с этим:

> «Люди до сих пор воспринимают это достаточно сложно – купить хорошую вещь за копейки. *Особенно это касается контингента вроде офис-менеджеров, которые иногда сюда забредают*» [Полетаева, 2014]

В приведенном высказывании, если не полностью «чужими», то «инородными телами» представлены «офис-менеджеры», которые притом – даже не отдельные личности, а «контингент», и не «заходят» целенаправленно, а «забредают», видимо, случайно.

Встречаются и более тонкие проговорки, в которых неявным и даже несколько неожиданным образом для изданий, позиционирующих себя как медиа для наиболее образованной и широко мыслящей части общества, проводятся границы между «своими» и «другими» вовсе не по имущественному критерию или в силу эксплицитных статусных различий, а например, по религиозно-этническому:

> «Свежие продукты вкуснее и лучше всего на рынках выходного дня, куда их привозят из соседних областей. *Мясо лучше покупать халяльное, а о лучших точках можно узнать у каждого второго таксиста*, который подвозит вас после весёлой вечеринки домой» [Таёжная, 2015]

Вместе с тем, речь идет о людях, у которых – даже в режиме экономии – сохраняется потребность в интеллектуальном досуге, что также очерчивает границы групп и/или сообществ, к которым обращаются «Afisha.Daily» и «The Village»: предположим, речь идет о «бедности» и «экономии» для «среднего класса», «креативного класса», «интеллигенции» [Ельцова, 2015], то есть для тех, кто обладает достаточным уровнем «образованности» и «культурности» – в терминологии П. Бурдьё, «культурным капиталом» [Бурдьё, 2002] – чтобы такого рода запрос в принципе иметь. Однако, как и в примерах выше, предлагаемые способы экономить предполагают возможность сохранять привычный образ жизни (даже если декларируется обратное, см. пример ниже):

> «В конце декабря, когда меня внезапно выручили заранее купленные *билеты в отпуск*, стало совсем понятно, что *жить как раньше не получится*. Я впервые не пожалела, что скучно, в середине лета, придумала себе Новый год заранее, а не дождалась спонтанного решения в последний момент <…> В большинстве *музеев* существуют бесплатные дни или дни со скидкой. *Концерты классической музыки* на лучших городских площадках стоят до 500 рублей, а иногда и вовсе ничего не стоят (абонементы *в консерваторию* – удел воспитанных бабушек, а зря) <…> У любимого *кинотеатра* почти всегда есть бонусные программы. В сети давно существуют легальные сервисы для *кино и книг*, оплатив которые не будет стыдно за пиратство и воровство <…> Даже в самые дорогие *театры* можно купить билет, отслеживая афишу за два-три месяца» [Таёжная, 2015].

Резюмируя, в ряде случаев можно говорить о дискурсивной конкуренции между идей «бедности» и идеей «экономии» (хотя параллельно могут реализовываться стратегии

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

совмещения и взаимопроникновения дискурсов о «бедности» и об «экономии»). В общем случае «экономия» является предпочтительной, когда речь о идет о возможности сохранить привычный образ жизни; «бедность» – когда «экономию» стремятся «облагородить». Как мы предполагаем, последнее необходимо для того, чтобы вписать «экономию» в консьюмеристскую логику формата лайфстайл-издания и вместе с тем эстетизировать ее причину: отсутствие возможности купить все желаемое сразу. Показательным примером стратегии эстетизации может служить высказывание Алисы Таёжной, автора наиболее резонансной из рассматриваемых публикаций – «Бедные люди:...»: «друзья признаются, что давно живут по кодексу «новой бедности», и в этом нет никакого особенного открытия: время есть, а денег нет» [Таёжная, 2015]. Оно одновременно отсылает нас и к аристократическому дискурсу (кодекс «бедности» как кодекс «чести»), и к мифологии «богемы», «людей творческих профессий» [Аронсон, 2002, с. 7-15], в частности, к конкретному контексту бытования культовых персонажей Ленинградского рок-клуба («время есть, а денег нет» – референс сразу к нескольким песням групп «Кино» и «Зоопарк»[11]). Последнее в свою очередь предполагает обладание некоторым культурным багажом, который позволит распознать отсылку.

Еще одним примером стратегии эстетизации служит название рубрики, к которой относятся несколько материалов нашей выборки – «Искусство стильной бедности», опять же отсылая к стилевому оформлению того, что определяется изданием (возможно, несколько иронично) как «бедность».

«Искусство стильной бедности»[12]

Рассмотрим стратегии дискурсивного «облагораживания бедности» более подробно. Помимо описанной выше стратегии эстетизации образа и стиля жизни, проявляющей себя в репрезентациях практик гаражных распродаж и в культурных отсылках разной степени сложности, второй ключевой стратегией здесь становится встраивание «бедности» в ряд таких понятий как «игра» и «соревнование». Обе эти стратегии – эстетизация и геймизация – во взаимодействии производят новый смысл конструируемой «бедности»: «бедность» становится своего рода соревнованием за то, чтобы соответствовать определенному «стильному» образу жизни (см. также [Ельцова, 2014]). В частности, в рамках игровой риторики «бедность» репрезентируется как «эксперимент» и, что характерно, «челлендж» (от английского «challenge» – «вызов»), в которых люди принимают участие, чтобы проверить себя, сделать свою жизнь интереснее и разнообразнее. Вот как представлена подобная «игра» – в «бедность» (если исходить из названия рубрики) или в «экономию» (если исходить из упоминаний в тексте) – в анализируемых публикациях:

> «Москвичка Инга Кудрачева решила повторить *эксперимент*, который когда-то поставил над собой Илон Маск: в течение месяца она тратила на еду не больше двух долларов в день <...> *Челлендж* имени Илона Маска: как выжить, питаясь на 142 рубля в день» [Кудрачева, 2016]

> «*Выживание было нашей с моим парнем совместной игрой*, в которую мы играли с азартом: овощи на рынке, музейная карта, хитрый проездной. И *надо сказать, в эту игру постоянно играет и весь голландский средний класс – та самая благополучная Европа*, про которую слагают мифы о том, как она купается в роскоши и может всё себе позволить» [Таёжная, 2015]

[11] Группа «Кино»: «Время есть, а денег нет», URL: https://www.youtube.com/watch?v=EBlVU-xZKgg, дата обращения: 28.04.2020, и «Бошетунмай», URL: https://www.youtube.com/watch?v=LGz18YK2GDo, дата обращения: 28.04.2020. Группа «Зоопарк»: «Лето», URL: https://www.youtube.com/watch?v=jAiGOa-RLvM, дата обращения: 25.07.2020.

[12] Отсылка к книге Александра фон Шенбурга «Искусство стильной бедности: как стать богатым без денег», образчику селфхелп-литературы. Подобная отсылка сама по себе тоже может быть включена в анализ, становясь, в частности, свидетельством того, какого рода и спектра бэкграундом, предполагается, обладает имплицитный читатель.

ISSN 2227-6165

> «Приложение (*онлайн-приложение, помогающее экономить – К.Е.*) *выглядит как игра*» [Садыкова, 2014]

Однако обнаруживается и противоречие: человек загоняет себя в рамки «бедности», однако, хочет при этом постоянной поддержки и помощи – то есть хочет чувствовать, что «бедность» на правах эксперимента закончится и за ее пределами будет привычная комфортная жизнь, например:

> «… периодически меня *подкармливал мой молодой человек, он же решал вопрос с алкоголем* <…> *Друзья меня поддерживали:* когда я ныла, что хочу пирожок, они *призывали меня держаться* <…> Незадолго до этого у меня случился сильный стресс, и мне очень хотелось сходить куда-то развеяться и напиться, но я не могла себе этого позволить, *но когда случилось похмелье, я решила не терпеть его без пирога*» [Кудрачева, 2016]

Вместе с тем мысль о существовании «иной бедности», в сравнении с которой собственное положение выглядит весьма благополучным, тоже проговаривается. Например, так:

> «В России (да и не только здесь) *так много катастрофической бедности*, что говорить о наших колебаниях между удобствами – немного преступление» [Таёжная, 2015]

Мы наблюдаем, как выстраивается дискурсивная дистанция между теми, кто готов в «бедность» поиграть и с ней поэкспериментировать, и тем, что определяется авторами как «настоящая бедность». Иными словами, «бедность» конструируется сообществами и для сообществ, которые про нее говорят, пишут и даже пытаются в ней участвовать, однако, хотят быть уверенными, что за «игровой бедностью» есть привычная жизнь; и вместе с тем, даже если они ограничены в средствах для поддержания желаемого образа жизни, психологически комфортно представить, что это все же не «бедность», а лишь игра в нее.

«Чувствовать себя в мегаполисе комфортно» [Садыкова, 2014]

Как уже отмечалось, в анализируемых изданиях понятие «бедность», за пределами информационно-статистических сводок, чаще всего встречается в рубриках, материалы которых, предполагается, соотносят читателей с их повседневным опытом взаимодействия с городом, в частности, с досуговыми практиками: с посещением кафе, баров, парков, магазинов и т.п. «Бедность» дискурсивно чаще всего встраивается в то, что представлено как «привычная среда обитания» целевой аудитории. Дискурс о «большом городе» задает контекст, в рамках которого читателю предлагается думать о «бедности». При этом ожидаемо заметен фокус на московской аудитории, которая могла бы соотнести себя со столичным пространством; даже по отношению к другим крупным городам, жители которых тоже заявлены изданиями как целевая аудитория, дискурс о Москве занимает ведущую позицию. Дискурс о «бедности» часто соотносится с дискурсом о «комфорте», а дискурс «городского» (пространства, образа жизни и т.п.) выполняет в этом взаимодействии роль связующего элемента.

Во всех анализируемых публикациях речь идет о способах экономить так, чтобы «не испытывать особого дискомфорта»: конструируется городское пространство, которое предполагает и предлагает возможности экономить, не чувствуя себя при этом «бедным» и лишенным чего бы то ни было, даже в «трудные времена»:

ISSN 2227-6165

> «Каждый, кто давно живёт *в большом городе* самостоятельно, а то и растит детей, отлично *знает пару-тройку лайфхаков для трудных времён:* курица дешевле целиком, маникюр в чистенькой парикмахерской в подвале научились делать не хуже, чем в сетевых салонах, на стакане с хорошим кофе не обязательно должно быть написано твоё имя» [Таёжная, 2015]

> «Мне стало интересно, возможно ли это, и я решила повторить этот эксперимент *в условиях современной Москвы*» [Кудрачева, 2016]

> «В принципе, я питалась так же, как и всегда, только немного более скудно <…> Впрочем, *особого дискомфорта я не испытывала*» [Кудрачева, 2016]

> «The Village продолжает *тематическую неделю «Дешёвая Москва»*: в течение пяти дней мы рассказываем, как тратить как можно меньше денег и при этом чувствовать себя *в мегаполисе комфортно*» [Садыкова, 2014]

При этом жители большого города представлены ответственными и опытными потребителями. Они знают и понимают, на чем экономить нельзя и неправильно, и при необходимости могут все же позволить себе «потратиться» на что-то действительно важное, значимое, приоритетное:

> «За четыре года жизни *в Москве я* тоже разобралась, на чём всегда можно сэкономить, а *на что стоит и потратиться*» [Таёжная, 2015]

Характерно вместе с тем, что речь идет не только о комфорте физическом, но и, прежде всего, психологическом. Категория «психологического комфорта» не обозначается именно этими словами эксплицитно, однако, вполне отчетливо конструируется в обращении к несколько парадоксальной комбинации двух смысловых блоков: нежелания ощутить себя «нищебродом» и выглядеть таковым в глазах окружающих и одновременного стремления преодолеть фрустрацию, возникающую от осознания разрыва между своими желаниями и возможностями, обрести внутреннее равновесие, принять собственное положение и, в конечном итоге, позволить себе ощущать себя «нищебродом», сохранив к себе уважение.

Первая составляющая этой комбинации конструируется как метарефлексия[13] внешнего наблюдателя, внешний взгляд специалиста, почти неизменно представленный высказываниями «экспертов», комментирующих поведение абстрактного «(массового) потребителя»: предполагается, что такой «потребитель» привык к «определенному образу жизни», однако, «в условиях нестабильной экономики» вынужден корректировать привычки и при этом «мучительно не хочет сознаваться в собственной бедности». Одновременно прием экспертного комментария, в котором неизменно в третьем лице (в крайнем случае, во втором) фигурирует некий «покупатель», чье поведение анализируется, позволяет не причислять имплицитного читателя, по крайней мере явно, к «сбитым летчикам» (заметим, никаких использований местоимений в первом лице вроде «я», «мы», «нас» и т.п.). Например:

> «*Для людей, привыкших к определенному образу жизни, переход на товары неизвестных производителей будет слишком тяжелым*. Появятся мысли: *«Как так, я теперь нищеброд*?» – рассуждает генеральный директор компании «Персональный советник» Наталья Смирнова» [Онуфриева, 2016]

[13] Под «метарефлексией» в данном случае понимается идея «экспертной оценки» рефлективного знания потребителей, к опыту которых апеллируют авторы анализируемых нами публикаций.

ISSN 2227-6165

> «Управляющий партнер брендингового агентства Depot WPF Алексей Андреев считает, что сети *Fix Price как раз удалось обхитрить потребителей с подобный мышлением*. «Fix Price выстроен таким образом, что достигает коммерческих результатов, но при этом *не обижает массового потребителя*. Особенно заметно данный механизм работает в условиях нестабильной экономики: *покупатель* ищет более выгодные для себя решения и *мучительно не хочет сознаваться в своей бедности*», – рассуждает эксперт» [Онуфриева, 2016]

> «*И вроде бы все знают*, что одеваться дешевле всего – по скидкам, а телефон, по-хорошему, может прослужить пару лет без замены (и даже потом можно сменить батарейку, стекло, отдать в ремонт), *но бывает грешновато и немного стыдно: ведь ты этого достойна*» [Таёжная, 2015]

> «И это никого не смущает. Сейчас нужно быть рачительным хозяином, тратить деньги с умом. В магазины товаров по фиксированным ценам приходят очень разные люди, но мотив у них один: тут интересно, мне нравится эта игра, я принимаю ее условия, да и цены убедительные. *И заметьте – ни слова о бедности, финансовом крахе и тяжелой доле сбитого летчика*», – заключает Андреев» [Онуфриева, 2016]

Обратим внимание, один из «экспертов» тоже говорит о магазине фиксированных цен как о пространстве, коммерческий успех которого обеспечивает умелая маскировка фрустрации под «игру», что перекликается с нашими наблюдениями над материалом, систематизированным в предыдущем параграфе.

Вторая составляющая комбинации конструируется и рефлексируется как внутренняя свобода… позволить себе «жить по средствам», причем в интенсивном обращении к терапевтическому дискурсу и соответствующему заимствованию терминологии: «осознанность», «принять себя», «стать счастливее», «перестать бояться» и т.п.; одновременно она осмысляется в категориях «адекватности», «жизненности» (в пределе «правды жизни»), и в конечном итоге, как возможность «не испытывать стыда» из-за собственной «бедности». Например[14]:

> «Новости дорогих ресторанов и магазинов, куда ни у меня, ни у моих друзей нет денег ходить, *внезапно разбавились адекватными и жизненными статьями* о том, как накормить семью на 7 тысяч рублей, и обзорами, почему тушь за 450 рублей красит ресницы не хуже туши за 2 тысячи. <…> Мне кажется, мы все были немного в курсе о таком, но изо всех сил старались казаться теми, кто может позволить щедрый жест, – для себя, для близких, для друзей, – *несмотря на то, что даже московские зарплаты, как бы их ни называли раздутыми, не позволяют накопить ни на жильё, ни на старость*» [Таёжная, 2015]

> «Бедные люди: *как я перестала бояться* и научилась жить по средствам. Алиса Таёжная – о том, как *время «новой бедности» помогает принять себя и стать счастливее*» [Таёжная, 2015][15]

Проговаривается и внешняя смена обстоятельств – «сытые годы» сменились «кризисом» – которая хотя бы отчасти снимает с имплицитного читателя груз ответственности за положение,

[14] В следующем далее аналитическом размышлении мы обращаемся, главным образом, к статье Алисы Таежной «Бедные люди…», материалы других четырех публикаций в данном пассаже привлекаются в статусе дополняющих.

[15] Заголовок и подзаголовок публикации

ISSN 2227-6165

в котором он оказался. Притом проговаривается как правило саморефлексивно, от первого лица, чаще всего в варианте собирательных «мы»:

> «Кризис – трудное и свинское время для неоправданных надежд, запоздавших денег и внезапных увольнений. Но в нём внезапно появляется роскошь, которая доступна во все времена, но почему-то скрывается от наших глаз в сытые годы. *Роскошь быть, а не казаться*. Быть тем, кем мы хотим, умеем и на кого мы заработали. *Быть честными, принципиальными и настоящими, не прикидываясь людьми, которые могут держать всё под контролем* и которые знают, как быть в любой ситуации» [Таёжная, 2015]

Легитимирующим «бедность» приемом становится и ссылка на то, что «так живет Европа», «99% населения Земли», то есть в определенном смысле тоже на обстоятельства, против которых бессильно «совершенное большинство»:

> «*Испанцы, итальянцы или французы моложе 30 часто живут в состоянии безработицы годами* или с магистерскими степенями наливают пиво в соседнем баре едва ли не до седин» [Таёжная, 2015]

> «*Голландец* любого возраста *спокойно скажет:* «Я не могу себе позволить машину: бензин и парковка очень дорогие», – и поедет с маленьким ребёнком на пассажирском сиденье по ледяной дороге холодным январским вечером без мук совести: *он сделал всё, что мог, и живёт по средствам*» [Таёжная, 2015]

> «Сейчас стало понятно, что *бедные люди* – посмотрите статистику любой страны – это *99 % населения Земли, совершенное большинство, быть которым не должно быть стыдно или досадно*» [Таёжная, 2015]

Одновременно допустимо сослаться на то, что так делают – покупают дешевое, носят неброское и т.д. – люди, добившиеся большого успеха, например, Илон Маск и Стивен Джобс:

> «Москвичка Инга Кудрачева решила *повторить эксперимент, который когда-то поставил над собой Илон Маск*: в течение месяца она *тратила на еду не больше двух долларов в день*» [Кудрачева, 2016]

> «Большинство думающих и к чему-то стремящихся людей действительно не выпендриваются и *не пытаются кем-то казаться*. И я не буду писать *очевидности про чёрную водолазку Джобса, в которой он никого не хотел впечатлять*» [Таёжная, 2015]

Вместе с тем, как в примере выше, укрепляет подобную легитимацию напоминание о том, что есть вещи «по-настоящему важные»:

> «Ни в одном дневнике человека на все времена не было повторяющейся мантры «Хочу денег и всё успеть», *а была преданность своему делу, любовь к себе и желание заниматься чем-то важным*» [Таёжная, 2015]

> «На общении не стоит экономить в первую очередь: *звонки бабушкам и родителям, чаты с друзьями, которые кажутся тратой времени, – это, на самом деле, самое важное*, что мы можем делать для себя и других» [Таёжная, 2015]

ISSN 2227-6165

> «И *для того, чтобы менять себя и какие-то вещи вокруг*, действительно не нужно ничего иметь – *достаточно просто быть*: в этой реальности, с этими людьми и на сто процентов» [Таёжная, 2015]

В итоге выходом, позволяющим преодолеть фрустрацию, оказывается весьма простой ход – поменять свое отношение к «дешевому» и, более того, «перестать снобировать» его:

> Можно *перестать снобировать дешёвые места* и перестать вообще снобировать слово «дешёвый» [Таёжная, 2015]

Становится допустимым озвучить конкретные цены, например, открыто сказать, что что-то – это уже «дорого», или не стесняться признать, что вы торгуетесь и это «уместно», то есть не стыдно и не предполагает какой бы то ни было неловкости:

> «Собрали вещи у всех знакомых, у которых много одежды, и *продавали их по 20–30 рублей. Максимальная выручка была тысячи три*. Сейчас цены будут такие же. *Сто рублей – уже дорого*, в среднем всё стоит около тридцати» [Полетаева, 2014]

> «*Торговаться уместно практически всегда*, где есть встречи и переговоры: в первую очередь, за квартиру и зарплату, за докторов и с коммунальными службами; волшебные слова и вежливость делают чудеса» [Таёжная, 2015]

Показательно, что дискурсы (о) благотворительности также становятся элементами, в обращении к которым конструируется идея «комфорта». Так, возможность почувствовать себя «благодетелем», человеком, который помогает другим, одновременно затратив минимальные организационные и моральные усилия на помощь, представлена, например, следующим образом:

> «И *чтобы быть уверенной, что я могу* хоть немного помочь другим людям, *я давно настроила символический автоплатёж в один из благотворительных фондов*. Да, я знаю, что к таким автоматическим благотворителям многие относятся без тепла, но меня это мало волнует: большинство взрослых и детей спасли, именно собирая с миру по нитке, *и здорово быть к этому причастным, когда государство ничем не может или не хочет им помогать*» [Таёжная, 2015]

Кажется, подобная дистанционная, обезличенно-опосредованная и «автоматическая» помощь одновременно функционирует и как возможность отгородиться от «настоящей бедности», почувствовать успокоительный зазор между собственным положением и положением людей, которым «могу хоть немного помочь», то есть тем, кто точно беднее и слабее.

«Один билет в Москву, описываемую на The Village, пожалуйста» [Таёжная, 2015; комментарии]: анализ пользовательских комментариев

Проанализировав, как конструируется и осмысляется «бедность» в пространстве редакционного высказывания, посмотрим теперь, как реагируют на предлагаемые в публикациях репрезентации «бедности» и «экономии» читатели. Напомним, комментарии существуют только к материалам на «The Village»: в общей сложности для анализа доступно 255 комментариев, из которых 211 оставлены к публикации «Бедные люди...»[16]. Реплики аудитории можно

[16] Авторские пунктуация и орфография в большинстве случаев сохранены. Напомним, комментарии существуют только к материалам на «The Village».

ISSN 2227-6165

систематизировать в виде нескольких вполне устойчивых типов реакций и вариантов их дискурсивного оформления.

Во-первых, обсуждаются и рефлексируются конструируемые в редакционных материалах границы «бедности» – имущественные, социокультурные, психологические, а также способы «экономить». К примеру:

> «“Тратить в месяц на аренду жилья или выплату по ипотечному кредиту не больше недельного заработка” *Мда, дальше можно не читать*. Я так много не зарабатываю. =(» [Садыкова, 2014; комментарии]

– наиболее популярный, набравший около полусотни лайков комментарий к публикации «Как правильно экономить», которой открылась серия «Дешевая Москва» на «The Village». Другие примеры:

> «а будут какие-нибудь *советы для людей, которые еле-еле сводят дебет с кредетом?* ну чтобы реально можно было понять, как сэкономить и на чем? я считаю, что *откладывать 20% от зп, это не способ экономить*» [Садыкова, 2014; комментарии]

> «Странно, что после учебы в Нидерландах понты так и остались дороже денег. Автору так жаль себя “бедную”... *Жить по средствам – это не бедность. Бедность, это когда кушать нечего*» [Таёжная, 2015; комментарии]

Тон может быть критическим или, наоборот, благожелательным в адрес автора и текста, суть замечания, однако, как правило сводится к следующему: то, о чем идет речь – это еще/вовсе/далеко не «бедность». При этом читатели могут переопределять данное понятие, как, например, это сделала автор самого популярного комментария к публикации «Бедность в большом городе...», предложив свой вариант – «культура потребления»:

> «*всё, что описано выше – не бедность, а культура потребления*. Она должна присутствовать всегда, а не только в те периоды, когда ценники уходят в даль небесную» [Таёжная, 2015; комментарии]

Комментарий набрал более двухсот лайков и получил развитие в высказываниях других пользователей:

> «Очень понравилась манера изложения и слог. *Замечательно написано. Согласна, что слово “бедность” не корректно употребляется в тексте, и правильнее говорить о “культуре потребления”*» [Таёжная, 2015; комментарии]

> «Я не говорю про себя – я в декрете и мне много не нужно. Но *автор статьи явно путает слово “БЕДНОСТЬ” со словом “ЭКОНОМНАЯ ЖИЗНЬ”*» [Таёжная, 2015; комментарии]

Вариантом подобной рефлексии может быть критика определенных социокультурных групп, об образе жизни и системе ценностей которых, по мнению комментирующего, ведет речь автор:

> «Фактически, автор раскатывает *модников среднего класса/потреблядей/хипстоту,* которые ряди любой брендовой свистелки-перделки в лепешку расшибутся, либо переплатят в 3-5 раз» [Таёжная, 2015; комментарии]

ISSN 2227-6165

> «Точно помню, кто-то написал, что не покупает джинсы дешевле 3000 (или даже больше) тысяч, что все что дешевле – г...вно, а кто носит такое – нищеброд. Вот *такой прослойке (детям эпохи потребл...дства)* автор адресует посыл, что бедность не порок и блаблабла. А тем временем, судя по комментариям, люди уже давно так живут» [Таёжная, 2015; комментарии]

> «Только вот комментарии расстраивают, классическая русская крайность – жирные годы, надо всадить все что заработал, взять кредит, его тоже всадить как можно быстрее, но главное, что бы все видели, что у меня все богато. *Наступили неблагоприятные времена – все сразу бросились бабло во что-то вкладывать* (самые успешные инвесторы – в телики=), не удосуживаясь понять что будет с вложенными деньгами дальше, *и показушно экономить – смотрите, какой я правильный и экономный,* зубы чищу дубовой корой, форд свой глушу когда еду накатом и третью неделю на бульоне из армейского ремня! Никто почему-то не пытается нащупать свою медиану расходов – либо тратить все, либо не тратить ничего, вот наш девиз!» [Таёжная, 2015; комментарии]

Устойчивым элементом критических комментариев ожидаемо становится ирония: по отношению к теме в целом, отдельным ценностям и практикам или к конкретным рекомендациям, встречающимся в редакционном тексте:

> «*теперь модно быть нищебродом* ну или всячески к этому стремится)
> Не нищебродом, а жлобом)) Жмотом))» [Таёжная, 2015; комментарии]

> «Я покупал джинсы в colin's за 1700, потом за 1800, а теперь они же стоят 3000, *если я их куплю, я илита?*» [Таёжная, 2015; комментарии]

> «*стратегия «конверты»* Самая действенная стратегия. *Подтверждено государством*» [Садыкова, 2014; комментарии]

> «Что-то ничего в этой статье на тему *"как тратить как можно меньше денег"* нет» [Садыкова, 2014; комментарии]

> «Здравствуйте ! *Как сказал очень богатый человек – надо просто меньше тратить!* А эти все способы-себя обманывать! Удачи Вам! Спасибо !» [Садыкова, 2014; комментарии]

Отметим, что в определенном смысле читатели производят, осознанно или нет, ряд дискурс-аналитических операций (как, например, в одном из процитированных выше высказываний), выстраивая собственную критическую дистанцию по отношению к тексту и реконструируя авторский «посыл», с которым они готовы или не готовы согласиться. Критикуя, автора могут обвинить в незнании/неадекватной оценке – в силу благополучного социокультурного положения, возраста и т.п. – жизни:

> «и это все хорошо, но *если вы и до этого не покупали тушь за 2000* (*в статье «Бедные люди...» речь идет о том, что экономить можно, например, покупаю недорогую тушь – К.Е.*) и у вас есть дети, то все выглядит не так радужно» [Таёжная, 2015; комментарии]

ISSN 2227-6165

> «*если речь идёт о бедности* и голландцах на велосипедах, тогда еще один лайф-хак – *откажитесь от московского такси))*» [Таёжная, 2015; комментарии]

> «*По всей видимости Алиса не жила в 90-е :-*) Принять себя и стать счастливее можно и без бедности, без этих вымученных контрастов :-)» [Таёжная, 2015; комментарии]

Последний комментарий, однако, отсылает нас одновременно и ко второй группе типичных читательских реакций.

Итак, во-вторых, оформляется принципиальное несогласие «быть бедным/бедной». Дискурсивно подобным образом считываемый призыв автора переосмысливается читателями как пораженческий образ мыслей и пораженческая жизненная стратегия, не предполагающая стремление к лучшему:

> «Приходят на ум слова моего начальника, что *экономия – это путь к бедности…*» [Таёжная, 2015; комментарии]

> «И наверное, *стоит стремиться к этому, а не плыть по течению. Я* не говорю о том, чтобы из кожи вон лезть за новеньким Айфоном или ботинками, а просто, *не стоять на месте, мечтать, мечтать о вещах, путешествиях…обо всем.* Быть бедным грустно» [Таёжная, 2015; комментарии],

> «Читал статью и мягко говоря, офигевал:))). Я видимо чего-то не понимаю в этой жизни, или живу в другом измерении, но *не могу понять психологии нищебродства, исповедуемой автором*. Тратьте больше, и да воздастся вам, ибо *экономия влечет крах экономики, а каждый лишний потраченный рубль приближает окончание кризиса*:)))» [Таёжная, 2015; комментарии]

а в пределе, наоборот, призывающая «смириться» с существующим положением дел, и одновременно позволяющая подозревать, что найдутся люди, которым подобные риторика и призывы выгодны:

> «*А печально то, что со всем этим призывают смиряться, не бороться, даже не возмущаться хотя бы,* а улыбаться и принимать как должное. И не надо говорить про то что в Европе тоже экономят, там другая система ценностей, да и цены – тоже. А *уж про экономящих милионеров и вовсе анекдот века*, они могут оформить себя как нуждающихся ради субсидий, минималок и льгот, но есть будут отборную телятину и стричься отнюдь не в безвестном подвальчике» [Таёжная, 2015; комментарии]

Притом эмоциональное несогласие представлено как «обида», «грусть», «расстройство», ностальгия по «беззаботной жизни»:

> «*Обидно*, что автор статьи призывает своего нищебродства теперь не стесняться, а, наоборот, гордо его нести. *И правда скучно*» [Таёжная, 2015; комментарии]

> «Быть бедным *грустно*» [Таёжная, 2015; комментарии]

> «Меня пока кризис научил ходить в магазины а-ля Магнит и Пятерочка и не брезговать, крупы и бобовые покупать на сайте совместно с другими страждущими,

> много готовить дома и быть более изобретательной в повседневной жизни. Но *я все равно скучаю по беззаботной жизни*, когда каждый вечер я кушала в любимых кафе и могла просто так пойти и купить вот эту кофточку которая так нравится :)" [Таёжная, 2015; комментарии]

> «я понимаю, что я просто оправдываюсь тем, что не поддерживаю вещизм, что это по сути такие же переживания представителя upper middle class, *но все равно расстраиваюсь, потому что вот были у тебя возможности, а теперь их нет*, а привыкнуть то можно к чему угодно, это понятно» [Таёжная, 2015; комментарии]

Наконец и в-третьих, еще одной заметной реакцией становится оживленное обсуждение того, насколько хороши, разумны, удобны стратегии экономии, предлагаемые в редакционных публикациях. Люди – серьезно или шутливо – делятся опытом и рекомендуют друг другу различные способы копить и экономить:

> «еще приложение и сайт *Hometoney неплох*» [Садыкова, 2014; комментарии]

> «*Financisto – лучшая программа* для ведения бюджета!» [Садыкова, 2014; комментарии]

> «*Пользуюсь два года Money Lover. Тоже удобный. 10%* откладывать-это мало, я откладываю почти 50%. Но у меня гигантская цель:)» [Садыкова, 2014; комментарии]

> «Можно *найти такого-же нищеброда бездельника знающего английский и предложить ему в обмен обучение навыкам,* которые есть у Вас» [Таёжная, 2015; комментарии]

> «Кстати, в рубрику "нищеброду на заметку" – *самый замечательный куриный бульон получается из шей и лапок*» [Таёжная, 2015; комментарии]

> «*Целая курица точно выходит дешевле.* Из костей-суп, из грудки любое блюдо, ножки и крылья в духовку! Получается 2 вторых блюда и суп как минимум» [Таёжная, 2015; комментарии]

Подводя итог, отметим, конструируемые в поле редакционных материалов «The Village» «бедность» и «экономия» не встречают у аудитории неоспоримой поддержки, скорее, реакции неоднозначны: в комментариях ставятся под вопрос границы репрезентируемой «бедности» в соотнесении с «настоящей бедностью», равно как и соответствующие необходимость и способы «экономии», а дискурсивная нормализация собственного положения может происходить по принципу «люди давно так живут» [Таёжная, 2015; комментарии]. Однако прямо определять себя как «бедных» или, даже в ироническом изводе, снимающем серьезность ярлыка – как «нищебродов», читатели не готовы; одновременно некоторые готовы идентифицировать себя в качестве «представителей upper middle class» [Таёжная, 2015; комментарии]. Наряду с этим комментирующие азартно обсуждают свой повседневный опыт экономии и делятся на этот счет практическими бытовыми советами.

Заключение

Наше внимание привлекло появление и закрепление понятия «бедность» в интернет-изданиях «Afisha.Daily» и «The Village» – флагманах формата городских цифровых лайфстайл-медиа,

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

адресованных молодым и образованным жителями больших городов. Мы предположили, что наблюдаемая дискурсивная работа свидетельствует об изменениях урбанистической повестки и лайфстайл-дискурсов в свете меняющихся в 2010-е гг. политических и экономических обстоятельств в стране в целом и одновременно об адаптации этих изменений к интересам, возможностям и социальным характеристикам аудиторий различных медиа. Мы обратились к медийным репрезентациям идеи «бедности» в «Afisha.Daily» и «The Village», чтобы проанализировать, как именно в них конструируется «бедность». С опорой на теоретико-методологические установки Cultural Studies и, обратившись к дискурс-аналитическим техникам и приемам, мы определили ключевые дискурсивные стратегии инструментализации понятия «бедность» в выбранных изданиях.

Результаты проведенного анализа могут быть систематизированы следующим образом:

Во-первых, какая бы то ни было социально-групповая идентичность не проговаривается напрямую в формате «мы (*определение группы*)». Однако опосредованно репрезентируемые в статье повседневные практики и элементы образов жизни – материальных и символических – отсылают к таким социально-групповым определениям, как «средний класс», «интеллигенция», «креативный класс», «молодые образованные горожане». Правда, на уровне рецепции, то есть в комментариях читателей, можно встретить отстройку от «хипстоты» и «креативного класса» и одновременно готовность назвать себя «представителем upper middle class».

Во-вторых, можно наблюдать дискурсивную конкуренцию между идей «бедности» и идеей «экономии» (хотя в ряде случаев дискурсы о «бедности» и «экономии» могут и совмещаться). «Экономия», однако, является предпочтительной, когда важно сделать акцент на возможности и способах сохранить привычный уровень жизненного комфорта, даже если жизнь стала дороже; «бедность» – когда отсутствие денег на все желаемое (и как следствие, необходимость экономить) предпочитают облагородить. Подобное облагораживание осуществляется посредством эстетизации «бедности» – например, за счет интердискурсивных отсылок к идее «богемы» и «творческих людей». Можно предположить, это необходимо для того, чтобы вписать идею «экономии» в консьюмеристскую логику формата лайфстайл-издания.

В-третьих, дискурсивно «облагораживание бедности» происходит не только через ее эстетизацию, но и за счет заимствования элементов из дискурсов «игры» и «соревнования». В этом случае обращение к стратегии геймизации позволяет представить «бедность» как «игру», в которой можно участвовать по своей воле и по собственной же воле выйти из нее, что предполагает возможность в любой момент вернуться к привычной «комфортной жизни».

В-четвертых, обращение к идее «комфорта» становится стратегией-связующим элементом, позволяющим вписать «бедность» в символическое пространство «большого города»: именно дискурс о «большом городе» задает рамки и определяет контекст, в котором аудитории предлагается думать и говорить о «бедности» (равно как и о дискурсивно связанной с ней «экономии»). Речь идет как о бытовом/физическом комфорте повседневного существования, когда «правильная экономия» (репрезентируемая в поле редакционного высказывания) позволяет сохранить привычный образ жизни и не отказываться ни от, скажем, отпуска за границей, ни от привычки ходить в театр; так и о комфорте психологическом: последнее оказывается ключевым аспектом дискурса о «комфорте». Идея «психологического комфорта» конструируется в интенсивном обращении к терапевтическому дискурсу и соответствующему заимствованию терминологии: «осознанность», «принять себя», «стать счастливее», «перестать бояться» и т.п. О предполагаемых функциях такого рода психологизации мы скажем подробнее в выводах, интерпретируя результаты.

В-пятых, на уровне рецепции аудитории, то есть в комментариях читателей, предлагаемые репрезентации «бедности» и «экономии» встречают, с одной стороны, активный интерес (некоторые дискуссии, там, где они предполагаются форматом издания, весьма обширны); с другой, однако, не встречают однозначной поддержки. Наиболее типичными реакциями

ISSN 2227-6165

становятся: во-первых, несогласие считать репрезентируемое в редакционной публикации «бедностью» и «экономией» и последующее дискурсивное переопределение этих понятий как «культуры потребления» и «экономной жизни»; во-вторых, несогласие считать себя/быть «бедными», видя за этим пораженческий призыв смириться с собственным положением на фоне дальнейшего процветания «миллионеров»; в-третьих, несмотря на критику и подозрения в отношении редакционных высказываний, активное обсуждение и обмен собственным практическим опытом «экономии» и «бедности».

Отвечая на исходный вопрос о причинах и функциях появления в цифровых лайфстайл-изданиях «Afisha.Daily» и «The Village» репрезентаций «бедности» и «экономии» (см. выше), мы предлагаем следующую интерпретацию полученных результатов: речь идет о попытке выбранных медиа предложить своим реальным (не воображаемым) читателям способы (пере)определения собственного места в структуре российского общества в период ухудшения общей экономической ситуации в стране в минувшее десятилетие[17]. Изменение, которое в поле редакционных высказываний определяется как «трудные времена», а в поле читательской рецепции – как «кризис», обусловили необходимость пересмотра стратегий самоидентификации, предлагаемых аудиториям выбранных изданий. Таким образом, корректировка стратегий самоидентификации – (для) людей, которые не относятся к «объективно бедным», более того, привыкли к определенному уровню жизненного комфорта в большом городе, однако, ощущают ухудшение собственного положения и испытывают по этому поводу тревогу – и есть та адаптация (частью этой адаптации может быть и ответ на запрос читателей) к изменившимся условиям, что демонстрируют выбранные медиа. Они реагируют на актуальные для российского общества 2010-х настроения и тенденции и одновременно стремятся оставаться востребованными и сохранить аудиторию, а значит, определенный уровень популярности и финансовой рентабельности медийного проекта. Мы видим, как в поисках адекватного решения фактически обновляется язык[18], в обращении к которому относительно благополучным и образованным жителям больших городов («среднему классу») предлагается определять и описывать свое место и свои возможности в современном российском обществе.

Функции этого обновленного и адаптирующего(ся) к обстоятельствам языка следующие. Во-первых, сформулировать, выразить и удовлетворить потребность аудиторий – «успешных горожан» – сохранить чувство самоуважения и социальной идентичности в ситуации, когда ресурсов становится меньше. Во-вторых, помочь преодолеть фрустрацию, возникающую от осознания разрыва между своими желаниями (в сфере материального потребления, в достижении определенного социального статуса и связанных с ним претензий на политическое влияние, и т.п.) и реальными возможностями. В-третьих, как ни парадоксально, отодвинуть «настоящую бедность», отгородившись от нее эстетизацией, геймизацией, разговорами о возможности экономить, не теряя ощущения комфорта существования в пространстве большого города, и мыслями о том, что есть те, «кто беднее меня».

В этом отношении показательно, что на дискурсивном уровне ключевым приемом снятия фрустрации становится «психологизация» этого языка, осуществляемая в интенсивном обращении к терапевтическому дискурсу[19], где «осознанность», призывы «принять себя», «перестать бояться» и тем «стать счастливее» призваны перенести фокус с «материального» на «духовное», которое, предполагается, аудиториям изданий «Afisha.Daily» и «The Village»

[17] Как уже говорилось во введении, в силу комбинации ряда экономических и политических факторов, начиная с отголосков мирового финансового кризиса 2008 г., через политические кризисы 2011 – 2012 гг. к конфликту между Россией и Украиной вокруг Крыма в 2014 г.; последний повлек за собой экономические санкции со стороны западных стран в отношении России, результатом которых явилось замедление темпов экономического роста в стране, что ощущалось населением и в повседневной жизни (см. также об этом ранее).

[18] Возможно, уточняется «старый», скажем, позднесоветских и ранне-перестроечных времен.

[19] Это вполне соотносится с тем, что наблюдают в настоящий момент другие исследователи в более широком дискурсивном поле. См., например: [Lerner 2011, 2013].

более доступно. Правда, неготовность читателей безоговорочно принимать предлагаемые способы думать и говорить о собственной «бедности», вероятно, свидетельствует о том, что после проанализированного нами периода 2014 – 2016 гг. наблюдаемые язык и дискурс развивались и дорабатывались, продолжая адаптироваться к меняющейся ситуации в России во второй половине 2010-х гг.

Ключевое направление разработки темы видится как раз в проверке предположения о дальнейшем уточнении и усложнении дискурса о «бедности» в российских медиа. Притом не только тех, что пишут о стиле жизни; интересным представляется анализ репрезентаций «бедности» и в поле изданий других сегментов, например, деловой, общественно-политической и желтой прессы. Еще одним продуктивным направлением работы с проблематикой представляется рассмотрение наблюдаемых нами процессов в контексте того, что нидерландская исследовательница Эллен Руттен определяет как запрос на «аутентичное несовершенство» [Rutten, et al., 2020], подразумевая под этим, в частности, в посткоммунистических обществах запрос на что-то «настоящее», на «искренность» (как в бытовых, так и в академических дискурсах иногда обозначается как «новая искренность») [Rutten, 2017].

Авторы выражают признательность
Александру Викторовичу Маркову (РГГУ) и Андрею Витальевичу Павлову (РАНХиГС)
за ценные замечания, которые помогли улучшить текст.

ИСТОЧНИКИ

1. Всемирный банк, русскоязычная версия сайта. URL: https://www.vsemirnyjbank.org/ru/topic/poverty/brief/global-poverty-line-faq (дата обращения 24.07.2020).
2. Группа «Зоопарк». Лето. URL: https://www.youtube.com/watch?v=jAiGOa-RLvM (дата обращения: 25.07.2020).
3. Группа «Кино». Бошетунмай. URL: https://www.youtube.com/watch?v=LGz18YK2GDo (дата обращения: 28.04.2020).
4. Группа «Кино». Время есть, а денег нет. URL: https://www.youtube.com/watch?v=EBlVU-xZKgg (дата обращения: 28.04.2020)
5. Две бедности: чем отличаются объективно и субъективно бедные россияне. Научно-образовательный портал IQ НИУ ВШЭ, 02.12.2019. URL: https://iq.hse.ru/news/321440042.html (дата обращения: 24.07.2020).
6. Как Всемирный банк оценивает уровень бедности. Информационное агентство ТАСС, 15.01.2020. URL: https://clck.ru/PrSYT (дата обращения: 24.07.2020).
7. *Кудрачева И.* «Искусство стильной бедности: Челлендж имени Илона Маска: как выжить, питаясь на 142 рубля в день». Afisha Daily. 10 мая 2016. URL.: https://daily.afisha.ru/cities/1423-chellendzh-imeni-ilona-maska-kak-vyzhit-pitayas-na-142-rublya-v-den (дата обращения: 25.09.2020).
8. *Онуфриева З.* Искусство стильной бедности: все по 43 рубля: как работают магазины фиксированных цен. Afisha Daily. 26 февраля 2016. URL.: https://daily.afisha.ru/archive/gorod/changes/vse-po-43-rublya-kak-rabotayut-magaziny-fiksirovannyh-cen (дата обращения: 25.09.2020).
9. *Полетаева А.* Что покупают и продают москвичи на гаражных распродажах». The Village. 5 сентября 2014. URL.: http://www.the-village.ru/village/people/people/163865-chto-pokupayut-i-prodayut-moskvichi-na-garazhnyh-rasprodazhah (дата обращения: 25.09.2020).
10. *Садыкова Р.* Как правильно экономить. The Village. 1 сентября 2014. URL.: http://www.the-village.ru/village/city/situation/163731-kak-nachat-ekonomit-deshevaya-msk (дата обращения: 25.09.2020).
11. Самооценку вынули из кошелька. Субъективная и объективная бедность в России не пересекаются. Коммерсантъ. № 223 от 04.12.2019, стр. 2. URL: https://www.kommersant.ru/doc/4180423 (дата обращения: 24.07.2020).
12. *Таёжная А.* Бедные люди: как я перестала бояться и научилась жить по средствам. The Village. 2 февраля 2015. URL: https://www.the-village.ru/village/city/city/175261-bednye-lyudi-kolonka-taezhnoy (дата обращения: 25.09.2020).
13. Уровень бедности, последнее обновление от 29.04.2020. Федеральная служба государственной статистики Росстат. URL: https://www.gks.ru/free_doc/new_site/population/bednost/tabl/tab-bed2-7.htm (дата обращения: 24.07.2020).

14. *Шатова Н.* Пандемия разорила россиян. «У нас худшие в Европе потребительские настроения». Национальная служба новостей, 24.07.2020. URL: https://nsn.fm/economy/pandemiya-razorila-rossiyan-u-nas-hudshie-v-evrope-potrebitelskie-nastroeniya (дата обращения: 27.07.2020).
15. *Шенбург А. фон*, Искусство стильной бедности: как стать богатым без денег. – Москва. Текст. 2009.
16. *Шохина Е.* В России назревает потребительский кризис. Ведомости. 24.07.2020. URL: https://www.vedomosti.ru/economics/articles/2020/07/24/835260-rossii-potrebitelskii (дата обращения: 28.07.2020).

ЛИТЕРАТУРА

1. «Лучше куплю бутылку, боярышник или еще какую-нибудь чекушку». Как живут самые бедные россияне и почему деньги не делают их счастливыми: интервью Д. Рогозина. Lenta.ru, 23.10.2019. URL: https://clck.ru/MnZ8b (дата обращения 02.04.2020).
2. *Байдуж М.* Конструирование локального пространства: Мост влюбленных в Тюмени как городской бренд // Воображаемая территория: от локальной идентичности до бренда. – Москва: Неолит. 2018. С. 176-201.
3. *Бурдье П.* Формы капитала // Экономическая социология, Т. 3, № 5, ноябрь 2002. С. 61-63.
4. *Вендина О., Паин Э.* Многоэтничный город. Проблемы и перспективы управления культурным разнообразием в крупнейших городах. – Москва: Сектор, 2018.
5. *Воробьева (Вежлян) Е.* Москва в российской миддл-литературе и кино 2000-2010-х годов: пространственные практики и семантические трансформации // Топографии популярной культуры: сборник статей. – Москва: Новое литературное обозрение, 2015. С. 81-97.
6. *Городничев А.* Пространственное неравенство в Москве: структура города и распределение благ в нем // Экспертный доклад для Высшей школы урбанистики имени А.А. Высоковского НИУ ВШЭ. URL: https://clck.ru/MnYbs (дата обращения 02.04.2020).
7. *Ельцова К.* «Качественные» медиа для «образованного меньшинства»: анализ дискурса об элитарности в российских новых медиа // Философия и культура. 2014. № 8 (80). С. 1149-1175.
8. *Ельцова К.* Дискурсы об элитарных группах в современной России (анализ публикаций в новых медиа) // Вестник РГГУ. Серия Политология. Москва. Издательский дом РГГУ. 6 (149). С. 44-52.
9. *Замятин Д., Замятина Н.* Имиджевые ресурсы территории: стратегии анализа и концептуальное осмысление (на примере проекта по формированию бренда городов Свердловской области) // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. 1. С. 26-45.
10. *Зверева Г.* «Мой любимый город»: сторителлинг в русскоязычных любительских видео на Youtube // Артикульт. 36 (4). 2019. С. 103-111.
11. *Зубаревич Н.* Бедность в российских регионах в 2000-2017 гг.: факторы и динамика // Население и экономика. 2019. 3. С. 63-74.
12. *Зубаревич Н.* Будущее российского пространства: экономика и население // Будущее российской экономики. – Москва: Эксмо, 2019. – С. 177-184.
13. *Зубаревич Н. В.* Неравенство регионов и крупных городов России: что изменилось в 2010-е годы? // Общественные науки и современность. 2019. 4. С. 57-70.
14. *Куприянов П.* К вопросу о конструировании мест в современном городе: механизмы и идентичность // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2016. 5. С. 37-45.
15. *Митин И.* Мифогеография как теоретическая рамка брендинга города // Брендинг малых и средних городов России. – Екатеринбург: Издательства УрГУ, 2012. – С. 135-142.
16. *Петров Н., Ахметова М., Байдуж М.* Брендинг городов в междисциплинарной перспективе // Воображаемая территория: от локальной идентичности до бренда. – Москва: Неолит, 2018. – С. 4-9.
17. *Трубина Е.* Город в теории. Опыты осмысления пространства. – Москва: Новое литературное обозрение. 2011.
18. *Трубина Е.* «Трамвай, полный Wi-Fi»: о рецепции идей Ричарда Флориды в России // Неприкосновенный запас. 2013. № 6 (92). С. 175-194.
19. *Трубина Е.* Примиряясь с упадком. Руины 2.0 // Неприкосновенный запас. 2013. № 3 (89). С. 191-207.
20. *Филлипс Л., Йоргенсен М.В.* Дискурс анализ. Теория и метод. – Харьков: Гуманитарный центр. 2008.
21. Урбанизм и урбанисты в российских сетевых изданиях 2010-х годов: монография / Ответственный редактор *М.П. Абашева*. – Пермь: Издательский центр ПГНИУ, 2020.

ISSN 2227-6165

22. Царицыно: аттракцион с историей / Ответственные редакторы: *Н.В. Самутина*, Б.Е. Степанов. – Москва: Новое литературное обозрение. 2014.
23. *Fairclough N.* Media Discourse. – London: Edward Arnold, 1995.
24. *Hall S.* The Work of Representation // Representation: Cultural Representation and Signifying Practices / SAGE Publications. London – Thousand Oaks – New Dehli. 2003. – P. 13-75.
25. *Laclau E., Mouffe C.* Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politis. 2nd Edition. – London – New York: Verso, 2001.
26. *Lerner J.* TV therapy without psychology: adapting the Self in post-soviet media // Laboratorium. 2011. Vol. 3, no. 1. Pp. 178-180.
27. *Lerner J.* Adapting the Therapeutic Discourse to Post-Soviet Media-Culture: The Case of Modniy Prigovor // Slavic Review. 2013. 72 (4). Pp. 828-849.
28. *Rutten E.* Sincerity after Communism. A Cultural History. – New Haven and London: Yale University Press, 2017.
29. *Rutten E., Kemper J., Rachmadiev F.* Sublime Imperfections: Creative Interventions in Post-1989 Europe. 2020. URL: https://sublimeimperfections.org/ (дата обращения: 05.08.2020).

SOURCES

1. *Dve bednosti: chem otlichayutsya ob'ektivno i sub'ektivno bednye rossiyane* [Two poverties: the difference between objectively and subjectively poor Russians]. In: *Nauchno-obrazovatel'nyj portal IQ NIU VShE* [HSE IQ research and education portal]. 02.12.2019. URL: https://iq.hse.ru/news/321440042.html (accessed: 24.07.2020.
2. Gruppa «Kino» [The Kino, music band] *Boshetunmaj*, URL: https://www.youtube.com/watch?v=LGz18YK2GDo (accessed: 28.04.2020).
3. Gruppa «Kino» [The Kino, music band] *Vremya est', a deneg net* [There is time, but there is no money], URL: https://www.youtube.com/watch?v=EBlVU-xZKgg (accessed: 28.04.2020).
4. Gruppa «Zoopark» [The Zoopark, music band] *Leto* [Summer], URL: https://www.youtube.com/watch?v=jAiGOa-RLvM (accessed: 25.07.2020).
5. *Kak Vsemirnyj bank otsenivaet uroven' bednosti* [How the world Bank assesses the level of poverty]. In: *Informacionnoe agentstvo TASS* [TASS News Agency]. 15.01.2020. URL: https://clck.ru/PrSYT (accessed: 24.07.2020).
6. Kudracheva I. *Iskusstvo stil'noj bednosti. Chellendzh imeni Ilona Maska: kak vyzhit', pitayas' na 142 rublya v den'* [The art of stylish poverty. The Elon Musk challenge: how to survive on 142 rubles a day]. In: *Afisha Daily*. 10.05.2016. URL.: https://daily.afisha.ru/cities/1423-chellendzh-imeni-ilona-maska-kak-vyzhit-pitayas-na-142-rublya-v-den (accessed: 25.09.2020)
7. Onufrieva Z. *Iskusstvo stil'noj bednosti: vse po 43 rublya: kak rabotayut magaziny fiksirovannykh cen* [The art of stylish poverty. All for 43 rubles: how fixed-price stores function]. In: *Afisha Daily*. 26.02.2016. URL.: https://daily.afisha.ru/archive/gorod/changes/vse-po-43-rublya-kak-rabotayut-magaziny-fiksirovannyh-cen (accessed: 25.09.2020)
8. Poletaeva A. *Chto pokupayut i prodayut moskvichi na garazhnykh rasprodazhakh* [What Muscovites buy and sell at garage sales]. In: *The Village*. 05.09.2014. URL.: http://www.the-village.ru/village/people/people/163865-chto-pokupayut-i-prodayut-moskvichi-na-garazhnyh-rasprodazhah (accessed: 25.09.2020)
9. Sadykova R. *Kak pravilno ekonomit'* [How to save money right]. In: *The Village*. 01.09.2014. URL.: http://www.the-village.ru/village/city/situation/163731-kak-nachat-ekonomit-deshevaya-msk (accessed: 25.09.2020)
10. *Samoocenku vynuli iz koshelka. Sub'ektivnaya i ob'ektivnaya bednost' v Rossii ne peresekayutsya* [Self-esteem taken out of wallets. Subjective and objective poverty do not overlap in Russia]. In: *Kommersant* [Businessmen]. 223 of 04.12.2019, P. 2. URL: https://www.kommersant.ru/doc/4180423 (accessed: 24.07.2020).
11. Shatova N. *Pandemiya razorila rossiyan. «U nas khudshie v Evrope potrebitel'skie nastroeniya»* [The pandemic has devastated Russians. "We have the worst consumer sentiment in Europe"]. In: *Nacional'naya sluzhba novostej* [National news service]. 24.07.2020. URL: https://nsn.fm/economy/pandemiya-razorila-rossiyan-u-nas-hudshie-v-evrope-potrebitelskie-nastroeniya (accessed: 27.07.2020).
12. Shenburg A. fon, *Iskusstvo stil'noj bednosti: kak stat' bogatym bez deneg* [The art of stylish poverty: how to become rich without money]. Moskva. Tekst. 2009. 190 p.
13. Shokhina E. *V Rossii nazrevaet potrebitel'skij krizis* [A consumer crisis is brewing in Russia]. In: *Vedomosti*, 24.07.2020. URL: https://www.vedomosti.ru/economics/articles/2020/07/24/835260-rossii-potrebitelskii (accessed: 28.07.2020).

ISSN 2227-6165

14. Tajozhnaja A. *«Bednye ljudi»: kak ja perestala bojatsja i nauchilas' zhit' po sredstvam* ["Poor people": how I stopped being afraid and learned to live within my means]. In: *The Village*. 02.02.2015. URL.: https://www.the-village.ru/village/city/city/175261-bednye-lyudi-kolonka-taezhnoy (accessed: 25.09.2020)
15. *Uroven' bednosti, poslednee obnovlenie, 29.04.2020* [Poverty level, last updated on 29.04.2020]. In: *Federal'naya sluzhba gosudarstvennoj statistiki Rosstat* [Federal state statistics service Rosstat]. URL: https://www.gks.ru/free_doc/new_site/population/bednost/tabl/tab-bed2-7.htm (accessed: 24.07.2020).
16. *Vsemirnyj bank* [World Bank], Russian version of the website. URL: https://www.vsemirnyjbank.org/ru/topic/poverty/brief/global-poverty-line-faq (accessed: 24.07.2020).

REFERENCES

1. *«Luchshe kuplyu butylku, boyaryshnik ili eshhe kakuyu-nibud' chekushku». Kak zhivut samye bednye rossiyane i pochemu den'gi ne delayut ix schastlivymi: interv'yu D. Rogozina* ["I'd rather buy a bottle, a hawthorn, or something else". How do the poorest Russians live and why money doesn't make them happy: interview with D. Rogozin] In: *Lenta.ru*. 23.10.2019. URL: https://clck.ru/MnZ8b (accessed: 02.04.2020).
2. Bajduzh M. *Konstruirovanie lokal'nogo prostranstva: Most vlyublennykh v Tyumeni kak gorodskoj brend* [Constructing a local space: Bridge of lovers in Tyumen as a city brand]. In: *Voobrazhaemaya territoriya: ot lokal'noj identichnosti do brenda* [Imaginary territory: from local identity to brand]. Moscow, Neolit, 2018. Pp. 176-201.
3. Bourdieu P. *Formy kapitala* [Forms of capital]. In: *Ekonomicheskaya sociologiya* [Economic sociology]. T. 3. 5. Nov. 2002. Pp. 61-63.
4. Eltsova K. *"Kachestvennye" media dlya "obrazovannogo men'shinstva": analiz diskursa ob elitarnosti v rossijskikh novykh media* ["Quality" media for the "educated minority": an analysis of the elitist discourse in Russian new media]. In: *Filosofia i Kultura* [Philosophy and Culture]. 2014. 8 (80). Pp. 1149 – 1175.
5. Eltsova K. *Diskursy ob elitarnykh gruppakh v sovremennoj Rossii (analiz publikacij v novykh media)* [Discourse on elite groups of the contemporary Russian society (analysis of publications in the digital media)]. In: *Vestnik RGGU. Seria Politologiya* [RSUH Bulletin. Political Sciences Section]. Moscow, # 6 (149). Pp. 44-52.
6. Fairclough N. *Media Discourse*. London, Edward Arnold, 1995.
7. Fillips L., Jorgensen M.V. *Diskurs analiz. Teoriya i metod* [Discourse analysis: theory and method]. Kharkov, Gumanitarnyj centr, 2008.
8. Gorodnichev A. *Prostranstvennoe neravenstvo v Moskve: struktura goroda i raspredelenie blag v nem* [Spatial inequality in Moscow: the structure of the city and the distribution of benefits]. In: *Ekspertnyj doklad dlya Vysshej shkoly urbanistiki imeni A.A. Vysokovskogo NIU VShE* [Expert report for the Vysokovsky Higher school of urban studies of the HSE]. 15 p. URL: https://clck.ru/MnYbs (accessed: 02.04.2020).
9. Hall S. *The Work of Representation*. In: *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices*. SAGE Publications. London – Thousand Oaks – New Dehli. 2003. Pp. 13-75.
10. Kupriyanov P. *K voprosu o konstruirovanii mest v sovremennom gorode: mexanizmy i identichnost'* [On the issue of designing places in a modern city: mechanisms and identity]. In: *Labirint. Zhurnal socialno-gumanitarnykh issledovanij* [Labyrinth. Journal of social and humanitarian research]. 2016. 5. Pp. 37-45.
11. Mitin I. *Mifogeografiya kak teoreticheskaya ramka brendinga goroda* [Mythogeography as a theoretical framework for city branding]. In: *Brending malykh i srednikh gorodov Rossii* [Branding of small and medium-sized cities in Russia]. Yekaterinburg, Izdatelstvo UrGU, 2012. Pp.135-142.
12. Laclau E., Mouffe C. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politis*. 2nd Edition. Verso. London – New York. 2001.
13. Lerner J. *TV therapy without psychology: adapting the Self in post-soviet media*. In: *Laboratorium*. 2011. Vol. 3, no. 1. Pp. 178-180.
14. Lerner J. *Adapting the Therapeutic Discourse to Post-Soviet Media-Culture: The Case of Modniy Prigovor*. In: *Slavic Review*. 2013. 72 (4). Pp. 828-849.
15. Petrov N., Axmetova M., Bajduzh M. *Brending gorodov v mezhdisciplinarnoj perspektive* [The branding of cities from an interdisciplinary perspective]. In: *Voobrazhaemaya territoriya: ot lokal'noj identichnosti do brenda* [Imaginary territory: from local identity to brand]. Moscow, Neolit, 2018. Pp. 4-9.

ISSN 2227-6165

16. Trubina E. *“Tramvaj, polnyj Wi-Fi”: o recepcii idej Richarda Floridy v Rossii* [“Tram full of Wi-Fi”: about the reception of Richard Florida's ideas in Russia]. In: *Neprikosnovennyj zapas* [Reserve stock]. 2013. 6 (92). Pp. 175-194.
17. Trubina E. *Primiryayas’ s upadkom. Ruiny 2.0* [Coming to terms with decline. Ruins 2.0]. In: *Neprikosnovennyj zapas* [Reserve stock]. 2013. 3 (89). Pp. 191-207.
18. Trubina E. *Gorod v teorii. Opyty osmyslenija prostranstva*. [City in theory. Experiments in comprehending space]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2011.
19. *Tsaricyno: attrakcion s istoriej* [Tsaritsyno: an attraction with a history]. Otvetstvennye redaktory [Eds]: N.V. Samutina, B.E. Stepanov. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2014.
20. Rutten E. *Sincerity after Communism. A Cultural History*. Yale University Press, New Haven and London, 2017.
21. Rutten E., Kemper J., and Rachmadiev F. *Sublime Imperfections: Creative Interventions in Post-1989 Europe*. 2020. URL: https://sublimeimperfections.org/ (accessed: 05.08.2020).
22. Vendina O., Pain E. *Mnogoetnichnyj gorod. Problemy i perspektivy upravleniya kulturnym raznoobraziem v krupnejshikh gorodakh* [Multi-ethnic city. Problems and prospects of cultural diversity management in major cities]. Moscow, Sektor, 2018.
23. Vorob’eva (Vezhlyan) E. *Moskva v rossijskoj middl-literature i kino 2000 – 2010-x godov: prostranstvennye praktiki i semanticheskie transformacii* [Moscow in Russian middle literature and cinema of the 2000s – 2010s: spatial practices and semantic transformations]. In: *Topografii populyarnoj kultury: sbornik statej* [Topographies of popular culture: a collection of articles Moskva]. Novoe literaturnoe obozrenie. 2015. Pp. 81-97.
24. *Urbanizm i urbanisty v rossijskikh setevykh izdanijakh 2010-x godov* [Urbanism and urbanists in Russian online media in the 2010s]. Otvetstvennyi redaktor [Ed.]: M.P. Abasheva. Perm’, Izdatel’skyi zentr PGNIU, 2020.
25. Zamyatin D., Zamyatina N. *Imidzhevye resursy territorii: strategii analiza i konceptualnoe osmyslenie (na primere proekta po formirovaniyu brenda gorodov Sverdlovskoj oblasti)* [Territory branding resources: analytical strategies and conceptualization (case study of Sverdlovsk region brand). In: *Labirint. Zhurnal socialno-gumanitarnykh issledovanij* [Journal of social and humanitarian research]. 2015. 1. Pp. 26-45.
26. Zvereva G. *“Moj lyubimyj gorod”: storitelling v russkoyazychnyx lyubitelskikh video na Youtube* [My dear city”: storytelling in Russian-language amateur videos on Youtube].
In: *Articult*. 36 (4). 2019. Pp. 103-111.
27. Zubarevich N. *Bednost’ v rossijskikh regionakh v 2000-2017 gg.: faktory i dinamika* [Poverty in Russian regions in 2000 – 2017: factors and dynamics]. In: *Naselenie i ekonomika* [Population and economy]. 2019. 3. Pp. 63-74.
28. Zubarevich N. *Budushhee rossijskogo prostranstva: ekonomika i naselenie* [Future of the Russian area: economy and population]. In: *Budushhee rossijskoj ekonomiki* [Future of the Russian economy]. Moscow, Eksmo, 2019. Pp. 177-184.
29. Zubarevich N. V. *Neravenstvo regionov i krupnykh gorodov Rossii: chto izmenilos v 2010-e gody?* [Inequality in Russia's regions and major cities: what has changed in the 2010s?]. In: *Obshhestvennye nauki i sovremennost’* [Social Sciences and modernity]. 2019. 4. Pp. 57-70.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

SUMMARY

ОНТОЛОГИЯ КУРАТОРСТВА

УДК 06.064+061.4+7.01

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: Статья посвящена теоретическому моделированию онтологии кураторства выставочных проектов. При этом кураторство рассматривается в двух взаимодополняющих «проекциях»: как функция в условиях выставочной деятельности и как самостоятельная деятельность. Содержательной «рамкой» для выражения искомой онтологии является методическое представление деятельности. Методологической основой для теоретического моделирования являются деятельностный подход, генетически-конструктивный подход, метод онтологизации и константный метод. Кроме условной нормы деятельности куратора, отдельно рассматриваются основные возможные варианты выхода за неё, что в данном построении выражается через оппозицию куратору фигуры арт-менеджера. В связи с этим проводится описание онтологических функций арт-менеджера как устойчивого субъекта механизма системной выставочной деятельности.

Ключевые слова: куратор, кураторство, арт-менеджер, арт-менеджмент, выставочная деятельность, современное искусство, методология искусствоведения, теория искусства, наука об искусстве, константный метод

ONTOLOGY OF CURATING

UDC 06.064+061.4+7.01

Author: ***Schtein Sergey Yuryevich***, PhD in Art Studies, 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: The article is devoted to theoretical modeling of the ontology of curating of exhibition projects. At the same time, curating is considered in two complementary "projections": as a function in the conditions of exhibition activity and as an independent activity. The meaningful “frame” for expressing the desired ontology is the methodical presentation of activity. The methodological basis for theoretical modeling is the activity approach, the genetically constructive approach, the ontologization method and the constant method. In addition to the conditional norm of the curator's activity, the main possible options for going beyond it are separately considered, which in this construction is expressed through opposition to the curator of the art manager's figure. In this regard, the ontological functions of the art manager as a stable subject of the mechanism of system exhibition activity are described.

Keywords: curator, curating, art manager, art management, exhibition activity, contemporary art, methodology of art studies, art theory, the science of art, constant method

ИКОНОГРАФИЯ СЦЕН НАГРАЖДЕНИЯ ЧИНОВНИКОВ В ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИХ ЧАСТНЫХ ГРОБНИЦАХ ВРЕМЕНИ ПРАВЛЕНИЯ XIX ДИНАСТИИ

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 древнеегипетских 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 пойдет о сценах награждения времени XIX династии, которые находятся в фиванских частных гробницах. Для росписи частных гробниц времени XIX династии характерно уменьшение сцен, иллюстрирующих службу и повседневную жизнь чиновников, и увеличение сцен, связанных с посмертным существованием хозяина гробницы. Из частных гробниц этого периода происходит всего три сцены награждения, которые находятся в погребениях градоправителя Фив Пасера (TT 106), скульптора Ипуи (TT 217) и писца царской корреспонденции Чаи (TT 23). Композиция этих сцен основывается на сценах времени правления XVIII династии, хотя и имеет меньшую масштабность.

Ключевые слова: Древний Египет, Новое царство, сцены награждения, частные гробницы, XIX династия, золото почести, награды

ISSN 2227-6165

ICONOGRAPHY OF THE REWARDING SCENE FROM THE ANCIENT EGYPTIAN PRIVATE TOMBS OF THE XIX DYNASTY

UDC 7.032(32)+726.852

Author: ***Ershova Elena Sergeevna***, lecturer, Department of theory and history of art, Faculty of the History of Art,, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: lena.s.ershova@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1345-7056

Summary: The phenomenon of the king's rewarding of the court officials and warriors for the loyal service reached the peak of its development during the New Kingdom Era, which is confirmed by lots of historical sources, as well as the scenes depicting the king's rewarding the noble people which first appeared in private tombs during the reign of Thutmose IV and went on appearing during the whole New Kingdom Era. This article deals with the rewarding scenes which can be seen in private tombs in Thebes and which are dating back to Dynasty XIX period. Painting of private tombs of Dynasty XIX is characterized by fewer number of scenes depicting services and daily life of officials, and, to the contrary, larger amount of scenes related to the posthumous existence of the tomb owner. There are only three rewarding scenes in the private tombs dated back to the period in question, and these scenes can be found in the burials of Paser, the mayor of Thebes (TT 106), Apy the sculptor (TT 217) as well as in the burial of Thai who was a royal scribe. The composition of these scenes is based on scenes dated back to the period of Dynasty XVIII reign, however, they are smaller in scale.

Keywords: Ancient Egypt, New Kingdom, rewarding scenes, gold of honour, rewards, private tombs, XIX dynasty

ИНОСТРАНЦЫ В МОСКОВИИ КОНЦА XV-XVI вв.: ВОСПРИЯТИЕ ЗАСТРОЙКИ И АРХИТЕКТУРЫ РУССКИХ ГОРОДОВ

УДК 711

Автор: ***Черный Валентин Дмитриевич***, доктор культурологии, профессор кафедры истории русского искусства факультета истории 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: Рассматриваются особенности восприятия иностранцами русских городов, их застройки, планировки и архитектуры на протяжении конца XV-XVI вв. Восстановление единого государства, называемого в Европе Московией, обратило на себя внимание многих стран, сообществ и отдельных лиц, стремящихся наладить с Россией выгодные для себя политические, торговые и культурные связи. В сферу внимания иностранцев попадают русские города, прежде всего столица, с непривычной для них планировкой, застройкой и архитектурой. В своих оценках русских реалий авторы исходили из своих представлений и интересов, сложившихся в иных историко-культурных условиях. По этой причине они нередко отдавали предпочтение европейским городам и постройкам. По мере развития контактов России с зарубежными странами, знания иностранцев о русских городах становятся более точными и адекватными.

Ключевые слова: иностранец, восприятие, город, застройка, планировка, архитектура

FOREIGNERS IN MUSCOVY OF THE LATE XV-XVI CENTURIES: PERCEPTION OF DEVELOPMENT AND ARCHITECTURE OF RUSSIAN CITIES

UDC 711

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 considers the peculiarities of foreigners' perception of Russian cities, their development, planning and architecture during the late XV-XVI centuries. The restoration of a single state, called Muscovy in Europe, has attracted the attention of many countries, communities, and individuals seeking to establish profitable political, commercial, and cultural ties with Russia. Russian cities, especially the capital, with unusual layout, buildings and architecture fall into the sphere of attention of foreigners. In their assessments of Russian realities, the authors proceeded from their own ideas and interests that developed in other historical and cultural conditions. For this reason, they often preferred European cities and buildings. As Russia's contacts with foreign countries develop, foreigners' knowledge of Russian cities becomes more accurate.

Keywords: alien, perception, city, building, layout, architecture

ЧЕТЫРЕ ЦЕРКОВНЫХ ОБРАЗА СЕРЕДИНЫ XVIII ВЕКА ИЗ ХРАМА ВОСКРЕСЕНИЯ ХРИСТОВА БОЛЬШОГО ЦАРСКОСЕЛЬСКОГО ДВОРЦА

УДК 75.051

Автор: ***Коршунова Наталья Геннадьевна***, искусствовед, аспирант Ленинградского государственного университета имени А.С. Пушкина (196605, Санкт-Петербург, Петербургское шоссе, 10), e-mail: ngk65@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-7503-9650

Аннотация: Впервые в научный оборот вводится информация о четырех церковных образах середины XVIII века сохранившихся после разграбления придворного царскосельского храма Воскресения Христова в период немецкой

ISSN 2227-6165

оккупации г. Пушкина в 1941–1944 годах. Это произведения художников И.П. Аргунова «Иоанн Дамаскин», Г.Г. Дерябина «Исцеление расслабленного», М.Л. Колокольникова «Архангел Михаил» и «Архангел Гавриил». Проводится стилистический, иконографический и сравнительный анализ этих произведений. Впервые выявляется иконографическая связь сюжетных образов придворной церкви с гравюрами лицевых Библий, в частности с гравюрами Библии Вайгеля (1695). Дается информация о музейном статусе сохранившихся произведений. На примере сохранившихся произведений рассматриваются два периода в работе над созданием живописного убранства придворной церкви в середине XVIII века.
Ключевые слова: Церковь Воскресения Христова, Царское Село, барокко, Аргунов, Дерябин, Колокольников

FOUR RELIGIOUS PAINTINGS OF THE MIDDLE OF THE XVIII CENTURY FROM THE CHURCH OF THE RESURRECTION OF CHRIST OF THE GREAT TSARSKOYE SELO PALACE

UDC 75.051

Author: ***Korshunova Natalya Gennadyevna***, art historian, Leningrad state University named after A.S. Pushkin (10 St. Petersburg highway, St. Petersburg, Russia, 196605), e-mail: ngk65@yandex.ru
ORCID ID: 0000-0002-7503-9650

Summary: For the first time in scientific circulation information is being introduced about four religious paintings of the middle of the XVIII century which stayed safe after the looting of the Church of the Resurrection of Christ of the Great Palace of Tsarskoe Selo during the German occupation of the town of Pushkin in 1941-1944. These are the work of artists: I.P. Argunov's "John of Damascus", G.G. Deryabi's "Healing of the Relaxed", M.L. Kolokolnikov's "Archangel Michael" and "Archangel Gabriel". For the first time, information about four preserved Church images of the middle of the XVIII century from the Court Church of the Resurrection in the Big (Catherine) Tsarskoye Selo Palace is introduced into scientific circulation. Stylistic, iconographic and comparative analysis of these works is carried out. The typological systematization of the picturesque design of the temple is introduced. For the first time, the iconographic connection of the plot of images of the Court Church with the engravings of the Western European Bibles, in particular with the engravings of the Bible (1695) by Weigel is revealed. Information about the museum status of the preserved works is given. Two periods in the work of the creation of the picturesque decoration of the Court Church in the middle of the XVIII century are considered on the example of the preserved works.
Keywords: Church of the Resurrection of Christ, Tsarskoye Selo, Baroque, Argunov, Deryabin, Kolokolnikov

АНГЛИЙСКОЕ АРХИТЕКТУРНОЕ КАПРИЧЧИО В КОНТЕКСТЕ РАЗВИТИЯ ВЕДУЩИХ СТИЛИСТИЧЕСКИХ НАПРАВЛЕНИЙ XIX ВЕКА

УДК 72.035(410.1)

Автор: ***Гусева Ксения Евгеньевна***, магистр истории искусств, аспирантка кафедры Истории и теории искусств Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18), e-mail: SenniGuseva@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-4870-4966

Аннотация: Архитектурные каприччио в контексте развития пейзажного жанра, сформировавшись в Италии в XV–XVI веках, получили широкое распространение в английском искусстве XIX века. Этому способствовали культурно-исторические, политические и социальные причины. Сложение методологических особенностей архитектурного каприччио в XIX веке происходило под влиянием различных художественно-стилистических направлений в английском искусстве. В статье рассматриваются предпосылки формирования и распространения «каприччио» в творчестве английских архитекторов и художников: Ч. Кокерелла, Дж. М. Гэнди, Т. Коула и других в культурно-историческом контексте XIX века. Исследуются их творческие методы и приемы формирования жанра архитектурных фантазий в период изменения стилевых канонов, развития направлений эклектики и романтизма в искусстве XIX века. Рассматриваются причины реминисценции готических архитектурных форм в жанре каприччио английскими художниками XIX века.
Ключевые слова: архитектурный пейзаж, каприччио, архитектурные фантазии, методология, эклектика, романтизм, готика

ENGLISH ARCHITECTURAL CAPRICCIO IN THE CONTEXT OF THE DEVELOPMENT OF LEADING ART STYLES OF THE XIX CENTURY

UDC 72.035(410.1)

Author: ***Guseva Ksenia Evgenievna***, Magister of Art History, postgraduate student at the Department of History and Theory of arts in Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design (18, Bolshaya Morskaya str., St.Petersburg, Russia, 191186), e-mail: SenniGuseva@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-4870-4966

Summary: Architectural capriccio in the context of the development of the landscape genre, formed in Italy in the 15th – 16th centuries, has gained currency in English art 19th-century. This was facilitated by cultural, historical, political and social reasons. The methodological features of architectural capriccio in the 19th century was influenced by various artistic and art styles in English. The article is devoted to the prerequisites for the formation and dissemination of "capriccio" in the work of English architects and artists: C. Cockerell, J. M. Gandy, T. Cole and others in the cultural and historical context of the 19th century. The article also points out the creative methods and techniques for the formation of the genre of architectural fantasies in

ISSN 2227-6165

the period of changing style canons, the development of eclecticism and romanticism in the art of the 19th century. The causes of reminiscence of Gothic architectural forms in the capriccio genre by English artists of the 19th century are also discussed in detail in that article.

Keywords: architectural landscape, capriccio, architectural fantasies, methodology, eclecticism, romanticism, gothic

ОТЕЧЕСТВЕННЫЙ ДЕТСКИЙ ПОРТРЕТ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА: РОМАНТИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ АНГЕЛА, «БЛАГОРОДНОГО ДИКАРЯ» И ГЕРОЯ

УДК 7.035(57)+7.041.5

Автор: ***Абдуллина Дарина Александровна***, ведущий научный сотрудник Государственного Русского музея (191023, Санкт-Петербург, Инженерная улица, д. 10), аспирант кафедры художественного образования и декоративно-прикладного искусства Российского государственного педагогического университета (РГПУ) им. А.И. Герцена (191186, Санкт-Петербург, Набережная реки Мойки, д. 48; руководитель диссертационного исследования – кандидат искусствоведения А.Г. Сечин), e-mail: abdullina@muzped.net

ORCID ID: 0000-0002-4736-7841

Аннотация: В статье рассматривается детский портрет в отечественной живописи первой половины XIX века на примере работ О.А. Кипренского, К.П. Брюллова, В.Г. Варнека, В.А. Тропинина, А.Г.Венецианова и других портретистов того времени. Автор выделяет наиболее часто встречающиеся в портретах «типы» или варианты детских образов, а именно: дети-ангелы, «благородные дикари», дети-герои и «примерные дети». Возникновение данных «формул представления» связывается с развитием так называемой романтической концепции детства, предполагающей в сравнении с предыдущей эпохой «маленьких взрослых» особое отношение к детскому миру как утраченному идеалу, «золотому веку» и программ на будущее. В публикации прослеживается то, как на развитие жанра и его образности сказывалась актуализация тенденций романтизма в изобразительном искусстве того времени.

Ключевые слова: детский портрет, романтизм, дети, живопись, история детства, искусство XIX века, искусство романтизма

DOMESTIC CHILDREN'S PORTRAIT OF THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY: ROMANTIC IMAGES OF ANGELS, “NOBLE SAVAGE” AND HERO

UDC 7.035(57)+7.041.5

Author: ***Abdullina Darina Aleksandrovna***, Leading Researcher of the State Russian Museum, Postgraduate Student, Department of Art Education and Decorative and Applied Arts, Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen (the head of the thesis research is A.G. Sechin, Ph.D.), e-mail: abdullina@muzped.net

ORCID ID: 0000-0002-4736-7841

Summary: The article considers the children's portrait in Russian painting of the first third of the XIX century on the example of the works of O.A. Kiprensky, K.P. Bryullov, V.G. Varnek, V.A. Tropinin, A.G. Venetsianov and other portraitists of that time. The author identifies the most common “types” or variants of children's images in portraits, namely: children-angels, “noble savages”, children-heroes and “exemplary children”. The emergence of these “formulas of representation” is associated with the development of the so-called romantic concept of childhood, which assumes, in comparison with the previous era of “little adults”, a special attitude to the children's world as a lost ideal, a “Golden age” and programs for the future. The publication traces how the development of the genre and its imagery was affected by the actualization of romanticism trends in the visual arts of that time.

Keywords: children's portrait, romanticism, children, painting, childhood story, 19th century art, romanticism art

ПРОБЛЕМА АТРИБУЦИИ ИЗДЕЛИЙ ТОРГОВО-ПРОМЫШЛЕННОГО ТОВАРИЩЕСТВА «П.И. ОЛОВЯНИШНИКОВА СЫНОВЬЯ» В СВЕТЕ НОВЫХ СВЕДЕНИЙ О ПРЕДПРИЯТИИ

УДК 745

Автор: ***Панкратов Сергей Сергеевич***, магистр теории и истории искусств, выпускник факультета истории искусств Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: s9164468281@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8597-7846

Аннотация: Статья посвящена проблеме атрибуции отдельных произведений торгово-промышленного товарищества «П.И. Оловянишникова сыновья». В статье впервые описываются ранее не известные подразделения Товарищества, такие как иконописная студия, живописная, вышивальная и столярная мастерские, парчовая фабрика, и указываются источники, подтверждающие их существование. Выявлена дата создания фабрики церковной утвари в Москве. Впервые анализируется структура Товарищества, штат его сотрудников и их квалификация. Выявляется взаимосвязь Товарищества и Строгановского училища. Дается анализ взаимоотношений Оловянишниковых с другими производителями художественных изделий и художником М.В. Нестеровым. Описываются принципы разделения продукции в зависимости от её художественных достоинств. Рассматриваются профильные справочные материалы, печатные издания предприятия, в которых содержатся сведения о видах изделий Товарищества.

Ключевые слова: модерн, атрибуция, П.И. Оловянишникова сыновья, Вашков, оклад, икона, церковная утварь

ISSN 2227-6165

THE PROBLEM OF ATTRIBUTION OF PRODUCTS OF THE TRADE AND INDUSTRIAL PARTNERSHIP "P.I. OLOVYANISHNIKOV'S SONS" IN THE LIGHT OF NEW INFORMATION ABOUT THE COMPANY

UDC 745

Author: ***Pankratov Sergey Sergeevich***, Master of Arts in Theory and Art History, Faculty of Art History, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: s9164468281@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-8597-7846

Summary: The article is devoted to the problem of attribution of individual works of the commercial and industrial partnership "P.I. Olovyanishnikov's sons". The article describes for the first time previously unknown divisions of the Partnership, such as the icon painting studio, painting, embroidery and carpentry workshops, brocade factory, and indicates sources confirming their existence. The date of creation of the Church utensils factory in Moscow has been revealed. For the first time, the structure of the Partnership, its staff and their qualifications are analyzed. The relationship between the Partnership and the Stroganov school is revealed. The article analyzes the relationship between Olovyanishnikov and other manufacturers of art products and the artist M.V. Nesterov. The article describes the principles of product separation depending on its artistic merits. We consider the profile reference materials printed publications of the enterprise, which contain information about the types of products of the Partnership.

Keywords: modern, attribution, P.I. Olovyanishnikov's sons, Vashkov, riesa, icon, church utensils

ИЛЛЮСТРАЦИИ К РУССКОМУ ПЕРЕВОДУ РОМАНА ЭРНЕСТА Д'ЭРВИЛЬИ «ПРИКЛЮЧЕНИЯ ДОИСТОРИЧЕСКОГО МАЛЬЧИКА» (1929) В КОНТЕКСТЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ О ЛЮДЯХ КАМЕННОГО ВЕКА ИЗ ФОНДОВ ГОСУДАРСТВЕННОГО ДАРВИНОВСКОГО МУЗЕЯ

УДК 75.056

Автор: ***Васильева Анна Владимировна***, старший научный сотрудник Государственного Дарвиновского музея (Государственное бюджетное учреждение культуры города Москвы «Государственный Дарвиновский музей») (117292, г. Москва, ул. Вавилова, д. 57), e-mail: avvassilieva@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-8606-1047

Аннотация: Статья посвящена исследованию образа доисторического человека в детской книжной иллюстрации и в оформлении музейных экспозиций (живопись, скульптура) 1920-х – 1930-х годов на примере произведений из фондов Государственного Дарвиновского музея. В этот период в Государственном Дарвиновском музее работали известные художники детской книги – Василий Ватагин и Михаил Езучевский. Они были хорошо знакомы с антропологией и этнографией. Их рисунки стали первыми советскими иллюстрациями к книге Эрнеста Д'Эрвильи «Приключения доисторического мальчика», ставшей в СССР научно-популярной книгой для детей о первобытных людях. В.А. Ватагин, М.Д. Езучевский и А.Н. Комаров создали в первой половине XX века ряд картин и скульптур о жизни доисторических людей для экспозиции Государственного Дарвиновского музея. Иллюстрации в книге и художественные произведения в экспозиции музея привносили в сухое повествование, сводившееся к назидательности и передаче полезных знаний, элемент утраченной в текстах развлекательности и эмоциональности.

Ключевые слова: первобытные люди, палеоарт, М.Д. Езучевский, В.А. Ватагин, А.Н. Комаров, детская книжная иллюстрация, искусство 1920-х – 1930-х годов, Государственный Дарвиновский музей

ILLUSTRATIONS TO THE RUSSIAN TRANSLATION OF "THE ADVENTURES OF A LITTLE PREHISTORIC BOY" (1929) BY ERNEST D'HERVILLY IN THE SCOPE OF LITERARY WORKS ABOUT PEOPLE OF THE STONE AGE FROM THE STATE DARWIN MUSEUM COLLECTION

UDC 75.056

Author: ***Vasilyeva Anna Vladimirovna***, Senior Researcher Associate, State Darwin Museum (57, Vavilova str., Moscow, Russia, 117292, Moscow, e-mail: avvassilieva@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-8606-1047

Summary: The article dwells on the study of the image of a prehistoric man portrayed in children books illustrations and museum exhibitions' design (paintings, sculptures) in 1920-1930s using the example of works from the State Darwin Museum funds. During this period, famous artists of children's books Vasily Vatagin and Mikhail Ezuchevsky worked at the State Darwin Museum. They were also well versed in anthropology and ethnography. Their drawings were the first Soviet illustrations for the book by Ernest d'Hervilly "The Adventures of a little prehistoric boy", which became a popular science book for children in the USSR about prehistoric people. V.A. Vatagin, M.D. Ezuchevsky and A.N. Komarov created a number of paintings and sculptures about the life of prehistoric people for the exposition of the State Darwin Museum in the first half of the XX century. Illustrations and artworks introduced the element of entertainment and emotional appeal to the museum's exhibitions, which otherwise were purely informative and rather cold-eyed.

Keywords: prehistoric men, paleoart, Mikhail Ezuchevsky, Vasily Vatagin, Alexey Komarov, children book illustration, the art of 1920-1930s, the State Darwin Museum

ISSN 2227-6165

РОССИЙСКИЕ ЭМИГРАНТЫ – ФОТОГРАФЫ В США: ПУТЬ В ИСКУССТВО И БИЗНЕС (1930-1960-е гг.)

УДК 325.25+7.038.53:77

Автор: ***Волкова Галина Викторовна***, кандидат исторических наук, директор Учебно-научного центра «Арт-дизайн» Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: galinavolk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-3672-2251

Аннотация: Статья посвящена российскому зарубежью в США как одному из центров развития фотографии как искусства и вида частного предпринимательства. Автор исследует судьбы и творческое наследие ведущих мастеров фотографии Русской Америки, раскрывая их взаимодействие с миром новаторского искусства российской художественной эмиграции. Авторская гипотеза заключается в том, что главными факторами выдающихся достижений ведущих деятелей русско-американского фотографического искусства явился синтез художественно-эстетических новаций европейского и русского искусства, воспринятых или непосредственно созданных российскими фотографами-эмигрантами в 1920-е гг., и возможностей американской издательской индустрии, способности ее лидеров к творческому эксперименту и коммерческим рискам ради будущего успеха. В статье рассматривается также социальная среда и персоналии развития фотографии как сферы услуг, ставшей неотъемлемой частью жизни российского зарубежья в США XX века.

Ключевые слова: российское зарубежье, Русская Америка, Русский Париж, фотография моды, дизайн, фотоискусство

RUSSIAN ÉMIGRÉS – PHOTOGRAPHERS IN THE USA: PATH TO ART AND BUSINESS (1930s-1960s)

UDC 325.25+7.038.53:77

Author: ***Volkova Galina Viktorovna***, PhD in History, Director of the Educational and Scientific Center “Art Design”, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: galinavolk@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-3672-2251

Summary: The article is devoted to the Russian diaspora in the USA as one of the centers for the development of photography as an art and a type of private enterprise. The author examines the destinies and creative heritage of the leading masters of photography in Russian America, revealing their interaction with the world of innovative art of the Russian artistic emigration. The author's hypothesis is that the main factors of the outstanding achievements of the leading figures of Russian-American photographic art were the synthesis of artistic and aesthetic innovations of European and Russian art, perceived or directly created by Russian émigré photographers in the 1920s, and the capabilities of the American publishing industry, the ability of its leaders to take creative experimentation and commercial risk for future success. The article also examines the social environment and personalities of the development of photography as a service sector, which has become an integral part of the life of the Russian diaspora in the USA in the twentieth century.

Keywords: Russian Diaspora, Russian America, Russian Paris, fashion photography, design, photography

КОГДА КИНО СТАЛО ШИРОКОЭКРАННЫМ?

УДК 778.2+791.43.01+791.44

Автор: ***Филиппов 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: В третьей из цикла статей о датировке технических переходов в кино обсуждается переход на широкий экран. В соответствии с принятой в цикле методологией, такой датой является переход через середину, то есть в данном случае ситуация, когда большинство фильмов начинают сниматься при формате кадра, превышающем 2:1. Судя по статистическим данным, собранным с помощью поисковых систем на IMDB, этот процесс оказался исключительно долгим: если активные фазы звукового и цветного переходов заняли одно-два десятилетия, то для широкоэкранного потребовалось более полувека. После разработки основных систем в начале пятидесятых кинематограф сначала отказался от обычного формата как основного десятилетием позже, затем, в середине восьмидесятых, произошёл переход на кашетированный формат, и лишь в начале 2010-х годов кино наконец стало широкоэкранным. Причём и первоначальный импульс к широкоэкранному переходу, и сам этот переход спустя шестьдесят лет были следствиями конкуренции с телевидением: его изначального распространения в формате 4:3 в первом случае и обращения к 16:9 во втором.

Ключевые слова: история кино, синеметрика, широкоэкранное кино, история форматов кадра в кино, историческая статистика кинопроизводства

WHEN DID THE CINEMA GO WIDESCREEN?

UDC 778.2+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 third paper of a series of articles on the dating of technical transitions in cinema, the transition to widescreen format 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 with an aspect ratio exceeding 2:1. According to statistics collected at IMDB, this process turned out to be extremely long: if the active phases of the sound and color transitions took one to two decades, then the widescreen one took more than half a century. After the development of principal systems in the early fifties, cinema at first abandoned the Academy ratio as the dominative one a decade later, and then, in the mid-eighties, it turned out to the masked formats, and only in the early 2010s the cinema finally became widescreen. At that, both the initial impulse to the widescreen transition and the transition itself sixty years later, were the consequences of competition with the television. This was due to, in the first case, its initial expansion in the 4:3 format, and in the second one, the turning to 16:9 ratio.
Keywords: film studies, film history, cinemetrics, widescreen cinema, history of aspect ratio in film, historical film production statistics

ДРАМАТУРГИЯ НУЛЕВОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ: ФЕНОМЕНОЛОГИЯ ЛИШНЕГО ЧЕЛОВЕКА В ОТЕЧЕСТВЕННОМ КИНОИСКУССТВЕ

УДК 159.923.2+791.43-2

Автор: ***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

Аннотация: В статье рассматривается феномен отечественной кинодраматургии, выражающийся в нарушении традиционных принципов развития действия. В сценарной структуре фильмов о «лишнем человеке», появившихся в эпоху позднего застоя конца 1970-х – середины 1980-х гг., отсутствует привычный набор элементов пути героя, совершаемых им действий или, по В.Я. Проппу, функций, открывающих перед ним возможность, пройдя испытания, инициацию, качественно измениться. Многочисленные поступки и конфликты героев таких фильмов, как «Отпуск в сентябре» В. Мельникова или «Полеты во сне и наяву» Р. Балаяна, вызывая эмоциональный отклик у зрителя, не приводят к преобразованию их внутреннего мира, а на уровне драматургии – к построению действия, развитию арки характера. Наследники *лишних людей* русской классики, обладая мощной рефлексией, не способны ни принять социальные ценности, отождествиться с категориями группы, ни создать собственные модели идентичности. Такая позиция вненаходимости, определяющая драматургический парадокс фильмов о лишних людях (эмоциональная включенность зрителя при отсутствии событийной канвы, нарратива как логически связанного набора действий, приводящих героя к обретению нового статуса через преодоления препятствий), объясняется нулевым уровнем идентичности. Взгляд на структуру личности лишних людей сквозь призму теории формирования эго-идентичности Э. Эриксона и нашу теорию развития идентичности (В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина) позволяет говорить, что герои не прошли ни один из этапов развития идентичности. Ни один из нормативных кризисов истории жизненного цикла не был ими пройден, и именно нулевая степень идентичности определяет парадоксальную форму траектории путешествия героя, пути без действий.
Ключевые слова: драматургия, эго-идентичность, путь героя, лишний человек, стадии развития идентичности, нулевая степень идентичности, психосоциальное новообразование, конфликт

ZERO IDENTITY DRAMA: THE PHENOMENOLOGY OF THE SUPERFLUOUS PERSON IN RUSSIAN CINEMA

UDC 159.923.2+791.43-2

Author: ***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

Summary: The article examines the phenomenon of Russian film drama, which is expressed in violation of the traditional principles of action development. The script structure of films about the *superfluous person* that appeared in the era of late stagnation in the late 1970s - mid-1980s lacks the usual set of elements of the hero's path, the actions he takes or, according to V. Propp, functions that open up the opportunity for this hero, after passing tests of initiation, to change essentially. Numerous actions and conflicts of the heroes of such films as *Vacation in September* by V. Melnichenko or *Flights in a dream and in reality* by R. Balayan, evoking an emotional response from the viewer, do not lead to the transformation of the inner world of the hero, and at the level of drama, to the construction action, character arch development. The heirs of the *superfluous people* of the Russian classical literature, possessing powerful reflection, are not able to accept social values, identify with the categories of the group, or shape their own models of identity. This position of being outside, defining the dramatic paradox of films about the superfluous people (the emotional involvement of the viewer in the absence of an event canvas, narrative as a logically connected set of actions leading the hero to gain a new status through overcoming obstacles) is explained by the zero level of identity. A look at the personality structure of the superfluous people through the prism of E. Erickson's theory of ego-identity formation and our theory of identity development (V.A. Kolotaev, E.V. Ulybina) allows us to say that the heroes have not gone through any of the stages of identity evolution. They have not gone through any of the normative crises of the life cycle history, and it is precisely the zero degree of identity that determines the paradoxical form of the hero's trajectory, the path without actions.
Keywords: drama, ego identity, hero's path, superfluous people, stages of identity development, zero degree of identity, psychosocial neoplasm, conflict

ISSN 2227-6165

КОНСТРУИРОВАНИЕ «БЕДНОСТИ» В РОССИЙСКИХ ЦИФРОВЫХ ИЗДАНИЯХ О СТИЛЕ ЖИЗНИ (НА ПРИМЕРЕ ПОРТАЛОВ «AFISHA DAILY» И «THE VILLAGE»)

УДК 316.7+316.728+ 339.1

Автор-1: ***Ельцова Ксения Константиновна***, кандидат культурологии, доцент Высшей школы европейских культур факультета культурологии Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: ksenia.eltsova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1285-9205

Автор-2: ***Юдина Елена Михайловна***, магистр культурологии (РГГУ, 2018), педагог ГБОУ Школа № 1259 (115054, Москва, 5-й Монетчиковский пер., 7), e-mail: lena.yudina94@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-1628-2631

Аннотация: В статье на примере выборки публикаций из двух цифровых изданий, которые считаются флагманами формата «городских» лайфстайл-медиа в России – «Afisha.Daily» и «The Village» – рассматривается появление и закрепление в этих медиа, начиная примерно с середины 2010-х гг., понятия «бедность». Появление в дискурсах об успехе и благополучии (в том числе финансовом) понятия, которое с успехом и благополучием напрямую вряд ли ассоциируется, выглядит значимым отступлением от канона лайфстайл-медиа, а потому интересно для более внимательного изучения. В качестве теоретико-методологической рамки принят концептуальный аппарат исследований культуры и медиа (cultural studies и media studies), для непосредственной работы с медийными репрезентациями используется комбинация дискурс-аналитических методов и техник, продуктивных при работе с текстами цифровых медиа. Полученные результаты позволили определить основные особенности и способы конструирования понятия «бедность» в поле изучаемых медиа репрезентаций и выявить дискурсивные стратегии, посредством которых понятие «бедность» инструментализируется в выбранных изданиях.

Ключевые слова: цифровые лайфстайл-медиа, городские медиа, дискурс о «бедности», дискурс об «экономии», медиа репрезентации, стратегии самоиндентификации, средний класс

DISCURSIVE CONSTRUCTION OF “POVERTY” IN RUSSIAN DIGITAL LIFESTYLE-MEDIA (CASE STUDY OF THE “AFISHA DAILY” AND “THE VILLAGE” PUBLICATIONS)

UDC 316.7+316.728+ 339.1

Author-1: ***Eltsova Ksenia Konstantinovna***, PhD in Studies of Culture, Associate Professor of the Higher School for Studies of Culture, Department for Studies of Culture, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: ksenia.eltsova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1285-9205

Author-2: ***Yudina Elena Mikhailovna***, MA in Studies of Culture, school-teacher, SFGEI School # 1259 (7, 5th Monetchikovsky lane, Moscow, Russia 115054), e-mail: lena.yudina94@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-1628-2631

Summary: The article examines the emergence of the concept of “poverty” in the mid-2010s in two digital publications considered to be flagships of the “urban” lifestyle media in Russia – “The Afisha.Daily” and “The Village”. The coming into discourses on success and well-being (including the financial one) of a concept that is hardly associated with success and well-being looks like a significant departure from the canon of lifestyle media, and therefore it is important for a closer study. The analysis is done within theoretical and methodological framework of cultural and media studies; a combination of discourse-analysis’ methods and techniques is addressed for work with digital media texts. The results obtained allowed to determine ways of constructing of “poverty” and to identify discursive strategies by which it is instrumentalized in the media under investigation.

Keywords: digital lifestyle media, urban media, discourse on “poverty”, discourse on “economy”, media representations, self-identification strategies, middle class

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова

