

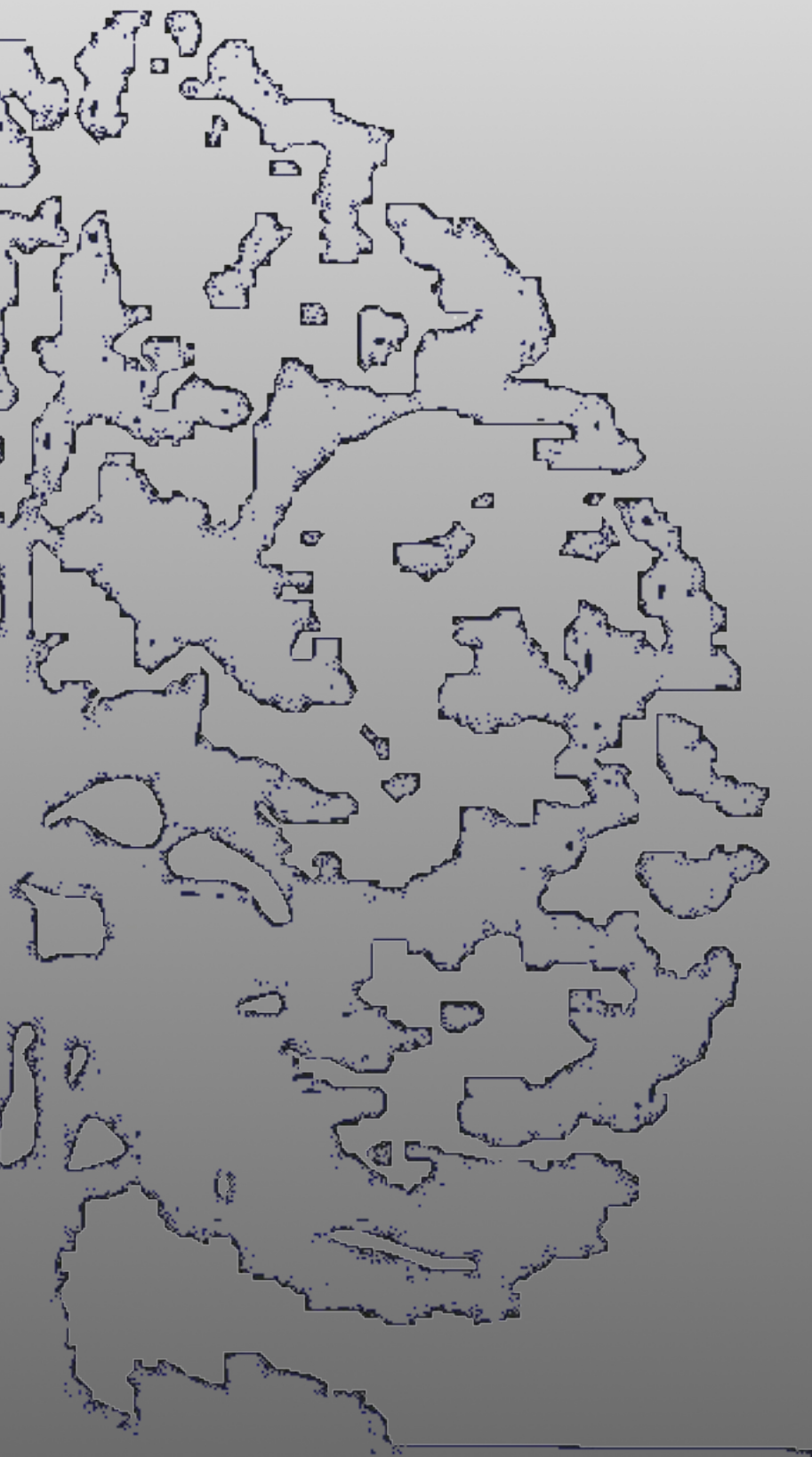
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Восьмой год издания / 8th Year of publication



№31 (3-2018)
июль-сентябрь / July-September

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

Хренов Николай Андреевич, доктор философских наук, профессор, главный научный сотрудник Отдела медийных и массовых искусств Государственного института искусствознания (Москва, Россия).

Члены совета

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Паперный Владимир Зиновьевич, доктор философии (PhD), адъюнкт-профессор департамента славянских языков и литературы 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 медиаискусства ГМИИ им. А.С.Пушкина (Москва, Россия).

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

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, и.о. зав. кафедрой теории и истории искусства Нового и Новейшего времени факультета истории искусства РГГУ (Москва, Россия).

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

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

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.rsu.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2018

EDITORIAL COUNCIL

President

Khrenov Nikolaj Andreevich, Dr.Habil, Professor, chief researcher, department of media and mass arts, State institute of Art Studies (Moscow, Russia).

Members of the council

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EDITORIAL BOARD

Chief editor

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

Members of the board

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

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

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

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

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

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВ
НАЦИОНАЛЬНОГО ИССЛЕДОВАТЕLSКОГО
УНИВЕРСИТЕТА
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.rsuhr.ru>

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 С.С. Ступин Искусство как мышление в материале. Экзистенциальные вариации
пластического

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 16 Е.А. Скворцова Парные изображения Ивана Грозного и Петра Великого:
идея преемственности Московского царства и Российской империи
в русском искусстве XVIII века
- 31 Н.В. Углева Коллекция мебели в музее «Российские древности» П.И. Щукина

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

- 37 А.А. Суворова Живопись Хильмы аф Клинт в дискурсе искусства аутсайдеров

КИНО

- 45 А.П. Тузова Воображаемое, символическое и реальное в кино
- 52 Д.А. Сухоева Осмысление феномена кинематографа в творчестве В.Ф. Ходасевича
периода эмиграции: от 1920-х к 1930-м гг.
- 60 В.В. Виноградов Несостоявшаяся эпоха российского сентиментализма,
или «новая чувствительность» в фильмах А. Сокурова

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 69 П.А. Ворон (Скляднева) «Усадебный топос» и «город будущего» в творчестве
Велимира Хлебникова
- 79 О.А. Богданова Окно в рай? Культурная семиотика усадьбы и дачи в русской литературе
рубежа XIX-XX вв.
- 85 А.В. Марков Предыстория понятия «усадебный текст» в отечественной науке 1920-1930-х гг.

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

- 92 С.Ю. Манухина Исследование особенностей ценностно-смысловой, когнитивной
и эмоциональной сфер у девушек подросткового возраста,
подвергшихся насилию со стороны сверстников

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 105 В.Ю. Файбышенко Власть слов: теология политическая и теология поэтическая
в анализе одного сюжетного паттерна
- 125 Е.В. Герцман Творческое наследие Иоанна Ласкариса
- 131 Л.Г. Ковнацкая Забытое имя и актуальные труды. Владимир Давыдович Днепров и музыка
- 139 Н.С. Серегина Персонаж Хозрев-Мирза в опере Д. Шостаковича «Нос»

- 144 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 6 S.S. Stupin Art as a way of material thinking. Existential plastic options

HISTORY OF ART

- 16 E.A. Skvortcova Paired Depictions of Peter the Great and John the Terrible: the Idea of Succession of Moscow Tsardom and Russian Empire in 18th-century Russian Art
- 31 N.V. Ugleva Collection of furniture in the Museum "Russian antiquities" P. I. Shchukin

CONTEMPORARY ART

- 37 A.A. Suvorova Hilma af Clint's painting in the discourse of Outsider Art

CINEMA

- 45 A.P. Tuzova The Imaginary, the Symbolic and the Real in the Cinema
- 52 D.A. Sukhoeva Understanding the cinematographic phenomenon of V.F. Khodasevich's works at the time of emigration: from 1920s to 1930s.
- 60 V.V. Vinogradov The might-have-been era of Russian sentimentalism, or "new sentimentality" in A. Sokurov's films

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 69 P.A. Voron (Sklyadneva) The "estate topos" and "city of the future" in the creative work of Velimir Hlebnikov
- 79 O.A. Bogdanova A window to paradise? The cultural semiotics of estate and dacha in the Russian literature of the turn of XIX-XX centuries
- 85 A.V. Markov The prehistory of the concept of the manor text in the Soviet scholarship of 1920-1930s.

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

- 92 S.Yu. Manukhina The research of the values, the cognitive and emotional indicators of adolescent girls who were exposed to violence by the peers

METHODOLOGY

- 105 V.Ju. Faybyshenko The power of words: political theology and the theology of poetry in the analysis of one plot pattern
- 125 E.V. Gertsman The artistic heritage of John Laskaris
- 131 L.G. Kovnatskaya The forgotten name and actual works. Vladimir Davydovich Dneprov and music
- 139 N.S. Seregina The character of Khozrev-Mirza in D. Shostakovich's opera "The Nose"

- 144 SUMMARY

С.С. Ступин

кандидат философских наук,

ведущий научный сотрудник НИИ Теории и истории изобразительных искусств РАН

stupin-ss@mail.ru

ИСКУССТВО КАК МЫШЛЕНИЕ В МАТЕРИАЛЕ. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ВАРИАЦИИ ПЛАСТИЧЕСКОГО

Пластические и концептуальные основания художественной формы анализируются в контексте экзистенциального искусствоведения, в их возможности выражать семантику человеческого существования. Исследуется разнообразный опыт диалога мастеров изобразительного искусства с чувственно воспринимаемой реальностью. Акцентируется способность минимальных единиц художественной формы аккумулировать экзистенциальные значения. На материале изобразительного искусства XX века и наших дней.

Plastic and conceptual foundations of the art form are analyzed in the setting of the existential art history, in their ability to express the semantics of the human existence. The various experience of the dialogue of the fine art's masters and the sensually perceived reality is studied. The ability of the minimal units of the artistic art form, to accumulate existential values, is emphasized. On the material of the fine art of the twentieth century and of the current days.

Ключевые слова: художественная форма, экзистенциальное, материя, пластическое, концептуальное, язык искусства

Keywords: Art form, material, existential, plastic, conceptual, Art language

С первых проблесков сознания и до последних мгновений жизни каждый из нас обречен на пребывание в вольтовой дуге драматичной антиномии одиночества: в то время как мятежное «экзистенциальное Я» безнадежно стучится о скорлупу собственной атомарности, преодолеть которую не имеет ни единого онтологического шанса, «феноменологическое» тело, напротив, не в силах вывести себя «за скобки» материального мира, сбегать от «вещества реальности».

Парадоксальная ситуация синхронности одиночества как неизбыточности и одиночества как невозможности, разворачивающаяся в ментальном и физическом регистрах бытия человека, отчасти проявляется аналитикой понятий «материя» и «вещество».

В последней строфе знаменитого «посвящения стулу» И.Бродский противопоставляет «конечной» материи универсальность вечного, неразрушимого эйдоса:

«Воскресный полдень. Комната гола.
В ней только стул. Ваш стул переживет
вас, ваши безупречные тела,
их плотно облежавший шевиот.
Он не падет от взмаха топора,
и пламенем ваш стул не удивит.
Из бурных волн под возгласы “ура”
он выпрыгнет проворнее, чем фиш.
Он превзойдет употребленьем гимн,
язык, вид мироздания, матрас.

Распатан, он заменится другим,
и разницы не обнаружит глаз.
Затем что – голос вещ, а не зловещ –
материя конечна. Но не вещь.» [Бродский, 2013, с. 361]

Однако платонический пафос поэтической апологии эйдетической формы, понимаемой как универсальная и куда более «надежная», нежели аморфная, непостоянная материя, субстанция, встречает не менее эффектный контртезис со стороны феноменологии. «Поскольку мое тело видимо и находится в движении, оно принадлежит к числу вещей, оказывается одной из них, обладает такой же внутренней связностью и, как и другие вещи, вплетено в мировую ткань. Однако поскольку оно само видит и само движется, оно образует из других вещей сферу вокруг себя, так что они становятся его дополнением или продолжением. Вещи теперь уже инкрустированы в плоть моего тела, составляют часть его полного определения, и весь мир скроен из той же ткани, что – и оно», – свидетельствует Морис Мерло-Понти [Мерло-Понти, 1992, с. 14].

Известный пассаж из эссе «Око и дух» (1961) о созерцании кафельной плитки бассейна сквозь толщу воды, помимо ключа к пониманию сущности художественного поиска, становится убедительной иллюстрацией «феноменологической механики» пребывания человека в мире как континууме вещественности – тотальной гомогенной материальной среде: «Когда я вижу через толщу воды квадраты плитки на дне бассейна, я вижу их не помимо этой воды и отражений в ней, но именно через них, благодаря им. Если бы не было этих искажений, этих солнечных бликов и светотени, если бы я увидел геометрию клетчатого пола без этой плоти, именно тогда бы я перестал его видеть таким, какой он есть, и там, где он есть, то есть дальше, чем любое удаленное от меня на то же расстояние место. О самой воде, этой зыбкой стихии, этом зеркальном, напоминающем сироп элементе, я не могу сказать, что она пребывает в определенном пространстве: она не где-то еще, в другом месте, но она и не в бассейне. Она в нем обитает, материализуется, но не содержится, и если я подниму глаза и взгляну на кипарисовое ограждение, где играют и переплетаются отражения, я не смогу не признать, что вода пребывает и там или по крайней мере посылает туда свою деятельную и живую сущность. Эту внутреннюю одушевленность, это излучение видимого и ищет художник под именами глубины, пространства, цвета» [Мерло-Понти, 1992, с. 43-44].

Постулаты французского философа недвусмысленно отсылают к одной из центральных сентенций даосского трактата «Чжуан-цзы» (IV в. до н.э.) (IV в. до н.э.) «Тьма вещей выходит из мельчайших семян и в них возвращается», раскрывающей реальность вечно мира как бесконечную цепь превращений материальных объектов: «Есть мельчайшие семена. Попадая в воду, они соединяются в перепончатую ткань; на грани с сушей приобретают покров лягушки, раковину моллюска; на горах и холмах становятся подорожником. Подорожник, обретя удобрение от гнилого, становится растением воронья нога. Корни вороньей ноги превращаются в земляных и древесных червей, а листья – в бабочек, бабочки также изменяются и становятся насекомыми. Когда насекомые рождаются у соляного поля, то будто сбрасывают кожу и называются насекомыми цюйдо. Цюйдо через тысячу дней превращается в птицу, ее имя – ганьюйгу. Слюна ганьюйгу становится сыми, а сыми превращается в насекомое илу в пищевом укусе, а от него – насекомое хуанхуан пищевого укуса, а от него насекомое цзюю. Насекомое моужуй порождает вошь на тыквах. Растение янси, соединяясь со старым бамбуком, не дававшим ростков, порождает темную собаку, темная собака – барса, барс – лошадь, лошадь – человека. Человек же снова уходит в мельчайшие семена. Вся тьма вещей выходит из мельчайших семян и в них возвращается» [Чжуан-цзы, 2005, с. 192-193].

Пребывание в «веществе жизни» – где все слито со всем, где пустое пространство – лишь оптическая условность, где, протягивая взгляд к звездам, впитывая зрачками фотонные струи,

С.С. Ступин *Искусство как мышление в материале.*

Экзистенциальные вариации пластического

мы отнюдь не метафорически растворяемся в материальной субстанции Бытия, – до определенной степени облегчает интеллектуальные муки чеховского доктора Рагина. В феноменологической реальности Мерло-Понти, обнаруживающей сколь неожиданные, столь и тесные связи с новейшими достижениями квантовой физики и синергетики, – в том вечно наполненном веществом «объеме жизни», где упавшая в воду слеза (капля пота, волос, микрограмм эпителия) буквально растворяет тебя – уже и так «неуловимо пребывающего в имманентном» (П.Клее) – в мировом океане, амбиции запутавшегося бунтующего сознания тонут в невозмутимой объективности нерасчленного вещного, и «мыслящий тростник» замолкает.

И тогда, продолжая циркулировать в «веществе бытия», выпуская его в себя и испуская вовне, слово берет художник, каждый раз разноречиво артикулирующий отношения между тем, что мы видим, и тем, что смотрит на нас.

Экспансия и телеология материи

Художникам нельзя верить на слово, но их дневники, их письма и мемуары раз за разом возвращают нас к проблеме инсайтного столкновения творящего сознания с «материалом реальности», готовым вылиться в художественную форму.

«Как-то раз я... разглядывал фактуру старых досок на полу, истертых и перемытых за многие годы, и был поражен силой, исходившей от них, – свидетельствует Макс Эрнст. – Я решил повнимательнее отнестись к этому впечатлению и поискать в нем символическое содержание; чтобы проверить свои медитативные и галлюцинаторные возможности, я сделал несколько рисунков с этих досок следующим образом. Я положил на них листок бумаги и потер сверху мягким карандашом... Получившееся изображение, благодаря ряду самовнушений и изменений, которые напрашивались сами собой, все больше теряло связь с конкретным материалом, в данном случае с деревом, и становилось изображением необычайной точности: оно раскрывало первопричину моего впечатления, иначе говоря, представляло собой документ, отразивший первичное впечатление» [Эрнст, 2007, с. 503].

Описанное сюрреалистом изобретение техники фроттажа стало возможным словно «волей» самой текстуры древесной поверхности, властно овладевшей восприятием и воображением художника. Известное обстоятельство установки на поиск, художественную проективность, позволявшую Пьетро ди Козиме «извлекать» из стены, «в течение долгого времени заплеванной душевнобольными», конные сражения, а «талантливому художнику Михайлову» из «Анны Карениной» – «живую» фигуру купца из случайно растекшейся по бумаге капле стеарина, выступает разоблачающим аргументом лишь отчасти. Если творящее сознание и «навязывает» «веществу реальности» индивидуальную форму-образ (что вообще следует признать онтологическим основанием искусства как деятельности), то процессу подобного оформления все равно предшествует уловление художником «шепота материи», «расслышать» который способен не всякий.

«Не существует абстрактного искусства, – говорит об этом Пабло Пикассо. – Всегда исходишь из чего-нибудь. Потом можно снять всякий налет реальности, он уже не нужен, так как идея предмета оставила неизгладимый след» [Мастера искусства об искусстве. Т.5-1, 1969, с. 308].

При этом «отпечатки», фантомы исходного мотива становятся заложниками произведения: «Они являются ее неотъемлемой частью, даже когда нет видимых следов их присутствия. Хочет он этого или нет, человек – орудие в руках природы; она передает через него свой характер, свои черты» [Мастера искусства об искусстве. Т.5-1, 1969, с. 308].

«В мои картины, написанных в Динаре и Пурвиле, я выражал примерно одинаковый образ, – признается Пикассо. – Но вы заметили, как различна атмосфера картин, сделанных в Бретани и в Нормандии, раз вы узнали свет скал Диеппа. Я не копировал этот свет и не обращал на него особенного внимания. Просто я был окружен им; мои глаза его видели и мое подсознание регистрировало

их видение; моя рука зафиксировала мои ощущения» [Мастера искусства об искусстве. Т.5-1, 1969, с.308]. Так «материал реальности» наперекор воле самого мастера эмануирует в произведение, становясь «веществом искусства».

Характер этого перехода индивидуален и прихотлив. Интересно признание Одилона Редона о необходимой «дозе натуры», которая дает старт воображению: «самый плодотворный метод, необходимый для моего творчества... непосредственная копия реальности, внимательное воспроизведение предметов внешнего мира с их мельчайшими, случайными подробностями. После того как тщательно прорисуешь какой-нибудь камень, былинку, руку, профиль, любое явление живого или неорганического мира, после этого я чувствую, как приходит умственное возбуждение; появляется потребность создавать воображаемое. Эта доза натуры становится для меня источником, дрожжами, закваской» [Мастера искусства об искусстве. Т.5-1, 1969, с. 183].

Сходные мысли высказывал и Анри Матисс: «В минуты рассуждения художник должен отдавать себе отчет в условности своей картины, но когда он пишет, им должно владеть чувство, что он копирует природу. И даже когда он удалится от природы, его не должно покидать убеждение, что это делается лишь в целях ее более полной передачи» [Мастера искусства об искусстве. Т.5-1, 1969, с. 240].

В свою очередь Пикассо умел «наполнять» себя «материей реальности», не прибегая к тщательному копированию. Художник вспоминает, что прогулки в лесу Фонтебло «пресыщали» его зеленым цветом, который затем словно сам просился на холст.

Пикассо прав, и когда называет художника «приемником впечатлений отовсюду» («от неба, от земли, от кусочка бумаги, от паутины, от прошедшего мимо человека»), и когда – в полном соответствии с «феноменологической толерантностью», уравнивающий все объекты вещного мира, – призывает «не делать различия между вещами» [Мастера искусства об искусстве. Т.5-1, 1969, с. 309].

Между тем известный художественный принцип «Надо брать свое добро, где его находишь» [Мастера искусства об искусстве. Т.5-1, 1969, с. 309], легитимирующий гегемонию творца как селекционера визуальной действительности, представляется неполным именно вследствие отсутствия права голоса для altera part – активного «вещества реальности», поскольку онтологически данные отношения могут быть представлены не только в качестве допроса с пристрастием, но как равноправный диалог.

При всех различиях индивидуальных творческих тактик следует признать, что сотворение произведения искусства в любом случае предполагает тесный контакт художника с материалом реальности, встречу интенций творческого сознания с одной стороны и «неравнодушной природы» (С.Эйзенштейн) – с другой.

Макс Эрнст был «поражен» гипнотизирующим импульсом, исходящим от самого вещества мира, его плоти.

Пауль Клее был убежден, что вещи его «разглядывают».

Ему вторит Андре Маршан: «В лесу у меня часто возникало чувство, что это не я смотрю на лес, на деревья. Я ощущал в определенные дни, что это деревья меня разглядывают и говорят, обращаясь ко мне. Я же был там, слушая» [Мерло-Понти, 1992, с. 21].

Антропоморфизация материала реальности художником, помимо психологического и метафорического уровней, безусловно, имеет и сущностные, субстанциальные основания. Материю как потенцию вещи, как чистую возможность, ищущую осуществления в форме, чтобы стать предметом, описывал еще Аристотель. В «учении о четырех причинах» привлекает внимание активный, деятельностный характер самоосуществления вещи, когда существующая как чистая потенция материя и сравнимая с умозрительным планом, каркасом будущей вещи форма в акте энтелехии словно примагничиваются друг к другу, рождая новое синтетическое качество. Так, по Аристотелю, из «первой материи» – пра-субстанции, близкой по своим характеристикам небытию,

рождается «последняя материя» – субстрат всех потенциально возможных форм. Именно она, как убеждают художники, продолжает хранить интенцию становления, воспринимаемую творцами как «зов» самого «вещества мира».

Еще один принципиально важный шаг в интерпретации материи делает Мартин Хайдеггер. «Фундаментальный онтолог» переносит ее в художественное пространство, где она обретает свою подлинную ипостась: «...скульптор пользуется камнем точно так же, как, по-своему, пользуется им и каменщик. Но, пользуясь камнем, он не использует камень до конца, без остатка. В какой-то мере это бывает лишь тогда, когда творение не удалось скульптору. И художник тоже пользуется краской, но пользуется так, что краска не истрачивается, а как раз впервые начинает светиться. Правда, и поэт пользуется словом, но пользуется не так, как обычно говорят и пишут люди, которым приходится растрачивать слова, а пользуется так, что слово впервые поистине становится и остается словом» [Хайдеггер, 2008, с. 151].

Материя (в терминологии Хайдеггера связанная с понятием «земля», «почва») жаждет преобразования. Она стремится «стать миром», перейти в новое качество. Обращенный к художнику «голос» «материала реальности» не что иное, как жажда к осуществлению «последней материи» Аристотеля путем ее парадоксального исчезновения в формах искусства: «нигде в творении нет и следа вещества; оно не бытийствует в творении. И даже остается сомнительным, точно ли сущностное определение изделия схватывает его в его дельности, обозначая словами «вещество» и «материал» все, из чего оно состоит» [Хайдеггер, 2008, с. 151].

Механизмы восхождения материи к «подлинному бытию» интуитивно чувствовал Жорж Брак, разрабатывая теорию «тактильного пространства» натюрморта. «Для меня вещи приобретают значение только тогда, когда я вхожу с ними в соприкосновение, – признавался художник. – Камень лежит на дороге: я беру его, чтобы положить под колесо моей повозки. До этих пор камня не существовало, я дал ему жизнь, сделав из него подпору. Отбросив его, я вернул его в небытие. Эти отношения могут быть самые разные; они создают бесконечное разнообразие живописи» [Мастера искусства об искусстве. Т. 5-1, 1969, с. 295-296]. Булыжник, оживающий в руке, невольно символизирует здесь хайдеггеровскую «землю», становящуюся «миром» при посредничестве человека, а также «последний материал», «обогащенный» до художественного образа на манер обогащения урана в ядерной физике. Красивую метафору в этой связи находит Лев Выготский: «Искусство относится к жизни, как вино к винограду... искусство берет свой материал из жизни, но дает сверх этого материала нечто такое, что в свойствах самого материала еще не содержится» [Выготский, 1986, с. 306].

При этом преобразенная материя антропологизируется, буквально наполняясь энергией физического и духовного усилия художника. Процесс подобного «оживления материи» убедительно описан Арстидом Майоном: «Большое наслаждение – соприкасаться с материалом, понемногу извлекать из него форму, использовать его свойства, иногда даже руководствоваться ими. Смысл находится в непосредственном контакте с материалом, только рука служит посредником. Материя приобретает жизнь, теплоту, почерпнутую из темперамента художника» [Мастера искусства об искусстве. Т. 5-1, 1969, с. 367].

Здесь также важно подчеркнуть телеологический характер экспансии «материи реальности». Как пронизательно заметил Бернард Бозанкет, «материал оживает в ваших руках, и его жизнь вырастает или, точнее, словно по волшебству, облекается в формы, которые и он сам и вы в нем как бы чувствуете желаемыми и необходимыми» [Современная книга по эстетике, 1957, с. 274].

Пластическое vs концептуальное

В течение ста лет, прошедших с момента создания «Черного квадрата», ознаменовавшего открытие эпохи концепта в искусстве, художественная практика многократно демонстрировала

прихотливые отношения двух способов художественного мышления и поведения, которые можно обозначить как пластический и концептуальный. В условиях XX-XXI вв. эта оппозиция (которая в действительно значимых произведениях всегда стремится к синтезу) становится действенным инструментом эстетического анализа.

Когда мы говорим о пластическом мышлении в искусстве, закономерно возникает желание интерпретировать его как универсальный принцип, свойственный творческому сознанию вообще, как характеристику и степень качества творческой работы художника, как меру гармонии в формообразовании. Понятие концептуального мышления помогает избежать его распыления в теоретической безбрежности и обозначить логику предела каждого из двух указанных способов творчества.

Разделение на пластически и концептуально ориентированное творческое мышление удобно проводить, каждый раз отвечая на вопрос: что первично в данном произведении – работа концепта, радио, которое структурирует форму, выверенный план, проработанная в деталях идея? Или моторика руки, интенция материала – интуиция собственно «формального» поиска, предмет которого – сама красочная плотность, скульптурный объем, характер тембра в музыке, мелодическая оркестровка в поэтическом тексте? То есть само «вещество» протоискусства, обладающее длительностью и потенциальной энергией трансформации.

В условно непластическом мышлении – мышлении концептом – велика роль нарратива как последовательности, цепи умозаключений. Это стратегия и анализ. «Мозговой штурм», в рамках которого форма – лишь одно из звеньев процесса, необходимый, но вторичный инструмент.

Пластическое в первую очередь творится рукой художника, а не его мыслью. Концептуальную идею можно попытаться извлечь из формы, ставшей ее обиталищем, «украсть» ее, чтобы воплотить в другом материале. «Ядро замысла» при этой процедуре не пострадает. С пластическим образом куда сложнее. Это «физика» художника, способ присутствия в произведении его темперамента, характера, широко понимаемой «манеры», которые могут быть скопированы, но не воспроизведены буквально, в живом творческом акте. Наверное, именно этот феномен имел в виду Сергей Эйзенштейн, признаваясь: «Меня увлекает человек, присутствующий ритмами своего переживания в... конструкции произведения».

Метадоминанту пластического мышления – присущее художнику индивидуальное «чувство правильного» – демонстрирует, например, Жоан Миро. В его рисунках, «изображающих» женщину, птицу или любой другой феномен визуального бытия, языком графики воссоздается сама механика возникновения первичного впечатления от объекта. Эти графические листы, безусловно, хранящие «следы» реальности, могли бы быть просто пронумерованы. В случае с Миро прямая дешифровка образа с опорой на название оставляет ощущение насильственно привнесенной логики интерпретатора, которая в живом пластическом процессе рисования присутствует в многократно опосредованном виде. Пусть для Миро нити, связующие иконический образ с реальностью, существенны, однако ведущий художника «пластический инстинкт» – его внутренняя уверенность в верности взятому курсу (получится так, а не иначе) – кажутся здесь несравненно более важными.

Большой мастер, независимо от верности замыслу, всегда живет в «веществе искусства». Инстинктивная моторика руки неожиданно выдает Сезара. Автор умпостигаемых инсталляций из металлолома – «компрессий» автомобильного и прочего мусора – вдруг обнаруживает свойственную пластическому мышлению импровизационность и страстность в опытах с полиуретаном (так называемые «Экспансии»), когда скульптурные образы творились художником непосредственно в момент застывания быстротвердеющего вещества (Экспансия с кубом, 1970; Экспансия «Таз с головами», 1972).

На выставке Александра Рукавишникова «Сечения» (6 февраля – 10 марта 2013) впечатляли не только «неомифологические мотивы», с которым активно экспериментирует мастер. Захватывала

С.С. Ступин *Искусство как мышление в материале.*

Экзистенциальные вариации пластического

сама хтоническая энергия разрезов, обрывов, раскроев представленных фигур – хаос, бурлящая незавершенность формы, столкновения и агрессивные взаимопроникновения фигур друг в друга, фантастическое препарирование скульптурных объемов. Мифологические образы и вообще какие-либо адаптированные культурой смыслы решительно отступали в тень на фоне пластической атаки на зрение и осязание реципиента. Заметим при этом, что Рукавишников, безусловно, фигуративист. Однако его фигуративность разительно отличается от скульптурных ребусов, например, Александра Бурганова, настолько строгих и логичных, что зритель «решает» их без всякого сопротивления со стороны формы.

Итак, пластическое мышление можно охарактеризовать как «мышление материалом» и «в материале» искусства. Уже на уровне этимологии и семантики лексема «пластическое» окружена такими коннотациями, как «гибкое», «изменчивое», «протяженное», «пространственное», «динамичное» и др. То есть физическими характеристиками, свойственными и художественной форме как материальному объекту, и творческому акту как прихотливому психодуховному процессу.

Представляется, что «пластический способ мышления» (в отличие от «концептуального») является и первичным, и наиболее органичным для художественного творчества в целом. Его отправным пунктом становится интуиция, проективное воображение, чистая моторика руки мастера, немислимые без «врастания в материал». Неслучайно Эмиль Антуан Бурдель считал материал «сущностью» и призывал «мыслить в камне, гипсе, бронзе» [Мастера искусства об искусстве. Т.5-1, 1969, с. 349].

Впрочем, «пластически мыслить» еще не значит «создавать пластически совершенное».

Вещественное и экзистенциальное в творческом акте

В «Психологии искусства» Л.Выготский, рассуждая о проблеме материала в художественном произведении, прибегает к метафоре двух систем воздушных судов: «...есть двоякого рода произведения искусства, как есть двоякого рода летательные машины – тяжелее и легче воздуха. Аэростат подымается потому, что он легче воздуха, и, в сущности говоря, не представляет победы над стихией, потому что он просто плавает по воздуху, а не преодолевает его, его тянет кверху, а не сам он идет; напротив того, аэроплан, машина тяжелее воздуха, каждую минуту своего подъема падает, встречает сопротивление воздуха, преодолевает его, отталкивается от него и подымается именно в силу того, что падает. Вот такую машину тяжелее воздуха напоминает настоящее произведение искусства. Оно избирает в качестве своего материала всегда материю тяжелее воздуха, то есть нечто такое, что с самого начала в силу своих свойств как будто бы противоречит полету и не дает ему развиваться. Это свойство, эта тяжесть материала все время противодействует полету, все время тянет вниз, и только из преодоления этого противодействия возникает настоящий полет» [Выготский, 1986, с. 285].

Художественное творчество понимается Выготским как преодоление материала, как движение наперекор ему, как выявление в нем скрытых, но потенциально заложенных свойств. Важно еще одно замечание психолога: «...форма в ее конкретном значении не существует вне того материала, который она оформляет. Отношения зависят от того материала, который соотносится. Одни отношения мы получим, если вылепим фигуру из папье-маше, и совершенно другие, если отольем из бронзы. Масса папье-маше не может прийти в такое же точно соотношение, как масса бронзы. Точно так же известные звуковые соотношения возможны только в русском языке, другие возможны только в немецком. Сюжетные отношения несовпадения в любви будут одни, если возьмем Глана и Эдварду, другие – Онегина и Татьяну, третьи – журавля и цаплю. Таким образом, всякая деформация материала есть вместе с тем и деформация самой формы. И мы начинаем понимать, почему именно художественное произведение безвозвратно искажается, если мы его форму перенесем на другой материал. Эта форма оказывается на другом материале уже другой» [Выготский, 1986, с. 79-80].

Пластический образ никогда не редуцируется до своего «концептуального значения». Более того, создание гармоничного художественного произведения (включающего формальные и содержательные слои), невозможно вне нахождения «единственно верного» способа преодоления материала. Обнаружение подобного «пластического камертона» становится эстетическим ключом к форме. В этой связи продуктивным представляется недостаточно изученное в эстетике и искусствознании синтетическое понятие «фактура», выступающее одним из модусов пластического, но не вмещающее его в себя.

На технологическом уровне фактура – это свойство поверхности законченного произведения пластического искусства: графики, живописи, скульптуры, архитектуры, декоративно-прикладного искусства.

Михаил Ларионов точно определил фактуру не просто как состояние живописной поверхности, но как ее «тембр». Яркие метафорические определения фактуры дает Владимир Марков – фактура это «звучание», «звук материала», «шум для глаз», камертон. Для Казимира Малевича фактура – «самоценная сущность картины». Вновь вспоминается и Жорж Брак, который, по его собственному признанию, пытался создать «тактильное пространство» картины, работая не только над характером красочной поверхности, корпусности, но и над фактурой линий и контуров.

В то же время фактура может и должна рассматриваться как понятие антропологии искусства. Так, Михаил Ле-Дантю говорит о том, что фактура «может передать даже фавулу, даже отвлеченную задачу своим бесконечным разнообразием».

Огюст Роден учит молодых скульпторов воспринимать поверхность камня как атакующую, словно выталкивающую объем на зрителя: «Пусть ваш рисунок воспринимает каждую поверхность, как грань объема, выталкивающего ее сзади. Представляйте себе все формы словно направленные на вас. Всякая жизнь возникает из центра, затем она произрастает, раскрывается изнутри вовне. Равным образом и в прекрасной скульптуре всегда отгадываешь сильный внутренний импульс» [Мастера искусства об искусстве. Т.5-1, 1969, с. 350]. В этой активности – экспансивности, телеологичности – материала заключена и его «мотивность», подчас принимающая форму гипнотической привлекательности.

Созерцание фактуры произведения рождает ощущение физической причастности к объекту искусства, буквального соприкосновения с ним, ощупывания глазом и рукой, скольжения по его поверхности. Это диалог с произведением как с частью вещного мира, обладающей собственным гармоническим законом.

Фактуру как камертон, как объединяющий гармонический принцип использует Пикассо в скульптуре «Человек с ягнёнком» (1943), где мужская фигура, как и фигура животного, словно вылеплены из расплюснутых бронзовых завитков, имитирующих овечью шерсть. Целостность парного образа достигается именно за счет фактурного контрапункта.

Интересны сценографические работы и декоративные панно Георгия Якулова в духе нон-финито конца 1910-х – начала 1920-х годов («Нападение льва на лошадь», 1919; «Беговые дрожки», 1919; «Дрожки», 1919; «Эскиз костюма царя Эдипа», 1921 и др.). В качестве фона, задающего колористическую тональность, художник выбирал естественный благородный светло-охристый цвет листов фанеры со следами сучков, прихотливым древесным узором, поверх которого наносился лапидарный рисунок маслом. Якулов изысканно и не без эстетства стилизует эффект только что снятой рубанком древесной «бахромы». Из причудливых – кажется, шевелящихся на глазах «стружек» сотканы мечущиеся по фанерному листу лев и его жертва, фигуры несущихся лошадей и управляющих дрожками жокеев.

Отсутствие фактуры – предельная гладкость – также может использоваться в качестве приема. Обтекаемая фигура «Человек в ноябре» (1974) немецкого скульптора Вальдемара Отто выразительна именно за счет своей «бесфактурности». С нее словно стекает вода. Взгляд зрителя скользит по поверхности скульптуры, не находя возможности зацепиться за шероховатость, скол, угол. Так творится метафора «человека без свойств», «не отражающегося» в «зеркале мира».

С.С. Ступин *Искусство как мышление в материале.*

Экзистенциальные вариации пластического

В 1913 году Александр Шевченко в книге «Неопримитивизм», говоря о фактуре, выдвинул идею «протекающей раскраски» – прозрачности, лессировочности живописного слоя. Фактически он указал на связь фактуры с движением цвета в пространстве. В наши дни идея динамической цветовой фактуры обрела вторую жизнь в видеоарте. В рамках 6 Московской биеннале современного искусства в Манеже экспонировалась замечательная анимационная работа пакистанской художницы Шахзии Сикандер «Параллакс». На огромном экране – не менее 15 метров в длину и 4-х в высоту – демонстрировались динамичные потеки краски и проступающие один за другим слои изображения. Из растворимых, акварельных они превращались в плотные, почти осязаемые. Фактурная игра, помимо захватывающего декоративного эффекта, акцентировала символику попеременного истончения и уплотнения бытия, смены его ритмов и режимов материальности. Так вековые поиски идеальной «протекающей раскраски» обрели реальность при посредничестве новейших арт-технологий.

В многотрудном процессе работы над произведением художник ведет диалог не только с «зачаточной формой» (Э.Жильсон), парящей в его воображении, но и находится в прямом физическом контакте с той материальной субстанцией, которой предстоит превзойти себя, чтобы брести статус художественного образа. Возможно, феномен пластического мышления наиболее репрезентативен именно на этой территории.

О том, насколько интимны могут быть отношения художника и призванной им «материи протоискусства», свидетельствует признание Винсента Ван Гога: «У горного мела звучный глубокий тон. Я сказал бы даже, что горный мел понимает, чего я хочу, он мудро прислушивается ко мне и подчиняется; обыкновенный же мел равнодушен и не сотрудничает с художником» [Ван Гог, 1966, с. 173]. Материал воспринимается художником не только как преграда, которую необходимо преодолеть, но и как «мудрый» собеседник и сообщник в общем деле сотворения произведения искусства.

В 2015 году в ГМИИ им. А.С.Пушкина прошли две стилистически связанные выставки – «Александр Колдер. Ретроспектива» и «Рембрандт. Другой ракурс. Произведения Рембрандта Харменса ван Рейна и Дмитрия Гутова». Оба скульптора демонстрируют виртуозное владение избранным в «помощники» материалом: Колдер – проволокой, Готов – обрезками металлической арматуры, спаянными сварочным аппаратом. И Колдер, и Готов расширяют возможности традиционной «линейной» графики. Колдер в своем знаменитом «проволочном» цикле расплывает сплюснутое почти до двухмерного пространство, в которое помещены его акробаты, рыбы и птицы, случайной игрой теней, отбрасываемых раскачивающимися в воздухе фигурами. Готов же создает сварные голограммы, с четко определенной точки зрения являющие реципиенту узнаваемые рембрандтовские мотивы, но с других ракурсов (в том числе и из положения «изнутри») – иллюстрирующие поэтику открытости.

Идея проволочных «мобилей» была навеяна Колдеру воспоминаниями о мастерской его отца и деда – скульпторов, использовавших проволоку и металлические стержни как основу для глиняных скульптур. Готову его материал открылся во время прогулок по московскому лесопарку.

Тонкое «чувство материала» отличает станковые скульптуры Вадима Сидура. «Готовые предметы», которые использует художник (канализационные трубы и тройники, батареи, обломки инструментов, металлические сетки, моторы), в пространстве инсталляции лишаются своей утилитарной роли (циклы «Железные пророки», «Гроб-арт», композиции «Современное распятие», «Горло» и др.). Это отличает скульптора от тех мастеров реди-мейд, в работах которых вещи остаются сами собой (например, «Общее время» или «Упаковка багажа» Армана). Гротескные металлические существа Сидура всегда антропоморфны и даже психологичны. В отдельных композициях, сконструированных по принципу бриколажной логики, скульптор даже добивается портретного сходства с моделью. Таков, например, «Автопортрет отца “Гроб-Арта”» (1982), где образ художника создается при помощи всего нескольких предметов – носилок, лопаты и берета.

Антропоморфизированный, преображенный художническим усилием металлический хлам утрачивает свою утилитарную ипостась, восходя из «земли» в «мир».

Пребывая в зримом и осязаемом, человек растворяется в «плоти» мира. Покинуть ее не в силах и художник, которому, однако, дана способность одухотворять тотальную связанность сущего гармонией образа. Стихийно рождаясь из кипящей хтоники вещества, таинственной субстанции потенциальных форм, искусство возводит материю в бытие.

ИСТОЧНИКИ

1. Мастера искусства об искусстве. Т. 5-1. – Москва: Искусство, 1969.
2. Современная книга по эстетике. Антология. – Москва: Искусство, 1957.
3. Чжуан-цзы. Путь полноты свойств / Пер. с кит. Л.Д. Позднеевой. – Москва: Эксмо, 2005.
4. Бродский И. Посвящается стулу. 1987 / Бродский И. Малое собрание сочинений. – Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2013.
5. Ван Гог В. Письма. – Ленинград – Москва: Искусство, 1966.
6. Эрнст М. Энциклопедический словарь сюрреализма. – Москва: ИМЛИ РАН, 2007.

ЛИТЕРАТУРА

1. Выготский Л. Психология искусства. – Москва: Искусство, 1986.
2. Мерло-Понти М. Око и дух / Пер.с франц. А.В. Густыря. – Москва: Искусство, 1992.
3. Хайдеггер М. Исток художественного творения: избранные работы разных лет / Пер. с нем А.В. Михайлова. – Москва: Академический проект, 2008.

SOURCES

1. *Mastera iskusstva ob iskusstve* [Masters of Art about Art]. V. 5-1. – Moscow: Iskusstvo, 1969.
2. *Sovremennaya kniga po estetike. Antologiya* [The modern Book on Aesthetics. Anthology]. – Moscow: Iskusstvo, 1957.
3. *Zhuangzi. Puty polnoty svoystv* [Zhuangzi]. – Moscow: Eksmo, 2005.
4. Brodskiy, Iosif. *Posvyashayetsa stulu* [Dedicated to the Chair]. Brodskiy, Iosif. *Maloye sobraniye sochineniy* [The Small Collected works] – St. Petersburg: Azbuka, Azbuka-Attikus, 2013
5. Van Gogh, Vincent. *Pisma* [Letters]. – Leningrad – Moscow: Iskusstvo, 1966.
6. Ernst, Max. *Enciclopedicheskiy slovar surrealizma* [Encyclopedic Dictionary of Surrealism]. – Moscow: IMLI RAN, 2007.

REFERENCES

1. Vygotskiy, Lev. *Psihologiya iskusstva* [The Psychology of art]. – Moscow: Iskusstvo, 1986.
2. Merleau-Ponty, Maurice. *Oko i duh* [Eye and Mind]. – Moscow: Iskusstvo, 1992.
3. Heidegger, Martin. *Istok hudozhestvennogo tvoreniya* [The Origin of the Work of Art]. – Moscow: Akademicheskiiy projekt, 2008.

Е.А. Скворцова

кандидат искусствоведения,

старший преподаватель Санкт-Петербургского Государственного университета

e.skvortsova@spbu.ru**ПАРНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ИВАНА ГРОЗНОГО И ПЕТРА ВЕЛИКОГО:
ИДЕЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ МОСКОВСКОГО ЦАРСТВА И
РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА***

В русском изобразительном искусстве XVIII века до сложения академического исторического жанра тема истории находила выражение в разных формах, в том числе в уподоблениях царствующего монарха его предшественникам. Историческое лицо воспринималось как аллегория – воплощение определенного качества или понятия. Одним из устойчивых случаев таких сопоставлений, до сих пор не удостоенных специального изучения, является пара Петр Великий – Иван Грозный. В настоящей статье на материале малоизвестных произведений разных видов и жанров искусства рассматривается его бытование и эволюция на протяжении XVIII века во взаимосвязи с государственной идеологией и литературой.

Ключевые слова: Петр Великий, Иван Грозный, Российская империя, царство, русское изобразительное искусство XVIII века, репрезентация монарха, тема истории в искусстве, государственная идеология

In 18th-century Russian art before the formation of academic historical genre the theme of history developed in several forms, including collation of a ruling monarch with his predecessors. In such case a historical figure was a supposed to be an allegory – an embodiment of a certain feature or idea. Such a collation is a pair Peter the Great – John the Terrible which has not yet been specially studied. The paper examines its evolution throughout the 18th century on the material of little-studied pieces of different kinds and genres of art and in interrelation with state ideology and literature.

Keywords: Peter the Great, John the Terrible, Russian Empire, Tsardom, 18th-century Russian art, representation of monarch, the theme of history in art, state ideology

Важнейшим средством прославления и легитимации современного правителя в государственной мифологии абсолютной монархии является обращение к античному и библейскому наследию, которое осмысливается аллегорически, сквозь призму представлений о вневременных добродетелях венценосца. В этом же ключе в европейском искусстве XVII-XVIII веков и русском искусстве XVIII века трактуется тема национальной истории, явленная обычно в форме полного родословия монарха. Встречаются также изображения правителя в окружении нескольких предков или предшественников и парные сопоставления.

Одним из частных устойчивых мотивов, до сих пор не удостоившихся внимания исследователей, стало сопоставление Петра Великого и Ивана Грозного. Это уподобление возникает в петровское время и как будто вступает в противоречие с курсом Петра на европеизацию и разрывом с древнерусской культурой. Однако «в самом нигилистическом подходе» к ней, как верно констатируют Ю.М. Лотман и Б.А. Успенский, «заложены были черты исторической преемственности» [Лотман, Успенский, 1982, с. 236]. Сравнение Петра I и Ивана IV свидетельствует о поисках возможностей уравнивать по значимости отечественную древность с общеевропейским творческим наследием. Главным способом легитимации власти преемников Петра была

© Скворцова Е.А., 2018

* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект 17-78-10130 «Образ правителя в изобразительном искусстве как средство репрезентации государства на международной арене: на примере Российской империи в XVIII в.»).

апелляция к созданному им символическому нарративу, «мифу» [Болтунова, 2016, с. 76]. Продолжение линии сопоставлений Петра и Ивана на протяжении XVIII века представляет альтернативную вариацию обращения к его наследию, включающую в свою орбиту и древнерусское прошлое и являющуюся особым способом осмысления отечественной истории.

Тема уподоблений правителя мифологическим, библейским и историческим персонажам эпизодически неизбежно возникает во всех трудах, посвященных художественным принципам искусства XVIII века, придворной культуре, панегирическим жанрам, официальным праздникам, имперской мифологии [Евангулова, 1987; Сариева, 2000; Погосян, 2001; Матвеев, 2003; Уортман, 2002; Тяхменева, 2005; Агеева, 2006; Зелов, 2010; Копелев, 2017 и др.]. На материале литературы тема сопоставлений с предками и предшественниками на престоле была комплексно раскрыта Г.Н. Моисеевой [Моисеева, 1980]. Исследованием, в котором поставлена проблема форм воплощения исторической темы в изобразительном искусстве, в том числе и до появления академического исторического жанра, стал труд И.В. Рязанцева о скульптуре [Рязанцев, 2003]. К теме канонизированных предков обращались исследователи религиозного искусства [Бусева-Давыдова, 2001]. В последние годы появляются статьи о роли отдельных князей не только в церковной, но и в государственной идеологии [Соколов, 2014], об иконографии князей и государей в родословиях [Кулименева, 2016], аллегорическом истолковании их образов [Чубинская, 2006].

Сопоставление Петра Великого и Ивана Грозного звучало в трудах К.Д. Кавелина [Соловьев, 1893, с. 73], К.С. Аксакова [Аксаков, 1861, с. 599], С.М. Соловьева [Соловьев, 1893, с. 75; Соловьев, 2001, с. 695]. Модели их поведения в качестве монарха, имеющие общие черты и раскрывающие их государственные концепции, стали предметом рассмотрения А.М. Панченко и Б.А. Успенского [Панченко, Успенский, 1983]. По мнению исследователей, совпадения в поведении Ивана и Петра – разграничение государства на опричнину и земщину Иваном и введение новых европейских обычаев для высшего сословия Петром – имели целью разделение культуры на две противоположные, антагонистические. Размежевание проявлялось в территориальном делении (Александровская слобода при Иване и Преображенское при Петре как личная резиденция царя и Вологда и Петербург как новые столицы соответственно), отразилось в костюме, в учреждении «опричного монастыря» и «всешутейшего собора», в попытке скомпрометировать средневековую идею единства рода и, наконец, в раздвоении облика царя (новые ипостаси государей – князь Иван Московский и урядник Петр Михайлов) [Панченко, Успенский, 1983, с. 55-60]. Общий культурный импульс, который вынуждает Петра и Ивана нарушать традиционную систему нормативов, Панченко и Успенский видят в том, что Иван – первый венчанный царь всея Руси, Петр – первый российский император. «Поскольку они первые, им в национальной традиции опереться не на кого. <...> Отсюда неизбежные, вынужденные поиски образцов вне этой традиции» [Панченко, Успенский, 1983, с. 61].

Коронация Ивана в качестве царя (1547) и Петра в качестве императора (1721) – важнейшие вехи в становлении российской государственности. Преподнесение Сенатом Петру I титула императора, пусть и удостоившегося первоначально признания лишь двух стран – Пруссии и Голландии, к которым вскоре присоединилась Швеция, – знаменовало новое, чрезвычайно высокое положение России на международной арене, достигнутое через победу в Северной войне (см. [Лотман, Успенский, 1982; Madariaga, 1998; Филюшкин, 2006]). Это событие влечет за собой повышенное внимание к факту коронации Ивана Грозного (1574) как к предшествующей знаменательной ступени этого процесса, когда титул великого князя московского сменился титулом царя. Успенский и Панченко упоминают два примера, когда сопоставления монархов делались при жизни Петра. Один из них – сравнение семейной жизни государей, а именно смерти царевича Алексея Петровича и смерти царевича Ивана, явленное в надписях, которые были сделаны рукой современника на одном из экземпляров календаря за 1718 год [Панченко, Успенский, 1983, с. 55].

Е.А. Скворцова *Парные изображения Ивана Грозного и Петра Великого:
идея преемственности Московского царства и Российской империи...*

Другой – иллюминация в виде триумфальной арки, воздвигнутая герцогом Голштинским Карлом-Фридрихом в честь заключения Ништадтского мира, на которой были представлены фигуры Ивана и Петра [Панченко, Успенский, 1983, с. 54]. Историографию, литературу, изобразительное искусство XVIII века, в которых содержатся и другие примеры сопоставления Петра и Ивана, они не рассматривают. Некоторые памятники, в которых присутствует это сопоставление, позже удостоились упоминания в монографии Н.Н. Мутья, посвященной образу Ивана Грозного в искусстве XIX-XX веков, однако без попытки какого-либо анализа: они служат для автора прелюдией к развитию триады Иван Грозный – Петр Великий – Сталин в советское время [Мутья, 2010, с. 15, 342-349].

Цель настоящей статьи – выявление произведений изобразительного искусства, в которых декларируется сопоставление Петра Великого с Иваном Грозным, их анализ и интерпретация в связи с литературой и государственной идеологией. Немногочисленность таких памятников делает целесообразным рассматривать их на протяжении всего XVIII века. Анализ этого частного сюжета должен показать одно из направлений, по которому следует двигаться в изучении инструментов репрезентации власти, использовавшихся в русской культуре XVIII века.

Представления о преемственности своей политики от Ивана IV сам Петр проявил в отношении к реликвиям. Отправляясь под Азов, он берет с собой гербовое знамя с изображением Спаса (1695 г.) – сокращенную реплику «великого стяга», с которым, как считалось тогда, Грозный был под Казанью [Вилинбахов, 2003, с. 87-88]. Отождествлявшийся со знаменем Грозного стяг, ныне хранящийся в музеях Московского Кремля (инв. № Зн-282/1-2, размеры: 155 x 310 см), на самом деле был выполнен в конце XVII века и вряд ли представляет даже его копию. По атрибуции М.П. Головановой, определённно можно датировать только полотнище этого знамени – 1687 год. В начале своей истории знамя не имело «легенды» и не связывалось с именем Ивана Грозного и Казанским походом 1552 г. Эта легенда появилась только к концу 1680-х гг. [Голованова, 2006, с. 39-41].

Панченко и Успенский упоминают иллюминацию в виде триумфальной арки, созданную герцогом Голштинским Карлом-Фридрихом в январе 1722 г. в Москве¹ перед его домом в Немецкой слободе (упоминания о ней см. также: [Моисеева, 1980, с. 216; Тяхменева, 2005, с. 39, 90; Копелев, 2017, с. 55; Анисимов, 2009, с. 46; Зелов, 2010, с. 151]). Сохранилось подробное описание арки современником камер-юнкером герцога Голштинского Ф.В. Берхгольцем. Арку венчало изображение двуглавого орла со щитом на груди и вензелем Петра, поддерживаемым двумя фигурами Слав. По сторонам были расположены сфинксы, которые «представляли бдительность и благоразумие его величества», и два рога изобилия «в знак благословения и довольства» Петровских владений, изображенных «в виде двух зеленеющих лавровых деревьев». Затем следовала надпись с новым титулом, преподнесенным Петру Сенатом, – «Petro Magno, Patri Patriae, Totius Russiae Imperatori». Под ним с правой стороны было помещено изображение Ивана Грозного в размер натуры «в старинной царской короне», «положившего основание новому величию России, – с надписью: Incipit (начал)». С левой стороны находилась такая же фигура Петра, «возведшего Россию на верх славы», в новой императорской короне, «с надписью “Perfecit” (усовершенствовал)». Внизу были расположены эмблемы Кроншлота и Санкт-Петербурга [Берхгольц, 1858, ч.2, с. 59-61].

Г.Н. Моисеева полагает, что сопоставление знаменовало преемственность политики Ивана и Петра на прибалтийских землях. Панченко и Успенский дополняют этот тезис указанием на мотив «величия России»: Иван – первый царь, а Петр – первый император. Описание арки Берхгольца не содержит пояснений замысла – подразумевалась ли общность целей Ливонской и Северной войны или же воплощенный в принятии новых титулов рост престижа страны. Исторические события позволяют предположить и то и другое. Тем более что обретение Петром титула императора стало

¹ Панченко и Успенский ошибочно утверждают, что она была возведена в Петербурге [Панченко, Успенский, 1983, с. 54].

возможным благодаря победе над Швецией, продемонстрировавшей возросшую мощь Российского государства. Отсылки к Ивану Грозному как предшественнику политики Петра на Балтике встречаются и ранее, причем принадлежат самому царю. Так, после взятия Нотебурга был издан «Юрнал или поденная роспись, что в мимошедшую осаду, под крепостью Нотебурхом, чинилось сентября с 26-го числа в 1702 году». В отчете о захваченных пушках было указано, что «из них одна лита при деде царя Ивана Васильевича», эти слова вписаны в корректурный экземпляр рукой Петра. Е.А. Погосян подчеркивает двойной характер отсылки: пушка отлита дедом Ивана Грозного – Иваном III, но упомянут не сам Иван III, а именно Иван Грозный – как предшественник Петра в войне за Ливонию [Погосян, 2001, с. 46-48]. Петр «благоговел» перед Иваном за его «твердое намерение покорить Ливонию, которое сделалось после того постоянным, господствующим стремлением» его преемников, и «смирненно называл себя только исполнителем намерений Грозного» [Дмитриев, 1956, с. 61].

Однако Ливонская война обернулась неудачей. Арка герцога Голштинского является единственным примером, в котором можно предположить обращение к этой стороне внешней политики Ивана IV в изобразительном искусстве XVIII века, и то лишь в связи с победоносной петровской Северной войной и в общем контексте преемственности царского и императорского титулов. В искусстве утвердился образ Грозного как первого царя. Он будет явлен как в произведениях, где Иван сравнивается с Петром, так и в тех, где он представлен независимо. Причем титул будет пониматься в связи с территориальной экспансией России – присоединением Казанского, Астраханского и Сибирского царств, хотя они были присоединены к России уже после его коронации.

Якоб Штелин в «Любопытных и достопамятных сказаниях о императоре Петре Великом» приводит случай, о котором ему поведал обер-маршал Его Высочества граф Брюммер, и в котором содержатся примечательные подробности, свидетельствующие как об оформлении арки, так и о ее восприятии государем. Согласно этому описанию, Петр Великий и царь Иван Васильевич были изображены «в триумфе», «на торжественных колесницах», на одной ехал царь Иван Васильевич, «составивший своими победами из многих различных завоеванных Княжеств великую Монархию», чрез гербы завоеванных Княжеств; а на другой Петр Великий чрез гербы завоеванных им земель и главных городов.

Если описание достоверно, то в декоре арки был использован довольно редкий вариант иконографии, когда Петр представлен в колеснице. Другие примеры этого иконографического типа – гравюра А. Шхонебека, на которой Петр изображен на триумфальной колеснице в римском одеянии с фигурами взятых им городов Азова и Орешка, поклоняющихся ему [Пекарский, 1862, т.2, с. 245], а также гравюра, приложенная к польской поздравительной брошюре 1695 г., прославляющая взятие русскими трех турецких крепостей, на которой Петр показан на их фоне в колеснице, запряженной львами [Богословский, 1940, т.1, с. 248]. К.Ю. Рогов поясняет, что изображение соответствует эмблеме с девизом “Etiam ferocissimos domari”, которая восходит к Альциату и трактована у него как изображение Марка Антония. Впоследствии она была прочно связана с тематикой воинского триумфа [Рогов, 2006, с. 48].

Иконография Ивана Грозного, по описанию Штелина, определяет его роль как собирателя княжеств, тогда как эта миссия была исполнена Иваном Васильевичем III, его дедом. Ивану Грозному принадлежала заслуга присоединения не княжеств, а царств. Примеры произведений искусства, где бы Иван IV позиционировался в качестве собирателя княжеств, неизвестны. Невозможно судить, была ли действительно арка герцога Голштинского уникальным памятником, в котором Ивану IV по ошибке были приписаны деяния Ивана III, или же Брюммер или Штелин допустил неточность при ее описании. С другой стороны, изображены могли быть титульные гербы – эмблемы земель, названия которых входили в титул государя, впервые появившиеся на печати Ивана Грозного. Они играли большую роль в культуре петровского времени. Для упорядочения существовавших и создания новых эмблем Петр создаст в 1722 г. Герольдмейстерскую контору. Впоследствии

Е.А. Скворцова *Парные изображения Ивана Грозного и Петра Великого:
идея преемственности Московского царства и Российской империи...*

титульные гербы будут использованы в оформлении «печальной залы», где стоял гроб с его телом [Добровольская, 2003, с. 41, 402].

Примечательно, что о Ливонской войне в рассказе Штелина не упоминается. Это служит дополнительным, хотя и не безусловным, подтверждением того факта, что программа арки подразумевала скорее преемственность титулов Ивана и Петра, нежели целей Ливонской и Северной войны (или по крайней мере, именно такое восприятие закрепились в культуре XVIII века). Если Иван Грозный был представлен как триумфатор, то едва ли могла подразумеваться война, не увенчавшаяся успехом.

Штелин со слов Брюммера указывает, что многие находили сравнение Петра с «мучителем» Иваном Грозным неуместным. Но «императору понравилось сие представление столько, что он обнял Герцога, и поцеловав, сказал громко: “Сия выдумка и изображения суть наилучшие из всех иллюминаций, кои я во всей Москве видел: Ваша светлость представили на оной мои мысли; сей государь ... есть мой предшественник и образец. Я всегда представлял его себе образцом моего правления в гражданских и воинских делах, но не успел еще в том столь далеко, как он. Глупцы, коим неизвестны обстоятельства его времени, его народ и его великие для оного заслуги, называют его мучителем”». Штелин упоминает, будто Петр часто доказывал, что Ивану вместо прозвания «Грозный» «гораздо приличнее название “Великий”» [Штелин, 1786, с. 229-232]. В немецкоязычном варианте этого издания, вышедшем годом раньше (1785), указание на преемственность монархов звучит еще более отчетливо. Если в русском варианте анекдот озаглавлен: «Петра Великого уважение к деяниям Царя Ивана Васильевича», то в немецком – название таково: «Peter der Grosse erkennt den Zar Iwan Wassilowitsch für sein Staatsmodell» [«Петр Великий видит в царе Иване Васильевиче пример для своей государственной деятельности» – *Прим. автора*] [Stählin, 1785, s. 256-258]. Впоследствии текст Штелина будет почти дословно воспроизведен в «Кабинете Петра Великого» О.П. Беляева [Беляев, 1793, с. 72-74]. Вне зависимости от степени достоверности изложенных сведений, этот анекдот свидетельствует о том, что соотнесение двух монархов, равно как и представления о высокой оценке Петром Великим деятельности Ивана Грозного, прочно укоренились в общественном сознании.

Любопытную параллель иллюминации герцога Голштейн-Готторпского в западноевропейском искусстве представляет относящаяся к более позднему периоду аллегорическая гравюра Якоба Шмутцера (Jacob Schmutzer) по рисунку Антона Эдлера фон Вайнкопфа (Anton Edler von Weinkopf) (после 1745 г., Австрийская Национальная библиотека, Вена; воспроизведена в: [Telesko, 2012, Abb. 32]). На ней изображены триумфальные ворота. С одной стороны представлен скульптурный портрет в полный рост Рудольфа IV с подписью “Splendor”, с другой – Фердинанда I с подписью “Prudentia”. Перед въездом – медальон с конным изображением Максимилиана I и подписью “Fortitudo”. Над аркой парит медальон с портретом Марии Терезии. Арка демонстрирует преемственность правящей монархии с ее предшественниками. В отличие от наиболее распространенных вариантов обращения к этой теме в европейском искусстве, представлено не полное родословие и не ближайшие предки правительницы, отец или дед. Избраны герои, относящиеся к разным эпохам и знаменующие важнейшие этапы истории династии в связи с развитием Священной Римской империи. Рудольф IV первый принял титул эрцгерцога и много заботился об украшении Вены, которая в XVIII веке будет резиденцией Габсбургов (“Splendor”). Фердинанд I был родоначальником младшей, австрийской ветви Габсбургов и проводил политику династических браков, которая впоследствии будет характерна и для Марии Терезии (“Prudentia”). Максимилиан I реформировал систему государственного управления и серьезно расширил влияние Габсбургов как посредством династической политики, так и войн (“Fortitudo”).

На сопоставлении Петра Великого и Ивана Грозного построено сочинение, которое приписывается современнику Петра П.Н. Крекшину (1692 или 1693-1764), – «Краткое описание

E.A. Skvortcova *Paired Depictions of Peter the Great and John the Terrible:
the Idea of Succession of Moscow Tsardom and Russian Empire...*

славных и достопамятных дел императора Петра Великого...» [Крекшин, 1794; Marcialis, 1989]. П.Н. Крекшин – новгородский дворянин, завершивший службу в обер-офицерском звании комиссара «капитанского ранга», предприниматель, ростовщик, астролог-самоучка, наконец, историк, вернее, как убедительно доказал П.А. Кротов, писатель. Его сочинения, в которых он создает красочный миф о Петре, изобилуют вымышленными фактами и персонажами [Кротов, 2009, с. 51-53]. «Краткое описание...», по самой своей природе не научное сочинение, а художественное произведение, написано в популярном в XVIII веке жанре «разговоров в царстве мертвых». Автор преподносит свои суждения в форме беседы, которую, встретившись в загробном мире, ведут исторические личности. Это сочинение упоминалось в контексте рассмотрения пары Иван Грозный – Петр Великий Н.Н. Мутьей. Однако называя в качестве оснований для сопоставления «борьбу за выход к Балтийскому морю и казни участников оппозиционных движений» [Мутья, 2010, с. 343], она упускает из виду главный момент – преемственность титулов, с чего и начинается «Разговор». Иван Грозный, услышав от Петра, что он не царь, а «император Московский», говорит: «Коликия я поднял тяготы и труды! Взял Царство Астраханское и Казанское, утвердил в Москве царский престол и коронован коронами царскими... Как ты потерял корону царскую?» [Крекшин, с. 99-100]. Петр успокаивает Ивана: он «не потерял, а увеличил» и «император есть Кесарь». В разговор вступает потерпевший поражение в Северной войне Карл XII, пытаясь *post factum* отстоять свое преимущество перед Петром. Но его осаждает сам Израильский царь Соломон. Затем оспорить ведущую роль России в мировой истории пытается не кто иной, как Александр Македонский. Но и ему Петр дает достойный отпор. У Крекшина идея *translatio imperii* – перемещения универсальной империи из страны в страну – представленная героями всемирной истории Соломоном и Александром Македонским, сочетается с идеей преемственности власти внутри страны, причастности Петра делу, начало которому положил Иван Грозный.

Созданное в первой половине XVIII столетия «Краткое описание славных и достопамятных дел...» четырежды переиздавалось на рубеже XVIII-XIX веков, из них три раза – в 1789, 1794, 1808 гг. – с иллюстрациями, хотя и весьма незатейливыми. На одной из них Петр и Иван, сидя рядом на одном троне, беседуют; подпись под изображением гласит: «Се внимлет Иоанн, что в жизни Петр творил. Как грады покорил и как врагов разил» (рис. 1). Иллюстрация визуализирует заложенную в тексте идею двух вех в развитии российской государственности – царства и империи.

В послепетровское время, в Анненское царствование, идея преемственности Ивана IV и Петра I нашла отражение в «Оде блаженныя памяти государыне императрице Анне Иоанновне на победу над турками и татарами и на взятие Хотина 1739 год» М.В. Ломоносова 1739 г.:

Блеснул горящим вдруг лицом,
Умытым кровию мечем
Гоня врагов, Герой открылся.

Не сей ли при Донских струях
Рассыпал вредны россам стены?
И персы в жаждущих степях
Не сим ли пали пораженны?
Он так к своим взирал врагам,
Как к готским приплывал брегам,
Так сильну возносил десницу;
Так быстрой конь его скакал,
Когда он те поля топтал,
Где зрим всходящу к нам денницу.

Е.А. Скворцова *Парные изображения Ивана Грозного и Петра Великого: идея преемственности Московского царства и Российской империи...*



Рис. 1

Неизвестный художник. «Се внемлет Иоанн, что в жизни Петр творил. Как грады покорил и как врагов разил» (иллюстрация к «Краткому описанию славных и достопамятных дел императора Петра Великого...»

П.Н. Крекшина. М., 1808).

Гравюра резцом. 16,0×11,0 см.

Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

Инв. №74818.

Кругом его из облаков
Гремящие перуны блещут,
И чувствуя приход Петров,
Дубравы и поля трепещут.
Кто с ним толь грозно зрит на юг,
Одеян страшным громом вкруг?
Никак Смиритель стран Казанских?
Каспийски воды, сей при вас
Селима гордого потряс,
Наполнил степь голов поганских.

Герою молвил тут Герой:
«Нетщечно я с тобой трудился,
Нетщетен подвиг мой и твой,
Чтоб россов целой свет страшился.
Чрез нас предел наш стал широк
На север, запад и восток.
На юге Анна торжествует,
Покрыв своих победой сей».

Теперь, когда петровское правление уже принадлежало прошлому, тема преемственности его и Ивана Грозного актуализируется через соотнесение с современным политическим контекстом – деяниями правящей монархини, Анны Иоанновны. Воспевая победы Анны Иоанновны на южных рубежах, поэт подчеркивает ее роль как продолжательницы дела Ивана Грозного, подчинившего

E.A. Skvortcova *Paired Depictions of Peter the Great and John the Terrible:
the Idea of Succession of Moscow Tsardom and Russian Empire...*

Казанское и Астраханское ханства, и Петра I, его победных Азовского (1696) и Персидского походов (1722) и Северной войны, которая упоминается в связи с темой триумфа русского оружия, хотя происходила на северных пределах государства. Преемственность прослежена в отношении их военных успехов. О неудачной Ливонской войне умалчивается. Пара Иван – Петр превращается в триаду Иван – Петр – Анна.

В начале XIX века, этот сюжет будет возрожден в программах для картин, которые в этот период составляются уже не для немедленного создания произведения по какому-либо случаю и не в качестве академических заданий, но имеют отвлеченный характер и предназначены для многократного использования [Тюхменева, 2010, с. 313-314]. «Настоящей антологией программ на древнерусскую тему» являются «Предметы для художников...» А.А. Писарева, в которой предложено почти двести сюжетов, что многократно превосходит более ранние сборники такого рода [Рязанцев, 2003, с. 112-114]. Первоначально, в 1804-1805 гг., часть этих сюжетов была опубликована им в «Северном Вестнике» [Писарев, 1804, 1805]. Два года спустя, в 1807 г., в значительно расширенном виде они были изданы отдельной книгой [Писарев, 1807]. Среди программ, составленных на основе литературных произведений, имеется и вышеупомянутый сюжет. В словах «Блеснул горящим вдруг лицом, Умытым кровию мечом Гоня врагов, Герой открылся» Писарев видит указание на Дмитрия Донского. Очевидно, главную роль в идентификации персонажа сыграли не эти, а следующие строки, которые Писарев не приводит: «Не сей ли при Донских струях Рассыпал вредны россам стены?». Однако в оде в данном случае речь идет не о Куликовской битве, а об Азовских походах Петра, когда театр военных действий тоже был на Дону, хотя и в другом регионе. Это подтверждают нижеследующие характеристики: он «к готским приплывал брегам» и «сим пали персы пораженны», – которые могут относиться к Петру, но никак не к Дмитрию Донскому. Неверно определив персонажа, Писарев превращает пару Петр Великий и Иван Грозный в триаду Дмитрий Донской – Иван Грозный – Петр Великий, которые, «спустясь в селений райских, еще благотворят русским» [Писарев, 1807, т.2, с. 83]. При этом императрицу Анну, в связи с восхвалением военной компании которой Ломоносов в свое время и обратился к образам Петра I и Ивана IV, Писарев уже не предлагает включать в композицию, видимо осознавая несомасштабность результатов ее внешней политики деяниям Петра Великого и Ивана Грозного.

Вернемся к хронологической последовательности, прерванной изложением судьбы сюжета оды Ломоносова 1739 г. в «Предметах для художников» Писарева. Принятие Иоанном IV титула царя и Петром императора воспринимались как главные вехи русской истории и во время Елизаветы Петровны, в качестве персонификаций которых они выступают в «Конклюзии на престолонаследие» (после 15 октября 1742 г., ГЭ, ЭРЖ-2897; рис. 2). Персонажи были расшифрованы благодаря узнаваемым образам Петра I и Екатерины I, поддерживающим под руки аллегорическую фигуру России. Князь Владимир Святой благословляет ее крестом, что отражает его роль как правителя, обратившего Русь в христианство, а Иоанн Грозный возлагает на голову России корону. В нижнем ярусе представлены Елизавета Петровна, указующая на своего преемника Петра Федоровича. Ниже, в картуше – остатки надписи:

Ликуи и веселися блаженная Россия.
Тебя крещением Владимиръ просветиль.
Отец Отечестважден ны,
.....дъ.
.....
...наршу власть црѣ Іоанннъ.....
...мъ трудом распростран.....
На.....г.....ростеть.

Е.А. Скворцова *Парные изображения Ивана Грозного и Петра Великого: идея преемственности Московского царства и Российской империи...*



Рис. 2

Неизвестный художник. Конклюзия на престолонаследие. Россия, после 15 октября 1742 г.

Холст; масло. 93,0х74,0 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. №ЭРЖ-2897.

По непонятным причинам в расшифровке подписи, приводимой в литературе, отсутствует конец первой строфы: «...даны лета златыя» [Матвеев, 2003, с. 103; Гусева, Пиотровский, 2011, с. 12, 78].

Исследователями было отмечено, что введение небесного яруса было обусловлено необходимостью обоснования законности правления самой Елизаветы Петровны, а не только Петра Федоровича. Факт присутствия в композиции Ивана Грозного верно трактуется как обозначение «исторической вехи – принятия царского титула русскими государями» [Матвеев, 2003, с. 103; Гусева, Пиотровский, 2011]. При этом не было обращено внимание на любопытную деталь – удвоение мотива короны. Сам Иван Грозный изображен в царской короне – как первый царь. И именно он возлагает на голову России новую, императорскую корону, что подчеркивает его роль в историческом развитии страны, увенчавшимся провозглашением ее правителя императором.

Д.А. Ровинский упоминает гравюру, которая, по его описанию, почти повторяет эту конклюзию, но связана уже не с Елизаветой, а с Екатериной II: «В середине стоит Россия, в виде женщины, слева Петр, справа Елизавета Петровна; позади св. Владимир и Иоанн IV. Внизу стихи: «Сый владимерь россию вкою посветиль... // да здравствует екатерина леть» [Ровинский, 1888, т. 3, стлб. 1726]. Обнаружить экземпляры этого листа в музейных собраниях не удалось (были предприняты попытки выявить гравюру в собраниях Государственного Эрмитажа, Государственного Русского музея, Научной библиотеки при Российской Академии художеств, Российской Национальной библиотеки, Государственного Исторического музея, Государственного музея изобразительных искусств имени А.С. Пушкина, Научно-исследовательского музея при Российской Академии художеств,

E.A. Skvortcova *Paired Depictions of Peter the Great and John the Terrible:
the Idea of Succession of Moscow Tsardom and Russian Empire...*

Государственной Третьяковской галереи, Научной библиотеки МГУ имени М.В. Ломоносова, Санкт-Петербургского филиала Российской Академии наук). Нижний ярус Ровинский не описывает. Не исключено, что описание неполное, а Екатерину I исследователь назвал Елизаветой Петровной по ошибке. У Ровинского надпись приведена фрагментарно, в живописной «Конклюзии» часть ее стерта, в несохранившихся строках могла упоминаться и Екатерина I.

В Екатерининское время сопоставление Ивана Грозного и Петра Великого возникает не только в иллюстрациях к изданиям сочинения Крекшина. Его можно обнаружить в одном из ключевых литературных произведений эпохи – эпической поэме «Россияда» М.М. Хераскова (1779). В «Историческом предисловии» автор указывает, что «сам Петр Великий за честь поставлял в мудрых предприятиях сему государю [Ивану Грозному – *Прим. автора*] последовать» [Херасков, 1961, с. 178].

Количество произведений, построенных на сопоставлении Петра I и Ивана IV, очень ограничено. Однако они появляются на протяжении всего XVIII и в начале XIX столетия – в Петровское, Анненское, Елизаветинское, Екатерининское и Александровское царствования. Сравнение этих государей стало одной из констант исторического сознания. Основа сопоставления может варьироваться: военные успехи на южных рубежах, общность целей Ливонской и Северной войн и главная идея, представленная независимо или же присутствующая в семантике произведения как следствие военного успеха, – рост международного престижа Российского государства, его эволюция от великого княжества к царству и от царства к империи. В XIX веке уподобление Петра Иоанну исчезает из изобразительного искусства. Это связано не только с изменением форм представления исторической темы, но и с оценкой правления Ивана IV, отчетливо прозвучавшей у Карамзина: «Добрая слава Иоаннова пережила его худую славу в народной памяти <...> народ <...> чтит в нем знаменитого виновника нашей государственной силы, нашего гражданского образования; отвергнул или забыл имя Мучителя, данное ему современниками <...>. История злопамятнее народа!» [Карамзин, 2012, с. 780]. Слова историка правильнее было бы отнести не к народной славе, но к образу Ивана в государственной идеологии XVIII века, который позволил в искусстве возникнуть сопоставлению его с Петром Великим.

ИСТОЧНИКИ

1. Беляев О. П. Кабинет Петра Великого или Подробное и обстоятельное описание воскового его величества изображения, военной и гражданской одежды, собственноручных его изделий и прочих достопамятных вещей, лично великому сему монарху принадлежавших, ныне в Санктпетербургской императорской Кунст-камере сохраняющихся, : С присовокуплением к ним достоверных известий и любопытных сказани. – Санкт-Петербург, 1793.
2. Берхгольц Ф.В. Дневник камер-юнкера Берхгольца, веденный им в России в царствование Петра Великого, с 1721-го по 1725 год / Перевел с нем. И. Аммон. Ч. 1-4. – Москва, 1858.
3. Карамзин Н.М. История государства Российского. Т. 8-9. – Москва, 2009.
4. Крекшин П.Н. Краткое описание славных и достопамятных дел императора Петра Великого, его знаменитых побед и путешествий в разныя европейския государства, : Со многими важными и любопытства достойными произшествиями, : Представленное разговорами в царстве мертвых генерал-фельдмаршала и кавалера российских и Малтийскаго орденов графа Бориса Петровича Шереметева, боярина Федора Алексеевича Головина, боярина Шеина, и самого сего великаго императора с российским царем Иоанном Васильевичем, с шведским королем Карлом XII, израильским царем Соломоном и греческим царем Александром. – Москва, 1808.
5. Пекарский П.П. Наука и литература въ Россіи при Петре Великомъ : изследование П. Пекарскаго. Т. 1-2. – Санкт-Петербург, 1862.
6. Писарев А.А. «Предметы для Художников из Российской Истории и прочих сочинений» // Северный Вестник. 1804. Ч. IV. №10. С. 9-37; 1804. Ч. IV. №11. С. 163-182; 1804. Ч. IV. №12. С. 241-259; 1805. Ч. V. №1. С. 12-31.
7. Писарев А.А. Предметы для художников, избранные из Российской Истории, Славенского Баснословия и из всех русских сочинений в стихах и в прозе. [Ч. 1-2]. – Санкт-Петербург, 1807.

Е.А. Скворцова *Парные изображения Ивана Грозного и Петра Великого: идея преемственности Московского царства и Российской империи...*

8. Ровинский Д.А. Подробный словарь русских гравированных портретов. Т. 1-4. – Санкт-Петербург, 1886-1889.
9. Херасков М.М. Избранные произведения. Москва – Ленинград, 1961.
10. Штелин Я.Я. Любопытные и достопамятные сказания о императоре Петре Великом : Изображающая истинное свойство сего премудраго государя и отца отечества Собранные в течение сорока лет действительным статским советником Яковом Штелином. [Пер. с нем. яз. Т.П.Кириак]. – Санкт-Петербург, 1786.
11. Stählin J., von. Originalanecdoten von Peter dem Grossen. Aus dem Munde angesehenen Personen zu Moskau und Petersburg vernommen, und der Vergessehnheit entrissen von Jacob von Stählin. – Leipzig, 1785.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агеева О.Г. Европеизация русского двора, 1700-1796 гг. – Москва, 2006.
2. Аксаков К.С. Полное собрание сочинений Константина Сергеевича Аксакова. Т. 1. – Москва, 1861.
3. Анисимов Е.В. Петр Великий: личность и реформы. – Санкт-Петербург, 2009.
4. Богословский М.М. Петр I. Материалы для биографии. Т. 1-2. – Москва, 1940.
5. Болтунова Е.М. «От тебя, с тобою и к славе твоей»: Пётр II как Пётр I // Российская история. 2016. № 2. С. 76-91.
6. Бусева-Давыдова И.Л. Иконостас Петропавловского собора в Санкт-Петербурге: К истолкованию иконографической программы // Петр Великий – реформатор России. Материалы и исследования. Вып. XIII. Государственный историко-культурный музей-заповедник "Московский Кремль". Москва, 2001. С. 160-166.
7. Вилинбахов Г.В. Эмблематика и государственная символика России Петровского времени // Основателю Петербурга: Кат. выст.: [К 300-летию Санкт-Петербурга] – Санкт-Петербург, 2003. С. 76-89.
8. Голованова М.П. Реликвии российской истории из собрания Оружейной палаты Московского Кремля: Знамена с образом Спаса Нерукотворного // Гербовед. 2006. №5 (91). С.39-41.
9. Гусева Н.Ю., Пиотровский М.Б. М.В. Ломоносов и елизаветинское время: каталог выставки, [22 ноября 2011 г. - 10 марта 2012 г. / авт.-сост.: Н.Ю. Гусева; авт. вступ. ст.: М.Б. Пиотровский, Н.Ю. Гусева]. – Санкт-Петербург, 2011.
10. Дмитриев Ю.Н. К истории одного памятника // Сообщения ГРМ. Вып. 4. – Москва, 1956. С. 58-61.
11. Добровольская М.А. Титульные гербы для похоронной процессии Петра I // Основателю Петербурга: Кат. выст.: [К 300-летию Санкт-Петербурга] – Санкт-Петербург, 2003. С. 402.
12. Евангулова О.С. Изобразительное искусство в России первой четверти XVIII в.: Проблемы становления художественных принципов Нового времени. – Москва, 1987.
13. Зелов Д.Д. Официальные светские праздники как явление русской культуры конца XVII – первой половины XVIII века: История триумфов и фейерверков от Петра Великого до его дочери Елизаветы. – Москва, 2010.
14. Каган Ю.О. Еще раз о Доршевой серии портретов русских князей и царей. Историографический аспект и новые материалы // Из истории петровских коллекций. Сб.науч.ст. памяти Н.В. Калязиной. Санкт-Петербург, 2000. С. 27-65.
15. Копелев Д.Н. Аллегорические изображения Петра Великого как компонент имперской мифологии: образ Нептуна // Геральдика: Исследования и практика (Труды Гос. Эрмитажа. Т. 84). Санкт-Петербург, 2017. С. 46-59.
16. Кротов П.А. «Прекрасных вымыслов плетя искусно нить...»: как при Елизавете Петровне сочинили историю Петра Великого // Родина, 2009, 2. С. 51-53.
17. Кулименева И.Е. Западноевропейские источники и особенности иконографии гравюры Питера Пикарта «Петр I в родословии» («Апофеоз Петра I») // Петровское время в лицах – 2016 (Труды Гос. Эрмитажа LXXXIII). – Санкт-Петербург, 2016. С. 201-211.
18. Лотман Ю.М., Успенский Б.А. Отзвуки тенденции «Москва – третий Рим» в идеологии Петра Великого: проблеме средневековой традиции в культуре барокко // Художественный язык средневековья. – Москва, 1982. С. 236-249.
19. Матвеев В.Ю. К трактовке образа Афины-Минервы в искусстве петровского времени // Русское искусство в Эрмитаже: сб. статей. Санкт-Петербург, 2003. С. 91-104.
20. Моисеева Г.Н. Древнерусская литература в художественном сознании и исторической мысли России XVIII века. – Ленинград, 1980.
21. Мутья Н.Н. Иван Грозный: историзм и личность правителя в отечественном искусстве XIX-XX вв. – Санкт-Петербург, 2010.
22. Нащокина М.В. Античные мотивы в триумфальных сооружениях Петра Великого в Москве рубежа XVII-XVIII веков // Барокко в России / Гос. институт искусствознания. Москва, 1994. С. 100-109.

E.A. Skvortcova *Paired Depictions of Peter the Great and John the Terrible:
the Idea of Succession of Moscow Tsardom and Russian Empire...*

23. Панченко А.М., Успенский Б.А. Иван Грозный и Петр Великий: концепции первого монарха // Труды отдела древнерусской литературы. 1983. Т. 37. С. 54-78.
24. Погосян Е.А. Петр I – архитектор российской истории. – Санкт-Петербург, 2001.
25. Rogov K.Yu. Три эпохи русского барокко // Тыняновский сборник. Вып. 12. Москва, 2006.
26. Рязанцев И.В. Скульптура в России. XVIII – начало XIX века. Очерки. – Москва, 2003. С. 112-114.
27. Сариева Е.А. Фейерверки в России XVIII века // Развлекательная культура России 18 – 19 веков. – Санкт-Петербург, 2000. С. 88-97.
28. Соколов Р.А. Александр Невский в государственной и церковной идеологии в 1710-1720-е годы // Вестник Удмуртского университета. Серия «История и филология». 2014. Вып. 3. С. 18-23.
29. Соловьев Е.А. Иоанн Грозный, его жизнь и государственная деятельность: биографический очерк Е.А. Соловьева: с портретом Иоанна Грозного, гравированным в Лейпциге Геданом. – Санкт-Петербург, 1893.
30. Соловьев С.М. История России с древнейших времен. Кн. 3. Т. 5-6. – Москва, 2001.
31. Тюхменева Е.А. Искусство триумфальных врат в России первой половины XVIII века : проблемы панегирического направления. – Москва, 2005.
32. Тюхменева Е.А. К истории сочинения и осуществления программ произведений искусства в России в первой половине – середине XVIII века // Императорская Академия художеств. Документы и исследования. Москва, 2010. С. 313-331.
33. Уортман Р.С. Сценарии власти: Мифы и церемонии русской монархии. – Москва, 2002.
34. Филишкин А.И. Титулы русских государей. – Москва, 2006.
35. Чубинская В.Г. К вопросу об идентификации портретов правителей России в династических сериях // Русский исторический портрет. Эпоха парсуны: Материалы конференции (Труды Гос. Исторического музея. Выпуск 155). – Москва, 2006. – С. 162-182.
36. Madariaga I. Tsar into Emperor: The Title of Peter the Great // *Politics and Culture in Eighteenth-Century Russia: Collected Essays by Isabel de Madariaga*. London & New York, 1998. P. 15-39.
37. Marcialis N. Caronte e Caterina: dialoghi dei morti nella letteratura russa del XVIII secolo. (Pubblicazioni del Dipartimento di lingue e letterature comparate della II Università degli studi di Roma ; 1). – Rome, 1989.
38. Telesko W. Maria Theresia. Ein europäischer Mythos. – Wien, Köln, Weimar, 2012.

SOURCES

1. Beliaev, Osip. *Kabinet Petra Velikago* [Study-room of Peter the Great], Saint-Petersburg, 1793.
2. Bergholz, Friedrich von. *Dnevnik kamer-iunkera Berkhgol'tsa, vedennyi im v Rossii v tsarstvovanie Petra Velikogo, s 1721-go po 1725 god* [Diary of Valet de Chambre Bergholz in Russia in the Time of Peter the Great, 1721-1725], Parts 1-4, Moscow, 1858.
3. Karamzin, Nikolai. *Istoria gosudarstva Rossiiskogo* [The History of the Russian State], Vol. 8-9, Moscow, 2009.
4. Kheraskov, Mikhail. *Izbrannye proizvedeniia* [Selected Works], Moscow – Leningrad, 1961.
5. Krekshin, Petr. *Kratkoe opisaniie slavnnykh i dostopamiatnykh del imperatora Petra Velikago, ego znamenitykh pobed i puteshestvii v raznyiia evropeiskiiia gosudarstva* [Concise Description of Glorious and Memorable Deeds of Emperor Peter the Great, his Famous Victories and Travels in Various European States], Moscow, 1808.
6. Pekarskii, Petr. *Nauka i literatura v Rossii pri Petre Velikom* [Science and Literature in Russia in the Time of Peter the Great], Vol. 1-2, Saint-Petersburg, 1862.
7. Pisarev, Aleksandr. *Predmety dlia Khudozhnikov iz Rossiiskoi Istarii i prochikh sochinenii* [Subjects for Painters from Russian History and Other Literary Pieces]. In *Severnyi Vestnik* [Northern Newsletter], 1804, Part IV, no. 10, pp. 9-37; 1804, Part IV, no.11, pp. 163-182; 1804, Part IV, no. 12, pp. 241-259; 1805, Part V, no. 1, pp. 12-31.
8. Pisarev, Aleksandr. *Predmety dlia khudozhnikov, izbrannye iz Rossiiskoi Istarii, Slavenskogo Basnosloviia i iz vsekh russkikh sochinenii v stikhakh i v proze* [Subjects for Painters from Russian History, Slavic Fables and All Russian Literary Works in Poetry and Prose], Part 1-2, Saint-Petersburg, 1807.
9. Rovinskii, Dmitrii. *Podrobnii slovar' russkikh gravirovannykh portretov* [Comprehensive Dictionary of Russian Engraved Portraits], Vol. 1-4, Saint-Petersburg, 1886-1889.
10. Stählin J., von. *Liubopytniia i dostopamiatnyiia skazaniia o imperatore Petre Velikom* [Curious and Memorable Stories about Emperor Peter the Great]. Saint-Peterburg, 1786.
11. Stählin J., von. *Originalanecdoten von Peter dem Grossen. Aus dem Munde angesehener Personen zu Moskau und Petersburg vernommen, und der Vergessenheit entrissen von Jacob von Stählin*, Leipzig, 1785.

Е.А. Скворцова *Парные изображения Ивана Грозного и Петра Великого: идея преемственности Московского царства и Российской империи...*

REFERENCES

- Ageeva, Olga. *Europeizatsiia russkogo dvora, 1700-1796 gg.* [Europeization of Russian Court, 1700-1796], Moscow, 2006.
- Aksakov, Konstantin. *Polnoe sobranie sochinenii Konstantina Sergeevicha Aksakova* [Complete Works of Konstantin Aksakov], Vol. 1, Moscow, 1861.
- Anisimov, Evgenii. *Petr Velikii: lichnost' i reform* [Peter the Great: Personality and Reforms], Saint-Petersburg, 2009.
- Bogoslovskii, Mikhail. *Petr I. Materialy dlia biografii* [Peter I. Materials for Biography], Vol. 1-2, Moscow, 1940.
- Boltunova, Ekaterina. "Ot tebia, s toboiu i k slave tvoei": *Petr II kak Petr I* ["From thee, by thee, and for thy glory": Peter II as Peter I]. In: *Rossiiskaia istoriia* [Russian History]. №2. 2016. Pp. 76-91.
- Buseva-Davydova, Irina. *Ikonostas Petropavlovskogo sobora v Sankt-Peterburge: K istolkovaniiu ikonograficheskoi programmy* [Iconostasis of Peter-and-Paul Cathedral in Saint-Petersburg: To the Interpretation of the Programme of Iconography]. In: *Petr Velikii – reformator Rossii. (Materialy i issledovaniia. Vyp. XIII. Gosudarstvennyi istoriko-kul'turnyi muzei-zapovednik "Moskovskii Kreml")* [Peter the Great – Reformer of Russian History (Materials and Studies. Issue 13. Moscow Kremlin museums)], Moscow, 2001. Pp. 160-166.
- Chubinskaia, Valentina. *K voprosu ob identifikatsii portretov pravitelei Rossii v dinasticheskikh seriakh* [To the Question of Identification of Portraits of Russian Rulers in Dynastic Series]. In: *Russkii istoricheskii portret. Epokha parsuny: Materialy konferentsii (Trudy Gos. Istoricheskogo muzeia. Vypusk 155)* [Russian Historical Portrait. The Epoch of Parsuna: Materials of the Conference (Works of the State Historical Museum)], Moscow, 2006. Pp. 162-182.
- Dmitriev, Iurii. *K istorii odnogo pamiatnika* [To the History of a Work of Art]. In: *Soobshcheniia GRM* [Reports of the State hermitage Museum], vol. 4, Moscow, 1956. Pp. 58-61.
- Dobvol'skaia, Magdalina. *Titul'nye gerby dlia pokhoronnoi protsessii Petra I* [Title Coats-of-Arms for the Funeral Procession of Peter I]. In: *Osnovatel'iu Peterburga: Kat. vyst.: K 300-letiiu Sankt-Peterburga* [To the Founder of Saint-Petersburg: Exhibition Catalogue: To Tricentenary of Saint-Petersburg], Saint-Petersburg, 2003. P. 402.
- Evangelova, Olga. *Izobrazitel'noe iskusstvo v Rossii pervoi chetverti XVIII v.: Problemy stanovleniia khudozhestvennykh printsipov Novogo vremeni* [Russian Art of the First Quarter of the 18th Century: Problems of Formation of Artistic Principles of Modern Time], Moscow, 1987.
- Filiushkin, Aleksander. *Tituly russkikh gosudarei* [Titles of the Russian Rulers], Moscow, 2006.
- Golovanova, Marina. *Relikvii rossiiskoi istorii iz sobraniia Oruzheinoi palaty Moskovskogo Kremliia: Znamena s obrazom Spasa Nerukotvornogo* [Relics of Russian history from the collection of the Armory of the Moscow Kremlin: Banners with the image of the Saviour]. In: *Gerboved* [Expert of the Coat-of-Arms], 2006, no. 5 (91). Pp. 39-41.
- Guseva, Natalia, Piotrovskii, Mikhail. *M.V. Lomonosov i elizavetinskoe vremia: katalog vystavki* [Mikhail Lomonosov and the Time of Elisabeth: Exhibition Catalogue], Saint-Petersburg, 2011.
- Kagan, Iuliia. *Eshche raz o Dorshevoi serii portretov russkikh kniazei i tsarei. Istoriograficheskii aspekt i novye materialy* [Again about a Series of Portraits of Russian Princes and Tsars by I. Dorsch. Historiography and New Materials]. In: *Iz istorii petrovskikh kollektsii. Sb.nauch.st. pamiati N.V.Kaliazinoi* [From the History of Petrine Collections], Saint-Petersburg, 2000.
- Kopelev, Dmitrii. *Allegoricheskie izobrazheniia Petra Velikogo kak komponent imperskoi mifologii: obraz Neptuna* [Allegorical Depictions of Peter the Great as a Component of Imperial Mythology: the Image of Neptune]. In: *Geraldika: Issledovaniia i praktika (Trudy Gos. Ermitazha. Vol. 84)* [Heraldry: Research and Practice (Transactions of the State Hermitage Museum)], Saint-Petersburg, 2017.
- Krotov, Pavel. "Prekrasnyh vymyslov pletja iskusno nit'...": *kak pri Elizavete Petrovne sochinili istoriju Petra Velikogo* ["Around the work his ornaments he pours...": how the Story of Peter the Great was Composed in the Time of Elisabeth]. In: *Rodina* [Motherland]. №2. 2009. Pp. 51-53.
- Kvividze, Nina. *Sviashchennyi obraz tsaria v moskovskoi zhivopisi* [Sacred Image of Tsarstvo in Moscow Painting]. In: *Sviashchennoe telo korolia: Ritualy i mifologii vlasti* [Sacred Body of the King: Rituals and Mythology of Power], Moscow, 2006. Pp. 430-439.
- Lotman Iurii, Uspenskii Boris. *Otvuki tendentsii "Moskva – tretii Rim" v ideologii Petra Velikogo: probleme srednevekovoi traditsii v kul'ture barokko* [Echo of the Trend "Moscow – the Third Rome" in Ideology of Peter the Great: Problems of Medieval Tradition in Baroque Culture]. In: *Khudozhestvennyi iazyk srednevekov'ia* [Artistic Language of the Middle Ages], Moscow, 1982. Pp. 236-249.
- Kulimeneva I.E. *Zapadnoevropeiskie istochniki i osobennosti ikonografii graviury Pitara Pikarta "Petr I v rodoslovii" ("Apofez Petra I")* [Western-European Sources and Peculiar Features of Iconography of Pieter Picart's Engraving "Peter I and his

E.A. Skvortcova *Paired Depictions of Peter the Great and John the Terrible:
the Idea of Succession of Moscow Tsardom and Russian Empire...*

- Ancestry"]. In: *Petrovskoe vremia v litsakh – 2016 (Trudy Gos. Ermitazha LXXXIII)* [Personalities from Peter the Great's Time – 2016], Saint-Petersburg, 2016. Pp. 201-211.
19. Madariaga, Isabel da. *Tsar into Emperor: The Title of Peter the Great*. In: *Politic and Culture in Eighteenth-Century Russia: Collected Essays by Isabel de Madariaga*, London & New York, 1998. P. 15-39.
 20. Marcialis, Nicoletta. *Caronte e Caterina: dialoghi dei morti nella letteratura russa del XVIII secolo (Pubblicazioni del Dipartimento di lingue e letterature comparate della II Università degli studi di Roma ; 1)*, Rome, 1989.
 21. Matveev, Vladimir. *K traktovke obraza Afiny-Minervy v iskusstve petrovskogo vremeni* [To the Interpretation of the Image of Athena-Minerva in Russian Art of Petrine Time]. In: *Russkoe iskusstvo v Ermitazhe: sb. Statei* [Russian Art in the Hermitage: Collection of Works], Saint-Petersburg, 2003. Pp. 91-104.
 22. Moiseeva, Galina. *Drevnerusskaia literatura v khudozhestvennom soznanii i istoricheskoi mysli Rossii XVIII veka* [Old Russian Literature in Artistic Consciousness and Historical Thought of 18th-century Russia], Leningrad, 1980.
 23. Mut'ia, Natalia. *Ivan Groznyi: istorizm i lichnost' pravitel'ia v otechestvennom iskusstve XIX-XX vv.* [Ivan the Terrible: Historicism and a Person of a Monarch in Russian Art of the 19th-20th Centuries], Saint-Petersburg, 2010.
 24. Nashchokina, Maria. *Antichnye motivy v triumfal'nykh sooruzheniakh Petra Velikogo v Moskve rubezha XVII – XVIII vekov* [Ancient Motives in Triumphal Constructions of Peter the Great in Moscow at the Turn of the 17th – 18th Centuries]. In: *Barokko v Rossii* [Baroque in Russia], Moscow, 1994. Pp. 100-109.
 25. Panchenko, Aleksandr, Uspenskii, Boris. *Ivan Groznyi i Petr Velikii: kontseptsii pervogo monarkha* [Ivan the Terrible and Peter the Great: Concepts of the First Monarch]. In: *Trudy otdela drevnerusskoi literatury* [Works of the Department of Old Russian Literature], 1983, Vol. 37, pp. 54-78.
 26. Pogossian, Elena. *Petr I – arkhitekt rossiiskoi istorii* [Peter I – Architect of Russian History], Saint-Petersburg, 2001.
 27. Riazantsev, Igor. *Skulptura v Rossii. XVIII – nachalo XIX veka. Ocherki* [Sculpture in Russia. The 18th – Beginning of the 19th Century. Essays], Moscow, 2003, pp. 112-114.
 28. Rogov, Kirill. *Tri epokhi russkogo barokko* [Three Epochs of Russian Baroque]. In: *Tynianovskii sbornik* [Collection of works in Honour of Iurii Tynianov], Issue 12, Moscow, 2006.
 29. Sarieva, Elena. *Feiervarki v Rossii XVIII veka* [Fireworks in Russia in 18th Century]. In: *Razvlekatel'naja kul'tura Rossii 18-19 vekov* [Entertainment Culture of Russia in the 18th-19th Centuries], Saint-Petersburg, 2000. Pp. 88-97.
 30. Sokolov, Roman. *Aleksandr Nevskii v gosudarstvennoi i tserkovnoi ideologii v 1710-1720-e gody* [Alexander Nevsky in State and Church Ideology of the 1710s-1720s]. In: *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Serii "Istoriia i filologiya"* [Newsletter of the University of Udmurtia. Series "History and Philology"]. №3. 2014. Pp. 18-23.
 31. Solov'ev, Evgenii. *Ioann Groznyi, ego zhizn' i gosudarstvennaia deiatel'nost': biograficheskii ocherk E.A. Solov'eva: s portretom Ioanna Groznogo, gravirovannym v Leipsige Gedanom* [Ivan the Terrible, His Life and State Activity: Biographical Essay by E. 32. Solov'ev: with a Portrait of Ivan the Terrible engraved in Leipzig by Gedan], Saint-Petersburg, 1893.
 - Solov'ev, Sergei. *Istoriia Rossii s drevneishikh vremen* [Russian History from Ancient Times], Book 3, Vol. 5-6, Moscow, 2001.
 33. Telesko, Werner. *Maria Theresia. Ein europäischer Mythos*, Wien, Köln, Weimar, 2012.
 34. Tiukhmeneva, Ekaterina. *Iskusstvo triumfal'nykh vrat v Rossii pervoi poloviny XVIII veka: problemy panegiricheskogo napravleniia* [The Art of Triumphal Arches in Russia in the First Half of the 18th Century: Problems of Panegyric Trend], Moscow, 2005.
 35. Tiukhmeneva, Ekaterina. *K istorii sochineniia i osushchestvleniia programm proizvedenii iskusstva v Rossii v pervoi polovine – seredine XVIII veka* [To the History of Composition and Realisation of Programmes of Art Works in Russia in the First Half – the Middle of the 18th Century]. In: *Imperatorskaia Akademiia khudozhestv. Dokumenty i issledovaniia* [Imperial Academy of Fine Arts. Documents], Moscow, 2010. Pp. 313-331.
 36. Vilinbakhov, Georgii. *Emblematika i gosudarstvennaia simbolika Rossii Petrovskogo vremeni* [Emblematics and State Symbolics of Petrine Time]. In: *Osnovatel'iu Peterburga: Kat. vyst.: K 300-letiiu Sankt-Peterburga* [To the Founder of Saint-Petersburg: Exhibition Catalogue: To Tricentenary of Saint-Petersburg], Saint-Petersburg, 2003. Pp. 76-89.
 37. Wortman, Richard. *Stsenarii vlasti: Mify i tseremonii russkoi monarkhii* [Scenarios of Power: Myths and Ceremonies of the Russian Monarchy], Moscow, 2002.
 38. Zelov, Dmitrii. *Ofitsial'nye svetskiiye prazdniki kak iavlenie russkoi kul'tury kontsa XVII – pervoi poloviny XVIII veka: Istoriia triumfov i feierverkov ot Petra Velikogo do ego docheri Elizavety* [Official Secular Fests as a Phenomenon of Russian Culture of the End of the 17th-First Half of the 18th Century: History of Triumphs and Fireworks from Peter the Great to his Daughter Elizabeth], Moscow, 2010.

Е.А. Скворцова *Парные изображения Ивана Грозного и Петра Великого:
идея преемственности Московского царства и Российской империи...*

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

- Рис. 1. Неизвестный художник. «Се внемлет Иоанн, что в жизни Петр творил. Как грады покорил и как врагов разил» (иллюстрация к «Краткому описанию славных и достопамятных дел императора Петра Великого...» П.Н. Крекшина. М., 1808). Гравюра резцом. 16,0×11,0 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. №74818.
- Рис. 2. Неизвестный художник. Конклюзия на престолонаследие. Россия, после 15 октября 1742 г. Холст; масло. 93,0×74,0 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Инв. №ЭРЖ-2897.

Н.В. Углева

старший научный сотрудник Отдела дерева и мебели

Государственного исторического музея

uglevan@ya.ru

КОЛЛЕКЦИЯ МЕБЕЛИ В МУЗЕЕ «РОССИЙСКИЕ ДРЕВНОСТИ» П.И. ЩУКИНА

Коллекция мебели в музее «Российские древности» П.И. Щукина рассматривается в контексте собирательской деятельности и создания музея знаменитого московского коллекционера. Её осмысление становится возможным после поступления в Исторический музей. В статье решается вопрос о процессе сложения коллекции, выявлении ее типа, характера состава и значения для коллекции мебели Исторического музея.

Collection of furniture in the Museum "Russian antiquity" P.I. Shchukin is considered in the context of collecting activities and the creation of the Museum of the famous Moscow collector. Its comprehension becomes possible after entering the Historical Museum. The article argues the issue of the process formation the collection, identifying the type, character and value to the furniture collections of the Historical Museum.

Ключевые слова: коллекция мебели, музей «Российские древности», П.И. Щукин

Keywords: furniture collection, Museum "Russian antiquities", P.I. Shchukin

Коллекция мебели П.И. Щукина – неотъемлемая часть его собрания. Она формировалась на протяжении нескольких лет и развивалась в контексте деятельности П.И. Щукина по ее созданию на пути организации публичного музея. Музей П.И. Щукина «Российские древности» был создан в период подъема музейного строительства, частного коллекционирования, меценатства в России на рубеже XIX-XX веков и являлся одним из крупнейших частных собраний.

Личность П.И. Щукина играла главную роль в процессе создания своего собрания и его дальнейшего развития до статуса музея. Подобно многим своим современникам-коллекционерам, П.И. Щукин был выходцем из купеческой среды. Он родился в Москве в 1853 году в семье, которая сегодня ассоциируется с целой плеядой известных российских коллекционеров и меценатов. По словам П.А. Бурышкина, известного русского предпринимателя и политического деятеля, «В Москве тогда было много богатых людей, может быть даже богаче Щукиных, но которые не пользовались тем почетом, который приходился на долю Щукиных» [Бурышкин, 1990, с. 139]. Родственные связи со знаменитым купеческим родом Боткиных давали возможность для общения с людьми, увлеченными творчеством и наукой. Безусловно, что все это повлияло на формирование личности и областей увлечений молодого Петра Щукина. Получив хорошее образование и имея достаточные средства, он становится страстным коллекционером, пройдя традиционный путь от дилетантского увлечения до умудренного опытом знаточества, что нашло свое отражение в составе коллекции.

Первоначально собрание П.И. Щукина включало букинистические западноевропейские и русские книги, графику, монеты и иконы, живопись импрессионистов, фотографии и многое другое. Следующий этап приходится на увлечение восточным искусством, и лишь в конце XIX века начинается определяться главная направленность интересов, оставшаяся на всю жизнь – собирание предметов русской старины. «Первым камнем, заложенным в основу этой коллекции, стал по случаю

купленный Щукиным на Нижегородской ярмарке старинный серебряный ковш, в 1716 году пожалованный императрицей Елизаветой Петровной атаману Яицкого войска Федору Андреевичу Бородину» [Думова, 1992, с. 15]. Складывающаяся коллекция была «предметным» ответом на вопрос поиска корней и источников происхождения русского искусства. Эта тенденция была отмечена М.Т. Майстровской: «Во второй половине XIX столетия ведущее место в общественном сознании, особенно русской буржуазии, заняла идея народности, понимаемая как идея национальной культуры, национальной независимости, демократии и национального блага, идея народа и нации» [Майстровская, 2002, с. 204].

Результатом многолетней собирательской работы П.И. Щукина явилось создание собственного музея. Он был открыт для посетителей в 1895 году в специально построенном по проекту архитектора Б. Фрейденберга здании в неорусском стиле в Грузинах (Малая Грузинская, 15) и первоначально включал в себя и жилые помещения. Идейное содержание коллекции было отражено в архитектурном проекте, демонстрируя гармонию внутреннего и внешнего содержания, используя передовые тенденции современного музейного строительства. «Музейные здания, выстроенные специально для экспонирования определенных собраний, представляли собой монументальные экспозиционные объекты, где предельно концептуальная и выразительная архитектура сама становится «предметом» музея и музейной презентации» [там же, с. 158]. По истечении незначительного времени П.И. Щукин был вынужден заняться строительством специального музейного здания (архитектор А. Эрихсон), а к 1905 году и музейного хранилища (архитектор Ф.Н. Кольбе), так как его коллекция продолжала расширяться. Идея ее формирования, характер представленных здесь памятников отразились на архитектурном решении зданий, облик которых декларировал стилистику русских теремных построек. По словам М.Т. Майстровской, «Здания музеев, внешне принимая черты национального стиля, выражают идейно-художественную направленность содержания уже с открытых «позиций» улицы, как бы вступая в непосредственный диалог со зрителем. Являясь в какой-то степени знаковой формой, концептом, памятником, здание уже с уровня улицы должно сообщить максимальную информацию и передать пафос музея и его собрания» [там же, с. 215].

Как уже отмечалось, музейное здание было выстроено в стиле, соответствующем характеру хранящихся здесь экспонатов. В его внешнем облике уже были сформулированы принципы, которых не отказались и теоретики музейной архитектуры XX века: «Главное в проектировании музейного здания состоит в раскрытии содержания объекта, назначения здания – его важнейших типологических свойств и внутренних процессов и неразрывно связанных с ним идейных требований к существу этого сооружения» [Бархин, 1972, с. 162]. В музее Щукина была частично реализована идея объединения системы экспозиции и здания в единый и целостный образ, отражающий идею национального стиля. Следует отметить, что жилые интерьеры и вспомогательные помещения, находящиеся в здании музея, не были подчинены означенной стилистике и, по вкусу владельца, обставлялись в стиле рококо (гостиная, спальня) или интернационального ретроспективизма рубежа XIX-XX веков (кабинет, библиотека). Подобное явление объединения различных художественных напластований может рассматриваться как выражение эклектики, что характерно для этого периода в европейской культуре.

Для наиболее полной характеристики коллекции П.И. Щукина, в том числе и мебели, следует отметить несколько характерных черт практики музея «Российские древности», имевшие непосредственное отношение к ее формированию и использованию. С целью многоаспектной оценки собрания необходимо зафиксировать основные источники ее комплектования. Один из них – отечественные выставки-продажи из частных коллекций, в том числе В.А. Долгорукова, Л.С. Голицина, А.А. Мартынова, П.О. Карелина, К.С. Мазурина, Г.А. Брокера, а также – антикварные магазины и ярмарки. В своих воспоминаниях П.И. Щукин пишет: «Свое собрание старинных вещей я не переставал пополнять, покупая в Москве, в Нижнем Новгороде и в нижегородской ярмарке. В

Москве я покупал у антикваров П.М. Иванова, С.Т. Большакова, И.Л. Силина, М.П. Вострякова, братьев Соловьевых, Ф.В. Веркмайстера, Я.И. Черномордика, Фрумкина, Когана и др. Петр Маркович Иванов имел магазин в Леонтьевском переулке, а в последствии переехал в Чернышевский. У него попадались хорошие старинные вещи, но сбывал он и поддельные, исполненные по его заказу или же своего собственного изделия» [Щукин, 1997, с. 216]. Некоторые экземпляры привозились из Европы. Будучи человеком необыкновенно увлеченным, Щукин никогда не жалел денег на покупку понравившихся ему предметов. Так, знаменитый коллекционер, меценат А.П. Бахрушин пишет о П.И. Щукине: «За одни двусторчатые ширмы...он заплатил на Парижской Всемирной выставке 1889 года 10 тысяч рублей». Тогда же купил «дивную витрину для миниатюр и других вещей», обитую шелком и бархатом, с зеркальными стеклами, снаружи расписанную «во вкусе Буше... Сколько он дал за нее – не говорит, ...вероятно, очень дорого» [Бахрушин, 1916, с. 8]. Таким образом, большие материальные возможности позволяли П.И. Щукину использовать для комплектования музея весь спектр антикварного рынка Европы и России конца XIX – начала XX веков, что было характерно для состоятельных коллекционеров означенного периода. Это давало возможность для активного расширения собрания и обеспечивало большое разнообразие в выборе памятников.

Необходимо отметить, что П.И. Щукин относился к приобретению как к серьезной научной работе, что отличало его от многих коллекционеров-современников. Характеризуя эту черту его собирательской деятельности, А.П. Бахрушин констатирует: «Щукин Петр Иванович, серьезнейший собиратель из всех мне известных, потому что он не собирает ничего, предварительно не собравши об этом предмете целую библиографию и не изучивши его по книгам» [там же]. Еще одной отличительной чертой П.И. Щукина являлась идея создания публичного музея с целью демонстрации его коллекции. Как отмечал А.П. Бурышкин, «Петр Иванович, автор воспоминаний, столь ценных для купеческой Москвы, был одним из самых известных в Москве коллекционеров русской старины. Он отличался от других тем, что не только собирал, но и популяризировал собранные им сокровища» [Горбушина, 1997, с. 259].

Для научного изучения и представления своего собрания публике П.И. Щукиным велась большая работа, что можно считать еще одной его отличительной чертой в ряду других частных коллекционеров. С целью осуществления издательских планов, составления описей, ведения различной документации, а также для постоянного функционирования Музея имелся штат сотрудников, в числе которых состояли два хранителя и личный секретарь. Результатом проведенной работы стали многотомные издания сборников и описей коллекций, финансирование издания которых, как и все расходы по собирательству, строительству музея и его содержанию, производилось из личных средств собирателя. В целом П.И. Щукин подготовил и издал около 50 работ, посвященных характеристике своей коллекции, которая включала различные источники по истории России XVI-XIX веков, повествовала о жизненном укладе основных сословий страны, и, кроме того, характеризовала искусство стран Востока (Японии, Индии, Турции, Персии). В этих публикациях проявились глубокие знания автора в различных областях истории и искусства. Здесь же в процессе научного описания коллекций впервые была введена музейная составляющая. Она заключалась в фиксации важных комплексных сведений о конкретном памятнике, позволяющих на их основе сформировать научное представление и составить учетную документацию.

Экспозиционное пространство, судя по фотографиям музея П.И. Щукина и воспоминаниям современников, было перенасыщено. Помещение почти полностью заполняли массивные витрины с материалами небольших размеров: эмали, резная кость, миниатюры, серебро, хрусталь, фарфор. Между витринами без подиумов и ограждений находились крупногабаритные предметы, в том числе и мебель. На потолке были закреплены паникадила, а плоскость стен использовалась для экспозиции тканей и живописи. Таким образом, в экспозиционном пространстве невозможно было выделить наиболее существенное, уникальное. Весь представленный ряд памятников воспринимался как собрание равновеликих по своему историческому и художественному значению реликвий, связанных общим происхождением. Наличие в структуре иностранного и восточного разделов

демонстрировало широкий спектр увлечений П.И. Щукина за всю историю его собирательской деятельности что, очевидно, давало возможность проиллюстрировать влияние различных культур на русскую.

Идея иллюстрации русской истории уникальными памятниками материальной культуры является главенствующей для всего собрания П.И. Щукина. Другая ее особенность заключается в бытовой направленности, что было отмечено в 1912 году в Отчете Российского Исторического музея: «Собрание Щукинского музея... характеризует главным образом быт среднего и мелкого боярства и дворянства, купечества, мещанства и крестьянства» [Отчет Российского Исторического музея за 1912 г., 1913, с. 81]. Эта область коллекционирования ранее не была развита, и П.И. Щукин стал ее первооткрывателем.

К 1905 году П.И. Щукин принял решение подарить свой музей городу, оговорив условие, по которому его собрание получало название «Музей Петра Ивановича Щукина» и статус филиала Исторического музея, а сам П.И. Щукин оставался его хранителем и попечителем, продолжая нести все расходы по содержанию музея и пополнению фонда. В апреле 1905 года коллекция, насчитывающая около 24 000 предметов, вошла в состав хранения Исторического музея, получив наименование «Отделение Императорского Российского Исторического музея имени императора Александра III – Музей П.И. Щукина». За свой щедрый дар П.И. Щукин был награжден орденом Станислава 2-й степени и чином действительного статского советника по Министерству народного просвещения. Подобный жест благотворительности был характерным явлением для России начала XX века. Его можно рассматривать в ряду аналогичных акций, связанных с именами А.А. Бахрушина, А.Л. Лосева, П.М. Третьякова и других. Этот шаг для П.И. Щукина был продиктован желанием сохранения своего собрания и соблюдения принципа неделимости, что являлось одной из основных задач собирателя. С этой целью весь музейный комплекс с экспонатами еще при жизни был передан крупнейшему в стране музею как гаранту выполнения чаяний дарителя. Предпочтение, оказанное Историческому музею П.И. Щукиным, не было случайным: ни один другой музей не соответствовал Щукинскому по характеру собраний. Подобно Историческому, являвшемуся «выразителем и отображателем» всех этапов русской истории, музей «Российские древности» по своей сути был созвучен той же идее.

В 1912 году, после смерти П.И. Щукина, его музей был закрыт для осуществления передачи экспонатов в соответствии с завещанием. Этот процесс продлился до 1919 года, вследствие чего после революции 1917 года, кроме Исторического музея, ряд экспонатов, главным образом, книги и иконы, поступил в Оружейную палату, Третьяковскую галерею, в Государственную публичную историческую библиотеку, а также в библиотеку Московской консерватории. Возможно, некоторое количество предметов было выдано и в другие музеи. Об этом говорят документы, находящиеся в Отделе письменных источников Исторического музея (ОПИ ГИМ), связанные с еще одной предполагаемой передачей экспонатов из собрания П.И. Щукина, итоги реализации которой в настоящее время неизвестны. Из них следует, что в 1919 году в Ученую Комиссию Исторического музея из Народного комиссариата по просвещению поступило предложение передать Отделу по делам Музеев и охраны памятников искусства и старины Народного комиссариата по просвещению предметы, находившиеся в помещении бывшего Музея Щукина, согласно прилагаемого списка. «Означенные предметы необходимы в срочном порядке для пополнения бытового Музея в Александринском дворце Нескучного сада» [ОПИ ГИМ, ф. 54, оп. 375, д. 19, л. 74].

В собрании музея «Российские древности» П.И. Щукина среди декоративно-прикладных коллекций имелись и мебельные раритеты. Однако владельцем выделялись лишь несколько разделов – церковный, оружия, тканей, ковров, гобеленов и шпалер, драгоценностей и посуды, игнорируя мебель как самоценную составляющую собрания. Она, наряду с вещами западноевропейской и восточной старины, представляла вспомогательный материал для комплексной иллюстрации определенных явлений в русской истории и искусстве. Тем не менее при

отсутствии целенаправленной идеи, П.И. Щукину удалось сформировать уникальную коллекцию: она была единственной в своем роде, состояла из редчайших памятников русского мебельного дела и полностью соответствовала концепции музея, закреплённой в названии «Российские древности». Осознание значимости этой группы памятников стало возможным после поступления их в Исторический музей и изучения в контексте, с одной стороны, крупной по размеру коллекции, с другой – с точки зрения истории развития этого вида декоративного искусства.

В настоящее время собрание мебели П.И. Щукина находится в составе фонда Отдела дерева и мебели Исторического музея и на сегодняшний день насчитывает 103 единицы. Систематизируя массив предметов, все памятники можно разделить на две группы: русскую и западноевропейскую. Большая часть ныне представленного собрания была сформирована самим владельцем. Однако существует группа артефактов, пополнившая коллекцию после поступления ее в Исторический музей. Это – мебель конца XIX века, которая использовалась в Щукинском музее в качестве музейного оборудования, а также входила в обстановку вспомогательных, в том числе – жилых помещений, находившихся в структуре Музея (гостиная, кабинет, библиотека). По окончании постановки на учет в Историческом музее большинство экспонатов в инвентарном номере получили литеру «щ», свидетельствующую о принадлежности Щукинской коллекции.

Коллекция русской мебели является основной частью Щукинского собрания и насчитывает около 70 памятников и не демонстрирует линии развития русского мебельного искусства. Главным образом, она составлена по принципу приобретения уникальных экспонатов, среди которых сосредоточены наиболее ранние произведения отечественного мебельного искусства. Среди них – кресло XVI века, которое считается самым древним образцом мебельной коллекции Исторического музея, стулья, скамья и столы XVII-XVIII веков, расписные шкафы XVIII века. Кроме того, здесь представлены артефакты, имеющие знаки императорского дома и поэтому являющиеся исключительно важными по своей исторической значимости экспонатами. Так, в декоре ряда памятников запечатлены инициалы императрицы Елизаветы Петровны, императора Павла I, государственные гербы различных периодов.

Небольшая группа европейской мебели конца XVI-начала XIX веков объединяла образцы немецкого, голландского, испанского, английского мебельного искусства. Эти предметы непосредственно связаны с историей русского интерьера, в котором бытовали яркие объекты европейской моды. Знаковый экспонат собрания – треугольное голландское кресло XVII века. Два подобных ему находились в домике Петра I в Саардаме. Вероятно, это сходство стало причиной поступления артефакта в коллекцию как образец типологии мебели, входившей в обиход великого русского императора.

Подводя итог, хотелось бы отметить, что музей П.И. Щукина «Российские древности» являлся одним из крупнейших частных собраний страны, где были представлены все сферы интересов коллекционера, основным из которых стало приобретение на антикварных ранках России и Европы памятников, связанных с русской историей. В музейной практике П.И. Щукиным одним из первых была реализована методика использования памятников прикладного искусства, часто представляющими собой произведения искусства, как исторического источника.

В экспозиции музея «Российские древности» мебель не была объединена в самостоятельные разделы и демонстрировалась в комплексе с другими материалами, используя историко-генетический метод, который позволял соотнести исторические события страны и личности, наглядно охарактеризовать их индивидуальность. Таким образом, следует констатировать, что коллекция мебели П.И. Щукина формировалась как историко-мемориальная и не выделялась в область специального коллекционирования. Ее основу составляли памятники XVI -XVIII веков отечественного производства, включавшую уникальные объекты древнерусского искусства и предметы, во внешнем облике ряда которых была отражена принадлежность династии Романовых.

Несмотря на незначительную, на первый взгляд, численность в 103 экземпляра, коллекция

мебели П.И. Щукина на момент дарения Историческому музею превышала его собрание, насчитывающее к 1905 году всего 73 единицы хранения. После поступления Щукинского собрания коллекция Исторического музея выросла вдвое, увеличилось количество памятников древнерусского периода, артефактов с ярко выраженным историческим и мемориальным компонентами, в том числе важных для характеристики социального спектра, благодаря приобретению предметов, бытовавших в среде боярства, дворянства, купечества, мещанства и крестьянства. Во многом благодаря собранию П.И. Щукина Государственный исторический музей сегодня стал единственным, коллекция мебели которого располагает памятниками допетровской эпохи. В свою очередь коллекция музея «Российские древности» после поступления в Государственный исторический музей стала доступной для многоаспектной атрибуции в ряду других памятников, отражающих линию развития мебельного искусства, что позволило раскрыть ее новый научный потенциал.

ИСТОЧНИКИ

1. ОПИ ГИМ, Ф. 54. Оп. 375. Д. 19. Л. 74.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бархин Б.Г. Принципы проектирования музейных зданий и Государственный музей истории космонавтики имени К.Э. Циолковского в Калуге // Музейная эстетика и архитектура музеев: сборник статей. – Москва: «Советская Россия», 1972. – С.7-31.
2. Бахрушин А.П. Из записной книжки А.П.Бахрушина. [Кто что собирает]. – Москва: Издание Л.Э.Бухгейма, 1916.
3. Бурыйшкін П.А. Москва купеческая. – Москва: «Высшая школа», 1991.
4. Горбушина Н.В. О семье Щукиных // Щукин П.И. Воспоминания. – Москва: Государственный исторический музей, 1997. – С.253-264.
5. Думова Н. Московские меценаты. – Москва: «Молодая гвардия», 1992.
6. Майстровская М.Т. Музейная экспозиция. Искусство-архитектура-дизайн. Тенденции формирования. Ч. 1. – Москва: Российский институт культурологии, 2002.
7. Отчет Российского Исторического музея за 1912 г. – Москва: Синодальная типография, 1913.
8. Щукин П.И. Воспоминания // Из истории меценатства России. Составитель Н.В. Горбушина. – Москва: Издательский центр Исторического музея, 1997.

SOURCES

1. OPI GIM [Department of written sources of State Historical museum], f. 54, inv. 375, doc. 19, p. 74.

REFERENCES

1. Bakhrushin A.P. *Iz zapisnoj knizhki A.P.Bahrushina. [Kto chto sobiraet]* [From Bakhrushin's notebook. [Who that collects], Moscow, 1916.
2. Barkhin B.G. *Principy proektirovaniya muzejnyh zdaniy i Gosudarstvennyj muzej istorii kosmonavтики imeni K.E. Ciolkovskogo v Kaluge* [The design Principles of Museum buildings and the state Museum of cosmonautics of Tsiolkovsky in Kaluga] in *Muzejnaya ehstetika i arhitektura muzeev: sbornik statej* [Museum aesthetics and architecture of museums: collection of articles], Moscow, 1972. Pp.7-31.
3. Buryshkin P.A. *Moskva kupecheskaya* [Moscow of tradesman], Moscow, 1991.
4. Dumova N. *Moskovskie mecenaty* [Moscow`s Maecenas], Moscow, 1992.
5. Gorbushina N.V. *O sem'e Shchukinyh* [About Shchukin`s family] in Shchukin P.I. *Vospominaniya* [Shchukin P. I. Memories], Moscow, 1997. Pp.253-264.
6. Maistrovskaya M.T. *Muzejnaya ehkspoziciya. Iskusstvo-arhitektura-dizajn. Tendencii formirovaniya* [Museum`s exposition. Art-architecture-design. Trends of formation]. Part 1, Moscow, 2002.
7. *Otchet Rossijskogo Istoricheskogo muzeya za 1912 g.* [Report of The Russian Historical Museum of 1912], Moscow, 1913.
8. Shchukin P.I. *Vospominaniya* [Memories] in *Iz istorii mecenatstva Rossii* [From the history of maecenas in Russia], Moscow, 1997.

А.А. Суворова

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий

Пермского государственного национального исследовательского университета

suvorova_anna@mail.ru

ЖИВОПИСЬ ХИЛЬМЫ АФ КЛИНТ В ДИСКУРСЕ ИСКУССТВА АУТСАЙДЕРОВ

Изменение дискурса искусства в период XX – начала XXI веков обуславливает включение новых феноменов (ар брют, визионерского искусства, искусства аутсайдеров) в контекст художественного процесса. В статье рассматривается творчество Хильмы аф Клинт – первого из ныне известных художников абстрактного искусства, выявляются причины возникновения феномена ее творчества, анализируются границы искусства аутсайдеров, определяется специфика творчества Хильмы аф Клинт в перспективе искусства аутсайдеров.

Ключевые слова: визионерское искусство, искусство аутсайдеров, абстрактное искусство, дискурс, Хильма аф Клинт

The changes of the art discourse in the 20th and early 21st centuries determine the inclusion of new phenomena (art brut, visionary art, outsider art) in the art context. In the article is researched the paintings of Hilma af Clint – the first of the newly opened artists of abstract art, revealed the causes of the phenomenon of her creativity, analyzed the boundaries of outsider art, determined the specificity of the work of Hilma af Clint through the outsider art phenomenon.

Keywords: visionary art, outsider art, abstract art, discourse, Hilma af Clint

Творчество шведской художницы, медиума и мистика Хильмы аф Клинт (1862-1944) исследовалось в течение последних тридцати лет рядом зарубежных исследователей: Аке Фантом [Fant, 1992; Fant, 1988-89], Ирис Мюллер-Вестерманн [Hilma af Klint, 2013] и др. Выставки Хильмы аф Клинт, которые организуются в последнее десятилетие в крупнейших мировых европейских и американских музеях, стимулируют всё большую волну исследовательского интереса к творчеству художницы и оказывают и будут далее оказывать влияние на картину истории искусства XX века.

Данное исследование анализирует творческую деятельность Хильмы аф Клинт как часть дискурса аутсайдерского искусства и близких ему феноменов – визионерского искусства, ар брют и др. В контексте заявленного исследования, основой которого является дискурс-анализ и категории дискурса, описанные Мишелем Фуко, творчество Хильмы аф Клинт может быть названо «поверхностью возникновения» различных феноменов «странного искусства». Важно отметить, что в указанных выше исследованиях творчество Хильмы аф Клинт не рассматривалось как часть аутсайдерского или визионерского искусства, несмотря на наличие характерных особенностей, присущих этим художественным феноменам.

Говоря о наиболее распространенных дефинициях искусства аутсайдеров, мы неизбежно сталкиваемся с проблемой «плавающих» дискурсивных границ этих феноменов. Еще до возникновения терминов «ар брют» или «искусство аутсайдеров» мы видим стремление описать этот круг феноменов. Одиозный классик психиатрии Чезаре Ломброзо в 1860-е годы в своем труде «Гениальность и помешательство» проводит взаимосвязи между стилем рисунков и текстов и видом психического расстройства [Ломброзо, 1892]. Десятилетиями позже, в начале XX века, Ханс Принцхорн описывает творчество душевнобольных, сближая языки модернистских течений и

А.А. Суворова *Живопись Хильмы аф Клинт*
в дискурсе искусства аутсайдеров

шизофреническое формообразование и указывая, что отказ от изображения реальных предметов означает передачу произведением только психического состояния [Prinzhorn, 1995].

В середине XX века, благодаря художнику и теоретику Жану Дюбюффе, происходит осмысление и изучение «пограничных» феноменов искусства. Дюбюффе предложил термин ар брют для обозначения искусства, созданного за пределами сложившихся культурных паттернов. Понятие ар брют было применено Дюбюффе по отношению к искусству людей, оказавшихся «за чертой», за пределами «правильных» социальных групп, художественных школ, мира обычных людей [Dubuffet, 1986]. Дюбюффе собирал картины, рисунки и объекты, сделанные кондитерами, домохозяйками, мусорщиками и почтальонами. Он дал этому безымянному искусству определение и интеллектуальное обоснование. Ар брют – сырое искусство – было не обработано, не «приготовлено» культурой и не зависело напрямую от политики, образования или моды. Жан Дюбюффе представлял культуру в качестве главного врага истинного творчества [Dubuffet, 1986].

В 1970-е годы активизируется изучение феноменов «окраинного», маргинального искусства, и искусствовед Роджер Кардинал предлагает термин «аутсайдерское искусство», понятие, которое описывает более широкое поле, чем ар брют. Именно благодаря текстам Роджера Кардинала в этом искусстве дискурсивный акцент переносится с психической болезни на идею исключения [Cardinal, 1972].

В период конца 1980-х годов происходит еще большее расширение границ феномена аутсайдерского искусства. Так, Джон Макгрегор включает в этот феномен не только работы непрофессионалов, но и творчество профессиональных художников, переживших психиатрический опыт и/или визионерские откровения. В исследованиях Макгрегора предпринимается попытка разделить феномен «странности», обусловленной психиатрическим опытом, и дискурс культуры, внутри которого существует художник-аутсайдер [MacGregor, 1989].

Случай творческой деятельности Хильмы аф Клинт является производным специфического дискурса культуры начала XX века. Первые абстрактные произведения, написанные художницей, датируются 1906 годом, что на годы опережает первые абстрактные картины Василия Кандинского, Пита Мондриана и Франтишека Купки [Hilma af Klint, 2016, p. 23]. Здесь важно отметить совершенно самостоятельное развитие Хильмы аф Клинт как художницы, несмотря на то, что она получила образование в стокгольмской Академии художеств (очень традиционалистской на тот период); художница не имела контактов с авангардными кругами [Fant, 1988-89]. В числе феноменов, сформировавших мировоззрение Хильмы аф Клинт, исследователи выделяют теософское учение Елены Блаватской, «Тайную доктрину» которой художница изучала, философию Христиана Розенкрейца, труды современных антропософов [O'Rourke, 2006]. Сведения о увлечении художницы теософскими и оккультными текстами и практиками исследователи получили благодаря дневнику Хильмы аф Клинт, который она писала более пятидесяти лет: с 1880 года по до своей смерти в 1944 году. В целом наследие Хильмы аф Клинт составляют более 1 200 рисунков и картин, сопровождаемые сотней текстов, и 125 записных книжек, содержащих более 26 000 страниц записей [Hilma af Klint, 2016, p. 13].

В жизни Хильмы аф Клинт исследователи выделяют два периода: 1906-1909 и 1912(13)-1915, за это время она сделала 1038 работ [Hilma af Klint, 2013; Hilma af Klint, 2016]. Важно отметить, что произведения Хильмы аф Клинт не были обнародованы при ее жизни. Произведения художницы хранились в подвале Антропософского центра в Стокгольме и только в конце 1960-х годов ее родственники пытались передать произведения Хильмы аф Клинт в Музей современного искусства в Стокгольме, директор которого – Понтус Хультен, был экспертом в творчестве Малевича. Но тот не посчитал нужным принять эти работы. Спустя еще почти двадцать лет историк искусства, профессор Аке Фант, переживающий на тот момент определенный личностный кризис и ищущий

умиротворения, посещает Антропософский центр и там он видит необычные, огромные живописные работы Хильмы аф Клинт [Fant, 1988-89]. Тогда Аке Фант обращается к своему другу Морису Тучману, в тот момент готовящему в Лос-Анжелесе выставку «Духовность в искусстве. Абстрактная живопись 1890-1985», и в последний момент взявшем несколько работ художницы для этой выставки 1986 года [Fant, 1988-89]. Показ этих работ стал сенсацией, зрители не могли поверить в то, что такое возможно.

В истории Хильмы аф Клинт важно описать ее происхождение и ранние годы жизни. Она родилась в протестантской семье, которая принадлежала высшим слоям шведского общества, ее отец был высокопоставленным морским офицером. Уже в ранние годы, в возрасте 10-11 лет, Хильма аф Клинт обнаруживает способности медиума. А художественный талант позволяет ей поступить в Королевскую Академию свободных искусств в Стокгольме, где она училась с 1882 по 1887 год [Hilma af Klint, 2013; Hilma af Klint, 2016]. Необходимо отметить, что обучение женщин в Академии тогда было скорее исключением, чем правилом и, конечно, свидетельствовало об определенном таланте (Швеция была одна из первых стран, давшей возможность художественного образования женщинам). Впрочем, ранние работы Хильмы аф Клинт – это реалистическая живопись, характерная для 1880-х годов, а акварели, датированные 1890-ми годами – традиционные ботанические штудии.

Для интерпретации творчества Хильмы аф Клинт как части аутсайдерского искусства необычайно важно понимание всех деталей, которые обуславливают ее поворот к немейнстимному творчеству. В качестве одного из фактов, ставших тем самым поворотным механизмом, можно считать смерть её младшей сестры Хермины в 1880 году, с того момента духовная сторона жизни приобретает для Хильмы наивысшее значение [Hilma af Klint, 2016, p. 14]. Примерно в это же время аф Клинт становится частью Теософского общества. В ее творчестве можно увидеть влияние текстов британских теософов, в частности книги Чарлза Уэбстер Ледбитер и Анни Безант «Thought-Forms: How Ideas, Emotions and Events Manifest As Visible Auras» (Мыслеформы: Как идеи, эмоции и события проявляются как видимые ауры) [Besant, Leadbeater, 1901].

В 1896 году Хильма организует маленькое сообщество, которое называют «Пятничная группа» или «De Fem» (Пять), в которую входило пять женщин: Анна Кассель, Корнелия Седеберг, Сигрид Хедман, и Матильда М. (фамилия утрачена), встречающихся каждую пятницу в течение по крайней мере двадцати лет [Hilma af Klint, 2016, p. 11]. Цель группы была открывать мистическое, но в их глазах очень конкретное, то что обычно описывается Хильмой как «сверхреальность». Итогом спиритических сеансов становились рисунки и записи сообщений духов. В 1896-98 годы Хильма следует практике автоматического письма. В состоянии транса Хильма и другие участницы группы, как они верили, взаимодействовали с духовными сущностями, называемыми «Великими Учителями» и переводили их сообщения в рисунки и тексты [Hilma af Klint, 2013; Hilma af Klint, 2016].

Самый первый абстрактный рисунок Хильмы аф Клинт сделан в ноябре 1906 года [Hilma af Klint, 2013; Hilma af Klint, 2016]. Пояснения к рисункам можно найти в дневниках Хильмы, в которых она записывала речи духов, приходивших во время спиритических сеансов. Сама художница описывает процесс создания картин как в своем роде мистический опыт: «Картины писались прямо сквозь меня, без каких-либо подготовительных рисунков и с огромной силой. Я не знала, что картины могли бы изображать, но, несмотря на это, я работала быстро и уверенно, не меняя ни одного мазка» [Hilma af Klint, 2013, p. 38]. Эта характеристика процесса создания визуального образа как медиумального состояния, описание состояния определенного транса, определенно связывает живопись аф Клинт с визионерским или аутсайдерским искусством. Важно отметить, что различные формы автоматического рисования как части оккультных практик существовали и ранее. В частности, в исследованиях влияния оккультизма на поле литературы и искусства модернизма приводится пример автоматического рисунка, датированного 1868 годом [Bauduin, Johnsson, 2018, p. 3].

А.А. Суворова *Живопись Хильмы аф Клинг*
в дискурсе искусства аутсайдеров

Наиболее значимым визуальным итогом этих сеансов стала серия «The Paintings for the Temple» (Картины для Храма), в которую входят подсерии «Primordial Chaos» (Изначальный Хаос, 1906-07), «The Ten Largest» (Десять Крупнейших, 1907), «Evolution» (Эволюция, 1908), «The Swan» (Лебедь, 1914-05), and «The Dove» (Голубь, 1915) [Hilma af Klint, 2016].

Описание этих произведений, сделанное самой Хильмой, позволяет выявить устойчивые значения форм, цветов и символов. Серия начинается с 26 маленьких холстов «Primordial Chaos» (Изначальный Хаос, 1906-07) – группы работ, представляющих происхождение мира. Доминирующие цвета этих произведений: желтый (маскулинность), голубой (феминность), зеленый (соединение двух начал) [Hilma af Klint, 2016, p. 10]. Указанная система отсылает нас к «Теории цвета» И.В. Гете, о которой Хильма аф Клинг была осведомлена. Здесь важно сделать отступление, которое поможет прояснить истоки визуальных образов художницы. В число людей, оказавших наиболее влияние на мировоззрение аф Клинг, входил Рудольф Штайнер, известный австрийский теософ и основатель теософского движения, частью которого была художница. Рудольф Штайнер изначально получает признание как исследователь наследия Гёте и его теории познания; именно Штайнером в 1883-1897 годы были анализированы и изданы работы Гёте по естествознанию [Месяц, 2002]. Примерно в то же время аф Клинг знакомится с Рудольфом Штайнером в стокгольмской мастерской художницы [Hilma af Klint, 2016, p. 16].

Следующая по времени создания серия – «The Ten Largest» (Десять Крупнейших, 1907), в которой изображаются разные жизненные циклы от рождения до старости. Образы возрастов человека воплощены в ярких цветочных формах, которые парят, как пузыри, в небесно-синих, оранжевых и лавандовых пространствах, сочетаясь с загадочными диаграммами и кодами, например, «oo» или «Vestalsket». Масштаб этих объектов колоссален, это приблизительно 2,40×3,20 м [Hilma af Klint, 2016]. Важно отметить, что абстракции такого масштаба не создавались на раннем этапе развития беспредметного искусства, в начале 1910-х годов Мондриан, Кандинский, Робер Делоне, Купка создают меньшие по размеру полотна. В этой и последующих сериях еще более заметно влияние книг Чарлза Уэбстер Ледбитер и Анни Безант «Thought-Forms: How Ideas, Emotions and Events Manifest As Visible Auras» (Мыслеформы: Как идеи, эмоции и события проявляются как видимые ауры) [Besant, Leadbeater, 1901]. Именно там очень подробно описывались психофизические и ментальные характеристики цвета и приводились примеры графических (автоматических) рисунков, так называемых «мыслеформ», получаемые в результате движений маятников, и значения цветов (рис. 1-2). При более глубоком формальном анализе произведений можно выявить связь с описаниями и иллюстрациями теософской книги Чарлза Уэбстер Ледбитер и Анни Безант.

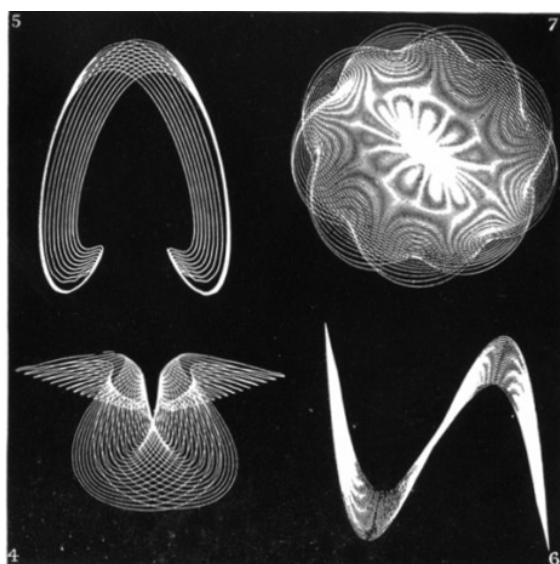


Рис. 1
Рисунки, созданные маятниками.

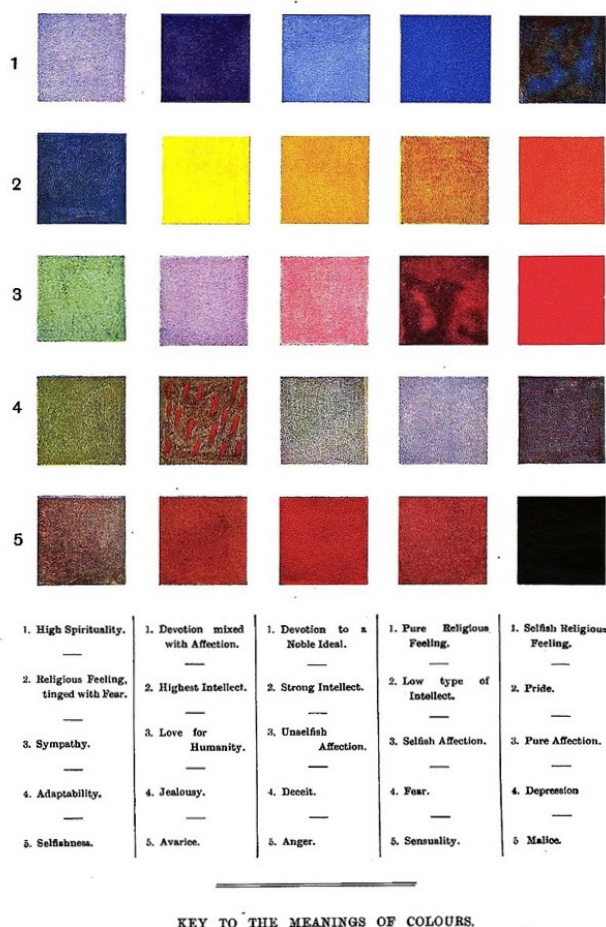


Рис. 2
Значения цветов.

За активным периодом создания подсерии «Десять Крупнейших» следует несколько лет, когда Хильма, под воздействием критики Рудольфа Штайнера, не пишет картины и возобновляет рисование только несколько лет спустя [Hilma af Klint, 2013]. В более поздних частях серии «Картины для Храма» заметна некоторая гибридность, объединение фигуративного и абстрактного. Так, в подсерии «Лебедь», состоящей из 24 произведений, появляется образ птицы – ключевого символа алхимии. Другая подсерия «Голубь», состоящая из 14 картин, апеллирует к христианскому символу святого духа, мира и единения. Три финальные «Алтарные картины» по мысли аф Клинт воплощают идею единства. Вся серия «Картины для Храма» была завершена к 1915 году [Hilma af Klint, 2013; Hilma af Klint, 2016].

Размышляя о дискурсе аутсайдерского искусства и близких им феноменах, мы сталкиваемся со странными, но закономерными «случайностями». Например, произведения Хильмы аф Клинт – те, которые были традиционны, были показаны в 1914 году на Балтийской выставке в Мальмё, там же в русском разделе выставки показывался, например, Василий Кандинский [Hilma af Klint, 2016, p. 18]. Почему же абстракции Хильмы аф Клинт не были выставлены? Такова была воля художницы, на которую, по-видимому, влияла и сумма внешних факторов. На европейской арт-сцене поражение женщин в правах продолжалось до 1919 года, так в Германии прием женщин в художественные учебные заведения начался в это время. Радикальные художественные идеи едва ли могли быть одобрены, если они исходили от женщины-художницы и обычно предполагалось, что женщины могут рисовать в качестве хобби, пока они не выйдут замуж, тогда они должны были посвятить свое время семье [Hilma af Klint, 2016, p. 18]. Это стремление заявить о своем праве быть в профессии, институционально защитить интересы женщин-художниц говорит и тот факт, что в 1910 году представительницы арт-сообщества Швеции организуют «Общество шведских художниц», деятельность которого была связана со «стремлением создать единый фронт для борьбы за равные права в профессии, в которой доминируют мужчины» [Bernitz, p. 590]. Хильма аф Клинт также

А.А. Суворова *Живопись Хильмы аф Клинг*
в дискурсе искусства аутсайдеров

принимала участие в этом процессе, будучи в 1912 году секретарем этого общества.

На решение Хильмы аф Клинг не обнародовать свои абстракции повлиял и негативный отзыв со стороны значимого в антропософских и теософских кругах педагога, лектора и социального реформатора, эзотерика, оккультиста, ясновидящего и мистика Рудольфа Штайнера, который посещает студию аф Клинг в 1908 году и видит её картины. Штайнер много пишет о духовной составляющей искусства. Следуя теории Гёте о цвете как способе воспринимать «духовное в физическом», теософ развивает мысль, что определенные цвета имеют духовное значение [Steiner, Howard, 1997]. Штайнер воплотил эти идеи в росписях Гётеанума. Результат посещения Штайнером мастерской аф Клинг был катастрофическим. Теософ критикует работы аф Клинг как «атавистичные» и «пассивные» [Hilma af Klint, 2013, p. 127]. Также он подчеркивает, что мужчины и женщины не равны в своем развитии и современный мир не может понять ее искусство [Svensson, Hutchinson, 2005, p. 28]. Результатом такой реакции Рудольфа Штайнера стало то, что Хильма аф Клинг после эйфорического, необычайно активного периода 1907-08 годов, полностью прекращает рисовать на четыре года [Hilma af Klint, 2013].

Но история со Штайнером нашла продолжение в 1920 году, когда мать Хильмы, требующая постоянного ухода, умирает и дочь получает возможность путешествовать. Хильма едет в Дорнах – центр антропософского сообщества в Швейцарии. И там Рудольф Штайнер вновь говорит, что она не права, в своем стремлении рисовать. По словам исследователей, мнение Штайнера, обладающего колоссальным авторитетом, убеждает аф Клинг не рисовать, и она практически прекращает это делать. Более того, позже Хильма аф Клинг пишет Рудольфу Штайнеру в 1923 году, незадолго до его смерти, что делать с холстами и рисунками, должна ли она сжечь свои работы, но он, к счастью, не отвечает на это письмо [Fant, 1992; Fant, 1988-89].

Глобальный мировоззренческий сдвиг, начавшийся в период 1870-х годов, стимулирует не только изменение поля профессионального творчества, но также и формирование феноменов «странного» искусства – визионерского и аутсайдерского искусства. Наряду с глобальными технологическими открытиями – электричества, рентгена, радио – полужанровых сил, которые не были видны человеческому глазу и были сложно объяснимы и осмысливаемы за пределами сообщества ученых, рубеж XIX-XX века становится временем огромного интереса к телепатии, спиритизму, теософии. Стремление понять то, что было за пределами видимого мира, отчасти, близко и интересу к бессознательному, ставшему одним из мощных факторов изучения творчества душевнобольных, а позже оказавших влияние на легитимацию ар брота, аутсайдерского и визионерского искусства.

Опираясь на логику дискурс-анализа и категории дискурса, творчество Хильмы аф Клинг может быть названо «поверхностью возникновения» аутсайдерского искусства. Творчество Хильмы аф Клинг оказывается параллельно поискам признанных художников, и ее изоляция, и маргинальность ее творчества имеют мировоззренческий, эстетический и социальный характер. Рассматривая искусство аутсайдеров как феномен «искусства исключенных», мы видим, что социальные условия деятельности создавали эту ситуацию преимущественной маргинализации женщин-художниц и, если мейстримное искусство было ожидаемо со стороны женщины-художницы, то радикальные жесты не могли получить одобрения. Важно также отметить и критику со стороны авторитетной для Хильмы аф Клинг персоны, которая усиливала эту ситуацию исключения. В ситуации исключения, маргинализации сыграли большую роль и мировоззренческая, и эстетическая составляющие. Описание мира как пространства иррационального, не познаваемого до конца было присуще художественному мышлению даже в рационалистическом XIX веке. Эпоха конца XIX века усугубляет тот интерес к миру за гранью реального, что мы видим, например, в творчестве других символистов. Но осмысление некоторого невидимого реальным глазом эффекта происходит не только в художественной практике. Целый ряд теоретических текстов художников начала XX века – Василия Кандинского или Иоханеса Иттена, обусловлен поиском взаимосвязей между внутренним

A.A. Suvorova *Hilma af Clint's painting in the discourse of Outsider Art*

значением, аффектом цвета и его визуальными характеристиками. Искусство Хильмы аф Клингт оказывается в изоляции в силу ее исключения из дискурса художественного процесса. Более того, на примере произведений и истории Хильмы аф Клингт мы видим, как формирование определенного паттерна абстракции влияет на более позднее развитие этих тенденций и понимание сложившихся границ абстрактного, что привело к признанию творчества Хильмы аф Клингт только во второй половине 1980-х годов.

ИСТОЧНИКИ

1. Гете И.В. Учение о цвете. Теория познания. – Москва: Либроком, 2011.
2. Кандинский В. О духовном в искусстве. – Москва: Эксмо-Пресс, 2016.
3. Besant A., Leadbeater C.W. *Thought-Forms: How Ideas, Emotions and Events Manifest As Visible Auras*. 1901. Доступно по ссылке: http://www.anandgholap.net/Thought_Forms-AB_CWL.htm (дата обращения 31 мая 2018)
4. Steiner R., Howard M. *Art as Spiritual Activity: Rudolf Steiner's Contribution to the Visual Arts*. – Hudson, New York: Anthroposophic Press, 1997.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ломброзо Ч. Гениальность и помешательство. – Санкт-Петербург: Изд. Ф. Павленкова, 1892
2. Месяц С.В. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете (часть первая). – Москва: Кругъ, 2012.
3. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук // Пер. с фр. В.П. Визгина, Н.С. Автономовой. Вступительная статья Н.С. Автономовой. – Санкт-Петербург, А-сэд, 1994.
4. Bauduin T.M. Johnsson H. *The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema*. – London: Palgrave Macmillan. 2018.
5. Bernitz A. Hilma af Klint and The New Art of Seeing / *Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*. // Ed. Hubert van den Berg, Irmeli Hautamäki, Benedikt Hjartarson, Torben Jelsbak, Rikard Schönström, Per Stounbjerg, Tania Ørum, Dorthe Aagesen. / Anna Bernitz. *Avant-Garde Cultural Studies*. №28. P. 587-597.
6. Cardinal R. *Cultural Conditioning. Outsider Art*. – London: Studio Vista, 1972.
7. Dubuffet J. *Asphyxiating Culture and other Writings*. – New York: Four Walls Eight Windows, 1986.
8. Fant Åke. *Okkultismus und Abstraktion, die Malerin Hilma af Klint*. – Wien: Albertina, 1992.
9. Fant Åke. *Secret Pictures by Hilma af Klint*. – Helsinki-Helsingfors: The Nordic Arts Centre. 1988-89.
10. Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction Exhibition catalogue / Ed. Iris Müller-Westermann with Jo Widoff, with contributions by David Lomas, Pascal Rousseau and Helmut Zander. – Sweden: Moderna Museum, 2013.
11. Hilma af Klint – Painting the Unseen / Ed. Daniel Birnbaum and Emma Enderby, with contributions by Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist, Jennifer Higgie and Julia Voss. – London: Serpentine Galleries, Koenig Books, 2016.
12. MacGregor J.M. *The discovery of the art of the insane*. – Princeton: Princeton University Press, 1989.
13. O'Rourke J. Hilma af Klint and the Theosophical Roots of Abstraction in Western Art. / John O'Rourke // *Insight (Journal of the Theosophical Society in England)*. 2006. №47 (3). Доступно по ссылке: www.theosophyforum.org.uk/art/more/Hilma.doc (дата обращения 31 мая 2018).
14. Prinzhorn H. *Artistry of the mentally ill: a contribution to the psychology and psychopathology of configuration*. – Wien: Springer-Verlag, 1995.
15. Svensson A.M., Hutchinson J. *Hilma Af Klint: Greatness of Things*. – Dublin: Douglas Hyde Gallery, 2005.

SOURCES

1. Besant A., Leadbeater C.W. *Thought-Forms: How Ideas, Emotions and Events Manifest As Visible Auras*. 1901. Available at: http://www.anandgholap.net/Thought_Forms-AB_CWL.htm (31 May 2018).
2. Goethe J.W. *Uchenie o cvete. Teoriya poznaniya* [The Theory of Colors. The Theory of Knowledge]. Moscow: Librokom, 2011.
3. Kandinskij V. *O duhovnom v iskusstve* [Concerning the Spiritual in Art]. Moscow: EHksmo-Press, 2016.
4. Steiner R., Howard M. *Art as Spiritual Activity: Rudolf Steiner's Contribution to the Visual Arts*. Hudson, New York, Anthroposophic Press, 1997.

А.А. Суворова *Живопись Хильмы аф Кlint в дискурсе искусства аутсайдеров*

REFERENCES

1. Bauduin T.M., Johnsson H. *The Occult in Modernist Art, Literature, and Cinema*. London, Palgrave Macmillan, 2018.
2. Bernitz A. *Hilma af Klint and The New Art of Seeing / Cultural History of the Avant-Garde in the Nordic Countries 1900-1925*. Ed. Hubert van den Berg, Irmeli Hautamäki, Benedikt Hjartarson, Torben Jelsbak, Rikard Schönström, Per Stounbjerg, Tania Ørum, Dorthe Aagesen. Anna Bernitz. *Avant-Garde Cultural Studies*. №28. P. 587-597.
3. Cardinal R. *Cultural Conditioning. Outsider Art*. London, Studio Vista, 1972.
4. Dubuffet J. *Asphyxiating Culture and other Writings*. New York, Four Walls Eight Windows, 1986.
5. Fant Åke. *Okkultismus und Abstraktion, die Malerin Hilma af Klint*. Wien, Albertina, 1992.
6. Fant Åke. *Secret Pictures by Hilma af Klint*. Helsinki-Helsingfors, The Nordic Arts Centre. 1988-89.
7. Foucault M. *Slova i veshchi. Arheologiya gumanitarnykh nauk* [The Order of Things. An Archaeology of the Human Sciences]. Per. s fr. V. P. Vizgina, N. S. Avtonomovoj. Vstupitel'naya stat'ya N. S. Avtonomovoj. Saint Petersburg, A-cad, 1994.
8. *Hilma af Klint – A Pioneer of Abstraction Exhibition catalogue*. Ed. Iris Müller-Westermann with Jo Widoff, with contributions by David Lomas, Pascal Rousseau and Helmut Zander. Sweden, Moderna Museum, 2013.
9. *Hilma af Klint – Painting the Unseen*. Ed. Daniel Birnbaum and Emma Enderby, with contributions by Julia Peyton-Jones, Hans Ulrich Obrist, Jennifer Higgie and Julia Voss. London, Serpentine Galleries, Koenig Books, 2016.
10. Lombroso C. *Genial'nost' ipomeshatel'stvo* [Genius and insanity]. Saint Petersburg, F.Pavlenkov Press, 1892.
11. MacGregor J.M. *The discovery of the art of the insane*. Princeton, Princeton University Press, 1989.
12. Mesyac S.V. *Iogann Vol'fgang Gyote i ego uchenie o cvete (chast' pervaya)* [Johann Wolfgang Goethe and his theory of color (part one)]. Moscow, Krug, 2012.
13. O'Rourke J. *Hilma af Klint and the Theosophical Roots of Abstraction in Western Art*. In *Insight (Journal of the Theosophical Society in England)*. 2006. №47 (3).
14. Prinzhorn H. *Artistry of the mentally ill: a contribution to the psychology and psychopathology of configuration*. Wien, Springer-Verlag, 1995.
15. Svensson A.M., Hutchinson J. *Hilma Af Klint: Greatness of Things*. Dublin, Douglas Hyde Gallery, 2005.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Рисунки, созданные маятниками. Иллюстрация из книги Чарлза Уэбстер Ледбитера и Анни Безант «Мыслеформы: Как идеи, эмоции и события проявляются как видимые ауры», 1901.

Источник: Besant A., Leadbeater C.W. *Thought-Forms: How Ideas, Emotions and Events Manifest As Visible Auras*. 1901. Доступно по ссылке: http://www.anandgholap.net/Thought_Forms-AB_CWL.htm (дата обращения 31 мая 2018)

Рис. 2. Значения цветов. Иллюстрация из книги Чарлза Уэбстер Ледбитера и Анни Безант *Мыслеформы: Как идеи, эмоции и события проявляются как видимые ауры*, 1901.

Источник: Besant A., Leadbeater C.W. *Thought-Forms: How Ideas, Emotions and Events Manifest As Visible Auras*. 1901. Доступно по ссылке: http://www.anandgholap.net/Thought_Forms-AB_CWL.htm (дата обращения 31 мая 2018)

А.П. Тузова

бакалавр журналистики

anastuzova@gmail.com

ВООБРАЖАЕМОЕ, СИМВОЛИЧЕСКОЕ И РЕАЛЬНОЕ В КИНО

Одним из перспективных направлений анализа кинопроизведений является психоанализ. Ж. Лакан в своей психоаналитической теории часто обращался к кинематографу. Основополагающей для своего учения он считал концепцию трёх порядков – воображаемого, символического и реального. В работе рассматривается проблема применения психоаналитических понятий в интерпретации кинопроизведений. Изучаются различные варианты понимания содержания терминов воображаемого, символического и реального. Возможности их использования исследуются на примере фильмов «Аризонская мечта» Э. Кустурицы и «Баффало 66» В. Галло.

Ключевые слова: воображаемое, символическое, реальное, кинематограф, психоанализ

Psychoanalysis is a promising way for analysis of cinematography. J. Lacan often refers to the cinema in his psychoanalytic theory. In his opinion, the concept of three orders – the imaginary, the symbolic, the real – is fundamental for his teaching. The paper deals with the problem of using psychoanalytic concepts in the interpretation of movies. Various ways of understanding the content of terms are discussed. The possibilities of their use are examined on the example of films “Arizona Dream” directed by Emir Kusturica and “Buffalo ‘66” directed by Vincent Gallo.

Keywords: the imaginary, the symbolic, the real, cinematograph, psychoanalysis

Психоанализ и кинематограф зародились практически одновременно: в 1895 году, когда З. Фрейд представил свой первый психоаналитический труд «Изучение истерии», а братья Люмьер создали кинопроектор. Они развивались параллельно, независимо друг от друга, однако их сходство очевидно. И психоанализ, и кино – нечто эфемерное, нематериальное. Психоанализ – это слова, ведь у психоаналитика и пациента есть только разговоры; кинематограф – ни что иное как свет, множество лучей, падающих на экран. Кинофильмы подобны сновидениям, которые так важны в психоаналитическом учении.

За свою более чем столетнюю историю кинематограф распространялся и развивался. Со времён «Прибытия поезда на вокзал Ла-Сьота» киноиндустрия продолжает совершенствоваться как в техническом, так и в содержательном плане: появляются новые сюжеты, формы, жанры. От движущихся картинок мы пришли к современному кинематографу, где чёрно-белое изображение является уже не ограничением техники, а художественным приёмом, ещё одним способом передать идею, вложить в повествование дополнительные смыслы.

В XXI веке к зрителю приходит некоторая усталость от всё новых и новых технических усовершенствований кинематографа: спецэффектов, 3D, 4D, 5D, + ∞D, IMAX. На первый план выходит смысловая составляющая, развитие идей и образов в кинематографе. Кино становится сложнее и разнообразнее во всех своих проявлениях, но в то же время оно как никогда распространено и доступно. Являясь важной частью жизни людей, оно многое говорит о них. Кино становится отражением человека и потому оказывается значимым объектом для психоанализа.

Ж. Лакан внёс значительный вклад во французский психоанализ. Он был одним из главных исследователей в области структурализма и постструктурализма. Последние тридцать лет жизни он вёл семинар, который в большой степени способствовал конвергенции психоанализа и французской культуры, философии, гуманитарных наук.

Лакан начинал как психиатр, его первым масштабным научным трудом была медицинская диссертация «О паранояльном психозе в его отношениях с личностью». В 1931 году в больницу Святой Анны поступила его первая пациентка, почтовая служащая Маргерит Пантэн-Анзье, после покушения на убийство актрисы Югет Дюфло. Лакан исследовал её проблему полтора года и пришёл к выводу, что в её случае имеет место самонаказующая параноя. Поскольку Дюфло была кумиром девушки, Маргерит ассоциировала себя с ней и желала не её смерти, а своей. Она, мечтая о другой жизни, в некотором смысле преодолевала свою телесность. По мнению В. Мазина, уже здесь проявляются темы, важные для Лакана и в его будущей деятельности: идеал, другой, нарциссизм, образ. Клинический случай Маргерит был одним из немногих известных разборов в практике Лакана. Гораздо более знамениты его интерпретации Фрейда: он часто использовал Шребера, Человека-Крысу и Человека-Волка, сновидения из работ Фрейда [Мазин, 2004].

Ж. Лакан считал основополагающей для своей психоаналитической теории триаду «воображаемое» – «символическое» – «реальное». Над этой схемой он работал с 1953 года, а её концепция была сформулирована на одном из самых известных его семинаров «R.S.I.» (le Réel, le Symbolique, l'Imaginaire) в 1974-1975 годах. Эти три понятия Лакан разрабатывал постепенно, и в соответствии с развитием каждого из понятий психоаналитическую работу Лакана обычно делят на три стадии: воображаемого (1936-1952), символического (1953-1962) и реального (1963-1981).

В первый период Лакан исследовал образ в качестве особого предмета изучения психологии. Воображаемое в его теории было измерением образов, как сознательных, так и бессознательных. Также на этом этапе возникло понятие «стадии зеркала», которое Лакан тогда рассматривал как период развития ребёнка от шести до 18 месяцев. Его название связано с тем, что в этом возрасте дети начинают узнавать и изучать своё отражение, то есть изучать себя. На стадии зеркала, по мысли Лакана, формируется Я, что и лежит в основе порядка Воображаемого, делая важной его частью идентификацию. Лакан говорит о воображаемой, нарциссической, зеркальной идентификации, как о синонимах, то есть воображаемое – область поверхностных феноменов [Miller, 1988]. Воображаемое – это восприятие Я как отражения, отчуждённой идентичности, аутентификации Другого.

После римского доклада в 1953 году в трудах Лакана более пристальное внимание уделяется символическому. Меняется и видение воображаемого, рассматриваемого теперь через призму символического как организованное им. Лакан также начинает рассматривать воображаемое и символическое с лингвистической точки зрения – как означаемое и означающее. Следуя структуралистскому подходу в психоанализе, воображаемое оказывается проблемой, а символическое, как нечто структурирующее воображаемое, решает её [Lacan, 1966].

Развитию понятия символического способствовало распространение в начале второй половины XX века структурализма, особенно публикация в 1949 году «Элементарных структур родства» Клода Леви-Стросса. Лакановское символическое сопоставимо с понятием культурного порядка Леви-Стросса. Лакан обнаруживает возможность лечения через язык, поскольку язык является фундаментальным общественным институтом, ведь его предполагают все остальные институты. В этом он видит свежую интерпретацию «лечения разговором» из психоанализа Фрейда [Searle, 1995].

К концу 1960-х годов фокус в теории Лакана сместился с символического на реальное, как прежде с воображаемого на символическое. Отношение к символическому как к лекарству от всех болезней психики меняется. Находится нечто, чего недостаёт в регистре символического – реальное. Именно в это время метафорическим воплощением схемы воображаемое – символическое – реальное становятся кольца Борромео, поскольку Реальное оказывается неотъемлемой частью схемы, тогда как прежде внимание уделялось только связке Воображаемого и Символического, которые, как оказалось, без третьего элемента распадаются.

С течением времени и развитием идей содержание и понимание понятий воображаемого, символического и реального претерпевали существенные изменения. В общем смысле воображаемое – это та совокупность ирреальных представлений, которую человек формирует о себе. Символическое – область социальных и культурных стандартов и воззрений, которые обычно человек принимает бессознательно, чтобы естественно существовать в окружающем мире и социуме.

Самым проблемным порядком теории Лакана является реальное, поскольку оно мало освещалось автором и остаётся наиболее размытым. Обычно под реальным понимается та область биологически вызываемых и сублимируемых психикой нужд, которые человек не способен осознать в осмысленной форме. Согласно Лакану, дети под миром понимают тело матери, отделение от которого, связанное с появлением Я, становится чем-то непривычным и неправильным и вызывает стремление вернуться к нему. Это вызывает нехватку, которую человек пытается восполнить, и именно это явление Лакан называет потребностью. Реальное – это область нужды, потребности, которую невозможно полностью удовлетворить.

В 1913 году вышла одна из первых книг по теории кино “The Photoplay: Psychological Study” Г. Мюнстерберга, который выразил идею о том, что кино обращается к душе, а не к зрительным или аудиальным органам. Реальность кинематографа входит в реальность психики, изучением которой и занимается психоанализ [Münsterberg, 2012].

Почти очевидна связь между сновидениями и киноискусством. По мысли К. Метца, сценарий представляет собой фрейдовское «содержание сновидения», которое конфронтирует с «мыслями сновидения». Для толкования сновидения, а в данном случае фильма, содержание – это означающее, но в то же время и означаемое разнообразных способов выражения [Metz, 1983, p. 27-28].

Метц выделяет несколько существующих способов изучения кино с точки зрения психоанализа: нозографический метод, психоанализ сценария, текстовой системы и кинематографического означающего. Истинным психоанализом кино он считает лишь последний метод. Анализ сценария обычно не рассматривает уровень киноспецифики, потому он может считаться психоаналитическим, но не киноведческим, так как исследуют не фильм, а лишь рассказанную в нём историю. Все прочие подходы отличаются тем, что игнорируют не означающее, но именно кинематографическое означающее [ibid]. Исследование кинематографического означающего подразумевает комплексное рассмотрение содержания (означаемого, воображаемого) и выражения (означающего, символического).

Психоаналитическая теория Жака Лакана в кинематографе может быть рассмотрена с разных позиций в зависимости от интерпретации терминов воображаемого, символического, реального. Объектом исследования могут быть как непосредственно кинопроизведения (исследование воображаемого и символического как означаемого и означающего фильмов), так и персонажи кинопроизведений (понимание воображаемого, символического и реального как «измерений», в которых существуют люди, в том числе персонажи). В рамках данного исследования анализ проводится с обеих позиций.

Для психоанализа были выбраны кинопроизведения «Аризонская мечта» Эмира Кустурицы (1991) и «Баффало 66» (1997) Винсента Галло. Оба фильма являются авторскими, то есть их создание контролировалось режиссёрами на всех этапах производства. Более того, Винсент Галло выступил не только режиссёром «Баффало 66», но и сценаристом, композитором и исполнителем главной роли. Интерес представляют как истории (то есть содержание, означаемое, воображаемое), так и то, как эти истории рассказаны или, вернее, показаны: операторская работа, художественное оформление, монтаж (то есть форма, означающее, символическое).

Психоанализу может быть подвергнуто фактически любое художественное произведение, но данные кинопроизведения примечательны тем, что не только они сами, но и их персонажи

являются интересными объектами психоанализа. Их характеры, поведение могут быть интерпретированы с позиций теории Жака Лакана, и порядки воображаемого, символического и реального в данном случае используются без корректировок, в своём первоначальном понимании и значении.

Название фильма «Аризонская мечта» в оригинале выглядит как “Arizona Dream”. Слово “dream” в английском языке многозначно: оно переводится не только как «мечта», но и как «сон», «сновидение»; на русский название также переводят как «Сон Аризоны». Для психоаналитика фильм предстаёт как сновидение, которое нужно истолковать.

На русском языке сложно передать смысл названия (разве что перевести “dream” как «грёза», что может соответствовать этим двум английским значениям), поскольку для содержания фильма важны оба значения. Он начинается и заканчивается сновидением главного героя Акселя Блэкмара об Аляске, причём в конце не до конца ясно, заснул герой или умер: засыпает он в заброшенном автомобильном магазине, а во сне видит умершего дядю. В фильме часто прослеживается связь сна со смертью. Аксель приходит убить Грэйс, когда она спит. Играя с Акселем в русскую рулетку, Грэйс говорит ему: «Тише, маму разбудишь». Накануне собственной смерти Грэйс снится дом, привязанный к её шее. И, наконец, пожелав всем спокойной ночи, она уходит готовиться к самоубийству.

Важное место в фильме занимают мечты персонажей. Аксель мечтает об Аляске. Его кузен Поль мечтает о карьере актёра. Дядя Лео мечтает продать столько Кадиллаков, что, если поставить их друг на друга, можно будет забраться на Луну. Эллейн мечтает улететь в Папуа-Новую Гвинею. Грэйс мечтает стать черепахой. Мечты их тоже связаны со смертью. Поль хотел бы умереть, опрокинув телевизор в ванну, полную водки, что отсылает к его мечте стать актёром. Эллейн хотела бы броситься с крыши, но не упасть, а полететь, точно так же, как и в жизни она мечтает улететь в Папуа-Новую Гвинею на своём аэроплане. Грэйс утверждает, что никогда не умрёт, а просто станет однажды черепахой, и в тот же вечер убивает себя. Смерть дяди Лео изображена в фильме как полёт на Луну, куда он мечтал попасть, хотя и не на Кадиллаке, а на машине скорой помощи.

Фильм утверждает мысль о некой тождественности жизни и смерти, сна и яви. Это подчёркивается визуальными средствами: время от времени на экране появляется плывущая по воздуху рыба и красный воздушный шарик из снов Акселя. Грэйс, задремавшая на стуле, взлетает на нём под потолок – будто бы во сне, но на глазах бодрствующего Акселя. Сцены с Полем, постоянно цитирующим культовые фильмы, перемежаются с кадрами этих фильмов, будто он и впрямь внутри них. И Грэйс, решившая жить вечно, покончив с собой, будто не умирает, а засыпает, чтобы проснуться черепахой.

Ещё один центральный символ фильма – подарки Грэйс. На день рождения Эллейн она дарит ей аэроплан, о котором она мечтала, и документы на дом. Акселю – глобус, на котором есть и Аляска, со словами «Я хочу, чтобы тебе принадлежал весь мир». Полю – лампу-вулкан. И в этот день она умирает, что напоминает о диалоге в начале фильма, когда Грэйс пыталась повеситься на чулках:

- Смотри, мамочка, видишь? Так что на твой день рождения меня уже не будет.
- Лучшего подарка трудно пожелать!

Так, самоубийство Грэйс интерпретируется как ещё один подарок на день рождения Эллейн.

Порядки воображаемого, символического и реального можно рассматривать на примере персонажей фильма. Акселем упоминается, что Эллейн и Грэйс были одной личностью, которая не уместилась в одно тело. Также и Эллейн называет падчерицу «жалкой пародией на неё в том же возрасте». Грэйс ненавидит то, что она похожа на мачеху, что так же скрещивает ноги и влюбилась в того же мужчину. Эллейн как отражение Грэйс, она – её воображаемое. Грэйс отчуждается от собственного тела. Точно как Маргерит Пантэн-Анзье, одна из самых известных пациенток

Лакана, она ненавидит себя в чужом теле. Её ненависть к Эллейн – ненависть к себе. Но и ненависть Эллейн к Грэйс – та же ненависть к себе, она так же видит в ней своё отражение. Это одна из интерпретаций самоубийства Грэйс: ведь убивая себя, она убивает и Эллейн. И действительно: Эллейн не появляется на экране после смерти падчерицы.

Порядок символического, понимаемый как социальные и культурные стандарты, которые человек принимает, чтобы естественно существовать в окружающем мире и социуме, проявляется в одной из сквозных мыслей фильма: все становятся похожи на родителей. Грэйс унаследовала от отца меднодобывающие шахты, Аксель работал в автомобильном магазине своего дяди (а в альтернативной концовке стал его владельцем). Здесь кроется ещё одна интерпретация самоубийства Грэйс: первое, что она говорит Акселю: «Хочешь, не хочешь, но мы становимся похожи на предков, даже если они и неродные. Но прежде чем это случится, я наложу на себя руки».

Реальное в значении области биологически вызываемых и сублимируемых психикой нужд, которые человек не способен осознать в осмысленной форме, находит отражение в теме мечты. Мечты не являются непосредственно лакановским реальным, поскольку структурированы, облечены в слова, символизированы, а реальное не поддаётся символизации. Однако они выдают неосознаваемую потребность персонажей. Поскольку их мечты в конечном счёте оказываются настолько схожими с их представлениями об идеальных смертях, можно сделать вывод, что эта потребность – смерть. Они, как дети в теории Лакана, хотят вернуться в тело матери, но в более широком понимании – в тело матери-природы, материи. Они хотят снова соединиться с миром, чтобы уйти от своего Я, о чём Грэйс говорит напрямую: она хочет перевоплотиться в черепаху, то есть перестать быть собой и стать частью природы.

Фильм «Баффало 66» рассказывает историю Билли Брауна, которая началась в Баффало в 1966 году, когда он родился. Можно предположить, что Билли – это Винсент Галло, режиссёр фильма. Съёмки сцен в гостях у Браунов, родителей Билли, проходили в доме, где жили родители Галло, а отец Билли поёт под запись пения отца Галло, и главную роль режиссёр исполняет сам.

Эта история начинается с возвращения Билли из тюрьмы, откуда он едет на автобусе с надписью “Blue Bird”, синяя (или голубая) птица, которая во многих культурах считается символом счастья и отсылает к пьесе Мориса Метерлинка. Голубой цвет составляет основу визуального образа Лейлы, которую Билли встречает в танцевальной студии: голубые колготки, платье, кардиган и тени. В то же время “blue” на английском также значит «унылый», «грустный» – меняя в фотобудке оранжевый фон на голубой, Билли комментирует: «У нас грустный период» (“blue period”).

Из тюрьмы Билли едет к родителям, чтобы представить им Лейлу, первую встречную, в качестве своей жены. Они не знали о его пятилетнем сроке, думая, что он переехал и женился, и, впрочем, не сильно интересуясь этим, как и обычно, что показано через реплики и действия родителей (например, в семейном альбоме есть фотография с поставщиком провизии Биллом, но почти невозможно найти снимка Билли) и флешбэки.

Флешбэки главного героя занимают в его истории важное место. Они оформлены довольно необычно: появляются на экране в отдельных рамках. Иногда их на экране несколько (как флешбэки о времени, проведённом в тюрьме, сразу после выхода оттуда), иногда они увеличиваются, заполняя собой всё его пространство и сменяя основное повествование (как эпизоды о детстве Билли и о том, как он, невиновный, попал в тюрьму). Так показывается образ мыслей персонажа, степень его вовлечённости в воспоминания.

Значимым персонажем истории является и Лейла. Иногда она кажется нереальной: зритель ничего не знает о ней, кроме имени, которое почти никогда не звучит в фильме, поскольку Билли даёт ей другое, принадлежащее девушке, в которую он был влюблён. Наиболее гармонично её образ выглядит, когда она танцует степ в боулинге под музыку в своей голове в свете воображаемых софитов

(которые, наконец, освещают не Билли, а её). Кажется, что на этой воображаемой сцене она тоже воображаемая.

Финал фильма показывает вариант развития событий, в которых Лейлы не было. Тогда Билли застрелил бы человека, из-за которого попал в тюрьму, а потом себя. Но Лейла была. Трагический финал – не альтернативная концовка, это именно то, чего не случилось. В конце экран сжимается в рамку, показывая, что только что показанное происходило в голове Билли, поскольку именно его мысли на протяжении фильма показывались таким образом. И это оказывается доказательством существования Лейлы.

В «Баффало 66» воображаемым для Билли является Скотт Вуд, игрок команды «Баффало». Из-за него «Баффало» проиграла матч, на победу в котором Билли поставил большую сумму. Чтобы вернуть долг, ему приходится сесть в тюрьму за другого человека, и он винит в этом Вуда. Его ненависть к Вуду – это снова ненависть к самому себе. Кроме того, Вуд для него олицетворяет команду «Баффало», которая, в отличие от Билли, нравится его маме, что является ещё одной причиной ассоциировать себя с ним.

Символическим здесь оказывается представление Билли о себе как о сыне. Из-за этого представления он пытается общаться с родителями, что-то им доказывать, пишет на пять лет вперёд письма, которые они, возможно, и не читают, болеет за ту же команду, что и его мать.

Реальным для Билли, как и для персонажей «Аризонской мечты», является стремление к смерти, а точнее, к небытию. Его рождение было связано с единственной за многие годы игрой, в которой победила команда «Баффало» и которую его мать пропустила из-за родов. Даже его смерть не могла бы этого исправить, и в своих фантазиях он видит у собственной могилы мать, пытающуюся слушать комментарии к матчу, который она на этот раз пропускает из-за смерти, а не рождения. Для Билли вернуться к телу матери значит никогда не рождаться, чтобы она посмотрела игру и чтобы не быть собой, помешавшим этому.

Это лишь некоторые из возможных интерпретаций, и их многообразие позволяет сделать предположение о том, что в психоанализе кино порядком реального, третьим неотделимым звеном является зритель, по-своему интерпретирующий фильм.

Таким образом, анализ примеров воображаемого, символического и реального в кинопроизведениях показал, что психоаналитическая теория Жака Лакана применима как к анализу личности, так и к анализу произведений искусства. В кинематографе воображаемое как содержание, означаемое, а символическое как выражение, означающее взаимосвязаны и неотделимы друг от друга. Под реальным же в психоанализе кинематографа можно понимать специфические отношения зрителя и кинопроизведения, в которых зритель погружается в другую реальность, избегая собственного Я.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Аризонская мечта / Arizona Dream (1991, реж. Э.Кустурица, США/Франция), игр.
2. Баффало 66 / Buffalo '66 (1997, реж. В.Галло, США/Канада), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. Мазин В. Введение в Лакана. – Москва, 2004.
2. Lacan J. Ecrits. – Paris, 1966.
3. Metz C. The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema. – London and Basingstoke, 1983.
4. Miller J.-A. The Seminar of Jacques Lacan: Book I. – Cambridge, 1988.
5. Münsterberg H. The Photoplay: a Psychological Study. – Hamburg, 2012.
6. Searle J.R. The Construction of Social Reality. – London, 1995.

REFERENCES

1. Lacan J. *Ecrits*. Paris, 1966.

2. Mazin V. *Vvedenie v Lakana* [Introduction to Lacan]. Moscow, 2004.
3. Metz C. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema*. London and Basingstoke, 1983.
4. Miller J.-A. *The Seminar of Jacques Lacan: Book I*. Cambridge, 1988.
5. Münsterberg H. *The Photoplay: A Psychological Study*. Hamburg, 2012.
6. Searle J.R. *The Construction of Social Reality*. London, 1995.

Д.А. Сухоева

преподаватель кафедры русской литературы

Пермского государственного национального исследовательского университета

darya.sukhoeva@gmail.com

ОСМЫСЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА КИНЕМАТОГРАФА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА ПЕРИОДА ЭМИГРАЦИИ: ОТ 1920-Х К 1930-М ГГ.

В статье рассматривается кинематограф как эстетическое явление в эмигрантских стихотворениях, критических статьях и очерках В.Ф. Ходасевича. В лирических произведениях писатель имплицитно давал отрицательную оценку кино. В статьях и очерках, напротив, Ходасевич эксплицировал свое негативное отношение к этому явлению современной массовой культуры. Изменение взглядов Ходасевича было связано с пониманием развития культуры. Осмысление феномена кино у Ходасевича происходило в жанрах критической статьи и рецензии. В работе рассматривается два этапа в понимании Ходасевичем кинематографа: в 1920-е гг. кинематограф представлен как развлечение, в 1930-е гг. – как лжеискусство.

The article researches cinematograph as an aesthetic phenomenon in V.F. Khodasevich's emigrant poems, critical articles and essays. In his poetry the writer implicitly shows his negative opinion about cinema. In contrast, in his essays and critical works he explicitly states his negative attitude towards this modern mass culture phenomenon. The change of his views happened due to his understanding of the development of culture. We can read the author's reflections on the phenomenon of cinematograph in such genres as critical articles and essays. This article studies 2 stages of Khodasevich's understanding of cinematograph. Firstly, in 1920s when the writer sees cinematograph as entertainment and then in 1930s as a kind of false art.

Ключевые слова: В.Ф. Ходасевич, искусство, лжеискусство, кинематограф, русское зарубежье

Keywords: V.F. Khodasevich, art, false art, cinematograph, Russian emigration

Кинематограф – явление, которое в первой трети XX века стало поводом для споров в среде русских эмигрантов. «В числе тех, кто высказал своё отношение к кинематографу, были Зинаида Гиппиус и Николай Бахтин, Дмитрий Философов и Михаил Арцыбашев, Александр Куприн и Андрей Левинсон, Давид Бурлюк и Сергей Волконский, Сергей Маковский и Евгений Зноско-Боровский, Виктор Шкловский и Александр Амфитеатров, Владислав Ходасевич и Павел Муратов, Борис Глаголин и Виктор Познер, Константин Терешкович и Иван Мозжухин, Петр Пильский и Тэффи. <...> Отношение к кинематографу русских эмигрантов выстраивалось в оппозиции *приятия/неприятия* его как эстетического явления» [Янгиров, 2010, с. 345]. Согласно терминологии Р.М. Янгирова, деятели искусства, дискутировавшие о природе кинематографа, делились на два лагеря: «синефилы» и «антисинемисты». Понятие «синефилия», которое использует Р.М. Янгиров, появляется в середине XX века во Франции незадолго до появления «Новой волны», и обозначает людей, влюбленных в кинематограф. На ряду с этим термином, Р.М. Янгиров использует термин «антисинемизм», который употребляется в работе исследователя как противопоставление «синефилии». Исследуя полемику о кинематографе в среде русского зарубежья, Р.М. Янгиров закавычивает эти понятия, придавая им контекстуальное значение противопоставления, которое основано на принятии/непринятии кинематографа как эстетического явления.

Вкладом Ходасевича в дискуссию стала его статья «О кинематографе» (1926), нашедшая параллели в лирике («Баллада ("Мне невозможно быть собой...")» (1925)) и критике («Камера

D.A. Sukhoveva *Understanding the cinematographic phenomenon of V.F. Khodasevich's works at the time of emigration: from 1920s to 1930s.*

обскура» (1934)), где отрицание кинематографа как искусства, заостренное против сторонников кинематографа (Н. М. Бахтина, А. Я. Левинсона и др.), сблизило позицию Ходасевича с позицией «антисинемиста» П. П. Муратова.

В течение почти двух десятилетий Ходасевич не раз бывал в кинематографе. В «Камер-фурьерском журнале», который он вёл с 1922 года по 1939 год, есть около шестидесяти упоминаний о посещении кинематографа с 1922 года по 1938 год в Германии, Италии и Франции [Ходасевич, 2002]. В автобиографии «Курсив мой» Н.Н. Берберова говорит об их с Ходасевичем периоде жизни в Сорренто, когда они вместе с семьей М. Горького посещали кинематограф каждую неделю [Берберова, 1996, с. 220-221]. Ходасевич был знаком с деятелями кинематографа, что также зафиксировано в «Камер-фурьерском журнале». Среди его знакомых, из числа тех, кто так или иначе причастен к кинематографу, можно назвать кинорежиссеров (Б. Агадати, А.П. Воротников, Ю.А. Желябужский и др.), оператора Б.А. Кауфмана (брат советского режиссера Д. Вертова и оператора М.А. Кауфмана, создателей творческого объединения документалистов «Киноки»), киносценаристов (Р. Гуль, А.П. Каменский и др.), художников кино (Ю.П. Анненков, Л. Мейерсон), киноактеров (Е.Н. Кедрова, Р. Клячкин, Б. Рейн, А.М. Тамиров и др.). И кроме того, писатель знал владельца парижского кинотеатра – А.А. Параняна [Ходасевич, 2002]. Однако нельзя с точностью утверждать, что Ходасевич общался с кинематографистами непосредственно о кино. Во всяком случае, нами это не зафиксировано ни в переписке, ни в воспоминаниях. Таким образом, можно отметить, что писатель был знаком со сферой кинематографа, но не был погружен в механизмы создания кино и не владел терминологическим аппаратом кинематографистов.

Не принимая кинематограф, Ходасевич противостоял многим писателям-символистам (хотя в раннем творчестве и был последователем символизма), многие из которых сотрудничали с кинематографом. Так, Д. С. Мережковский и В. Я. Брюсов писали сценарии для немого кино, а Мережковский был еще и председателем «Союза русских театральных деятелей и киноработников».

Несмотря на все эти данные, в научной литературе нет однозначного вывода, какой позиции придерживался Ходасевич в дискуссии о кинематографе 1925-1926 годов. По словам Р. М. Янгирова, Ходасевич был «антисинемистом». Согласно мнению биографа писателя, В. И. Шубинского, Ходасевич противостоял и «синефилам» и «антисинемистам», считая кинематограф и не подлинным искусством, и не антиискусством («в 1926 году он [Ходасевич – Д.С.] принял участие в дискуссии о кинематографе, в которой оппонентами его выступили, в частности, Павел Муратов и Евгений Зноско-Боровский. Первый видел в кинематографе «антиискусство», явление, враждебное высокой культуре» [Шубинский, 2012, с. 440]). На наш взгляд, фигуру Ходасевича как критика кинематографа можно отнести к «антисинемистам».

«Антисинемисты» в лице Муратова были склонны причислять феномен кинематографа к антиискусству («Кинематограф является в настоящее время наиболее определенно выраженным видом антиискусства» [Муратов 1925: 288]). Ходасевич, поддерживая «антисинемистов», в отношении кинематографа в 1920-е годы был более принципиален, определяя это явление как развлечение («Он [кинематограф – Д.С.] просто не имеет к искусству никакого отношения, как рыбная ловля или праздничный сон до десяти часов, вместо того чтобы вставать в семь» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 137]). Ходасевич не уравнивал понятия развлечение и антиискусство, но все же, соглашаясь с Муратовым, не принимал кинематограф.

Антиискусство или «левое» искусство, по мнению Ходасевича, основаны на пошлости («С нынешнего “левого” искусства можно соскоблить дешевку, пошлость и спекуляцию, которые на него налили. Получим некое здоровое ядро. Пожалуй, для некоторых оно окажется спорно, странно, вообще “не по вкусу”. Но, поскольку оно все же будет искусство, – обнаружится, что и оно подчинено известным законам, общим для всякого искусства» [там же, с. 136]) Пошлость Ходасевич находил и в творчестве футуристов («Что касается Маяковского, Пастернака, Асеева – то это, разумеется, предатели футуризма, можно сказать – футуросоглашатели: доброе, честное отсутствие содержания они предательски подменили его убожеством, грубостью,

Д.А. Сухоева *Осмысление феномена кинематографа в творчестве В.Ф. Ходасевича периода эмиграции: от 1920-х к 1930-м гг.*

иногда пошлостью. Про себя они хорошо знают, что это совсем не одно и то же» [там же, с. 153]; «Несчастье Маяковского заключается в том, что он всегда был таким глашатаем: сперва – нечаянным, потом – сознательным. Его литературная биография есть история продвижения от грубой пошлости несознательной – к пошлой грубости нарочитой» [там же, с. 159]). А развлечение, к которому Ходасевич относил кинематограф, вырастает не из пошлости, а из усталости («Не родившись от пошлости, он родился от другой, столь же универсальной причины: от трудовой усталости» [там же, с. 137]). Кинематограф у Ходасевича отличается не своей грубостью и пошлостью, а грубостью и пошлостью толпы. Писатель выводит явление кинематографа за пределы эстетического и сводит только к социальному, видя в нем лишь выражение социальной позиции масс, но даже не искусство для масс.

Для Ходасевича в 1920-е годы кинематограф не имеет ничего общего ни с антиискусством, ни с подлинным искусством. По мнению писателя, настоящее искусство элитарно и недоступно пониманию масс: «Народные толпы оказывают королевские почести живым светилам кинематографа, сражаются за великое счастье видеть их трупы и целыми миллионами ежевечерне вызывают их призраки на полотна, растянутые в гигантских, но душных залах. Может показаться, что мы переживаем эпоху невиданного и неслыханного участия масс в событиях искусства, участия столь живого и действенного, какое не снилось ни Перикловым Афинам, ни Флоренции Возрождения» [там же, с. 135]. Здесь писатель поясняет особое отношение человека массы к кинематографу и акцентирует внимание на том, что человек массы видит в кинематографе идола своего времени. Ходасевичевская характеристика не лишена иронии по отношению к массам, возвеличивающим кинематограф («Народные толпы оказывают королевские почести живым светилам кинематографа, сражаются за великое счастье видеть их трупы и целыми миллионами ежевечерне вызывают их призраки на полотна, растянутые в гигантских, но душных залах» [там же, с. 135]). В статье Ходасевич пишет о массах, но не противопоставляет их избранным.

Такое противопоставление раскрывается в «Балладе» («Мне невозможно быть собой...») (1925), где поэт сталкивает человека массы с избранным. В безруком видится человек массы, далекий от понимания истинного искусства, но восхищающийся кинематографом («А он сейчас разинет рот / Пред идиотствами Шарло» [Ходасевич, 1996 т. 1, с. 282]). Главное отличие человека массы от избранного в том, что человек массы восприимчив к кинематографу, а избранный способен воспринимать высокое искусство. В обращении лирического героя к персонажу Ходасевич открыто иронизирует как над элитарной, так и над массовой культурной позицией. И прямо отсылает к евангельской притче о богаче и Лазаре, в которой богач после смерти попадает в ад, а бедный Лазарь – в рай. Но у Ходасевича меняется регистр. Богач в притче просит у пророка Авраама направить к нему Лазаря, чтобы Лазарь омочил водой его рот. Герой Ходасевича просит у безрукого сбросить перышко из рая. Материальное в этом сюжете Ходасевич меняет на духовное, но основная идея не меняется: духовно богатый поэт после смерти попадет в ад, духовно бедные безрукий и его жена – в рай: («“Pardon, monsieur, когда в аду / За жизнь надменную мою / Я казнь достойную найду, / А вы с супругою в раю / Спокойно будете витать, / Юдоль земную созерцать, / Напевы дивные внимать, / Крылами белыми сиять <...>” / Стоит безрукий предо мной / И улыбается слегка» [там же, с. 283]). «Переходя» от прозаизмов, свойственных большинству стихотворений эмигрантского периода, к поэтизации речи лирического героя, писатель выстраивает противопоставление «человек массы – избранный», подобное пушкинскому «поэт – толпа».

Разговор поэта с человеком массы – пародия на «Пророка» Пушкина. Лирический герой Ходасевича обретает дар поэта с легкостью («Мне лиру ангел подает» [там же, с. 282]), тогда как лирический герой Пушкина претерпевает тяжелые психические и физические изменения, проходит через боль (вырванный язык и вынутое из груди сердце). В этом стихотворении Ходасевич «трансформирует образ горящего сердца из “Пророка” Пушкина <...>, и значение огня приобретает двойственный характер. Это и адский огонь, и огонь сочувствия. <...> Происходит совмещение двух точек зрения: с одной стороны страдающе-высокомерный взгляд поэта на безрукого, идущего в

D.A. Sukhoveva *Understanding the cinematographic phenomenon of V.F. Khodasevich's works at the time of emigration: from 1920s to 1930s.*

«синема», с другой стороны, взгляд снизу вверх, из ада в рай, воплощающий смирение» [Капинос, Куликова, 2006, с. 170-171]. И несмотря на то, что Ходасевич повторяет пушкинскую метафору «спаленная грудь», его герой не призван «глаголом жечь сердца людей», его дар тяжел и его не слышит толпа.

У Ходасевича человеку массы недоступно понимание высокого (в данном случае – поэтической речи), избранному – кинематограф, что пародийно по отношению к визионерству пушкинского пророка, видевшего скрытые процессы: для нового поэта-пророка закрыты даже процессы, уже зафиксированные на пленку, потому что он не может понять и принять те ценностные предпосылки, которые стоят за этим. В отличие от эстетических споров, ценностный спор решится только после смерти. В изображении ада художника в противовес раю наивного обывателя Ходасевич продолжает модернистскую мысль о персональном аде художника и о его страданиях, которая берет начало в лирике Ш. Бодлера и «проклятых поэтов», и появляется в стихотворениях современников Ходасевича – «Волшебная скрипка» (1907) Н.С. Гумилева и «К Музе» (1912) А.А. Блока («Тот, кто взял её однажды в повелительные руки, / У того исчез навеки безмятежный свет очей, / Духи ада любят слушать эти царственные звуки» [Гумилев, 1998, с. 151]; «Для иных ты – и Муза, и чудо. / Для меня ты – мученье и ад» [Блок, 1997, с. 7]. Гумилев и Блок писали о прижизненном аде художника, Ходасевич приходит к тому, что ад художнику уготован после смерти, художник заслуживает этого ада, тогда как человек массы, далекий от искусства, заслуживает рая. Таким образом, символистская метафора творчество – ад, в художественном мире Ходасевича вырастает до закона бытия – творчество ведет в ад. В свою очередь, рай простеца – важный мотив средневековой пародии, образов «страны дураков», «праздника дураков», которым все достается даром и которые довольны жизнью, в отличие от мудреца, замечающего повсюду недостатки. Этот рай в эпоху модернизма получил как свое положительное выражение в образе невинного детства (например, в «Детстве Люверс» Б.Л. Пастернака), так и грубо-пародийное в образах массовой культуры и кинематографа как фабрики грез.

Противопоставление «ад – рай» в «Балладе» (1925) схоже с противопоставлением «искусство – развлечение», которое Ходасевич рассматривает в статье 1926 года. В статье «О кинематографе» Ходасевич противопоставляет кинематограф искусству. Кинематограф, по мнению писателя, лишен важного признака искусства. Оно *«требует известных культурных навыков; прежде всего – сознательной воли к слиянию с художником в едином творческом акте, затем – умения в этом акте соучаствовать, то есть некоторого духовного опыта, приближающегося к религиозному и требующего готовности потрудиться вместе с художником для утоления “духовной жажды”». Это – основной родовый признак всякого искусства, <...> этого признака кинематограф и не имеет* [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 136]). И здесь писатель опирается на идеи Пушкина, точно цитируя «Пророка». Пушкинская метафора творческого поиска – «духовная жажда» у Ходасевича переосмысливается. Пушкин, говоря о «духовной жажде», имел в виду томление истинного художника, Ходасевич, напротив, акцентирует внимание на важности фигуры читателя/зрителя, способного трудиться вместе с художником, постигая его искусство.

Идея важности читателя/зрителя – одна из ключевых в модернизме: читатель/зритель становится ключевым понимающим собеседником автора/художника. Образ читателя-собеседника описан в статье О.Э. Мандельштама «О собеседнике» (1912, 1927): *«Вкус общительности обратно пропорционален нашему реальному знанию о собеседнике и прямо пропорционален стремлению заинтересовать его собой. <...> Обмениваться сигналами с Марсом – задача, достойная лирики, уважающей собеседника и сознающей свою беспричинную правоту. Эти два превосходных качества поэзии тесно связаны с «огромного размера дистанцией», какая предполагается между нами и неизвестным другом – собеседником* [Мандельштам, 2010, с. 11]. Ходасевич, говоря о важности роли читателя/зрителя, близок мысли Мандельштама об адресате и обозначает историко-культурное знание того самого собеседника, адресата искусства, его способность трудиться вместе с автором/художником. Интересно, что фигура читателя/зрителя была важна для Ходасевича и

Д.А. Сухоева *Осмысление феномена кинематографа в творчестве В.Ф. Ходасевича периода эмиграции: от 1920-х к 1930-м гг.*

Мандельштама на протяжении всего зрелого творчества. Мандельштам в 1937 году пишет «Куда мне деться в этом январе...», где фигура читателя приравнивается врачу и советчику. И Ходасевич в 1938 году в рецензии «Умирание искусства» наделяет читателя/зрителя важной функцией, без которой невозможно искусство, – умением созерцать («никакое искусство, в сущности, ей [массе – прим. Д.С.] не нужно до тех пор, пока она сама не научится его созерцать» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 448]). В творчестве обоих писателей читатель/зритель жизненно необходим для творца и для искусства.

Способности трудиться, воспринимая подлинное искусство, Ходасевич не находит в современном человеке массы, объясняя это трудовой усталостью, которой кинематограф обязан своим появлением. По мнению писателя, в восприятии кинематографа особого труда нет («Будь кинематограф искусством – он бы пустовал, как постепенно пустуют театры (за исключением развлекательных мюзик-холлов), потому что восприятие искусства есть труд, а не отдых» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 137]).

Ходасевич говорит об усталости как о характерной черте и человека массы, и избранного. Писатель понимает усталость не только как трудовую, но и как духовную. Усталость избранного – это усталость от духовного труда. Ходасевич, говоря о трудовой усталости человека массы и о духовной усталости избранного, продолжает развитие темы духовной усталости, которая стала актуальной в русской литературе начала XX века. В частности, тема духовной усталости появляется в драматургии А. П. Чехова («Три сестры» (1900)), в лирике Блока («Усталость» (1907)), в эссеистике В. В. Розанова («Недоумения и недоумения...» (1911)).

Духовная усталость у Ходасевича описана, как «синдром Стендаля» наоборот, когда человек не может восхищаться искусством, не может ощутить страсти художника. Усталость от восприятия подлинного искусства появляется в стихотворении «Хранилище» (1924), где лирический герой Ходасевича называет музей хранилищем, произведения искусства – «вереницею Мадон» [Ходасевич, 1996 т. 1, с. 268]. И в статье «О кинематографе» (1926) людей, способных восхищаться кинематографом и называть его искусством, Ходасевич определяет как «либо еще не доросших до искусства, либо уже разложившихся» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 139].

Ходасевич пишет «Балладу» («Мне невозможно быть собой») в 1925 году, статью «О кинематографе» – в 1926 году, а уже в 1927 году появляется звуковое кино. Ходасевич не упоминает об этой вехе развития кинематографа ни в публицистической прозе, ни в лирических произведениях, ни в письмах, но не видеть звукового кино он не мог, поскольку бывал в кинематографе. Более того, в области киноискусства появляются и другие изменения, описанные в работах историков кино. В статье «Эволюция киноязыка» (1948) А. Базен говорится, что в 1930-е годы окончательно формируется киноязык: на уровне содержания в нем вырабатываются жанры, на уровне формы – операторские и режиссерские стили, и кроме того, достигается единство между образом и звуком [Базен, 1972, с. 86-87].

Важно отметить, что именно в 1930-е годы отношение Ходасевича к кинематографу несколько меняется, что видно по рецензии на роман В.В. Набокова «Камера обскура» (1934). Писатель дает кинематографу новое определение: это не идиотство [Ходасевич, 1996 т. 1, с. 282], не развлечение [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 137], не примитивное зрелище [там же, с. 138], но – *лжеискусство*. Ходасевич, называя кинематограф лжеискусством, следует набоковской мысли о подмене этики иллюзией кинематографа. При этом, важно отметить, что понятие лжеискусства Ходасевича сближается с понятием антиискусства Муратова, который значительно раньше так определил кинематограф («Антиискусство» П.П. Муратова (1925)). В определениях Муратова и Ходасевича видится явное противопоставление кинематографа не искусству вообще, а *подлинному искусству*.

Анализируя роман «Камера обскура», Ходасевич прежде всего говорит о кинематографичности набоковского стиля и о влиянии кинематографа на жизнь человека. Под кинематографичностью Ходасевич подразумевает приемы и типичные для кинематографа образы («Самый темп,

D.A. Sukhoveva *Understanding the cinematographic phenomenon of V.F. Khodasevich's works at the time of emigration: from 1920s to 1930s.*

в котором развиваются события, множество отдельных моментов, некоторые приемы (в особенности – в изображении автомобильной катастрофы), отчасти даже характерные образы действующих лиц – все это сильно напоминает синематограф» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 297]). Ходасевич видит особенность кинематографа в его приемах: говоря о темпе развития событий, писатель, вероятно, имеет в виду темпо-ритм, говоря о приеме, использованном в изображении автомобильной катастрофы, – монтаж. Монтаж Ходасевичем воспринимался как мелькание кадров (в статье «Об Анненском» (1921): «Пустое, бессмысленное, дурманящее мелькание синематографа» [там же, с. 106]; в стихотворении «Великая вокруг меня пустыня...» (1924-1925): «Взойдет ли день – я шторы опускаю, / Чтоб солнечные бесы на стенах / Кинематограф свой не учиняли» [Ходасевич, 1996 т. 1, с. 312]).

Не владея терминологией киноискусства, писатель использовал термины литературы и театра (образ, действующее лицо, сценарий, фабула и др.). Более того, «синематографический прием», о котором говорит Ходасевич, рассуждая о романе Набокова, для критика вообще отходит на второй план. На первом плане, согласно мнению Ходасевича, в романе «Камера обскура» оказывается собственно феномен кинематографа, как ключевой для понимания закономерностей современной культуры.

В 1920-е годы Ходасевич настаивал на том, что кинематограф никак не может повлиять на эволюцию искусства, поскольку не имеет никакого отношения к искусству («В связи с кинематографом нечего говорить о “новых возможностях”, “изменившихся канонах” и “современных принципах” искусства. Тут мы присутствуем не при явлении в жизни искусства, а всего лишь при постороннем событии» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 138]) (1926)). А спустя почти десятилетие писатель рассматривает кинематограф как конец не только искусства, но и культуры вообще («Вновь и вновь дело идет о смерти, грозящей всей нашей культуре» [там же, с. 301] (1934)), потому что кинематограф уже понимается как часть искусства, противопоставленное подлинному ложное искусство, способное повлиять на развитие культуры.

Ходасевич сопоставляет кинематограф со спортом (эта параллель прослеживается и в 1920-е, и в 1930-е годы. Размышления о спорте в кругах русской эмиграции (в статьях Ходасевича и Н.Н. Бахтина) подробно описаны С.Г. Бочаровым. Литературовед говорит о демонической природе этого явления, уподобляя спорт массовому наркотику, ссылаясь на О.Шпенглера [Бочаров, 2007, с. 391]. Размышления исследователя наталкивают на предположение, что Ходасевич, будучи знаком с трудом Шпенглера, возможно под впечатлением от его «Заката Европы», отмечает некоторую прелесть, которая все же присуща кинематографу, и сопоставима с прелестью наркотика – «приятный и засасывающий дурман есть в синематографе или в кокаине» [Ходасевич, 1996 т. 2, с. 300]. Тема наркотического дурмана появляется в произведениях Ходасевича неоднократно и часто связана с темой смерти: это и упоминание причины смерти Б.Ю. Поплавского («О смерти Поплавского»), и размышления о влиянии кинематографа на общество (рец. «Камера обскура»).

Ходасевич-критик отмечает, что в «Камере обскуре» все, что так или иначе связано с кинематографом, который движет сюжетом («Синематограф руководит вовсе не только литературным стилем автора, но и судьбою действующих лиц. Он подсказывает не только те или иные приемы автору, но и поступки – действующим лицам» [там же, с. 298]). Кинематограф, по мнению Ходасевича, в романе Набокова касается всего: профессий, поведения героев, событий, быта. Ходасевич делает акцент на том, что каждый герой романа так или иначе связан с кинематографом, более того, кинематограф является главным действующим лицом романа [там же, с. 298-299]. Важнейшая задача автора «Камеры обскуры», по словам Ходасевича, – показать влияние кинематографа на жизнь человека и жизнь общества в целом; и в этом влиянии прослеживается карикатура на жизнь человека. Ходасевич отмечает в романе Набокова персонажа, который по профессии является художником-карикатуристом в кинематографе («Горн – умный, но злой и до мозга костей циничный человек. Он – истинный дух синематографа, экранный бес,

Д.А. Сухоева *Осмысление феномена кинематографа в творчестве В.Ф. Ходасевича периода эмиграции: от 1920-х к 1930-м гг.*

превращающий на экране мир Божий в пародию и карикатуру» [там же, с. 300]. Для Ходасевича карикатура – это искажение подлинного, настоящего, реального, и искажение это идет не от божественного, а от дьявольского.

Неприятие Ходасевичем кинематографа как искусства в 1920-е годы и как подлинного искусства – в 1930-е годы, не отрицает, однако, его зрительского интереса, чему есть одно лирическое подтверждение. В книге Берберовой «Курсив мой» есть указание на это стихотворение: «Нашла в бумагах Ходасевича стихи “Нет, не шотландской королевой”. Он не хотел их печатать при жизни. В 1935-1936 годах шел в Париже фильм с Катрин Хепбёрн. Она была на меня похожа (в “Последних новостях” меня этим дразнили). Помню, однажды Ходасевич сказал мне: “Вчера мы были на “Марии Стюарт” и видели твоего двойника. Очень было приятно”» [Берберова, 1996, с. 482]. Стихотворение «Нет, не шотландской королевой...» «написано в июне 1937-го под впечатлением от фильма «Мария Шотландская» (1936) <...> Поэт, вдруг забывший про свое презрение к “синематографу”, мысленно обращается к актрисе» [Шубинский, 2012, с. 468]. И в этом поэтическом обращении Ходасевича, которое, по словам Берберовой, он не хотел публиковать, ощущается восторг от увиденного («Нет, не шотландской королевой / Ты умирала для меня: / Иного, памятного дня, / Иного, близкого напева / Ты в сердце оживила след» [Ходасевич, 1996 т. 1, с. 369]). Что, если не катарсис, испытывает Ходасевич-поэт, говоря об игре актрисы «ты в сердце оживила след»? В словах «Минутное господство / Над озаренною душой» [там же, с. 369] Ходасевич признает, возможно, своё поражение перед силой актерской игры, перед эффектом жеста, перед эффектом выхода за экранное пространство.

Ходасевичевская оценка кинематографа как эстетического явления была негативной во многом благодаря общему впечатлению от развития современного искусства. Однако со временем позиция Ходасевича изменилась. В 1920-е годы он называл кинематограф развлечением и примитивным зрелищем. В 1930-е годы писатель определил кинематограф как искусство, но не подлинное. Изменение позиции обусловлено эволюцией в кинематографии, которую Ходасевич не мог не заметить. Кроме того, в 1930-е годы Ходасевич в своих размышлениях о природе кинематографа становится чуть ближе к своему единомышленнику Муратову. И в этом изменении взгляда Ходасевича на феномен кино можно заметить его оценку. В 1930-е годы писатель считает, что кинематограф обладает движущей силой и способен влиять на развитие искусства.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Мария Шотландская / Mary of Scotland (1936, реж. Дж. Форд, Л. Гудвинс, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Ходасевич В.Ф. Камер-фурьерский журнал. – Москва: Эллис Лак, 2002.
2. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т.1: Стихотворения и литературная критика 1906-1922. – Москва: Согласие, 1996.
3. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В 4 т. Т.2: Записная книжка. Статьи о русской поэзии. Литературная критика 1922-1939. – Москва: Согласие, 1996.

ЛИТЕРАТУРА

1. Базен А. Что такое кино? – Москва: Искусство, 1972.
2. Берберова Н.Н. Курсив мой. – Москва: Согласие, 1996.
3. Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем в 20 т. Т. 3. Стихотворения. Книга третья. – Москва: Наука, 1997.
4. Бочаров С.Г. «Европейская ночь» как русская метафора: Ходасевич, Муратов, Вейдле // Филологические сюжеты. – Москва: Языки славянских культур, 2007. – С. 385-399.
5. Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений в 10 т. Т. 1. Стихотворения. Поэмы (1902-1910). – Москва: Воскресенье, 1998.
6. Капинос Е.В., Куликова Е.Ю. Райский тоpos в лирике В. Ходасевича // Лирические сюжеты в стихах и прозе XX века. – Новосибирск: Институт филологии СО РАН, 2006. – С.156-181.

D.A. Sukhoveva *Understanding the cinematographic phenomenon of V.F. Khodasevich's works at the time of emigration: from 1920s to 1930s.*

7. Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем в 3 т. Т. 2. Проза. – Москва: Прогресс-Плеяда. 2010.
8. Муратов П.П. «Кинематограф» // Современные записки. 1925. № XXVI. С. 287-313.
9. Шубинский В.И. Владислав Ходасевич : Чающий и говорящий. – Москва: Молодая гвардия, 2012.
10. Янгиров Р.М. «Синефилы» и «антисинемисты»: Полемика русской эмиграции о кинематографе в 1920-х гг. (По страницам эмигрантской прессы) // Ежегодник Дома русского зарубежья им А. Солженицына, 2010. – С. 345–362.

SOURCES

1. Khodasevich V.F. *Kamer-furyerskiy zhurnal* [Camer-Fourier register]. Moscow, Ellis Lak, 2002.
2. Khodasevich V.F. *Sobraniye sochineniy: V 4 t. T.1 : Stikhotvoreniya i literaturnaya kritika 1906 – 1922* [Collected works, 4 vols, vol. I: Poetry and literary critics 1906 – 1922]. Moscow, Soglasie, 1996.
3. Khodasevich V.F. *Sobraniye sochineniy: V 4 t. T.2 : Zapisnaya knizhka. Stati o russkoy poezii. Literaturnaya kritika 1922–1939* [Collected works, 4 vols, vol. II: Notebook. Articles about Russian poetry. Literary criticism 1922–1939]. Moscow, Soglasie, 1996.

REFERENCES

1. Bazin A. *Chto takoye kino?* [What is cinema?]. Moscow, Iskusstvo, 1972.
2. Berberova N.N. *Kursiv moy: Avtobiografiya* [Italics mine: Autobiography]. Moscow, Soglasie, 1996.
3. Blok A.A. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v 20 t. T. 3. Stikhotvoreniya. Kniga tretaya* [Complete works and letters, 20 vols, vol. 3. Poems. Book Three]. Moscow, Nauka. 1997.
4. Bocharov S.G. “*Evropeyskaya noch*” kak russkaya metafora: Khodasevich. Muratov. Veydle [“European Night” as a Russian metaphor: Khodasevich, Muratov, Veidle]. In: *Filologicheskiye syuzhety* [Philological Subjects]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kultur. 2007. P. 385-399.
5. Gumilev N.S. *Polnoye sobraniye sochineniy v 10 t. T. 1. Stikhotvoreniya. Poemy (1902-1910)* [Complete works, 10 vols, vol. 1. Poetry. Poems (1902-1910)]. Moscow, Voskresenye. 1998.
6. Kapinos E.V., Kulikova E.Yu. *Rayskiy topos v lirike V. Khodasevicha* [Paradise topos in V. Khodasevich's lyrics]. In: *Liricheskiye syuzhety v stikhakh i proze XX veka* [Lyrical stories in poetry and prose of the 20th century]. Novosibirsk, Institut filologii SO RAN, 2006. Pp.156-181.
7. Mandelshtam O.E. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v 3 t. T. 2. Proza* [Complete works and letters, 3 vols, vol.2 Prose]. Moscow, Progress-Pleyada, 2010.
8. Muratov P.P. *Kinematograf* [Cinematograph]. In: *Sovremennyye zapiski* [Contemporary scraps], 1925, XXVI. Pp. 287-313.
9. Shubinskij V.I. *Vladislav Khodasevich : Chajushhij i govoryashhij* [Vladislav Khodasevich: Longing for and speaking]. Moscow, Molodaja gvardija, 2012.
10. Yangirov R.M. «*Sinefily*» i «*antisinemisty*»: *Polemika russkoy emigratsii o kinematografe v 1920-kh gg.* [“Cinephiles” and “anti-sinemists”: Polemics of the Russian emigration about the cinema in the 1920s. In: *Ezhegodnik Doma russkogo zarubezhia im A. Solzhenitsyna* [Yearbook of the House of Russian Emigration named after A. Solzhenitsyn]. 2010. Pp. 345-362.

В.В. Виноградов

доктор искусствоведения,

доцент кафедры киноведения ВГИК имени С.А. Герасимова

vinogradov_v.v@mail.ru

НЕСОСТОЯВШАЯСЯ ЭПОХА РОССИЙСКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА, ИЛИ «НОВАЯ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ» В ФИЛЬМАХ А. СОКУРОВА

Статья посвящена анализу жанровых особенностей творчества А. Сокурова. Автор статьи видит в творчестве режиссера признаки, свидетельствующие о конце целого исторического этапа со своей степенью чувствительности и прихода нового сознания, нового отношения к человеку (который, правда, так широко и не реализовался).

Кинематограф А. Сокурова обозначает особую гуманистическую линию, которая начала формироваться в нашем кинематографе в эпоху «оттепленного» вздоха и далее проследовала через вторую половину шестидесятых годов в семидесятые, неся в себе все усиливающееся ощущение морального беспокойства. «Простая нежность» и сердечность сокуровских лент ознаменовали собой возможность еще одного шага в этом направлении.

Ключевые слова: кинематограф, сентиментализм, новая чувствительность, А. Сокуров, советское искусство

The paper is devoted to the analysis of genre properties in A.Sokurov's cinema. The author discover elements in Sokurov's works evident to the end of particular historic period with its degree of sensibility and the dawning of a new consciousness, a new attitude to human being (however it's never explained).

The Sokurov's art continues humanistic narrative that began to form in the cinema of the Thaw period and later had been developed in late 60-es through 70-es including strong feeling of moral anxiety. «The simple tenderness» and kindness in his films became an intention of the progress towards this feeling.

Keywords: cinema, sentimentalist art, new sentimentality, Sokurov, Soviet art

Пожалуй, чуть ли не каждый автор, когда-либо писавший о творчестве Александра Сокурова, отмечал одну из самых характерных и узнаваемых черт стиливого своеобразия его фильмов, – замедленное течение художественного времени, знаменитые паузы [Смагина, 2012; Смагина, 2014]. Казалось бы, наблюдение очевидное и в самом общем значении символизирующее трансляцию иного, особенного взгляда на действительность. Благодаря такому приему зритель, в определенном смысле, выпадает из привычного, несколько усредненного темпа-ритма восприятия окружающего и наблюдает то, что, как правило, ускользало от его взгляда. Когда-то в двадцатые годы XX в. во французском кинематографе Ж.Эпштейн, используя такие средства замедления времени» как рапид и крупный план, создает основу новой кинодраматургии, которую определяет термином «драма под микроскопом», исследующую внутреннюю жизнь человека и вещей (располагающуюся на их поверхности), словом, все то, что обычно ускользает от привычного будничного взгляда человека, привыкшего к иному характеру и масштабу кинематографического действия.

Нельзя сказать, что подобная традиция была в числе магистральных для отечественного кинематографа на протяжении всего периода его существования. Скорее она была близка кинематографу дореволюционного периода с его тяготением статуарности¹ и целой линии 1960-х по дедраматизации киноповествования, которую В. Демин определил в своей книге как «фильм без интриги» [Демин, 1966].

© Виноградов В.В., 2018

¹ «...Из странностей русского кино 1910-х гг. самая парадоксальная – неподвижность его фигур. Статичные русские мизансцены, которые непосвященному могут показаться признаком беспомощной режиссуры, на самом деле носили характер сознательной эстетической программы. В центре этой программы была полемическая формула

Всецелый комплексный анализ причин возникновения этих явлений, имеющих между собой много общего и в то же время разнящихся, не является задачей данной статьи. Автору хотелось обратиться лишь к одному аспекту, объединяющему все эти этапы в истории кинематографа. Суть его заключается в характере отношения к человеку, в том, каким он представлен на экране.

Характер многих дореволюционных картин определялся традициями русского психологического театра (главным образом, МХТ), соответствующей им «внутренней» актерской техникой и пр., а главное, особым пристальным интересом к глубинам души человека, ее вечному беспокойству и терзаниям. Последовавшие этапы развития отечественного кинематографа с их борьбой против «традиционалистов» с их «психологической» и утверждением сначала конструктивистской монтажной идеологии, а затем социалистического реализма, создали совершенно иной экранный образ человека (речь идет естественно о преобладающей тенденции). И дело даже не в реализации сначала тех или иных конструктивистских манифестов, как например, они звучат у Д. Вертова или Л. Кулешова, превращающих порой экранный образ человека в биологический механизм, и не в идеологических установках партии и правительства.

Вопрос заключается в том, что вместо сложного, неоднозначного, рефлексирующего, часто невротического характера героя дореволюционного кино приходит совершенно иной образ, иной герой своего времени – сильный, витальный, уверенный в себе. Все, что происходит в его душе, мы видим сразу и совершенно определенно, без особого пристального вглядывания. И та самая «киноповесть» дореволюционного кино сменяется самой настоящей «кинодрамой» советского периода.

И как только происходит в период «оттепели» новое изменение в трактовке образа человека, пытающегося гармонизировать отношение личного и коллективного, происходит обращение к гуманистическим основам, возникает на этом этапе новый повествовательный жанр (в сущности, та самая «киноповесть»). Герой оживает, обретает плоть и кровь и часто «смягчается» под лучами весеннего политического солнца.

Описывая новую ситуацию в драматургии 60-х, В. Демин словно по-своему доказывает определенную нами линию, связывающую два периода в истории нашего кино: «И когда теперь А. Тарковский рассуждает о поэтической логике фильма, противопоставляя ее логике событийного развития сюжета, или когда М. Ромм вновь и вновь называет свой фильм картиной-размышлением и упоминает об особой драматургии мысли, противостоящей драматургии события, разве здесь не чувствуются своеобразные аспекты чеховского подхода к драматургии?» [Демин, 1966, с. 63].

«Оттепель» возродила к жизни нового героя, надежду на «эру милосердия» и, в том числе, новый метажанр, отличный от традиционных драматургических жанров, в основе которых лежит принцип события. И, пожалуй, высочайшим достижением «оттепельного» кино в этом смысле становится фильм «Зеркало» А. Тарковского (хоть и не принадлежащее этому периоду), воплотившее в себе как раз эти составляющие – новый герой, новый гуманистический подход и новый для советского кинематографа повествовательный принцип.

«не кинодрама, а киноповесть» – девиз русского киностиля времени Первой мировой войны. ...В архиве Федора Оцепа сохранился план книги, которую Оцеп собирался писать в 1913-1914 гг. В книге предполагалась глава: «Три школы кинематографа: 1) движения (американская), 2) формы (европейская), 3) психологическая (русская)». «Психологизм» русского стиля определялся как отказ от внешних признаков «кинематографичное» – динамики действия и драматизма событий. <...> Дореволюционный кинематограф, вспоминал Левинсон, «создал стиль, совершенно оторванный от европейских и американских исканий, но получивший у нашего зрителя восторженное признание. Статика поэтических настроений, меланхолия, экзальтация или эротика цыганского романса, таково было содержание сценариев. Внешнего действия никакого. Движения ровно настолько, чтобы связать выдержанные, насыщенные томлением или мечтой паузы. <...> Русское же творчество было поглощено переживанием, вибрацией атмосферы вокруг недвижных фигур. Отношения черных и белых пятен, приемы свето-тени служили выразительности больше, чем редкие жесты персонажей» [Великий Кинемо, 2002, с. 8-12].

В.В. Виноградов *Несостоявшаяся эпоха российского сентиментализма,
или «новая чувствительность» в фильмах А. Сокурова*

А вот, что касается нового этапа развития этого направления, то он, безусловно, связан с именем Александра Сокурова и является самым радикальным и бескомпромиссным, получившим не только новый образ героя, но и новое жанровое воплощение – элегию.

Весьма характерно, что этот жанр в кинематографе полноценно появляется именно в тот момент, когда в стране разрушалось старое, а грядущее было слишком размыто и неясно. Это был своего рода признак, свидетельствующий о конце целого исторического этапа со своей степенью чувствительности и о возможности прихода нового сознания, нового отношения к человеку (который, правда, так широко и не реализовался).

Как уже говорилось выше, эта особая гуманистическая линия, продолженная Александром Сокуровым, начала формироваться в нашем кинематографе, прежде всего, в эпоху «оттепельного» вздоха и далее проследовала через вторую половину шестидесятых годов в семидесятые, неся в себе все усиливающееся ощущение морального беспокойства. «Простая нежность» и сердечность сокуровских лент озаменовали собой возможность еще одного шага в этом направлении, но, как мы знаем, история пошла по иному сценарию. Жесткости, а порой и жестокости противостояла не нежность и чуткость к человеку, а такая же жестокость, только с иным политическим знаком.

Есть большой соблазн рассматривать новый сентименталистский взгляд Сокурова как полноценную реакцию на основные черты некоторых периодов официальной советской культуры, в том числе стремлению к монументальности, идеальности, ригоризму, героизации и пр. Этим чертам советской пассионарной модели искусства, отчасти схожей с просветительской, с ее идеями воспитания человека, жизнестроительства, совершенствования мира и пр., противопоставляется хрупкость, камерность, интимность, невмешательство, в конце концов, просто человечность. Так, например, страстности, которая часто была неотъемлемой чертой героя-пассионария в, по сути, классицистском направлении советского искусства, противопоставляется то, что просто называется чувством, не всепоглощающая и испепеляющая страсть, а нежная, спокойная и в то же время сильная и глубокая любовь; не отчаяние, когда в сознании человека рушится весь мир, а тихая меланхолическая грусть, словом, все то, что часто оказывалось на периферии нашего образцового искусства.

Как в свое время сентиментализм возвестил о крахе идей Просвещения, так и работы Сокурова на сломе эпохи «советского Просвещения» стали свидетельствовать о возможности существования принципиально иного мировоззрения, где нежность, жалость – да просто доброе отношение к другому – понимались как высшая социальная и гуманитарная обязанность человека.

Всякий раз его фильмы становятся исследованием тихой «жизни сердца» и внешне малозаметных «движений души», которым необходимы особые исповедальные жанры: элегия, дневник и т.д. Доверительная интонация, подчеркнутая авторская искренность, повествующая о подробностях душевной жизни, в сочетании с размышлениями и наблюдениями определяют, в сущности, ту особую неторопливую повествовательность работ Сокурова. Как считает Сокуров, и с этим трудно не согласиться, элегия является очень русской национальной формой. Эта форма оказалась необычайно созвучной и внутреннему миру режиссера, подавляющее количество фильмов которого несут в себе черты этого жанра.

Эта новая авторская чувствительность становится способом увидеть и услышать в другом то, что мы до этого видеть и слышать в кино не привыкли – особое сентименталистское мироощущение и сопереживание другому, какой бы его судьба ни была, каким бы ни было его значение и место на земле. Так возникает в общем и целом непривычный для нашего кинематографа авторский образ, глубоко чувствующий человека, природу (Природа и душа в такого рода сознании существует в отношениях прямого соответствия, плавно переходя друг в друга), придающий огромное значение внутренней жизни, переживаниям и, что самое в этом образе важное и неожиданное, не отворачивающийся, как это часто бывает с подобным типом людей, от социально-политической

стороны жизни, а активно в ней участвующий. Правда, его позиция даже в моменты, казалось бы, демонстрации решительной протестности, как это ни парадоксально, остается в рамках страдательной пассивности – иной тип борьбы потребует отказа от всего, что так близко сердцу режиссера.

Итак, тихая «жизнь сердца», которая стала основой того, что определяется понятием «новой чувствительности». Но прежде, чем говорить об этом термине применительно к конкретному материалу, хотелось обратиться к одному из самых ранних фильмов режиссера «Мария», который совершенно наглядно демонстрирует модель рождения жанра элегии, наиболее полно вместилившим в себя новое мировосприятие, связанное с ощущением слабости и переживанием утраты.

Первая часть картины снята в жанре пасторали, к которому режиссер больше (до настоящего времени) ни разу не обратится. Быть может, несколько странно наблюдать залитые солнцем идиллические деревенские пейзажи – купание коня, речные кувшинки, закаты, сбор льна – зная, что эти кадры принадлежат Александру Сокурову. Единственный эпизод этой части нарушит благодатный и в то же время, действительно, очень теплый и искренний хор кадров, повествующих, как в те времена любили говорить, о трудной, но прекрасной судьбе человека, живущего и работающего на земле, – посещение семьей кладбища, где похоронен трагически погибший сын героини Юра (причину смерти мы узнаем только во второй части картины – был сбит пьяным водителем). Но несмотря на эту трагедию, жизнь в семье не останавливается. У Марии, героини фильма, растет дочь, и кадры на экране пропитаны своего рода платоновским «веществом существования»², благодаря которому возникает ощущение особой укорененности человеческого бытия. Путь живущего на земле вписан в естественный ход мира, который в целом не подвержен деградации. Кажется, что жизнь намерена воспроизводить себя вечно в каждом своем проявлении. Даже гибель сына – трагедия, которую родители будут переживать всю жизнь, не может их сломить.

Мало того, эти персонажи символизируют и победу человека над смертью. Смерть в пасторали лишь усиливает звучащий в ней гимн жизни. Необыкновенно важным в этом смысле становится эпизод, где героиня рассказывает о себе в кругу родственников. Мы видим разные поколения людей и понимаем, что перед нами не что иное, как воплощенная связь времен: от улыбающейся Тамары (дочери Марии) до печальной и уставшей бабушки. Закон преемственности и единства между людьми противостоит бренности всего земного. Через некоторое время Марии предстоит стать бабушкой, а ее дочери – матерью. В этом вечном круговороте и заключаются торжество и сила жизни, побеждающие энтропию. Тема попытки человека противостоять энтропии становится одной из главных тем творчества А. Сокурова. Конечно, в фильме не идет речь о федоровской утопии, где одновременное сосуществование всего ряда времен (поколений), сосуществование последовательности есть торжество над временем. Здесь звучит идея не одновременности, а скорее нерушимой последовательности существования поколений. Именно ощущение фундаментальности этого принципа формирует вектор, побеждающий время, традиционно связанное с процессами энтропии.

Так фильм пытается воспроизвести одну из важнейших черт пасторали – отказ от времени исторического, которое заменяется временем природным (его традиционное воплощение – летний знойный полдень). Несмотря на историческую конкретность (от которой в кинематографе уйти чрезвычайно непросто), бытовые подробности и портретные описания, перед зрителем предстает

² «Вещество существования» – философская категория А. Платонова, означающая энергию, содержащуюся в предметном мире. В определенном смысле предметный мир и есть, в представлении писателя, воплощение мироздания. Все окружающее человека существует в виде сплошного, особым образом структурированного времени-пространства, где внутреннее и внешнее постоянно взаимодействуют и снимают вопрос о его «коре» и «сердцевине». Эта субстанция «вещества существования», как пишет исследователь платоновского творчества Л. Шубин [Шубин, 1987], возникает благодаря процессу одухотворения мира, «духовное как бы вновь обретает материальное тело, возникает вещество существования». В сущности, человек это и есть «вещество существования» на высшем уровне его энергетического развития.

В.В. Виноградов *Несостоявшаяся эпоха российского сентиментализма,
или «новая чувствительность» в фильмах А. Сокурова*

не столько сельская действительность такой-то страны, такого-то исторического периода, а, прежде всего, идеальная модель мира, наполненного тем самым «веществом существования».

Через девять лет после работы над фильмом съемочная группа возвращается в деревню, где жила со своей семьей их героиня Мария. Начинается эта часть фильма с долгой панорамы дороги, снятой из кабины автомобиля. За окном поздняя осень, пасмурно. По мере удаления от города, вдоль дороги начинает появляться снег. Пасторальное тепло первой части фильма сменяется прохладой элегического пейзажа.

Бесконечная дорога приводит нас к деревенскому кладбищу, своеобразному символическому образу заключительной части этой работы. Из поздней осени с размытыми дорогами мы попадаем почти в зиму, где могилы, укрытые снегом, заставляют вспомнить романтические пейзажи Каспара Давида Фридриха. (Изображение могилы, занесенной снегом, является одним из любимых образов немецкого художника-романтика Каспара Давида Фридриха (1774-1840): «Гуннская гробница в снегу» (1807), «Зимний путь» (1818), «Кладбище под снегом» (1826)).

Деревенский дом культуры, рубка механика. Съемочная группа привезла киноматериал девятилетней давности, снятый в этих местах, и собирается показать его местным жителям. Тут мы неожиданно узнаем, что Мария умерла, а ее муж женился второй раз и теперь находится в ссоре с дочерью Тamarой и со всей бывшей семьей.

Приезд киногруппы, демонстрация фильма о Марии может стать поводом к примирению, но этого не происходит. Отец отказывается делать шаг навстречу, несмотря на свои заявления о родственных чувствах.

Одной из важнейших черт элегического жанра (по всей видимости, жанр элегии – речь идет не об элегических мотивах – в отечественном кинематографе полноценно берет свое начало в творчестве А. Тарковского) становится присутствие особого типа героя-автора, комментирующего происходящее, ведь подобное повествование, как правило, ведется от его имени.

Постепенно от автора мы узнаем подробности последующей после съемок жизни и смерти героини фильма. Кажется, есть что-то платоновское во всей этой истории, истории о том, как человека съела работа и жизнь.

Безусловно, смерть сорокапятилетней женщины трагична, понятны и время, и условия, в которых она жила, но фильм в конечном счете получился о другом. Не отступает ощущение, что главным во всем этом рассказе является не что иное, как время. Именно оно истощило и лишило героиню жизненных сил. Время природное было побеждено временем историческим.

В отличие от прошлого (оно выглядит как эпоха «золотого века»), в настоящем, а это сразу бросается в глаза, потеряна какая-то важная составляющая, благодаря чему мир разрушается. Настоящее выглядит как холодное и нежилое пространство. Потеряно, прежде всего, то, что было основой некой общности, то, чем и благодаря чему живут. Ушло то самое платоновское «вещество существования». Мир, как человек, вдруг устал и состарился. И эта конкретная смерть стала символом разрушения образа вселенского единства и победы человека над временем, созданным в первой части фильма. Энтропия времени победила, и солнечная пастораль превратилась в элегический пейзаж из жидкой глины и снега.

Традиционно ощущение утраты является главным нервом жанра элегии. Во время просмотра жителями деревни кадров почти десятилетней давности возникает непреходящая щемящая тоска по былому. Вместе с героиней ушла целая эпоха и, как теперь понимаем, счастливая эпоха. Оказывается, связь времен и преемственность не безусловный закон жизни.

В фильме воспроизводится один из традиционных элегических сюжетов («кладбищенская элегия») – встреча с умершими³, погружающая лирического героя в раздумья о судьбе человека и его земных трудах.

³ Процесс превращения пасторального пространства в элегическое связан с появлением особого места – кладбища, позволяющим раскрыть важнейшие ценностные категории человеческого бытия. Традиционно в поэтической традиции

Подлинную судьбу Марии, а в фильме – и мира, раскрывает именно смерть. Смерть становится той силой, которая разрушает образ пасторальной идиллии. Именно она погружает вневременную пастораль во временной поток, в историю. В этом смысле фильм воспроизводит не только элегический жанр как таковой, но и динамический процесс перехода от пасторальной модели к элегической. Элегический жанр, активно развивавшийся в музыке и литературе, становится благодаря Сокурову доступным в полной мере и кинематографу. Элегия, существовавшая ранее в кинематографе в основном на уровне мотива, составной части, оформляется теперь в полноценный жанр.

Последовавшая вслед за фильмом «Мария» целая череда сокуровских элегий, в сущности, заявила о возникновении в отечественном кинематографе нового взгляда на действительность, выражающегося в особой авторской чувствительности к окружающему миру.

В отличие от эпохи сентиментализма сокуровский сентиментализм не разочаровался в большой Истории как таковой. Автор с равным интересом обращается и к маленькому человеку, и к великим историческим личностям, и событиям мировой истории. Главное, что объединяет эти обращения, – это камерность, интимность, домашность интонации.

Более того, подобное мировосприятие обозначило то, что чрезвычайно волнует автора – утраченное время, та самая ушедшая своя или чужая неизвестная жизнь. Элегический жанр позволил режиссеру вновь попытаться преодолеть всепоглощающее забвение, преодолеть энтропию времени.

В сущности, элегия – это практика общения живого и мертвого, где автор обладает способностью проникнуть в чужую судьбу и возможностью, пусть не прямо, а в случае работ Сокурова, косвенно, но все же говорить от имени почивших. И этот голос «оживших» мертвецов становится для Сокурова еще одним способом не только вернуть прошлое, но и заявить о собственной гражданской позиции.

Подход «новой чувствительности» касается буквально любого материала, к которому обращается режиссер. Это и политический кинематограф. Например, в одной из своих первых работ «Пример интонации», посвященных Борису Ельцину, А. Сокуров попытался создать новую тогда в отечественном кинематографе образную репрезентацию человека от власти, которая бы демонстрировала искренность, человеческое тепло, в конце концов, просто человеческую интонацию. И, как видно из фильмов данного цикла, этот взгляд со временем не потерял актуальности для автора. Сокуров вновь и вновь продолжает демонстрировать поначалу ту самую непривычную для зрителя интонацию, которая выражается в особой авторской чувствительности, в «простой нежности» и сердечности. Как в свое время «без шлема и лат» перед зрителем предстал Ельцин в фильме «Советская элегия», так и сейчас в той же самой манере в фильме «Интонации» снимаются совершенно разные люди: Борис Аверин, с упоением размышляющий о фильме «Фауст», или Валерий Зорькин, схваченный врасплох вопросом режиссера: «А кто вам был ближе – мама или жена?» – в момент своих рассуждений о государстве, власти и т. п. В фильме «Пример интонации» А. Сокуров задаст подобный вопрос и Б. Ельцину: «А маму часто вспоминаете?»

В какой-то момент вопрос о ином восприятии мира и человека становится для режиссера краеугольным. Он задает его и в беседе с А. Солженицыным, которого он выбирает для себя на роль Вергилия, надеясь получить понимание и сочувствие.

Александр Исаевич, кажется, первоначально был несколько удивлен вопросом, который в сентименталистском мировоззрении Сокурова имеет фундаментальное значение. Ему кажется

лирический герой обращается к сельскому кладбищу, к людям, почившим здесь, простым и безвестным (как, например, у Томаса Грея в элегии «Сельское кладбище»). Герой вживается в эти образы и говорит об их судьбах как о не менее важных и интересных по сравнению с судьбами власть имущих. В своем фильме Сокуров обращается к уже известному зрителю персонажу, создавая, в сущности, то, что называется элегией на смерть, но при этом сохраняет основные традиции кладбищенской элегии – судьба самого обычного человека, одного из миллионов, оказывается символом жизни и смерти целой эпохи.

В.В. Виноградов *Несостоявшаяся эпоха российского сентиментализма,
или «новая чувствительность» в фильмах А. Сокурова*

странной такая плоская биполярная картина мира режиссера, предполагающая лишь жестокость и добро. Жестокость для писателя – слишком частный вопрос организации человеческой души.

Солженицын отвечает на этот вопрос следующим образом: «Человеку свойственно строить карьеру, стремиться к успеху, свойственно проявить себя и отличиться, удовлетворить свои притязания, удовлетворить любовь... Это еще все не жестокость. Десятки направлений... Нельзя весь спектр человеческих чувств сводить к жестокости и добру». Да и не видит писатель только лишь одну беду мира в человеческом жестокосердии, как Сокуров. «А вот жадность, например», – замечает Солженицын и пускается в рассуждения об этой пагубной страсти.

«И ведь все это заложено в природе человеческой. И на протяжении многих веков все религии борются с жестокостью и победить не в состоянии», – добавляет он.

Сам же Сокуров считает, что смягчить сердца людей может только культурное просвещение людей: искусство, литература. Конечно, это несколько иной путь, в отличие от русского почвенничества, делавшего акцент на религиозно-этических основах. Для Солженицына, более традиционного почвенника, в литературной или иной художественной деятельности ценен прежде всего морально-нравственный аспект.

В этой дискуссии с писателем Сокуров попытается найти хоть какое-то соответствие между двумя путями (хотя оба они по сути своей почвеннические) – нравственно-религиозным, исповедуемым Солженицыным, и собственным художественно-эстетическим. И частично его находит в Нобелевской речи писателя, где говорится о том, что может противопоставить литература натиску открытого насилия (еще одна форма энтропии): «Насилие неспособно жить одно. Оно обязательно сплетено с ложью. Между ними самая родственная, самая природная глубокая связь: насилию нечем прикрыться, кроме лжи, а лжи нечем удержаться, кроме как насилием. Всякий, кто однажды провозгласил насилие своим методом, неумолимо должен избрать ложь своим принципом. Простой шаг человека не участвовать во лжи. Против многого может выстоять ложь, но только не против искусства. Как только будет развеяна ложь, откроется нагота насилия».

Еще одно направление, где совершенно открыто звучит мольба о смягчении нравов и простой человеческой нежности – фильмы об армии, где Сокурова интересует не совсем традиционное для такого рода работ. Режиссер пытается создать совершенно иную, отличную от принятой, систему репрезентации образов военных, которая проявляет его концепцию «новой чувствительности», – солдат не марширующий, не стреляющий, а спящий; уставший и забывшийся на краткий миг. Например, в фильме «Духовные голоса». Солдаты предстают перед зрителем не в образе богатырей – взрослых, сильных и мужественных, – а еще вчерашних школьников. Их образ в фильме отражает картина Хуго Симберга «Раненый ангел» (двое мальчишек в простой одежде и грубых ботинках несут на носилках девочку-ангела с завязанными глазами и кровью на крыльях, держащую в руке букет белых цветов). Как и на картине финского художника в фильме Сокурова такие же совсем не героического вида юноши символически выносят на своих плечах страну, того самого раненого белого ангела Симберга.

Схожим настроением пронизана и многочасовая документальная работа «Повинность». Наблюдая за буднями пограничного корабля, мы слышим зачитываемые фрагменты дневника капитана, который, как прокомментирует режиссер, службу принял с мужеством и терпением, не зная, что терпение – это каждодневный труд – тяжелый, мучительный и главное, для Сокурова, жестокий. «Жестокость, – из интервью в интервью повторяет Александр Николаевич, – это главная трагедия нашего мира». И из фильма в фильм он пытается найти средство, хоть как-то смягчающее человеческие сердца.

«Повинность» станет (очередным) коллективным портретом людей, создающих этот мир жестокости и одновременно в мучениях в нем существующих. Замкнутый и порочный круг. В какой-то момент, когда реальность станет совершенно невыносимой, Сокуров воскликнет: «Необходимо заново придумать армию, да и нашу жизнь вообще!..»

Военная служба – это обучение, но почему оно проходит такими жестокими методами? «...Почему все такие жестокие? Если вы такие жестокие, то и с вами все будут такими же жестокими. Жестокость оглушает», почти так звучат слова с экрана, произносимые неким штатским в споре с капитаном этого корабля. «Да, это во-многом так, – соглашается капитан, – но мы в этом не виноваты. Нас заставляют себя так вести. Военные жестоки настолько, насколько жесток сам народ...»

«Холодное северное море, и сердца людей становятся холодными и ожесточенными. Но надо терпеть. Надо... Только зачем? Зачем человек осваивает север, холодные моря, которым он не нужен», – размышляет автор.

Никак не удастся избавиться от впечатления, что смотришь какую-то севернорусскую версию «Женщины в песках» (Фильм Х. Тэсигахара «Женщина в песках» (1964), поставленный по одноименному роману крупнейшего японского писателя К. Абэ). Капитан корабля, ленинградец, знающий и помнящий иную жизнь, по чьей-то злой (по какой-то странной случайности) воле оказывается в месте, напоминающем песчаную яму, из которой необходимо каждодневно выгребать песок, дабы ее не засыпало.

Так, в борьбе за выживание пройдет вся жизнь этого человека. Бежать невозможно, да и некуда. Остается принять это вечное свинцовое небо и этот ледяной черно-белый пейзаж, быть может, даже полюбить их. Но как это сделать? Чтобы жить здесь, надо очень любить эту жизнь и любить своих матросов, находящихся в положении невольников, которые все время торопят время, мечтая вернуться домой.

Как капитану корабля полюбить свою обреченность, несвободу, однообразие своей жизни? Полюбить своих матросов? «Меня учили, что человек мужского рода должен упорно работать и любить работать. Я же знаю, что из них мало кто любит работать... Любить за то, что он человек – этого я не могу», – напишет в своем дневнике капитан.

Получается, что принять жизнь, похожую на убогое существование и выживание, у человека нет никаких оснований, если нет цели и того, что А. Платонов назвал «веществом существования». В такой жизни нет и не будет событий – только каждодневная рутина. Это переживаемая длительность, лишенная стрелы времени (временного вектора), не только психологическая, но и космологическая, связанная с процессом расширения мира. Этот же мир холоден и неподвижен, несмотря на все человеческие усилия.

Как скажет автор дневника о прибывших новобранцах: «Скоро они поймут, что событий здесь не будет, а будет так, как все началось – заботы о теле, одежде...» Не ждут событий даже командиры: «Капитану было больно горько и стыдно. Он понял, что в его жизни ничего не произойдет. И он будет тем, кто он есть сегодня и не успеет измениться. Потому что еще долго не изменится жизнь вокруг него, не изменятся люди. Люди не изменятся, потому что не могут и не хотят».

Ощутима в этом месте только третья и единственная стрела времени, связанная с увеличением энтропии и хаоса. Насколько же остро капитан ее ощущает, если в свои тридцать лет заявляет, что прожил половину жизни...

Но неужели человеку нечем ответить на этот вызов энтропии? Неужели единственное, что ему остается, – это грех уныния?

Мы слышим все эти печальные размышления человека, который на протяжении всего фильма не сделает ни одного значительного шага, капитан, скорее похож на случайного свидетеля, всегда находящегося поодаль от происходящего на корабле, но при этом почему-то одетого в морскую офицерскую форму.

Наконец, он даже с некоторым отвращением заметит, что благодарен матросам за их терпение и покорность, обратит внимание на то, что они уже вторые сутки пытаются разморозить арктический поселок... Как эти люди, для него покорные рабы, не имеющие времени на печальные размышления, работают? А тем временем в поселке постепенно загораются огни. Эти мысли особенно ярко воспринимаются на фоне воспоминаний героя о недавно прочитанном им чеховском рассказе.

В.В. Виноградов *Несостоявшаяся эпоха российского сентиментализма,
или «новая чувствительность» в фильмах А. Сокурова*

Наконец, капитан начинает понимать, что романтические печаль и сентиментальность (романтического героя) не позволяют ему принять самое важное решение в жизни – совершить поступок, который запустит подлинный отсчет времени. Для того чтобы изменить ситуацию вовне, нужно, прежде всего, (остановить процесс замораживания) высвободить из ледяного плена свое собственное сознание: «Нет, – думал он, – я не могу молчать. Я обязан все время непрерывно откровенно, честно, искренне, прямо разговаривать с самим собой. Я не могу допустить, чтобы я замолчал для самого себя. Я обязан разговаривать со своей душой. На ее вопросы нельзя же не отвечать, чтобы не поглупеть, я обязан все время думать. Думать и читать толстые книги старых людей...»

Это решение приходит капитану тогда, когда в фильме происходит совмещение двух временных точек при взгляде на северный пейзаж: «Когда-то на этот ужасающей красоты пейзаж смотрели рабы 30-х годов, они это все строили. Теперь я смотрю...» Есть ли разница во взглядах, между которыми дистанция в шестьдесят лет? Или, как тогда, так и сейчас на этот пейзаж смотрят одни и те же несчастные глаза рабов? Пожалуй, именно в этот момент начинаешь понимать подлинный смысл фразы, оброненной автором где-то в середине фильма: «Если бы они знали, как иногда необходимо быть несвободным...»

Наверное, само осознание этого уже является каким-то первым, но очень важным шагом на пути, где души, наконец, смогут смягчиться. Смягчиться и прошептать слова, схожие с первой строчкой письма, «прилипшей» к замерзшим губам корабельного часового, появившегося в заключительных кадрах фильма: «Дорогая мама!..»

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Беседы с Солженицыным (1998, реж. А.Сокуров, Россия), док.
2. Мария (1978(1988), реж. А.Сокуров, СССР), док.
3. Повинность (1998, реж. А.Сокуров, Россия), док.
4. Пример интонации (1991, реж. А.Сокуров, СССР), док.

ЛИТЕРАТУРА

1. Великий Кино: Каталог сохранившихся игровых фильмов России (1908-1919). Каталог. – Москва: Новое литературное обозрение, 2002.
2. Демин В. Фильм без интриги. – Москва: Искусство, 1966.
3. Смагина С. Пауза как средство художественной выразительности в фильмах А. Сокурова // European Social Science Journal (=Европейский журнал социальных наук). – Рига-Москва: Международный исследовательский институт, 2012. №6 (22). – С.135-141.
4. Смагина С. Театрализация кинематографа. Пути обновления киноязыка (на материале отечественных фильмов второй половины 1960-х–1980-х гг.). – Москва: ВГИК, 2014.
5. Шубин Л. Поиски смысла отдельного и общего существования. – Москва, 1987.

REFERENCES

1. Demin V. *Fil'm bez intrigi* [An intrigue-less film]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1966.
2. Shubin L. *Poiski smysla otelnogo i obshchego sushchestvovaniya* [In the search of the sense of private and public existence]. Moscow, 1987.
3. Smagina S. *Pauza kak sredstvo hudozhestvennoj vyrazitel'nosti v fil'mah A. Sokurova* [Pause as mean of art expressiveness in Sokurov's cinema] *European Social Science Journal*. Riga, Moscow, International Research Institute, 2012. №6 (22). Pp. 135-141
4. Smagina S. *Teatralizaciya kinematografa. Puti obnoveniya kinoyazyka (na materiale otechestvennyh fil'mov vtoroj poloviny 1960-h–1980-h gg.)* [Teatralization of the cinema: To the ways of updating cinema language on the material of the Soviet cinema from 1965 to 1989], Moscow, VGIK, 2014.
5. *Velikij Kinemo: Katalog sohranivshihsya igrovyyh fil'mov Rossii (1908-1919)* [Grand Cinema: A catalog of remained play movies in Russia 1908-1919] A catalog. Moscow, New Literary Observer Publ., 2002.

П.А. Ворон (Скляднева)

аспирант Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН

psklyadneva@gmail.com

«УСАДЕБНЫЙ ТОПОС» И «ГОРОД БУДУЩЕГО» В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА*

Синтетический образ русской помещичьей усадьбы, восходящий к библейскому Эдему, отразился в архитектурных поисках В.В. Хлебникова. Идея поэта-мыслителя об отсутствии временных и пространственных границ, его числовая концепция легли в основу конструирования новаторских архитектурных форм «города будущего» – «сетчатых» структур, – во многом обусловленных автобиографической рецепцией усадеб и дач, в которых бывал Хлебников, как органического единства сада и дома, природы и человека, прошлого и будущего. Впервые рассмотрена роль «усадебного топоса» в поэзии русского футуризма, а также сделан вывод о том, что в русской литературе первой трети XX в. именно «усадебный топос» стал субстратом такого важного для 1910-1920-х гг. культурного концепта, как «город-сад».

Ключевые слова: усадьба, футуризм, архитектура авангарда, «усадебный топос», Хлебников

The synthetic image of the Russian estate, going back to the biblical paradise, appeared in the architectural searches of V.V. Hlebnikov. The idea about the absence of temporal and spatial boundaries, numerical concept of Hlebnikov formed the basis for the construction of innovative architectural forms of the city of the future. These searches have an autobiographical reception of estates and villages which Hlebnikov visited. The estate is regarded as the organic unity of the garden and the house, nature and human, past and future. In the article for the first time the role of “estate topos” in the poetry of Russian futurism is considered. Concluded that in the literature of the first third of the XX century “estate topos” is the basis of the cultural concept of “city-garden”.

Keywords: estate, futurism, avant-garde architecture, “estate topos”, Hlebnikov

Велимир Хлебников (1885-1922), будетлянин, гениальный преобразователь языка, в своей творческой мысли парадоксален. Обновляя язык, он обращается к мифологии, в числовой теории предсказывает будущее, одновременно тщательно изучая прошлое. В результате исторический процесс как будто смещается, точнее, отвергается его линейность. Обратимость времени, одно из ключевых понятий для русского футуризма, выразилась также и в градостроительной концепции Хлебникова. В самом общем смысле она проявляется в отсутствии границ, их смещении. Изменение понимания границ, слияние видов искусства и техник в русском футуризме на всех уровнях: словесном (словотворчество, сдвиг А. Крученых, свободный стих, расцвет метризованной прозы), изобразительном (лучизм, аналитическое искусство), философском (объяснение и понимание категорий времени и пространства) – представляется одним из самых радикальных для начала XX в.

Важным аспектом обрисованного «безграничного» настроения в футуризме становится репрезентация и разработка одного из ключевых элементов русской национальной аксиоматики – «усадебного топоса» – в творчестве Хлебникова. Представление о сельской помещичьей усадьбе в русской культуре XVIII – начала XX в. обычно связывается с изменением не только пространственных (соотношение жилище-природа, дом-сад), но и временных границ (концепция рая, «золотого века», выраженная в гармоническом сосуществовании деревьев, цветов, животных и человека; включение скульптур и памятников в садово-парковый пространственно-временной континуум) (см.: [Лихачев, 1991, с. 11-19]). Разъятие временных и пространственных границ наиболее полно отражено Хлебниковым в его числовой теории.

© Ворон (Скляднева) П.А., 2018

* Работа выполнена в ИМЛИ РАН за счет средств гранта РНФ 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд».

П.А. Ворон (Скляднева) *«Усадебный топос» и «город будущего»
в творчестве Велимира Хлебникова*

Эта теория никогда не выходила из поля научного интереса исследователей творчества Хлебникова. Жан-Клод Ланн, славист, основатель научно-исследовательского центра в Лионе, рассматривает этот феномен с позиции не просто повторности событий, а «двойничества». Числа, как и звуки, буквы, для Хлебникова единственная реальность; все, в его представлении, подчиняется неумолимому числовому закону. «Подобные» события наступают в разные моменты времени, но с «подобными» (одинаковыми или же подчиненными определенной вычисляемой стратегии) промежутками. Постулат о переселении душ в освещении Хлебникова приобретает, как представляется поэту, научное обоснование; люди похожего рождения, вплетенные в своеобразную серию рождений, именуются мыслителем «подобниками». Таким образом, «я» поэта – это и Осирис, и Прометей, Иисус, Заратустра, Разин, Джордано Бруно и т.д. Так его личность включается в целую цепь человечества, рассеивается по миру прошлому, настоящему и будущему, реальному и идеальному, обращается к читателю действительному и потенциальному, потому что его верное слово, речь – объективный Логос вещей, дискурс мира. «Я» в творчестве Хлебникова нивелируется как индивидуальный феномен, стирается и одновременно преобразуется, трансформируется в сам текст (я-текст). Перед нами – своеобразная лингвистическая авторская вездесущность.

Кроме того, цепи «подобников» у Хлебникова – способ наложения друг на друга эпох, промежутков времени, личностей, благодаря которому -х- оказывается равным -у-, а «я» приравнивается «другому». Это «двойничество», дуализм, двойственность – основа, согласно Ж.-К. Ланну, философского и поэтического мышления Хлебникова как в прозе, так и в поэзии («...le double, ou plutôt la dualité, est fondement de sa pensée (de sa philosophie), de sa poétique (de son esthétique), de sa théorie linguistique (de sa “philologie”), de sa pratique artistique enfin (de ses œuvres, tant en prose qu'en vers)» [Lanne, 2014, p. 27]. Таким образом, в произведениях Хлебникова нарушается однолинейность нарратива: прошлое и будущее, реальное и вымышленное смешиваются посредством многочисленных аллюзий, цитат, реминисценций, наблюдений над собственным «я» как будто со стороны.

Если числовая теория Хлебникова – это попытка победить ход времени, подчинить его, то можно предположить, что и его пространственная, архитектурная теория существует по тем же законам, по той же логике. Необходимо отметить, что в искусстве авангарда архитектура понимается как способ развертывания геометрии во времени. В ней также разрушается единая направленность стиля, но не через эклектику, а путем трансформации прошлого в процессе построения будущего. Постоянно разъединяя эпохи и времена путем вычислений, поддающихся общему ритму, общей равности, Хлебников в то же время их объединяет. Исторические периоды, события и явления, расположенные на разных точках временной шкалы, становятся тождественными друг другу; линейное время преобразуется в перетекаемое из одного в другое, повторяемое, безначальное и бесконечное, единое. Аналогично в архитектуре авангарда простые в начертательном смысле геометрические фигуры становятся сжатыми образами целых эпох. Архитектура, живопись, литература авангарда во многом разворачиваются вокруг «четвертого измерения» как возможного выхода за границы знака. Прежде чем рассмотреть архитектурную теорию Хлебникова как стремление к «гармоническому сочетанию духовного, душевного и материально-телесного начал в земной жизни» [Богданова, 2016, с. 209], наметим канву взаимодействия биографии поэта и усадебного пространства.

«Но вот <...> старый сад, столетние яворы, гора обломков камней, поросшая деревьями, – сгоревший во время восстания дворец польского пана; во время этой зари жизни мы были мудрецами, и проводить день в теплой речке было законом этих дней» [Хлебников, 2004, т.5, с. 203], – так Хлебников вспоминает село Подлужное Волынской губернии, где провел часть детства (1891-1895) в бывшем имении польских князей Чарторыйских. В воспоминаниях Е.Н. Хлебниковой, матери поэта, также упоминается усадьба польских аристократов: «И затем семья двинулась в Волынскую губернию, куда перевелся на службу отец Вити. Там жили в бывшем имении князей Чарторыйских, окруженном с трех сторон древним лесом. К дому прилегал парк необычайный – своими редкими растениями, деревьями, множеством цветов и <...> фруктовых деревьев, которым детьми уделялось

особое внимание. Перед домом цветники – целый радостный, душистый праздник цветов <...>. Таинственные развалины сгоревшего дворца “Palazzo”, блестящие на солнце голубым и перламутровым отливом расплавленного стекла и изразцов, внизу, через аллею лиственниц и вязов – канал, весь выложенный деревом, для увеселительных катаний княгини Радзивилл; в конце парка – фамильная каплица, в которой хранились в особых урнах набальзамированные сердца бывших владельцев (так требовал старинный польский обычай). Для детей все это было неисчерпаемо таинственным миром» (цит. по: [Парнис, 2013, с. 64]). Княгиня Марцелина Радзивилл (1817-1894) была последней владелицей усадьбы и вышла замуж за князя Александра Ромуальда Чарторыйского (1811-1886).

В начале июня 1908 г. в казанской психиатрической лечебнице скончался брат Хлебникова Борис; под впечатлением этого события поэт пишет драму «Госпожа Ленин», а в 1909 г. создает небольшое драматическое произведение «Происшествие в помещичьей усадьбе среднего достатка». Действующие лица в «Госпоже Ленин» – разложенные голоса одного сознания: Голос Зрения, Голос Слуха, Голос Рассудка, Голос Соображения, Голос Воли, Голос Догадки и т.д. Симптоматично, что сознание, распавшееся на множество голосов, разложение изначально единого на болезненное множество напоминает по конструкции семейный склеп, усыпальницу сердец (усыпальница упоминается и в поэме Хлебникова «Хаджи-Тархан»). Действие протекает в раздробленном сознании госпожи Ленин, однако она слышит и видит, как приходит врач, интересуется ее здоровьем. Примечательно, что врач Лоос является извне, из сада, над которым только что прошел ливень, «и на согнутых концах потемневшего сада висят капли ливня» [Хлебников, 2003, т.4, с. 180]. «Согнутые концы» – это, конечно же, усадебная аллея, темная аллея заросшего регулярного усадебного сада. «Тесно обсаженные липами сравнительно узкие аллеи были одной из самых характерных черт русских садов, особенно усадебных, и составляли их красоту» [Лихачев, 1991, с. 349]. На следующий день над героиней совершают насильственные действия, берут за плечи, руки, голову, переносят. В черновом варианте есть вопрошающий Голос Ужаса:

Голос ужаса. Опять будут бить?

Голос сознания. Да, опять будут бить.

<...>

Голос слуха. Они бранятся как на улице. Они говорят: «Держи за ноги, возьми за голову. Неси».

Голос осязания. Они несут. Больно. Умираю

[Хлебников, 2003, т.4, с. 340].

В «Происшествии...» четыре действующих лица: Владыка сада, Верный холоп, Голос сознания Владыки и Голос понимания. Хлебников снова обращается к голосам сознания и образу сада: «Слушен будь мне, раб, и, слушая, устреми косое око за дворец. Где мощные сады и где зелень? <...> Источены ходами зеленые блистающие ткани, обнажена нагота сада. На место листа на каждой ветке – желтый изогнутотелый длинный жук» [Хлебников, 2003, т.4, с. 261]. Здесь – не расщепление слова, а расщепление сознания.

Хлебников обнаруживал связи не только между звуком и цветом, но между звуком, смыслом и историей. Такая долгая и всеохватная дуга мысли изображена поэтом, в частности, в заметке «Узы со», в которой будетлянин понимает/объясняет соединительные узы приставки и, соответственно, находит объединительное начало в понятиях, в лексическом выражении которых есть отзвуки «со»: «Село – место, где люди находятся в со с землей (неподвижная ось людей), а сад – то же для растений» [Хлебников, 2005, т.6, кн.1, с. 54]. Согласно языковой концепции Хлебникова, смысл слова задается его начальным звуком. «С» понимается как объединяющее и множащее начало: «Действие умножения близко к С. С-именем начаты самые крупные тела: слон, солнце, сом, сам, сила, собрание, сой, село, семья, стадо, станица, стая, сто, сад (объединение частей). <...> Мы думаем, что за С-именем скрыт отвлеченный образ действующего умножения» [там же, с. 120]. Из языкового понимания возникает представление о саде как единстве, как о целостном, не расщепленном явлении.

П.А. Ворон (Складнева) *«Усадебный топос» и «город будущего»
в творчестве Велимира Хлебникова*

Исходя из этого становится понятна ключевая оппозиция в «Госпоже Ленин»: разложение и единство, деление и умножение. Расщепленное на множество голосов сознание героини противопоставлено миру за стенами – саду, единому и целостному, из которого является врач Лоос.

Летом 1910 г. Хлебников приезжает в село Чернянка Таврической губернии, где отец известных поэтов-футуристов Д.Д. и Н.Д. Бурлюков служил управляющим имением графа А.А. Мордвинова, «Чернянка становится своеобразной штаб-квартирой русского футуризма» [Старкина, 2007, с. 76]. Здесь были все Бурлюки, гостил М.Ф. Ларионов, Б.К. Лифшиц. Шли споры об искусстве, занятия кубистической живописью, домашним театром, готовились выставки и издания сочинений.

Возведение дворца с 79-ю комнатами началось в 1898 г. по проекту Ф.Б. Нагеля, работой руководил О.Э. Вегенер. Усадьба состояла из двухэтажного симметричного здания в духе итальянского Возрождения, парка с пальмовой аллеей и фонтаном. Именно здесь, где чувствовалась связь с античной культурой, появляется еще одно имя для будетлянского сообщества – Гилея. Так называлась часть древней Скифии за устьем Днепра в «Истории» Геродота. Почти все лето 1910 г. Хлебников проводит в Чернянке, лишь раз ненадолго съездив в Одессу.

Зимой поэт гостит у родителей, которые переехали в усадьбу Алферово Ардатовского уезда Симбирской губернии (в настоящее время – Сеченовский р-н Нижегородской обл.). Здесь, помимо изучения связей истории, чисел и пространства, размышлений об общности человеческих судеб, об отсутствии хаоса в истории, Хлебников пишет стихотворение «Алферово»:

Теперь родовых его имений
Горят дворцы и хутора,
Ряды усадебный строений
Всю ночь горели до утра

[Хлебников, 2000, т.1, с. 238].

В текстах Председателя Земного шара характерный для начала XX в. мотив пожара в помещичьей усадьбе встречается довольно часто. В этом Хлебников сближается, например, с Л.Н. Андреевым («Сашка Жегулев»), И.А. Буниным («Суходол»), К.Д. Бальмонтом («Лесной пожар»), О.Э. Мандельштамом («Среди лесов унылых и заброшенных») и мн. др. Также отметим, что мифологема огня – одна из важнейших в творчестве поэта, и спички в его произведениях приобретают метафизическое значение спичек судьбы. «Математическая формула, позволяющая предсказывать события, делает человека <...> властелином судьбы» [Ханинова, 2005, с. 186]: зная будущее, управляя временем, человек зажигает судьбу, как спичку. И сам зажигает себя: «...из неумолимого презрения к себе [поэт] в 101[-й] раз бросил себя на костер и плакал, созерцая себя в стороне» [Хлебников, 2006, т.6, кн.2, с. 222]. Мы видим тот же мотив расщепления, взгляд на себя со стороны. Спичка – и единица отсчета судьбы, и символ человека.

Здесь же, в Алферово, создается в 1910 г. и написанная терцинами поэма «Змей поезда». Страшная, гибельная встреча с чудовищем заканчивается побегом героя:

И мы, в деревья скрывшись, как в пещеру,
Были угасших страхов пепелище.
Мы уносили в правду веру.

А между тем рассудком нищи
Змеем пожирались вместо пищи

[Хлебников, 2002, т.3, с. 48].

Онтологический характер хлебниковской поэмы, обращенной к извечному противоборству светлого и темного начал в мироздании, к диалектике бытия и небытия, усиливается благодаря

терцинам, напоминающим читателю о «Божественной комедии» Данте. Прослеживается связь (в том числе и в стихотворной форме) и с поэмой А.К. Толстого «Дракон. Рассказ XII века (с итальянского)». Сравнение поезда со змеем, с драконом также встречаем в стихотворениях поэтов-символистов И.Ф. Анненского «Зимний поезд», Андрея Белого «Возврат. III симфония»; его можно найти и у Б.Л. Пастернака («Урал впервые») и О.Э. Мандельштама («Змей»).

Перемещения Хлебникова по стране связаны также с дачей Синяковых под Харьковом и усадьбой Долгоруковых-Соллогубов. У Синяковых поэт проводил каждое лето с 1916 по 1920 г. В мае 1919 г. от Синяковых из Красной Поляны Хлебников пишет Г.Н. Петникову в Харьков короткое письмо: «Сад в цвету. Уехать нет сил – преступление. Приеду во вторник» [Хлебников, 2006, т.6, кн.2, с. 195]. Впервые поэт оказался на их даче в конце лета – начале осени 1916 г. Рассматривать дачу Синяковых как усадьбу вполне допустимо, потому что сам Хлебников воспринимал это место именно так. Помимо архитектурного ансамбля, включающего господский дом с верандами и симметричными флигелями, важным компонентом усадебного комплекса является сад. На даче Синяковых центром притяжения был именно сад – плодовый, с аллеями. Поэт писал оттуда сестре Екатерине: «Я около Харькова, живу в 12 верстах от железной дороги, в усадьбе среди плодового сада <...> мне очень хорошо, и я отдохнул лет за 10 за эти две недели; я сильно загорел и забыл, что где-то есть война, военная повинность, доктор Романович и проч.». Войну – как борьбу государств за расширение своих границ – поэт не принимал, потому что любые границы для него – смерть, разъединение. Отсутствие же границ – объединение времен, людей, пространств.

Девушки и те, кто не выносит запах мертвых,
Падайте в обморок при слове «границы»:
Они пахнут трупами

[Хлебников, 2002, т.3, с. 170].

В письме Н.И. Кульбину, говоря о невозможности для себя военной службы, не принимая «...ад перевоплощения поэта в лишенное разума животное, с которым говорят языком конюхов <...>» [Хлебников, 2006, т.6, кн.2, с. 178], Хлебников представляет оппозицию мира-войны посредством образа усадьбы как символа гармоничного единства-синтеза: «Я чувствую, что какие-то усадьбы и замки моей души выкорчеваны, сравнены с землей и разрушены» [там же, с. 179]. Усадьба для поэта – укрепление, защищенное пространство, форт внутренней жизни.

К М.М. Синяковой обращено стихотворение «Сегодня строгою боярыней Бориса Годунова», ее сестрам посвящена поэма «Три сестры» (1920, 1922). «Малиновая шашка» (1921-1922) имеет в основе случай, произошедший на даче Синяковых. В тексте совмещаются две действительности: с одной стороны, мир ужаса, войны, с другой – «старое благодушие» русской помещицкой усадьбы XIX в. как «рая на земле». Причем уединенный мир усадьбы наделен характерными для эпохи мифологемами и деталями: «...вы вдруг бежали из города в глухую усадьбу, в зеленый плодовый сад, где цвели вишни и яблони, ворковала голубка и мяукали иволги. Но и этот мир уединения, горлинок и иволг перерезывали одинокие выстрелы» [Хлебников, 2004, т.5, с. 207-208]. В «Малиновой шашке» обозначен мотив бунта, пожара: «Знаете ли, что значит спичка в глухой заброшенной усадьбе в плодном саду?»; «Сколько сумасшествий от однообразия сельской жизни спасены тобой, закопченная спичка!» [там же, с. 211]. Здесь спичка судьбы, сожжение знаменует смену времен, вспышку истории, новую точку отсчета.

В 1919 г. в той же Красной Поляне у Синяковых Хлебников, помимо прочего, пишет стихотворения «Весеннего Корана...», «Весны пословицы и скороговорки...», «В этот день голубых медведей», «Кормление голубя». В них усадебный мотив преломляется, связывается с рассеянным зрением: «я» смотрит чужими глазами и благодаря взгляду другого, расщепленного светом-тенью, сетчатыми структурами (сквозь ресницы, через рыболовные сети), прозревает. Это двойное

П.А. Ворон (Складнева) *«Усадебный топос» и «город будущего»*
в творчестве Велимира Хлебникова

зрение, двойственные отношения. Фрагментация (времени, пространства, плоскости, слова) – это специфический метод конструирования в авангардном искусстве, перестройка действительности, нахождение нового единства через сдвиг и рассечение.

Осенью этого же года, уже на Сабуровой даче, в бывшей земской харьковской психиатрической лечебнице, написано стихотворение «Горные чары» с упоминанием усадьбы:

И вы, точно ветка весны,
 Летя по утиной реке паутиной,
 Ночная усадьба судьбы,
 Север – целью всех созвездий, –
 Созерцали вы

[Хлебников, 2001, т.2, с. 69].

Возможно, «Горные чары» (1919) также обращены к одной из сестер Синяковых.

В конце мая – начале июля 1918 г. Хлебников посещает Нижний Новгород, где поэт-символист И.С. Рукавишников издает альманах «Без муз» с его стихами. В 1919 г. А.В. Луначарский назначает Рукавишникова руководителем Дворца искусств, который был открыт в бывшей городской усадьбе князей Долгоруковых-Соллогубов в Москве (ул. Поварская, 52), где Хлебников жил весной 1919 г. Москва издавна славилась барскими усадьбами, во многом переносившими в древнюю столицу дух и характер усадеб загородных, сельских. Согласно литературной легенде, именно дом на Поварской послужил Л.Н. Толстому прототипом жилища Ростовых (см.: [Федосюк, 1991, с. 126-133]).

Здесь для сборника «Интернационал искусств» Хлебников пишет статьи «Художники мира!», «Голова Вселенной. Время в пространстве», «Колесо рождений. Разговор». Ранее, в статье «Мы и дома. Кричаль» (1914), говоря о современном городе и городах будущего, поэт-мыслитель сравнивал чередование зданий и природного пространства с чередованием сильных и слабых стоп в стихе и сетовал на то, что «современные крысятники» «...забыли правило чередования в старых постройках (греки, ислам) сгущенной природы камня с разреженной природой – воздухом <...>. Современный доходный дом (искусство прошлецов) растет из замка; но замки стояли особняком, окруженные воздухом <...>» [Хлебников, 2005, т.6, кн.1, с. 231, 234]. В своих архитектурных построениях он неизменно следовал органическим принципам создания формы, «у Хлебникова графика состоит из сплошных кривых и завитков, а поэтические видения города будущего насыщены биоморфными аналогиями живых организмов и растений» [Шевнин, 2012, с. 460].

В поэзии Хлебникова 1919-1922 гг. архитектурные идеи будущего также связаны со стиранием границ между жилищем человека и природой (стихотворения «Город будущего», «Из будущего», «Москва будущего», «И позвоночные хребты...»). Примечательно, что дома будущего в указанных произведениях именуются дворцами: «Сорвать покровы напоказ / Дворец для толп упорно волит <...>» [Хлебников, 2001, т.2, с. 89]; «Дворец стеклянный, прямей, чем старца посох, / Свою бросает ось, один на черных тучах» [там же, с. 91]; «Дворцы-страницы, дворцы-книги, / Стеклянные развернутые книги <...>» [там же, с. 92]; «Висела келья / И парила и взором лени падала / К дворцу священного безделья <...>» [там же, с. 338]; «Дворец для лени подымал / Стеклянный парус полотна» [там же]; «Дворец – людовик, / Дворец – летолик <...>» [там же, с. 352], «И позвоночные хребты / Высоких замков – книг» [там же, с. 384]. Л.А. Жадова справедливо отмечает совмещение в градостроительных изысканиях Хлебникова технического совершенства и культурно-исторических ценностей прошлых времен [Жадова, 1976, с. 102-107]. При проектировании городов будущего Хлебников, как и в своей числовой теории, связывает разновременные векторы, отменяя внутриисторические границы. Одновременно стираются границы между природным и человеческим началом – стеклянные дома пропускают свет, садами зарастает вся планета.

Появляются «дом-тополь» и «дом-цветок», будетлянин зовет туда, где «стеклянные подсолнечники в железных кустарниках» [Хлебников, 2005, т.6, кн.1, с. 229, 235, 238].

Необходимо заметить, что стремление поэта-мыслителя к гармонизации отношений между Природой и Цивилизацией коррелирует не только с органическим направлением в русском авангарде, но и свидетельствует о стремлении Хлебникова напомнить об архаичном ощущении мира в изначальной близости Природы и Человека (см.: [Пашкин, 2002, с. 97]). Тополь же («дом-тополь») в его поэзии «вполне определенно ассоциируется с движением вверх по вертикальной оси, с попытками достичь неба и, шире, вообще с вертикальностью как свойством» [Баран, 1993, с. 91]. Вертикальная ось «дома-тополя» «со-единяет» небо и землю, а сам дом «со-единяет» в себе органическое и механическое начала. В этом всеобщем соединении важны и «стекло-железные соты» квартир в «доме-улье» (он изображен на рисунках В. Хлебникова), который представляет собой решетчатую, или «сетчатую», конструкцию. Здесь в пустые соты вдвигаются квартиры из стекла, соты заполняются жилищами, соединяются. Важно, что в слове «соты» присутствует начальное объединяющее -со- (сМосква: [Хлебников, 2005, т.6, кн.1, с. 235]). Так что в самих конструкциях домов через слово, через название отразились те же идеи соединения, связанные с морфемой -со-, что и в языковых изысканиях поэта. «Дом-книга» в архитектурных теориях Хлебникова также имеет связь с его поэзией, где Природа часто выступает как книга и выдвигается образ Книги Природы (стихотворения «Единая книга», «Весеннего Корана...») (см.: [Баран, 1993, с. 80]). Таким образом, пролагается длинная цепь от слова к архитектуре, от образа Природы как книги к «дому-книге» в «городе будущего», где техницизм, прогресс, ratio соединяются с природной органикой.

Примечательно, что архитектурные записи конца 1910 – начала 1920-х гг. созданы Хлебниковым именно в усадебном доме, где соблюдена гармония во взаимодействии камня и воздуха. Замена «сгущенной природы камня» [Хлебников, 2005, т.6, кн.1, с. 230] стеклом, отражающим и множащим окружающее пространство, воздух, небо, напоминает расширение и удвоение действительности зеркальными отражениями в помещичьих покоях. Функцию объединения различных элементов мироздания выполняют и сады: «...бесчисленные колодцы, вырытые в пустыне, покроют сыпучие пески садами и зеленью <...> <оно> станет одним цветущим городом, одной, покрытой садами, общиной-задругой, на пути к единой общине земного шара» [Хлебников, 2005, т.6, кн.1, с. 145]. Д.С. Лихачев отмечал: «Сад – это попытка создания идеального мира взаимоотношений человека с природой. Поэтому сад представляется как в христианском мире, так и в мусульманском раем на земле, Эдемом» [Лихачев, 1991, с. 8]. Усадьба как модель универсума отражала стремление к подбору тех деталей внешнего мира, которые входили в изначальный райский локус, известный по библейской книге Бытия. Подобное идеальное пространство и конструирует Хлебников, создавая общность и взаимопроникновение воздуха, природы и камня, архитектуры, естественного и рукотворного, отменяя само понятие границы.

Здания будущего, рисуемые будетлянином, динамичны, как и дворцовая архитектура, на которую была ориентирована русская усадьба. Не случайно именно в усадебной обстановке Хлебникову всегда плодотворно работалось; видимо, это связано с его пониманием архитектурного пространства как чередования сгущенности и разреженности, что релевантно пространственной организации усадьбы: дом-сад.

Темпоральная неразличимость, двойственность, отсутствие временных и пространственных границ не только в числовой, но и в архитектурной концепции Хлебникова требуют, безусловно, более подробного рассмотрения. Особенно интересно было бы сравнить понимание сада как пространства свободы у А.С. Пушкина и Хлебникова, не принимавшего, в отличие от автора «Евгения Онегина», границ государственных, нарушение которых приводит к войнам. «След» Пушкина в хлебниковских садах различается в поэмах «Поэт» и «Хаджи-Тархан», где пушкинская сказочно-романтическая экзотика вполне узнаваемо трансформируется в своеобразный Эдем детства поэта начала XX в., ассоциативно связанный с усадебными впечатлениями:

П.А. Ворон (Складнева) *«Усадебный топос» и «город будущего»
в творчестве Велимира Хлебникова*

Тогда хотели звезды жгучие
Соединить в одно созвучие
И смуглую веру воды,
Веселые брызги русалок,
И мельницы ветхой труды,
И дерево, полное галок,
И девы ночные виды

[Хлебников, 2002, т.3, с. 206].

В этом аспекте также представляется перспективным рассмотреть мотив липы в творчестве Хлебникова. Липа появляется не только в его поэзии («Поэт», «Где в липы одетый узорный ходак...»), но и в прозе («Радио будущего», «Свояси»); этот образ, безусловно, навеян Пушкиным, как и другая примета «усадебного текста» – аллея. По-видимому, липа в творчестве Хлебникова выполняет мнемоническую функцию как метонимия пушкинского лица, расположенного на краю Царскосельского парка (см.: [Доманский, 2010, с. 97]). Однако подробное исследование пушкинских реминисценций не входит в задачу настоящей статьи и может стать темой отдельной, самостоятельной работы. Добавим только, что здесь Хлебников достаточно заметно выбивается из общего футуристического отношения к классическому наследию, в том числе к Пушкину, по сути дела не принимая нигилистического лозунга: «Академия и Пушкин непонятнее иероглифов. Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода Современности» [Бурлюк, Крученых, Маяковский, Хлебников, 1912, с. 1], хотя формально и подписавшись под ним.

Завершая подступы к теме русской помещичьей усадьбы в жизни и творчестве Хлебникова, отметим эвристически продуктивный характер ее образа как в поэзии будетлянина, так и в его архитектурных концепциях. В градостроительных идеях поэта-мыслителя, так же как и в его числовой теории, нашла выражение мысль о стирании границ, отсюда – зеркальность, умножение пространства. Если «усадебный топос» – свидетельство о потерянном рае, то хлебниковские «города будущего» – восстановление единства универсума, гармоническое сочетание природы и человека, воздуха и плоскостей, отмена пространственно-временных границ (что является общим для авангарда в целом), парадоксально рождающиеся из расщепления, «двойничества», конструирования «сетчатых» структур. Ход истории, по Хлебникову, не векторно-линейный, а повторяющийся, подвластный вычислению. Изначальное Слово, распадаясь на множество слов, сохраняет целостность в своем акустическом модусе, и все его производные объединяются начальным звуком, задающим смысл и движение. Плоскости не ограничивают пространство, а пропускают его сквозь себя, отражают и умножают. Умножение через расщепление приводит к преодолению пространственно-временных разделений и бесконечности как характеристике рая, динамические структуры (от слов до плоскостей) манифестируют всеединство. Усадьба (дом и сад) в контексте современного поэту дискретного мира предстает не только воплощением чаемой органики, но и предвестием ее всемирного распространения, а футурологический «город-сад» на русской почве становится одной из модификаций «усадебного топоса».

ИСТОЧНИКИ

1. Бурлюк Д., Крученых А., Маяковский В., В. Хлебников. Поощение общественному вкусу: Манифест // Поощение общественному вкусу. В защиту свободного искусства. Стихи. Проза. Статьи. – Москва: Издание Г.Л. Кузьмина, 1912.
2. Жадова Л. Архитектурные рисунки Хлебникова // Наука и жизнь. 1976. № 8. – С. 102–107.
3. Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 1. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2000.
4. Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 2. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2001.
5. Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2002.
6. Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 4. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2003.

P.A. Voron (Sklyadneva) *The “estate topos” and “city of the future”
in the creative work of Velimir Hlebnikov*

7. Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2004.
8. Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. Кн. 1. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2005.
9. Хлебников В. Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. Кн. 2. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2006.
10. Хлебникова Е.Н. Из воспоминаний о сыне // Велимир Хлебников и Калмыкия. – Элиста: КИГИ РАН, 2013. С. 75-106.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баран Х. Поэтика литературы начала XX века. – Москва: Прогресс-Универс, 1993.
2. Богданова О. Дворянская усадьба Серебряного века в пространстве ретроспективной утопии // Утопия и эсхатология в культуре русского модернизма. – Москва: Индрик, 2016. – С. 196-209.
3. Доманский В. Литература в синтезе искусств. – Санкт-Петербург: СПГУТД, 2010.
4. Лихачев Д. Поэзия садов. К семантике садово-парковых стилей. Сад как текст. – Санкт-Петербург: «Наука», 1991.
5. Парнис А. Из истории хлебниковедения: неизданные воспоминания Е.Н. Хлебниковой о сыне // Велимир Хлебников и Калмыкия. – Элиста: КИГИ РАН, 2013. – С. 9-74.
6. Пашкин Д. Эволюция и генезис урбанистических мотивов в творчестве Велимира Хлебникова // Вестник общества Велимира Хлебникова. 2002. № 3. – С. 91-121.
7. Старкина С. Велимир Хлебников. – Москва: Молодая гвардия, 2007.
8. Федосюк Ю. Москва в кольце Садовых. 2-е, перераб. изд. – Москва: АСТ, 1991.
9. Ханинова Р. «Спички судьбы» Велимира Хлебникова: поэтика пламени // Азия в Европе: взаимодействие цивилизаций: науч. конф. «Язык, культура, этнос в глобализованном мире: на стыке цивилизаций и времен». Ч. 1. – Элиста: КалмГУ, 2005. – С. 186-192.
10. Шевнин Ю. Сетчатые структуры и города будущего в творчестве Велимира Хлебникова // Велимир Хлебников в новом тысячелетии. – Москва: ИМЛИ РАН, 2012. – С. 459-470.
11. Lanne, J. C. La représentation du double dans l'œuvre de Velimir Hlebnikov // Velimir Hlebnikov. – Lyon: Centre d'études slaves André Lirondelle, Université Jean Moulin-Lyon 3, 2014. – P. 3-30.

SOURCES

1. Burlyuk D., Kruchenykh A., Mayakovskiy V., Hlebnikov V. *Poshchekhina obshchestvennomu vkusu: Manifest* [Slap in the face of public taste: Manifest] In: *Poshchekhina obshchestvennomu vkusu. V zashchitu svobodnogo iskusstva. Stikhi. Proza. Stat'i* [Slap to public taste. In defense of free art. Poems. Prose. Articles]. Moscow: Izdanie G. L. Kuzmina, 1912.
2. Zhadova L. *Arkhitekturnyye risunki Hlebnikova* [Architectural drawings of Hlebnikov]. In: *Nauka i zhizn'* [Science and Life]. 1976. № 8. S. 102-107.
3. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 t. T. 1. [Collected works: In 6 vols. 1], Moscow: Izd-vo «Dmitriy Sechin», 2000.
4. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 t. T. 2. [Collected works: In 6 vols. 2], Moscow: Izd-vo «Dmitriy Sechin», 2001.
5. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 t. T. 3. [Collected works: In 6 vols. 3], Moscow: Izd-vo «Dmitriy Sechin», 2002.
6. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 t. T. 4. [Collected works: In 6 vols. 4]. Moscow: Izd-vo «Dmitriy Sechin», 2003.
7. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 t. T. 5. [Collected works: In 6 vols. 5]. Moscow: Izd-vo «Dmitriy Sechin», 2004.
8. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 t. T. 6. Ch. 1 [Collected works: In 6 vols. 6. Part 1]. Moscow: Izd-vo «Dmitriy Sechin», 2005.
9. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 t. T. 6. Ch. 2 [Collected works: In 6 vols. 6. Part 2]. Moscow: Izd-vo «Dmitriy Sechin», 2006.
10. Hlebnikova E.N. Iz vospominaniy o syne [From the memoirs of the son]. In: *Velimir Hlebnikov i Kalmykiya* [Velimir Hlebnikov and Kalmykia]. – Elista: KIGI RAN, 2013, pp. 75-106.

REFERENCES

1. Baran H. *Poetika literatury nachala XX veka* [Poetics of literature early XX century]. Moscow: Progress-Univers, 1993.
2. Bogdanova O. *Dvoryanskaya usad'ba Serebryanogo veka v prostranstve retrospektivnoy utopii* [Noble estate of the Silver Age in the space of retrospective utopia]. In: *Utopiya i eshatologiya v kulture russkogo modernizma* [Utopia and eschatology in the culture of Russian modernism]. Moscow: Indrik, 2016, pp. 196-209.
3. Domanskij V. *Literatura v sinteze iskusstv* [Literature in the synthesis of arts], Saint-Petersburg: SPGUTD, 2010.
4. Lihachev D. *Poeziya sadov. K semantike sadovo-parkovyih stiley. Sad kak tekst* [Poetry of Gardens. To the semantics of landscape gardening. The garden is like text]. Saint-Petersburg: «Наука», 1991.

П.А. Ворон (Скляднева) «Усадебный топос» и «город будущего»
в творчестве Велимира Хлебникова

5. Pashkin D. *Evolutsiya i genezis urbanisticheskikh motivov v tvorchestve Velimira Hlebnikova* [Evolution and Genesis of Urbanistic Motives in the Work of Velimir Hlebnikov]. In: *Vestnik obshchestva Velimira Hlebnikova* [Bulletin of the Velimir Hlebnikov Society]. 2002. № 3. – S. 91-121.
6. Parnis A. *Iz istorii hlebnikovedeniya: neizdannyye E. N. Hlebnikovoy o syine* [From the history of the Hlebnikov: unpublished memoirs of E. N. Hlebnikova about her son] In: *Velimir Hlebnikov i Kalmykiya* [Velimir Hlebnikov and Kalmykia]. Elista: KIGI RAN, 2013, pp. 9-74.
7. Starkina S. *Velimir Hlebnikov*. Moscow: Molodaya gvardiya, 2007.
8. Fedosyuk Yu. *Moskva v koltse Sadovykh* [Moscow in the Garden ring]. 2 ed. Moscow: AST, 1991.
9. Haninova R. *Spichki sud'by Velimira Hlebnikova: poetika plameni* [Matches of the fate of Velimir Hlebnikov: poetics of the flame] In: *Aziya v Evrope: vzaimodeystvie tsivilizatsiy: nauch. konf. "Yazyik, kultura, etnos v globalizirovannom mire: na styike tsivilizatsiy i vremen"* [Asia in Europe: interaction of civilizations: scientific. Conf. "Language, culture, ethnos in the globalized world: at the junction of civilizations and times"]. Elista: KalmGU, 2005, pp. 186-192.
10. Shevnin Yu. V. *Setchatyye struktura i goroda buduschego v tvorchestve Velimira Hlebnikova* [Net structures and cities of the future in the work of Velimir Hlebnikov] In: *Velimir Hlebnikov v novom tysyacheletii* [Velimir Hlebnikov in the new millennium]. Moscow: IMLI RAN, 2012, pp. 459-470.
11. Lanne, J. C. *La représentation du double dans l'œuvre de Velimir Hlebnikov* [The representation of the double in the work of Velimir Hlebnikov]. In: *Velimir Hlebnikov*. Lyon: Centre d'études slaves Andre Lirondelle. Université Jean Moulin-Lyon 3, 2014, pp. 3-30.

О.А. Богданова

доктор филологических наук,

ведущий научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН

olgabogda@yandex.ru

ОКНО В РАЙ? КУЛЬТУРНАЯ СЕМИОТИКА УСАДЬБЫ И ДАЧИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX-XX вв.*

Показывается различие семиотики окна в русской литературе рубежа XIX–XX вв. (А.П. Чехов, И.А. Бунин, А.Н. Толстой) в контексте усадебного и дачного топосов: в первом случае это знак однородности законного и внутриоконного идеального пространства, во втором – граница, их разделяющая. Раскрывается соотношение локальных хронотопов и масштабных топосов, охватывающих большие временные периоды. В структуре рассматриваемых произведений устанавливаются иерархические отношения между хронотопом окна и топосами усадьбы и дачи как устойчивыми формами национально-культурной аксиоматики. На примере семантической динамики хронотопа окна в произведениях А.Н. Толстого видна конвергенция усадебного и дачного топосов в русской литературе первой четверти XX в.

Ключевые слова: окно, хронотоп, усадьба, дача, рай, граница, Серебряный век

It is shown the difference of the window semiotics in the Russian literature of the XIX–XX centuries (A. P. Chekhov, I. A. Bunin, A. N. Tolstoy) in the context of estate and dacha topos: in the first case, it is a sign of uniformity of the exterior and interior ideal space, in the second – the border separating them. Attention is paid to the ratio of local chronotopes and large-scale toposes covering large time periods. In the structure of the considered works the hierarchical relations between the chronotope of the window and the topos of the estate and the dacha as stable forms of national and cultural axiomatics are established. On the example of the semantic dynamics of the chronotope of the window in the Tolstoy's works it is shown the convergence of estate and dacha topos in Russian literature of the first quarter of the XX century.

Keywords: window, chronotope, estate, dacha, paradise, border, Silver age

Окно – важный пространственный образ-символ в литературе народов мира. Наряду с порогом и дверью (воротами), оно обычно указывает на границу между двумя мирами или состояниями мира: «Окно – это всегда граница. Особо напряженная, чреватая неожиданностями и даже опасностями граница дома и не-дома, связанная с древнейшими представлениями о диалектике внутреннего и внешнего пространства» [Щукин, 2009, с. 81]. Поэтому с окном, с одной стороны, связаны мотивы опасности, проникновения в жилище нечистой силы и смерти, с другой – мотивы света, установления связи человеческой души с солнцем, с Богом; в этом ключе окно является также символом прорыва в неведомое, поэтического вдохновения и т.п. Кроме того, окно может указывать на многомерность мира, например в живописи символистов (в первую очередь, мирискусников), М. Шагала и др. (см.: [Соколов, 1982, с. 250–251]). Таким образом, хронотоп окна, как правило, пороговый. Это переход из одной сферы реальности в другую: из физической – в психическую, из эмпирической – в мифопоэтическую, из социально-исторической – в частную, домашнюю, интимную, из временной – в вечную.

Анализируя роль окна в поэтическом мире Б.Л. Пастернака, А.К. Жолковский отметил его функциональную двойственность: это или «контакт между домом (человеком, обстановкой

© Богданова О.А., 2018

* Работа выполнена в ИМЛИ РАН за счет средств гранта РНФ № 18-18-00129 «Русская усадьба в литературе и культуре: отечественный и зарубежный взгляд».

комнаты, свечой, очагом, посудой, едой, рукодельем, а также составными частями самого окна) и внешним миром (ветром, запахами, семенами растений, звуками, облаками и т.д.)»; или «тема высшей фазы в таких ее разновидностях, как дрожь ставней, стекло и занавесок, пот и слезы на стеклах» [Жолковский, 2011, с. 50]. Двойственность окна – но по другим параметрам – отмечена и В.Г. Шукиным: «Исходя из констатации того факта, что окно можно описать и наделить смыслом или находясь внутри дома, или же рядом с ним, но вне его, нетрудно предположить, какие риторические и поэтические жанры могут быть метонимически “привязаны” к этому локусу», в первую очередь «это пара оптически мотивированных жанров – экстраспекция (<...> выглядывание наружу) и интроспекция (<...> заглядывание вовнутрь» [Шукин, 2007, с. 84].

М.М. Бахтин определил хронотоп как «формально-содержательную категорию»: «...всякое вступление в сферу смыслов совершается только через ворота хронотопов» [Бахтин, 1975, с. 406], причем главенствующим в хронотопе является время. Ученый выделил лишь один хронотоп, в котором «время <...> вовсе выключено» [Бахтин, 1975, с. 306], – это «вертикальный хронотоп» средневековых романов-видений и «Божественной комедии» Данте. «Временная логика этого вертикального мира – чистая одновременность всего (или “сосуществование всего в вечности”)» [Бахтин, 1975, с. 307]. Современные же романы (например, «Взятие Измаила» и «Письмовник» М.П. Шишкина, «Лавр» и «Авиатор» Е.Г. Водолазкина) демонстрируют особый вид хронотопа – в котором аннулировано время и актуализировано пространство. «Именно в пространстве сосуществуют времена, именно через пространство разновременное предстает как одновременное; <...> пространство “работает” как память, как последний и универсальный интертекст» [Ревзина, 2006, с. 266].

В связи с этим в сегодняшнем литературоведении выделяют такие формы хронотопа, как циклический (который подчеркивает идею вечной повторяемости и круговорота пространства и времени мира), вечности (в котором время «существует все сразу», пространство предстает как «состояние, в котором одновременно потенциальны все пространства» [Савельева, 1996, с. 121-122] и нелинейный (который раскрывает идею многомерности бытия) [Темирболат, 2012, с. 9].

Еще Бахтин указал на иерархию хронотопов по параметру их масштабности. Интересующий нас хронотоп окна, в том числе распахнутого, входит в большие хронотопы города, помещичьей усадьбы, дачи, деревни, поезда, парохода и др. – и сам факт его принадлежности к тому или иному «материнскому» хронотопу во многом определяет характеристику «дочернего».

В свою очередь, некоторые большие хронотопы, например усадьбы и дачи, охватывающие длительные временные периоды, по сути дела, синонимичны топосам как устойчивым формам национально-культурной аксиоматики (см.: [Панченко, 1986, с. 248]) и важнейшим элементам «семиотической памяти культуры», «имеющим особые пространственные характеристики» [Булгакова, 2008, с. 14, 16].

Остановимся на топосах помещичьей усадьбы и дачи. Усадьба – это не только дом, но и двор, сад, парк, постройки. Дом и сад, все огороженное пространство в усадьбе – одно целое, и распахнутое окно – один из индикаторов их единства. И даже из закрытого окна видны сквозь стекло деревня, поля, луга, лес; все они входят в состав поместья, имения, и для усадьбы являются пространством не внешним, но освоенным, близким, родным. Вспомним о главном свойстве усадьбы как «вертограда заключенного» – ее замкнутости, самодостаточности, отделенности принадлежащего ей пространства от несовершенного мира (см.: [Дмитриева, Купцова, 2008, с. 150-161]). Именно об этом рассказ И.А. Бунина «Пост» (1916):

«Деревенская усадьба, начало марта <...>. Дни темные, однообразные. <...> Я живу затворником, за работой с утра до вечера. <...> Но вот темнеет, синеет за окнами. Усталый, умиротворенный, я кладу перо <...> и выхожу на крыльцо. Сумерки, тишина, сладкий мартовский воздух... Я иду по деревне <...> – всему открыто мое сердце, мои глаза. <...> Все есть у меня, все в мире – мое». [Бунин, 2006, т. 4, с. 128-129].

В дневнике 1917 г. в записи от 27 июля читаем:

«Счастливый прекрасный день. Деревенскому дому, в котором я опять провожу лето, полтора века.<...> Еще утро, легкий ветерок проходит иногда по комнате, – открыты все окна. <...> В то окно, что влево от меня, косо падает на подоконник радостный и яркий солнечный свет и глядит зеленая густота сада, блестящая под солнцем своей несметной листвой <...>. В другие окна я вижу прежде всего ветви и сучья старых деревьев – серебристого тополя, сосен и пихт, – и бледно-голубое небо среди них, а ниже, между стволами, деревенскую даль: слегка синеющий на горизонте вал леса, желтизну уже скошенных и покрытых копнами полей, <...> а затем, уже совсем близко, – старую низкую ограду нашей усадьбы, молодые елки, идущие вдоль нее, и часть двора, густо заросшую крапивой <...>. А кроме того, сколько едва уловимых, но мне <...> родных с детства, совсем особых запахов, присущих только рабочей поре, косьбе, ржаным копнам!» [Бунин, 2006, т. 9, с. 190-191].

16 августа писатель занес в дневник:

«Высунулся в окно. Сорочка со скребом когтей перебралась через потемневший от дождя забор из сада и пробежала мимо окна, улыбнувшись мне дружески, сердечно и замотав хвостом. Как наши души одинаковы!» [Бунин, 2006, т. 9, с. 197].

Таким образом, прозрачное, а тем более распахнутое окно в усадьбе, как правило, указывает на взаимопритяжение и взаимопроникновение заоконного и внутриоконного миров, их определенную однородность и открытость друг другу, даже единство, в той или иной степени гармоничное. Так и в повести А.Н. Толстого «Детство Никиты» (1919-1920), действие которой происходит в одной из самарских усадеб в 1900-е гг., мир помещичьего дома и близлежащей деревни, окружающей природы – одно целое: Никита играет с деревенскими мальчиками на реке, в поле, в самой деревне, крестьянские дети приходят в усадьбу на Рождественскую елку, где получают подарки и т.п. Закрытое усадебное окно пропускает сквозь себя свет и облик пространства, распахнутое – еще и ветер, звуки и запахи. В последнем случае чувственное восприятие заоконного мира полнее и объемнее:

«Никиту разбудили воробьи. Он проснулся и слушал, как медовым голосом, точно в дудку с водой, свистит иволга. Окно было раскрыто, в комнате пахло травой и свежестью, свет солнца затенен мокрой листвой. Налетел ветерок, и на подоконник упали капли росы». [Толстой, 1958, т. 3, с. 220].

Совсем другая семантика у окна на даче. За ним, как правило, не поэтический сад или собственные угоды: леса, поля, луга, – не деревня, населенная почтительными крестьянами, – а прозаический огород с грядками, на дальнем плане – забор и соседские дома с их, в общем-то, чужой, а то и несущей неудобства жизнью, сверху – чужой балкон, с которого доносятся мешающие спать громкие звуки. Такую картину находим в юмористических рассказах Н.А. Лейкина «Дачные страдалцы» (1897). Более того, нередко дачные окна или отсутствуют, или являются «слепыми», без вида. Так, например, в пьесе А.М. Горького «Дачники» (1904) на даче Басовых окна или всегда закрыты, или выходят не на улицу, а на террасу, – поэтому ни свежий воздух, ни вид зелени, неба и солнца не проникают внутрь дома. Из звуков снаружи в комнатах слышны только «трещотка ночного сторожа и тихий свист» [Горький, 1970, т. 7, с. 193], а когда действие переносится на площадку возле дачи, изнутри дома доносится все возрастающий «глухой шум спора» [Горький, 1970, т. 7, с. 222]. Так уже в первом действии пьесы создается образ больного, несчастного, разорванного пространства, пронизанного страхом перед жизнью, взаимной враждебностью и разрозненностью дачного общества. Здесь девальвированы все традиционные ценности: семья и любовь к детям (жалобы Ольги Алексеевны), творческий труд на благо общества (откровения Шалимова и др.), высокое чувство к женщине (пошлость Двоеточия и др.). Не случайно, что единственный в пьесе взгляд одного из героев в окно ничуть не расширяет поля его зрения, но отскакивает рикошетом, как от глухой стены: Суслов отпускает все те же пошлые, пустые, недоброжелательно-насмешливые реплики по отношению к собеседнику и знакомым.

О.А. Богданова *Окно в рай?**Усадьба и дача в русской литературе рубежа XIX-XX вв.*

Между внешним миром и внутренностью дома в «Дачниках» располагается буферное пространство террасы, благодаря чему граница между ними стирается, и они составляют одно коммунальное коловращение. И эта отрицательная однородность принципиально отлична от усадебной, где распахнутое окно означало взаимопроникновение и взаимообогащение благотворных и живительных сил природы и культуры. Здесь же, напротив, отсутствие окна маркирует «духоту» общего пространства как вне, так и внутри дачи Басовых: «Душно как!» [Горький, 1970, т. 7, с. 272], – проходит рефреном по всей пьесе.

Аналогично устроен хронотоп дачного окна и в другой пьесе Горького, «Дети солнца» (1905): здесь дом также соединен с внешним пространством через террасу и роль окна сведена к минимуму. Причем в комнатах и на террасе – едкий неприятный запах курева и химикатов из-за опытов арендатора дачи ученого-химика Павла Протасова. Когда один из его гостей – ветеринар Чепурной – подходит к окну, то смотрит не в него, а на папиросу, которую закуривает (см.: [Горький, 1970/7, с. 360]). Как и в «Дачниках», посетители протасовской «квартиры» заражены взаимным недоброжелательством, недоброй насмешливостью по отношению друг к другу, завистью и страхом перед жизнью. Причины последнего четко сформулированы сестрой ученого Лизой. Обращаясь к своим интеллигентным родным и знакомым, она говорит:

«Вы все – слепые! Откройте глаза; то, чем живете вы, ваши мысли, ваши чувства, они – как цветы в лесу, полном сумрака и гниения... полным ужаса... Вас мало, вы незаметны на земле... <...> На земле заметны миллионы, а не сотни... и среди миллионов растет ненависть. Вы, опьяненные красивыми словами и мыслями, не видите этого, а я – видела, как вырвалась на улицу ненависть и люди, дикие, озлобленные, с наслаждением истребляли друг друга... Однажды их злоба обрушится на вас...» [Горький, 1970, т. 7, с. 337].

Однако и сами обитатели дачи представляют определенную опасность для окружающей жизни: так, горничная регулярно выливает из окна на садовую растительность ядовитые химикаты – отходы научных исследований Протасова; альтруистка Лиза, сама не замечая того, доводит до самоубийства любящего ее человека из народа – Чепурного, тело которого обнаруживают недалеко от дачи, на раките у речки, в петле.

Поэтому дом и сад, дом и улица в пьесе – это два противостоящих друг другу локуса, граница между которыми – на замке. Такова семиотика отсутствующих или закрытых дачных окон у Горького. Одна из сцен «Детей солнца» – угрожающее вторжение на террасу протасовской дачи пьяных мастеровых Егора и Трошина. Под впечатлением этого события Лиза обращается к Протасову, Вагину и Елене как носителям идеи творческой избранности:

«Вы оставили людей далеко сзади себя... вы одинокие, несчастные, маленькие... Неужели вам не понятен ужас этой жизни?.. Ведь вы окружены врагами... повсюду звери!..» [Горький, 1970, т. 7, с. 343].

Когда же дикая толпа врывается в сад и дом в поисках доктора, якобы наставшего эпидемию холеры, происходит потасовка: Протасова избивают, его жена Елена стреляет в погромщиков. И вот вроде бы все утихло, однако «звери» Егор и Трошин усаживаются пить водку в ограде протасовского сада и смотрят на дачников «с угрюмой ненавистью» [Горький, 1970, т. 7, с. 389-390].

Итак, интеллигентская дача не просто осаждена враждебным миром, но живет под постоянной угрозой нападения и разрушения, тогда как усадебный дом окружающему пространству в идеале открыт. Хронотопы «слепого», закрытого и распахнутого окна как раз и указывают на отмеченное различие обоих топосов.

В других случаях совсем не дружественным местом становится для дачников-интеллигентов близлежащая деревня. Например, в рассказе А.П. Чехова «Новая дача» (1899) обрисован глубинный конфликт семьи приезжего инженера с местными крестьянами, которые, невзирая на щедрую благотворительность дачников по отношению к ним, регулярно устраивали потравы в саду,

O.A. Bogdanova *A window to paradise? The cultural semiotics of estate and dacha in the Russian literature of the turn of XIX-XX centuries*

огороде, на пасеке Кучеровых, обирали все грибы во дворе их дома. В итоге инженер «стал раздражителен, мелочен и в каждом пустяке уже видел кражу или покушение. Ворота у него были на запоре даже днем, а ночью в саду ходили два сторожа и стучали в доску <...>» [Чехов, 1986, т. 10, с. 125]. И хотя милой Елене Ивановне нравилось в Обручанове все: и река, и лес, и деревня, – она была вынуждена жить на своей даче как в осажденной крепости и в конце концов продать ее и уехать. Неслучайно в рассказе нет ни одного упоминания о раскрытом в их доме окне.

Однако в 1900-1920-е гг. уже и в усадебный «вертоград заключенный» все чаще вторгается враждебная внешняя жизнь, что сказывается на семиотике окна. Так, в той же повести А.Н. Толстого «Детство Никиты» законная природа оборачивается к обитателям дома враждебной стороной, становясь источником социальной опасности:

«За обедом Василий Никитьевич, выбивая пальцами полечку по краю тарелки, сказал:

– Если завтра не будет дождя, – урожай погиб.

Матушка сейчас же опустила голову. Слышно было, как, точно в бреду, звенела муха в огромном окне, в том месте, где наверху полукруглые двойные стекла, никогда не протиравшиеся, были затянуты паутиной. Стеклопанель на балкон была закрыта, чтобы из сада не несло жаром.

– Неужели – опять голодный год, – проговорила матушка, – боже, как ужасно!

– Да, вот так: сиди и жди казни, – отец подошел к окну и глядел на небо, засунув руки в карманы чесучовых панталон, – еще один день этого окаянного пекла, и – вот тебе голодная зима, тиф, падает скот, мрут дети... <...>

Томление и зной усиливались. Замолкли птицы, мухи осоловели на окнах» [Толстой, 1958, т. 3, с. 235, 237].

Симптоматично, что окна в усадебном доме закрыты. Однако вскоре налетает спасительная буря, вновь объединяющая части усадьбы в одно целое:

«Где-то бухнуло окно, зазвенели разбитые стекла. Весь сад теперь шумел, скрипели стволы, качались невидимые вершины. <...> Хлынул дождь – сильный, обильный, потоком. Матушка стала в балконных дверях, – глаза ее были полны слез. Запах влаги, прели, дождя и травы наполнил зал» [Толстой, 1958, т. 3, с. 237].

Несмотря на восстановление дружественного единства внутреннего и законного мира усадьбы, подобные эпизоды свидетельствуют о заметной трансформации усадебного топоса в литературе начала XX в.

ИСТОЧНИКИ

1. Бунин И.А. Пост: Рассказ // Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 4. – Москва: Воскресенье, 2006. – С. 128-129.
2. Бунин И.А. Дневник 1917-1918 гг. // Бунин И.А. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 9. – Москва: Воскресенье, 2006. – С. 187-232.
3. Горький А.М. Дачники // Горький А.М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. – Москва: Наука, 1970. – С. 183-294.
4. Горький А.М. Дети солнца // Горький А.М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: В 25 т. Т. 7. – Москва: Наука, 1970. – С. 295-390.
5. Толстой А.Н. Детство Никиты: Повесть // Толстой А.Н. Собр. соч.: В 10 т. Т. 3. – Москва: ГИХЛ, 1958. – С. 151-251.
6. Чехов А.П. Новая дача: Рассказ // Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Т. 10. – Москва: Наука, 1986. – С. 114-127.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. – Москва: Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
2. Булгакова А.А. Топика в литературном процессе: Пособие. – Гродно: Изд. ГрГУ, 2008.
3. Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. Жизнь усадебного мифа: Утраченный и обретенный рай. 2-е изд. – Москва: ОГИ, 2008.
4. Жолковский А.К. Место окна в мире Пастернака // Жолковский А.К. Поэтика Пастернака. Инварианты, структуры, интертексты. – Москва: Новое литературное обозрение, 2011. – С. 27-64.
5. Панченко А.М. Топика и культурная дистанция // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – Москва: Наука, 1986. – С. 220-260.

6. Ревзина О. Хронотоп в современном романе // Материалы международной научной конференции, посвященной 80-летию В.П. Григорьева. Отв. ред. Н.А. Фатеева. – Москва: Управление технологиями; Азбуковник, 2006. – С. 265–279.
7. Савельева В.В. Художественный текст и художественный мир: проблемы организации. – Алматы: Дайк-Пресс, 1996.
8. Соколов М.Н. Окно // Мифы народов мира: Энциклопедия. В 2 т. Т. 2. – Москва: Советская энциклопедия, 1982. – С. 250-251.
9. Темирболат А.В. Категория хронотопа в свете современных научных концепций литературоведения // Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. заоч. науч. конф. (г. Санкт-Петербург, февраль 2012 г.) / Под общ. ред. Г.Д. Ахметовой. – Санкт-Петербург: Реноме, 2012. – С. 6-9.
10. Щукин В.Г. Окно как «жанровый» локус и поэтический образ // Поэтика русской литературы: Сб. статей. К 80-летию профессора Ю.В. Манна. – Москва: РГГУ, 2009. – С. 80-101.

SOURCES

1. Bunin I.A. *Post: Rasskaz* [Fast: Story]. In: *Bunin I.A. Poln. sobr. soch.: V 13 t. T. 4* [Complete works: In 13 vols. 4]. Moscow, Voskresen'e, 2006, pp. 128-129.
2. Bunin I.A. *Dnevnik 1917-1918 gg.* [Diary of 1917-1918]. In: *Bunin I.A. Poln. sobr. soch.: V 13 t. T. 9* [Complete works: In 13 vols. 9]. Moscow, Voskresen'e, 2006, pp. 187-232.
3. Chekhov A.P. *Novaya dacha: Rasskaz* [New dacha: Story]. In: *Chekhov A.P. Poln. sobr. soch. i pisem: V 30 t. T. 10* [Complete works and letters: In 30 vols. 10]. Moscow, Nauka, 1986, pp. 114-127.
4. Gor'kij A.M. *Dachniki* [Summer visitors]. In: *Gor'kij A.M. Poln. sobr. soch. Hudozhestvennye proizvedeniya: V 25 t. T. 7* [Complete works. Fiction: In 25 vols. 7]. Moscow, Nauka, 1970, pp. 183-294.
5. Gor'kij A.M. *Deti solnca* [Children of the sun]. In: *Gor'kij A.M. Poln. sobr. soch. Hudozhestvennye proizvedeniya: V 25 t. T. 7* [Complete works. Fiction: In 25 vols. 7]. Moscow, Nauka, 1970, pp. 295-390.
6. Tolstoj A.N. *Detstvo Nikity: Povest'* [Nikita's Childhood: Novel]. In: *Tolstoj A.N. Sobr. soch.: V 10 t. T. 3* [Collected works: In 10 vols. 3]. Moscow, GIHL, 1958, pp. 151-251.

REFERENCES

1. Bahtin M.M. *Formy vremeni i hronotopa v romane. Oчерки po istoricheskoy poehtike* [Forms of time and chronotope in the novel. Essays on historical poetics]. In: *Bahtin M.M. Voprosy literatury i ehstetiki: Issledovaniya raznyh let* [Questions of literature and aesthetics: Research of different years]. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1975, pp. 234-407.
2. Bulgakova A.A. *Topika v literaturnom processe: Posobie* [Topics in the literary process: Manual]. Grodno, Izd. GrGU, 2008.
3. Dmitrieva E.E., Kupcova O.N. *Zhizn' usadbnogo mifa: Utrachennyj i obretennyj raj* [Life of the estate myth: lost and found paradise], 2 ed., Moscow: OGI, 2008.
4. Panchenko A.M. *Topika i kul'turnaya distanciya* [Topic and cultural distance]. In: *Istoricheskaya poehtika. Itogi i perspektivy izucheniya* [Historical poetics. Results and prospects of study]. Moscow, Nauka, 1986, pp. 220-260.
5. Revzina O. *Hronotop v sovremennom romane* [Chronotope in the modern novel]. In: *Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvyashchennoj 80-letiyu V. P. Grigor'eva* [Materials of the international scientific conference dedicated to the 80th anniversary of V.P. Grigoriev]. Ed. by N.A. Fateeva. Moscow, Upravlenie tehnologijami, Azbukovnik, 2006, pp. 265–279.
6. Savel'eva V.V. *Hudozhestvennyj tekst i hudozhestvennyj mir: problemy organizacii* [The literary text and the art world: problems of organization]. Almaty, Dajk-Press, 1996.
7. Shchukin V.G. *Okno kak «zhanrovyy» lokus i poehticheskij obraz* [Window as a “genre” locus and poetic image]. In: *Poehtika russkoj literatury: Sb. statej. K 80-letiyu professora Yu.V. Manna* [Poetics of Russian literature: Collection of articles. To the 80th anniversary of professor Yu.V. Mann]. Moscow, RGGU, 2009, pp. 80-101.
8. Sokolov M.N. *Okno* [Window]. In: *Mify narodov mira: Enciklopediya. V 2 t. T. 2* [Myths of the world: encyclopedia: In 2 vols. 2]. Moscow, Sovetskaja jenciklopedija, 1982, pp. 250-251.
9. Temirbolat A.V. *Kategoriya hronotopa v svete sovremennyh nauchnyh koncepcij literaturovedeniya* [Chronotope category in the light of modern scientific concepts of literary criticism]. In: *Filologicheskie nauki v Rossii i za rubezhom: materialy mezhdunar. zaoch. nauch. konf. (g. Sankt-Peterburg, fevral' 2012 g.)* [Philological Sciences in Russia and abroad: materials of the international scientific conf. (St. Petersburg, February 2012)]. Ed. by G.D. Ahmetova. Sankt-Peterburg, Renome, 2012, pp. 6-9.
10. Zholkovskij A.K. *Mesto okna v mire Pasternaka* [Place of window in the world of Pasternak]. In: *Zholkovskij A.K. Poetika Pasternaka. Invarianty, struktury, interteksty* [Pasternak's poetics. Invariants, structures, intertexts]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2011, pp. 27-64.

А.В. Марков

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

ПРЕДЫСТОРИЯ ПОНЯТИЯ «УСАДЕБНЫЙ ТЕКСТ» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКЕ 1920-1930-Х ГГ.

Понятие «усадебный текст» обычно рассматривают только как структуралистское и не выходящее за пределы презумпций структурного метода. В статье доказывалось, что данное понятие укоренено в русской науке 1920-1930-х годов, которая отталкивалась от культурного мифа об усадьбах и стремилась понимать взаимодействие человека и пространства как жанрово и стилистически маркированный процесс. Понятие «текста» оказывается здесь не структуралистской заменой понятия «произведение», но одним из способов представления семантики, наравне с топосом, декорацией или экфрасисом. Изучение перформативности художественного пространства и трансформации жанровой семантики в этом пространстве – то немногое, что объединяло столь непохожих мыслителей, как Флоренский, Бахтин, формалисты и Фрейденоберг. В статье доказывалось, что реконструкция этого первичного подхода к усадебному тексту позволяет описывать усадебный текст не только отрицательно, как систему запретов и предпочтений, но и положительно, как определенный режим перформативного жанрообразования. Проведенное исследование позволяет уточнить и некоторые особенности отечественной гуманитарной науки данного времени, в частности, интерес к пространству не как только интерес к быту, но и как поиск более глубоких оснований жанра, чем просто устойчивость его семантической реализации в культуре. Такие свойства усадебного пространства как ворота, ограда и сад оказываются жанровыми, а не декоративными, декорация оказывается частью жанра экфрасиса или драмы, переходящей в роман. Тем самым, наука интересующего периода уже заключала в себя последовательное учение о пространстве и об «усадебном тексте» как об одном из соответствий пространственной организации повествования в области жанропорождения, которое не было превращено в систему только из-за отсутствия единого научного аппарата: каждый исследователь переизобретал аппарат исследований для своих целей. Тогда как на современном этапе мы уже можем руководствоваться более устойчивым исследовательским аппаратом.

Ключевые слова: усадебный текст, усадебный миф, история русской гуманитарной науки, формализм, структурализм, топос, перформативность, культура усадеб, художественное пространство, семантика пространства

The term “manor text” is usually considered only as structuralist and not beyond the presumption of the structural method. The paper proves that this concept is rooted in the Russian scholarship of the 1920s to the 1930s, which repelled the cultural myth about estates and sought to understand the interaction of human and space as a genre and stylistically marked process. The concept of “text” is not here a structuralist replacement of the concept “work”, but one a way to represent semantics, along with topos, decoration or ecphrasis. The study of the performativity of artistic space and the transformation of genre semantics in this space is the only that unites such dissimilar thinkers as Florensky, Bakhtin, Russian formalists and Olga Freudenberg. The article proves that the reconstruction of this primary approach to the manor text allows to describe the manor text not only negatively, as a system of prohibitions and preferences, but also positively, as certain mode of performative genre. The study allows us to clarify some features of the national humanities of this time, in particular, interest in space not only as an interest in life, but also as a search for deeper foundations of the genre than just the stability of its semantic implementation in culture. Such properties of the manor space as the gate, fence and garden turn out to be genre rather than decorative, and the decoration turns out to be part of the ecphrasis genre or of the drama evolving as pre-novel. Thus, the humanities of the period of interest already included a consistent study of space and the “manor text” as a correspondence of the spatial organization of narration in the field of genre-generation, which was not developed into a system only because of the absence of a single research apparatus: each researcher re-invented research apparatus for his or her own purposes. Whereas at the present stage, we can already be guided by a more sustainable research apparatus.

Keywords: manor text, manor myth, history of Russian humanities, Russian formalism, structuralism, topos, performativity, culture of manors, artistic space, semantics of space

Понятие «усадебный текст», в наиболее распространенной интерпретации В.Г. Щукина, понявшего его как «группу изоморфных в формальном и содержательном отношении конкретных текстов», вариантов единого инварианта [Щукин, 1997, с. 161], включает себя некоторую

А.В. Марков *Предыстория понятия «усадебный текст»
в отечественной науке 1920-1930-х гг.*

двойственность: с одной стороны, этот текст репрезентирует покой, устойчивость, спокойствие и неизменность существования, с другой стороны – в нем быт и бытие, иначе говоря, привычные рамки существования и исторические задачи, оказываются переходящими друг в друга. Бытие историческое оказывается явлено в усадьбе, а быт выступает не то как декорация, не то как аллегория такого бытия. Так как понятие «усадебного текста» терминологично, и явно противопоставлено понятиям, исходящим из предметности усадьбы и жизни в ней, таким как «усадебный топос», надо выяснить, при каких условиях отечественная наука перестала рассматривать усадьбу как предмет, а стало понимать ее как активное начало текстопорождения, – хотя бы при этом само понятие текста не выделялось как обособленное, а по разным причинам в разные периоды мыслилось как само собой разумеющееся.

Нормативные указания на такие специфические для «усадебного текста» свойства, отличающие его от других культурных текстов русской литературы, как принципиальное отсутствие трагического финала из-за доминирования элегического и библейских кодов [Доманский, 2006, с. 58], принципиальная многозначительность неофициальных культурных практик усадьбы, таких как усадебные разговоры, благодаря «пограничности» и «людскости» усадьбы [Вершинина, 2014, с. 247], и в некоторых концепциях – блокирование литературными моделями свободной чувственности [Дмитриева, Купцова, 2008, с. 121] показывают, чего в усадебном тексте быть не может; тогда как что в нем, может быть, сводится к набору устойчивых топосов, восходящих еще к античным образам досуга, или ряду сюжетов, необходимых внутри более сложного сюжетосложения большого романа. Что удовлетворительно было в эпоху структурализма, изучения культуры как системы запретов, рухнуло с наступлением постструктурализма и постмодернизма: роман «Роман» Владимира Сорокина [Сорокин, 1994], как раз сохраняя топосы и сюжеты, практически отрицает как раз все те «отрицания», которые и открыты наукой об усадебном тексте, что уже говорит о недостаточности названного подхода к усадебному тексту. Опыт русской науки периода расцвета показывает, что признание перформативного момента в усадьбе и определенное расширение полномочий жанра не только в усадебном тексте, но и усадебного текста, с учетом продуктивности философских (Бахтин) или антропологических (Фрейдсберг) учений о природе жанра, будет продуктивным для теперешних исследований. Надо только «перевести» сделанное тогда на современный язык, на язык разговора о текстах с языка феноменологии того времени, и мы сможем говорить уже об усадебном тексте так же, как говорим о жанрах или хронотопах.

Для гуманитарной науки после революции были неприемлемы представления о значении усадеб в русской культуре, созданные исследователями прежнего поколения, представлявшими усадьбу как продуктивное гнездо развития национальной культуры, как место, где осуществлялся «открытый приток народного элемента в господскую жизнь» [Гершензон, 1923, с. 47], хотя это представление и легло в основу охраны усадеб в советское время. Политическая позиция исследователей советского времени, во всяком случае официально рекомендуемая, не позволяла им принять всерьез этот народный элемент; но честность специалистов требовала принять именно эту открытость усадьбы как ее самое серьезное свойство, более того, осмыслить природу этой открытости. Уже в русской дореволюционной науке было очевидно, что усадебная открытость принадлежит не только порядку социальных взаимодействий или культурного интереса, но порядку более глубинного переживания. Образцовой в этом отношении следует считать лирическую заметку Павла Флоренского «На Маковце» (1913), поставленная автором как методологическое введение к книге «У водоразделов мысли». Флоренский, описывая ночной сад как полное растворение субъекта в мире, где «расширившиеся, выросшие друг в друга вещи так и мажут по щекам, по лбу» [Флоренский, 1990, с. 18], но при этом важно, что лунная ночь оказывается не сценой откровения, но наоборот, умирания. «Деревья, кусты, дома, заборы – все призраком готово стоять, на деле колышется фосфоресцирующим облаком. Но вот-вот растворится в ничто – и враждебная сила подстерегает

миг, и вот-вот ядовитую ртутную струею прольется в недра твои. Полная луна высасывает душу». Эта зарисовка необходима Флоренскому, чтобы обосновать преимущества переходного впечатления, утреннего или вечернего, перед ночным страхом или дневным томлением, а значит, и смежность и соприкосновение наук на «водоразделах мысли» – перед едиными стандартами получения и выражения научного знания.

Но осмысление усадебного текста происходит в те же годы в той критике, которая потом станет «формалистской», в частности, в отношении к стихотворению Н. Гумилева «Старые усадьбы», в котором сочетаются мотив как раз такой полуденной завороченности и томления, о котором писал Флоренский, и одновременно зрелищности той духовной жизни, которая и может избавить от этого мучительного для души состояния, когда «в село икона приплыла». Молодой Эйхенбаум [Эйхенбаум, 1916] упрекает Гумилева в бессилии эпитетов: убедительное изображение душевных состояний, по его мнению, оборачивается неубедительной характеристикой обстановки, в которой описания оказываются слишком общими и скудными, а аллегории – слишком вычурными. Иначе говоря, зарождающийся формализм прекрасно понимал, что усадебное существование подразумевает как неспешную описательную ее стратегию, так и рискованные сравнения, – хотя и настаивал на том, что старая литература не решила вопрос о создании усадебного текста, сосредоточившись на описании текущих состояний, а не самой усадьбы. Поэтому всякий раз, как не возникало мотивации духовной радикализации этих состояний, как у Флоренского, и филология оставалась внутри расхожей психологии эпохи от Вундта до Бергсона, вопроса об усадебном тексте не ставилось.

Но в исследованиях межвоенной отечественной науки появляется подход палеосемантический, решающий вопрос, не решенный формалистами, точнее, описываемый ими как постоянный неразрешимый парадокс формообразования: как именно совмещается принцип описания (экфрасиса) и сравнения (аллегии или притчи), причем не как совмещение двух планов психологической рефлексии в литературе, как в великой диссертации Л.С. Выготского «Психология искусства» (1924, опубл. 1965), но как соединение действительно конструктивных принципов. О.М. Фрейденберг в диссертации «Поэтика сюжета и жанра» (1927, опубл. 1936) обращается как раз к самостоятельной семантике вещей, обозначающих состояние перехода, таких как окна и двери. В соответствии со своей теорией мифологической семантики, Фрейденберг настаивал на том, что позднейшие литературные и культурные сюжеты, такие как посмертное путешествие души или триумф, были первоначально значимыми предметами, такими как просто арка или дверной проем. Согласно Фрейденберг, арка представляет собой переход из царства небесного света в царство смерти как обыденности, и поэтому сопоставима с любыми другими предметами, являющими небесный свет в этой земной юдоли. Признаком ворот, по Фрейденберг, в том что они «средние» [Фрейденберг, 1997, с. 189], и потому рядом с ними происходит борьба (гимназии и палестры устраивались возле ворот), а также «не только двери и ворота означают загробно-небесный горизонт: как всякая межа и предел, носителями той же семантики оказываются и порог дверей, и дверные косяки, и дверные перекладины» [Фрейденберг, 1997, с. 190]. «Ворота, двери, окно, арка имеют значение, давно вскрытое наукой в отношении 'ярма' и обрядов прохождения через него как через простейший вид арки; раздвинутые ноги, через которые обрядово совершается шествие у современных нецивилизованных народов, представляют собой еще более древний вид межи и небесного горизонта, уже имеющего семантику производительности». Фрейденберг исследует дальнейшее развитие семантики ворот и приходит к выводу, что ворота представляли собой храм, в котором божество являлось, так что само это явление в любом пластическом представлении оказывалось описанием божества (экфрасис), но одновременно действовало на фоне ворот как триумфальной арки, иконостаса или позднейшей театральной декорации, что легло в основу понимания мировых процессов как репрезентируемых в вещах (аллегии).

А.В. Марков *Предыстория понятия «усадебный текст»
в отечественной науке 1920-1930-х гг.*

Но если мы обращаемся к вышедшей в том же 1936 году, но созданной внутри совершенно других интеллектуальных контекстов и споров биографии Пушкина пера Ю.Н. Тынянова [Тынянов, 1987], то видим, что семантизация ключевых элементов усадьбы оказывается главным приемом в изображении усадебного быта. Так, именно как «ворота в усадьбу» представляются «три молодых сосенки» в Михайловском, взятые биографом из стихотворения Пушкина «Вновь я посетил...», где эти ворота из двух и одной сосны уже превращены в символы: так, «старый холостяк», одинокая сосна, невозможна биологически, одинокие сосны тоже дают поросль, пусть и незаметную, – но для контраста одиночества и семейственности поэту потребовалась именно такая декорация. Тынянов прекрасно это почувствовал: Сергей Львович Пушкин смотрит в его повествовании на озеро и видит в нем море, иначе говоря, соединяет аллегоризацию пейзажа с его оживлением, соединяет по сути технику аллегории (басни) и технику экфрасиса, вполне в соответствии с антропологическими и палеофилологическими выводами Фрейденберг. Интереснее всего здесь, что никаких рассуждений о специфике усадебного пространства у Пушкина мы не находим в филологических работах Тынянова, поэтому ключи к такому изображению нужно искать в словоупотреблении, а не в выводах. Действительно, Тынянов очень специфически употребляет слова «декорация» и «декоративность» в своей статье о Пушкине из «Архаистов и новаторов» [Тынянов, 1968], где эти слова означают вовсе не изображение обстоятельств действия, но некоторые жанровые условности, которые придают действию драматизм, по сути, способы создания драматургической иллюзии, что мы назвали бы скорее «сценичностью». Эта статья замечательна прежде всего как раз характеристикой пушкинских эпитетов, зеркально противоположной тому, как Эйхенбаум определял гумилевские эпитеты: «эпитет (...) предоставляет читателю самому догадываться об интимном, домашнем содержании его, самому производить работу по конструированию этого содержания» [Тынянов, 1968, с. 131]: домашняя, интимная обстановка оказывается сконструирована эпитетом не как результат наблюдения и разыгрывания этих наблюдений в воспоминании, но как единственный способ показать явление нового героя на исторической сцене. Таким образом, Тынянов в своем понимании «декоративности» настаивает на том, что декорации должны приниматься не как контекст интерпретации действия, а как потенциальная часть действия, и при этом как только действие слишком оживает, декорация оказывается не простой обстановкой, а элементом для аллегорического сравнения: то, в какой мере цыганский табор или гогуновская Русь может быть аллегорией новейших общественных событий, определяется тем, насколько живым оказалось не только действие как система реакций или начинаний, но и действие как внутренне переживаемый героями смысл таких реально мотивированных, мотивированных «бытом» реакций. Тынянов явно не может удержаться просто внутри учения о «параллельных рядах» и становится феноменологом литературы, для которого феноменологически узреваемая поэтическая семантика, как и палеосемантика для Фрейденберг, определяет смысл усадьбы, оказываясь сильнее бытовых реалий. Фактически появляется усадебный текст, не имея ещё своего слова, но имея своё функционирование.

Но всех этих разработок русского формализма было недостаточно для обоснования самостоятельности конструирования именно усадебного текста, отличающегося от декораций природы или исторической жизни, которые могут быть объявлены сколь угодно эфемерными и ситуативными. Если формализм мог вынести этот вопрос за скобки, указав на то, что эстетический эффект определяется действием «приема», а не собственным временем ситуации, то на это никак не могли бы решиться критики формализма. Окончательные параметры усадебного текста устанавливает, что вполне ожидаемо, М.М. Бахтин.

М.М. Бахтин в работе «Формы времени и хронотопа в романе» (1937-1938) [Бахтин, 1975, с. 293] как раз настаивает на двух рожденьях усадебного образа: в письмах Цицерона к Аттику и в творчестве Льва Толстого. Аттик помогал Цицерону обустроить его имение в Тускулуме, и Цицерон просил

его присылать статуи и другие элементы оформления усадебной жизни. Но и Толстой не мыслил пафос частной жизни вне хронотопа имения.

Оба рождения, первое и второе, в изображении Бахтина, полемически заострены: Цицерон противостоял монументальности и всеохватности эпических и драматических жанров, тогда как Толстой, невольно – открытой системе хронотопов у Достоевского, миру порогов, лестниц и площадей. Два эти рождения описываются в сходных терминах: приватная переписка Цицерона противопоставлена тому, как в классических жанрах изображается «единое, могучее, одухотворенное и самостоятельное целое природы», тогда как усадебная неспешность Толстого – тому как Достоевский выстраивал «большие объемлющие хронотопы». Как классическая трагедия, так и роман Достоевского (в этом сопоставлении Бахтин полностью наследует русскому символизму, для которого эти литературные явления были важны не только идеологически, но семантически и феноменологически, как сама узреваемая реальность, которую можно порезать на разные новые тексты, создав новые мифы) рассматриваются как сложные конструкции, в которые вдруг что-то «входит» – этот глагол оказывается ключевым для обеих характеристик: пейзаж входит в классический жанр, мгновение входит в большой хронотоп. Тогда как у Цицерона и у Толстого ничего не «входит», а наоборот, одно вводит другое, точнее, не вводит: у Толстого слово «вдруг» «встречается редко и никогда не вводит какое-либо значительное событие», а у Цицерона природа вводится так же точно, как «живописные обрывки», как окружение. И главное, у Цицерона пейзажные обрывки «могут быть лишь в отдельности округлены в замкнутые словесные пейзажи», – но точно так же и Толстой тоже изображает приватное закругленное существование, в котором невозможны, по Бахтину, резкие жизненные переломы, не подготовленные прежним длительным развитием личного самосознания. В обоих случаях замкнутость внутреннего развития, текстовость, следует из приватной обособленности быта, но не наоборот. Окончательно усадьба перестаёт феноменом быта и становится текстом включённости жанровых ситуаций и зависящих от них топосов.

По отношению к обеим ситуациям выпадения из прежнего масштабного мейнстрима, ситуациям Цицерона и Толстого, показательно отнесено редкое в русском литературном языке слово для этой самой включённости, «впаивать», «впаянность», которое и сейчас встречается только как очень специальный технический термин, не говоря уже о том времени. О письмах Цицерона Бахтин пишет: «Здесь как бы фрагменты будущего совершенно приватного человека вкраплены (впаяны) в старое публично-риторическое единство человеческого образа» [Бахтин, 1975, с. 294]. А о Толстом, сказав, что его хронотоп – «биографическое время, протекающее во внутренних пространствах дворянских домов и усадеб», Бахтин добавляет: «Разумеется, и в произведениях Толстого есть и кризисы, и падения, и обновления, и воскресения, но они не мгновенны и не выпадают из течения биографического времени, а крепко в него впаяны». Такое употребление редкого слова должно быть мотивировано как речевыми стилистическими поисками этого времени, так и пониманием устройства текста в «усадебной» перспективе, что, как мы покажем, оказалось решающим для становления понятия об усадебном тексте. Это слово продолжало и во времена написания работы Бахтина, и позднее восприниматься как слишком жаргонное, не просто техническое, но технологическое, хотя существует очень важный контекст его употребления – мемуары Андрея Белого «Начало века», последнее в СССР легальное представление всей панорамы культурных достижений русского модернизма. В редакции 1934 г., в частности, появилась характеристика Федора Сологуба, построенная как экфрасис наоборот – не оживление изображения, но напротив, вписывание реального человека как портрета в готовый антураж музея: он казался «барельефом превосходного белого мрамора из Геркуланума, впаянным в серо-зеленоватую стену» [Андрей Белый, 1934, с. 434]. Такой экфрасис наоборот усиливает общий мотив мемуара о Федоре Сологубе как постоянно отрицающего, а не просто маскирующего, продуманной позой обыденность привычек и серость своего бывшего социального существования. Совершенно так же воспринимал

А.В. Марков *Предыстория понятия «усадебный текст»
в отечественной науке 1920-1930-х гг.*

Сологуба и Бахтин, видевший не только в стратегии, но и в уме писателя постоянное отрицание ожидаемого обывательства [Дувакин, 1996, с. 156], и одновременно говоривший о его способности вписывать новаторскую литературу вместе с совершенно новыми стратегиями поведения в серость школьного быта [Дувакин, 1996, с. 158]. Таким образом, хотя для реконструкции устного употребления интересующего нас жаргонизма нет достаточных свидетельств, очевидно, что в кругу Бахтина он воспринимался как характеристика одного из типов модернистского жизнестроительства, не противопоставляющего жизненные стратегии артиста и обывателя, но требующего критиковать обыденность, только встраивая в нее эту радикальную критику, выходящую уже далеко за рамки изучения формалистского литературного быта. Тем самым, здесь работает уже не техника «оживления», как в жанре экфрасиса, но техника существования сплошного текста, «усадебного текста», сконструированного предмета узрения, по отношению к которому любой жест бытового самосознания будет радикальным осмыслением собственного бытия, а не параллельным рядом.

Итак, в варианте Бахтина те свойства усадебного текста, которые только были намечены его предшественниками, получают полноценное обоснование. Усадебный текст – это не просто определенное превращение декорации в обстоятельство живого действия, но определенный способ «впаянности» в декорацию, устойчивости, определяемой не только устойчивостью быта, но и устойчивостью бытия, всякий раз, когда оно ищет себе убедительное выражение. Семантизация элементов усадьбы – это не только образование жанров разговора об усадьбе, но это необходимая часть внутреннего развития самого текста. Так по сути формируются те понятия об усадебном тексте, в котором он представляет собой такой же механизм развития внутреннего самосознания человека, как романский жанр, тогда как использование стратегий других жанров оказывается лишь способом переключения между «бытом» и «бытием». Тем самым, изучение усадебного текста оказывается проблемой фундаментальных исследований природы литературы и природы жанра, а не просто структурным или сравнительно-историческим изучением устойчивых топосов, сюжетных мотивов и моментов выразительности. В некотором смысле понятие усадебного текста, ещё не нашедшее своего слова, возникает в рамках более общего феноменологического движения, жестко соотнесшего интенцию и предмет, и если мы допускаем текст для предмета, то и для интенции, и наоборот.

ИСТОЧНИКИ

1. Бахтин М.М. *Формы времени и хронотопа* в романе // Бахтин М. М. *Вопросы литературы и эстетики*. – Москва: Художественная литература, 1975. – С.234–407.
2. Белый А. *Начало века*. – Москва: ГИХЛ, 1934.
3. Гершензон М.О. *Исторические записки*. Издание второе. – Берлин: Геликон, 1923.
4. Дувакин В.Д. *Беседы с М.М. Бахтиным*. – Москва: Прогресс, 1996.
5. Сорокин В.С. *Роман*. – Москва: Obscuri Viri, 1994.
6. Тынянов Ю.Н. *Пушкин*. – Москва: Художественная литература, 1987.
7. Тынянов Ю.Н. *Пушкин и его современники*. – Москва: Наука, 1968.
8. Флоренский П.А. *У водоразделов мысли*. – Москва: Правда, 1990.
9. Фрейденберг О.М. *Поэтика сюжета и жанра*. – Москва: Лабиринт, 1997.
10. Эйхенбаум Б.М. Новые стихи Н. Гумилева. Рец. // *Русская мысль*. 1916. № 2. Отд. III. – С.17-19.

ЛИТЕРАТУРА

1. Вершинина Н.Л. Разговоры «В огромной машине вселенной» (А.С. Пушкин): к вопросу об усадебной «болтовне» // *Вестник Псковского государственного университета. Сер. Социально-гуманитарные и психолого-педагогические науки*. 2014. № 5. – С.245-251.
2. Дмитриева Е.Е., Купцова О.Н. *Жизнь усадебного мифа. Утраченный и обретенный рай*. – Москва: ОГИ, 2008.

A.V. Markov *The prehistory of the concept of the manor text
in the Soviet scholarship of 1920-1930s.*

3. Доманский В.А. Русская усадьба в художественной литературе XIX века: культурологические аспекты изучения поэтики // Вестник Томского государственного университета. 2006. № 291. – С. 56-60.
4. Щукин В.Г. Мир дворянского гнезда: Геокультурное исследование по русской классической литературе. – Краков, 1997.

SOURCES

1. Bakhtin M.M. *Formy vremeni i khronotopa v romane* [Forms of Time and Chronotop in the novel]. In Bakhtin M.M. *Voprosy literatury i estetiki* [On literature and aesthetics]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1975. Pp. 234-407.
2. Belyi A. *Nachalo veka* [At the start of the 20 c.]. Moscow, GIKhL Publ., 1934.
3. Duvakin V.D. *Besedy s M.M. Bakhtinym* [Interview with Bakhtin]. Moscow, Progress Publ., 1996.
4. Eikhenbaum, B.M. *Novye stikhi N. Gumileva* [New poems by Gumiliov]. In *A review. Russkaia mysl'* [Russian Mind], 1916. № 2. Series III. Pp.17-19.
5. Florenskii, P.A. *U vodorazdelov mysli* [Watersheds of the thought]. Moscow, Pravda Publ., 1990.
6. Freidenberg, O.M. *Poetika siuzheta i zhanra* [Poetics of plot and genre]. Moscow, Labirint Publ., 1997.
7. Gershenzon M.O. *Istoricheskie zapiski. Izdanie vtoroe* [Historical memoirs, 2nd ed.]. Berlin, Gelikon Publ., 1923.
8. Sorokin V.S. *Roman*. Moscow, Obscuri Viri, 1994.
9. Tynianov Iu.N. *Pushkin*. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1987.
10. Tynianov Iu.N. *Pushkin i ego sovremenniki* [Pushkin and his contemporaries]. Moscow, Nauka Publ., 1968.

REFERENCES

1. Vershinina N.L. *Razgovory "V ogromnoi makhine vselennoi" (A.S. Pushkin): k voprosu ob usadebnoi "boltovne"* [To the question of the manor causerie]. In *Vestnik Pskovskogo gosudarstvennogo universiteta. Ser. Sotsial'no-gumanitarnye i psikhologo-pedagogicheskie nauki* [Bulletin of Pskov State University. Social sciences and Humanities]. 2014. № 5. Pp. 245-251.
2. Dmitrieva E.E., Kuptsova O.N. *Zhizn' usadbnogo mifa. Utrachennyi i obretennyi rai* [The life of manor myth. Paradise lost and regained]. Moscow, OGI Publ., 2008.
3. Domanskii V.A. *Russkaia usad'ba v khudozhestvennoi literature XIX veka: kul'turologicheskie aspekty izucheniia poetiki* [Russian manor in the literature of the XIX century: cultural aspects of the study of poetics]. In *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Tomsk State University]. 2006. № 291. Pp. 56-60.
4. Shchukin V.G. *Mir dvorianskogo gnezda: Geokul'turnoe issledovanie po russkoi klassicheskoi literature* [World of the Home of the Gentry, Geo-cultural research of the Russian culture], Krakov, 1997.

С.Ю. Манухина*кандидат психологических наук,**доцент кафедры Общей психологии Института общественных наук**РАНХиГС при Президенте Российской Федерации*alday@inbox.ru

ОСОБЕННОСТИ ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВОЙ, КОГНИТИВНОЙ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СФЕР У ДЕВУШЕК ПОДРОСТКОВОГО ВОЗРАСТА, ПОДВЕРГШИХСЯ НАСИЛИЮ СО СТОРОНЫ СВЕРСТНИКОВ

Проблема подросткового насилия – злободневная и сложная тема. Очень много фактов насилия не фиксируется в официальных источниках. Часто самим подросткам бывает сложно сразу понять, что с ними произошло, куда и к кому идти за поддержкой. Многие замалчивают свои проблемы. Примечательно, что проявление насилия встречается не только в криминальных подростковых коллективах, но и во вполне благопристойных на первый взгляд юношеских обществах. Нарушение физических границ может быть существенной травмой для неокрепшей психики подростка, не привыкшему к подобным действиям. В нашей статье мы приводим данные исследования особенностей ценностно-смысловой, когнитивной и эмоциональной сфер у девушек подросткового возраста, подвергшихся насилию со стороны сверстников.

Ключевые слова: насилие, подростки, девушки, сверстники, самооффективность, когнитивная сфера, эмоциональная сфера, эмоции, ценности, ценностно-смысловая сфера, травма, психологическое консультирование

The problem of adolescent violence is a complex and topical issue. A lot of violence facts are not recorded by official sources. Teenagers often do not understand what happened of them, whom they can ask to help, where they can go. Many adolescents ignore their problems. It is interesting that the teenage violence is not only in criminal teenage collectives, but also in quite respectable communities. Destruction of physical boundaries can be a deep trauma to the immature mentality of a teenager, who is not used to such actions. In our article, we present the research's data of the value sphere, the cognitive and emotional spheres among adolescent girls who were exposed to violence by the peers.

Keywords: adolescent violence, teenage violence, teenage, violence, cognitive indicators, values, emotions, self-efficacy, psychological trauma, peers, violence behavior, psychological counseling, recommendations

В период с 1995 по 2005 гг. участилось количество криминальных действий со стороны групп подросткового возраста. Действия таких подростков поражают своей жестокостью и количеством насилия. Причем насилие ими применяется не только по отношению к окружающему миру, но и к своим «собратьям». Явный переломный момент наметился в 2008 г., когда количество преступлений, совершаемых подростками, пошло на снижение. К 2015 году по данным Росстата количество преступлений снизилось в три раза [Официальная статистика Федеральной службы государственной статистики, 2018]. Но это только официальная статистика зафиксированных преступлений, дошедших до суда. Опыт работы с подростками, с разными жизненными ситуациями показывает, что количество «замалчиваемых» нарушений осталось на том же уровне. В том числе, связанных с переходом норм физических отношений.

Проявление насилия в подростковой среде может носить как осознанный характер (наказать провинившегося, чтобы другим было не повадно), так и неосознанный или частично осознанный (например, насилие в пьяном виде). Примечательно, что проявление насилия встречается не только в криминальных подростковых коллективах, но и во вполне благопристойных на первый взгляд

S.Yu. Manukhina *The research of the values, the cognitive and emotional indicators of adolescent girls who were exposed to violence by the peers*

юношеских обществах: на дискотеках, тусовках, сейшенах и даже обычных днях рождениях – там, где подростки остаются без «всевидящего ока» взрослого. Многими школьными психологами отмечается, что количество насильственных действий именно в подростковой среде среди сверстников встречается намного чаще, чем сиблинговое насилие [Тухарев, 2001; Манухина и др., 2015; Здоровье и безопасные отношения..., 2016]. По их же мнению двигателем подобных действий в значительной степени является сам социум, «разрешающий» такое поведение: фильмы, журналы, возможность обсуждать и говорить на подобные темы, не опасаясь порицаний со стороны окружающих. Результатом является повышенная безответственность к вопросам жизни другого, его личным и физическим границам. Многие подростки не умеют остановить конфликтную ситуацию, а при возникновении таковой начинают вести себя еще более провоцирующе и вызывающе, тем самым усугубляя ситуацию. Впоследствии большинство из них свое поведение характеризуют как «вынужденное», «нежелательное», сожалеют о происшедшем, но признают, что в тот момент не видели другого выхода. Практически все из них испытывают переживания и демонстрируют стрессовые реакции. Особую группу составляют девушки из благополучных семей, подвергшиеся неожиданному насилию со стороны сверстников. Общество, которому они доверяли (возможно учились вместе или дружили много лет), вдруг повернулось к ним другой стороной. Нарушение физических границ может быть существенной травмой для неокрепшей психики подростка, не привыкшего к подобным действиям. Все то, что сопутствует подобным событиям, оказывает существенное влияние на сферу ценностных представлений девушек, их эмоциональную лабильность, саму структуру личности, находя свое отражение практически во всех аспектах их последующей жизни [Robinson, Smith, Segal, 2018; Gomez-Baya1, Mendoza, Paino, 2016; Kumari, Sandhya, 2015]. Подвергается испытанию само представление их о жизни, о себе, о возможности и дальнейших путях существования. Вот почему так важно исследовать те закономерности психических изменений, которые происходят у девушек-подростков, переживших травматический опыт насильственного поведения со стороны сверстников.

Таким образом, *объектом* нашего исследования стала ценностно-смысловая, когнитивная и эмоциональная сферы девушек подросткового возраста, подвергшихся насилию со стороны своих сверстников и имеющих признаки посттравматического стресса.

В качестве *предмета* исследования выступили:

- показатели ценностно-смысловой сферы (перечень ценностно-смысловых представлений);
- когнитивные показатели: вера в роль усилий и вера в роль способностей, общая и школьная самоофективность;
- эмоциональные показатели: депрессия как состояние и как черта; школьная, самооценочная и межличностная тревожности.

Основной *целью* нашей работы стало определение отличительных особенностей показателей ценностно-смысловой, когнитивной и эмоциональной сфер у девушек, подвергшихся насилию со стороны своих сверстников. Для достижения этой цели нами были поставлены следующие *задачи* исследования:

- Провести диагностику ценностно-смысловой, когнитивной и эмоциональной сфер у девушек, подвергшихся насилию их сверстниками, и девушек того же возраста, не имеющих подобного опыта.
- Выявить среди девушек, подвергшихся насилию со стороны сверстников, тех, у кого наблюдаются признаки посттравматического стресса.
- Провести сравнительный анализ показателей ценностно-смысловой, когнитивной и эмоциональной сфер между группами девушек, подвергшихся насилию со стороны своих сверстников, и девушек, не имеющих подобного опыта.

В соответствии с целями и задачами исследования нами была выдвинута *основная гипотеза* исследования:

У девушек с проявлением синдрома посттравматического стресса, подвергшихся насильственным действиям со стороны сверстников, кроме изменений в эмоциональной сфере выражены нарушения в когнитивной и ценностно-смысловой сферах.

С.Ю. Манухина *Исследование особенностей ценностно-смысловой, когнитивной и эмоциональной сфер у девушек подросткового возраста, подвергшихся насилию...*

Так же нами был обозначен ряд частных гипотез:

1. У девушек, имевших опыт насилия со стороны сверстников, представления о самоофективности в деятельности значимо занижены в сравнении с девушками, подобного опыта не имевшими.
2. Оказанные действия насилия отложили свой отпечаток на восприятие ими своих интеллектуальных способностей: как вера в роль усилий, так и вера в роль способностей у них значительно ниже, чем у девушек, не подвергавшихся насилию.
3. Девушки, пережившие насилие со стороны сверстников, отличаются повышенным уровнем тревожности и проявлением депрессивных тенденций в поведении.
4. Структура ценностно-смысловых представлений у девушек, подвергшихся насилию, иная, чем у девушек, не имевших подобного опыта.

Методическое обеспечение исследования.

Репрезентативность выборки. Данное исследование состояло из двух этапов: 2001-2004 гг. и 2013 -2015 гг. На первом этапе исследований сбор эмпирических данных проводился в течение 3-х лет (с 2001 по 2004 годы). Непосредственно через этап диагностики ценностно-смысловой, когнитивной и эмоциональной сфер прошло 473 человека. Во втором периоде исследования (с 2013 по 2015 годы) диагностику прошли 438 подростка. В группу испытуемых вошли учащиеся как имеющие, так и не имеющие опыта насилия. Эта работа является своеобразным продолжением цикла предыдущих наших работ, посвященных изучению структуры когнитивных, мотивационных и ценностно-смысловых детерминант деятельности [Манухина, 2003; Godeeva, Manuchina, Shatalova, 2002]. В них была задействована та часть выборки, в которую вошли учащиеся, не подвергающиеся насилию. В настоящей же работе пристальное внимание уделялось учащимся, имеющим опыт насилия.

В итоге в само эмпирическое исследование на первом его этапе было включено 94 девушек, учащихся в 10-х классах из 6-ти общеобразовательных школ г. Москвы. Из них 42 подвергались насилию со стороны сверстников; 52 подобного опыта не имели.

На втором этапе исследований из общей массы выборки было отобрано 89 девушек, 48 из которых подверглись насилию со стороны сверстников и 41 подобного опыта не имели.

Средний возраст испытуемых составил 16 лет.

Наличие насилия устанавливалось несколькими путями:

- при упоминании испытуемым о подобном событии в анкете и последующей беседе с психологом;
- о насилии в анкете упомянуто не было, однако, некоторые аспекты поведения учащегося насторожили педагогов, родителей и/ или психолога, что послужило причиной для более пристального наблюдения за подростком с последующей психологической работой с ним.

Присутствие посттравматических стрессовых расстройств у девушек, подвергшихся сексуальному насилию со стороны сверстников, диагностировалось качественным образом во время психологических сессий при работе с ними. При диагностике учитывались критерии посттравматического стрессового расстройства согласно классификации МКБ-10 [МКБ-10..., 1994].

Все девушки, вошедшие в контрольные группы (и на первом, и на втором этапах исследования), насилию не подвергались, действия, производимые другими подростками как насильственные, не трактовали, были членами полных семей, видимых показателей посттравматического стресса не демонстрировали.

Методический инструментарий. Методики, подобранные в целях нашего эмпирического исследования, отвечают требованиям, предъявляемым к психодиагностическому аппарату. При их выборе учитывались как литературные данные об их валидности, надежности и дифференцированности, так, и в случае давности этих данных и/ или их сомнительности, проводилось их дополнительное исследование.

Таким образом, в эмпирическом исследовании нами применялись следующие методики:

– *Опросник ценностных предпочтений Шварца*. Авторами методики являются Ш. Шварц и В. Билски [Шварцер, Ерусалем, Ромек, 1996, с. 47-58]. Русскоязычная версия предложена О.А. Тихмондрицкой и Е.М. Дубовской [Тихмандрицкая, Дубровская, 1999, с. 80-90]. Опросник был построен на основе теории динамических отношений ценностей немецких психологов Ш. Шварца и В. Билски. Главной задачей опросника является выявление ценностных представлений, наиболее значимых для исследуемой группы индивидов;

– *Опросник представления об усилиях и способностях*. Авторами методики являются Т.Д. Литтл и Б. Ваннер [Little, Wanner, 1997], Йельский университет (США) и Институт развития и образования человека им. Макса Планка (Берлин, Германия). Русскоязычная версия предложена Т.О. Гордеевой [Литтл, Ваннер, Гордеева, 1998]. Теоретической основой опросника является целевой подход к мотивации, разработанный К. Двек [Dweck, 1996]. В результате обработки данных определяется, как ребенок воспринимает свои способности – с точки зрения *прибыльной* (способности изменяемы, поддаются улучшению) или *данностной* (способности фиксированы) теории способностей, на основании чего можно сделать предсказание относительно адаптивного или неадаптивного (беспомощного) характера мотивационных процессов;

– *Шкала общей самооффективности*. Авторы методики – Р. Шварцер и М. Ерусалем. Русская версия предложена В. Ромеком [Шварцер, Ерусалем, Ромек, 1996]. Шкала была разработана на основе социально-когнитивной теории А. Бандуры, одним из центральных компонентов которой является понятие «самоэффективности». Однако авторы шкалы посчитали оправданным создание вопросника, измеряющего не специфическую, а общую самооффективность.

Для проверки внутренней надежности теста был посчитан коэффициент α Кронбаха: $\alpha = 0.847$ – что говорит о высокой согласованности по критерию корреляции пунктов со шкалой. Кроме того, был проведен факторный анализ, в результате которого оказалось, что имеет место только один ярко выраженный фактор, что подтверждает высокую степень однородности теста.

– *Шкала школьной самооффективности*. Авторами шкалы являются Т. Литтл и Б. Ваннер [Little, Wanner, 1997]. Русскоязычная версия предложена Т.О. Гордеевой [Литтл, Ваннер, Гордеева, 1998]. Теоретической основой опросника является социально-когнитивная теория А. Бандуры и теория воспринимаемого контроля Э. Скиннер. Данная шкала направлена на измерение уровня самооффективности в ситуации школьной деятельности. На основе полученных результатов можно сделать вывод о степени владения субъектом различными средствами, способствующими достижению успеха в конкретной ситуации школьной деятельности.

Данная шкала предлагается Т. Литтлом и Б. Ваннером как одна из шкал мультимедийного инструментария, предъявляемого в форме опросника, направленного на диагностику когнитивных компонентов мотивации достижения и, в частности, ощущения контролируемости действий детьми школьного возраста (Multi-CAM).

– *Шкала личностной тревожности Кондаш-Прихожан* была предложена О. Кондашем (1983). Автором русскоязычной версии является А.М. Прихожан [Прихожан, 2000]. В последние несколько лет методика подвергалась нескольким модификациям. В настоящий момент она состоит из четырех субшкал (далее – шкал) – школьной, самооценочной, межличностной и магической тревожности. В целях нашего исследования испытуемым предлагался вариант опросника, в который входили только три первые шкалы. Каждая шкала включала в себя десять жизненных ситуаций. Испытуемые должны были оценить по 5-ти балльной шкале степень тревоги, беспокойства или страха, которые могут быть вызваны каждой из ситуаций. В связи с исследовательскими целями нашей работы перевод в стены не осуществлялся.

– *Методика оценки депрессии как состояния и как личностной черты Ч.Д. Спилбергера*. Данная методика была разработана Ч.Д. Спилбергером в рамках подхода, дифференцирующего депрессию как состояние и как черту. Русскоязычный вариант методики был предложен Ю.Л. Ханиным [Карелин, 2007]. Методика состоит из двух независимых шкал: оценка депрессии как текущего состояния и оценка депрессии как личностной черты. Каждая из шкал содержит в себе

С.Ю. Манухина *Исследование особенностей ценностно-смысловой, когнитивной и эмоциональной сфер у девушек подросткового возраста, подвергшихся насилию...*

десять утверждений, которые необходимо оценить по 4-х балльной шкале. Каждая из шкал включает в себя два фактора: проявление депрессивных переживаний, подавленного настроения (Dysthymia) и проявление переживания бодрости, веселья, приподнятого настроения (Euthymia). Таким образом, при обработке данных вопросы, которые входят в фактор «дистимия» считаются как прямые, а входящие в фактор «эйтимия» – как обратные. Диапазон суммарных баллов может варьироваться от 10 до 40.

– Кроме того, дополнительно нами учитывался показатель *школьной успеваемости* испытуемых.

– *Анкета*. Настоящая анкета была составлена нами в целях определения адаптации учащихся к учебному процессу, диагностики особенностей эмоционального климата учебного коллектива, а также определения проблемных сфер учеников.

Каждому учащемуся методики предъявлялись в заранее подготовленной «книжечке». При этом каждому из испытуемых раздавались бланки для занесения ответов.

Методы анализа и обработки данных. Для проведения сравнительного исследования значений измеряемых показателей между группами девушек, подвергшимися насилию со стороны сверстников (ОПН – объект подросткового насилия), и девушек, не имеющих подобного опыта (норма), использовался непараметрический критерий Манна-Уитни.

Кроме того, для определения надежности-согласованности пунктов ряда применяемых нами опросников, был подсчитан коэффициент внутренней надежности α (альфа) Кронбаха.

Для обработки данных использовались программа SPSS версий 10.0 и 22.0 for Windows.

Результаты исследования.

Проведение сравнительного анализа показателей когнитивной, ценностной и эмоциональной сфер в группах девушек, не подвергающихся насилию, и девушек, имеющих подобный опыт за два периода исследования, позволил выявить у последних следующий ряд закономерных особенностей (табл. 1).

Периоды исследования	Статистические обозначения	Показатели когнитивной сферы			
		Общая самооэффективность	Школьная самооэффективность	Вера в роль усилий	Вера в роль способностей
I период исследования 2001-2004 гг.	Mean норма (1)	29,0	21,8	20,1	8,7
	Mean ОПН (1)	27,4	21,6	19,6	7,1
	Asymp. Sig. (2-tailed)	,050 ($p \leq 0,05$)	,411 ($p > 0,05$)	,669 ($p > 0,05$)	,033 ($p \leq 0,05$)
II период исследования 2013-2016 гг.	Mean норма (2)	28,9	21,9	20,3	8,9
	Mean ОПН (2)	25,3	21,4	17,5	7,1
	Asymp. Sig. (2-tailed)	,007 ($p \leq 0,01$)	,227 ($p > 0,05$)	,046 ($p \leq 0,05$)	,016 ($p \leq 0,01$)
Между группами ОПН (1) и ОПН (2)	Asymp. Sig. (2-tailed)	,041 ($p \leq 0,05$)	,522 ($p > 0,05$)	,049 ($p \leq 0,05$)	,382 ($p > 0,05$)

Таблица 1

Значение средних (mean) и значимость различий по показателям когнитивной сферы в группах девушек, подвергшихся сексуальному насилию (ОПН(1) и ОПН (2)), и девушек, не имеющих подобного опыта (норма (1) и норма (2)) за два периода исследований.

Так, среди показателей когнитивной сферы было обнаружено, что уровень представления об общей самооффективности в группе девушек, не подвергавшихся насилию, значимо выше, чем в группе девушек, имеющих подобный опыт ($p \leq 0,05$). Причем и в один, и в другой периоды исследования. Интересно, что во втором периоде исследования представление об общей самооффективности в группе ОСП (2) значимо занижены по сравнению с девушками группы ОСП (1). Между показателями представления об школьной (частной) самооффективности значимых отличий в группах обнаружено не было ($p > 0,05$) (табл. 1). Подобные результаты указывают нам на то, что преимущественно страдает представление о самооффективности в общем плане. Нарушается представление о том, как жить дальше, «насколько я самодетерминирован в этой жизни», «могу ли я вообще говорить о возможности ощущения своей эффективности». Когда же речь заходит о самооффективности в конкретной области, например, в сфере школьной жизни (школьная самооффективность) человек, перенесший насилие, может строить о себе представление как о вполне эффективном субъекте деятельности и даже игнорировать для себя то, что с ним произошло, переключаясь на конкретный вид деятельности. По-видимому, здесь играют значительную роль устойчивые паттерны поведения, выработанные еще в период до произошедшей травмы.

Что касается таких показателей когнитивной сферы как вера в роль усилий и вера в роль способностей, то оказалось, что значимых отличий показателя вера в роль усилий между исследуемыми группами не обнаружено в первый период исследования ($p > 0,05$) и обнаружено во второй ($p \leq 0,05$), вера же в роль способностей в группе девушек, пострадавших от сексуального насилия, значимо ниже, чем в группе девушек, не имеющих подобного опыта ($p \leq 0,05$) (табл. 1).

Результаты, полученные в первый период исследования, хорошо сочетаются с результатами, полученными при анализе показателей общей и частной (школьной) самооффективности. Утрата веры в собственную самооффективность, по-видимому, отражается и на представлении о своих способностях осуществлять ту или иную деятельность на должном уровне, соответствовать тем нормативам, которые он выработал для себя до травмирующего события. Однако сохранным осталась убежденность в эффективности приложения своих усилий к определенному виду действий («Через силу, применяя усилия, у меня может быть что-то и получится»). Этот момент созвучен с представлениями потерпевших о частной форме самооффективности: в данной конкретно указанной области (желательно знакомой области) приложить усилия проще, безопаснее, чем надеяться на свои внутренние резервы (способности), которые подверглись серьезному испытанию и находятся в «болезненном состоянии».

Парадоксальным являются результаты во второй период исследования. Между группами ОСП (2) и норма (2) значимые различия наблюдаются по показателям веры в роль способностей и веры в роль усилия. Значимо более низкие показатели в группе ОСП (2) могут говорить о возникновении эмоциональной лабильности и потере желания бороться, достигать результата, безразличия к происходящему. Подобные симптомы описаны в работах М.Зелигмана, посвященных описанию такого состояния, как «выученная беспомощность» [Зелигман, 1997]. Обычно оно возникает после длительной целенаправленной травмы. Однако, судя по результатам нашего исследования, оно может возникать после насильственных действий, совершенных относительно девушек, живущих в нормальных благополучных семьях и не имеющих до этого подобного опыта. Видимо, чем лучше экономическая и психологическая ситуация в стране и в окружении, тем острее воспринимаются подростками насильственные действия в отношении них.

В сфере ценностно-смысловых представлений в первый период исследований в группе девушек, подвергавшихся насилию, на первое место вышли такие ценностные представления как здоровье (физическое и психическое), ответственность, преданность, честность, умеренность, смирение. Последнее же место в списке заняли снисходительность, доброжелательность, самостоятельность, целеустремленность, уважение старших (рис. 1). В сравнении с этим, группа девушек, не имеющих опыта насилия, на первом месте продемонстрировала такие ценностные

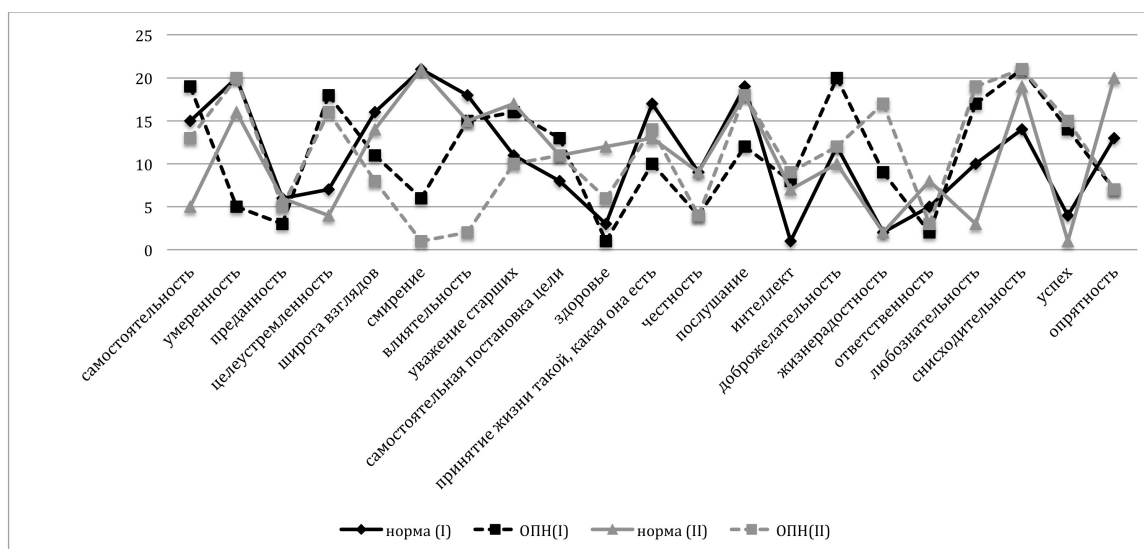


Рис. 1

Ценностные предпочтения в группах девушек, пострадавших от насилия (ОПН (1) и ОПН (2)), и девушек, подобного опыта не имеющих (норма(1) норма (2)) за два периода исследования.

представления как интеллект, жизнерадостность, здоровье, успех, ответственность. Последними же отмечаются смирение, умеренность, послушание, принятие жизни такой, какая она есть, снисходительность. В группе девушек ОПН (1) уходят на второй план ценность интеллектуальной деятельности и жизнерадостность. Таким образом, основываясь на особенностях сферы ценностно-смысловых представлений, можно дать следующую портретную характеристику девушкам группы «норма». Они полны жизни, активны, где-то беззаботны, преимущественно направлены на достижение результата (особенно, что касается интеллектуальной жизни), успешное завершение своих начинаний. Они находятся в том душевном состоянии, когда жизнь кажется прекрасной во всех отношениях, когда невозможно представить, что все нельзя поменять в лучшую сторону, когда неприемлемо смирение и бездействие. Другая картина предстает перед нами при анализе особенностей сферы ценностно-смысловых представлений девушек группы ОПН (1). Их ранимость, принципиальность позиций граничит с агрессивностью и где-то даже озлобленностью по отношению к окружающим. Перестают цениться интеллектуальные достижения, эрудированность, любая активность – «движение вперед». Они как бы «застыли» в определенном состоянии, живут преимущественно сегодняшним днем, слабо заботясь о дне завтрашнем. Характерным является крайность их позиций – разделение мира на «белые и черные» стороны (честность, ответственность, преданность на первых позициях). При этом стремление к успеху, целеустремленность, направленность на достижение результата начинают занимать последние места в ряду их ценностных представлений.

Интересно, что перечень ценностно-смысловых представлений в группах девушек норма (1) и норма (2), не подвергавшихся насилию, схож. Исключение составляют такие ценности, как здоровье, любознательность и самостоятельность (рис. 1). Ценность здоровья отходит на второй план. Современные девушки, подвергшиеся насилию (группа ОПН (2)), демонстрируют более парадоксальные результаты, чем подростки, принимавшие участие в исследовании десять лет назад. На первое место ими ставятся, с одной стороны, смирение, с другой стороны, влияние старших. А также честность, ответственность и преданность. При этом послушание, любознательность, жизнерадостность отодвигаются на второй план. Они жаждут власти и справедливости, но не готовы при этом слышать и слушать окружающих сверстников. Создается впечатление, что в сравнении с девушками группы ОПН (1), девушки группы ОПН (2) переживают и одновременно выжидают удобного случая, чтобы показать свою влияние старших. Возможно, даже через жестокость или силу. Интересно, что при этом, в сравнении с группой ОПН (1), они более ценят уважение к старшим. Это важный показатель для консультационной работы с ними.

С точки зрения показателей эмоциональной сферы, группа девушек, подвергшихся насилию (и в первый, и во второй периоды исследования), продемонстрировала высокий уровень самооценочной и межличностной тревожности, а также оказалась склонной к проявлению депрессивных черт (депрессия-черта). Так, в сравнении с группой девушек, не имеющих опыта насилия, у группы девушек, подвергшихся насилию, значимо более выражен уровень показателей депрессии-черты ($p \leq 0,05$), самооценочной тревожности ($p \leq 0,01$) и межличностной тревожности ($p \leq 0,05$). Значимых различий по показателям депрессии-состояния и школьной тревожности в исследуемых группах обнаружено не было ($p > 0,05$) (табл. 2). Интересно, что показатель самооценочной тревожности еще более значимо выражен у современных подростков, подвергшихся насилию со стороны сверстников (группа ОПН (2)), чем девушек, принимавших участие в исследовании десять лет назад (группа ОПН (1)).

Периоды исследования	Статистические обозначения	Показатели эмоциональной сферы				
		Депрессия-черта	Депрессия-состояние	Тревожность самооценочная	Тревожность школьная	Тревожность межличностная
I период исследования 2001-2004гг.	Mean норма (1)	18,0	19,9	13,6	10,3	14,3
	Mean ОПН (1)	19,2	19,4	15,0	10,3	16,6
	Asymp. Sig. (2-tailed)	,023 ($p \leq 0,05$)	,578 ($p > 0,05$)	,011 ($p \leq 0,01$)	,997 ($p > 0,05$)	,013 ($p \leq 0,01$)
II период исследования 2013-2016гг.	Mean норма (2)	17,6	19,0	13,1	10,4	14,0
	Mean ОПН (2)	19,4	19,4	17,2	10,2	16,2
	Asymp. Sig. (2-tailed)	,004 ($p \leq 0,01$)	,351 ($p > 0,05$)	0,000 ($p \leq 0,01$)	,868	0,009
Между группами ОПН (1) и ОПН (2)	Asymp. Sig. (2-tailed)	,623 ($p > 0,05$)	,992 ($p > 0,05$)	0,003 ($p \leq 0,01$)	,995 ($p > 0,05$)	,669 ($p > 0,05$)

Таблица 2

Значение средних (mean) и значимость различий (Asymp. Sig.) по показателям эмоциональной сферы в группах девушек, подвергшихся насилию (ОПН (1) и ОПН (2), и девушек, не имеющих подобного опыта (норма (1) и норма (2)) за два периода исследования.

Таким образом, у девушек, подвергшихся насилию со стороны своих сверстников, с точки зрения эмоциональной сферы, сильно нарушена адекватность оценки своих действий, выражена боязнь межличностных взаимоотношений (тревожность по поводу их целесообразности и эффективности), суждения об окружающей действительности выносятся преимущественно из депрессивной, пессимистической позиции. Однако подобное состояние ими может явно не демонстрироваться (невараженность показателя депрессии-состояния), а в знакомых условиях, конкретно заданной ситуации (например, в школьной действительности), они могут быть даже вполне адекватными и не выказывать признаков повышенной тревожности.

Обсуждение и рекомендации.

Полученные нами результаты наталкивают на ряд рассуждений, касающихся личностных особенностей девушек, подвергшихся насилию со стороны своих сверстников, и возможных аспектов работы по их психологической реабилитации.

Так, после проведения сравнительного анализа групп девушек, подвергшихся насилию со

С.Ю. Манухина *Исследование особенностей ценностно-смысловой, когнитивной и эмоциональной сфер у девушек подросткового возраста, подвергшихся насилию...*

стороны сверстников (ОПН(1) и ОПН (2)), и девушек, не имеющих опыта насилия (норма (1) и норма (2)), было выявлено, что девушки групп ОПН (1) и ОПН (2) в целом обладают значимо более низким уровнем представления об общем уровне эффективности своих действий, чем девушки группы «норма». В ряде исследований зарубежных авторов было показано, что чрезмерно низкий уровень представления о собственной эффективности (самоэффективности) отрицательно влияет на мотивацию к достижению результата [МакМаллин, 2001], сказываясь на постановке задач и целей к выполнению деятельности. А.Бандура предположил, что возникновению самоэффективности способствуют четыре основных источника: опыт собственных успехов, наблюдение за чужими достижениями, вербальные убеждения и воспринимаемое эмоциональное и физиологическое состояние [Хьелл, Зиглер, 1997]. Соответственно, если нарушается хотя бы один из этих факторов, изменению подвергается и представление о собственной самоэффективности в целом. Если девушка подверглась насилию, то ее негативный опыт откладывает неизменный отпечаток на ее эмоциональное и физиологическое состояние, на само восприятие, а также на способность и форму восприятия чужих успехов; она их может воспринимать как в негативном свете, так и просто не замечать [Манухина, 2018; Robinson, Smith, Segal, 2018]. Интересным является тот факт, что наряду с низким уровнем общей (личностной) самоэффективности, уровень частной (в данном случае школьной) самоэффективности у таких девушек находится примерно в том же диапазоне, что и у девушек, не подвергавшихся сексуальному насилию. Привычная обстановка, нормативно заданная линия поведения положительно сказывается на восприятии ими собственной эффективности в знакомой деятельности. На наш взгляд, это является хорошим ресурсом для проведения реабилитационной работы с девушками, попавшими в подобную ситуацию. Линию психологической работы с ними можно выстраивать, основываясь на резервных сферах жизни, где они чувствуют себя надежными, эффективными в деятельности. Вероятно, возможно найти и другие знакомые для них по прошлому опыту, привычные в обыденной жизни сферы жизни и стереотипы поведения.

В исследовании, проведенном Ф. Паджересом и А. Джонсоном [Pajares, 1996], были получены данные, свидетельствующие о том, что общая (личная) самоэффективность, хотя и связана с частной (например, самоэффективностью школьной деятельности) самоэффективностью, но в отличие от последней никак не связана с уровнем успешности в конкретной деятельности. Это же подтверждается и результатами нашего исследования. Дополнительный анализ выборки испытуемых показал, что существенных изменений по уровню школьной (академической) успеваемости между девушками групп норма (норма (1) и норма (2)) и ОПН (ОПН (1) и ОПН (2)) продемонстрировано не было, что указывает на то, что опыт насильственных действий, полученный ими, в отношении успеха в конкретной знакомой деятельности (в данном случае школьной) особого влияния не оказал. Однако подверглось изменению само восприятие своих интеллектуальных возможностей. Так, результаты нашего исследования показали, что если вера в роль усилий у девушек группы норма(1) и групп ОПН (1) значимо не отличаются, то уже между группами норма (2) и ОПН (2) у современных подростков мы можем наблюдать значимые различия по данным показателям. В то же время вера в роль собственных способностей у девушек, подвергшихся насилию и в первый, и во второй периоды исследования, значимо занижена в сравнении с девушками, не имеющих опыта насилия. В исследовании, проведенном Клаудией Мюллер и Кэрл Двек [Dweck, 1999], было показано, что испытуемые, которые считают, что их способности изменяемы, поддаются улучшению и тренировке, склонны ставить перед собой задачи, направленные на достижение результата, учебные и познавательные цели (learning goals), то есть они стремятся увеличить свою компетентность и мастерство. Соответственно, они предпочитают новые, трудные и разнообразные задачи, которые могут им помочь чему-то научиться, продвинуться в своем развитии. У девушек, подвергшихся насильственным действиям, по-видимому, подверглась изменению сама сфера целеполагания. Основываясь на своем прошлом опыте, они верят, что, если приложат усилие к выполнению каких-либо действий (группа ОПН (1)) или проявят властность (группа ОПН(2)), то достигнут результата, но вот желание к проявлению активности, к постановке и реализации задач,

к развитию и самосовершенствованию у них, видимо, весьма снижено. Это же подтверждают и результаты, полученные при исследовании у этих девушек особенностей ценностно-смысловой сферы. В их группе на первое место вышли такие ценности как здоровье (физическое и психическое), ответственность, преданность, честность, умеренность, смирение, группа (ОПН1) и в группе ОПН (2) дополнительно – влияние. Последнее же место в списке заняли снисходительность, доброжелательность, самостоятельность, целеустремленность. Такая амбивалентность ценностных представлений – образ собственной чистоты, правильности, психической и физической безопасности, с одной стороны, и настороженное и даже где-то агрессивное настроение по отношению к окружающим, с другой, – указывает на их шаткую, неустойчивую позицию самовосприятия себя в окружающем мире, чрезмерной их личностной ранимости. Разделение мира на «белые» и «черные» стороны, на «наши» и «не наши» взгляды опасно для дальнейшего личностного развития этих девушек. «Так, для женщин, подвергшихся насилию, все люди стали делиться на насильников – мужчин и жертв – женщин» [Черепанова, 1996, с. 32]. И их путь будет зависеть от того, какую «сторону баррикад» они выберут. По ряду статистических исследований было показано, что для женщины, принявшей позицию «жертвы», вероятность подвергнуться повторному насилию достаточно велика [Гордеев, Гордеева, 1996; Пискалова-Паркер, Синельнико и др., 2010]. То же самое, по-видимому, происходит и с девушками, подвергшимся насилию со стороны сверстников. Они как бы провоцируют своим поведением к насилию. Также велика вероятность и того, что эти девушки могут «пойти по линии» антисоциального поведения: приобщиться к наркотикам, «скверным компаниям». «... если у кого-то из молодых людей есть проблемы с алкоголем, наркотиками, они становятся проститутками или у них суицидальные идеи, то первая гипотеза взрослых должна касаться вероятных эпизодов насилия, которые они пережили в детстве,» – отмечает Черепанова Е. [Черепанова, 1996, с. 71]. Отнесение ценностей, связанных с целеполаганием, девушками групп ОПН (1) и ОПН (2) на последние места характеризует их как людей, живущих сегодняшним днем и не заботящихся о дне завтрашнем, не проявляющих настойчивости и активности. Их паттерн поведения похож на пессимистический стиль поведения, описанный М. Зелигманом [Зелигман, 1997]. При пессимистическом стиле объяснения неудачи, неблагоприятные события воспринимаются субъектом как связанные с личными (внутренними) характеристиками, являющимися постоянными, глобальными; а успех (хорошие события) рассматривается как временный, относящийся к конкретной области и вызванный внешними причинами. В сравнении с этим, при оптимистическом стиле объяснение успехов или неудач осуществляется в противоположном направлении, чем при пессимистическом: неудача воспринимается как временная, конкретная, вызванная внешними факторами, успех – как нечто постоянное, глобальное, вызванное личностными причинами. По-видимому, объяснение причин успеха и неудач в пессимистическом свете присуще при большинстве травматических явлений, отражающихся на самовосприятии личности. В ряде исследований было показано, что беспомощный, пессимистический объяснительный стиль является предиктором депрессии, а оптимистический – психического и физического здоровья. В наших предыдущих исследованиях было показано наличие значимой связи между проявлением настойчивости испытуемых и их склонности к депрессивным тенденциям. Оказалось, что более настойчивые менее склонны к проявлению депрессивных черт, чем менее настойчивые [Манухина, 2003]. В настоящем же исследовании было показано, что девушки, пережившие опыт насилия, обладают значимо более выраженными депрессивными чертами, чем девушки, не имеющие подобного опыта. Это хорошо и логично объясняет их ощущения ирреальности окружающего мира и низкой самооценки в нем. Соответственно, еще одна линия работы психолога по реабилитации девушек групп ОПН должна касаться преодоления их депрессивного, пессимистического настроя с возможным нахождением оптимистических стратегий объяснения текущих событий.

Еще одной сферой, по-видимому, вызывающей сильную тревогу у девушек групп ОПН, является сфера межличностных отношений. Так, нами было показано, что у девушек, подвергшихся

С.Ю. Манухина *Исследование особенностей ценностно-смысловой, когнитивной и эмоциональной сфер у девушек подросткового возраста, подвергшихся насилию...*

насилию со стороны своих сверстников, уровень межличностной тревожности значимо выше, чем у девушек, не имеющих подобного опыта. При высоком уровне межличностной тревожности поведение может выстраиваться преимущественно в двух ключах: либо человек «закрывается в себе», опасаясь и прерывая большинство межличностных контактов, либо, наоборот, его поведение становится демонстративным, носящим большое количество поверхностных контактов. Рядом авторов (Черепанова Е., 1996; Ткаченко А.А., Дворянчиков Н.В., Ковальчук Ю., 2000; Пушкарев А.Л., Доморацкий В.А., Гордеева Е.Г., 2000, Манухина Н.М., 2018 и др.) отмечается, что у травмированных личностей при проявлении посттравматических стрессовых реакций наблюдается смена базовых иллюзий: разрушение одних и построение других. В частности, страдает и сфера межличностных отношений. Так, инцестное поведение сильно сопряжено с четкой иерархией в «инцестной семье», и на основе этого присваивается конкретная роль в паттерне [Ткаченко, Дворянчиков, Ковальчук, 2000]. В подростковой среде в силу возрастных особенностей групповые ценности стоят выше индивидуальных. Их групповые взаимоотношения также сильно иерархизированы. Опасность при межличностных взаимоотношениях со своими сверстниками для девушек, подвергшихся насилию со стороны сверстников, заключается в неадекватном построении линии поведения с ними. Ни к чему хорошему не ведет как страх и нежелание общаться, так и чрезмерная готовность к контактам. Первое может вести к озлобленности, агрессивности и, в некоторых случаях, инфантилизации личности. Второе – к повторному насилию, возможной распущенности, получению очередной психологической травмы.

Хорошим эмоциональным ресурсом для них является, как мы отмечали ранее, погружение в хорошо знакомую деятельность с давно выработанным стереотипом поведения, желательно подкрепленным доброжелательной обстановкой. Так, нами было показано, что уровень *школьной тревожности* находится в том же диапазоне, что и у девушек групп норма. Этот результат указывает на то, что сама форма знакомой деятельности опасений и эмоционального напряжения у девушек групп ОПН не вызывает, а скорей, наоборот, способствует их «вхождению» в нормальный ритм жизни. Соответственно, при работе с такими девушками желательно опираться на ту сферу их жизни, которая у них не вызывает тревоги, постепенно расширяя ракурс ее влияния.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеев М.Н., Гордеева Е.Г., Колошина Т.Ю. Психотерапевтическая работа с женщинами, подвергшимися сексуальному насилию. Современные направления психотерапии и их клиническое применение: Материал первой Всероссийской учебно-практической конференции по психотерапии. – Москва, 1996.
2. Здоровые и безопасные отношения: предотвращение насилия при свиданиях подростков. Пособие для учителей. – Тарту, 2016.
3. Зелигман М. Как научиться оптимизму. – Москва: Вече, Персей, 1997.
4. Карелин А. Большая энциклопедия психологических тестов. – Москва: Эксмо, 2007.
5. Литтл Т.Д., Ваннер Б., Гордеева Т.О. Мульти-КАМ: о школе и школьной жизни. Версия 3.0 R. Йельский Университет (США) и Институт развития человека им. Макса Планка (Берлин, Германия), 1998.
6. МакМаллин Р. Практикум по когнитивной терапии. – Санкт-Петербург: Речь, 2001.
7. Манухина Н.М. Насилие в семье, 2018 <http://psycholog.biz/publikatsii/stati/nasilie-v-seme>
8. Манухина Н.М., Манухина С.Ю. и др. Психолог в организации. – Москва: Класс, 2015.
9. Манухина С.Ю. Эмпирический анализ мотивации достижения как структурного образования.// Вестник МГУ. Сер.14. 2003. №1.
10. МКБ-10: Классификация психических и поведенческих расстройств: исследовательские диагностические критерии. – Санкт-Петербург, 1994.
11. Официальная статистика Федеральной службы государственной статистики числа несовершеннолетних, совершивших преступление в период с 1990 по 2015 гг. <http://cbsd.gks.ru/>

S.Yu. Manukhina *The research of the values, the cognitive and emotional indicators of adolescent girls who were exposed to violence by the peers*

12. Пискалова-Паркер М., Синельников А. и др. Насилие в отношении женщин в России., 2010
<http://www.cdep.ru/mps/4/ch4/Alter%202.pdf>
13. Прихожан А.М. Тревожность у детей и подростков: психологическая природа и возрастная динамика. – Москва: Московский психолого-социальный институт, – Воронеж: НПО «МОДЭК», 2000.
14. Тихомандрицкая О.А., Дубовская Е.М. Особенности социально-психологического изучения ценностей как элементов когнитивной и мотивационно-потребностной сферы // Мир психологии. 1999. № 3. С. 80-90.
15. Ткаченко А.А., Дворянчиков Н.В., Ковальчук Ю. Механизмы инцестного поведения // Российский психиатрический журнал. 2000. №1. С.6-13.
16. Тухарев А. Школьный психолог наших дней // Газета «Первое сентября». – Москва, 2001.
17. Хьелл Л., Зиглер Д. Теории личности. – Санкт-Петербург: Питер, 1997.
18. Черепанова Е. Психологический стресс. Помогите себе и ребенку. – Москва: Academia, 1996, С.32.
19. Шварцер Р., Ерусалем М., Ромек В. Русская версия шкалы общей самооценки Р. Шварцера, М. Ерусалема // Иностранная психология. 1996. №6. С.47-58.
20. Bandura A. Self-efficacy. The exercise of control. Freeman and Co., New York, 1997.
21. Deci E.L., Ryan R.M. Intrinsic motivation and self-determination in human behavior. New York: Plenum, 1985.
22. Dweck C.S. Capturing the dynamic nature of personality.// Journal of research in Personality. 1996.Vol. 30. PP.348-362..
23. Dweck C.S. Self-theories: Their role in motivation, personality, and development. – Philadelphia: Psychology Press, Taylor & Francis Group, 1999.
24. Gomez-Baya1 D., Mendoza R., Paino S. Revista Emotional basis of gender differences in adolescent self-esteem// Psicologia. 2016, Vol. 30 (2). P. 1-14.
25. Gordeeva T.O., Manuchina S., Shatalova Ju. Cognitive and emotional predictors of academic achievement motivation.// Paper to be presented at the 8th International Conference on Achievement and Task Motivation. Moscow, June 12-15, 2002.
26. Kumari A., Sandhya G. A study of emotional intelligence and frustration tolerance among adolescent.// Advance research journal of social science. 2015 Vol.6.
27. Little T.D., Wanner B. The multi-CAM: A multidimensional instrument to assess children's action-control motives, beliefs, and behaviors. Max-Planck – Institut für Bildungsforschung. Berlin, 1997.
28. Pajares F. Self-efficacy beliefs in Academic Settings // Review of Educational Research, 1996. 66 (4). P. 543-578.
29. Robinson L., Smith M., Segal J. Emotional and Psychological Trauma. 2018 <https://www.helpguide.org/>

REFERENCES

1. Bandura A. *Self-efficacy. The exercise of control*. Freeman and Co., New York, 1997.
2. Cherepanova E. *Psichologicheskij stress. Pomogi sebe i rebenku* [Psychological stress. Help yourself and the baby]. Moscow, Academia, 1996.
3. Deci E.L., Ryan R.M. *Intrinsic motivation and self-determination in human behavior*. New York: Plenum, 1985
4. Dweck C.S. *Capturing the dynamic nature of personality*. In *Journal of research in Personality*. 1996.Vol. 30. PP.348-362.
5. Dweck C.S. *Self-theories: Their role in motivation, personality, and development*. Philadelphia, Psychology Press, Taylor & Francis Group, 1999.
6. Gomez-Baya1 D., Mendoza R., Paino S. *Revista Emotional basis of gender differences in adolescent self-esteem*. In *Psicologia*. 2016, Vol. 30 (2). Pp. 1-14.
7. Gordeev M.N., Gordeeva E.G., Koloshina T.Yu. *Psihoterapevticheskaja rabota s zhenshhinami, podverghimisja seksual'nomu nasiliyu. Sovremennye napravlenija psihoterapii i ih klinicheskoe primenenie: Materialy pervoj Vserossijskoj uchebno-prakticheskoy konferencii po psihoterapii* [Psychotherapeutic work with women who have been sexually abused. Modern directions of psychotherapy and their clinical application: Material of the first All-Russian educational and practical conference on psychotherapy]. Moscow, 1996.
8. Gordeeva T.O., Manuchina S., Shatalova Ju. *Cognitive and emotional predictors of academic achievement motivation*. In *Paper to be presented at the 8th International Conference on Achievement and Task Motivation*. Moscow, June 12-15, 2002.
9. Hjel L., Ziegler D. *Teorii lichnosti* [Theories of personality]. Saint-Petersburg, Peter, 1997.
10. Karelin A. *Bol'shaja jenciklopedija psichologicheskikh testov* [A large encyclopedia of psychological tests]. Moscow, Eksmo, 2007.
11. Kumari A., Sandhya G. *A study of emotional intelligence and frustration tolerance among adolescent*. In *Advance research journal of social science*. 2015, Vol.6.

С.Ю. Манухина *Исследование особенностей ценностно-смысловой, когнитивной и эмоциональной сфер у девушек подросткового возраста, подвергшихся насилию...*

12. Little T.D., Wanner B. *The multi-CAM: A multidimensional instrument to assess children's action-control motives, beliefs, and behaviors*. Max-Planck – Institut fur Bildungsforschung. Berlin, 1997.
13. Little T.D., Vanner B., Gordeeva T.O. *Mul'ti-KAM: o shkole i shkol'noj zhizni. Versija 3.0 R. Jel'skij Universitet (SShA) i Institut razvitija cheloveka im. Maksa Planka (Berlin, Germanija)* [Multi-KAM: about school and school life. Version 3.0 R. Yale University (USA) and the Institute of Human Development. Max Planck (Berlin, Germany)], 1998.
14. Manukhina N.M. *Nasilie v sem'e* [Domestic Violence], 2018. URL: <http://psycholog.biz/publikatsii/stati/nasilie-v-seme>
15. Manukhina N.M., Manukhina S.Yu. *Psiholog v organizacii* [Psychologist in the organization]. Moscow, Class, 2015.
16. Manukhina S.Yu. *Jempiricheskij analiz motivacii dostizhenija kak strukturnogo obrazovanija* [An empirical analysis of the motivation of achievement as a structural formation]. In *Bulletin of the Moscow State University*. Ser.14. 2003. № 1.
17. McMullin R. *Praktikum po kognitivnoj terapii* [Workshop on cognitive therapy]. Saint-Petersburg, Speech, 2001.
18. *MKB-10: Klassifikacija psihicheskikh i povedencheskikh rasstrojstv: issledovatel'skie diagnosticheskie kriterii* [Classification of mental and behavioral disorders: research diagnostic criteria]. Saint-Petersburg, 1994
19. *Oficial'naja statistika Federal'noj sluzhby gosudarstvennoj statistiki chisla nesovershennoletnih, sovershivshih prestuplenie v period s 1990 po 2015 gg.* [Official statistics of the Federal State Statistics Service of the number of minors who committed a crime between 1990 and 2015]. URL: <http://cbsd.gks.ru/>
20. Pajares F. *Self-efficacy beliefs in Academic Settings*. In *Review of Educational Research*, 1996. 66 (4). Pp. 543-578.
21. Pisklakova-Parker M., Sinelnikov A. et al. *Nasilie v otnoshenii zhenshhin v Rossii* [Violence against women in Russia], 2010. URL: <http://www.cdep.ru/mps/4/ch4/Alter%202.pdf>
22. Prikhodzhan A.M. *Trevozhnost' u detej i podrostkov: psihologicheskaja priroda i vozrastnaja dinamika* [Anxiety in children and adolescents: psycho-social nature and age dynamics]. Moscow, Moscow Psychological and Social Institute; Voronezh, NGO "MODEK", 2000.
23. Robinson L., Smith M., Segal J. *Emotional and Psychological Trauma*. 2018. URL: <https://www.helpguide.org/>
24. Schwarzer R., Erusalem M., Romek V. *Russkaja versija shkaly obshhej samojeffektivnosti R. Shvarcera, M. Erusalema* [Russian version of the scale of general self-efficacy R. Schwarzer, M. Erusalem]. In *Inostrannaja psihologija* [Foreign psychology]. 1996. № 6. Pp. 47-58.
25. Tikhomandritskaya O., Dubovskaya E. *Osobennosti social'no-psihologicheskogo izuchenija cennostej kak jelementov kognitivnoj i motivacionno-potrebnostnoj sfery* [Peculiarities of socio-psychological study of values as elements of cognitive and motivational-need sphere]. In *Mir psihologii* [The world of psychology]. 1999. No. 3. Pp. 80-90.
26. Tkachenko A.A., Dvoryanchikov N.V., Kovalchuk Yu. *Mehanizmy incestnogo povedenija* [Mechanisms of incest behavior]. In *Rossijskij psichiatricheskij zhurnal* [Russian psychiatric journal]. 2000. № 1. Pp. 6-13.
27. Tukharev A. *Shkol'nyh psiholog nashih dnei* [School psychologist of our days]. In *Gazeta "Pervoe sentjabrja"* [The First of September Newspaper]. Moscow, 2001.
28. *Zdorovyje i bezopasnye otnoshenija: predovrashhenie nasiliya pri svidanijah podrostkov. Posobie dlja uchitelej* [Healthy and safe relationships: preventing violence during adolescent visits. A handbook for teachers]. Tartu, 2016.
29. Zeligman M. *Kak nauchit'sja optimizmu* [How to learn optimism]. Moscow, Veche, Perseus, 1997.

В.Ю. Файбышенко

кандидат философских наук,

старший преподаватель Свято-Филаретовского православно-христианского института

vfaib@mail.ru

ВЛАСТЬ СЛОВ: ТЕОЛОГИЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ И ТЕОЛОГИЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ В АНАЛИЗЕ ОДНОГО СЮЖЕТНОГО ПАТТЕРНА

В анализе ряда поэтических текстов мы пытаемся исследовать некоторые черты поэтической теологии, проступающие в ее отношениях с политической теологией. Власть слова как особого рода знания и особого рода деяния, границы, смысл и парадоксы этой власти применительно к природе человека – сфера, где пересекаются домены политического и поэтического. На примере одной последовательности тематически и ритмически связанных стихотворений (от Шиллера и Жуковского до Седаковой) рассматривается взаимодействие и взаимные проекции этих доменов. Намечены соответствия поэтического слова и философской рефлексии о власти, истории и суверенности. Различие поэтического и суверенного слова, создающее динамику текста, проявляет себя в том, как организована темпоральность стихотворения: через ассиметричное отношение мессианического, уже «подытоженного» времени к дискурсивному времени, разворачиваемому сюжетом стихотворения. Там, где присутствие иного времени редуцируется, торжествует время истории, организованное как история власти.

Ключевые слова: суверен, суверенность, поэт, власть, власть слова, перформативность, легитимность, темпоральность, временность, фатум

Analyzing a number of related poetic texts, we try to explore some of the features of poetic theology that appear in its relationship with political theology. The power of speech as a special kind of knowledge and a special kind of deeds; boundaries, meaning and paradoxes of this power in relation to human nature – there are the sphere where the domains of politic and poetic cross each other. We consider on the interaction and mutual projections of these domains.

Keywords: sovereign, sovereignty, poet, power, word power, performativity, temporality, fate

Этот текст представляет собой анализ ряда разновременных русских и немецких стихотворений – от Ф. Шиллера до О. Седаковой – созданных за последние два столетия.

Выбор именно этих стихотворений связан с тем, что объединенные семантическим ореолом (Ам ³/₄), они выступают своего рода репликами в одном разговоре. Тема этого разговора: встреча двух властей – власти слова (часто расширяемой до духовной власти вообще) и власти монарха, который тоже претендует на владение словом. Как мы увидим, разработка этого кажущегося вечным сюжета включена в конфликтную динамику нововременных представлений о власти, духе, субъективности и истории.

Власть монарха «духовна», в ней имплицитно заключено притязание на знание вещей, на тайноведение, которое и делает ее реальной. С другой стороны, и власть поэта в своих архаических истоках – власть магическая, имеющая для мира принудительные физические последствия, но именно в качестве власти слова она является политической в собственном смысле слова.

По аналогии с политической теологией, понятие которой вводит К. Шмитт

В.Ю. Файбышенко *Власть слов: теология политическая и теология поэтическая
в анализе одного сюжетного паттерна*

[Шмитт, 2000, с. 11-12], можно говорить и о теологии поэтической, помня, что представление о пророческой, жреческой или магической силе поэтического слова древнее всякой артикулированной теологии. Власть слова как особого рода знания и особого рода деяния; границы, смысл и парадоксы этой власти применительно к природе человека – сфера, где пересекаются домены политического и поэтического. Нас будет интересовать именно взаимодействие и взаимные проекции этих доменов. Задача этой статьи не филологическая: я не ставлю цели исследовать избранные стихотворения в историко-литературном контексте. Скорей, это (принятая в современной философии) попытка читать поэтические (и непоэтические) тексты, видя их сквозь друг друга и посредством друг друга, но исходя при этом из их собственного сказывания – и там, где их реальное взаимодействие очевидно (и описано исследователями), и там, где никакого сознательного подключения к существующему ряду не было и действовало само общее ритмико-семантическое поле.

Сопоставление текстов позволяет видеть, как «чужое слово» имплицитно встроено в семантическую структуру поэтического произведения. Интертекстуальность, проступающее в тексте преобразованное и поставленное под вопрос присутствие другого текста, во-многом, и определяет эту семантику. Чужое слово есть исходная норма самоконституирования субъективности.

Авторство эпохи modernity – это несогласие, укорененное в согласии. Авторская интенция направлена на мир, уже существующий в чужом слове. Именно этой ситуации отвечает исходно романтическое требование, чтобы личность поднялась к собственному (изначальному) истоку, где границы собственного бесконечно расширяются и чужое слово перестает быть внешним. Именно эта ситуация создает и поэтическую субъективность модернизма, где скальд уже не повторяет, но изначально «складывает чужую песнь».

1

Первый текст – «Граф Гапсбургский» (1818), перевод В. А. Жуковского из Ф. Шиллера¹.

Представляется, что в стихах Шиллера (1803) есть важный для нашей темы пуант, который не акцентирован в переводе Жуковского.

Вот разговор о природе поэзии, который ведут граф и явившийся на пир певец:

Süßer Wohllaut schläft in der Saiten Gold,
Der Sänger singt von der Minne Sold,
Er preiset das Höchste, das Beste,
Was das Herz sich wünscht, was der Sinn begehrt;
Doch sage, was ist des Kaisers wert
An seinem herrlichsten Feste?“ –
„Nicht gebieten werd' ich dem Sänger,“ spricht
Der Herrscher mit lächelndem Munde,
„Er steht in des größeren Herren Pflicht,
Er gehorcht der gebietenden Stunde.
Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt
Und weckt der dunkeln Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schleifen.“

¹ Отметим, что совокупность выбранных текстов (за исключением стихотворения О. А. Седаковой), уже анализировалась, в числе многих других, в работе А. С. Немзера, посвященной судьбе Ам 3/4 в русской поэзии [Немзер, 2013]. Отсылаем к этой статье за подробностями историко-литературного контекста и трансформаций, которые претерпевает связь темы и метра за полтора века развития. Мы попытаемся увидеть собственно политико- и поэтико-теологический смысловой слой внутри исследуемого семантического комплекса.

У Шиллера [Schiller, 1835, s. 352] сказано, что поэт превозносит то наилучшее, наивысшее, чего желает для себя человеческое сердце. Эта связь поэтического слова с глубочайшим желанием сердца и делает его пророческим. Певец выспрашивает сердце цезаря: “Doch sage, was ist des Kaisers wert”. В переводе Жуковского [Жуковский, 1959, с. 143] эта тема наивысшего желания несколько размывается:

«В струнах золотых вдохновенье живет.
Певец о любви благодатной поет,
О всем, что святого есть в мире,
Что душу волнует, что сердце манит...
О чем же властитель воспеть повелит
Певцу на торжественном пире?»
«Не мне управлять песнопевца душой
(Певцу отвечает властитель);
Он высшую силу признал над собой;
Минута ему повелитель;
По воздуху вихорь свободно шумит;
Кто знает, откуда, куда он летит?
Из бездны поток выбегает;
Так песнь зарождает души глубина,
И темное чувство, из дивного сна
При звуках воспрянув, пылает».

Перевод, как это обычно у Жуковского, глубоко связан с его мистико-политической программой, в сердце которой – союз поэта и властителя [Виницкий, 2004]. В этом союзе поэт обладает преимуществом пророчества, но и властитель не лишен поэтической магии – поэзии власти, обустроивающей мир. Их союзу под силу сделать будущее благим.

Поэтике Жуковского присуща высокая чувствительность к поэзии власти, которая соответствует переживанию тотальной связности мира. Подобно тому, как формула «Там не будет вечно Здесь» вовсе не разрывает потустороннее и посюстороннее, а устанавливает их постоянную соотнесенность, так же и власть оказывается проводником символизирования, соединяющим всех. Сюжет «Графа Гапсбургского» предполагает взаимное признание поэтической и политической власти, которые не вступают в схватку, не оспаривают друг друга, но восходят к одному сакральному источнику. Поэтому гимну свободному искусству, исходящему из уст властителя, отвечает благословение царства из уст священника-поэта. Те жесты смирения, которые Жуковский, изменив текст Шиллера, приписал графу (подавание стремени монаху и пр.), подчеркивают символическое первенство сана священника, а не поэта, но и сам поэт свободен, поскольку «высшую силу признал над собой».

Но художественная идеология, ориентированная на согласие истинной поэзии и истинной власти, именно в силу того, что это идеология художника (суверенного творца как высшего авторитета), приходит к томлению по тотальному произведению искусства. Таковым может быть государство, и только государство, являющееся производным абсолютного суверена (поскольку только он способен преодолеть раскол субъективного и объективного, воли и реальности). Этот образ мысли хорошо представлен в «Вере и любви» Новалиса: «Истинный государь – художник из художников; он директор художников. <...> Монарх ставит бесконечно разнообразный спектакль, в котором неразличимы сцена и партер, зритель и актер и в котором сам он – одновременно поэт, директор театра и главный герой» [Новалис, 2006, с. 14].

Почти таков граф Гапсбургский: он вдохновитель песни, ее герой и ее главный слушатель – правда, не создатель песни, но создатель государства, будущее которого воспевают певец. И на

В.Ю. Файбышенко *Власть слов: теология политическая и теология поэтическая
в анализе одного сюжетного паттерна*

вопрос, чего же именно желает себе человеческое сердце, у Новалиса есть ответ, прямо связанный с нашей темой: «Король – человек, ставший в своем возвышении земным фатумом. Вот поэма, с непереносимостью возникающая в сознании людей. Она, и только она, удовлетворяет наивысшее томление их природы» [Новалис, 2006, с. 8]. Сам монарх в своей суверенности и есть предмет наивысшего желания. Власть есть медиум перехода символического в реальное – именно их тождество есть предмет поэтической утопии и поэтической жажды человеческого сердца, которая оборачивается жаждой религиозной.

Таким образом, если считать суверена «художником из художников», сам носитель власти может желать только полного совпадения с ее чистым существом. Сущность власти и есть достижение чистой человечности: только суверену доступна полнота человеческой природы – и потому он ее полномочный представитель; монархическая власть – репрезентация человеческого, которое соединяет и примиряет субъективное и объективное, и потому недоступно «просто человеку». В монархе природа совпадает с фатумом, то есть с тем, чему обычное человеческое существо противостоит.

Этот фатум – в сущности, тот же гоббсовский Левиафан, «зверь, бог, человек и машина», преодолевающий естественное состояние подвластных, но сам при этом остающийся в естественном состоянии. Гоббс говорит, в том числе, и о поэтах: «Свобода, которую восхваляют писатели, – это свобода не частных лиц, а суверенов. Та свобода, о которой часто и с таким уважением говорится в исторических и философских работах древних греков и римлян, и в сочинениях, и рассуждениях тех, кто позаимствовал у них все свои политические познания, есть свобода не частных лиц, а государства, идентичная той, которой пользовался бы каждый человек в том случае, когда совершенно не было бы ни гражданских законов, ни государства» [Гоббс, 1991, с. 166-167].

Интересно, что Гегель, говоря о государстве как политическом произведении искусства, оставляет эту формулу только для греческой античности, именно потому что античность – эпоха, схватываемая и раскрываемая для нас лишь в эстетической перспективе. Дело не в том, что античность породила классическое искусство. Собственная сущность античности для Гегеля – эстетическая. Государство как произведение искусства соответствует человеку как субъективному произведению искусства и богу как объективному произведению. Современное государство, по Гегелю, реализует себя иначе, не как художественное произведение.

Античность – мир, в котором художник еще не может превзойти свои наличные произведения. Неудивительно, что этот мир-произведение разрушает именно разрастание внутреннего мира субъекта, духовное как таковое.

Итак, античный властитель оказывается творцом самого себя как пластического характера, неотделимого от того политического произведения, которое он творит. Гегель описывает свершения Александра, так как описывают наследие художника, при этом главным в этом наследии оказывается собственный образ:

«Как уже сказано выше, Ахиллес начинает собою греческий мир, а Александр заканчивает его, и эти юноши не только сами по себе представляют прекраснейшее зрелище, но в то же время и дают вполне законченную картину греческой сущности. Александр завершил свое дело и дал свой законченный образ, оставив в нем миру одну из величайших и прекраснейших интуиций, которую мы можем только испортить своими плохими рефлексиями. К великой всемирно-исторической фигуре Александра неприменим современный масштаб добродетели или моральности, которым его пытаются измерять новейшие филистеры-историки» [Гегель, 1993, с. 297].

Суверен является и художником, и произведением искусства, максимум естественности совпадает в нем с максимумом искусственности. Но именно поэтому современный монарх и не может быть Александром. Его индивидуальный образ-характер отделен от его законосообразной деятельности.

Эта модальность античного универсума, которая, с точки зрения Гегеля, уходит в прошлое

вместе с греческой трагической идиллией, питает, тем не менее, утопию цельности и порождает множество проектов, в которых эстетическое функционирует как сфера чувственно переживаемой реальности/реализуемости политического желания. «Дискурс о власти» является не только, а иногда и не столько выражением политического мировоззрения, сколько указанием на способ символизации, который очерчен утопическим горизонтом данного автора – сферой «реализации» символа. Именно здесь проходит линия творческого сопротивления в пушкинской рецепции поэтической мысли Жуковского.

2

Известно, что «Граф Галсбургский» дал Пушкину два сюжетно-тематических паттерна: для «Песни о вещем Олеге» (1822) [Пушкин, 1959, с. 185-188] и для фрагмента «Зачем крутится ветер в овраге» (1832-33), который был включен автором в неоконченную поэму «Езерский» [Пушкин, 1959, с. 413]. Их соотношение подробно исследовано в работах А. С. Немзера [Немзер, 1987] и [Немзер, 2013]. Немзер выявляет смысловые пуанты пушкинского стихотворения, не выводимые из соответствующего эпизода «Истории» Н. М. Карамзина. Мы же попытаемся увидеть динамику отношения двух властей и мира, в котором они действуют.

На фоне благополучного провиденциализма Жуковского значимым оказывается принципиально иное устройство «языческого» фатума, который не удастся обмануть Олегу. Дар Рудольфа принимается священником и Богом. Олег предлагает дар, который не принимает сначала волхв, а потом – судьба. Жертва коня в одном случае благословляется, в другом – вообще не оказывается жертвой. С судьбой нельзя договориться, она не поддается символическому присвоению – а именно распознавание символической префигурации в реальном событии находится в центре «Графа Галсбургского».

Представляется, что это очевидное различие вовсе не сводится к противопоставлению языческого и христианского мира. Поэт-священник Жуковского в сущности предсказывает «уже произошедшее», инициатива благого действия принадлежит властителю, «мужу судьбы», и соответственно именно он оправдывает поэтическое слово (строки 45-50). Поэт обещает ему «славу в роды и роды».

Властитель провозглашает автономию поэтического слова, поэт – автономию благой власти, но и та, и другая автономия сведены воедино провидением – обнаружение, *раскрытие* его умысла и есть сюжетный пуант стихотворения. Повествование идет из настоящего, в котором празднуется установление законной власти. Триумф подкрепляется открывшейся связью времен и тем самым легитимируется как ключевой пункт замкнутого телеологического целого: поэт-священник воспеваает высокий поступок, совершенный в прошлом, удостоенный награды в настоящем, откуда протягивается обещание благого будущего. Будущее обеспечено прошлым и уже осуществляется в настоящем.

Пушкин преобразует отношения прошлого, настоящего и будущего. Будущее открывается в настоящем, но не может быть ни присвоено, ни даже понято из него. Прошлое не является ключом-истолкователем к будущему. У Олега нет способа овладеть грядущим, вестником которого является «покорный Перуну» старик.

Как священник – Рудольфу, волхв обещает Олегу славу («Воителю слава – награда»), но то могущество, которое у рода Рудольфа простирается из настоящего в будущее, у Олега – в настоящем; краткое и энергичное подтверждение его власти разбивается о короткое «но» («но примешь ты смерть от коня своего»). Властитель пытается обойти смерть и не может это сделать.

На фоне других вариантов этой темы, о которых речь пойдет ниже, история подчеркнута свободна от какой-либо морали. Олег не терпит поражения в духовном поединке с волхвом, более того, он сам волхв (вещий), хотя в сюжете его причастность к ведению никак не явлена.

Сам его поступок если и оказывается трагической ошибкой (греч.: гамартемой), то особого рода. Не смерть становится расплатой за допущенную ошибку, но сама ошибка заключается в тщетной

В.Ю. Файбышенко *Власть слов: теология политическая и теология поэтическая
в анализе одного сюжетного паттерна*

попытке обойти смерть. Сюжетная коллизия, которая создана попыткой Олега обезвредить свою судьбу, совпадает с таковой в «Эдипе-царе» Софокла. Герой получает дурное предсказание, меняет свою жизнь, пытаясь избежать его реализации, но сама избранная им стратегия уклонения и приводит в итоге к осуществлению оракула. И если о «вине Эдипа» ведется давний спор, Пушкин подчеркнуто освобождает свою историю от намеков на вину и возмездие. Попытка обойти фатум оказывается способом реализации фатума².

Мир «Графа Гамбургского» провиденциально замкнут, в нем все события до конца раскрыли свой смысл и этот до конца утвержденный смысл включает будущее в настоящее, так что оно оказывается целиком раскрыто и растворено в настоящем. Это уже завершённое, вечное настоящее, для которого смерть безразлична.

В «Песни о Вещем Олеге» темная значительность происшествия ничем не исчерпывается. Событие пророчества и его исполнения не может быть символически раскрыто, истолковано, присвоено и стать основанием замкнутого собой вечного настоящего. Но именно поэтому обнажение «заветов грядущего» остается событием с неразрешенной и неразряженной символической активностью. Мир сохраняет свою тайну, этой тайне причастен волхв, но эта причастность не равна обладанию.

Мы видим, что в стихотворениях Жуковского и Пушкина принципиально различно задана сама временность события. У Жуковского время истории снято в дискурсе истории, позиции прошлого настоящего и будущего непротиворечиво толкуют друг друга. У Пушкина сложное единство настоящего, прошлого и будущего возникает на глазах читателя, «в живом времени». Причем, точкой отсчета оказывается уже известное герою будущее – а интригой – то, каким непредсказуемым образом оно творится в настоящем.

Утверждение свободы мира в структуре пушкинского повествования выступает особенно отчетливо на фоне той аранжировки темы, которую предложил затем Н. М. Языков [Языков, 1858, с. 98-99]:

«Кудесник» (1827)

На месте священном, где с дедовских дней,
Счастливый правами свободы,
Народ Ярославов, на воле своей,
Себе избирает и ставит князей,
Полкам назначает походы
И жалует миром соседей-врагов –
Толпятся: кудесник явился из Чуди...
К нему-то с далеких и ближних концов
Стеклись любопытные люди.

И старец кудесник, с соблазном в устах,
В толпу из толпы переходит;
Народу о черных крылатых духах,
О многих и страшных своих чудесах
Твердит и руками разводит;
Святителей, церковь и святость мощей,
Христа и пречистую деву поносит;
Он сделает чудо – и добрых людей
На чудо пожаловать просит.

² М. Вайскопф в своем анализе сюжета «Песни» настаивает на «реальности» вины Олега; нам же представляется, что трюк Пушкина в данном случае заключается как раз в подрыве интуитивно ожидаемого разделения на виновное деяние и наказание за него. Собственно, сам Вайскопф убедительно описывает амбивалентную самозамкнутость пушкинского сюжета мщения, где каждая из сторон выступает как сторона возмездия [Вайскопф, 2003].

V.Ju. Faybyshenko *The power of words: political theology and the theology of poetry in the analysis of one plot pattern*

Он сладко, хитро празднословит и лжет,
 Смущает умы и морочит:
 Уж он-то потешит великий народ,
 Уж он-то кудесник чрез Волхов пойдет
 Водой – и ноги не замочит.
 Вот вышел епископ Феодор с крестом
 К народу - народ от него отступился;
 Лишь князь со своим правоверным полком
 К святому кресту приложился.

И вдруг к соблазнителю твердой стопой
 Подходит он, грозен и пылок;
 «Кудесник! скажи мне, что будет с тобой?»
 Замялся кудесник и – сам он не свой,
 И жметя и чешет затылок.
 «Я сделаю чудо». – «Безумный старик,
 Солгал ты!» – и княжеской дланью своею
 Он поднял топор свой тяжелый – и в миг
 Чело раздвоил чародею.

Здесь уже вовсе нет «разделения властей». Сакральное не обладает никаким собственным действием, собственной аурой: единственное, что поддерживает его – власть ему присягающая. Кудесник так же лишен собственной силы – он простой соблазнитель. Единственный источник власти – то есть способности свести реальное с символическим – князь. Суверен творит действительность, опуская тяжелый топор на голову того, кто был когда-то носителем другой древней власти, а теперь превращен в самозванца. Власть – орудие символического порядка ровно в той мере, в какой всякий символический порядок сам становится ее орудием. Таким образом, власть обладает специфической перформативной силой: она не «делает вещи словами», а своими актами создает саму символическую силу слов, их способность что-то значить. Победу князя обеспечивает не его христианское исповедание, но само его суверенное решение опустить топор на голову кудесника.

Стихотворение Языкова работает как точная иллюстрация гоббсовского «Левиафана»: власть является единственным проводником и держателем священного именно в силу своего целиком имманентного характера. Не божественное помазничество обеспечивает легитимность власти, но сама власть есть единственный неложный артикулятор, отделяющий пророка от лжепророка: суверен – неизбежный и полномочный заместитель Христа на всем протяжении исторической жизни государства.

На языке уже шмиттовского «Левиафана» прямая власть победила косвенную, обеспечив «взаимосвязь защиты и повиновения» [Шмитт, 2006]. Одновременно из сюжета уходит чудесное, связанное с трансцендентностью как судьбы, так и благодати. Очевидно пародическое обыгрывание пушкинского решения темы: вопрос, обращенный Олегом к волхву, вывернут наизнанку: «Кудесник! скажи мне, что будет с тобой?» и ответ на него дается незамедлительно, не нуждаясь в пророчестве. Волхв не совершает обещанного чуда («Я сделаю чудо» – «Безумный старик,/ Солгал ты!») не только потому, что он мошенник (такова идеологическая презумпция текста), но и потому, что нечудесное действие власти оказывается и более быстрым, и более эффективным перформансом (таково фактическое сообщение). С другой стороны можно описать этот процесс и в формулировке К. Шмитта как секуляризацию чуда, присвоение его сувереном в духе «современного учения о государстве» [Осповат, 2018].

В стихотворении Языкова отсутствует перспектива как прошлого, так и будущего – все решается сиюминутным действием в настоящем, но само это настоящее уже завершено, закрыто

В.Ю. Файбышенко *Власть слов: теология политическая и теология поэтическая
в анализе одного сюжетного паттерна*

реализацией морали сродни басенной. Вмешательство благочестивого князя демонстрирует тягу к полному вытеснению других типов символической власти в мире, которым претендует управлять суверенное решение.

Похоже, что именно этому варианту разрешения старого спора в свою очередь отвечает Пушкин в финале «Золотого петушка»: петушок отомстил за убитого мага. Сказка Пушкина, в определенном отношении, исчерпывает в его творчестве топос встречи двух властей и завершает эту встречу взаимной аннигиляцией (так же, кстати, она завершает и «клеопатровский» топос губительной красоты). «Золотой петушок» отвечает не только на вариацию топоса у Языкова, но и на противоположную языковской версию П.А. Катенина.

В стихотворении Катенина «Старая быль» (1828) тема приобретает новое осложненное развитие: конфликт переносится внутрь поэтического состязания. Князь Владимир остается уклончивым арбитром спора поэтов, в котором защиту «мирской власти» и обоснование ее мироустроительной силы берет на себя один из поэтов – юный византиец (речь которого (ямб) и метрически отделена от наследующего Жуковскому и Пушкину размера всего стихотворения).

Песнь грека возвращает нас к теме нового универсума, производимого искусством суверенной власти:

Но милосердие царево
Изображающий символ,
Неувядающее древо.
Склоняет ветви на престол;
Не рода древ обыкновенных,
Земными соками взращенных,
Одетых грубою корой,
Блестящих временной красотой,
Чей лист зеленый, цвет душистый
На краткий миг прельщают взор,
Доколь с главы многоветвистой
Зимы рука сорвет убор.
Ввек древо царское одето
Бессмертным цветом и плодом:
Ему весь год – весна и лето.
Белейшим снега серебром
Красуясь, стебель его высоко
Возносится и, над челом
Помазанника вдруг широко
Раскинувшись, пленяет око
И равенством ветвей прямых,
И блеском листьев золотых.
На сучьях серебряных древесных
Витают стадо птиц прелестных –
Зеленых, алых, голубых
И всех цветов, очам известных,
Из камней и драгих и честных.
О диво! творческий резец
Умел создать их для забавы,
Великолепия и славы
Царя народов и сердец.

V.Ju. Faybyshenko *The power of words: political theology and the theology of poetry in the analysis of one plot pattern*

О, если бы сии пернаты
Свой жребий чувствовать могли,
Они б воспели: «Мы стократы
Счастливей прочих на земли.
К трудам их создала природа:
Что в том, что крылья их легки?
Что значит мнимая свобода,
Когда есть стрелы и силки?
Они живут в лесах и в поле,
Должны терпеть и зной, и хлад;
А мы в блаженнейшей неволе
Вкушаем множество отрад».
За что ты, небо! к ним сурово
И счастье чувствовать претишь?
Что рек я? Царь! ты скажешь слово
И мертвых жизнь даришь.
Невидимым прикосновеньем
Всеавгустейшего перста
Ты наполняешь сладким пеньем
Их вдруг отверстые уста;
И львы, рыкавшие дотол,е,
Внезапно умиряют гнев
И, кроткой покоряясь воле,
Смыкают свой насытый зев.
И подходящий в изумленьи
В царь зреть мыслит божество,
Держащее в повиновеньи
Самых бездушных вещество;
Душой, объятый страхом прежде,
Преходит к сладостной надежде,
Внимая гласу райских птиц,
И к Августа стопам священным,
В сидонский пурпур обуевшим,
Главою припадает ниц».

[Катенин, 1965, с. 180-182]

Искусственные птицы, сидящие на серебряном дереве – это совершенный символ царственного художества. Мир заново создан властью, имеющей сакральную санкцию, и, по мнению пташек, создан лучше своего прообраза. Их песня воспроизводит гоббсовскую аргументацию перехода к гражданскому, то есть подвластному состоянию: «Что значит мнимая свобода, когда есть стрелы и силки».

Возникает параллель к «Соловью» Андерсена, где суверенная власть так же предпочитает песню искусственного создания, утверждающего своим прекрасным устройством саму возможность искусно устроить мир. Живой соловей возвращается к императору только на ложе болезни – когда смертное существо отделяется от своего бессмертного титула.

В тексте Катенина боевой конь, предлагаемый в дар певцу-кудеснику у Жуковского и Пушкина, достается византийцу – но тот опасается на него сесть и неспособен надеть доспехи. Его «неспособность» – естественное следствие скопчества (мотив, отозвавшийся в «Сказке о золотом петушке»). «Прелестный как девица» певец государственности – евнух. Но и русский певец

В.Ю. Файбышенко *Власть слов: теология политическая и теология поэтическая
в анализе одного сюжетного паттерна*

признает, что время старой песни с ее витальностью, прямой слитостью с силами войны и любви, кончено. «Старый поэт» ничего не возражает дивному новому миру византийца. Он только уверен: в этом мире нет места той силе, что вела его собственную песню:

Певал я о витязях смелых в боях –
Давно их зарыли в могилы;
Певал о любви и радостных днях –
Теперь не разбудишь Всемилы;
А петь о великих царях и князьях
Ума не достает, ни силы

Хорошо устроенный Левиафан переводит на себя сам источник поэзии. Византиец, лишенный «эротического» отношения к собственной жизни, славит не личность августа, а его трон, то есть сам принцип суверенности – он поет смертного бога, который является заместителем бессмертного. Показательно, что конфликт певцов у Катенина корреспондирует с исторической логикой Гегеля. Царство Второго Рима, воспетое греком, близко гегелевскому первому Риму:

«Государство начинает абстрактно обособляться и обращаться в цель, в достижении которой и индивидуумы принимают участие, но не всеобщее и не конкретное. А именно свободные индивидуумы приносятся в жертву суровым требованиям цели, достижению которой они должны посвящать себя в этом служении тому, что само является абстрактно всеобщим. Римское государство уже не есть царство индивидуумов, как им был город Афины» [Гегель, 1993, с. 150].

Такое государство уже не может результироваться в фигуре прекрасной индивидуальности, подобной Александру, и потому поэзия, присягающая ему, лишена силы. Таким образом, в стихотворении Катенина антагонистом поэтического слова оказывается не слово или деяние властителя, но сама «сила вещей», принявшая анонимную форму суверенной государственности.

Конечно речь не идет о влиянии Гегеля на Катенина, скорей, здесь, по-гегелевски, действует *zeitgeist* – общее представление о том, что свобода простого и обозримого целого сменяется в истории господством абстрактно-всеобщего могущества – диалектически ведущего в своем развитии к расколотости современного способа жизни.

Мы сознательно оставили в стороне конкретные «политические применения» разбираемых стихотворений (об этом написано достаточно, начиная с разбора «Старой были» Ю. Тыняновым [Тынянов, 1929, с. 160-177] для того, чтобы очертить горизонт политико-теологических презумпций, к этим применениям не сводящихся.

3

Вторая важная сторона темы «поэтической теологии»: власть слов как космическая стихия. Невозможно вполне раскрыть эту важную тему, не отклонившись от нашего магистрального сюжета: ограничимся несколькими замечаниями. Топика вихря и потока, соприродных поэтическому вдохновению, заданная Жуковским в «Графе Гапсбургском», была подхвачена Пушкиным в «Зачем крутится ветер в овраге». Но в мире Жуковского предустановленная гармония согласует свободу поэта и власть суверена. Эта гармония зиждется на том, что власть правителя также основывается на глубочайшей связи с началами вещей. Они онтологически однородны, или, можно сказать, поэт извлекает из своей субъективности то, что властитель устраивает объективно.

Властелин, глубоко связанный со стихией как строем мира (или с одной из противоборствующих стихий) есть и у Пушкина – это Петр, или Пугачев, но эта связь – не морализаторского порядка, «подключение» к стихии не гарантируется легитимностью правителя. Сама стихия спонтанно облекает как легитимную, так и нелегитимную (самозваную) власть: например, Пугачев – это лик казачьей песни и сказки.

Всякая суверенная власть может быть заподозрена в самозванстве (в «Медном всаднике» Евгений трактует Петра именно как самозванца и мнимого чудотворца). К. Осповат предлагает убедительное объяснение этого двоящегося единства, которое оказывается укоренено в самом основании новоевропейской «барочной» политической теологии: «Отсутствующие в «Медном всаднике» самозванцы, или воры, не только расширяют репертуар царственных фигур, но и воплощают центральный парадокс монархического политического воображения: «...суверен является точкой неразличения насилия и права, границей, на которой насилие превращается в право, а право обращается в насилие» [Агамбен, 2011, с. 45]. Аллегорический язык стихий позволяет наглядно соединить эти крайности: толкование петербургского наводнения как анархически-разрушительного нападения «воров» венчается в «Медном всаднике» формулой политического богословия, обожествляющей самодержавное насилие: «Народ / Зрит божий гнев и казни ждет» [Осповат, 2018].

С другой стороны, сама самозванная власть часто имеет у Пушкина обертоны поэтического творения: Пугачев показывает себя как поэт фольклорно-архаический, Лжедмитрий – как поэт романтический, Франц в «Сценах из рыцарских времен» уже вполне эксплицитно соединяет в себе самозванческую волю подняться над унаследованным состоянием и силу подлинного поэта. А власть исходно легитимная может потерять силу, само ее бессилие делает ее самозванческой. В «Сказке о золотом петушке» скопцом является не только чародей, но и царь: его старческое бессилие запускает сюжет, а притязание обладать Шемаханской царицей приводит его к смертельной развязке.

Поэтическое являет себя как власть особого рода, соединяющая в себе порядок и хаос, повиновение и восстание. В этой амбивалентности она схожа с властью эроса, более того, поэтическое и эротическое часто выступают как двойники друг друга в сложном мерцании отождествления и растожествления. Именно взаимный мимесис поэтического и эротического выходит на первый план в следующем стихотворении из интересующего нас ряда.

*

В «Мелхале» А. А. Ахматовой в прежнюю диспозицию поэта и властелина прямо вторгается эрос.

И отрок играет безумцу царю,
И ночь беспощадную рушит,
И громко победную кличет зарю,
И призраки ужаса душат.
И царь благосклонно ему говорит:
«Огонь в тебе юноша, дивный горит,
И я за такое лекарство
Отдам тебе дочку и царство».
А царская дочка глядит на певца,
Ей песен не нужно, не нужно венца,
В душе ее скорби и обида,
Но хочет Мелхола – Давида.
Бледнее, чем мертвая; рот ее сжат;
В зеленых глазах исступленье;
Сияют одежды, и стройно звенят
Запястья при каждом движении.
Как тайна, как сон, как праматерь Лилит...
Не волей своею она говорит:
«Наверно, с отравой мне дали питье,

В.Ю. Файбышенко *Власть слов: теология политическая и теология поэтическая
в анализе одного сюжетного паттерна*

И мой помрачается дух,
Бесстыдство мое! Унижение мое!
Бродяга! Разбойник! Пастух!
Зачем же никто из придворных вельмож,
Увы, на него непохож?
А солнца лучи... а звезды в ночи...
А эта холодная дрожь...»

[Ахматова, 1986, с. 148]

Текст Ахматовой вбирает в себя семантический ореол, нажитый размером за век с лишним³. Тема власти слова получает интересное осложнение: власть поэта демонстрирует двойную природу фармакона – яда и лекарства. То, что является лекарством для царя Саула, оказывается отравой для его дочери Мелхолы. Ахматова выстраивает сложную оптику, в преломлении которой до нас доходит власть песни. О ней рассказывает не сам певец, но тот, кто этой власти пытается противостоять. Речь ведется с места Мелхолы, и на глазах у читателя она терпит преобразующее ее включение «чужого слова».

Сопротивляющаяся речь Мелхолы становится мимесисом неслышимой нами песни Давида. Мелхола – и субъект, и объект: она – плата за целительное действие поэзии и невольный ее пациент. Именно отделение воли Мелхолы от ее желания оказывается предметом поэтического внимания Ахматовой. Царская дочь, отмеченная знаками власти, Мелхола переживает власть песни как то, что лишает ее власти над собой. Давид – даже не соблазнитель (его воля не участвует в игре), а сам соблазн. Желание Мелхолы чуждо ей самой, но в той же степени оно кажется чуждым и Давиду.

Однако в описании одержимой царевны, на строке «Как тайна, как сон, как праматерь Лилит» точка, откуда ведется повествование, как будто меняется: кто именно видит праматерь Лилит в Мелхолое? Можно подумать, что это Мелхола нарциссически заворочена собственным обликом, однако следующие строки возвращают нас к аутентичной точке зрения Мелхолы: «Бесстыдство мое! Унижение мое!».

Это не похоже и на вторжение точки зрения Давида – от начала до конца он остается неучастным, не присутствующим в триумфе собственного слова. Преображение воли Мелхолы, никак не совпадающее с ее субъектностью, происходит в особом поле, которое не связано и с субъектностью Давида, но только с самой песней и создаваемой ею мировой тягой, соединяющей ночные звезды и трепет человеческого тела. Это поле преобразования создано песней, но переживается как любовь. Власть песни остается неопознанной и даже ставится под вопрос как всего лишь инобытие эротической стихии: «Ей песен не нужно, не нужно венца». Стихотворение Ахматовой оказывается мимесисом самой любовной иллюзии как поэтического сна: то, что происходит с Мелхолой, никак не совпадает с ее установкой и способом рассказа о происходящем, но материализуется в ее речи, как будто выступающей медиумом песни Давида.

4

В последней части мы обратимся к стихотворению Ольги Седаковой «Давид поет Саулу» [Седакова, 2010, Т.1, с. 221-223], которое подхватывает размер и тему «Песни о вещем Олеге» и «Мелхолы»⁴, откликаясь на импульс стихотворения Рильке “David singt vor Saul”. Оно замыкает начатый Жуковским и Пушкиным ряд, объединённый сюжетом встречи поэта и суверена и двусмысленным контактом поэтической теологии с теологией политической. Стихотворение

³ АмЗ/4 написаны еще два «библейских» стихотворения Ахматовой «Под крышей промерзшей чужого житья» и «Рахиль», стихи, посвященные Блоку, что в свою очередь отсылает нас к написанным АмЗ/4 блоковским «поэтам», и пр. См.: [Немзер, 2013, с. 288-291].

⁴ Разбор стихотворений А. Ахматовой и О. Седаковой среди других русских стихов, посвященных царю Давиду, уже делался Е. Айзенштейн [Айзенштейн, 2013], но вне связи с ритмико-семантическим паттерном Жуковского/ Пушкина.

Седаковой обнаруживает неожиданное разрешение описанной нами коллизии.

И здесь суверен встречается с «вдохновенным кудесником», который дает ему не просто утешение, но предсказание.

В отличие от «Графа Гамбургского» Жуковского и «Песни» Пушкина властитель не получает здесь собственного слова, тем не менее его присутствие ощутимо – оно проявляет себя в самой обращенности речи Давида, построенной как реплика в разговоре, которая отвечает доводам и ожиданиям собеседника и одновременно обрушивает их.

Седакова начинает *in medias res*: со слов Давида, обращенных к царю Саулу. Давид знает, зачем его позвали. От него ждут слов, которые могут укротить тоску и безумие:

Холодное время, не видно огней,
темно и утешиться нечем.
Душа твоя плачет о множестве дней,
о тайне своей и о шуме морей.
Есть многие лучше, но пусть за моей
она проведет этот вечер.

И речь Давида в начале как будто колеблется между двумя возможностями, одна из которых предполагает, что поэт будет утешать тревогу властителя эпической песнью, разворачивая пестрый свиток человеческих деяний: «протянется тут,/ как мужи воюют, как жены прядут/ руно из времен Гедеона».

Эта строка намекает, что Давид обещает тоскующему царю именно эпос. Сама Седакова как исследователь и мыслитель связывает сложные формы поэтической наррации с наследием архаической поэтической магии, воздействующей равно на мирскую власть и на морскую стихию. Например:

«<...> в мандельштамовском «Ариосте» этот рассказ «бессмысленный», которому никто не должен верить, но он входит в построение мироздания. Вот в чём дело, что это рассказ в каком-то смысле космогонический, как бы ни были нелепы сюжеты и повороты рассказа. <...> Язык, который создаёт или поддерживает мир. <...> В русской фольклорной традиции такую роль исполняли былины. Связь их содержания с их смыслом была так же странна. <...> Во всяком случае, содержание былины нельзя назвать душеполезным. Но её значение: когда исполняется былина и когда она свою настоящую силу проявляет? Её исполняют, когда на море буря. Тогда садятся на берегу и начинают петь былинку, чтобы море успокаивалось. Это назначение древнейшего фольклорного жанра в русской традиции: успокоение моря, то есть вообще говоря воссоздание вселенной из хаоса. Так же как в ариостовом повествовании, сюжеты и повороты, кто что делает, были совершенно неважны: не это в ней действует. <...> И вряд ли Ариост скажет, что он делает. Развлекает феррарский двор? Но и в развлечениях двора тоже что-то есть, то же есть нечто более глубокое, чем декоративная вещь, потому что, как мы можем сказать по многим вспышкам этих значений, что власть и князь каким-то образом связаны с морем. И успокоение царя – это тоже успокоение стихии. Например, известные библейские эпизоды, когда Давид поёт Саулу, много разнородных примеров можно привести: обручение дождя с морем...»

И дальше:

«Я вспомнила библейскую цитату из Притчей Соломона <...>:
Как поток воды, так сердце Царя в руке Божьей,
И куда Он захочет его повернуть, туда и склоняет.

Так что по крайней мере у меня есть некоторые оправдания этому может быть слишком рискованному и быстро сделанному сравнению Царя, высшей власти, и воды; певца, который укрощает сердце Царя, как Давид укрощал сердце Саула и певца-мироустроителя, который поёт,

В.Ю. Файбышенко *Власть слов: теология политическая и теология поэтическая
в анализе одного сюжетного паттерна*

рассказывает, повествует и тем самым укрощает стихию, над которой нет никакой другой власти, кроме Божией. Зацепившись за этот узел мотивов: Царя, океана и певца, я думаю, стоит посмотреть на одну из важнейших пушкинских тем: тему мирской власти, тему царя»⁵.

Далее (с упоминанием Шиллера, Гете и Жуковского) идет анализ развития пушкинского мотива соперничества поэта и царя, результирующегося в образе поэта-царя (От «Песни о вещем Олеге» до «Золотого петушка» и «Домика в Коломне»⁶. Таким образом, сама Седакова рассматривает песенное лекарство Давида и коллизию пушкинской «Песни о вещем Олеге» в одной перспективе – внутри представления о магической власти поэтического слова в ее отношении к власти мирской.

Итак, Седакова видит в библейском эпизоде пения Давида реализацию поэтической власти – власти утишения стихий. Онтологически это действие восполняет бытие стихии как страсти – то есть отвечает ее нужде:

«Напрасно думают, что поэзия собирает, или обобщает, или возвышает тот смысл, который есть и без нее в «реальности». Она действует с другой стороны:

И на бушующее море
Льет примирительный елей.

Этого смысла в мире нет, он в мире *нужен*. Как раз потому, что его нет, потому что нечего вынуть из-за пазухи и подарить. Мир дан, он дарован. Елей свой поэзия не берет из бушующего моря как «суть» этого моря, а дарует ему – как то, что в его сути присутствует в виде нехватки, как предмета тоски и просьбы» [Седакова, 2010, Т.3, с. 53].

Здесь мы слышим близкое шиллеровскому:

«Er preiset das Höchste, das Beste,
Was das Herz sich wünscht, was der Sinn begehrt»,

но на место антропологии субъекта встает онтология желания как нужды самого мира. В сути мира заключена тоска по тому, чего в нем нет. Обращением этого *нет* в *да* и оказывается поэзия.

Но как и чем восполняется нехватка мира?

С. С. Аверинцев понял отношение стихотворения Седаковой к вдохновившему ее Рильке, прежде всего, как спор:

«Для нее характерна догадка о целительном действии сосредоточенного памятования о конце. Догадка эта высказывается особенно отчетливо в стихотворении «Давид поет Саулу» – дерзновенном споре с одноименными стихами Райнера Мариа Рильке (вообще говоря, одной из «неподвижных звезд» небосвода Седаковой). Библия повествует о том, как злой дух смущал богооставленного царя Саула; и тогда «Давид, взяв гусли, играл, – и отраднее и лучше становилось Саулу, и дух злой отступал от него» (I Книга Царств, глава 16, стихи 14-23). И вот вопрос: какой песнью, силой каких образов одолевал Давид уныние недужного душой царя? У Рильке это чувственные образы, призрак гедонического упоения («Deine Nächte, König, deine Nächte...»). Стихи Седаковой – по фактуре куда более близкие к натуральному Рильке, чем лучшие русские переводы, – говорят о совсем, совсем ином: как раз то, что являет себя как полный отказ от утешительности, – «темно и утешиться нечем», – доходя до неумолимой чистоты, дает тайное, последнее, лежащее за гранью слов утешение» [Аверинцев, 1994, с. 361-362].

⁵ Расшифровка аудиозаписей семинара О. Седаковой «Позднее искусство» (МГУ, зимний семестр 1999), сделанная А.В. Марковым.

⁶ Седакова ссылается на подробное исследование темы «царь и певец», где рассматриваются варианты ее решения у Шиллера, Жуковского и Гете. Keil R.-D. Der Fürst und der Sänger: Varianten eines Balladenmotivs von Goethe bis Puschkin. – Studien zur Literatur und Aufklärung in Osteuropa. – Herausg. N. B. Harder & H. Roethe, Giessen, 1978.

Действительно, «полный отказ от утешительности» (и, кажется, даже от утешения) в призванной исцелить песне Давида заключает в себе движущий парадокс стихотворения Седаковой: «не лекарство, а труд – душа для души». Но, возможно, это не столько спор, сколько неожиданное развитие того, что уже есть у Рильке. Тот эротический экстаз, с вызывания призраков которого начинается Давид у Рильке, не имеет отношения к собственно гедонизму.

Женское тело оказывается здесь оселком реального – Реальным как таковым – тем, с чем песнь может вступить в миметическую схватку, переходящую в объятие – схватку, в которой каждая из сторон должна взять на себя форму и вес чужой жизни, уподобиться ей. Это сражение протекает на поле времени. Давид сильнее Саула (“ich hab dich doch in der “Gewalt””) [Rilke, 1907, s. 13] именно потому, что обнаруживает честное поражение в попытке воскресить прошлое, вернуть ему плоть. Может ли реальность песни оказаться сильнее реальности обладания? Может, однако не потому, что песня становится такой же, как плоть, но поскольку именно она создает ситуацию полного и нераздельного обращения друг к другу, то новое место, в котором оказываются сердца Давида и Саула:

Mein verwaistes Herz und dein verworrenes
hängen in den Wolken deines Zornes,
wütend ineinander eingebissen
und zu einem einzigen verkrallt.

То, что их соединяет, есть дух (Geist), рождающийся именно во взаимном захвате терпящих поражение сил:

Fühlst du jetzt, wie wir uns umgestalten?
König, König, das Gewicht wird Geist.

Давид и Саул у Рильке оказываются замкнутым и сомкнутым в вечном противоборстве созвездием. Их взаимная власть оказывается не их властью, но их безвластием – действием благого поражения.

В стихотворении Седаковой Давид восполняет «нехватку» земной власти Саула, ту нехватку, которая является ядром этой власти и приводит ее в действие – но восполняет ее, в отличие от мандельштамовского Ариоста, не чистым избытком «рассказывания», а самым прямым и парадоксальным образом – обращая ее к собственному «ничто».

На плач души Саула по своей тайне, по себе самому, Давид отвечает тоже рассказом о самом себе, но с такой далекой дистанции, с которой разговор о себе перестает быть интимным – это повествование о том, что оставлено, и о человеке как о том, кто оставлен:

И что человек, что его берегут? –
гнездо разоренья и стога.
Зачем его птицы небесные вьют?
Я видел, как прут заплетается в прут.
И знаешь ли, царь? не лекарство, а труд –
душа для души, и протянется тут,
как мужи воюют, как жены прядут
руно из времен Гедеона.
Какая печаль, о, какая печаль,
какое обилие печали!
Ты видишь мою безответную даль,
где я, как убитый, лежу, и едва ль

В.Ю. Файбышенко *Власть слов: теология политическая и теология поэтическая
в анализе одного сюжетного паттерна*

кто знает меня и кому-нибудь жаль,
что я променяю себя на печаль,
что я умираю вначале.

И как я люблю эту гибель мою,
болезнь моего песнопенья!
Как пленник, захваченный в быстром бою,
считает в ему неизвестном краю
знакомые звезды – так я узнаю
картину созвездия, гибель мою,
чье имя – как благословенье.

Давид пророчествует не о судьбе Саула, а о собственной судьбе, и мы не сразу понимаем, что это и есть разговор о «тайне» души Саула. Пушкинский волхв видит чужую смерть, Давид показывает собеседнику свою («Ты видишь мою безответную даль»). Пленник, радующийся своей гибели, становится на место вдохновенного кудесника.

От пророчества о самом себе Давид переходит к общему уделу, который связывает их обоих и каждого из людей с любым другим, со всяким вообще. Он дает прямой и парадоксальный ответ на исходный для нашего сюжета шиллеровский вопрос о «высочайшем желании человеческого сердца»:

Ты знаешь, мы смерти хотим, господин,
мы все. И верней, чем другие,
я слышу: невидим и непобедим
сей внутренний ветер. Мы всё отдадим
за эту равнину, куда ни один
еще не дошел, – и, дожив до седин,
мы просим о ней, как грудные.

Речь идет о том, что каждый знает в глубоком одиночестве, но знают «все», а Давид-певец всего лишь – «верней, чем другие». И Саул знает именно это; об этом пророчески плачет его душа:

Ты видел, как это бывает, когда
ребенок, еще бессловесный,
поднимется ночью – и смотрит туда,
куда не глядят, не уйдя без следа,
шатаясь и плача. Какая звезда
его вызывает? какая дуда
каких заклинателей? –

Вечное да
такого пространства, что, царь мой, тогда
уже ничего – ни стыда, ни суда,
ни милости даже: оттуда сюда
мы вынесли всё, и вошли. И вода
несет, и внушает, и знает, куда...

Ни тайны, ни птицы небесной.

В чем заключается поэтическая власть Давида? Он ничего не может «сделать», он не меняет, не обустроивает и не побеждает мир. Он даже не исцеляет. Освободительная и целебная сила песни Давида – именно в том, что она обнаруживает общность болезни и пропускает Саула к ее источнику.

Болезнь Саула есть его отношение к своему желанию. Вся сила Саула направлена на сопротивление этому желанию, – но Давид показывает Саулу, что его желание названо и разделено. И это желание каждого, оно сообщает душе ее собственную и общую всем форму. Что оно такое? Вроде бы об этом сказано прямо: «Мы смерти хотим, господин». Песня слышна из той дали, где оно уже осуществлено – где Давид лежит убитый, как герой лермонтовского «Сна» или «Завещания»: «и едва ль кто знает меня и кому-нибудь жаль». Эта заброшенная в будущее и одновременно являющаяся точкой отсчета смерть не похожа на сон; она производит не образы и видения – собственно она ничего не производит: «я променяю себя на печаль», то есть на само это непродуцирующее желание. Давид становится печалью царя Саула, печалью каждого земного существа о «родине, сверкнувшей из прорех».

Итак, смертью названо самое сильное человеческое желание, настолько сильное, что человек не в силах его не только осуществить, но и признать. Однако смерть – не последнее слово. «Смерть» – это указание на то, что против этого желания ничто не устоит, оно сильнее всего.

Смерть и песня оказываются называющими друг друга и противостоящими друг другу моментами одного события: «Я не хочу быть тем, что я хочу» «Пятых стансов» [Седакова, 2010, Т.1, с. 308] и одновременно: «Поэт есть тот, кто хочет то, что все хотят хотеть» «Коды» [Седакова, 2010, Т.1, 292]. Это другое, полностью отличное от всего своего, и одновременно «самое своё». Здесь «Нет» обменивается на «Да». «Вечное Да такого пространства» возвращает нас в немецкий язык Рильке и Хайдеггера: Да как «здесь», Да присутствия, которым оборачивается недостижимая даль «равнины, куда ни один ещё не дошел».

Ребёнок, у которого ещё ничего нет «здесь», узнает это Да, точку радикального оборота: «тогда/ уже ничего – ни стыда, ни суда, ни милости даже: оттуда сюда мы вынесли всё, и вошли». «Всё», которого не было ни у кого на земле, вдруг появляется оттуда, куда идут, бросив «всё». Смерть – это способ предоставить желанному место, открыть ему путь.

Неожиданное окончание «Ни тайны, ни птицы небесной» – развязывание печали Саула, той тайны, о которой плакала его душа. Гнездо, которое вили птицы небесные, оставлено. Здесь никого нет, потому что все и всё здесь. *Да / Туда* это *Здесь*, одновременное *Там* – всё, которое идет на встречу всему, превышая не только суд, но и милость. Песня освободила всех до конца, вернее произвела тот моментальный оборот пространства, в котором «здесь» оказалось здесь. «Оттуда» и «сюда» совпали, не теряя собственного вектора, как лента Мебиуса, образованная желанием и его желанным.

Давид открывает Саулу не его будущее, но само его настоящее: «мы все» уже здесь. Мы вошли в пространство, которое забирает все, ни на что не обменивая – это и есть настоящее. Разгадка и развеивание судьбы, рока, жребия, удела происходит прямо на глазах читателя: стихи, начинавшиеся с плача души о своем пределе, заканчиваются молниеносным смыканием всего времени человеческой жизни в точке ее фундаментального противоречия самой идее времени.

Поэтическая речь вполне обнажает здесь собственное перформативное устройство: тайна высказана – но не разоблачена, а осуществлена самой речью, сказанным ею да, которое одновременно оказывается да того пространства, которому жертвуют тайной и всем содержимым души. «Мы вынесли все и вошли» – пророчество Давида реализуется, пока рассказывает себя – открывающая будущее речь Давида вдруг оказывается будущим, которое осуществляется на наших глазах, то есть – настоящим. Все стихотворение оказывается триумфом настоящего времени, которое обращает, втягивает в себя будущее. Осуществившийся эсхатос, предел, оказывается исполнением того желания, которое создает время.

Тот, к кому обращена эта песня – царь, как и тот, кто ее исполняет. И у Рильке, и у Седаковой «царь» – имя человека как такового, человека в полноте его положения на земле. Это положение

В.Ю. Файбышенко *Власть слов: теология политическая и теология поэтическая*
в анализе одного сюжетного паттерна

есть в некотором смысле инверсия новалисовского определения «Король – человек, ставший в своем возвышении земным фатумом». Царь Саул действительно обнаруживает свой фатум в самом себе, но это фатальность каждой жизни: двигаясь согласно своей глубочайшей воле, она приходит к совершенному не-владению собой (такому владению, которое позволяет полную отдачу).

Отношение поэта и царя преобразуются в стихотворении Седаковой в отношение человека и желанного ему – это отношение разрушает суверенность, но, парадоксальным образом, открывает путь к событию. Точкой, в которой поэтическая теология подчиняет и преобразует политическую, оказывается тема самой первой воли человека, которая никому не подвластна: не воли-(само)принуждения, или воли-приказа, но воли-желания.

Итак, остается понять, что именно дало нам сопоставление всех этих стихотворений, посвященных встрече двух властей. Очевидно, что происходящее в них далеко от обыденного представления об имманентном конфликте поэта и царя, причина которого в том, что властелин запрещает поэту говорить то, что тот хочет сказать. Речь идет не о споре между дозволенным и недозволенным содержанием речи. Сложные отношения актантов принципиально асимметричны, они не могут быть сведены ни к конфликту, ни к союзу, но не потому или не только потому, что поэтическое делание неотмирно и не имеет никакого прямого отношения к тому, чего добивается земная власть. Предельная нацеленность власти всегда выходит за пределы того, что есть. И суверен, и поэт имеют дело с пределом, с границей, за которой ничего нет. В конечном счете, различие суверенного и поэтического слова возникает там, где поэт соглашается «обменять себя на печаль», предоставить себя ничто (чреватое «всем»). Это различие, создающее динамику текста, проявляет себя в том, как организована темпоральность стихотворения: через асимметричное отношение мессианического, уже «подытоженного» времени [Агамбен, 2018] к дискурсивному времени, разворачиваемому сюжетом стихотворения. Там, где присутствие иного времени редуцируется, торжествует время истории, организованное как история власти.

ИСТОЧНИКИ

1. Ахматова А.А. Мелхольд // А.А. Ахматова. Сочинения в 2-х т. – Москва: Художественная литература, 1986. Т. 1. – С. 148.
2. Жуковский В.А. Граф Галсбургский // В.А. Жуковский. Собрание сочинений в 4 т. – Москва – Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1959. Т. 2. – С. 142-145.
3. Катенин П.А. Старая Быль // П.А. Катенин. Избранные произведения. – Москва. – Ленинград: Советский писатель, 1965. – С. 175-183.
4. Пушкин А.С. Песнь о вещем Олеге // А. С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959–1962. Том 1. – С. 185-188.
5. Пушкин А.С. Езерский // А.С. Пушкин. Собрание сочинений в 10 томах. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959–1962. Том 3. – С. 408-414.
6. Седакова О. Давид поет Саулу // О. Седакова. Четыре тома. – Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 1. – С. 221-223.
7. Седакова О. Кода // О. Седакова. Четыре тома. – Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 1. – С. 305-308.
8. Седакова О. Пятые стансы // О. Седакова. Четыре тома. – Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 1. – С. 292.
9. Седакова О. Заметки и воспоминания о разных стихотворениях, а также ПОХВАЛА ПОЭЗИИ // О. Седакова. Четыре тома. – Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. Т. 3. – С. 13-95.
10. Седакова О. Записи семинара О. А. Седаковой «Позднее искусство» (МГУ, зимний семестр 1999 г.) [рукопись].
11. Языков Н. М. Кудесник // Стихотворения Н. М. Языкова. – Санкт-Петербург: Типография Императорской академии наук, 1858. Часть I. – С. 98-99.
12. Rilke R.M. David singt vor Saul // R.M. Rilke. Neue Gedichte. Leipzig: Insel-Verlag. 1907. S. 12-14.
13. Schiller F. Der Graf von Habsburg // Schiller's sämtliche Werke, mit Stahlstichen. Stuttgart und Tübingen: Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, 1835. Erster band. S. 351-355.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Горе, полное до дна // Послесловие к кн.: Седакова О. Стихи. – Москва: Гнозис, Carte Blanche, 1994. – С. 358-363.
2. Агамбен, Д. Оставшееся время: Комментарий к Посланию к Римлянам. – Москва: НЛО, 2018.
3. Айзенштейн Е.О. «Дорогой подарок Царь-Давида». Псалмопевец Давид в русской поэзии XIX-XX века // Нева, 2013. №9. – С.181-204.
4. Вайскопф М.Я. Вещий Олег и Медный всадник // Вайскопф М. Птица-тройка и колесница души: Работы 1978–2003 годов. – Москва: НЛО, 2003. – С.6-24.
5. Виноцкий И.Ю. «Небесный Ахен»: Политическое воображение Жуковского в конце 1810-х годов // Пушкинские чтения в Тарту 3: Материалы международной научной конференции, посвященной 220-летию В. А. Жуковского и 200-летию Ф.И. Тютчева / Ред. Л. Киселева. – Тарту: Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. – С. 64–98.
6. Гегель Г.В.Ф. Лекции по философии истории. – Санкт-Петербург: Наука, 1993, 2000.
7. Гоббс Т. Левиафан // Гоббс Т. Сочинения в 2 т. Том 2. – Москва: Мысль, 1991.
8. Немзер А. Сии чудесные виденья...: Время и баллады В. А. Жуковского // Зорин А., Немзер А., Зубков Н. Свой подвиг свершив... – Москва: Книга, 1987. – С. 155–264.
9. Немзер А.С. «Песнь о вещем Олеге» и ее следствия // Acta Slavica Estonica IV. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, IX. Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон. – Тарту: University of Tartu Press, 2013. – С. 233-302.
10. Новалис Ф. Вера и любовь, или Король и Королева // Эстетика немецких романтиков. – Санкт-Петербург, 2006. – С. 5-14.
11. Основат К. «Кумир на бронзовом коне»: барокко, чрезвычайное положение и эстетика революций // Новое литературное обозрение, № 149 (1/2018) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19426/ – свободный.
12. Тынянов Ю. Архаисты и Пушкин // Архаисты и новаторы. – Ленинград: Прибой, 1929. – С. 87-227.
13. Шмитт К. Левиафан в учении о государстве Томаса Гоббса. – Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2006.
14. Шмитт К. Политическая теология. – Москва: Канон-пресс-Ц, 2000.
15. Kant I. Mutmasslicher Anfang der Menschengeschichte / Кант И. Предполагаемое начало человеческой истории // Кант И. Сочинения / Immanuel Kant. Werke. На рус. и нем яз. Т. I. – Москва: Ками, 1994. – С. 149-191.

SOURCES

1. Akhmatova, Anna. *Melkhola* [Melkhola] in *Sochinenija v 2-h t.* [Works in 2 vols]. T.1. Moscow, Hudozhestvennaja literatura, 1986. P. 148.
2. Zhukovsky, Vasily. *Graf Gapsburgskij* [The Earl of Habsburg] in *Sobranie sochinenij v 4 t.* [Collected Works in 4 vols]. T. 2, Moscow – Leningrad: Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1959. Pp. 142-145.
3. Katenin, Pavel *Staraja Byl'* [The Old True Story] in *Izbrannye proizvedenija* [Selected works], Moscow – Leningrad, Sovetskij pisatel', 1965. Pp. 175-183.
4. Pushkin, Alexander. *Pesn' o veshchem Olege* [The Song of Prophetic Oleg] in *Sobranie sochinenij v 10 tomah.* [Collected works in 10 vols], T. 1. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1959-1962. Pp. 185-188.
5. Pushkin, Alexander. *Ezerskij* [Ezerskij] in *Sobranie sochinenij v 10 tomah.* [Collected works in 10 vols], T. 3. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1959-1962. Pp. 408-414.
6. Sedakova Ol'ga. *David poet Saulu* [David sings to Saul] in *Chetyre toma.* [Four volumes], T. 1. Moscow, Russkij fond sodejstvija obrazovaniju i nauke, 2010. Pp. 221-223.
7. Sedakova Ol'ga. *Koda* [Code] in *Chetyre toma.* [Four volumes], T. 1. Moscow, Russkij fond sodejstvija obrazovaniju i nauke, 2010. Pp. 305-308.
8. Sedakova Ol'ga. *Pjatyje stansy* [Fifth stanzas] in *Chetyre toma.* [Four volumes], T. 1. Moscow, Russkij fond sodejstvija obrazovaniju i nauke, 2010. P. 292.
9. Sedakova Ol'ga. *Zametki i vospominanija o raznyh stihotvorenijah, a takzhe POHVALA POJEZII* [Notes and memories of different poems, as well as THE PRAISE TO POETRY] in *Chetyre toma.* [Four volumes], T. 3. Moscow, Russkij fond sodejstvija obrazovaniju i nauke, 2010. Pp. C. 13-95.

В.Ю. Файбышенко *Власть слов: теология политическая и теология поэтическая
в анализе одного сюжетного паттерна*

10. Sedakova Ol'ga. *Zapisi seminara Ol'gi Sedakovoj «Pozdnee iskusstvo»* (MGU, zimnij semestr 1999 g.) [rukopis'] Sedakova Olga. [Records of the seminar of Olga Sedakova "Later Art" (Moscow State University, winter semester 1999)] [manuscript].
11. Yazykov Nikolaj. *Kudesnik* [Wizard] in *Stihotvorenija N. M. Yazykova*. [Poems of N. M. Yazykov], Chast' I. St. Petersburg, Tipografija Imperatorskoj akademii nauk, 1858. Pp. 98-99.
12. Rilke R. M. *David singt vor Saul. Neue Gedichte*. Insel-Verlag, Leipzig. 1907. S. 12-14.
13. Schiller F. *Der Graf von Habsburg*. In *Schiller's sämtliche Werke, mit Stahlstichen*, Verlag der J. G. Cotta'schen Buchhandlung, Stuttgart und Tübingen, 1835. Erster band. Ss. 351-355.

REFERENCES

1. Averintsev, Sergey. *Gore, polnoe do dna* [Woe full to the bottom] Afterword to the book: Sedakova Olga. *Stihi* [Poems]. Moscow, Gnozis, Carte Blanche, 1994. Pp. 358-363.
2. Agamben, Giorgio. *Ostavsheesja vremja: Kommentarij k Poslaniju k Rimljanam* [The Time That Remains: A Commentary on the Letter to the Romans]. Moscow, NLO, 2018.
3. Ajzenshtejn, Elena. "Dorogoj podarok Car'-Davida". *Psalmopevec David v russkoj poezii XIX-XX veka* ["Dear gift of Tsar David". Psalmist David in Russian poetry of the XIX-XX century] in *Neva*, 2013, №9. Pp.181-204.
4. Weisskopf, Michael. *Veshchij Oleg i Mednyj Vsadnik* [Oleg the Wise and the Bronze Horseman] in *Ptitsa troika i kolesnitsa dushi: Raboty 1978–2003 godov* [The Bird Troika and the Chariot of the Soul. Works of 1978–2001]. Moscow, NLO, 2003. Pp. 6-24.
5. Vinitsky, Ilya. "Nebesnyj Ahen": *Politicheskoe voobrazhenie Zhukovskogo v konce 1810-h godov* ["Heavenly Aachen": Zhukovsky's political imagination in the late 1810s] in *Pushkinskie chtenija v Tartu 3: Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii, posvjashhennoj 220-letiju V. A. Zhukovskogo i 200-letiju F. I. Tjutcheva* [Pushkin readings in Tartu 3: Materials of the international scientific conference dedicated to the 220th anniversary of V. A. Zhukovsky and the 200th anniversary of F. I. Tyutchev]. Tartu, Tartu Ülikooli Kirjastus, 2004. Pp. 64–98.
6. Hegel, Georg. *Lekcii po filosofii istorii* [Lectures on the philosophy of history]. St. Petersburg, Nauka, 1993, 2000.
7. Hobbes, Thomas. *Leviafan* [Leviathan] in *Sochinenija v 2 t. T. 2.* [Works in 2 vols]. Moscow, Mysl', 1991. Vol. 2.
8. Kant, Immanuel. *Mutmasslicher Anfang der Menschengeschichte/ Predpolagaemoe nachalo chelovecheskoj istorii* [Conjectural Beginning of Human History] in *Werke/ Sochinenija* [Works], bilingual. Moscow, Kami, 1994. Pp. 149-191.
9. Nemzer, Andrej. *Sii chudesnye viden'ja...: Vremja i ballady V. A. Zhukovskogo* [These wonderful visions ...: The time and ballads of Zhukovsky] in *Zorin, A.; Nemzer, A.; Zubkov N. Svoj podvig svershiv..* [Having accomplished his feat ...]. Moscow, Kniga, 1987. Pp. 155–264.
10. Nemzer, Andrej. "Pesn' o veshchem Olege" i ee sledstviya ["The Song of Prophetic Oleg" and its consequences] in *Acta Slavica Estonica IV. Trudy po russkoj i slavjanskoj filologii. Literaturovedenie, IX. Hrestomatijnye teksty: russkaja pedagogicheskaja praktika XIX v. i poeticheskij kanon* [Acta Slavica Estonica IV. Works on Russian and Slavic philology. Literary criticism, IX. Chrestomathy's texts: Russian pedagogical practice of the XIX century and a poetic canon]. Tartu, University of Tartu Press, 2013. Pp. 233-302.
11. Novalis, Friedrich. *Vera i ljubov', ili Korol' i Koroleva* [Faith and Love or The King and Queen] in *Jestetika nemeckih romantikov* [Aesthetics of German Romantics]. St. Petersburg, 2006. Pp. 5-14.
12. Ospovat, Kirill. «Kumir na bronzovom kone»: *barokko, chrezvychajnoe polozhenie i ehstetika revolyucij* [«The Bronze Horseman»: Baroque, State of Exception, and the Aesthetics of Revolution] in *Novoe literaturnoe obozrenie* [New Literary Review], 2018, № 1 (149). URL; https://www.nlobooks.ru/magazines/novoe_literaturnoe_obozrenie/149_nlo_1_2018/article/19426/
13. Tynyanov, Yuri. *Arhaisty i Pushkin* [Archaists and Pushkin] in *Arhaisty i novatory* [Archaists and innovators]. Leningrad, Priboj, 1929. Pp. 87-227.
14. Schmitt, Carl. *Leviafan v uchenii o gosudarstve Tomasa Gobbsa* [The Leviathan in the State Theory of Thomas Hobbes: Meaning and Failure of a Political Symbol]. St. Petersburg, Vladimir Dal', 2006.
15. Schmitt, Carl. *Politicheskaja teologija* [Political theology]. Moscow, Kanon-press-C, 2000.

Е.В. Герцман

доктор искусствоведения, профессор,
ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств
evgenyger@yandex.ru

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ИОАННА ЛАСКАРИСА

Статья посвящена обзору творческого наследия поздневизантийского церковного композитора Иоанна Ласкариса, жившего на рубеже XIV-XV вв. и основавшего на Крите собственную певческую школу. В истории византийской музыки Ласкарис известен как талантливый мастер церковных распевов и как автор музыкально-теоретического сочинения «Истолкование и параллага музыкального искусства», предназначенный для ознакомления начинающих псалтов с теоретическими и практическими сторонами их ремесла. Материал статьи основан на анализе сохранившихся музыкально-теоретических и певческих источников.

Ключевые слова: Ласкарис, Византия, византийская музыка, церковная музыкальная традиция, музыкально-певческое образование, литургическое пение

The paper is devoted to the review of the artistic heritage of the late Byzantine church composer John Lascaris, who lived at the turn of the 14-15 centuries and who founded his own singing school in Crete. In the history of Byzantine music Lascaris is known as talented master of church chanting and as author of the musical-theoretical work *Interpretation and parallaga of musical art*, intended to introduce young psaltes in the theoretical and practical aspects of their craft. The argumentation of the paper is based on analysis of his founded musical theoretical and practical works.

Keywords: Lascaris, Byzantium, Byzantine music, church musical tradition, music and singing education, liturgical singing

Иоанн Ласкарис Пигонит (Ἰωάννης Λάσκαρης ὁ Πηγονίτης) – известный византийский композитор, музыкальный теоретик и поэт рубежа XIV–XV вв. Ласкарисы – знаменитая византийская фамилия, особенно прославившаяся как династия никейских императоров (1208–1261). Среди Ласкарисов были и ученые, например, грамматик Константин Ласкарис (XV в.). Принято считать, что прозвище «Пигонит» произошло от названия небольшого предместья Константинополя «Пиги» (αἱ πηγαί – «источники») [Janin, 1950, p. 141; Velimirović, 1966, p. 825]. Однако, согласно документальным свидетельствам, на значительном удалении от Константинополя, на юго-западе, между городами Лампсак и Авидос, существовали другие «Пиги». Во время латинского завоевания этот город захватывали как войска Никейской империи, так и западные рыцари [Nicetae Choniatae, 1861, col. 988; 1031-1032]. Поэтому еще придется выяснить с какими «Пигами» связано возникновение прозвища *Иоанна Ласкариса*. Иногда в рукописях его называют σιρπάγανος (*Сирпаган*), где приставка σιρ («сир»), по мнению филологов, означает принадлежность к знаменитому роду, а вторая часть этого слова – трансформированный вариант прозвища «Пигонит» – πάγανος («Паган») [Ostrogorski, 1954, p. 79 note 2]. Кроме того, в автографе Иоанна Плусиадина¹, Codex Dionysius 570, на л. 40, выписана *параллага*², «созданная и составленная господином *Иоанном Ласкарисом Каломосидом*» (πονηθεῖσα δὲ καὶ συνταχθεῖσα, παρὰ κυρίου

© Герцман Е.В., 2018

¹ Иоанн Плусиадин (Ἰωάννης Πλουσιαδηνός) – деятель греческой церкви XV в., занимавшийся также музыкальным творчеством.

² «Параллага» (ἡ παραλλαγή – буквально: «изменение») – применявшийся в Византии учебный способ ладотонального освоения звукового пространства, основанный на том, что оно вокально «прощупывалось» благодаря тому, что певчий распевал *ихимы ихосов*, переходя от одного ихоса к другому, вверх и вниз. «Ихос» (ὁ ἦχος – буквально: «звук», «звучание») – важнейшая смысловая единица системы звуковысотной организации византийской музыки (в славянском церковном обиходе – «глас»). А «нихима» (τὸ ἦχημα – «звук», «звучание») – распев, содержащий наиболее характерные интонации конкретного *ихоса*, благодаря чему его пение рассматривалось как некая «настройка» певчих и хора для исполнения песнопения в конкретном *ихосе*.

Ἰωάννου τοῦ Λάσκαρη τοῦ Καλομοσίδου). Все это свидетельство того, что род и происхождение Иоанна Ласкариса нуждаются в дальнейшем исследовании.

Иоанн Ласкарис относится к тем немногим византийским композиторам, о жизни которых сохранились отрывочные сведения. Они касаются только одного периода его жизни – на Крите. Во второй половине XX в. были обнаружены некоторые судебные документы, дающие основание считать, что, будучи уже знаменитым композитором, Иоанн Ласкарис в 1411 г. уехал из Константинополя на Крит, находившийся тогда под властью Венеции. Не исключено, что причиной его отъезда были опасения, связанные с турецким нападением на византийскую столицу. В центре Крита, в городе Хандаке (Χάνδακας), он организовал певческую школу для будущих *псалтов* и иногда участвовал в богослужениях, проходивших в местном храме. Предположительно *Иоанн Ласкарис* пробыл на Крите не менее семи лет. Во всяком случае, в ряде рукописей XVI – XVII вв. (Codex Iverus 1000, fol. 156; Codex Docheiarius 315, fol. 119; Codex Iverus 993, fol. 284) он представляется как композитор ἀπὸ τῆς Κρήτης («с Крита»). Затем из-за конфликта с критскими церковными властями *Иоанн Ласкарис* вынужден был покинуть остров. О дальнейшей его жизни нет никаких сведений. Высказывалась мнение, что *Иоанн Ласкарис* вернулся в Константинополь и еще жил во времена правления Иоанна Палеолога (1425–1448 гг.) [Στάθης, 1977, σ. 96]. Такой вывод основывается на побочном свидетельстве источника XV в. Codex Sinaiticus 1584, в котором вслед за *полихронисмом*³ в честь «царей» Иоанна Палеолога (то есть Иоанна VIII) и Марии сразу же излагается *пендикостарий*⁴ Иоанна Ласкариса [Бенешевич, 1917, №311]. Однако представляется, что подобное доказательство весьма уязвимо, поскольку в рукопись могло попасть и сочинение уже умершего мастера. Значит, поскольку в настоящее время отсутствуют сведения о докритском и посткритском периодах жизни композитора, можно с уверенностью говорить только о том, что он был современником Мануила II Палеолога (1391–1425).

К музыкальному наследию *Иоанна Ласкариса* относятся редко встречающиеся в певческих собраниях распевы *аллилуйя* в *ихосе* IV (см. рукописи XV–XVI вв. Codex Petropolitanus gr. 126, fol. 111–112v; Codex Petropolitanus gr. RAIC 30, fol. 43v) и в *ихосе* пл. I (см. сборник 1572 г. Codex Leimonus 259, fol. 89), а также *мелосы* для двух стихов *аниксандария*⁵ в *ихосе* IV:

Ἐξαποστελεῖς τὸ πνεῦμά σου («Последи Духа Твоего»),

Εὐφρανθήσεται Κύριος («Возвеселится Господь») (см. рукопись XV в. Codex Iverus 984, fol. 3–3v).

Очевидно, эти песнопения вышли из обихода уже в начале XVII в., так как в более поздних певческих рукописях их невозможно обнаружить.

Более счастливо сложилась судьба других сочинений *Иоанна Ласкариса*. Особенно это касается его *мелоса* в *ихосе* IV для *киноника*⁶ αἰνεῖτε τὸν κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν («Хвалите Господа с небес»). Композитор создал для этого же текста *мелос* и в *ихосе* пл. IV, а для *ποτήριον σωτηρίου λήψομαι* («Чашу спасения прииму») – в *ихосе* пл. III (см. *Пападику*⁷ XV в. Codex Petropolitanus gr. 126, fol. 123v, 127). Но именно первое из указанных песнопений стало очень популярным и на протяжении

³ «Полихронисм» (ὁ πολυχρονισμός, от πολυχρόνιος – «долговечный») – жанр византийского песнопения, представляющего собой приветствие, адресованное светским владыкам (царям, членам царской семьи, важным государственным сановникам) и церковным иерархам (патриархам, архиереям, архиепископам, митрополитам, игуменам). Инципит самого распространенного в источниках полихронисма – πολυχρόνιον ποιῆσαι κύριος ὁ θεός («Многолетие сотвори Господи Боже»; в русском церковном обиходе – «Многая лета»).

⁴ Здесь «пендикастарий» (τὸ πεντηκοστάριον) – стихира, певшаяся на Утрени вслед за чтением 50 псалма (πεντικοστός – пендикостос, то есть «пятидесятый»), откуда и произошло обиходное название стихир *ἐλέησον με, ὁ θεός* («Помилуй мя, Боже»). Многие такие стихир гимнического характера сочинялись в память святых, на различные церковные праздники или посвященные каким-нибудь библейским событиям.

⁵ «Аниксандарий» (τὸ ἀνοιξαντάριον) – обиходное название византийского церковного песнопения, названного по начальному слову ἀνοιξαντός, происшедшему от глагола ἀνοίγω («открывать», славянское – «отверзати»): Ἀνοιξαντός σου τὴν χεῖρα τὰ σύμπαντα πλησθήσονται χρηστότητος («Отверзшу Тебе руку всяческая исполнятся благодати» – Пс. 103, 28). Мелосы для аниксандариев (избранных стихов вечернего предначинательного Пс. 103) исполнялись во время Вечерни.

⁶ «Киноник» (τὸ κοινωνικόν – буквально: «общественное»; в славянском церковном обиходе – «причастен» или «причастный стих») – песнопение, исполнявшееся во время причащения «непорочных таинств», то есть во время обряда Евхаристии.

⁷ «Пападика» (ἡ παπαδική, от πάπας, либо παπᾶς – «отец») – широко использовавшееся в Византийской церкви

нескольких столетий переписывалось в разных рукописях. В некоторых источниках оно именуется ὀργανικόν (*органикон*⁸).

Больше всего *Иоанна Ласкариса* привлекало создание песнопений, посвященных Богородице. Ему принадлежит весьма многочисленный ряд *богородичных*:

Ἀνύμφευτε παρθένε, ἢ τὸν Θεόν («Безвестная Дева», *ихос* *пл.* IV);

Τὴν ὡραιότητα τῆς παρθενίας σου («Красоту девства Твоего»⁹, *ихос* III);

Χαῖρε πύλη Κυρίου («Радуйся, врата Господа»*, *ихос* *пл.* I).

Даже созданный им мелос «ирмоса»¹⁰ на текст 9 оды канона Ἐξέστη ἐπὶ τούτῳ ὁ οὐρανός («Ужасеся о сем небо», *ихос* *пл.* IV) в рукописях излагается среди *богородичных* (см. *Антологию–Матиматарий* XVII в. Codex Iverus 993, fol. 285). Особо следует выделить в этом жанре две 15-слоговые поэмы, «распетые» композитором¹¹:

Δέσποινα, πάντων Δέσποινα («Владычица, всех Владычица»*, *ихос* IV – Codex Atheniensis 917 [XVI в.], fol. 156),

Χαῖρε τῆς χάριτος πηγῇ («Радуйся, благодати источник»*, *ихос* I – Codex Koutloumousius 448 [XVI–XVII вв.], fol. 48).

Таким образом, *богородичен* – самый распространенный жанр в творчестве *Иоанна Ласкариса*. В рукописях сохранились его *мелосы* для двух *стихир*:

один для песнопения в честь святителя Николая (6 декабря) – Ἀνθρῶπε τοῦ Θεοῦ καὶ πιστὸν θεράπον λειτουργέ Κυρίου («Человече Божий и верный рабе, слуга Господень», *ихос* *пл.* II *ненано*, см. Codex Docheiarius 379 [XVII в.], fol. 96),

другой – для *стихиры*, исполнявшейся на *Утрени*, после чтения отрывков из Евангелия, во время *Великого поста* – Τὰ πλήθη τῶν πεπραγμένων μοι δεινῶν («Множество содеянных мною лютых», *ихос* *пл.* II, см. Codex Petropolitanus gr. 126 [XV в.], fol. 428).

Однако нужно помнить, что каждое из этих песнопений удалось обнаружить только в одной рукописи. Поэтому их принадлежность *Иоанну Ласкарису* следует в дальнейшем подтвердить анализом и других источников.

Большую популярность в певческом обиходе приобрела *кратима*¹² *Иоанна Ласкариса* в *ихосе* II, называемая *ποταμὶς* («река»), а иногда она называется ἡ ποταμίδα («прибрежная местность»).

Композитор написал небольшое музыкально-теоретическое сочинение, озаглавленное Ἡ ἐρμηνεία καὶ παραλλαγή τῆς μουσικῆς τέχνης («Истолкование и параллага музыкального искусства») [Bentas, 1971, p. 21–27]. Самые ранние рукописи, содержащие этот опус, были созданы в XV в.: Codex Atheniensis 2401 (fol. 223–224) и Codex Dionysius 570 (fol. 40–42). Нужно предполагать,

обращение к священникам. Кроме того, этот термин служил поствизантийским наименованием певческо-литургической книги, называвшейся прежде «аколуфия» (ἡ ἀκολουθία – «последование»), содержащей последовательность молитвословий, священнодействий и песнопений какого-либо церковного обряда.

⁸ «Органикон» (ὀργανικόν – буквально: «инструментальное») – так определялись некоторые калофонизированные византийские мелосы. Смысл определения «органикон» вытекает из особенностей эволюции византийской церковной музыки. История музыки показывает, что новаторские средства художественной выразительности, как правило, применялись прежде всего в инструментальной музыке. А уж из нее они со временем попадали и в вокальную. В такие исторические периоды «вокальное» и «инструментальное» ассоциируются всегда с различным интонационным арсеналом. Вот почему при становлении и развитии *калофонического стиля*, характеризовавшегося, среди прочего, и новыми интонационными образованиями, его распевы воспринимались как «инструментальные», непривычные для вокального музицирования.

⁹ Здесь и далее знак * обозначает, что традиционный перевод данного *инципита* не обнаружен.

¹⁰ Как известно, «ирмос» (ὁ εἰρμός – «сцепление», «сплетение») – строфа, поэтическая конструкция которой является моделью-образцом для других строф, составляющих часть *канона* – *оду*.

¹¹ Безусловно, в таких случаях термин «распетый» применяется в данном случае условно и подразумевает сочинение мелодии к определенному поэтическому тексту.

¹² «Кратима» (τὸ κράτημα, от глагола κρατέω – «удерживать») – развернутое вокальное построение, лишенное поэтического текста и представляющее собой длительный распев ряда бессмысленных слогов (τιτίτι, τίριρι, терере, вевеи, ерререи, теріреи, терети и т.д.), насыщенный мелисматикой и другими сложными средствами выразительности, типичными для калофонического стиля с частыми модуляциями. Такие *кратимы* вставлялись в какой-либо раздел песнопения и расширяли его. Очевидно, именно это обстоятельство способствовало появлению термина «кратима», поскольку благодаря многочисленным повторам отдельных слогов и развернутым распевам подобные построения «удерживают» (κρατοῦν) *мелос* и продлевают его.

что в первом своем «издании» этот небольшой трактат излагался вслед за другими «методами», призванными теоретически и практически ознакомить будущих *псалтов* с различными сторонами их ремесла. Такое предположение подтверждается тем, что в самом начале трактата *Иоанн Ласкарис* говорит о связи его текста с некими предшествующими работами аналогичной тематики. Codex Dionysius 570 «Истолкование и параллага» также излагается вслед за целым рядом подобных сочинений:

Ἐτέρα παραλλαγή τῆς μουσικῆς τέχνης, σοφώτερα καὶ ἀκριβεστέρα εἰς ἄκρον, πονηθεῖσα δὴ καὶ συνταχθεῖσα παρὰ κυρίου Ἰωάννου τοῦ Λάσκαρη.

Другая *параллага* музыкального искусства, значительно более мудрая и более точная, разработанная и выстроенная господином *Иоанном Ласкарисом*.

Ἐναντία μὴν τῆς πρώτης, καὶ οὐκ ἐναντία: ἐναντία γάρ, πρὸς τοὺς μὴ εἰδότας, ὡς γέγραπται. εἰς δε τοὺς ἐντέχνως κατέχοντας αὐτὴν ἀκριβῶς, βεβαίως τε μέλλον καὶ ἀναπλήρωσις καὶ μεγίστη ἡδύτης ἐντεῦθεν ἀναφανεῖσα τῇ τέχνῃ, καὶ τὰ ἐν αὐτῇ ιδιώματα, σαφέστερα καταγγέλουσα.

Она противоречит предыдущей и не противоречит [ей]. Противоречит она для тех, кто не познал того, что написано. А для тех, кто искусно в точности овладел ею, она скорее подтверждение и дополнение [к первой], гарантируя далее великое упоение в искусстве, отчетливо выявляя [разные] детали в нем.

ἀποδεικνύουσα δὴ ἅπασαν τῶν τεσσάρων ἐχῶν, τὴν ὑπόστασιν τε καὶ κίνησιν, καὶ τῶν τεσσάρων πλαγίων ἐχῶν αὐτῶν, ἐν τῇ ἀναβάσει καὶ καταβάσει.

Она демонстрирует каждый из четырех *ихосов*, [их] суть и движение, а также [суть и движение] четырех их *плагальных ихосов* при повышении и понижении.

Далее подробно излагается система взаимоотношений между различными высотными воплощениями *ихосов*: *основными, плагальными, срединными, околосрединными, околосрединными и околоосновными*¹³.

Нельзя не отметить и поэтическую работу *Иоанна Ласкариса* в области церковного певческого искусства. Различные собрания приписывают ему тексты ряда песнопений, музыку к которым написал его старший современник *Иоанн Клад*. Так, в рукописи XVII в. Codex Iverus 993 (fol. 238) 15-словный *богородичен* представляется следующим образом (см. также рукопись 1436 г. Codex Lavrae E 173 [fol. 270v] и источник XVII в. Codex Lavrae L 166 [fol. 115v] и др.):

Στιχηρὸν κατανυκτικὸν εἰς τὴν ὑπεραγίαν *Стихира покаянная* в честь пресвятой Θεοτόκου. Ποίημα κύρ Ἰωάννου τοῦ Σαρπαγάνου Богородицы. Творение *Иоанна Сарпагана* (sic), (sic): μέλος Ἰωάννου λαμπαδαρίου [Κλαδοῦ], ἦχος *мелос Иоанна ламбадария [Клада], ихос IV*: δ': Λαμπάδα φαίδρυνον, σεμνή, πύλη φωτὸς «Свеща веселящая, чтимая, врата света адύτου. непроходимого»*.

Иоанну Ласкарису принадлежат также два *триадика*¹⁴:

первый из них представляет собой 8-словную поэму – Ἐπὶ τοῦ Θεοῦ τοῦ μόνου τρία πρόσωπα δοξάζω («В Бозе едином три лица славлю»*, *ихос пл. IV* – Codex Dionysius 570 [fol. 169v]);

а другая – 15-словную поэму Λόγε Πατὴρ καὶ συμφυὴς πνεῦμα («Слове Отчее и единосущный Душе»*, *ихос пл. IV* – см. рукописи XV в. Codex Petropolitanus gr. RAIC 154 [fol. 355v], Codex

¹³ Как известно, «основные» (κύριοι) и «плагальные» (πλάγιοι) *ихосы* располагались в музыкально-звуковом пространстве на расстоянии квинты друг от друга. «Срединный Ихос» (ὁ μέσος ἦχος) – наименование *ихоса*, звучавшего на 2 «фони» ниже исходного. В данном случае византийское музыкознание трактовало «фони» (ἡ φωνή – «звучание») как интервал между двумя последовательными звуками музыкальной системы. Таким образом, «срединный ихос» отстоял от «основного» на терцию. Аналогичным образом «ихос околосрединный» (ὁ ἦχος παράμεσος) – располагался на 3 «фони» вниз от исходного, а «ихос околосрединный» (ὁ ἦχος παραπλάγιος) «выстраивался» рядом с плагальным, тогда как «ихос околоосновной» (ὁ ἦχος παρακύριος) звучал на одну «фони» ниже основного.

¹⁴ «Триадик» (τὸ τριαδικόν) – тропарь, в котором воспевалась Святая Троица.

Koutlounousius 456 [fol. 196] и другие). Текст последнего песнопения имеет акростих Λάσκαρις («Ласкарис»)¹⁵.

Предполагается, что Иоанну Ласкарису принадлежит и текст 15-слогового *покаянного богородичного* Λάμψον μοι φῶς ἀνέσπερον ἐλέους σου («Свети мне свете не вечерний милости Твоя»*, *ихос* IV), «распетый» *Мануилом Аргиропулом*¹⁶. Подобное предположение основывается на том, что этот текст также имеет *акростих* Λάσκαρις («Ласкарис») [Στάθης, 1997, σ. 95, ὑπ. β']. Однако пока не зарегистрировано ни одного источника, который подтвердил бы это непосредственным указанием на авторство Иоанна Ласкариса.

Таковы основные аспекты творческого наследия Иоанна Ласкариса. Этот краткий обзор показывает, что многие из них требуют тщательного изучения.

ПУБЛИКАЦИИ И ОПИСАНИЕ УПОМИНАЕМЫХ В СТАТЬЕ РУКОПИСЕЙ:

Codex Atheniensis 917	Σακκέλιων. κατάλογος τῶν χειρογράφων τῆς Ἐθνικῆς
Codex Atheniensis 2401	βιβλιοθήκης τῆς Ἑλλάδος. ἐν Ἀθήναις, 1892.
Codex Dionysius 570	Στάθης Γρ. Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Ἅγιον Ὅρος. τόμος β/. Ἀθῆναι 1978.
Codex Docheiarius 315	Στάθης Γρ. Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Ἅγιον Ὅρος. τόμος α/. Ἀθῆναι 1975.
Codex Docheiarius 379	Στάθης Γρ. Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Ἅγιον Ὅρος. τόμος γ/. Ἀθῆναι 1976.
Codex Iverus 993,	Στάθης Γρ. Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Ἅγιον Ὅρος. τόμος γ/. Ἀθῆναι 1976.
Codex Iverus 1000,	Στάθης Γρ. Τὰ χειρόγραφα βυζαντινῆς μουσικῆς – Ἅγιον Ὅρος. τόμος γ/. Ἀθῆναι 1976.
Codex Koutlounousius 456	Εὐστρατιάδης Σ., Σπυρίδων Λαυριώτης. Κατάλογος τῶν κωδίκων τῆς Μεγιστῆς Λαύρας [τῆς ἐν Ἀγίῳ Ὁρει]. παρισι, 1925.
Codex Koutlounousius 448	Χατζηγιακουμῆς Μ. χειρόγραφα ἐκκλησιαστικῆς μουσικῆς. 1453 – 1820. Ἀθῆναι 1980.
Codex Lavrae L 166	Герцман Е. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог Т. 1 : Российская Национальная Библиотека. СПб., 1996.
Codex Lavrae E 173	Герцман Е. Греческие музыкальные рукописи Петербурга. Каталог. Т. 2: Библиотека Российской Академии наук, Архив Российской Академии Наук, библиотеки Университета и Эрмитажа. СПб. 1999.
Codex Leimonus 259	Καμὴλ Μ. Catalogue of All Manuscripts in the Monastery of St. Catherine on Mount Sinai. Wiesbaden, 1970.
Codex Petropolitanus gr. 126	
Codex Petropolitanus gr. RAIC 30	
Codex Sinaiticus 1584	

ИСТОЧНИКИ

1. Бенешевич В. Описание греческих рукописей монастыря св. Екатерины на Синае. Замечательные рукописи в библиотеке Синайского монастыря и Синаеджуванийского подворья [в Каире], описанные архимандритом Порфирием [Успенским]. Т. II. – Петроград. 1917.
2. Bantas Ch. The treatise on music by John Laskaris // Studies in Eastern Chant. II, 1971. – P. 21-27. [Публикация трактата Ἡ ἐρμηνεία καὶ παραλλαγὴ τῆς μουσικῆς τέχνης]

¹⁵ «Акростих» (ἡ ἀκροστιχίς, от τὸ ἄκρον – «край», «предел» и ὁ στίχος – «ряд», «строка», следовательно, «акростих» – «край строки», в старорусской версии – «краестишие», «краегранесие» или «краестрочие») – организация поэтического текста, при которой последовательность начальных или заключительных букв каждой строки («краестишие») образует либо алфавитный ряд, либо слово или какую-нибудь фразу.

¹⁶ Мануил Аргир, или Аргиропул (Μανουὴλ Ἀργυρὸς или Ἀργυρόπουλος) – композитор XIV-XV вв., родом с острова Родос, поскольку в рукописях он упоминается как ἐκ τῆς ρόδου («с Родоса»).

3. *Nicetae Choniatae Historia* // *Patrologia cursus completus. Series graeca*. Ed. J. P. Migne. T.139. – Paris, 1861. Col. 320-1057.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Janin R. Constantinople byzantine*. – Paris, 1950.
2. *Ostrogorski G. Pour l'Histoire de la féodalité byzantine*. – Brussels, 1954.
3. *Velimirović M. Two composers of Byzantine Music: John Vatatzes and John Laskaris* // *Aspects of Medieval and Renaissance Music*. New York, 1966. – P. 816-829.
4. Στάθης Γρ. Ἡ δεκαπεντασύλλαβος ὕμνογραφία ἐν τῇ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ. – Ἀθῆναι, 1977.

SOURCES

1. Beneshevich V. *Opisanie grecheskikh rukopisei monastyria sv. Ekateriny na Sinae. Zamechatel'nye rukopisi v biblioteke Sinaiskogo monastyria i Sinaedzhuvaniiskogo podvor'ia v Kaire, opisannye arhimandritom Porfiriem Uspenskim* [Description of the Greek manuscripts of the monastery of st. Catherine in Sinai. Remarkable manuscripts in the library of the Sinai Monastery and the Sina-jevania monastery in Cairo, described by archimandrite Porfiry Ouspensky]. Vol. II. Petrograd. 1917.
2. Bantas Ch. *The treatise on music by John Laskaris* In: *Studies in Eastern Chant*, 1971, Vol 2. Pp. 21–27. [Edition of the treatise Ἡ ἐρμηνεία καὶ παραλλαγή τῆς μουσικῆς τέχνης]
3. *Nicetae Choniatae Historia*. In: Migne J.P. (ed.) *Patrologia cursus completus. Series graeca*. T. 139. Paris, 1861. Col. 320-1057.

REFERENCES

1. *Janin R. Constantinople byzantine*. Paris, 1950.
2. *Ostrogorski G. Pour l'Histoire de la féodalité byzantine*. Brussels, 1954.
3. *Velimirović M. Two composers of Byzantine Music: John Vatatzes and John Laskaris*. In: *Aspects of Medieval and Renaissance Music*. New York, 1966. Pp. 816-829.
4. Στάθης Γρ. Ἡ δεκαπεντασύλλαβος ὕμνογραφία ἐν τῇ βυζαντινῇ μελοποιίᾳ [The 15-syllabic hymn poetry in the Byzantine music making]. Athens 1977.

Л.Г. Ковнацкая

доктор искусствоведения,

профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории

имени Н.А.Римского-Корсакова

milakovn@yandex.ru

ЗАБЫТОЕ ИМЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ТРУДЫ. ВЛАДИМИР ДАВЫДОВИЧ ДНЕПРОВ И МУЗЫКА

Краткая биография выдающегося эстетика, философа и литературоведа В. Д. Днепров призывает воздать должное ему как ученому и гражданину, чье имя и чьи труды хорошо известны читателям старшего поколения и по сию пору могут считаться актуальными. В своих трудах Днепров методологией и материалом исследований опередил свое время. Рассмотрение литературы – отечественной и современной зарубежной – в ряду других искусств придавало его работам непревзойденную широту. А беспримерная эрудиция позволяла выстраивать культурологические контексты. В большом корпусе его книг и статей роль музыки, ее восприятия, ее специфической образности, процесса композиторского творчества и самих композиторов, особенно авторов XX века (Шостаковича и Стравинского), велика. Музыка помогала Днепрову интерпретировать идеи и образы искусства современности, выявлять соотношение нравственного и эстетического, систематизировать явления и художественные стили, вскрывать подсознательное в процессе художественного творчества.

Ключевые слова: оппозиция, эстетика, типология художественных стилей, музыка в литературе, восприятие, эмоция

Distinguished philosopher and literary scholar V. D. Dneprov's short biography invites to pay respect to him as a scholar and a citizen whose work are well known to older generation readers. And are still relevant today. Dneprov's work was ahead of its time. His research of both contemporary foreign and Russian literature gave his work unrivaled breadth. And his unprecedented erudition allowed to construct cultural contexts. The role of music, comprehension of music, composer's creativity and composers themselves, specifically the 20th century ones like Shostakovich and Stravinsky, is prevailing in most of his books and articles. Music helped Dneprov to interpret ideas and contemporary art, identify correlation between the moral and the aesthetics, systemize styles, and demonstrate subconscious during the creative process.

Keywords: opposition, aesthetics, typology of individual styles, music in literature, perception, emotion

Перипетии биографии этого уникального человека (1903–1992), активного деятеля антисталинской оппозиции, его жизнь десятилетиями в тюрьмах, ссылках, лагерях с краткими перерывами на высокопрофессиональную работу в высших учебных заведениях Воронежа, Ленинграда с впечатляющими подробностями рассказывает его близкий друг, считавший себя его учеником, выдающийся философ и эстетик, профессор Ленинградского университета Моисей Самойлович Каган [Каган, 1997].

Владимир (Вольф) Давыдович Резник (псевдоним Днепров для своих литературоведческих трудов он взял в конце 1950-х) окончил институт Красной профессуры (1929), работал там же, а также в Университете (1942–1949), Театральном институте (вторая половина 1940-х) и в Консерватории (1946–1948). Везде он оставлял по себе глубокую память и благодарных последователей.

Его краткое пребывание в консерватории, где он читал курс истории эстетических учений, весьма красноречиво: он, будучи кандидатом философских наук (защитил диссертацию 18 мая 1944 г. – [Архив СПбГК. Д. 191. Л. 93]), пришел преподавать сразу после войны (на половину оклада по совместительству с Театральным институтом) и был изгнан в ходе кампании 1948/49 гг. как

Л.Г. Ковнацкая *Забывтое имя и актуальные труды.*

Владимир Давыдович Днепров и музыка

несоответствующий своему профессиональному назначению (приказ от 1 сентября 1948 года – [Архив СПбГК. Д. 403. Л. 81]. Да могло ли быть иначе?! – В.Д. Резник был одним из видных фигурантов дела антипартийной группы Сырцова–Ломинадзе – не вымышлено антисталинской, а реально существовавшей [РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 802. Л. 1–3]. Владимир Давыдович не скрывал своей принадлежности к этой группе. В консерваторской анкете читаем вопросы и ответы, написанные от руки им самим, на вопрос состоял ли в ВКП(б) безбоязненно отвечает, что был исключен в связи с арестом; то же самое – об участии в оппозициях: Днепров говорил о своих выступлениях в защиту товарища по оппозиции Ломинадзе. «П. 14. Состоял ли ранее в ВКП(б) – *да* – с какого и по какое время – *1923 по 1935* – и причины исключения или выбытия – *исключен в связи с арестом (курсив мой – Л. К.)*».

п. 15. Были ли колебания в проведении линии партии и участвовал ли в оппозициях <...>. Ответ, написанный от руки гласит: «*да, выступал в защиту Ломинадзе*» [Архив СПбГК. Д. 191. Л. 88–91]. И наконец, упомянут арест в 1935 г., суд и освобождение в 1938 г. – правда, ненадолго.

Автобиография Владимира Давыдовича скупко говорит о революционной работе фактически в подростковом возрасте – пятнадцатилетнем, о комсомольском подполье в период немецкой оккупации на Украине в 1918 г., об участии в Деникинском и польском походах в 1919-м (шестнадцатилетним!), о тяжелых ранениях, сделавших его пожизненным инвалидом. Его многосложная жизнь и богатый «достоевский» опыт общения с заключенными, лагерными и ссыльными на протяжении почти двух десятилетий оставили свой глубокий след в его трудах.

Труды В.Д. Днепровы были новым словом, свежей и яркой мыслью. Так было на протяжении десятилетий – с 1960-х и до конца 1980-х. Их быстро раскупали, жадно читали и обсуждали в разных аудиториях и собраниях. Литературоведческие по своей сути, они включали в себя философскую проблематику, религиоведение, психоанализ в его разветвленных теориях, историю искусства в его видах, социологию. В них западное и русское искусство, классическое и современное свободно сопрягались, без идеологических, навязанных извне ограничений. Чтение его книг и статей было редкостно притягательным.

Очень многое давали труды Днепровы мыслящим музыкантам.

Дома Владимир Давыдович едва ли не постоянно слушал музыку. Переживание было интенсивным. Иногда мы слушали вместе. И я видела, сколь глубоким и сильным было впечатление от услышанного. Днепров мучился с вербализацией своего восприятия и, говоря о впечатлениях, в первых приближениях избыточно употреблял превосходные степени.

Музыка, конечно же, питала его идеи в особом смысле: она, прежде всего, *воздействовала* на его состояние, на чувства, настраивала на возвышенный лад, отгоняла сиюминутное, бытовое, отчасти снимала усталость, помогала преодолевать физическую слабость, позволяла лучше сосредоточиться, и, наконец, – что было для него самым важным! – подталкивала к тому, чтобы писать. Это – определено так! Днепров очень хорошо знал воздействие на него музыки как «духовной терапии»¹.

Но чтобы *писать о музыке*, Владимиру Давыдовичу надо было совершать над собой серьезное усилие. Он, несомненно, глубоко прочувствовал признание Достоевского в письме к Тургеневу о том, что музыку «сознание еще не одолело» (Цит. по: [Днепров, 1970 (2), с. 37]). Перед ним маячил постоянно тревожащий его вопрос: имеет ли он право судить? может ли себе позволить? – он прятал свое «я» во всеобщем «мы» (мы – то есть непрофессионалы, любители). Всякий раз, когда ему было необходимо писать о музыке, ему требовалось начать с начала, с этого вопроса, дабы наново получить ответ. Мне кажется, в этом процессе было две ступени: общая, разделяемая со всеми непрофессионалами – имеет ли право *дилетант* судить о музыке и до какого предела? и индивидуальная – имеет ли право *он* высказывать свои суждения о музыке не только в беседах с друзьями, но и в письменной форме, адресуясь к читателям? Днепров постоянно рассуждал

¹ Это явление он рассматривал на примере «Чужого лица» Кобо Абэ. (См.: [Днепров, 1970 (2), с. 32]).

об этом, призывал в адвокаты авторитетные имена². Можно было бы ожидать, что ответ будет категорически положительным: да, имею право. Но Владимир Давыдович сформулировал ответ иначе, весьма нетривиально в своей деликатности – он написал так: «Было бы печально получить отрицательный ответ» [Днепров, 1970 (2), с. 31]. Этой репликой завершается вступительный пассаж, которым открывается цикл из пяти его статей под общим названием «Музыка в духовном мире современника», опубликованных в журнале «Советская музыка» на протяжении 1970, 1971 и 1972 гг. [Днепров, 1970 (2), 1971 (1-3), 1972]. Этот цикл из пяти обстоятельных статей соотносится с книгами Днепровского зеркально симметрично: вся без исключения проблематика, детально разрабатываемая им на материале литературы и смежных искусств с частичным привлечением музыки, применена здесь к музыке, материал которой приумножен и оптически многократно увеличен в сравнении с материалом других искусств, служащих частными примерами и фоном. «Музыка в духовном мире современника» – труд, который я бы очень советовала издать отдельной книгой. Она актуальна сейчас не меньше, чем в 1970-е гг. А культура работы Днепровского с музыкальным материалом, равно как его эрудиция, уровень и качество мышления, кажутся в высшей степени поучительными.

«Поводырем» Днепровского в мире музыкального искусства и музыкального творчества был Томас Манн. Не Ромен Роллан или Герман Гессе, которых Владимир Давыдович досконально знал, высоко ценил, в том числе за выдающиеся познания в сфере музыкального творчества, а именно Томас Манн. Роман «Доктор Фаустус» был для него источником сильнейших переживаний по многим причинам (что красноречиво засвидетельствовано в его книгах). В свете моей темы, скажу, что его невероятно влек к себе тот Томас Манн, который сумел создать у глубокого и впечатлительного читателя, каким Владимир Давыдович и был, *иллюзию причастности к процессу композиторского творчества* – самого загадочного из творческих процессов. Манн для себя словно «отсканировал» сознание композитора, а затем виртуозно вербализировал сам процесс его мышления, процесс сочинения музыкального произведения, его технологию и семантику, генезис и рефлексии, реконструировал фигуру композитора, пропустив через призму своего сознания как лучи, его, Адриана Леверкюна, ощущения, чувства, настроения, идеи. И внушил читателю «реальность» всего этого. Эту суггестивность ощутил на себе каждый читатель романа. Владимир Давыдович глубоко вжился в роман Томаса Манна. Он прожил жизнь его героев и, что важнее всего, писателя, который смог сотворить такое! Для Днепровского это был великий опыт. И, убеждена, – вдохновляющий пример.

«Слово “прикинулось” музыкой – и вот она зазвучала, и через музыку мы узнаем муку художника, побежденного темными силами своей души. <...> Именно потому, что Томас Манн не ограничился оценкой или характеристикой, а воспроизвел <...> содержание всех произведений Адриана Леверкюна, посредством слов «написал» партитуры всех его симфоний и ораторий, создал иллюзию протекающей во времени музыки в сменах ее инструментальных тембров, в движении ритмов, в своеобразии полифонии, – перед нами возникает большой реалистический образ...» [Днепров, 1980, с. 314].

Владимир Давыдович всякий раз, будто впервые прочитав роман, обсуждал мастерство музыкальных деталей в их чувственной уникальности и поражался мастерству вторичного отражения, восхищался «образом образа».

Днепров постиг этот роман в его, если можно так выразиться, вертикальном измерении – он знал и чувствовал этот роман весь одномоментно, знал его в самых мизерных деталях, как

² Особенно ему нравился пассаж из «Экономических рукописей 1857–1859 гг.» Карла Маркса, который он цитирует во введении к циклу статей под названием «Музыка в духовном мире современника»: «Действительно свободный труд, например, труд композитора, вместе с тем представляет собой дьявольски серьезное дело, интенсивнейшее напряжение». Днепров обращал внимание на то, что Марксу понадобился композитор, чей напряженный труд являет себя в виде игры фантазии, свободного творческого волеизъявления. Мне же кажется этот пример интересным двумя другими деталями: 1) тем, что находящийся на вершине марксова построения композитор является отголоском романтической философии и эстетики, водружающих музыку на вершину иерархической лестницы искусств, и 2) тем, что, словно оговорка, в рассуждение Маркса вторгается фигура дьявола – как подсознательный фаустианский намек на цену, которую платит обретающий сей непостижимый дар сотворения мироздания в звуках.

Л.Г. Ковнацкая *Забывтое имя и актуальные труды.*

Владимир Давыдович Днепров и музыка

если бы все, о чем писал Томас Манн, было графически нанесено им, Владимиром Давыдовичем, на миллиметровку – каждый штрих, любой изгиб. При всей аналитической ясности подходов и виртуозном умении «прошить» весь роман нитью различных аспектов рассуждения, такая степень полноты знания рождала особое состояние, своего рода упоение знанием, оно было для Днепров, возможно, сродни опьянению.

В трудах Днепров «Доктор Фаустус» играет роль перемычки в сообщающихся сосудах. Как только имя Адриана Леверкюна или кого-то из героев романа появляется в литературоведческом тексте Владимира Давыдовича – жди разветвленного разговора о музыке.

Читающий книги Днепров заметит, что в них музыка – количественно – занимает одно из последних мест вслед за литературой, поэзией, живописью, кинематографом, не говоря о философии, эстетике, социологии, политике. Есть книга, в которой, если не ошибаюсь, вообще нет ни слова о музыкальном искусстве [Днепров, 1985]. Всегда было интересно понять, в какой мере и как музыка проникает в его труды, какой музыкальный материал ему необходим в контексте исследований, к каким выводам подталкивают его любимые музыкальные примеры.

Самый любимый герой музыкального мира Днепров – Шостакович. Самый любимый пример – его Седьмая симфония (первая часть). Можно даже утверждать, что в течение десятилетия эта симфония в трудах Владимира Давыдовича представляет от имени Шостаковича. Сам же Шостакович в книгах Днепров несет огромную нагрузку: участвует в разрешении проблемы форм художественного обобщения; решает, какие из форм современного искусства годятся соцреализму, а какие не годятся; берется разрешить один из вечных вопросов музыкальной эстетики: *выражает* или/и *изображает* музыка некое содержание? – Днепров отвечает: у Шостаковича музыка (Седьмой симфонии – как бесспорного аргумента) и выражает, и изображает эпоху [Днепров, 1961, с. 184-185]³; не поддается на уговоры и соблазны идеализации, а создает «героя нашего времени» [Днепров, 1961, с. 65-66.]; подобно Маяковскому, Шостакович преодолевает влияние модернизма (1920-е гг. Днепров определяет как формалистические) и выбирает путь к социалистическому реализму [Днепров, 1961, с. 293, 367 и др.]; находится в плеяде самых выдающихся представителей соцреализма – Горького, увлеченным и увлекающим интерпретатором которого был Владимир Давыдович, Маяковского, Шолохова, Эйзенштейна.

Количественно малое обращение Днепров к музыкальному материалу в его книгах обманчиво. Конечно, у него есть обращения к музыке и ее явлениям, лежащие на поверхности и необходимые для эстетики. Так, говоря о типах художественного обобщения, Владимир Давыдович, естественно, говорит о музыке как о лирической стихии, которая, по его выражению, «создает просветы в положительно-прекрасное», (он оригинально определяет ее как «дыхание» [Днепров, 1961, с. 4445]). Или: о балете, который «стал привилегированным хранителем образа пластической красоты и прелести. <...> Именно поэтому балет не пережил той ломки и тех переворотов, которые были связаны с крушением форм классицизма в других искусствах» [Днепров, 1961, с. 45]. Присутствие музыки в подтексте его размышлений подчас выдает себя буквально одной деталью и, как правило, очень сильной. Такова, если не ошибаюсь, единственное упоминание музыки (конечно же, Шостаковича) в книге «Литература и нравственный опыт человека» в главе «Злой человек и добрый человек» [Днепров, 1970 (1)]: Днепров ставит рядом мир Кафки и мир Седьмой симфонии Шостаковича. Он пишет: «Мир Кафки угрюм и тих, почти беззвучен, мир фашизма агрессивно криклив, оглушающе шумен. В Седьмой симфонии Шостаковича мы слышим, как звучит этот мир <...>» [Днепров, 1970 (1), с. 101]. И больше – ничего. Но эта, одним жестом взметнувшаяся ввысь и в глубину вертикальная конфигурация, в которой молчание таит в себе «шум и ярость» времени, предельно выразительна.

Среди композиторских фигур внимание Днепров приковывал Стравинский. Антипод Шостаковича, Стравинский давал богатую пищу размышлениям Владимира Давыдовича. В книге

³ Далее Днепров пишет о том, что *изображение* надо понимать широко, философски (как *реально-жизненное*, не обязательно *предметное* содержание) [Днепров, 1961, с. 292].

«Черты романа XX века», то есть в 1965 г., появилась сенсационная глава под названием «Игорь Стравинский и Дмитрий Шостакович» [Днепров, 1965, с. 183-196]. В ней совершенно то, что в столь открытом виде не позволяли себе музыковеды – а именно: Шостакович и Стравинский были безоговорочно поставлены рядом как два ведущих классика XX в. (Может, кто забыл, а я помню, какое место отводилось Стравинскому в 1960-е гг. Для студента 1960-х отвага подобной постановки проблемы была как порыв предштормового ветра.)

Стравинский для Днепровы довольно «трудный орешек», и прежде всего потому, что Владимиру Давыдовичу не удастся отделаться от восхищения его музыкой – восхищения совсем иного свойства, нежели преклонение перед Шостаковичем. Днепров покоряется «звуковой увлекательности» этой музыки, Стравинский дарит ему чистое наслаждение музыкой. В разговоре о Стравинском звучат совсем иные струны души музыканта – он пишет: «Мы получили сейчас возможность вслушаться в концерт Стравинского для фортепьяно и в его “Эдипа” и насладиться суровой красотой и напряженной сдержанностью этих сочинений. Мы смогли также узнать и другие замечательные сочинения композитора, и в том числе “Симфонию в трех частях”. Какая остроумная наблюдательность и какое редкое умение переводить черты времени на язык музыкальных интонаций и ритмов! До чего интересно слушать!» [Днепров, 1965, с. 185].

Стравинский предоставляет Днепрову богатый материал к разрабатываемой теме «Образы первичные и образы вторичные» [Днепров, 1965, с. 143-144]⁴: как систему преломлений (можно использовать выражение Набокова, «система зеркал») подают Владимиру Давыдовичу обобщения Стравинским характера и смысла эпохи Чайковского через его музыку (в балете «Поцелуй феи») и Перголези (в балете с пением «Пульчинелла»). Есть такие замечательно точные «вкрапления» в текст Днепровы: «мелодическая прелесть Чайковского погружена в ритмически-тембровый горчичный соус Стравинского» [Днепров, 1965, с. 144]; о балете «Игра в карты»!: «иронически дистанцированная модель жизни» [Днепров, 1971 (1), с. 36], и многое другое.

Но вообще-то Днепров не дает Стравинскому и самому себе, увлеченному Стравинским, обмануть свой интеллект, – Владимир Давыдович настороже и анализирует музыку Стравинского в категориях нравственных, социальных. Такой аналитический подход достигает поставленной цели, но дает иногда странные всходы, когда появляются суждения, чуждые чуткому уху и широкому подходу музыканта.

Приведу несколько частных примеров.

Анализ романа Камю «Чума» под знаком апокалиптической концепции наводит Днепровы на мысль (по моему убеждению, ложную) о сравнении с Симфонией псалмов: Владимир Давыдович ведет речь о человеке, сломленном катастрофами эпохи, отказывавшемся от самого себя и предавшемся Богу [Днепров, 1965, с. 60-61]. Не убеждена, что сейчас уместна дискуссия; скажу лишь, что такое определение как «сломленный» – абсолютно чуждо Стравинскому и пафосу его искусства⁵.

Или другой пример: сопоставляя оценку Ролланом и Стравинским Девятой симфонии Бетховена – одной из верховных мифологем романтической музыки и романизирующего музыкознания – Владимир Давыдович с сожалением констатирует: Стравинский «утерял способность настраиваться на музыкально-героическую волну» [Днепров, 1965, с. 34], тем самым приравнивая «героическое» к бетховенскому.

Последний пример: если возвращение к баховскому у Шостаковича не вызывает у Днепровы отторжения и не нарушает гуманистической целостности позиции художника, то ему кажется противоестественным у Стравинского возвращение к добаховскому мирозерцанию [Днепров, 1965, с. 183]. (Замечу, что вторая половина XX в. проходит под знаком возрождения добаховского искусства, неистребимая потребность в котором ощущается на всех пунктах пути музыкального искусства и музыкальной культуры – от сочинения до бытования.)

⁴ «Образы первичные и образы вторичные» (повторено в книге «Идеи времени и формы времени»).

⁵ Ср. с эссе Милана Кундеры о «травме эмиграции» [Кундера, 2008 (1)].

Л.Г. Ковнацкая *Забывтое имя и актуальные труды.*

Владимир Давыдович Днепров и музыка

Вместе с тем то был бы не Днепров, если б он позволил доктрине вытеснить мудрую широту подхода к явлениям культуры. В частности, о Стравинском он пишет: «Глупо и нелепо упрекать художника за то, что он таков, каков он есть. Особенно замечательного и гуманного художника, каким является Стравинский» [Днепров 1965, с. 183]. Безоговорочно высокая оценка Стравинского на страницах книг, в том числе книг музыковедческих, была в те годы отнюдь не общепринятой, напротив, единичной. (Более того, спустя четыре года после публикации, в консерватории прошло обсуждение-осуждение в духе критики 1948–1949 гг. книги Друскина о Стравинском и самого героя книги (См.: [Кундера, 2008 (2)].) Столь же высокой была его оценка еще более дискуссионных, нежели Стравинский, композиторов нововенской школы – Шёнберга, Берга, Веберна: он слышал в их музыке «голос страдающей гуманности» и «стремление к живой красоте» [Днепров, 1971 (3), с. 44].

Днепров опередил отечественное музыкознание и музыкальную эстетику, вступив – как в «ближний бой» – в обстоятельную дискуссию с Адорно.

Сейчас же хочу акцентировать еще один пункт, по которому Владимир Давыдович тоже опередил отечественное музыкознание. Я имею в виду постановку проблемы культурно-исторической типологии композиторов, творческого процесса, эстетики и философии композиторского творчества и музыкальной культуры. Пара Шостакович – Стравинский была для него аналогична паре Томас Манн – Гессе, которой посвящен блестящий (для меня – неувядаемо блестящий) аналитический этюд «Музыка как сюжет поэзии и литературы» [Днепров, 1971 (2)], где виртуозно трактованы бинарные оппозиции: неоклассицизм с его идеей душевной ясности и порядка, утопией всечеловеческого языка и – исповедальное искусство проклятого времени с виной немецкого художника перед народом и историей – как парадигма немецкого духа.

Стравинский нужен Днепрову как антипод Шостаковича и того направления, и духовного движения в искусстве, на стороне которого выступает он сам.

В статьях для журнала «Советская музыка» Днепров предлагает свою типологию художественных стилей в искусстве 2-й половины XIX–XX вв. – типологию, которая успешно «работает» в условиях композиторского творчества⁶. Это – стили аналитические и стили синтетические. Первые покоятся на форме-приеме, на форме-прообразе, с которым согласуется все остальное: идеальным примером является «Улисс», где магистральным приемом становится поток сознания, затем кубизм Пикассо, а в музыке – школа Шёнберга-Веберна, или, как мы ее называем – нововенская школа, где, как не вполне точно говорит Днепров, схема основана на запрете («исключается звуковая последовательность тональной музыки») – это, по Т. Манну, «строгий стиль». Вторые покоятся на способности соединения многих форм, на их совместном действии, равнодействии: живописной моделью служит «Герника» Пикассо, а в музыке – симфонии Малера и Шостаковича, создавшие новый тип симфонии, небывало приближенный к конкретной истории, и вместе с тем заключающий в себе самый общий нравственно-философский смысл. Первые вносят в разнообразие единство, вторые – единство в разнообразие [Днепров, 1971 (1), с. 41].

В музыковедческой среде эта концепция получила широкий резонанс и подтолкнула к тому, чтобы пригласить Днепрора в консерваторию. Владимир Давыдович был приглашен на встречу, которая прошла при переполненном конференц-зале.

Днепров испытывал сильнейшее влечение к анализу *эмоции*. Это был апогей присущего ему психологизма. По всей видимости, глубинное восприятие человеческой личности было не только результатом его огромного и великого человековедческого опыта, но и природного дара. В его книгах о Достоевском и Толстом [Днепров, 1978; Днепров, 1985], публикация которых отстоит друг от друга на семь лет, есть главы, названные одинаково – «Мир эмоций». В них Днепров виртуозно и увлекательно анализирует эмоции амбивалентные, вытесненные, загнанные вглубь и т.д., показывает, как эмоция приоткрывает завесу над «двойным дном» характера, как катализирует натуру, как режиссирует общением и обеспечивает работу «душевного механизма». Стоит ли говорить о том, что означал слушательский музыкальный опыт для человека, занятого изучением

⁶ Затем повторено в кн.: [Ковнацкая, 2009, с. 354]. См. также: [Днепров, 1980, с. 298-300].

эмоции как сверхтонкой материи. Днепро́в говорил об эмоции, возвышенной до нравственного состояния; он, как Сван Марселя Пруста, из любимой музыкальной фразы извлекал эмоцию и, наслаждаясь оттенками, ее «разглядывал»; ему нравилось шлифовать в своем тексте пассажи, в которых он давал сравнительное описание, скажем, радости у Баха и Моцарта, Грига и Бартока [Днепров, 1970 (2), с. 36]. Эмоция была «передаточным звеном» [Днепров, 1971 (1), с. 33], средством для развития того, что разрасталось до концепции, идеи.

О развитии музыки Владимир Давыдович говорил как о «феноменологии эмоции» [Днепров, 1970 (2), с. 36], наподобие гегелевской «феноменологии духа». «Поразительный феномен – пишет он, – звуковая фантазия композитора! Она возводит человеческие эмоции в степень такой красоты, полноты и философской глубины, что через них звучит истина жизни» [Днепров, 1972, с. 36]. Истина жизни была в устах Днепровца высшим критерием ценности художественного творчества.

Владимир Давыдович Днепров жил, по выражению Стравинского, *con tempo* – со временем. Не стоит и говорить о том, насколько это верно в отношении эстетики, литературоведения или общего искусствоведения, если иметь в виду избираемый Днепровым материал и актуальный дискурс. Важно сказать, что он был необычайно чуток к *музыке времени* – к ее ритму и фактуре.

Что же касается музыкального искусства, перед которым он преклонялся, то пронзительно точные, глубокие суждения, не скованные цеховыми условностями, нередко оставляли профессионалов далеко позади себя. Музыка – как сфере его собственной духовной жизни – суждено было играть выдающуюся роль в поворотные моменты его судьбы [Днепров, 1970 (2), с. 39]. Но если бы даже Днепров и не упоминал о том, при каких трагических обстоятельствах он слышал Пятую симфонию Шостаковича, не говорил о катартическом ее воздействии в голоде и холоде военного времени, *его* читатель без специальных доказательств слышит, как звучит голос Владимира Давыдовича в моменты, когда он пишет о композиторе и музыкальном произведении, сколь важна для него интимная причастность тайне звукового постижения мира, в какой бы форме этот мир ему ни являлся.

ИСТОЧНИКИ

1. Днепров В. Идеи времени и формы времени. – Ленинград: Советский писатель, 1980.
2. Днепров В. Идеи. Страсти. Поступки: Из художественного опыта Достоевского. – Ленинград: Советский писатель, 1978.
3. Днепров В. Искусство человековедения: Из художественного опыта Льва Толстого. – Ленинград: Советский писатель, 1985.
4. Днепров В. Литература и нравственный опыт человека: Размышления о современной зарубежной литературе. – Ленинград: Советский писатель, 1970. (1)
5. Днепров В. Музыка в духовном мире современника // Советская музыка. 1970. № 7. – С. 31–41. (2)
6. Днепров В. Музыка в духовном мире современника // Советская музыка. 1971. № 1. – С. 33–42. (1)
7. Днепров В. Музыка в духовном мире современника // Советская музыка. 1971. № 4. – С. 30–39. (2)
8. Днепров В. Музыка в духовном мире современника // Советская музыка. 1971. № 8. – С. 38–45. (3)
9. Днепров В. Музыка в духовном мире современника // Советская музыка. 1972. № 6. – С. 33–42.
10. Днепров В. Проблемы реализма. – Москва: Советский писатель, 1961.
11. Днепров В. Черты романа XX века. – Москва; Ленинград: Советский писатель, 1965.
12. Кундера М. Арифметика эмиграции // Кундера М. Нарушенные завещания. Перевод с франц. Марианны Таймановой. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008. – С. 97–100. (1)
13. Копия Диплома кандидата наук ФС 000059, ВАК от 12 сентября 1945 г. // Архив СПбГК. Д. 191. Л. 93.
14. Кундера М. Дом Стравинского // Кундера М. Нарушенные завещания. Перевод с франц. Марианны Таймановой. СПб.: Азбука-классика, 2008. – С. 100–102. (2)
15. Приказ № 154 от 10 июля 1948 г. // Архив СПбГК. Д. 403. Л. 81.
16. Протокол объединённого заседания Политбюро ЦК и Президиума ЦКК ВКП(б) от 4 ноября 1930 г. со ссылкой на архив: РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 3. Д. 802. Л. 1–3. URL: <http://sovdoc.rusarchives.ru> (дата обращения 9 августа 2018 г.).
17. Резник Вольф Давыдович. Личный листок по учету кадров / Архив СПбГК. Д. 191. Л. 88–91.

Л.Г. Ковнацкая *Забывтое имя и актуальные труды.*
Владимир Давыдович Днепров и музыка

ЛИТЕРАТУРА

1. Казан М.С. Памяти Большого ученого // Санкт-Петербургский университет. № 13 (3446). 6 июня 1997 г. URL: <http://www.spbumag.nw.ru/97-98/no13-97/9.html> (дата обращения 7 августа 2018 г.).
2. Ковнацкая Л. Вернуть Стравинского на Родину, вернуть – Родине... : [стенограмма и материалы обсуждения книги Друскина о Стравинском] // Музыкальная академия. 1995. № 4/5. С.195-229.

SOURCES

1. Dneprov V. *Idei vremeni i formy vremeni* [Ideas of Time and Form of Time]. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1980.
2. Dneprov V. *Idei. Strasti. Postupki: Iz khudozhestvennogo opyta Dostoevskogo* [Ideas. Passion. Actions: From Dostoevsky's Artistic Experience]. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1978.
3. Dneprov V. *Iskusstvo chelovekovedeniya: Iz khudozhestvennogo opyta L'va Tolstogo* [The Art of Human Studies: From the Artistic Experience of Leo Tolstoy]. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1985.
4. Dneprov V. *Literatura i nraustvennyi opyt cheloveka: Razmyshleniya o sovremennoi zarubezhnoi literature* [Literature and Moral Experience of a Person: Reflections on Contemporary Foreign Literature]. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1970. (1)
5. Dneprov V. *Muzyka v dukhovnom mire sovremennika* [Music in the Spiritual World of a Contemporary]. In *Sovetskaya muzyka*. 1970. № 7. Pp. 31-41. (2)
6. Dneprov V. *Muzyka v dukhovnom mire sovremennika* [Music in the Spiritual World of a Contemporary]. In *Sovetskaya muzyka*. 1971. № 1. Pp. 33-42. (1)
7. Dneprov V. *Muzyka v dukhovnom mire sovremennika* [Music in the Spiritual World of a Contemporary]. In *Sovetskaya muzyka*. 1971. № 4. Pp. 30-39. (2)
8. Dneprov V. *Muzyka v dukhovnom mire sovremennika* [Music in the Spiritual World of a Contemporary]. In *Sovetskaya muzyka*. 1971. № 8. Pp. 38-45. (3)
9. Dneprov V. *Muzyka v dukhovnom mire sovremennika* [Music in the Spiritual World of a Contemporary]. In *Sovetskaya muzyka*. 1972. № 6. Pp. 33-42.
10. Dneprov V. *Problemy realizma* [The Problems of Realism]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1961.
11. Dneprov V. *Cherty romana XX veka* [Features of the Novel of the Twentieth Century]. Moscow; Leningrad, Sovetskij pisatel', 1965.
12. Kundera M. *Arifmetika emigratsii* [Arithmetics for the Emigration]. In Kundera M. *Narushennye zaveshchaniya*. Pervod s frants. Marianny Taimanovoi. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika, 2008. Pp. 97-100. (1)
13. *Kopiya Diploma kandidata nauk FC 000059, VAK ot 12 sentyabrya 1945 g.* In *Arhiv SPbGK. Delo 191. L. 93*.
14. Kundera M. *Dom Stravinskogo* [Stravinsky's Home]. In Kundera M. *Narushennye zaveshchaniya*. Saint-Petersburg, Azbuka-klassika, 2008. Pp. 100-102. (2)
15. *Prikaz №154 ot 10ulya 1948 g.* In *Arhiv SPbGK. D. 403. L. 81*.
16. *Protokol ob'edynonnogo zasedaniya Politbyuro TsK i Prezidiuma TsKK VKP(b) ot 4 noyabrya 1930 g.* So ssylkoi na arhiv: RGASPI . F. 17. Op. 3. D. 802. L. 1-3. URL: <http://sovdoc.rusarchives.ru> (data obrashcheniya 9 avgusta 2018 g.).
17. Reznik Wol'f Davydovich. *Lichnyi listok po uchiotu kadrov.* In *Arhiv SPbGK. Delo 191. L. 88-91*.

REFERENCES

1. Kagan M.S. *Pamyati Bol'shogo uchenogo* [In Memory of the Great Scholar]. In *Sankt-Peterburgskii universitet*. № 13 (3446). 6 iyunya 1997 g. URL: <http://www.spbumag.nw.ru/97-98/no13-97/9.html> (data obrashcheniya 7 avgusta 2018 g.).
2. Kovnatskaya L. *Vernut' Stravinskogo na Rodinu, vernut' – Rodine... : [stenogramma i materialy obsuzhdeniya knigi Druskina o Stravinskom]* [Return Stravinsky to his Homeland ...: [transcript and discussion materials of Druskin's book on Stravinsky]]. In *Muzykal'naya akademiya*. 1995. № 4/5. Pp. 195-229.

Н.С. Серегина

доктор искусствоведения,

ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств

nseregina@mail.ru

ПЕРСОНАЖ ХОЗРЕВ-МИРЗА В ОПЕРЕ Д. ШОСТАКОВИЧА «НОС»

Хозрев-Мирза, персонаж первой оперы Д.Шостаковича «Нос» (1928) по одноименной повести Н.В. Гоголя, возник из одной фразы, как бы случайно упоминающей реальное историческое лицо (1813-1875). В либретто оперы Шостаковича Хозрев-Мирза предстает персонажем массовой сцены 8-й картины. А.С. Пушкин упоминает Хозрева-мирзу в эпизоде очерка «Путешествие в Арзрум», повествующем о встрече арбы с телом А.С.Грибоедова, трагически погибшего в январе 1829 г. По мнению ряда исследователей, этот эпизод является вымышленным в связи с целью Пушкина напомнить соотечественникам о трагической судьбе А.С.Грибоедова. Имя Хозрева-мирзы в повести Н.В. Гоголя «Нос», скорее всего, так же является напоминанием о трагедии 1829 г. Персонаж Хозрев-Мирза весьма подробно представлен в романе Ю.Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», изданном в 1928 г. В либретто оперы «Нос» в сцене с Хозревым-мирзой используются драматургические мотивы и отдельные фразы этого романа, хотя Тынянов среди авторов не обозначен. Статья посвящена утверждению идеи, что постановщикам оперы следовало бы учесть этот забытый трагический исторический подтекст в опере Д.Шостаковича.

Ключевые слова: Д.Д. Шостакович, опера «Нос», А.С. Пушкин «Путешествие в Арзрум», А.С. Грибоедов 1829 г., Хозрев-Мирза, Н.В. Гоголь «Нос», Ю.Н. Тынянов

Khodzrev-Mirza is the character of the first opera by D. Shostakovich "The Nose" (1928) based on the story of the same name by N.V. Gogol, arose from a single phrase, as if accidentally mentioning a real historical person (1813-1875). In the libretto of Shostakovich's opera Khodzrev-Mirza appears as a character in the mass scene of the 8th painting. Pushkin mentions Khodzrev-Mirza in the episode of the essay "Journey to Arzrum", which tells of his meeting in the Caucasus with the body of A.S. Griboedov, who died tragically in Tehran in January 1929. According to researchers, this episode is fictional. Pushkin wanted to remind compatriots about the tragic fate of AS Griboedov. The name of hero Khodzrev-Mirza in the story of N.V. Gogol "Nose", most likely, is also a reminder of the tragedy of 1829. The character Khodzrev-Mirza is described in detail in Y. Tynyanov's novel The Death of Wazir Mukhtar, published in 1928. Dramaturgic motifs and individual phrases of this novel are used in the libretto of the opera "The Nose" in the scene with Khodzrev-Mirza, although Tynyanov among the authors is not indicated. The article is devoted to the statement of the idea that the opera directors should take into account this forgotten historical tragedy in D. Shostakovich's opera.

Keywords: D. Shostakovich, opera "The Nose", A. Pushkin "Journey to Arzrum", A.S. Griboedov, Khodzrev-Mirza, N.V. Gogol "The Nose", Yu.N. Tynyanov

Персонаж оперы Д.Шостаковича «Нос» [Шостакович, 1974] Хозрев-Мирза соответствует кратко упомянутому персонажу повести Н.В. Гоголя «Нос» [Бретаницкая, 1974; Бретаницкая, 1983]. В либретто оперы Шостаковича Хозрев-Мирза предстает персонажем развернутой 8-й картины, где происходит кульминационная массовая сцена. Однако появление на сцене этого персонажа логически слабо объяснимо в сюжете оперы и прочитывается в свете краткой цитаты из Гоголя, на которой оно основано, как один из казусов этой абсурдистской комедии.

Данная сцена привлекает внимание исследователей, стремящихся объяснить значение этого персонажа в опере: «Если в "Носе" Гоголя вы найдете о нем лишь незначительное упоминание ("...когда еще проживал Хозрев-Мирза..."), то Шостакович разворачивает перед публикой нечто более грандиозное. Сцена встречи Хозрев-Мирзы с Носом приобретает совершенно иной масштаб и преподносится композитором не иначе, как кульминационная!» [Сквирская (Дудукина), 2018].

Упоминание этого восточного имени связано с историческими событиями и относит события

Н.С. Серегина *Персонаж Хозрев-Мирза
в опере Д. Шостаковича «Нос»*

повести Гоголя ко времени пребывания этого исторического лица в Петербурге в августе-октябре 1829 г.: «Пронесся слух, что не на Невском проспекте, а в Таврическом саду прогуливается нос майора Ковалева, что будто бы он давно уже там; что когда ещё проживал там Хозрев-Мирза, то очень удивлялся этой странной игре природы» [Гоголь, 1938, с. 72].

Имя Хозрева-Мирзы упоминается Гоголем также в повести «Портрет» в описании лавки художника, и кажется здесь пустым звуком среди многих других таких же упоминаний, на первый взгляд одинаково пустяшных: «Эта лавочка представляла, точно, самое разнородное собрание дикушинок.... К этому нужно присовокупить несколько гравированных изображений: портрет Хозрева-Мирзы в бараньей шапке, портреты каких-то генералов в треугольных шляпах, с кривыми носами...» [Гоголь, 1938, с. 79].

Упоминает Хозрева-Мирзу А.С. Пушкин в очерке «Путешествие в Арзрум», написанном в 1836 г. о событиях 1829-30 гг. и напечатанном в 1-м томе журнала «Современник»: «Я пошёл пешком не дождавшись лошадей, и в полверсте от Ананура, на повороте дороги, встретил Хозрев-Мирзу. Экипажи его стояли. Сам он выглянул из своей коляски и кивнул мне головою» [Пушкин, 1960, с. 427].

Упоминание имени Хозрева-мирзы связано с эпизодом, повествующим о встрече А.С. Пушкина с телом А.С.Грибоедова, трагически погибшего в январе 1829 г.: «Два вола, впряженные в арбу, подымались по крутой дороге. Несколько грузин сопровождали арбу. “Откуда вы?” – спросил я их. – “Из Тегерана”. – “Что вы везете?” – “Грибоеда”. Это было тело убитого Грибоедова, которое препровождали в Тифлис» [Пушкин, 1960, с. 434].

По мнению ряда исследователей, этот эпизод является вымышленным у Пушкина, имевшего целью напомнить соотечественникам о трагической судьбе Грибоедова [Захаров, 2010; Фомичев, 2007].

Имя Хозрева-мирзы в повести Н.В. Гоголя «Нос», скорее всего, это так же отнюдь не проходной комический элемент, а отзвук грома, огласившего Россию в январе 1829 г., когда в Тегеране погибло все русское посольство, и вместе с ним был убит выдающийся дипломат и гений русской поэзии Александр Сергеевич Грибоедов. В связи с гибелью русского посольства в Петербург с извинительной миссией прибыло посольство, номинально возглавляемое внуком шаха принцем Хозревом-Мирзой (1813-1875). Посольство прибыло в Петербург 4 августа 1829 г. и покинуло столицу 6 октября того же года [Бойко, Давыдов, Сидорова, 2003]. Гоголь был в Петербурге с 22 сентября и мог стать очевидцем событий (и слухов), связанных с пребыванием там Хозрева-мирзы [Гоголь, 1936, с. 288]. 10 августа Хозрев-Мирза вручил Николаю Первому «Извинительное письмо» в Зимнем дворце, где были произнесены примирительные речи, преподнесены богатые дары, в их числе алмаз «Шах», чаще упоминаемый как «алмаз “Грибоедов”». В завершение инцидента царь произнёс: «Я предаю вечному забвению злополучное тегеранское происшествие» [Захаров, 2010].

Исследователи приходят к выводу, что упоминание имени Грибоедова стало знаком противодействия Пушкина царскому постановлению о вечном забвении персидской трагедии. Такая трактовка «грибоедовского» эпизода в очерке «Путешествие в Арзрум» подвергает сомнению сам факт встречи Пушкина в кавказских горах с телом Грибоедова, поскольку рассказ о ней не подтверждается ни сроками, ни свидетельствами современников о погребении Грибоедова. Это определяет вывод С.А.Фомичева: «Встречи Пушкина с покойным Грибоедовым близ Гергер, судя по всему, не было». И возникает вопрос: для чего Пушкину нужна была такая мистификация?» [Фомичев, 2007] (см.: [Листов, 1986, с. 130; Маркелов, 2001]). По мнению Фомичева, в этом очерке выразилось намерение Пушкина «сообщить о Грибоедове людям, ведь после его гибели было постановление – предать тегеранскую историю вечному забвению. Поэтому, вернувшись с Кавказа, Пушкин и написал свое “Путешествие в Арзрум”, эпизод которого, посвященный Грибоедову, по сути стал единственным некрологом, которым Россия его почтила» [Фомичев, 2007].

Хозрев-Мирза как действующее лицо выведен в романе Ю.Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара». Тынянов составил подробный «дневник» головокружительного, хлестаковского успеха персидского юного принца в Петербурге, где не было ни отзвука трагедии, только ее полное забвение:

«Николай Второй «взял за тонкую желтоватую руку Хозрева-Мирзу и произнес: - Я предаю вечному забвению злополучное тегеранское происшествие. ...Вечное забвение окончательно и бесповоротно облекло тегеранское происшествие» [Тынянов, 1959]. После царского установления о вечном забвении «...много извозчичьих карет быстро мчались по Невскому проспекту. Было легкое официальное головокружение. У женщин кружились головы. Очень много плясали в то время на балах, не понимая почему. И объяснилось: это принц Хозрев-Мирза»... «Обеды, обеды... Балы... Гулянья... Омовения, шахматы, театр»... «Ему показали Академию художеств»... «Минеральный кабинет Академии наук привлек его внимание...», Монетный двор, Смольный институт. (...Девы стояли с открытыми лицами, и принц задыхался. И одна из них, покраснев, дисциплинированно выступила и прочла восточное стихотворение, подражание Гафизу...).

Не этот ли исторический сюжет с отчетами городничих о встречах юного персидского принца в городах России на всем пути его следования, о многочисленных курьерах, доставлявших эти донесения, озвучен в комедии «Ревизор»?

По Тынянову, Хозрев-Мирза был представлен графу Хвостову, который преподнес ему стихи о России, с которой персидский принц якобы разделяет скорбь, но ответ его был знаменателен: **«Ничего не понимаю, - сказал по-персидски Хозрев-Мирза, вежливо улыбаясь и восхищенно качая головою...»** [Тынянов, 1959, с. 134]. В последней фразе мы видим почти цитату из либретто оперы Шостаковича «Нос» (хотя Тынянов среди авторов не обозначен): «Хозрев-Мирза (про себя): **Ничего не вижу. (Громко). Совершенно даже не понятно,** отчего нос гуляет в Летнем саду». [Шостакович, 1974, с. 268]. Вся сцена в Летнем саду имеет отсвет тыняновского описания петербургского ажиотажа вокруг персидского принца.

Известно, что ориентиром для либретто «Носа» послужил сценарий Юрия Тынянова для фильма по гоголевской «Шинели» (1926). Сценарий Тынянова стал художественной квинтэссенцией гоголевского творчества, трактуемого в эти годы, как осмеяние старого Петербурга и дореволюционной России. Основной контрапункт тыняновского (немного!) фильма – хохот, выраженный в гротескных портретах персонажей «Шинели», – претворился в звуковой партитуре оперы Шостаковича, пронизанной самыми различными звукообразами смеха.

Эпизод о Грибоедове и принце Хозреве-Мирзе в «Путешествии в Арзрум» опубликован Пушкиным с целью нарушения забвения А.С.Грибоедова, противостояния политике Николая I, повелевшего предать вечному забвению трагедию России 1829 г. Введение в текст повести Гоголя «Нос» упоминания имени персидского принца, проживающего «тогда» – в пределах сюжета повести – в Петербурге, также может расцениваться как «неподцензурное» упоминание Грибоедова и всего трагического эпизода русской истории. Можно предположить и некое участие самого Пушкина во введении Гоголем этого «тайного кода», поскольку именно Пушкин был первым публикатором повести. Во времена Шостаковича этот код был понятен Ю.Тынянову, выделившему эпизод обмена речами в «извинительной миссии» на приеме у Николая I фразу о вечном забвении персидского инцидента. Этот «код» частично перешел в оперу Шостаковича через образ Хозрева-Мирзы и через реминисценции в либретто фразы из романа «Смерть Вазиль-Мухтара» («ничего не вижу»), а также в кульминационной массовой сцене в Летнем саду, дающей основание вспомнить страницы романа Тынянова об ажиотаже вокруг Хозрева-Мирзы во время «искупительной миссии» в России.

Тынянов не упоминается среди авторов либретто оперы. Но Д.Шостакович, в эти годы будучи аспирантом Ленинградской консерватории, посещал библиотеку Института Истории Искусств на Исаакиевской, где в одной из книг им было забыто неоспоримое свидетельство причастности автора «Носа» к этому учреждению. Недавно В.А.Лапиным был обнаружен черновик документа «Отчет о работе аспиранта ЛГК Д.Шостаковича за период с октября 1926-го г. по июнь 1927» [Лопин, 2000]. Тогда же Тынянов, будучи сотрудником Института Истории Искусств (до 1930 г.), работал над своим произведением. По всей видимости, не случайно след романа обнаруживается в либретто и в драматургии оперы Шостаковича.

Н.С. Серегина *Персонаж Хозрев-Мирза в опере Д. Шостаковича «Нос»*

В постановках оперы «Нос» трагический подтекст, связанный с гибелью Грибоедова, возможно, выраженный введением персонажа Хозрева-Мирзы, предан вечному забвению и для публики вовсе утрачен. Для не помнящих этой мелкой детали текста повести Гоголя он представляется элементом странной, не оправданной в драматургии произведения восточной экзотики, не более. Думается, постановщикам оперы следовало бы продумать, как отразить этот утраченный трагический исторический подтекст в опере Д.Шостаковича, трактуемой преимущественно в гротескно-комедийном ключе.

ИСТОЧНИКИ

1. Бойко С.А., Давыдов Б.Б., Сидорова М.В. Персидское посольство 1829 г. // Российский Архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII-XX вв.: Альманах. – Москва: Студия ТРИТЭ: Рос. Архив, 2003. [Т. XII] – С. 187-188.
2. Гоголь Н.В. Материалы и исследования / АН СССР. Ин-т рус. лит.; Под ред. В. В. Гippiуса; Отв. ред. Ю. Г. Оксман. [Т]. 1-2. (Лит. архив). Т. I. – Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 1936.
3. Гоголь Н.В. Собрание сочинений. В 14 т. Т. 3. – Москва: АН СССР, 1938.
4. Захаров В.А. Встретил ли А.С.Пушкин тело А.С.Грибоедова? // Арагаст 1(6) 2010. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.mecenat-and-world.ru/aragast/6-aragast/zaharov.htm> Дата обращения 03.08.2018.
5. Маркелов Н. Персидский принц Хозрев-Мирза в России // Московский журнал. 2001. № 3. С. 51-54.
6. Пушкин А.С. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 5. – Москва: ГИХЛ, 1960.
7. Сквирская (Дудукина) О. Орудие дальнотойное, или Вокруг «Носа» [Электронный ресурс]. URL: <http://www.proza.ru/2018/05/16/956> Дата обращения 03.08.2018.
8. Тынянов Ю.Н. Сочинения. В 3 т. / Авт. вст. ст. «Проза Тынянова» Б.О. Костелянец. Т. 2. Смерть Вазир-Мухтара. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1959.
9. Фомичев С.А. Грибоедовский эпизод в « Путешествии в Арзрум» // Фомичев С. А. Пушкинская перспектива. – Москва: Знак, 2007. – С. 440-454.
9. Шостакович Д.Д. Нос (соч.15) [Ноты]: Опера в 3 действиях, 10 картинах. Либретто Е.Замыatina, Г.Ионина, А.Прейса и Д.Шостаковича по одноименной повести Н.Гоголя. Переложение для пения с ф-но автора. – Москва: Изд-во Музыка, 1974.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бретаницкая А.Л. О музыкальной драматургии оперы «Нос» // Советская музыка. 1974. № 9. С. 47-53.
2. Бретаницкая А.Л. «Нос» Д.Д. Шостаковича. – Москва, 1983.
3. Лапин В.А. «Отчет аспиранта...» // Шостакович: Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. – Санкт-Петербург, 2000. – С. 9-15.
4. Листов В. С. К истории создания «грибоедовского» эпизода в «Путешествии в Арзрум» // Болдинские чтения. Горький, 1986. – С. 129-139.

SOURCES

1. Shostakovich D.D. *Nos: Opera v 3 deistviyakh, 10 kartinakh* [Nose. Opera in 3 acts, 10 scenes]. Libretto E.Zamyatina, G.Ionina, A.Preisa i D.Shostakovicha po odnoimennoi povesti N.Gogolya. Perelozhenie dlya peniya s f-no avtora. – Moscow, Izd-vo Muzyka, 1974.
2. Gogol' N.V. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. V 14 t. T. 3. Moscow, AN SSSR., 1938.
3. Skvirskaya (Dudukina) O. *Orudie dal'noboinoe, ili Vokrug "Nosa"* [A long-range weapon, or Around the "Nose"] [Elektronnyi resurs]. URL: <http://www.proza.ru/2018/05/16/956> Data obrashcheniya 03.08.2018
4. Pushkin A.S. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. V 10 t. T. 5. Moscow, GIKhL, 1960.
5. Zakharov V.A. *Vstretil li A.S.Pushkin telo A.S.Griboedova?* [Did Alexander Pushkin meet AS Griboedov's body?] In *Aragast* 1(6) 2010. [Elektronnyi resurs]. URL: <http://www.mecenat-and-world.ru/aragast/6-aragast/zaharov.htm> Data obrashcheniya 03.08.2018
6. Boiko S.A., Davydov B.B., Sidorova M.V. *Persidskoe posol'stvo 1829 g.* [Persian Embassy of 1829]. In *Rossiiskii Arkhiv: Istoriya Otechestva v svidetel'stvakh i dokumentakh XVIII-XX vv.: Al'manakh*. Moscow, Studiia TRITE, Ros. Arkhiv, 2003. [T. XII]. Pp. 187-188.

N.S. Seregina *The character of Khozrev-Mirza
in D. Shostakovich's opera "The Nose"*

7. Gogol' N.V. *Materialy i issledovaniya* [Materials and research]. AN SSSR. In-t rus. lit.; Pod red. V. V. Gippiusa; Otv. red. Yu. G. Oksman. Moscow, Leningrad: Izd-vo AN SSSR, 1936. [T]. 1-2. (Lit. arkhiv). T. I.
8. Fomichev S. A. *Griboedovskii epizod v "Puteshestvii v Arzrum"* [Griboedov episode in the "Journey to Arzrum"]. In Fomichev S. A. *Pushkinskaya perspektiva* [Pushkin's perspective]. Moscow, Znak, 2007. Pp. 440-454.
9. Markelov N. *Persidskii prints Khozrov-Mirza v Rossii* [Persian prince Khozrov-Mirza in Russia]. In *Moskovskii zhurnal*. 2001. № 3. Pp. 51-54.
10. Tynyanov Yu.N. *Sochineniya* [Compositions]. V 3 t. Avt. vst. st. «Proza Tynyanova» B.O. Kostelyanets. T.2. *Smert' Vazir-Mukhtara*. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury, 1959.

REFERENCES

1. Bretanitskaya A.L. *O muzykal'noi dramaturgii opery "Nos"* [About the musical dramaturgy of the opera "Nose"]. In *Sovetskaya muzyka*. 1974. # 9. Pp. 47-53.
2. Bretanitskaya A.L. *"Nos" D.D. Shostakovicha* ["Nose" of D.D. Shostakovich]. Moscow, 1983.
3. Lapin V.A. *"Otchet aspiranta..."* ["Report the aspirant"]. In *Shostakovich: Mezhdue mgnoveniem i vechnost'yu. Dokumenty. Materialy. Stat'i*. [Shostakovich: Between instant and eternity. Documentation. Materials. Articles]. Sankt-Peterburg, 2000. Pp. 9-15.
4. Listov V.S. *K istorii sozdaniya "griboedovskogo" epizoda v "Puteshestvii v Arzrum"* [To the history of creating the "Griboedov" episode in "Journey to Arzrum"]. In *Boldinskie chteniya* [Boldin Readings]. Gor'kii, 1986. Pp. 129-139.

SUMMARY

ИСКУССТВО КАК МЫШЛЕНИЕ В МАТЕРИАЛЕ. ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЕ ВАРИАЦИИ ПЛАСТИЧЕСКОГО

УДК 141.32+7.01

Автор: *Ступин Сергей Сергеевич*, кандидат философских наук, ведущий научный сотрудник НИИ Теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств (119034, Москва, ул. Пречистенка, 21), e-mail: stupin-ss@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418

Аннотация: Пластические и концептуальные основания художественной формы анализируются в контексте экзистенциального искусствоведения, в их возможности выражать семантику человеческого существования. Исследуется разнообразный опыт диалога мастеров изобразительного искусства с чувственно воспринимаемой реальностью. Акцентируется способность минимальных единиц художественной формы аккумулировать экзистенциальные значения. На материале изобразительного искусства XX века и наших дней.

Ключевые слова: художественная форма, экзистенциальное, материя, пластическое, концептуальное, язык искусства

ART AS A WAY OF MATERIAL THINKING. EXISTENTIAL PLASTIC OPTIONS

UDC 141.32+7.01

Author: *Stupin Sergei Sergeevich*, PhD in Philosophical sciences, leading researcher of The Research Institute of Theory and History of Fine Arts of the Russian Academy of arts (21, Prechistenka str., Moscow, Russia, 119034), e-mail: stupin-ss@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-7973-5418

Summary: Plastic and conceptual foundations of the art form are analyzed in the setting of the existential art history, in their ability to express the semantics of the human existence. The various experience of the dialogue of the fine art's masters and the sensually perceived reality is studied. The ability of the minimal units of the artistic art form, to accumulate existential values, is emphasized. On the material of the fine art of the twentieth century and of the current days.

Keywords: Art form, material, existential, plastic, conceptual, Art language

ПАРНЫЕ ИЗОБРАЖЕНИЯ ИВАНА ГРОЗНОГО И ПЕТРА ВЕЛИКОГО: ИДЕЯ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ МОСКОВСКОГО ЦАРСТВА И РОССИЙСКОЙ ИМПЕРИИ В РУССКОМ ИСКУССТВЕ XVIII ВЕКА

УДК 7.044

Автор: *Скворцова Екатерина Александровна*, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Санкт-Петербургского Государственного университета (199034, Россия, Санкт-Петербург, Университетская набережная, д. 7-9), e-mail: e.skvortsova@spbu.ru
ORCID: 0000-0003-4867-5915

Аннотация: В русском изобразительном искусстве XVIII века до сложения академического исторического жанра тема истории находила выражение в разных формах, в том числе в уподоблениях царствующего монарха его предшественникам. Историческое лицо воспринималось как аллегория – воплощение определенного качества или понятия. Одним из устойчивых случаев таких сопоставлений, до сих пор не удостоенных специального изучения, является пара Петр Великий – Иван Грозный. В настоящей статье на материале малоизвестных произведений разных видов и жанров искусства рассматривается его бытование и эволюция на протяжении XVIII века во взаимосвязи с государственной идеологией и литературой.

Ключевые слова: Петр Великий, Иван Грозный, Российская империя, царство, русское изобразительное искусство XVIII века, репрезентация монарха, тема истории в искусстве, государственная идеология

PAIRED DEPICTIONS OF PETER THE GREAT AND JOHN THE TERRIBLE: THE IDEA OF SUCCESSION OF MOSCOW TSARDOM AND RUSSIAN EMPIRE IN 18th-CENTURY RUSSIAN ART

UDC 7.044

Author: *Skvortcova Ekaterina Aleksandrovna*, PhD in art history, senior lecturer, Saint-Petersburg State University (7-9, Universitetskaya embankment, Saint-Petersburg, Russia, 199034), e-mail: e.skvortsova@spbu.ru
ORCID: 0000-0003-4867-5915

Summary: In 18th-century Russian art before the formation of academic historical genre the theme of history developed in several forms, including collation of a ruling monarch with his predecessors. In such case a historical figure was supposed to be an allegory – an embodiment of a certain feature or idea. Such a collation is a pair Peter the Great – John the Terrible which has not yet been specially studied. The paper examines its evolution throughout the 18th century on the material of little-studied pieces of different kinds and genres of art and in interrelation with state ideology and literature.

Keywords: Peter the Great, John the Terrible, Russian Empire, Tsardom, 18th-century Russian art, representation of monarch, the theme of history in art, state ideology

КОЛЛЕКЦИЯ МЕБЕЛИ В МУЗЕЕ «РОССИЙСКИЕ ДРЕВНОСТИ» П.И. ЩУКИНА

УДК 749

Автор: Углева Наталья Владимировна, старший научный сотрудник Отдела дерева и мебели Государственного исторического музея (109012, город Москва, Красная площадь, 1), e-mail: uglevan@ya.ru

ORCID ID: 0000-0003-4126-0338

Аннотация: Коллекция мебели в музее «Российский древности» П.И. Щукина рассматривается в контексте собирательской деятельности и создания музея знаменитого московского коллекционера. Её осмысление становится возможным после поступления в Исторический музей. В статье решается вопрос о процессе сложения коллекции, выявлении ее типа, характера состава и значения для коллекции мебели Исторического музея.

Ключевые слова: коллекция мебели, музей «Российские древности», П.И. Щукин

COLLECTION OF FURNITURE IN THE MUSEUM “RUSSIAN ANTIQUITIES” P.I. SHCHUKIN

UDC 749

Author: Ugleva Natalia Vladimirovna, scientific researcher of the Department of wood and furniture of The State Historical Museum (1 Red square, Moscow, Russia, 109012), e-mail: uglevan@ya.ru

ORCID ID: 0000-0003-4126-0338

Summary: Collection of furniture in the Museum “Russian antiquity” P.I. Shchukin is considered in the context of collecting activities and the creation of the Museum of the famous Moscow collector. Its comprehension becomes possible after entering the Historical Museum. The article argues the issue of the process formation the collection, identifying the type, character and value to the furniture collections of the Historical Museum.

Keywords: furniture collection, Museum “Russian antiquities”, P.I. Shchukin

ЖИВОПИСЬ ХИЛЬМЫ АФ КЛИНТ В ДИСКУРСЕ ИСКУССТВА АУТСАЙДЕРОВ

УДК 7.038+7.071.1

Автор: Суворова Анна Александровна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры культурологии и социально-гуманитарных технологий Пермского государственного национального исследовательского университета (614000, Пермь, ул. Букирева, 15), e-mail: suvorova_anna@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6421-8514

Аннотация: Изменение дискурса искусства в период XX – начала XXI веков обуславливает включение новых феноменов (ар брют, визионерского искусства, искусства аутсайдеров) в контекст художественного процесса. В статье рассматривается творчество Хильмы аф Клинт – первого из ныне известных художников абстрактного искусства, выявляются причины возникновения феномена ее творчества, анализируются границы искусства аутсайдеров, определяется специфика творчества Хильмы аф Клинт в перспективе искусства аутсайдеров.

Ключевые слова: визионерское искусство, искусство аутсайдеров, абстрактное искусство, дискурс, Хильма аф Клинт

HILMA AF CLINT'S PAINTING IN THE DISCOURSE OF OUTSIDER ART

UDC 7.038+7.071.1

Author: Suvorova Anna Aleksandrovna, PhD in Art Studies, Associate Professor, Chair of the Culturology and Social and Humanitarian Technologies, Perm State University (15 Bukireva st., Perm, Russia, 614000), e-mail: suvorova_anna@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6421-8514

Summary: The changes of the art discourse in the 20th and early 21st centuries determine the inclusion of new phenomena (art brut, visionary art, outsider art) in the art context. In the article is researched the paintings of Hilma af Clint – the first of the newly opened artists of abstract art, revealed the causes of the phenomenon of her creativity, analyzed the boundaries of outsider art, determined the specificity of the work of Hilma af Clint through the outsider art phenomenon.

Keywords: visionary art, outsider art, abstract art, discourse, Hilma af Clint

ВООБРАЖАЕМОЕ, СИМВОЛИЧЕСКОЕ И РЕАЛЬНОЕ В КИНО

УДК 791.43.01

Автор: Тузова Анастасия Павловна, бакалавр журналистики, e-mail: anastuzova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8024-6286

Аннотация: Одним из перспективных направлений анализа кинопроизведений является психоанализ. Ж. Лакан в своей психоаналитической теории часто обращался к кинематографу. Основопологающей для своего учения он считал концепцию трёх порядков – воображаемого, символического и реального. В работе рассматривается проблема применения психоаналитических понятий в интерпретации кинопроизведений. Изучаются различные варианты понимания содержания терминов воображаемого, символического и реального. Возможности их использования исследуются на примере фильмов «Аризонская мечта» Э. Кустурицы и «Баффало 66» В. Галло.

Ключевые слова: воображаемое, символическое, реальное, кинематограф, психоанализ

SUMMARY

THE IMAGINARY, THE SYMBOLIC AND THE REAL IN THE CINEMA

UDC 791.43.01

Author: Tuzova Anastasia Pavlovna, bachelor in Journalism, e-mail: anastuzova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-8024-6286

Summary: Psychoanalysis is a promising way for analysis of cinematography. J. Lacan often refers to the cinema in his psychoanalytic theory. In his opinion, the concept of three orders – the imaginary, the symbolic, the real – is fundamental for his teaching. The paper deals with the problem of using psychoanalytic concepts in the interpretation of movies. Various ways of understanding the content of terms are discussed. The possibilities of their use are examined on the example of films “Arizona Dream” directed by Emir Kusturica and “Buffalo ‘66” directed by Vincent Gallo.

Keywords: the imaginary, the symbolic, the real, cinematograph, psychoanalysis

ОСМЫСЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА КИНЕМАТОГРАФА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Ф. ХОДАСЕВИЧА ПЕРИОДА ЭМИГРАЦИЙ: ОТ 1920-Х К 1930-М ГГ.

УДК 7.072.3+791.43

Автор: Сухоева Дарья Александровна, преподаватель кафедры русской литературы Пермского государственного национального исследовательского университета (614990, Россия, г. Пермь, ул. Букирева, 15), e-mail: darya.sukhoeva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4797-5078

Аннотация: В статье рассматривается кинематограф как эстетическое явление в эмигрантских стихотворениях, критических статьях и очерках В.Ф. Ходасевича. В лирических произведениях писатель имплицитно давал отрицательную оценку кино. В статьях и очерках, напротив, Ходасевич эксплицитно свое негативное отношение к этому явлению современной массовой культуры. Изменение взглядов Ходасевича было связано с пониманием развития культуры. Осмысление феномена кино у Ходасевича происходило в жанрах критической статьи и рецензии. В работе рассматривается два этапа в понимании Ходасевичем кинематографа: в 1920-е гг. кинематограф представлен как развлечение, в 1930-е гг. – как лжеискусство.

Ключевые слова: В.Ф. Ходасевич, искусство, лжеискусство, кинематограф, русское зарубежье

UNDERSTANDING THE CINEMATOGRAPHIC PHENOMENON OF KHODASEVICH'S WORKS AT THE TIME OF EMIGRATION: FROM 1920s TO 1930s.

UDC 7.072.3+791.43

Author: Sukhoeva Darya Aleksandrovna, lecturer in the Department of Russian Literature, Perm State University (15, Bukireva st., Perm, Russia, 614990), e-mail: darya.sukhoeva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-4797-5078

Summary: The article researches cinematograph as an aesthetic phenomenon in V.F. Khodasevich's emigrant poems, critical articles and essays. In his poetry the writer implicitly shows his negative opinion about cinema. In contrast, in his essays and critical works he explicitly states his negative attitude towards this modern mass culture phenomenon. The change of his views happened due to his understanding of the development of culture. We can read the author's reflections on the phenomenon of cinematograph in such genres as critical articles and essays. This article studies 2 stages of Khodasevich's understanding of cinematograph. Firstly, in 1920s when the writer sees cinematograph as entertainment and then in 1930s as a kind of false art.

Keywords: V.F. Khodasevich, art, false art, cinematograph, Russian emigration

НЕСОСТОЯВШАЯСЯ ЭПОХА РОССИЙСКОГО СЕНТИМЕНТАЛИЗМА, ИЛИ «НОВАЯ ЧУВСТВИТЕЛЬНОСТЬ» В ФИЛЬМАХ А. СОКУРОВА

УДК 791.43.03+791.44.071.1

Автор: Виноградов Владимир Вячеславович, доктор искусствоведения, доцент кафедры киноведения Всероссийского государственного института кинематографии имени С.А. Герасимова (129226, Москва, ул. Вильгельма Пика, дом 3), e-mail: vinogradov_v.v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6325-6092

Аннотация: Статья посвящена анализу жанровых особенностей творчества А. Сокурова. Автор статьи видит в творчестве режиссера признаки, свидетельствующие о конце целого исторического этапа со своей степенью чувствительности и прихода нового сознания, нового отношения к человеку (который, правда, так широко и не реализовался).

Кинематограф А. Сокурова обозначает особую гуманистическую линию, которая начала формироваться в нашем кинематографе в эпоху «оттепленного» вздоха и далее проследовала через вторую половину шестидесятых годов в семидесятые, неся в себе все усиливающееся ощущение морального беспокойства. «Простая нежность» и сердечность сокуровских лент ознаменовали собой возможность еще одного шага в этом направлении.

Ключевые слова: кинематограф, сентиментализм, новая чувствительность, А. Сокуров, советское искусство

THE MIGHT-HAVE-BEEN ERA OF RUSSIAN SENTIMENTALISM, OR “NEW SENTIMENTALITY” IN A. SOKUROV’S FILMS

UDC 791.43.03+791.44.071.1

Author: *Vinogradov Vladimir Vjacheslavovich*, Dr.Habil. in art studies, assistant professor at the Chair of the Cinema Studies, All-Russian state institute of cinematography of S.A. Gerasimov (3 Wilhelm Pik street, Moscow, Russia, 129226), e-mail: vinogradov_v.v@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-6325-6092

Summary: The paper is devoted to the analysis of genre properties in A.Sokurov’s cinema. The author discover elements in Sokurov’s works evident to the end of particular historic period with its degree of sensibility and the dawning of a new consciousness, a new attitude to human being (however it’s never explained). The Sokurov’s art continues humanistic narrative that began to form in the cinema of the Thaw period and later had been developed in late 60-es through 70-es including strong feeling of moral anxiety. «The simple tenderness» and kindness in his films became an intention of the progress towards this feeling.

Keywords: cinema, sentimentalist art, new sentimentality, Sokurov, Soviet art

«УСАДЕБНЫЙ ТОПОС» И «ГОРОД БУДУЩЕГО» В ТВОРЧЕСТВЕ ВЕЛИМИРА ХЛЕБНИКОВА

УДК 728.8+82.09

Автор: *Ворон (Скляднева) Полина Алексеевна*, аспирант Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН (1210069, Москва, Поварская ул., 25А), e-mail: psklyadneva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6245-5869

Аннотация: Синтетический образ русской помещицкой усадьбы, восходящий к библейскому Эдему, отразился в архитектурных поисках В.В. Хлебникова. Идея поэта-мыслителя об отсутствии временны х и пространственных границ, его числовая концепция легли в основу конструирования новаторских архитектурных форм «города будущего» – «сетчатых» структур, – во многом обусловленных автобиографической рецепцией усадеб и дач, в которых бывал Хлебников, как органического единства сада и дома, природы и человека, прошлого и будущего. Впервые рассмотрена роль «усадебного топоса» в поэзии русского футуризма, а также сделан вывод о том, что в русской литературе первой трети XX в. именно «усадебный топос» стал субстратом такого важного для 1910-1920-х гг. культурного концепта, как «город-сад».

Ключевые слова: усадьба, футуризм, архитектура авангарда, «усадебный топос», Хлебников

“THE ESTATE TOPOS” AND “CITY OF THE FUTURE” IN THE CREATIVE WORK OF VELIMIR HLEBNIKOV

UDC 728.8+82.09

Author: *Voron (Sklyadneva) Polina Alekseevna*, post-graduate student of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (25A Pvarskaia st., Moscow, Russia, 1210069), e-mail: psklyadneva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6245-5869

Summary: The synthetic image of the Russian estate, going back to the biblical paradise, appeared in the architectural searches of V.V. Hlebnikov. The idea about the absence of temporal and spatial boundaries, numerical concept of Hlebnikov formed the basis for the construction of innovative architectural forms of the city of the future. These searches have an autobiographical reception of estates and villages which Hlebnikov visited. The estate is regarded as the organic unity of the garden and the house, nature and human, past and future. In the article for the first time the role of “estate topos” in the poetry of Russian futurism is considered. Concluded that in the literature of the first third of the XX century “estate topos” is the basis of the cultural concept of “city-garden”.

Keywords: estate, futurism, avant-garde architecture, “estate topos”, Hlebnikov

ОКНО В РАЙ? КУЛЬТУРНАЯ СЕМИОТИКА УСАДЬБЫ И ДАЧИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX-XX вв.

УДК 728.8+82.09

Автор: *Богданова Ольга Алимовна*, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН (1210069, Москва, Поварская ул., 25А), e-mail: olgabogda@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

Аннотация: Показывается различие семиотики окна в русской литературе рубежа XIX–XX вв. (А.П. Чехов, И.А. Бунин, А.Н. Толстой) в контексте усадебного и дачного топосов: в первом случае это знак однородности заоконного и внутриоконного идеального пространства, во втором – граница, их разделяющая. Раскрывается соотношение локальных хронотопов и масштабных топосов, охватывающих большие временны е периоды. В структуре рассматриваемых произведений устанавливаются иерархические отношения между хронотопом окна и топосами усадьбы и дачи как устойчивыми формами национально-культурной аксиоматики. На примере семантической динамики хронотопа окна в произведениях А.Н. Толстого видна конвергенция усадебного и дачного топосов в русской литературе первой четверти XX в.

Ключевые слова: окно, хронотоп, усадьба, дача, рай, граница, Серебряный век

SUMMARY

A WINDOW TO PARADISE? THE CULTURAL SEMIOTICS OF ESTATE AND DACHA IN THE RUSSIAN LITERATURE OF THE TURN OF XIX-XX CENTURES

UDC 728.8+82.09

Author: *Bogdanova Olga Alimovna*, Doctor of Philology, Leading researcher of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (25A Povarskaja st., Moscow, Russia, 1210069), e-mail: olgabogda@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-7004-498X

Summary: It is shown the difference of the window semiotics in the Russian literature of the XIX–XX centuries (A. P. Chekhov, I. A. Bunin, A. N. Tolstoy) in the context of estate and dacha topos: in the first case, it is a sign of uniformity of the exterior and interior ideal space, in the second – the border separating them. Attention is paid to the ratio of local chronotopes and large-scale toposes covering large time periods. In the structure of the considered works the hierarchical relations between the chronotope of the window and the topos of the estate and the dacha as stable forms of national and cultural axiomatics are established. On the example of the semantic dynamics of the chronotope of the window in the Tolstoy's works it is shown the convergence of estate and dacha topos in Russian literature of the first quarter of the XX century.**Keywords:** window, chronotope, estate, dacha, paradise, border, Silver age

ПРЕДЫСТОРИЯ ПОНЯТИЯ «УСАДЕБНЫЙ ТЕКСТ» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКЕ 1920-1930-Х ГГ.

УДК 728.8+82.09

Автор: *Марков Александр Викторович*, доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Аннотация: Понятие «усадебный текст» обычно рассматривают только как структуралистское и не выходящее за пределы презумпций структурного метода. В статье доказывается, что данное понятие укоренено в русской науке 1920-1930-х годов, которая отталкивалась от культурного мифа об усадьбах и стремилась понимать взаимодействие человека и пространства как жанрово и стилистически маркированный процесс. Понятие «текста» оказывается здесь не структуралистской заменой понятия «произведение», но одним из способов представления семантики, наравне с топосом, декорацией или экфрасисом. Изучение перформативности художественного пространства и трансформации жанровой семантики в этом пространстве – то немногое, что объединяло столь непохожих мыслителей, как Флоренский, Бахтин, формалисты и Фрейденоберг. В статье доказывается, что реконструкция этого первичного подхода к усадебному тексту позволяет описывать усадебный текст не только отрицательно, как систему запретов и предпочтений, но и положительно, как определенный режим перформативного жанрообразования. Проведенное исследование позволяет уточнить и некоторые особенности отечественной гуманитарной науки данного времени, в частности, интерес к пространству не как только интерес к быту, но и как поиск более глубоких оснований жанра, чем просто устойчивость его семантической реализации в культуре. Такие свойства усадебного пространства как ворота, ограда и сад оказываются жанровыми, а не декоративными, декорация оказывается частью жанра экфрасиса или драмы, переходящей в роман. Тем самым, наука интересующего периода уже заключала в себя последовательное учение о пространстве и об «усадебном тексте» как об одном из соответствий пространственной организации повествования в области жанропорождения, которое не было превращено в систему только из-за отсутствия единого научного аппарата: каждый исследователь переизобретал аппарат исследований для своих целей. Тогда как на современном этапе мы уже можем руководствоваться более устойчивым исследовательским аппаратом.**Ключевые слова:** усадебный текст, усадебный миф, история русской гуманитарной науки, формализм, структурализм, топос, перформативность, культура усадеб, художественное пространство, семантика пространства

THE PREHISTORY OF THE CONCEPT OF THE MANOR TEXT IN THE SOVIET SCHOLARSHIP OF 1920-1930s.

UDC 728.8+82.09

Author: *Markov Alexander Viktorovich*, Dr.Habil. in philology, full professor, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: markovius@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6874-1073

Summary: The term “manor text” is usually considered only as structuralist and not beyond the presumption of the structural method. The paper proves that this concept is rooted in the Russian scholarship of the 1920s to the 1930s, which repelled the cultural myth about estates and sought to understand the interaction of human and space as a genre and stylistically marked process. The concept of “text” is not here a structuralist replacement of the concept “work”, but one a way to represent semantics, along with topos, decoration or ecphrasis. The study of the performativity of artistic space and the transformation of genre semantics in this space is the only that unites such dissimilar thinkers as Florensky, Bakhtin, Russian formalists and Olga Freudenberg. The article proves that the reconstruction of this primary approach to the manortext allows to describe the manor text not only negatively, as a system of prohibitions and preferences, but also positively, as certain mode of performative genre. The study allows us to clarify some features of the national humanities of this time, in particular, interest in space not only as an interest in life, but also as a search for deeper foundations of the genre than just the stability of its semantic implementation in culture. Such properties of the manor space as the gate, fence and garden turn out to be genre rather than decorative, and the decoration turns out to be part of the ecphrasis genre or of the drama evolving as pre-novel. Thus, the humanities of the period of interest already included a consistent study of space and the “manor text” as a correspondence of the spatial organization of

narration in the field of genre-generation, which was not developed into a system only because of the absence of a single research apparatus: each researcher re-invented research apparatus for his or her own purposes. Whereas at the present stage, we can already be guided by a more sustainable research apparatus.

Keywords: manor text, manor myth, history of Russian humanities, Russian formalism, structuralism, topos, performativity, culture of manors, artistic space, semantics of space

ОСОБЕННОСТИ ЦЕННОСТНО-СМЫСЛОВОЙ, КОГНИТИВНОЙ И ЭМОЦИОНАЛЬНОЙ СФЕР У ДЕВУШЕК ПОДРОСТКОВОГО ВОЗРАСТА, ПОДВЕРГШИХСЯ НАСИЛИЮ СО СТОРОНЫ СВЕРСТНИКОВ

УДК 159.922.8+616.891.7

Автор: Манухина Светлана Юрьевна, кандидат психологических наук, доцент кафедры Общей психологии Института общественных наук Российской академии народного хозяйства и государственной службы при Президенте Российской Федерации (119571, Москва, проспект Вернадского, 82, стр.9, комн. 24-02), e-mail: alday@inbox.ru

ORCID: 0000-0002-4104-2843

Аннотация: Проблема подросткового насилия – злободневная и сложная тема. Очень много фактов насилия не фиксируется в официальных источниках. Часто самим подросткам бывает сложно сразу понять, что с ними произошло, куда и к кому идти за поддержкой. Многие замалчивают свои проблемы. Примечательно, что проявление насилия встречается не только в криминальных подростковых коллективах, но и во вполне благопристойных на первый взгляд юношеских обществах. Нарушение физических границ может быть существенной травмой для неокрепшей психики подростка, не привыкшему к подобным действиям. В нашей статье мы приводим данные исследования особенностей ценностно-смысловой, когнитивной и эмоциональной сфер у девушек подросткового возраста, подвергшихся насилию со стороны сверстников.

Ключевые слова: насилие, подростки, девушки, сверстники, самооэффективность, когнитивная сфера, эмоциональная сфера, эмоции, ценности, ценностно-смысловая сфера, травма, психологическое консультирование

THE RESEARCH OF THE VALUES, THE COGNITIVE AND EMOTIONAL INDICATORS OF ADOLESCENT GIRLS WHO WERE EXPOSED TO VIOLENCE BY THE PEERS

UDC 159.922.8+616.891.7

Author: Manukhina Svetlana Yuryevna, PhD in Psychology, assistant professor, Department of General Psychology, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration (office 24-02, Block 9, 82 Vernadsky Prospekt, Moscow, Russia, 119571), e-mail: alday@inbox.ru

ORCID: 0000-0002-4104-2843

Summary: The problem of adolescent violence is a complex and topical issue. A lot of violence facts are not recorded by official sources. Teenagers often do not understand what happened of them, whom they can ask to help, where they can go. Many adolescents ignore their problems. It is interesting that the teenage violence is not only in criminal teenage collectives, but also in quite respectable communities. Destruction of physical boundaries can be a deep trauma to the immature mentality of a teenager, who is not used to such actions. In our article, we present the research's data of the value sphere, the cognitive and emotional spheres among adolescent girls who were exposed to violence by the peers.

Keywords: adolescent violence, teenage violence, teenage, violence, cognitive indicators, values, emotions, self-efficacy, psychological trauma, peers, violence behavior, psychological counseling, recommendations

ВЛАСТЬ СЛОВ: ТЕОЛОГИЯ ПОЛИТИЧЕСКАЯ И ТЕОЛОГИЯ ПОЭТИЧЕСКАЯ В АНАЛИЗЕ ОДНОГО СЮЖЕТНОГО ПАТТЕРНА

УДК 82-1/29

Автор: Файбышенко Виктория Юльевна, кандидат философских наук, старший преподаватель Свято-Филаретовского православно-христианского института (105062, Москва, ул. Покровка, д. 29, стр. 2), e-mail: vfaib@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0976-0236

Аннотация: В анализе ряда поэтических текстов мы пытаемся исследовать некоторые черты поэтической теологии, проступающие в ее отношениях с политической теологией. Власть слова как особого рода знания и особого рода деяния, границы, смысл и парадоксы этой власти применительно к природе человека – сфера, где пересекаются домены политического и поэтического. На примере одной последовательности тематически и ритмически связанных стихотворений (от Шиллера и Жуковского до Седаковой) рассматривается взаимодействие и взаимные проекции этих доменов. Намечены соответствия поэтического слова и философской рефлексии о власти, истории и суверенности. Различие поэтического и суверенного слова, создающее динамику текста, проявляет себя в том, как организована темпоральность стихотворения: через ассиметричное отношение мессианического, уже «подытоженного» времени к дискурсивному времени, разворачиваемому сюжетом стихотворения. Там, где присутствие иного времени редуцируется, торжествует время истории, организованное как история власти.

Ключевые слова: суверен, суверенность, поэт, власть, власть слова, перформативность, легитимность, темпоральность, временность, фатум

SUMMARY

THE POWER OF WORDS: POLITICAL THEOLOGY AND THE THEOLOGY OF POETRY IN THE ANALYSIS OF ONE PLOT PATTERN

UDC 82-1/29

Author: Faybysheva Viktoriya Julievna, PhD in philosophy, Senior Lecturer, St Philaret's Christian Orthodox Institute (29, Pocrovka st., Moscow, Russia, 105062), e-mail: vfai@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0976-0236

Summary: Analyzing a number of related poetic texts, we try to explore some of the features of poetic theology that appear in its relationship with political theology. The power of speech as a special kind of knowledge and a special kind of deeds; boundaries, meaning and paradoxes of this power in relation to human nature – there are the sphere where the domains of politic and poetic cross each other. We consider on the interaction and mutual projections of these domains.

Keywords: sovereign, sovereignty, poet, power, word power, performativity, temporality, fate

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ ИОАННА ЛАСКАРИСА

УДК 7.03+78.075

Автор: Герцман Евгений Владимирович, доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник, Российский институт истории искусств (190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5), e-mail: evgenyger@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1300-0195

Аннотация: Статья посвящена обзору творческого наследия поздневизантийского церковного композитора Иоанна Ласкариса, жившего на рубеже XIV-XV вв. и основавшего на Крите собственную певческую школу. В истории византийской музыки Ласкарис известен как талантливый мастер церковных распевов и как автор музыкально-теоретического сочинения «Истолкование и параллага музыкального искусства», предназначенный для ознакомления начинающих псалтов с теоретическими и практическими сторонами их ремесла. Материал статьи основан на анализе сохранившихся музыкально-теоретических и певческих источников.

Ключевые слова: Ласкарис, Византия, византийская музыка, церковная музыкальная традиция, музыкально-певческое образование, литургическое пение

THE ARTISTIC HERITAGE OF JOHN LASKARIS

UDC 7.03+78.075

Author: Gertsman Evgeniy Vladimirovich, Doctor of Art History, Professor, Leading Researcher of Russian Institute of Art History (5, Isaakiyevskaya Square, St. Petersburg, Russia, 190000), e-mail: evgenyger@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-1300-0195

Summary: The paper is devoted to the review of the artistic heritage of the late Byzantine church composer John Lascaris, who lived at the turn of the 14-15 centuries and who founded his own singing school in Crete. In the history of Byzantine music Lascaris is known as talented master of church chanting and as author of the musical-theoretical work *Interpretation and parallaga of musical art*, intended to introduce young psaltes in the theoretical and practical aspects of their craft. The argumentation of the paper is based on analysis of his founded musical theoretical and practical works.

Keywords: Lascaris, Byzantium, Byzantine music, church musical tradition, music and singing education, liturgical singing

ЗАБЫТОЕ ИМЯ И АКТУАЛЬНЫЕ ТРУДЫ. ВЛАДИМИР ДАВЫДОВИЧ ДНЕПРОВ И МУЗЫКА

УДК 7.03+78.075

Автор: Ковнацкая Людмила Григорьевна, доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А.Римского-Корсакова (190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., д. 3), e-mail: milakovn@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-2544-0371

Аннотация: Краткая биография выдающегося эстетика, философа и литературоведа В. Д. Днепров призывает воздать должное ему как ученому и гражданину, чье имя и чьи труды хорошо известны читателям старшего поколения и по сию пору могут считаться актуальными. В своих трудах Днепров методологией и материалом исследований опередил свое время. Рассмотрение литературы – отечественной и современной зарубежной – в ряду других искусств придавало его работам непревзойденную широту. А беспримерная эрудиция позволяла выстраивать культурологические контексты. В большом корпусе его книг и статей роль музыки, ее восприятия, ее специфической образности, процесса композиторского творчества и самих композиторов, особенно авторов XX века (Шостаковича и Стравинского), велика. Музыка помогала Днепрову интерпретировать идеи и образы искусства современности, выявлять соотношение нравственного и эстетического, систематизировать явления и художественные стили, вскрывать подсознательное в процессе художественного творчества.

Ключевые слова: оппозиция, эстетика, типология художественных стилей, музыка в литературе, восприятие, эмоция

THE FORGOTTEN NAME AND ACTUAL WORKS. VLADIMIR DAVYDOVICH DNEPROV AND MUSIC

UDK 7.03+78.075

Author: Kovnatskaya Ludmila Grigoryevna, Doctor of Art Studies, Professor of N.A. Rimsky-Korsakov Saint Petersburg State Conservatory (3, Teatral'naya sq., Saint Petersburg, Russia, 190000), e-mail: milakovn@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0003-2544-0371

Summary: Distinguished philosopher and literary scholar V. D. Dneprov's short biography invites to pay respect to him as a scholar and a citizen whose work are well known to older generation readers. And are still relevant today. Dneprov's work was ahead of its time. His research of both contemporary foreign and Russian literature gave his work unrivaled breadth. And his unprecedented erudition allowed to construct cultural contexts. The role of music, comprehension of music, composer's creativity and composers themselves, specifically the 20th century ones like Shostakovich and Stravinsky, is prevailing in most of his books and articles. Music helped Dneprov to interpret ideas and contemporary art, identify correlation between the moral and the aesthetics, systemize styles, and demonstrate subconscious during the creative process.

Keywords: opposition, aesthetics, typology of individual styles, music in literature, perception, emotion

ПЕРСОНАЖ ХОЗРЕВ-МИРЗА В ОПЕРЕ Д. ШОСТАКОВИЧА «НОС»

УКД 7.03+782.1

Автор: *Серегина Наталья Семеновна*, доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Российского института истории искусств (190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., д. 5), e-mail: nseregina@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9918-7973

Аннотация: Хозрев-Мирза, персонаж первой оперы Д.Шостаковича «Нос» (1928) по одноименной повести Н.В. Гоголя, возник из одной фразы, как бы случайно упоминающей реальное историческое лицо (1813-1875). В либретто оперы Шостаковича Хозрев-Мирза предстает персонажем массовой сцены 8-й картины. А.С. Пушкин упоминает Хозрева-мирзу в эпизоде очерка «Путешествие в Арзрум», повествующем о встрече арбы с телом А.С.Грибоедова, трагически погибшего в январе 1829 г. По мнению ряда исследователей, этот эпизод является вымышленным в связи с целью Пушкина напомнить соотечественникам о трагической судьбе А.С.Грибоедова. Имя Хозрева-мирзы в повести Н.В. Гоголя «Нос», скорее всего, так же является напоминанием о трагедии 1829 г. Персонаж Хозрев-Мирза весьма подробно представлен в романе Ю.Тынянова «Смерть Вазир-Мухтара», изданном в 1928 г. В либретто оперы «Нос» в сцене с Хозревым-мирзой используются драматургические мотивы и отдельные фразы этого романа, хотя Тынянов среди авторов не обозначен. Статья посвящена утверждению идеи, что постановщикам оперы следовало бы учесть этот забытый трагический исторический подтекст в опере Д.Шостаковича.

Ключевые слова: Д.Д. Шостакович, опера «Нос», А.С. Пушкин «Путешествие в Арзрум», А.С. Грибоедов 1829 г., Хозрев-Мирза, Н.В. Гоголь «Нос», Ю.Н. Тынянов

THE CHARACTER OF KHOZREV-MIRZA IN D. SHOSTAKOVICH'S OPERA "THE NOSE"

UDK 7.03+782.1

Author: *Seregina Natalia Semyonovna*, Doctor of Art Studies, Leading Researcher, Russian Institute of Art History (5, St. Isaac's Square, Saint Petersburg, Russia, 190000), e-mail: nseregina@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9918-7973

Summary: Khozrev-Mirza is the character of the first opera by D. Shostakovich "The Nose" (1928) based on the story of the same name by N.V. Gogol, arose from a single phrase, as if accidentally mentioning a real historical person (1813-1875). In the libretto of Shostakovich's opera Khozrev-Mirza appears as a character in the mass scene of the 8th painting. Pushkin mentions Khozrev-Mirza in the episode of the essay "Journey to Arzrum", which tells of his meeting in the Caucasus with the body of A.S. Griboedov, who died tragically in Tehran in January 1929. According to researchers, this episode is fictional. Pushkin wanted to remind compatriots about the tragic fate of AS Griboedov. The name of hero Khozrev-Mirza in the story of N.V. Gogol "Nose", most likely, is also a reminder of the tragedy of 1829. The character Khozrev-Mirza is described in detail in Y. Tynyanov's novel The Death of Wazir Mukhtar, published in 1928. Dramaturgic motifs and individual phrases of this novel are used in the libretto of the opera "The Nose" in the scene with Khozrev-Mirza, although Tynyanov among the authors is not indicated. The article is devoted to the statement of the idea that the opera directors should take into account this forgotten historical tragedy in D. Shostakovich's opera.

Keywords: D. Shostakovich, opera "The Nose", A. Pushkin "Journey to Arzrum", A.S. Griboedov, Khozrev-Mirza, N.V. Gogol "The Nose", Yu.N. Tynyanov

