

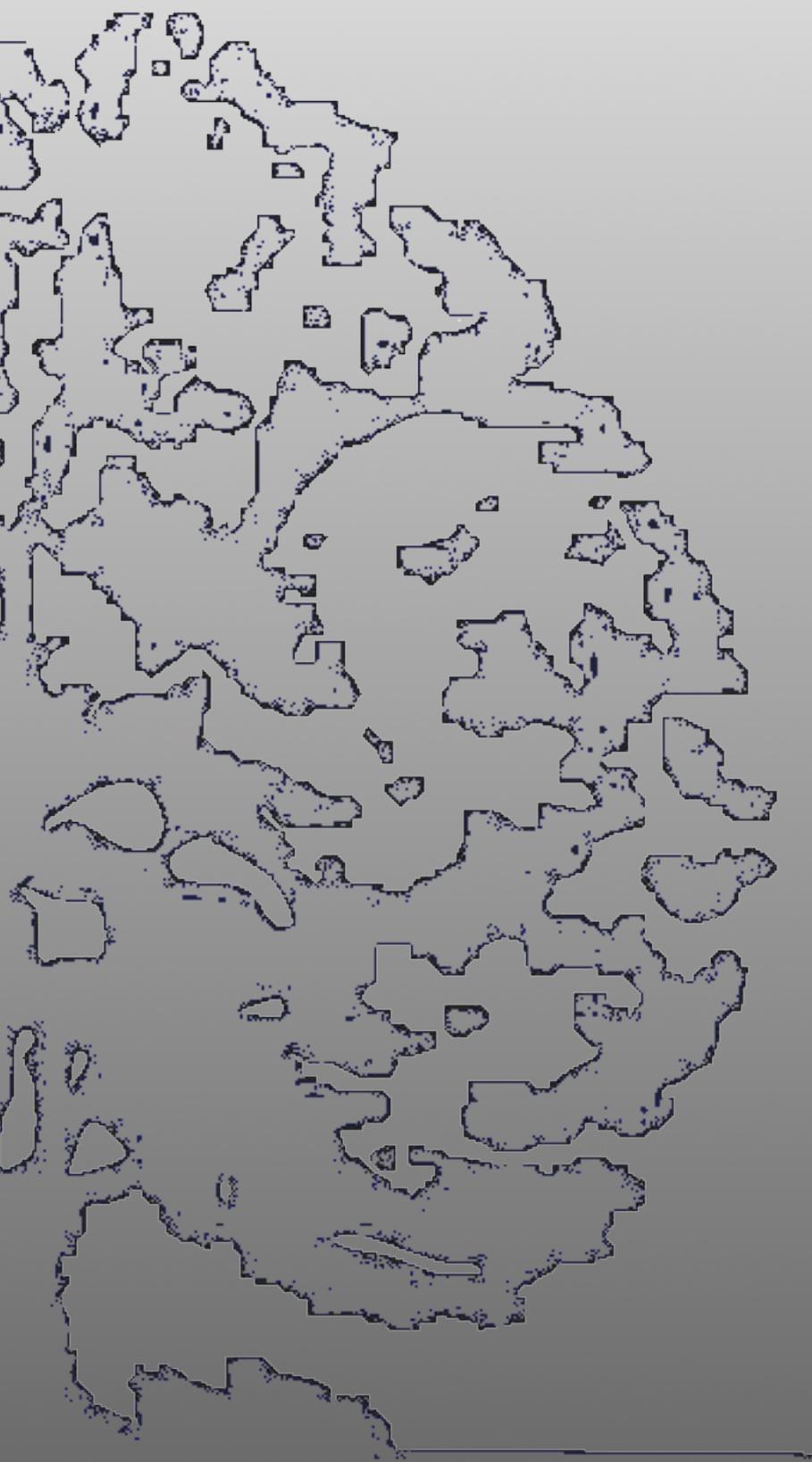
ART & CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Артикульт

ISSN 2227-6165

Девятый год издания / 9th Year of publication



№34 (2-2019)
апрель-июнь / April-June

РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА

Председатель

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

Члены совета

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

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

Члены редакционной коллегии

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

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

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

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

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

ART & CULT
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, 2019

EDITORIAL COUNCIL

President

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

Members of the council

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EDITORIAL BOARD

Chief editor

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

Members of the board

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

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

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

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

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

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
Артикульт

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

Certificate of registration Эл No ФС77-45872

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

ISSN 2227-6165

4 issues a year

Founder:

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

Address:

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

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

e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

- 6 *Т.Е. Фадеева* Телесность в парадигме трансгуманизма и постфордизма

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

- 18 *Ю.С. Реунов* Оружие Древнего Египта: боевое и сакральное. Часть 1
32 *Е.С. Ершова* Виды и символика древнеегипетских наград эпохи Нового царства
41 *Л.А. Беляев* «Лестница жизни». Занимательная ауксология в России начала XVIII века
и серия изразцов из нового Иерусалима
59 *А. Новик* «Хорош Париж – а Петербург все-таки лучше...»: Русская рецепция круговых панорам Парижа в контексте русско-французских отношений первой половины XIX века

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО / ВИЗУАЛЬНЫЕ ИСКУССТВА

- 69 *Э.В. Жагун-Линник* Проблематизация художественных аспектов глитч-арта в современных исследованиях глитч-феноменов

КИНО

- 79 *К.А. Танис* Трофейные фильмы в СССР в 1940–1950-е годы: к практикам кинопроката
89 *В.А. Михеев* Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране в этот временной период

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

- 103 *П.А. Ворон (Скляднева)* Усадьба Мордвиновых как художественная коммуна
108 *А.П. Салиенко* Образ художника в прозе 1920-х годов. «Гравюра на дереве»
Б. Лавренева (1928) и «Художник неизвестен» В. Каверина (1931)

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

- 119 *Е.В. Гладких* Неосуществлённые проекты Московского Музея прикладных знаний в первом Александровском саду: материалы к истории русской архитектуры 1870-х годов
146 *Г.Э. Аббасова* «Искусство советской Туркмении» в Музее изобразительных искусств в Москве. 1935 год. Забытая выставка

- 156 SUMMARY

CONTENTS

THEORY OF ART

- 6 *T.E. Fadeeva* Corporeality in the paradigm of transhumanism and postfordism

HISTORY OF ART

- 18 *Y.S. Reunov* Weapons of Ancient Egypt: the military and the sacred. Part 1
32 *E.S. Ershova* Types and symbolic meaning of ancient egyptian rewards in the New Kingdom
41 *L.A. Belyaev* “Ladder of life”. Entertaining auxology in Russia at the beginning of the 18th century and a series of tiles from the new Jerusalem
59 *A. Novik* “Paris is good, but not that good as St. Petersburg...”: Russian reception of circular panoramas of Paris within the context of Russian-French relations in the first half of the 19th century

CONTEMPORARY ART / VISUAL ARTS

- 69 *E.V. Zhagun-Linnik* Problematization of artistic aspects of glitch art in contemporary glitch studies

CINEMA

- 79 *K.A. Tanis* Trophy Films in the USSR during the 1940s and 1950s: to some practices of film exhibition
89 *V.A. Mikheev* Review of the cinematography of the Republic of Korea of the 50s-70s of the twentieth century and the influence of the social and political conditions prevailing in the country during this time period on It

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

- 103 *P.A. Voron (Sklyadneva)* The homestead of mordvinov as an artistic commune
108 *A.P. Salienko* An artist figure in prose of 1920s. “Woodprint” by B.Lavrenev (1928) and “Unknown artist” by V.Kaverin (1931)

METHODOLOGY

- 119 *E.V. Gladkikh* The unrealized projects of the Moscow Museum of applied sciences in the first Alexander garden: the materials towards a history of Russian architecture of the 1870th
146 *G.E. Abbasova* “The Art of Soviet Turkmenia” at the Museum of Fine Arts in Moscow. 1935. The lost exhibition

- 156 SUMMARY

Т.Е. Фадеева

кандидат искусствоведения,

старший преподаватель Школы дизайна Факультета коммуникаций, медиа и дизайна

НИУ «Высшая школа экономики»

tatiana.evg.fadeeva@gmail.com

ТЕЛЕСНОСТЬ В ПАРАДИГМЕ ТРАНСГУМАНИЗМА И ПОСТФОРДИЗМА

Статья посвящена проблеме телесности как социокультурному феномену, который сегодня получает переоценку в связи с формированием концепции «расширенного тела», манифестацией принципа «морфологической свободы», а также развитием технологий, позволяющих менять структуру тела человека путем хирургической, генетической, пластической и др. коррекции. В статье исследуются такие направления развития/«улучшения» человека, как киборгизация и виртуализация, а также анализируются некоторые практики современного искусства и дизайна, предметом рефлексии которых оказываются понятия тела и телесности. Помимо этого, в статье предпринимается попытка вписать феномен «расширенного тела» в современный социально-экономический контекст.

Ключевые слова: телесность, «расширенное тело», бодимодификация, киборгизация, виртуальная реальность

The article is devoted to the problem of corporeality as a sociocultural phenomenon. Today “corporeality” is being re-evaluated in connection with the “extended body” concept and manifestation of the principle of “morphological freedom”, as well as the development of technologies that allow changing the structure of the human body through surgical, genetic, plastic and other corrections. The article examines such directions of development / “improvement” of a person as “cyborgization” and “virtualization”, and also analyzes some practices of contemporary art and design which dwell upon the concepts of body and transgression. In addition, the article attempts to integrate the “extended body” phenomenon into the current socio-economic context.

Keywords: corporeality, “extended body”, bodimodification, cyborgization, virtual reality

Введение

Телесность человека как социокультурный феномен сегодня получает переоценку в связи с развитием новых технологий и их применением для бодимодификации (изменения структуры тела человека путем хирургической, генетической, пластической и др. коррекции). «Зафиксировала» (и даже манифестировала) эту тенденцию статья Макса Мора «Technological Self-Transformation: Expanding Personal Extropy» (1993), в которой автор вводит термин «морфологическая свобода» [More, 1993]. По Мору, не только необходимость, но и желание изменять свое тело являются проводником подобной свободы. В 2001 г. Анрес Сандберг в статье «Why We not just Want it, but *Need* it» постулировал *право* каждого человека на бодимодификацию [Sandberg, б.г.] (подразумевая это как узаконенную возможность, свободу). Теоретическое осмысление эта проблема получила в дальнейшем у многих авторов, оформившись в понятие «расширенного тела» («extended body») и приобретя коннотации, связанные с самоидентификацией. «Расширенное тело» не представляет собой некоей жесткой структуры, а является чем-то вроде ситуативного дополнения натуральной телесности. Орон Катс и Ионат Зурр описывают это как «субъект технологически обусловленной и дополненной жизни» [Catts, Zurr, 2006, р. 2], видимо, по аналогии с «дополненной реальностью», результатом введения в поле восприятия дополнительных данных.

© Фадеева Т.Е., 2019

Здесь можно вспомнить слова социолога Т. Алкеймаера, утверждавшего, что «социальное позиционирование и выражение внутренних установок – все это начинает создаваться из обнаженного тела и простирается до одежды и таких модных аксессуаров, как солнечные очки, каски, заклепки, а также современная техника (мотоциклы, роликовые коньки), – и все это выступает своеобразным продолжением тела» [Алкеймаер, 2006]. По мнению Алкеймаера, искусственно расширенное тело является «самой важной частью личности», поскольку выступает ее «видимой социальной формой» [Алкеймаер, 2006].

Здесь хотелось бы подробнее остановиться на понятии самоидентификации. Как замечает И. В. Лысак в своей статье, посвященной особенностям самоидентификации человека в условиях современного общества, «идентификация человеком себя и презентация себя другим являются важнейшими условиями коммуникации и совместной деятельности людей» [Лысак, 2008]. Однако, продолжает он, «в гуманитарных науках проблема идентичности начинает детально анализироваться только в середине XX века, когда исследователи обнаруживают, что все большее число людей начинают испытывать затруднения процесса самоидентификации, усиливающиеся в настоящее время» [Лысак, 2008]. Вопросы самоидентификации и, шире, идентичности, в XX веке становятся предметом интереса представителей целого ряда наук – социологии, психологии, культурологии, философии, искусствоведения и др. Эти науки выдвинули два относительно новых аспекта, с точки зрения которых должна рассматриваться идентичность – социально-культурный контекст, в котором формируется личность, и стратегии выстраивания личностью идентичности. Согласно одному из «пионеров» исследований в этой области, Э. Эриксону, благодаря которому понятие «идентичность» прочно вошло в социально-гуманитарное знание в 1970-1980-х гг., личность должна пониматься как «социальный проект», а чувство идентичности рождается путем интеграции всех идентификаций (социальных ролей) [Эриксон, 1996]. Эриксон и его последователи так или иначе развивали этот теоретический фрейм, рассматривая идентичность в системе социальных контекстов (от микро- до макро-контекстов; от контекста, например, семьи, до контекстов религии и политики) [Бронфенбреннер, 1977]. В дальнейшем многие исследователи (среди которых М.Б. Брювер, Э. Деси, М. Райен и др.) сосредоточились непосредственно на личности, акцентируя внимание на ее отнюдь не пассивной, а активной роли в деле обретения собственной идентичности (например, в выборе с чем или с кем идентифицироваться). Любопытно, что неклассическая философская антропология, следуя той же логике, оспаривает установку «классической» модели, выстраивающей фрейм идентичности вокруг понятий «целостности» и «непрерывности», и в свою очередь, утверждает, что у человека нет однозначного определяемого «что», вернее, «что» подвижно и является, среди прочего, продуктом и самополагания.

Развитие технологий и появление всё большего количества разнообразных вариантов идентификаций приводит к усилению этой тенденции. К примеру, в «поле» современных социальных медиа пользователи имеют возможность конструировать свою идентичность, привлекая широчайший мультимедийный инструментарий. Тем не менее, в социальных сетях «работа» идет преимущественно с конструированием своего виртуального «профиля», однако скорость развития современной науки и техники такова, что уже сейчас многие идеи, постулируемые в рамках подвижных медийных платформ, могут быть актуализированы в телесных практиках, включая бодимодификацию (к примеру, идеи «креативности», «мобильности», «критичности», «культурности», «продвинутости» и др. – через протезирование, вживление датчиков и т.д.).

Телесность, «телесный код» и «телесная фигуративность» являются предметом исследования ряда наук, от семиотики до неклассической философской антропологии. Особенно активно анализом телесной кодировки в XX в. начинает заниматься семиотика, исследуя тело как пространство знаков и знаковых систем и разрабатывая новые понятия. К примеру, в понятие «костюма» семиотика включает, в частности, татуировку. Татуировка несет о своем владельце некую информацию, которая, скорее всего, может быть адекватно декодирована той социальной группой, к которой он

Т.Е. Фадеева *Телесность в парадигме
трансгуманизма и постфордизма*

принадлежит (поскольку использование знаков ограничено важнейшим условием – предварительной договоренностью об их значении). Вероятно, в скором времени, с развитием технологий, конвенции начнут формироваться и относительно самых разных аспектов возможных направлений развития человека, речь о которых пойдет ниже.

Само понятие «расширенное тело» возникает в парадигме информационного общества, являясь продуктом развития современных технологий. Об информационном обществе как о новой исторической фазе развития цивилизации заговорили преимущественно во 2-й половине XX в. Этому способствовало возрастание доли информационных коммуникаций, появление единого информационного пространства, обеспечение к нему доступа широкого населения, а также развитие кибернетики и др. факторы. Примечательно, что в 1960 г. появляется известная статья Джозефа Ликлайдера «Симбиоз человека с машиной», где впервые на высоком академическом уровне осмысливается феномен взаимного сосуществования человека и технологий, что, вообще говоря, знаменует начало нового культурного типа отношения к телу.

Здесь необходимо вспомнить модель этапов и культурных типов отношения к телу известного культуролога В. А. Шкуратова. Он выделяет следующие этапы и культурные типы: натуральная телесность как модель общества и мироздания (Первобытность); образно-пластичная телесность (Античность); духовное тело (Средневековье); тело-машина (Новое время); синтезированные машинно-информационные артефакты XX века [Шкуратов, 1997, с. 102]. Таким образом, биология задает базовые параметры поведения и развития человека, далее в дело вступают «культурные мифы» (конституирующие определенный общественный порядок, основанный на том или ином способе производства), на основании которых тело встраивается в определенную систему социальных отношений, «означивается» и оценивается. Человек может осваивать определенные телесные техники и пользоваться доступным ему инструментарием «расширения тела» для самоактуализации в том или ином дискурсивном пространстве. В наши дни, при постоянном расширении этого инструментария, эту практику самоактуализации он должен соотносить с двумя большими тенденциями: с собственным стремлением к «преступанию» (о чем речь пойдет далее) и со всеобщей роботизацией производства (и, соответственно, уменьшением спроса на низкоквалифицированный человеческий труд).

«Преступание»

Неклассическая философская антропология рассматривает человека как «грезящую самость» (цит. по: [Гиренок, 2015, с. 83-92], Ю. Бородай) или результат собственного полагания. Имеется в виду ориентация на расширение действительного, включая само понятие «действительного» («дополненная реальность», «виртуальная реальность» и т.д.), то есть некое постоянное стремление к преступанию последнего условного предела.

Рефлексия относительно «человека преступающего» актуализируется в отечественном дискурсе в рамках синергийной антропологии – научного направления, развиваемого С.С. Хоружим и О.И. Генисаретским. Хоружий, говоря об антропологических новациях современности, замечает, что сегодня наблюдается «постоянный рост популярности и разнообразия так называемых практик трансгрессии» [Хоружий, б.г.], то есть преступления человеком чего-либо. Современный человек стремится к экстремальному, предельному опыту в самых разных сферах своей жизни, и само преступание возводится в новое качество, являясь «фундаментальной антропологической установкой» [Хоружий, б.г.]. И если раньше человека «сдерживали» различные социальные механизмы, «защиты» в пространство социальных отношений, то сегодня социум прямо или опосредованно поощряет человека «преступать»: мыслить «вне рамок», искать креативные решения (об этом подробно пишет П. Вирно в труде «Грамматика множества» [Вирно, 2015]), самовыражаться теми или иными способами, относиться скептически не только к социальным или культурным конвенциям, но и, например, к биологическим, «заданным» нам, казалось бы, самой природой. Этим же можно объяснить рост популярности практик, связанных с бодимодификацией, всё более

частое обращение художников и дизайнеров к биотехнологиям. В этой парадигме факт биологической необходимости может осмысляться как «триггер» для творческой мысли: например, протез может превратиться в «аксессуар», а затем и в «киберпротез» с различными встроенными модулями и возможностью кастомизации украшений (к примеру, такие протезы, созданные «кибердизайнерами» из компании «Моторика», демонстрировались в 2017 г. на «Fashion Futurum» (Москва)).

Специфика телесных практик современности в сравнении с практиками тела прежних периодов заключается в том, что в большей степени (и в новом качестве, для широких масс пользователей) актуализируется тип практик, направленных на трансформацию тела. На функциональном уровне тело всё чаще рассматривается как платформа для преобразования (всего тела или отдельных элементов), как объект дизайна. Также сегодня активно развиваются практики конструирования тела (область биоинженерии, биомедицины, наномедицины и пр.). А.В. Пронькина, посвятившая ряд своих исследований как раз вопросам классификации телесных практик, относит перечисленные нами практики к «практикам телесного производства» [Пронькина, 2016] (в противовес практикам «телесного потребления», которые до этого в культуре доминировали, так как не требовали использования высоких технологий). В обществе происходит постепенный сдвиг от установок только на «телесное потребление» (с соответствующим осмыслением, в том числе концепциями «тела как храма», «тела как инструмента» и др.) в сторону установок «телесного производства» и концепции «тело как эксперимент».

Машинный и человеческий труд

В вопросах, связанных с биотехнологиями, конструкция «базис-надстройка» сохраняет свою актуальность. Ник Дайер-Уизефорд замечает: «Политика родового существа не может придерживаться фиксированного образа человека. Скорее, она должна допускать мутацию, эволюцию, которая даст начало новым смыслам и надстройкам» [Dyer-Witthford, 2008].

Что касается базиса, то он остается связан со способом производства. Для социума выгодна стратегия «преступания», выгодна *экономически*, поскольку отвечает современной экономической ситуации, которая характеризуется, с одной стороны, экспоненциальным ростом населения, а с другой стороны – стремительной перестройкой экономических отношений. Наблюдается все больше случаев вытеснения низкоквалифицированного рабочего труда машинным. Такие процессы были характерны для всего XX в., однако сейчас роботы «осваивают» такие сферы деятельности, как синхронный перевод или юридическую консультацию, то есть возлагают на себя те функции, которые раньше принадлежали только специалистам-людям. В этой ситуации меняется и отношение к человеческому труду. Раньше человек-работник, пусть и низкоквалифицированный, обладал определенной коммерческой ценностью, мог приносить прибыль, поэтому государство было заинтересовано в том, чтобы обеспечить ему условия не только для выживания, но и определенный уровень комфорта. В XX в. был написан знаменитый труд Х. Ортеги-и-Гассета «Восстание масс», и закономерно, ведь двадцатое столетие было временем масс: экономика нуждалась в большом количестве работников. Теперь в большей степени государство заинтересовано не в поддержке низкоквалифицированного труда, а в дальнейшей автоматизации средств производства, разработке уже существующих технологий искусственного интеллекта, который меняет «modus operandi» и отдельной компании, и всей мировой экономики. Выгода здесь очевидна: к примеру, робот-юрист способен обрабатывать в день тысячи запросов, а сотрудник-человек – не более 15-20. Сотрудник-человек в данной ситуации должен адекватно реагировать, то есть предлагать работодателю такие компетенции, которые не может предоставить робот.

Многие отрасли экономики будут освобождаться от неэффективного по сравнению с машиной человеческого труда, будет расти безработица. Согласно исследованиям компании McKinsey (см. [Миклашевская, б.г.]), уже к 2030 г. 800 млн человек потеряют работу (сейчас безработных –

Т.Е. Фадеева *Телесность в парадигме
трансгуманизма и постфордизма*

ок. 200 млн). Ввиду экспоненциального роста населения и роста безработицы государству будет все более сложно (и невыгодно) оставаться «социальным» и обеспечивать комфортные условия жизни граждан-«иждивенцев». Этот кризис может быть преодолен через актуализацию роли и значения человеческого креативного фактора, активизацию творческого потенциала человека.

В рамках наших рассуждений считаем обязательным привлечь контекст дискуссий о «прекариате», поскольку появление этой социальной группы, по мнению ряда социологов, свидетельствует об изменении социальной структуры общества (чему посвящены исследования отечественных ученых, в частности, Голенковой З.Т., Тихоновой Н.Е., Тощенко Ж.Т., Шкаратан О.И. и др.) и является, на наш взгляд, частью логики процессов, речь о которых шла выше. Прекариат – социальный класс работников с временной или частичной занятостью. По словам Ж.Т. Тощенко, «для прекариата характерны: неустойчивое социальное положение, слабая социальная защищённость, отсутствие многих социальных гарантий, нестабильный доход, депрофессионализация» [Тощенко, 2015]. Именно в рамках прекариата, на наш взгляд, формируется то, что можно обозначить как мышление «виртуоза», способного адаптироваться к меняющимся социальным обстоятельствам и быстро реагирующего на новые запросы и сигналы социальных структур.

Отчасти ситуация «киборгизации» (процесса соединения биологического организма с механическими/электронными элементами) сопряжена с тем, что человек стремится получить некоторые компетенции робота или машины и отстоять при этом свое конкурентное преимущество – креативность. Бодимодификация – одно из следствий этой креативности, это проектное полагание собственной телесности относительно среды. Это продукт почти трех сотен лет развития идеи гуманизма, который утверждает абсолютную ценность человеческой жизни (и как следствие – ее продолжительность, качество и пр., стремясь к постоянному росту этих показателей).

Именно здесь сосредотачиваются многие дизайнерские стратегии. Дизайнер Брэдли Квинн («виртуоз» в терминологии известного итальянского философа П. Вирно) утверждает, что «нателные устройства создадут симбиоз между телом и механизмом, который расширит потенциал их носителя за пределы того, что общепринято считается человеческими возможностями. Подобно киборгам, гибриды человека и машины, созданные при помощи технологизированной одежды, предвещают стирание границы между возможностями человека и искусственным интеллектом...» [Quinn, 2012, p. 222]. Конкурентная борьба человека и машины, жизни, основанной на углероде, и «жизни», основанной на кремнии, стимулирует симбиоз углерода и кремния – идеал трансгуманистов.

Возможные направления развития человека

Согласно представлениям трансгуманистов, развитие человека будет происходить в трех направлениях: генная трансформация, киборгизация и виртуализация человека.

Есть также «маргинальное» (то есть аутсайдерское, не признаваемое широко в академическом сообществе, а являющееся предметом интереса лишь некоторых наук, научных дисциплин и научных школ, в т.ч. неклассической философской антропологии) четвертое направление, которое активно разрабатывал М. Мерфи в своем «Проекте исследования резервных возможностей» Института Эсален (с 1976 г.). Суть проекта заключалась в каталогизации всех зафиксированных в мировой литературе проявлений резервных возможностей человека («Будущее тела: исследования дальнейших возможностей человеческой эволюции» (Murphy, 1992)). Мерфи считает, что вскоре произойдет некий эволюционный скачок, переход на новый уровень существования человечества, которое сможет структурно освоить «резерв» скрытых дотоле от него возможностей его же тела и мозга. «Маргинальным» это направление мы называем постольку, поскольку Мерфи описывает не только спортивные рекорды и достижения шаолиньских монахов, но и некоторые «метанормальные» практики, которые обычно остаются за пределами внимания академических исследователей (впрочем, Мерфи остается строго в рамках научного дискурса). Сам факт наличия

резервных возможностей свидетельствует о том, что практики преступления – естественное продолжение некоей изначальной биологической заданности, это ее реализация в деятельности. Судя по всему, самой природой в человеке было отведено пространство для самомодификации – что вообще соответствует даже такому *биологическому* свойству человеческого мозга как нейропластичность.

Итак, возможных направлений развития человека четыре, однако в рамках данной статьи мы оставим в стороне первое и четвертое направления, поскольку любые прогнозы в их отношении имеют, как нам представляется, слишком большую степень погрешности (к примеру, через год может произойти непредсказуемый внезапный скачок метанормальных способностей в связи с неожиданной институциональной их поддержкой – или, как вариант, неожиданный прорыв в генетике старения). В противовес этим «черным лебедям» «белых лебедей» – киборгизацию и виртуализацию человека – возможно и необходимо осмыслить, поскольку и то, и другое является стабильными социокультурными тенденциями сегодняшнего мира, концептуально и технологически «свершившимися» (однако в полной мере их потенциал еще не реализован). Им посвящено большое количество научных исследований, авторы которых рассматривают данные процессы в различных аспектах – техническом, этическом и пр. В рамках данной статьи мы сосредоточимся на социокультурных значениях этих процессов.

Киборгизация/роботизация

Вопрос сращения человека и механизма (киборгизация), или «улучшения», технологического «расширения» человека имеет отношение не столько к понятию «счастья», сколько к понятию «необходимости». Достаточно пессимистично об этом пишет Джарон Ланир: «Скоро компьютеры станут такими большими и быстрыми, а сама Сеть – настолько информационно насыщенной, что люди превратятся в нечто устаревшее, либо в оставленных, как в апокалиптических романах, либо будут поглощены киберсверхчеловеческим нечто» [Ланир, 2011, с. 50]. Зависимость от техносреды растет, нас уже захлестнула волна гаджетов, однако неинвазивные технологии не могут долгое время удовлетворять потребности «расширяющегося» человека. Уже сейчас при помощи нейроинтерфейса удается подключать друг к другу мозг крыс и обезьян [Ученые впервые объединили мозг трех обезьян..., б.г.]. В эксперименте, проведенном Мигелем Николелисом и его коллегами, обезьяны совместными усилиями (мысленными командами) управляли виртуальной конечностью на экране [Ramakrishnan и др., 2015]. Николелис и его коллеги полагают, что подобного рода эксперименты являются прообразом новой сети коммуникаций, возможной благодаря нейротехнологиям.

Успешные случаи симбиоза человека с техникой известны из медицины, где широко применяются различные импланты. Кэти Хатчинсон, парализованной женщине, в 2012 году вживили в моторную кору матрицу «BrainGate», что позволило ей управлять рукой-роботом [Walsh, б.г.]. В отличие от нее профессор кибернетики Университета Рединга (Англия) Кевин Уорик имплантирует себе биочипы для того, чтобы исследовать возможности взаимодействия человека и техники (в том числе и руки-робота) [Warwick и др., 2003]. Сегодня люди вживляют себе NFC-чипы транспортных карт [Московский инженер вшил себе в руку чип..., б.г.], магниты (чтобы ощущать магнитные поля) [Магниты-импланты, б.г.], RFID-чипы, которые позволяют взаимодействовать с электроникой. Энди Кларк, автор книги «Natural-Born Cyborgs: Minds, Technologies and the Future of Human Intelligence» охарактеризовал это как «когнитивную машину» [Clark, 2008] (сложное переплетение мозга, тела и технологии), которую Кларк обозначает как «мы». Здесь невозможно не вспомнить роман-антиутопию Е. Замятина «Мы», где были высказаны возможные опасения в связи с подобным развитием событий. Эти же темы волнуют сегодня исследователей данного вопроса, например, Н. Бостром пишет: «Постлюди могут оказаться полностью искусственными созданиями (основанными на искусственном интеллекте) или результатом большого числа изменений и улучшений биологии человека или трансчеловека. Некоторые постлюди могут даже найти для себя

Т.Е. Фадеева *Телесность в парадигме
трансгуманизма и постфордизма*

полезным отказаться от собственного тела и жить в качестве информационных структур в гигантских сверхбыстрых компьютерных сетях. Иногда говорят, что мы, люди, не способны представить себе, что значит быть постчеловеком. Их дела и стремления могут оказаться так же недоступны нашему пониманию, как обезьяне не понять сложности человеческой жизни» [Бостром, б.г.]. Комментируя Бострома, отечественный исследователь Е.А. Емелин замечает, что в мире этих совершенных киборгов «нерасширенному», «старомодному» человеку может не найтись места: «Трансгуманизм, несмотря на всю свою риторику человеколюбия, имплицитно содержит в себе тоталитарную идеологию» [Емелин, 2013, с. 62-70].

Однако не стоит забывать, что человек живет в условиях все более агрессивной окружающей среды (вредные агенты экологически неблагоприятной среды, стресс, вызванный переизбытком информации и т.д.), и боди-инженеринг в данном случае – это не просто попытка приспособиться к постоянно меняющимся условиям, то есть действовать реактивно, а занять скорее проактивную позицию: взять, осмыслить, придумать, воплотить. Можно сказать, что агрессивная окружающая среда помогает человеку творить, усовершенствовать уже существующие формы. В этом контексте можно снова обратиться к проекту «Моторики» для международной конференции «Fashion Futurum» (2017), для которой были напечатаны на 3-d принтере из полиамида протезы для людей с ограниченными возможностями не только практичные, функциональные, но и «умные» (с Wi-Fi-модулями) и необычные (в дизайн присутствовали, к примеру, перья). Идея «расширения» человеческих возможностей является предметом внимания и многих современных художников. Широко известен проект «Третья рука» (1980) художника Стеларка – «робо-рука», управляемая сигналами мышц ног и живота; а в 2000-х гг. художник вживил себе в руку искусственно созданное ухо с микрофоном и интернет-связью. Стеларк и его коллеги (Э. Кац, Дж. Дэвис, группа «Art Oriente Objet», М. Ассаель и др.) активно используют робототехнические устройства, системы виртуальной реальности, Интернет- и биотехнологии для изучения альтернативных интерфейсов с телом, способствуя при этом трансформации наших представлений о теле и телесности.

Виртуализация

Слово «виртуальный» происходит от лат. «virtualis», что означает «возможный». Сама этимология слова «виртуальный» предполагает создание неких условных ситуаций – «пусть субъект X окажется в обстоятельствах Y». Задача современных VR-технологий заключается в максимально достоверном воссоздании этих обстоятельств, формировании «миров». Преодоление технологических трудностей – увлекательная задача для инженеров и дизайнеров. К примеру, на конференции IEEE Virtual Reality в 2013 г. был представлен «пахнущий экран», способный создавать запахи с помощью гелиевых гранул. Активно разрабатываются сейчас способы имитации тактильных ощущений. И, разумеется, продолжается усовершенствование шлемов виртуальной реальности – ведь огромные квадраты пикселей способны разрушить иллюзию «присутствия». Кроме этого, актуальным представляется тренд «внедрения» в пространство виртуальной реальности предметов из «реального мира», как, например, в проекте «Психоз» (2018), когда пользователь совершает путешествие по виртуальному миру, населенному гигантскими грибами и жуками, в настоящей инвалидной коляске, что способствует интенсификации ощущений.

Анализ последних VR-проектов (как развлекательных, так и, например, в области журналистики (иммерсивная журналистика Нонны де ла Пеня) или медицины, вроде «SnowWorld») позволяет заключить, что виртуальная реальность – способ актуализации несбывшегося, возможность быть кем-то кроме себя. Как писал Г.И. Рузавин, «с онтологической точки зрения, «виртуальность» подразумевает наличие некоторых причин или начал, обуславливающих определённое возможное состояние бытия, не реализованное в актуальности» [Рузавин, 2010]. В рамках VR человек может не просто получить новые знания или новый опыт, он, в идеале, способен «доставать» себя до того персонажа, которого он отыгрывает. И переносить этот опыт в плоскость «реальности»; вспомним, что неклассическая философская антропология рассматривает человека как «грезящую самость»,

результат собственного полагания. VR здесь может являться инструментом, актуализирующим эти механизмы «полагания», позволяющие человеку ненадолго погрузиться в другой «режим» существования и даже выйти за пределы эгоцентрической позиции (в безопасных, контролируемых условиях). Это непосредственный эмпирический опыт, который преодолевает когнитивный порог сознания; этот феномен и его последствия заслуживают и требуют внимательного и непредвзятого научного анализа.

Однако в контексте проблем постфордистской экономики, о которой речь шла ранее, необходимо рассматривать виртуальную реальность и под иным углом: как место пребывания для тех, кто уже не является необходимым участником экономических отношений, поскольку не обладает необходимыми квалификациями и компетенциями. М. Делягин, директор Институт проблем глобализации, замечает: «Важными проектами является уход в виртуальную реальность, более яркую и насыщенную, чем настоящая, и предоставление минимального гарантированного дохода, достаточного для непродолжительного и не беспокоящего других существования» [Делягин, б.г.]. Таким образом, представляется, что виртуальная реальность станет очередным инструментом «естественного социального отбора»: одни будут использовать ее с целью эскапизма, другие – для расширения своих возможностей (нетворкинг, получение опыта в симуляциях, знакомство с другими культурами и т.д.).

Остается, среди прочих, и еще один важный вопрос – о соотношении «реального» и «виртуального», а также о принципиальной разнице между ними. Некоторые исследователи полагают, что таковой разницы нет. Профессор Оксфордского университета Н. Бостром, речь о котором шла выше, в 2003 г. опубликовал статью «Are you living in a computer simulation?», где отстаивал идею, что мы все – персонажи компьютерной игры. И как здесь не вспомнить буддистскую и индуистскую «Майю», иллюзию, скрывающую истинную природу мира, бесконечную смену преходящих состояний и представлений о них. В контексте этого «реальность», например, нашего тела – всего лишь одна из множества возможных модификаций. Исследуя этот вопрос, художница Патришия Пиччинини, эксперт по автокатастрофам Дэвид Логан и хирург-травматолог Кристиан Кенфилд создали модель человека, способного выжить в любой автокатастрофе, и назвали это модель «Graham». Если бы способность выживания в автокатастрофах была бы единственным фактором естественного отбора, все мы выглядели бы как «Graham»: с коленями, стгибающимися во всех направлениях и с толстыми жировыми прокладками над ребрами. А если окружающая среда действительно поставит перед человеком эту или подобную задачу? Тогда концепт «Graham» может стать не просто любопытным экспериментом, а руководством к действию для будущих биоинженеров.

В заключение можно вспомнить рассуждения Томаса Нагеля о различии между реальностью и виртуальной реальностью: последнюю можно «выключить». Тело «выключить» нельзя, но можно модифицировать. С учетом современного уровня технологий и переосмысления феномена телесности, в скором времени можно прогнозировать рост спроса на «расширенное тело». Говоря же о готовности или неготовности общества к переменам своих представлений о теле и телесности, необходимо помнить о том, что человеческое тело – это то, что существует в социокультурном контексте, и именно контекст, связь вещей, зависимость от других факторов (в первую очередь экономических и политических) определяет отношение к телу в тот или иной исторический период; соответственно, тело мы вынуждены рассматривать как социальную категорию. Контекст меняет трактовку входящих данных (представление о теле) – например, в средние века оно представлялось чем-то вроде «черного ящика» (и церковь запрещала проводить вскрытие тела), а сегодня установлена полная нуклеотидная последовательность нашей ДНК, что открывает большие перспективы перед учеными-генетиками. Обозначенные нами положения относительно тела и телесности вписываются в логику новых и новейших тенденций в трансгуманизме и в смежных интеллектуальных областях, где происходит активное переосмысление прежних мировоззренческих парадигм, в результате чего возникают новые концепции, такие, например,

Т.Е. Фадеева *Телесность в парадигме
трансгуманизма и постфордизма*

как «темная экология» – результат переосмысления понятий «экология» и «природа» во фрейме неантропоцентричного мышления. Термин был актуализирован в труде «Экологическое мышление» («The Ecological Thought», 2010) Тимоти Мортон, профессора американского Университета Райса (Остин, Техас). Современное искусство также «работает» с данными вопросами, в частности, в аспекте тестирования форм опыта (наблюдения, переживания и концептуализации мира). К примеру, в 2014 г. в рамках проекта «Темная экология» были продемонстрированы работы художников, дизайнеров, музыкантов, среди которых Фемке Херрегравен, Сигне Лиден, Эспен Соммер Эйде, Равив Ганчров и др. Так, Фемке Херрегравен продемонстрировала связь телекоммуникационных сетей с ландшафтом. В последние годы вообще появляется большое количество научных трудов и произведений искусства, которые исследуют то, как человечество буквально меняет лицо нашей планеты (прокладка оптоволоконных кабелей, размещение серверов на дне океана и т.д.) ради алгоритмической оптимизации – с тех же позиций «оптимизации» можно рассматривать и тело (как «макро-» и «микрокосм»).

Заключение

Анализируя широкий спектр практик современного искусства и дизайна, можно прийти к выводу, что устремления многих современных художников и дизайнеров направлены на преодоление «старомодных» представлений о телесности и, как следствие, чувственности. Теоретик современного искусства Елена Петровская, пересказывая свои впечатления от интервью Ж. Деррида, рассказывает: «В одном месте он говорит простую, казалось бы, вещь: “Давайте подумаем о людях, которые выступают в средствах массовой информации, о тех, кто появляется в них регулярно. У них другое тело”. Заметьте, он не говорит «голова». Мы склонны оценивать состояние ума, но дело отнюдь не в уме. Дело в том, что у таких людей другая чувственность» [Аронсон, Петровская, 2015]. Они существуют в контексте масс-медиа – и потому телесно они отличаются от тех, кто сформировался в другой среде. Как замечает Олег Аронсон, создаются некие структуры чувственности, «которые превышают ту чувственность, на которую мы обречены в этом буржуазном, условно говоря, мире» [Аронсон, Петровская, 2015]. Речь идет о чувственности и как новых ощущениях тела и его функций (например, в пространстве VR, в котором человек может не видеть своего тела или видеть его не в привычной «конфигурации»), и о разделяемой чувственности, о способности новых тел по-новому ориентироваться в мире (существуя в рамках, например, общей нейронной сети или управляя функциями других тел через интернет, как в одном из проектов Стеларка). В искусстве эта тема восходит еще к отечественным авангардистам с их проектом «жизнестроительства» и преобразования человечества, однако конкретное воплощение эти идеи смогли получить лишь с развитием науки и техники (что предсказывали те же авангардисты, рассуждая о союзе человека с киборгом как о горизонте желанного развития).

Практики современного искусства и дизайна выявляют эти структуры, актуальные для новой модификации контекста под эгидой NBIC-конвергенции (по первым буквам областей: N – нано; B – био; I – инфо; C – когно). Термин NBIC-конвергенция введен Михаилом Роко и Уильямом Бейнбриджем. В отчете *Converging Technologies for Improving Human Performance* [Roco, Bainbridge, 2004] говорится о специфике данного феномена. Суть в том, что информационные технологии, биотехнологии, нанотехнологии и когнитивная наука развиваются не автономно, а в активном взаимодействии друг с другом, за счет чего создается их синергия. Как пишут в своей статье Валерия Прайд и Д.А. Медведев, «благодаря NBIC-конвергенции появляется возможность качественного роста возможностей человека за счет его технологической перестройки» [Медведев, Прайд, 2008]. Авторы замечают, что в этой ситуации изменению будут подвержены все аспекты жизни человека, включая и его тело. Активные дискуссии ведутся на самых разных площадках, включая платформу (общественное движение) «Россия 2045», объединившую специалистов в области интерфейсов, робототехники и искусственных органов. Среди проектов, над которыми трудятся специалисты, – «улучшение» функций органов, нейропротезирование, создание искусственного тела и соединение с ним мозга и т.д.

Уже сейчас можно не только модифицировать свое тело, но и приобрести, например, «внетелесный опыт»: так, Томас Метцингер и Олаф Бланке совместно с когнитивистами Бигной Ленггенхагер и Теджом Тэди создали систему виртуальной реальности, предназначенную вызывать у людей опыт пребывания вне своего тела, разрушая иллюзию стабильности модели нашего тела. Кроме этого, люди могут формировать свои собственные тела в виртуальной реальности (исследованием их реакции и изменениями в психике и восприятии занимаются Мел Слейтер и Мави Санчес-Виве). Таким образом, границы нашего телесного «присутствия» будут существенно расширяться, а представления об «идентичности» – изменяться. Почти триста лет гуманисты декларировали жизнь, счастье и силу человека как непреходящие, высшие ценности и посредством науки и технологий стремились сначала «починить сломанное» (вылечить больных), а затем и «улучшить», усовершенствовать этого человека. Вполне вероятно, что в течение XXI века нам удастся приблизиться вплотную к гуманистическому идеалу счастливого долгожительства, если не бессмертия, – что будет означать новые вызовы для человечества, включая самый очевидный: нехватку ресурсов планеты для всех ее жителей и необходимость добычи этих ресурсов за пределами привычных земных условий. И это может потребовать модернизированных тел с широким функционалом, усовершенствования чипов, позволяющих управлять роботами «силой мысли», развития нейрокомпьютерных интерфейсов и т.д.

ИСТОЧНИКИ

1. Бостром Н. Что такое постчеловек? [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://fil.wikireading.ru/62451>
2. Делягин М. Современной цивилизации люди не нужны // МК.RU. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.mk.ru/politics/2017/07/16/sovremennoy-civilizacii-lyudi-ne-nuzhny-utilizaciya-izbytochnogo-naseleniya-globalnyy-trend.html>
3. Магниты-импланты. Описание проекта. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://docs.google.com/file/d/oB3zRo1Q3-DmgTHBSLUtXNTIIQ2c/edit>
4. Миклашевская А. Вкальвают роботы – несчастен человек // Коммерсант.ru. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.kommersant.ru/doc/3481577>
5. Московский инженер вшил себе в руку чип карты «Тройка» // KM.RU Наука и техника. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.km.ru/science-tech/2015/06/11/760012-moskovskii-inzhener-vshil-sebe-v-ruku-chip-karty-troika>
6. Ученые впервые объединили мозг трех обезьян в «локальную нейросеть» // РИА Новости. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://ria.ru/science/20150709/1123257121.html>
7. Dyer-Witheford N. Species-beings: For Biocommunionism (доклад, представленный на конференции The Historical Materialism: “Many Marxisms”, проходившей в Школе восточных и африканских исследований Лондонского университета 7–9 ноября 2008 г.) [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.fims.uwo.ca/people/faculty/dyerwitheford/Species-beings2008.pdf>
8. Sandberg A. Morphological Freedom – Why We not just Want it, but Need it. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.aleph.se/Nada/Texts/MorphologicalFreedom.htm>
9. Walsh Fergus. Paralysed patients use thoughts to control robotic arm // BBC NEWS. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <https://www.bbc.com/news/health-18092653>.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алкемайер Т. Социология спорта. Телесные практики субъективации самоинценировки // «Логос», 2006, №3. С. 141-146.
2. Аронсон О., Петровская Е. Что остается от искусства. Труды ИПСИ. Том II. – Москва, Институт проблем современного искусства, 2014.
3. Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни. – Москва, Ад Маргинем, 2015.
4. Гиренко Ф.И. Смена перспектив в философии человека. Человек.ru, 2015, № 10 (10).
5. Емелин В.А. Киборгизация и инвалидизация технологически расширенного человека // Национальный психологический журнал №1 (9). 2013. С. 62-70.

Т.Е. Фадеева *Телесность в парадигме
трансгуманизма и постфордизма*

6. Медведев Д.А., Прайд В. Феномен NBIC-конвергенции: Реальность и ожидания // *Философские науки*. № 1, 2008. С. 97-116.
7. Ланур Д. Вы не гаджет. Манифест. – Москва, Астрель, Сogrus. 2011.
8. Рузавин Г.И. Виртуальность // *Новая философская энциклопедия*: В 4 т. Т.1. – Москва, Мысль, 2010. С. 404.
9. Хоружий С.С. Синергичная антропология как новый подход к методологии гуманитарного знания. [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://synergia-isa.ru/?page_id=4301#H.
10. Шкуратов В. Историческая психология. Уч. пос. изд. 2. – Москва, 1997.
11. Arjun Ramakrishnan, Peter J. Ifft, Miguel Pais-Vieira, Yoon Woo Byun, Katie Z. Zhuang, Mikhail A. Lebedev, Miguel A.L. Nicolelis. Computing Arm Movements with a Monkey Brainer. *Scientific Reports* 5, 10767, 2015.
12. Catts O., Zurr I. Towards a New Class of Being: The Extended Body // *Artnodes: Intersections Between Arts, Sciences and Technology*. 2006. Vol. 6.
13. Clark A. *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*. – Oxford University Press, 2008.
14. More M. Technological Self-Transformation. Expanding Personal Extropy. [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.maxmore.com/selftrns.htm>. Originally published in *Extropy* #10 (4:2), Winter/Spring 1993.
15. Quinn B. *Fashion Futures*. – London: Merrell Publishers Limited, 2012.
16. Roco M., Bainbridge W. (eds). *Converging Technologies for Improving Human Performance: Nanotechnology, Biotechnology, Information Technology and Cognitive Science*. – Arlington, 2004.
17. Warwick K., Gasson M., Hutt B., Goodhew I., Kyberd P., Andrews B., Teddy P., Shad A. The Application of Implant Technology for Cybernetic Systems. *Archives of Neurology*. 60 (10): 1369–73. 2003.

SOURCES

1. Bostrom N. Chto takoe postchelovek? [What is a posthuman?] URL: <https://fil.wikireading.ru/62451>
2. Delyagin M. Sovremennoj civilizacii lyudi ne nuzhny [Modern civilization does not need people]. In *MK.RU*. URL: <http://www.mk.ru/politics/2017/07/16/sovremennoj-civilizacii-lyudi-ne-nuzhny-utilizaciya-izbytochnogo-naseleniya-globalnyy-trend.html>
3. Dyer-Witthford N. Species-beings: For Biocommunionism (report presented at The Historical Materialism conference “Many Marxisms” held at the School of Oriental and African Studies, University of London, November 7–9, 2008). URL: <http://www.fims.uwo.ca/people/faculty/dyerwitthford/Species-beings2008.pdf>
4. Magnity-implanty. Opisanie proekta [Implant Magnets. Project Description]. URL: <https://docs.google.com/file/d/0B33R01Q3-DmgTHBSLUtXNTIIQ2c/edit>
5. Miklashevskaya A. Vkalyvayut roboty – neschasten chelovek [Robots work hard – human being is unhappy]. In *Kommersant.ru*. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/3481577>
6. Moskovskij inzhener vshil sebe v ruku chip karty «Trojka» [Moscow engineer sewed a Troika card in his hand]. In *KM.RU Nauka i tekhnika*. URL: <http://www.km.ru/science-tech/2015/06/11/760012-moskovskii-inzhener-vshil-sebe-v-ruku-chip-karty-trojka>
7. Sandberg A. Morphological Freedom – Why We not just Want it, but Need it. URL: <http://www.aleph.se/Nada/Texts/MorphologicalFreedom.htm>
8. Uchenye vperve ob'edinili mozg trekh obez'yan v «lokal'nyu nejroset'» [Scientists for the first time united the brain of three monkeys into a “local neural network”]. In *RIA Novosti*. URL: <https://ria.ru/science/20150709/1123257121.html>
9. Walsh Fergus. Paralysed patients use thoughts to control robotic arm. In *BBC NEWS*. URL: <https://www.bbc.com/news/health-18092653>

REFERENCES

1. Alkemajer T. Sociologiya sporta. Telesnye praktiki sub'ektivacii samoinscenirovki [Sociology of sport. Body Practices of Subjectively Self-Staging]. In *Logos*, 2006, №3. Pp. 141-146.
2. Arjun Ramakrishnan, Peter J. Ifft, Miguel Pais-Vieira, Yoon Woo Byun, Katie Z. Zhuang, Mikhail A. Lebedev, Miguel A.L. Nicolelis. Computing Arm Movements with a Monkey Brainer. In *Scientific Reports volume 5*, Article number: 10767 (2015). URL: <https://www.nature.com/articles/srep10767>
3. Aronson O., Petrovskaya E. Chto ostaetsya ot iskusstva. Trudy IPSI. Tom II. [What remains of the art. Proceedings of the Institute of the Problems of Contemporary Art. Volume II]. Moscow, IPSI [The Institute of the Problems of Contemporary Art], 2014.

T.E. Fadeeva *Corporeality in the paradigm
of transhumanism and postfordism*

4. Catts O., Zurr I. Towards a New Class of Being: The Extended Body. In *Artnodes: Intersections Between Arts, Sciences and Technology*. 2006. Vol. 6. P. 2.
5. Clark A. *Supersizing the Mind: Embodiment, Action, and Cognitive Extension*. Oxford University Press, 2008.
6. Emelin V.A. Kiborgizaciya i invalidizaciya tekhnologicheskij rasshirenogo cheloveka [Cyborgization and disability of a technologically advanced person]. In *Nacional'nyj psihologicheskij zhurnal* [National Psychological Journal] #1 (9), 2013. Pp. 62-70.
7. Girenok F.I. Smena perspektiv v filosofii cheloveka [Changing perspectives in human philosophy]. In *Chelovek.ru*, 2015, № 10 (10).
8. Horuzhij S.S. Sinergijnaya antropologiya kak novyj podhod k metodologii gumanitarnogo znaniya [Synergistic anthropology as a new approach to the methodology of humanitarian knowledge]. URL: http://synergia-isa.ru/?page_id=4301#H.
9. Lanir D. *Vy ne gadzhet. Manifest* [You are not a gadget. Manifesto]. Moscow, Astrel', Corpus, 2011.
10. Medvedev D.A., Prajd V. Fenomen NBIC-konvergencii: Real'nost' i ozhidaniya [NBIC Convergence Phenomenon: Reality and Expectations]. In *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences], #1. 2008. Pp. 97-116.
11. More M. Technological Self-Transformation. Expanding Personal Extropy. [Ehlektronnyj resurs] URL: <http://www.maxmore.com/selftrns.htm>. Originally published in *Extropy* #10 (4:2), Winter/Spring 1993.
12. Quinn B. *Fashion Futures*. London, Merrell Publishers Limited, 2012. P. 222.
13. Roco M., Bainbridge W. (eds). *Converging Technologies for Improving Human Performance: Nanotechnology, Biotechnology, Information Technology and Cognitive Science*. Arlington, 2004.
14. Ruzavin G. I. Virtual'nost'. In *Novaya filosofskaya ehnciklopediya*. Volume 1. Moscow, Mysl', 2010. P. 404.
15. Shkuratov V. *Istoricheskaya psihologiya* [Historical psychology]. Moscow, 1997.
16. Virno P. *Grammatika mnozhestva: k analizu form sovremennoj zhizni* [Grammar of the multitude: to the analysis of the forms of modern life]. Moscow, Ad Marginem, 2015.
17. Warwick K., Gasson M., Hutt B., Goodhew I., Kyberd P., Andrews B., Teddy P., Shad A. The Application of Implant Technology for Cybernetic Systems. In *Archives of Neurology*. 60 (10): 1369-73. 2003.

Ю.С. Реунов

кандидат искусствоведения,

научный сотрудник Центра египтологических исследований РАН

yury.reunov@gmail.com

ОРУЖИЕ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА: БОЕВОЕ И САКРАЛЬНОЕ. ЧАСТЬ 1

Оружие Древнего Египта – явление, объединяющее элементы материальной и духовной культуры. Развитие предметов вооружения происходило в двух направлениях. Первое было обусловлено стремлением повысить эффективность их применения в бою. Эта цель достигалась за счёт совершенствования технологии изготовления, использования новых материалов, поиска оптимальной формы. Сильное влияние на развитие боевого вооружения Древнего Египта оказали народы Ближнего Востока. Оно имело место уже во второй половине IV тыс. до н. э., однако наибольшую интенсивность обрело в первой половине II тыс. до н. э. Второе направление развития вооружения связано с его символическим осмыслением и ритуальным применением. Мифологическое мышление наделяло предметы способностью влиять на реальность, обеспечивая победу над противником на незримом (духовном) уровне. Настоящая статья посвящена исследованию вооружения древних египтян как комплексного явления, заключающего в себе боевой и сакральный аспекты.

Ключевые слова: Древний Египет, оружие, вооружение, война, ритуал, булава, нож, кинжал, топор, магия, символизм

Weapons of Ancient Egypt are a phenomenon that unites elements of material and spiritual culture. The development of weapons occurred in two directions. The first one was inspired by intention to increase the effectiveness of their use in a battle. This goal was achieved through improvement of manufacturing technology, usage of new materials and searching for optimal form. The peoples of the Middle East had a strong influence on development of military weapons of Ancient Egypt. This influence revealed itself in the second half of the 4th millennium BC, however, the greatest level of its intensity was reached in the first half of the 2nd millennium BC. The second direction of development of Egyptian weapons is connected with its symbolic meaning and ritual use. Mythological thinking endowed objects with the ability to influence reality, ensuring victory over the enemy on the invisible (spiritual) plane. This article is devoted to the study of the armament of the ancient Egyptians as a complex phenomenon that contains military and sacral aspects.

Keywords: Ancient Egypt, weapon, armament, war, ritual, mace, knife, dagger, axe, magic, symbolism

Вооружение – один из наиболее значимых элементов материальной культуры. Его развитие зависит от многих факторов, далеко не всегда сопряжённых только лишь с технологией изготовления и техникой применения той или иной вещи в бою. Исследование оружия и брони помогает выявить особенности торгово-экономических, политических, социальных и религиозных процессов и явлений, придающих культуре уникальные, узнаваемые черты. В традиционных обществах, особенно на ранних этапах развития, предметы вооружения зачастую становились объектом или субъектом магической практики [Горелик, 1993, с. 9]. Так, жители долины Нила уже в доисторическую эпоху полагали, что ножи и булавы могут обеспечивать своему владельцу поддержку богов. Предметы вооружения, таким образом, выполняли как утилитарные, так и ритуальные функции.

Исследователи египетских средств защиты и нападения традиционно рассматривают боевое и сакральное оружие как самостоятельные явления, развивавшиеся отдельно друг от друга. При этом упускается из виду, что для самих египтян эти предметы выступали инструментом, при помощи которого царь и его войско утверждали власть Египта над странами и народами на проявленном (материальном) и непроявленном (магическом) уровнях [Robins, 2007, p. 355-356]. Настоящая

работа посвящена проблеме эволюции предметов вооружения древних египтян как целостного явления, заключающего в себе боевую и ритуальную составляющие. Обозначенная тема предполагает обращение к большому количеству памятников, которые невозможно рассмотреть в одной статье. Поэтому текущее исследование открывает серию работ, объединённых общей проблематикой, но посвящённых разным видам вооружения. Так, здесь в качестве объекта изучения выступают ножи, кинжалы, секачи, топоры и булавы, а в следующей статье (Ч. 2) внимание уделяется стрелковому и метательному оружию, копьям и колесницам.

Исследование проблемы развития средств защиты и нападения допускает различные подходы. Среди них технологический (материаловедческий), тактико-технический, социологический, исторический и даже философский. Такое многообразие обусловлено связью вооружения со многими сферами жизни общества как в военное, так и в мирное время. В настоящем исследовании используются методы, применяемые в рамках всех этих подходов, что вызвано стремлением добиться объективного освещения этого сложного и многогранного процесса, характеризующегося к тому же большой протяженностью во времени. Хронологические рамки работы охватывают период от позднего додинастического времени (конец IV тыс. до н. э.), к которому относятся наиболее ранние известные предметы вооружения, до эпохи XX дин. (XI в. до н. э.), когда Египет противостоял вторжению «народов моря».

Изучение развития вооружения древних египтян в прикладном и образно-символическом (магическом) аспектах обязывает решить следующие задачи:

1. Выделить основные этапы развития вооружения египтян и дать им характеристику.
2. Определить факторы, оказавшие влияние на развитие вооружения египтян.
3. Исследовать генезис и функции сакрального оружия.
4. Определить признаки ритуального (сакрального) вооружения, выделяющие его как отдельную категорию вещей.

Источниковую базу по теме вооружения древних египтян составляют три группы памятников. Первая, наиболее значимая, – собственно оружие и защитные средства. Большая часть этих предметов происходит из царских гробниц и усыпальниц представителей знати. Кроме того, ряд находок был сделан при раскопках крепостей, храмов и мастерских. Вторая группа – изобразительные источники, представленные рельефными композициями на стенах храмов, росписями гробниц, сценами на ритуальных палетках, а также декором предметов мебели и утвари. Ценность этих памятников заключается среди прочего в том, что они передают обстановку, в которой тот или иной предмет вооружения применялся. Третья группа источников – письменные. К ним относятся отчёты о военных кампаниях и полученной дани, дипломатическая переписка, документы торгового и хозяйственно-бытового назначения.

Часть памятников из первой группы была опубликована главным образом обнаружившими их археологами ещё в начале XX в. К этой работе присоединились специалисты, занимавшиеся систематизацией музейных коллекций. Так, плодом совместного труда Г. Картера и П. Ньюберри стала публикация находок из гробницы Тутмоса IV [Carter, Newberry, 1904]. Среди прочих вещей там были найдены хорошо сохранившиеся колесницы и луки времени XVIII дин. Немного позднее Ф. Лэгг опубликовал предметы вооружения из собрания Британского музея, в основном относящиеся к додинастическому периоду [Legge, 1909]. Большое количество оружия и защитных средств, принадлежащих разным эпохам, было обнаружено в Египте и на Ближнем Востоке Ф. Питри [Petrie, 1916]. Одними из первых специалистов, представивших стройную концепцию развития вооружения на Ближнем Востоке в древности, разработанную на основе материала из собраний крупнейших музеев, стали Г. Боннет [Bonnet, 1926] и В. Вольф [Wolf, 1926]. Следующий этап активной публикации предметов вооружения начался в 1990–2000-е гг., когда появились исследования, ориентированные на изучение военного дела в Древнем Египте как важного проявления материальной культуры. В этой связи необходимо отметить работы Й. Шоу [Shaw, 1991], Г. Ф. Гилберта [Gilbert, 2004], Б. Макдермотт [McDermott, 2004], Э. Спэлинджера [Spalinger, 2005] и Р. Партриджа [Partridge, 2003]. Наконец, следует указать на вклад отечественных

специалистов, занимавшихся этой темой. К ним относятся Т. Н. Савельева [Савельева, 1976], автор обзорной статьи о военном деле в Древнем Египте, а также В. И. Авдиев [Авдиев, 1948–1959], написавший два тома по военной истории Египта, в которых опубликованы памятники, в том числе из собрания ГМИИ им. А. С. Пушкина в Москве. Особого внимания заслуживают исследования, опирающиеся на опыт реконструкции предметов вооружения и эксперименты с их применением. Здесь необходимо упомянуть монографии М. В. Горелика [Горелик, 1993], крупнейшего отечественного специалиста в области древнего и средневекового вооружения, а также британского археолога Р. Дин [Dean, 2017]. В своих работах эти авторы исследуют генезис оружия и защитных средств в Египте и на Ближнем Востоке, приводят богатый иллюстративный материал.

Большую пользу исследователи древнего оружия могут извлечь, прибегая к материаловедческой экспертизе памятников, что наглядно демонстрирует в своей недавно вышедшей монографии М. Одлер [Odler, 2016]. Так, изучение форм для отливки медных орудий с помощью метода энергодисперсионной рентгеновской флуоресценции позволяет провести глубокий элементный анализ металла. Это проливает свет на некоторые особенности производственного процесса, что важно для исследования развития технологии металлообработки на разных исторических этапах [Ibid., p. 245]. С помощью этого метода возможным стало с высокой долей достоверности выяснить, например, в каком месте была добыта руда для изготовления рассматриваемого предмета.

Вторая группа источников получила широкое освещение в первой четверти XX в. в публикациях рельефов, сохранившихся на стенах крупных храмов, а также в гробницах царей и чиновников. Здесь можно выделить как работы общего характера по искусству Древнего Востока, например каталог Г. Шефера и В. Андре [Schäfer, Andrae, 1925], так и капитальные тематические альбомы, к числу которых, в частности, относится атлас В. Врещински [Wreszinski, 1935]. Наконец, в конце XX – начале XXI в. появились издания, опирающиеся на современные технологии и методы работы с памятниками. Среди них, например, работа Э. Брока [Brock, 2002] по храму Абидоса. В таких альбомах содержатся прорисовки как батальных сцен, так и сцен, иллюстрирующих изготовление и хранение оружия и брони. В случаях, когда археологические и письменные источники ограничены, эти памятники способны обеспечить исследователей недостающими сведениями о военных кампаниях и отдельных сражениях. А декор предметов, найденных в гробницах царей, раскрывает отношение египтян к иноземцам и свидетельствует о восприятии ими царя как человека, объединяющего в себе функции командующего войском и вершителя ритуала [Реунов, 2014, с. 154-155].

Наконец, третья группа источников представлена историческими хрониками и документами, в которых упоминаются различные предметы вооружения. Большая часть письменных источников, сообщающих о битвах египтян с иноземцами, относится ко времени XVIII–XX дин. Лейтмотивом в них выступает восхваление фараона-триумфатора, покоряющего города и страны, побеждающего армии врага. Первые полноценные переводы египетских текстов, повествующих о событиях военной истории, с комментариями появляются в начале XX в. Среди них следует выделить общие работы Дж. Г. Брэстеда [Breasted, 1906], А. Эрмана [Erman, 1923] и посвященный битве при Кадеше труд Дж. А. Уилсона [Wilson, 1927]. Позже появились и другие авторские переводы, из которых наиболее обстоятельными представляются работы А. Гардинера [Gardiner, 1947] и К. Китчена [Kitchen, 1969–1980], сохраняющие актуальность до сих пор.

Археологические, изобразительные и письменные источники, собранные вместе, позволяют сформировать целостное представление о развитии вооружения Древнего Египта на разных этапах истории. Необходимо сразу заметить, что как в отечественной, так и в зарубежной историографии нет единого подхода к классификации предметов вооружения. Это объясняется тем, что многие вещи сочетают в себе признаки и свойства, характерные для нескольких типов одновременно. Как правило, в отношении оружия такая проблема возникает с переходными видами предметов, а также

многофункциональными вариантами, когда даже небольшое изменение формы или конструкции приводит к изменению типа наносимой травмы [Горелик, 1993, с. 8]. То же относится к защитному снаряжению. Например, доспех может сочетать в себе признаки чешуйчатого, ламеллярного и ламинарного. Автор настоящего исследования придерживается классификации, предложенной М. В. Гореликом.

Уже в доисторическую эпоху развитие средств защиты и нападения обнаружило два вектора – прикладной и магический. Первый толчок к совершенствованию ранних форм оружия дала охота. Необходимость добывать пищу и вступать в противоборство со зверем способствовала поиску новых технологических решений, вместе с чем оттачивались индивидуальные и групповые воинские умения. Охота рассматривалась не только как способ пополнить продовольственные запасы, но и как вид деятельности, в котором воин мог продемонстрировать своё умение, отвагу [Anderson, 1997, р. 122-123], а также испытать новые предметы вооружения. Со временем стала очевидной потребность в использовании средств не только нападения, но и защиты. В результате возникли щиты и нательная броня. Так было не только в Египте, но и у его соседей – на Крите, в Сирии и на Эгейских островах [Горелик, 1993, с. 9].

Характерные черты материальной культуры Древнего Египта складываются в эпоху, предшествовавшую завершению политогенеза. Так, погребальный инвентарь, обнаруженный при раскопках эль-Амры Д. Рэндолл-Макивером и А. Мэйсом в 1899–1901 гг. и относящийся к культуре Нагада II, уже включал в себя ножи в форме рыбьего хвоста и диоритовое навершие булавы [Wengrow, 2006, р. 116]. А ножи и церемониальные палетки, найденные в Иераконполе (Нагада III), демонстрируют способы передачи фигур на плоскости и композиционные решения, ставшие впоследствии каноническими [Померанцева, 1976, с. 212]. Это указывает на существование в Египте преемственности как в технике изготовления оружия, так и в способах его изображения (в живописи и скульптуре) [Там же, с. 342; Morkot, 2010, р. xxxvii].

Истоки магического восприятия предметов тоже относятся к глубокой древности [Шеркова, 2016, с. 13]. Сакрализация жизни египтян привела к возникновению ритуального оружия, которое, по их представлениям, могло вмещать в себя душу. Более того, предметам даже давались имена, о чём известно из текстов [Горелик, 1993, с. 9]. Наконец, эти вещи воспринимались как атрибуты божества, олицетворяющие его характер и природу.

Ритуальное оружие часто выполняло функции парадного и составляло элемент системы награждения чиновников. Впервые это отметил ещё К. Зете [Sethe, 1910, р. 144]. В дальнейшем феномен награждения в Древнем Египте в том числе, с использованием предметов вооружения, был исследован Е.С. Ершовой [Ершова, 2016].

Рассмотрев общие положения, составляющие основу темы исследования, необходимо обратиться непосредственно к памятникам. Объём статьи не позволяет детально описать все известные находки, актуальные для решения проблемы, поэтому далее внимание уделяется наиболее важным из них.

Один из древнейших видов режущего оружия в Египте – это нож. Основным материалом для изготовления клинков в IV – середине III тыс. до н. э. служил камень (кремень, обсидиан). Судя по данным археологии, в конце IV – начале III тыс. до н. э. ножи стали использоваться значительно реже. По-видимому, это связано с тем, что противника оказалось удобнее поражать другим оружием – копьём или булавой. Использование ножей в бою возобновилось и получило широкое распространение только в третьей четверти II тыс. до н. э. Вероятно, этому способствовали интенсивные военные и торговые контакты с народами Сирии, Палестины и Малой Азии, армии которых активно применяли бронзовые ножи [Горелик, 1993, с. 11].

Наилучшим примером сакрального каменного ножа служит находка из Джебель эль-Арака (хранится в Лувре, инвентарный номер: E11517) [Pittman, 1996, р. 11]. Этот предмет датируется 3450–3200 гг. до н. э. и принадлежит к культуре Нагада I или Нагада II. Клинок обладает характерной для того времени формой и размером. Рукоятка ножа выполнена из слоновой кости и покрыта

резьбой. На одной стороне изображён «хозяин зверей» – мужчина в традиционном для Месопотамии костюме и головном уборе. Его фигура фланкирована парой стоящих на задних лапах львов, а ниже запечатлены иные животные в естественных позах. На другой стороне представлена батальная композиция, состоящая из размещённых в нескольких регистрах сцен. В их числе один из древнейших известных примеров, иллюстрирующих сражение на воде [Shaw, 1991, p. 59]. Интерпретация этой сцены неоднозначна и допускает различные трактовки [Partridge, 2003, p. 157]. Однако очевидно, что выбор битвы в качестве сюжета связан с событием реальной либо мифологической истории. То же относится к изображению мужчины и львов на другой стороне. В конструкции ножа обращает на себя внимание одна деталь: на рукояти расположена шишка с отверстием для шнура – функциональный элемент, позволяющий подвязать предмет к костюму.

Нож из Джебель эль-Арака сочетает в себе утилитарные и ритуальные признаки. Его клинок позволяет наносить порезы. И всё же этот нож относится скорее к категории сакрального оружия, на что указывает целый ряд признаков. Во-первых, он выполнен из редкого и дорогого материала, который повышает материальную ценность предмета, но не улучшает его боевых характеристик. Во-вторых, поверхность рукоятки украшена сложной резьбой, что обуславливает художественную ценность ножа, но не его функциональные возможности [Померанцева, 1976, с. 204]. В-третьих, вырезанные изображения можно рассматривать как выраженные художественным языком символы победы, так что сам предмет выступает в качестве амулета [Redford, 2001, p. 329]. Из этого примера следует, что уже в додинастическую эпоху в Египте существовало ритуальное (сакральное) оружие, произошедшее от боевого и отличающееся от него по ряду характерных признаков.

Другим простым и удобным оружием, позволявшим наносить колющие и в меньшей степени режущие и рубящие удары, был кинжал. Это оружие происходит от каменного наконечника копья, отделённого от древка. Первые египетские кинжалы относятся к герзейской культуре (вторая половина IV тыс. до н. э.) [Горелик, 1993, с. 15]. В период между IV тыс. до н. э. и IV в. до н. э. кинжал был основным, наиболее распространённым клинковым оружием на Ближнем Востоке. Некоторые образцы достигали в длину 40 см [Morkot, 2010, p. 227], так что в бою фактически выполняли функции меча [Charman, 1997, p. 336].

В отличие от ножей, клинки кинжалов в историческую эпоху изготавливались из металла или сплавов. В додинастическую эпоху, а также во время Раннего царства медные кинжалы, часть которых была, по-видимому, импортирована из Леванта, служили символом высокого статуса обладателя [Partridge, 2004, p. 43]. Находки предметов, отлитых из метеоритного железа, включающего примеси никеля и других редких элементов, единичны, хотя использование этого материала и повышало качество изделия в сравнении с медными и бронзовыми образцами. Особенность египетских кинжалов заключается, в частности, в том, что достаточно долго, вплоть до II тыс. до н. э., клинки не имели черенка [Горелик, 1993, с. 16]. Эта конструктивная черта отрицательно влияла на прочность оружия: во время боя возникала опасность отделения клинка от рукояти.

Многие нововведения были привнесены в египетскую систему вооружения гиксосами, покорившими в XVIII в. до н. э. дельту Нила и часть номов к югу от неё [Shaw, 1991, p. 32, 39]. В начале II тыс. до н. э. у этих племён появились два новых типа кинжалов, которые египтяне впоследствии переняли, что привело к совершенствованию технологии изготовления клинкового оружия [Dean, 2017, p. 57]. Первый – ланцетовидные клинки с усиленной колюще-режущей функцией, часто долами, повторяющими силуэт клинка, или выпуклым ребром жёсткости. Рукоять крепилась заклёпками на коротком черенке либо на верхней части клинка. Некоторые из обнаруженных в Египте кинжалов этого типа отличает чрезвычайно короткая рукоять, которая не позволяет удобно обхватить её даже одной рукой. Как использовалось такое оружие, не вполне понятно. Наличие отверстий на круглом навершии позволяет предположить, что кинжал подвязывался шнуром, при помощи которого хозяин возвращал себе предмет после броска.

Второй тип возник ок. XVII в. до н. э. Его особенность заключается в удлинённом нешироком клинке треугольной формы, иногда с жилкой, выпуклыми краями и выполненными из дерева или кости плоскими щёчками. Последние прикреплялись к бронзовой основе с помощью клея или заклёпок. Эта технология изготовления кинжалов значительно превосходила прежнюю. Такое оружие было значительно более надёжным и позволяло наносить даже сильные рубящие удары. Хорошо сохранившиеся изображения кинжалов этого типа можно увидеть на стенах большого храма Абу-Симбел, где переданы фигуры наёмников-шерденов, выступивших на стороне Рамсеса II в битве при Кадеше.

С точки зрения тактики применение кинжала знаменовало собой заключительную фазу боя, характеризующуюся нарушением боевого построения и смешиванием порядков. Щит в таком случае часто оставлялся на земле, либо помещался за спиной, а освободившейся рукой можно было удерживать противника. Высокая эффективность применения этого оружия объясняется тем, что нанесение с его помощью тычкового удара по незащищённым бронёй частям тела почти гарантированно приводило к серьёзному ранению [Ibid, p. 112]. В случае, когда задевалась артерия или жизненно важные органы, смерть наступала наверняка. Одновременно с этим применение кинжала вовсе не требовало от бойца выдающихся физических данных, силы и ловкости.

В эпоху Нового царства кинжалы были для египтян скорее сакральным оружием, которое подчёркивало высокий статус владельца. Их помещали в гробницу наряду с другими ценными вещами покойного. В бою эти предметы использовались редко. Они попадали в руки египтян главным образом в качестве трофеев, которые добывались сначала в схватках с гиксосами, а позже в ходе военных кампаний на Ближнем Востоке. Примечательно, что в эпоху Нового царства характерный для египетского оружия мотив украшения предметов изображениями цветка лотоса регулярно встречается в декоре ритуальных кинжалов, обнаруженных в ходе раскопок гробниц в Ханаане [Shalev, 2004, p. 70-71].

Совершенно естественно, что столь популярному виду оружия уделялось особое внимание не только с позиций практического применения, его высокой боевой эффективности, но также в контексте религиозно-мифологического осмысления. Это подтверждает пара кинжалов [Partridge, 2003, p. 26-27], обнаруженных Г. Картером в 1922 г. в гробнице Тутанхамона (время правления – ок. 1332–1323 гг. до н. э.) из собрания Египетского музея в Каире (инвентарный номер: JE 61585A-B). Они были созданы ок. 1350 г. до н. э. Эти кинжалы были подвязаны к пеленам мумии царя в ходе подготовки к погребению.

Клинок одного из них выполнен из золота, а украшенная геометрическим орнаментом рукоять – из золота и кварцита. Ножны, тоже золотые, декорированы выгравированными фигурами животных и растениями. Клинок второго кинжала сделан из метеоритного железа, это древнейший образец железного оружия из обнаруженных в Египте [Morkot, 2010, p. Iv]. Рукоять, также покрытая геометрическим орнаментом, выполнена из золота и кварцита, а головка – из стекла. Золотые ножны украшены растительными мотивами.

Выбор материалов, как и богатый декор, однозначно указывает на ритуальное (парадное) назначение этого оружия. Особенно примечательным здесь видится использование железа и стекла, которые в то время могли оцениваться дороже золота. Железо – нетипичный материал для египетского ремесленного производства. Это связано с тем, что, во-первых, на территории страны его залежи редки, а во-вторых, выплавка изделий из железной руды требует запасов топлива, которыми Египет в необходимом объёме и качестве не обладал [Oliver, Fagan, 1975, p. 6]. Упомянутые кинжалы, по-видимому, имеют сирийское происхождение и были переданы египтянам в качестве подарка или дани из государства Митанни [Spalinger, 2007, p. 119]. Уникальность кинжала с железным клинком состоит ещё и в том, что он опередил своё время: железный век в регионе Восточного Средиземноморья наступил на два столетия позже времени создания этой вещи [Горелик, 1993, с. 27].

Естественным следствием развития кинжала стало появление меча [Shaw, 1991, p. 43]. Это оружие использовалось для нанесения рубящих и реже колющих ударов. Размер меча зависел от

стиля его применения, особенностей защитного снаряжения, а также от силы и роста владельца. Хотя длинный меч и появился впервые на Ближнем Востоке, а точнее в Анатолии, долгое время он не получал широкого распространения среди народов Восточного Средиземноморья, включая те, что входили в египетскую зону влияния. Этому есть объяснение: для нанесения колющих ударов традиционно использовали кинжалы и подходящие по конструкции ножи, а для рубки – секачи с одним лезвием. В XVII в. до н. э. мечи уже были в ходу на Крите, с которым Египет связывали тесные торговые отношения.

Собственно в долине Нила мечи, как и некоторые другие новшества, появились в XIII в. до н. э., когда египтяне столкнулись с нашествием «народов моря» [Charman, 1997, p. 337]. Согласно письменным источникам, в результате победы над этими племенами воинам Мернептаха (время правления: ок. 1213–1203 гг. до н. э.) удалось захватить 9000 мечей [Spalinger, 2004, p. 237]. Изобразительные источники, повествующие о противостоянии между Египтом и «народом моря», представлены, в том числе батальными сценами на внешней стороне северной стены заупокойного храма Рамсеса III в Мединет-Абу. «Народы моря» пришли на Ближний Восток из Эгеиды, где мечи использовались в качестве основного оружия ближнего боя. Такое оружие хорошо подходило для противодействия защищённому панцирем противнику, поскольку позволяло наносить рубящие удары по конечностям и колющие – в район шеи. Необходимо отметить, что сами египтяне мечи практически не использовали, в отличие от иностранных наёмников, состоявших на службе у фараона. Это наглядно прослеживается в батальных сценах, относящихся к эпохе Нового царства.

В литературе, посвящённой вооружению народов Древнего Востока, периодически встречается ошибка: поднимая тему меча, авторы причисляют к этой категории хепеш – серпообразное клинковое оружие. В действительности рассматриваемый тип предметов следует относить к секачам, поскольку меч в отечественной системе классификации холодного оружия характеризуется наличием прямого клинка. Согласно археологическим данным, хепеш появился в Египте при гиксосах, в период между XVIII и XVI в. до н. э. По всей видимости, последние переняли это оружие у народов Северного Междуречья или Восточного Средиземноморья [Горелик, 1993, с. 38]. Однако письменные источники указывают на то, что египтяне могли познакомиться с этим оружием в эпоху Среднего царства. Так, войскам Аменемхета II (время правления: ок. 1914 – 1879/1876 гг. до н. э.) в результате военного похода в Сирию удалось захватить 33 «орудия жатвы», в которых можно предположить хепеш [Hamblin, 2006, p. 71].

Долгое время секач воспринимался египтянами как символ захватчиков. Только после изгнания гиксосов из страны это оружие вошло в арсенал фараона и представителей знати. Хорошо сохранившийся бронзовый секач, принадлежавший Рамсесу II (ок. 1279–1213 гг. до н. э.) можно увидеть в экспозиции Лувра (инвентарный номер: E25689) [Горелик, 1993, табл. XVIII].

Хепеш стал достаточно эффективным и многофункциональным оружием, претендующим на известную универсальность. Его двояковыгнутый клинок позволял наносить рубящие удары, как топором, режущие – как серпом, а также колющие – как кинжалом. Для придания секачу большей прочности клинок могли усиливать ребром жёсткости и долами. Наиболее ранние из известных образцов этого оружия имеют довольно короткое лезвие, поэтому поначалу приёмы применения хепеша должны были повторять те, что существовали для топора [Spalinger, 2004, p. 17]. Реконструкция применения хепеша в бою против незащищённого бронёй противника позволила сделать вывод: даже удар, нанесённый одной рукой, мог без труда перерубить врагу конечность [Dean, 2017, p. 115].

Вероятно, именно широкое распространение секачей [Горелик, 1993, с. 39] и длинных кинжалов в Египте и на Ближнем Востоке способствовало медленному принятию более удобных и эффективных мечей, лучше сочетавших в себе рубящую и колющую функции. Но если к востоку от долины Нила меч в начале I тыс. до н. э. уже вытеснил секач, то в Египте подобной замены не случилось.

Логика развития клинкового оружия даёт основания предполагать, что из хепеша могла возникнуть сабля, однако этого не произошло в силу нескольких причин. Во-первых, выполненные из бронзы сабли было бы невозможно использовать в бою главным образом из-за их тяжести. Во-вторых, технология выделки клинков была ещё слишком несовершенна для решения таких сложных задач [Там же, с. 41].

Батальные сцены, сохранившиеся на стенах крупнейших храмов времени XVIII–XIX дин., чаще всего включают фигуру фараона, удерживающего в руке хепеш. Вкупе с археологическим материалом это позволяет сделать вывод: в эпоху Нового царства секач был основным оружием царя в ближнем бою. И вместе с тем хепеш вполне можно рассматривать как сакральное оружие, потому что, будучи изображённым внутри сакрального пространства храма, он становился символом победы Египта над врагами [Померанцева, 1976, с. 212–213].

Если секач получил распространение достаточно поздно и стал атрибутом военного снаряжения правящей верхушки и самого царя, то другой вид оружия ближнего боя, – топор, возник в додинастическую эпоху, а его применение прослеживается до конца египетской истории [Dean, 2017, p. 31].

Топор – один из самых ранних видов вооружения. Относительная простота изготовления и высокая эффективность обусловили его широкое распространение в долине Нила и сопредельных регионах. Тяжесть клинковой части, прикреплённой к рукояти-древку, и малая площадь соприкосновения лезвия с целью обеспечивали сильное поражающее воздействие. Достоинством такого оружия была возможность применять его как в бою с не защищённым бронёй противником, так и с врагом, носящим щит и доспехи.

С точки зрения конструктивного развития боевой топор создает широкий спектр возможностей для модификации, что делает его оружием с огромным адаптивным потенциалом. Так, на его обухе могли размещаться дополнительные поражающие элементы, обеспечивающие более широкий спектр воздействия (как в случае с чеканом в эпоху Средневековья). Недостатком этого вида оружия можно назвать относительно низкую точность поражения. Это объясняется тем, что рубящие удары топором наносятся по дуге, а площадь режущей поверхности у него не столь велика, как у кинжала или меча.

Развитие топора как оружия в основном связано с применением различных материалов и техник при изготовлении головки. Модификации отличались главным образом формой головки и способом её крепления к древку. Первоначально поражающий элемент изготавливался из камня, например обсидиана или кремня. Однако уже в конце IV тыс. до н. э. ему на смену пришла медь. Наиболее древние бронзовые топоры относятся к Первому переходному периоду (кон. III тыс. до н. э.) [Ibid., p. 33]. Обух достался металлическим топорам в наследство от каменных: там он был необходим для придания изделию большей прочности [Горелик, 1993, с. 42]. Головка топора могла иметь отверстие (проух, или проушину), куда вставлялось древко и закреплялось различными способами.

По характеру поражающего воздействия египетские топоры делятся на две группы. В первую входят изделия с прямой кромкой клинка. Они служили для нанесения рубящих и раскалывающих ударов. Вторую группу составляют топоры, имеющие дугообразную кромку, которая позволяла оказывать рубяще-режущее воздействие. Топоры такого типа называются секирами. Реконструкция применения секиры в бою позволила заключить: наибольшую опасность для противника представляют те удары, которые производятся по местам, где артерии пролегают близко к поверхности тела [Dean, 2017, p. 111]. В Метрополитен-музее в Нью-Йорке хранится один из образцов этого оружия, созданный в нач. II тыс. до н. э. (инвентарный номер: 26.9.17a-e) [Горелик, 1993, табл. XX]. Предтечей вышеупомянутого секача-хепеша были как раз такая секира и серп [Там же, с. 43].

Как и в случае с другими видами оружия, строение топоров характеризуется региональной спецификой [Spalinger, 2004, p. 16]. Так, в египетско-палестинском регионе возник и получил

развитие тип плоского, без проуха топора с длинным полукруглым лезвием. Клинок мог быть как сплошным, так и с вырезами [Dean, 2017, p. 34]. Вероятно, прототипом такого топора был выгнутый нож, вставленный в древко. Археологический материал, а также изобразительные источники позволяют утверждать: в эпоху Древнего и Среднего царств боевые топоры практически ничем не отличались от тех, что использовались для рубки древесины [Shaw, 1991, p. 36].

Секиры с длинным изогнутым лезвием преобладали в Египте над топорами вплоть до Позднего периода. Это объясняется спецификой их применения. Внутри страны панцири или иная тяжёлая броня в массовом порядке до указанного времени не использовались, шлемы тоже практически не были известны, поэтому от оружия не требовалась способность пробивать защиту. Традиционные противники египтян – нубийцы и ливийцы – броню также не носили и к тому же сражались в разомкнутом строю, вследствие чего наилучший результат давало применение против них секиры, а не топора.

В начале II тыс. до н. э. египтяне производили секиры преимущественно с узким и длинным клинком [Ibid., p. 37]. Он крепился к древку с помощью кожаных ремней и шнуров, продетых через отверстия в спинке клинка. Рукоять секиры для придания ей большей прочности часто оковывалась бронзой.

Во времена Нового царства широкое распространение получили плоские топоры близкой к прямоугольной и полуовальной формы. Клинок крепился к древку при помощи упоров-плечиков, которые обматывались сырыми кожаными ремешками. Высыхая, кожа намертво стягивала головку и древко. Последнее часто делали изогнутым в средней части, чтобы сделать использование более удобным, а удар сильным.

Большое количество находок позволяет заключить, что боевые топоры были массовым оружием египетской пехоты. В эпоху Нового царства интенсифицировалось противостояние Египта с соседями. Он распространял влияние на обширные территории Восточного Средиземноморья, где сталкивался с новыми угрозами. В результате возникли более современные модификации боевого топора, призванные обеспечить преимущество над противником. Одновременно обнаружила себя ритуализация рассматриваемого вида оружия, хотя ранние свидетельства его символического осмысления встречаются уже в конце Среднего царства [Dean, 2017, p. 32].

Ярким примером, иллюстрирующим явление сакрализации оружия, служит церемониальный топор Яхмоса I (время правления: ок. 1550–1525 гг. до н. э.), найденный в гробнице его матери, царицы Яххотеп (1590–1530 гг. до н. э.) [Partridge, 2003, p. 193]. Этот предмет из собрания Египетского музея в Каире (инвентарный номер: JE 4673) демонстрирует синтез прикладных и ритуальных черт. С одной стороны, топор выполнен по передовой для того времени технологии: форма головки, длина и изгиб древка призваны обеспечить максимальное удобство при использовании и боевую эффективность. С другой стороны, помещение в гробницу предполагало его применение в ином мире, то есть закрепляло за оружием магические свойства. Материалы и декор свидетельствуют о преобладании сакральной компоненты над прикладной. Так, древко топора выполнено из древесины кедра, которая импортировалась из Ливана. Головка, прикрепленная к древку золотой проволокой, сделана из меди и покрыта золотом, синей глазурью и полудрагоценными камнями. На лопастях выгравирована титулатура царя, боги-покровители, символы Верхнего и Нижнего Египта, бог вечности Хех и батальная сцена, в которой фараон в образе бога Монту [Morkot, 2010, p. 98] повергает коленопреклоненного врага. Также присутствует редкий для Египта образ грифона эгейского типа, сила и ярость которого, по мифологическим представлениям, таким образом передавались царю [Judas, 2015, p. 127-128]. Назначение представленных здесь декоративных элементов заключается в утверждении вневременной (бог Хех) победы фараона над врагами. Долгое время специалисты спорили о происхождении этого топора, как и о найденном вместе с ним кинжале. Ряд признаков указывает на связь с египетской, ближневосточной и эгейской традицией. В настоящий момент наиболее убедительным представляется египетское происхождение этого оружия [Bryan, 2018, p. 541-543].

Несмотря на широкое распространение топоров и секир, самым массовым видом оружия ближнего боя в Египте – а также одним из древнейших – была булава. Она представляет собой короткое древко, к которому прикреплено тяжёлое навершие. Последнее обычно изготовлялось из камня и имело шарообразную, грушевидную (каплевидную) или дисковидную (конусообразную) форму. В архаическую эпоху наиболее распространённой формой навершия была каплевидная [Emery, 1963, p. 114]. Это оружие обеспечивало ударное воздействие на противника и, благодаря простоте в изготовлении, было относительно доступно и дешево. Отсутствие высоких требований к обладателю с точки зрения силы и ловкости, а также простота и эффективность применения сделали булаву основным оружием ближнего боя среди египетских пехотинцев в эпоху Древнего, Среднего и даже Нового царства.

Образ булавы естественным образом олицетворял мужские качества – силу, способность вести за собой людей и защищать их. Поэтому очень рано она начала рассматриваться не только как средство ведения боя, но также в контексте символического осмысления [Shaw, 1991, p. 9]. Так, булава стала инсигнией правителей, подчеркивая их социальное положение и функции [Spalinger, 2004, p. 76]. Отсюда следует её связь с процессом поддержания стабильности и благополучия в обществе [Горелик, 1993, с. 57]. В то же время нет другого оружия, которое бы в большей мере воспринималось как символ воинской доблести и отваги. Это можно объяснить тем, что практически все прочие виды могут использоваться при решении хозяйственных задач, тогда как булава идеально подходит только для боя.

Булава очень рано начала выполнять функции сакрального оружия. На это указывает, в частности, выбор для набалдашника редких пород камня, таких как гранит или диорит [Partridge, 2003, p. 32]. В тайниках, относящихся к концу IV тыс. до н. э., можно обнаружить также навершия, выполненные из меди. По своим свойствам металлическая булава во многом превосходит каменную. Она проще в изготовлении, а также не грозит расколоться от удара во время боя. Однако вплоть до эпохи Нового царства технологический уровень не позволял придать металлическому навершию необходимые элементы декора. Вследствие этого именно каменная булава, украшенная рисунками и текстом, стала особым предметом, изначально не предназначенным для использования в бою. Более того, начиная со времени Нового царства, булава воспринимается как символ, олицетворяющий линию преемственности, ведущую к правящему победоносному царю от его великих предшественников, живших в эпоху «золотого века» [Spalinger, 2004, p. 76]. Необходимо заметить, что сакрализация этого оружия была характерна не только для Египта, но и для его соседей, с которыми жители долины Нила имели контакты ещё в додинастическую эпоху. Так, с булавой в руках изображались боги Междуречья, и она нередко фигурирует в источниках как главное оружие богов индоевропейского пантеона [Горелик, 1993, с. 57].

Восприятие булавы как сакрального оружия прослеживается по литературным памятникам. Так, в истории о взятии египетским войском города Яффы (иератический «Папирус 500» из собрания Британского музея) она даже наделена собственным именем – Прекрасная [Лившиц, 1979, с. 84]. Она выступает как аллегория силы и могущества, которыми царь делится со своим военачальником. Победа над врагом, таким образом, достигается не только вследствие объективных причин, выучки солдат и способностей командующего, но и в результате акта магического воздействия, которое оказывает фараон.

Яркий пример сакрального оружия – булава царя Скорпиона, фрагменты которой были обнаружены Дж. Куибеллом и Ф. Грином в ранней столице Египта – городе Нехене [Partridge, 2003, p. 35; Шеркова, 2016, с. 101] в 1898 г., а сейчас хранятся в Оксфорде (музей Эшмола, инвентарный номер: E3632). Известняковое навершие украшено рельефной композицией, центральную часть которой занимает фигура правителя. Он изображён в ритуальном облачении, с подвязанным к поясу бычьим хвостом и в белой короне Верхнего Египта, удерживающим в руках орудие для обработки земли. Значительная часть навершия утрачена, однако на сохранившейся в верхнем регистре читаются штандарты – символы номов, на которых распространялась власть Скорпиона.

Орудие, который правитель удерживает в руках, позволяет предполагать несколько вариантов трактовки этой сцены. Во-первых, царь мог символически давать начало сельскохозяйственным работам. Во-вторых, он мог так подготавливать землю к постройке здания, например храма. Царь, таким образом, объединяет в себе функции воителя, покоряющего города, и создателя, обеспечивающего процветание народа.

Булава царя Скорпиона относится к категории сакрального оружия. Это следует из того, что её навершие украшено ритуальными сценами. Она была обнаружена в тайнике на территории храма, что уже наделяло предмет магическими свойствами [Шеркова, 2016, с. 100]. Наконец, набалдашник в два-три раза превосходит размером используемые в бою аналоги. Такое оружие попросту неудобно применять в сражении из-за слишком большого веса. Необходимо заметить, что по данным археологии ритуальные булавы в Египте вплоть до эпохи Нового царства преимущественно помещались в тайниках [Белова, 1999, с. 162] наряду с вотивной керамикой и памятниками мобильного искусства.

В завершение рассмотрения этого вида оружия следует указать на прикладные аспекты его использования. В рабовладельческом обществе высоко ценилась способность булавы наносить оглушающие удары, которые необязательно приводили к смерти противника [Dean, 2017, pp. 111-112]. Поверженный враг был более ценен, будучи приведённым в качестве пленника, нежели убитым в бою. Батальные сцены, сохранившиеся на стенах египетских храмов и гробниц, а также на палетках и предметах ритуального вооружения, передают триумф, обязательная часть которого – пленение коленопреклоненных врагов.

Кроме того, удар булавы по защищённому доспехами противнику наносил им значительно меньший вред. Это было важно, если учесть, что победитель обычно присваивал снятое с врага ценное снаряжение [Горелик, 1993, с. 58].

Булава, таким образом, представляет собой наиболее выразительный пример сочетания прикладной и магической функций у одного вида оружия. Поверхность её навершия, а в эпоху Нового царства и древка выступали в качестве священного пространства с сакральной символикой и ритуальными сценами [Shaw, 1991, p. 31].

Исследование развития оружия в контексте его боевого и сакрального назначения (на примере рассмотренных видов) позволяет сделать следующие выводы. Египтяне производили ритуальные предметы вооружения уже в додинастическую эпоху. За основу брались боевые образцы. Изготовление этих вещей продолжалось в течение всего исторического периода. Назначение сакрального оружия состояло в обеспечении победы над врагами на незримом (магическом) уровне за счет совершения ритуала, а боевого – в непосредственном его применении в схватке.

Археологические данные позволяют выделить два этапа развития вооружения в Египте (в рамках выбранного для текущего исследования периода времени). Первый – с конца IV тыс. до н. э. до XVIII–XVI вв. до н. э., т. е. до вторжения гиксосов. В это время египтяне медленно развивали возникшие к началу династического периода виды оружия, не создавая ничего принципиально нового. Второй период начался в XVIII в. до н. э., когда гиксосы захватили дельту Нила и привнесли новые разновидности предметов (хепеш, кинжал и др.).

На формирование особенностей египетского оружия оказали влияние возможности сырьевой базы, уровень развития технологий обработки материалов и оценка эффективности имеющихся образцов для решения актуальных боевых задач.

Признаками сакрального оружия служит использование в изготовлении редких и дорогих материалов (золото, железо, слоновая кость, стекло, полудрагоценные камни), ярко выраженная декоративность (наличие орнамента, рисунков), нетипичный размер (предметы значительно больше, либо меньше боевых аналогов), а также хранение на священной территории (в храмах и гробницах).

Боевое и сакральное оружие в Древнем Египте выступает, таким образом, в качестве инструмента утверждения власти фараона над противником. Развитие предметов вооружения

зависело от угроз, с которыми сталкивались египтяне на разных этапах истории. В то же время ритуальные вещи должны были выполнять свои функции в инобытии, где победа фараона предстаёт вневременным явлением – как форма утверждения миропорядка Маат [Shaw, 1991, p. 7; Лебедев, 2015, с. 323]. По этой причине сакральное оружие не нуждалось в модернизации. Исследование вооружения как комплекса явлений, расположенных на стыке материального и духовного слоёв культуры Древнего Египта, будет продолжено в следующих работах.

ИСТОЧНИКИ

1. *Лившиц И.Г.* Сказки и повести Древнего Египта (перевод и комментарии). – Ленинград: Наука, 1979.
2. *Breasted J.H.* Ancient records of Egypt. Vol. I–IV. – Chicago: University of Chicago Press, 1906.
3. *Brock E.* The Temples of Abydos. – Cairo: The Palm Press, 2002.
4. *Carter H., Newberry P.E.* The Tomb of Thoutmosis IV. – Westminster: Archibald Constable, 1904.
5. *Gardiner A.H.* Ancient Egyptian Onomastica. Vol. 1–2. – London: Oxford University Press, 1947.
6. *Erman A.* Die Literatur der Ägypter. – Leipzig: Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1923.
7. *Kitchen K.A.* Ramesside Inscriptions. Historical and Biographical. Vol. I–VII. – Oxford: Blackwell, 1969–1980.
8. *Schäfer H., Andrae W.* Die Kunst des Alten Orients (Propyläen Kunstgeschichte, 2). – Berlin, 1925.
9. *Wilson J.A.* The Texts of the Battle of Kadesh. – *AJSLL*, 1927. Vol. 43.
10. *Wreszinski W.* Atlas zur Altägyptischen Kulturgeschichte. Bd. II. – Leipzig: J.C. Hinrichs, 1935.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авдиев В.И. Военная история Древнего Египта. 1-2. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1948-1959.
2. Белова Г.А. Восточные пределы Египта. Новые археологические данные // Вестник древней истории. – 1999. – № 4. – С. 159-169.
3. Горелик М.В. Оружие древнего Востока (IV тысячелетие – IV в. до н.э.). – Москва: «Восточная литература», 1993.
4. *Ершова Е.С.* Древнеегипетские военные награды эпохи XVIII династии: морфология и символика образа // *Артикулт*. 2016. 24(4). С. 24-31.
5. Лебедев М.А. Слуги фараона вдали от Нила: развитие контактов древнеегипетской цивилизации с окружающими областями в эпоху Древнего и Среднего царств. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2015.
6. Померанцева Н.А. Искусство древнего Египта // Малая история искусств. – Москва: Искусство, 1976.
7. Реунов Ю.С. Битва при Кадеше глазами египтян и хеттов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики, Грамота, Тамбов, 2014. № 5. – С. 154-164. Ч. 2.
8. Савельева Т.Н. Военное дело // Культура Древнего Египта. – Москва: Наука, 1976. – С. 136-152.
9. Шеркова Т.А. Додинастический Египет: учебно-методическое пособие. – Москва: ЦЕИ РАН, 2016.
10. *Anderson J.K.* Hunting // *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East*. Ed. in chief: Eric M. Meyers. Vol. 3. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1997. – Pp. 122-124.
11. *Bonnet, H.* Die Waffen der Völker des Alten Orients. – Leipzig: J.D. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1926.
12. *Bryan, B.* The Ancient Near East and Egypt // *A Companion to Ancient Near Eastern Art*. Ed.: Ann C. Gunter. John Wiley & Sons, 2018. – Pp. 533-565.
13. *Chapman R.* Weapons and Warfare // *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East*. Ed. in chief: Eric M. Meyers. Vol. 5. – New York, Oxford: Oxford University Press, 1997. – Pp. 334-339.
14. *Dean R.* Warfare and Weaponry in Dynastic Egypt. – Barnsley: Pen & Sword Books Limited, 2017.
15. *Emery W.B.* Archaic Egypt. – London: A Pelican Book, 1963.
16. *Gilbert G.P.* Weapons, Warriors and Warfare in Early Egypt. – Oxford: Archaeopress, 2004.
17. *Hamblin W.J.* Warfare in Ancient Near East to 1600 BC: Holy Warriors at the Dawn of History. – New York: Routledge, 2006.
18. *Judas B.A.* Keftiu and Griffins: An Exploration of the Liminal in the Egyptian Worldview // *Current Research in Egyptology 2014, Proceedings of the Fifteenth Annual Symposium University College London 2014: Ancient Egypt in a Global World*. Oxbow Books, 2015. – Pp. 123-135.
19. *Legge F.* Proceedings of the Society of Biblical Archaeology. – London: Published at the Offices of the Society, 1909.

20. McDermott B. *Warfare in Ancient Egypt*. – Stroud: Sutton Publishing Ltd, 2004.
21. Morkot R. *The A to Z of Ancient Egyptian Warfare*. – Lanham, Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefield, 2010.
22. Oliver R., Fagan B. M. *Africa in the Iron Age C. 500 B.C. to A.D. 1400*. – Cambridge: University Press, 1975.
23. Partridge R.B. *Fighting pharaohs. Weapons and warfare in ancient Egypt*. – Manchester: Peartree Publishing, 2003.
24. Petrie W.M.F. *Tools and Weapons*. – London: Egypt Research Account, 1916.
25. Pittman, H. *Constructing context: The Gebel el-Arak knife, greater Mesopotamian and Egyptian interaction in the late fourth millennium B.C.E.* // *The study of the ancient Near East in the 21st Century: The William Foxwell Albright Centennial Conference*. Edited by J. S. Cooper and G. M. Schwartz. – Winona Lake: Eisenbrauns, 1996. – Pp. 9-32.
26. Redford D.B. *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt (Editor in Chief)*. – Oxford, New York: Oxford University Press. 2001. Vol. III.
27. Robins G. *Art // The Egyptian World*. Edited by T. Wilkinson. – Abingdon: Routledge, 2007. – Pp. 355-365.
28. *Sethe, K. Altägyptische Orden Auszeichnungen // Zeitschrift für ägyptische Sprache*, 1910, №48. Pp. 143-145.
29. Shalev S. *Swords and daggers in late bronze age Canaan*. – Stuttgart: Franz Steiner, 2004.
30. Shaw I. *Egyptian Weapons and Warfare*. – Buckinghamshire: Shire Publications LTD, 1991.
31. Spalinger A.J. *War in Ancient Egypt: New Kingdom*. – Oxford: Wiley, 2005.
32. Wengrow D. *The Archaeology of Early Egypt. Social Transformations in North-Africa, 10,000 to 2650 BC*. – Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
33. Wolf W. *Die Bewaffnung des Altägyptischen Heeres*. – Leipzig: J.D. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1926.

SOURCES

1. Breasted J.H. *Ancient records of Egypt*. Vol. I–IV. Chicago, University of Chicago Press, 1906.
2. Brock E. *The Temples of Abydos*. Cairo, The Palm Press, 2002.
3. Carter H., Newberry P.E. *The Tomb of Thoutmosis IV*. Westminster, Archibald Constable, 1904.
4. Erman A. *Die Literatur der Ägypter*. Leipzig, Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik, 1923.
5. Gardiner A.H. *Ancient Egyptian Onomastica*. Vol. 1–2. London, Oxford University Press, 1947.
6. Kitchen K.A. *Ramesside Inscriptions. Historical and Biographical*. Vol. I–VII. Oxford, Blackwell, 1969-1980.
7. Livschitz I.G. *Skazki i povesti Drevnego Egipta* [Fairy-tales and Stories of Ancient Egypt]. Leningrad, Nauka, 1979.
8. Schäfer H., Andrae W. *Die Kunst des Alten Orients* (Propyläen Kunstgeschichte, 2). Berlin, 1925.
9. Wilson J.A. *The Texts of the Battle of Kadesh*. *AJSL*, 1927. Vol. 43.
10. Wreszinski W. *Atlas zur Altägyptischen Kulturgeschichte*. Bd. II. Leipzig, J.C. Hinrichs, 1935.

REFERENCES

1. Anderson J.K. *Hunting*. In *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East*. Ed. in chief: Eric M. Meyers. Vol. 3. New York, Oxford, Oxford University Press, 1997. Pp. 122-124.
2. Avdiev V.I. *Voennaya istoriya Drevnego Egipta* [Military History of Ancient Egypt]. Moscow, Izdatelstvo Akademii nauk SSSR, 1948-1959.
3. Belova G.A. *Vostochnye predely Egipta. Novye arheologicheskiye dannye* [Eastern Borders of Egypt. New Archaeological Data]. In *Vestnik drevney istorii* [Herald of ancient history]. 1999. #4. Pp. 159-169.
4. Bonnet, H. *Die Waffen der Völker des Alten Orients*. Leipzig, J.D. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1926.
5. Bryan, B. *The Ancient Near East and Egypt*. In *A Companion to Ancient Near Eastern Art*. Ed.: Ann C. Gunter. John Wiley & Sons, 2018. Pp. 533-565.
6. Chapman R. *Weapons and Warfare*. In *The Oxford Encyclopedia of Archaeology in the Near East*. Ed. in chief: Eric M. Meyers. Vol. 5. New York, Oxford, Oxford University Press, 1997. Pp. 334-339.
7. Dean R. *Warfare and Weaponry in Dynastic Egypt*. Barnsley, Pen & Sword Books Limited, 2017.
8. Emery W.B. *Archaic Egypt*. London, A Pelican Book, 1963.
9. Ershova E. *Drevneyegipetskiye voyennyye nagrady epokhi XVIII dinastii: morfologiya i simbolika obraza* [Ancient Egyptian military awards of the XVIII dynasty: image morphology and symbolism]. In *Articult*, 2016. №4 (24). Pp. 24-31.
10. Gilbert G.P. *Weapons, Warriors and Warfare in Early Egypt*. Oxford, Archaeopress, 2004.
11. Gorelik M.V. *Oruzhie drevnego Vostoka (IV millennium – IV c. BC)* [Warfare of Ancient Orient (IV millennium – IV c. BC)]. Moscow, Vostochnaya Literatura, 1993.

12. Hamblin W.J. Warfare in Ancient Near East to 1600 BC: Holy Warriors at the Dawn of History. New York, Routledge, 2006.
13. Judas B.A. Keftiu and Griffins: An Exploration of the Liminal in the Egyptian Worldview. In *Current Research in Egyptology 2014, Proceedings of the Fifteenth Annual Symposium University College London 2014: Ancient Egypt in a Global World*. Oxbow Books, 2015. Pp. 123-135.
14. Lebedev M.A. *Slugi faraona vdali ot Nila: razvitiye kontaktov drevneyegipetskoy tsivilizatsii s okruzhayushchimi oblastyami v epokhu Drevnego i Srednego tsarstv* [Pharaoh's servants far from the Nile: the development of contacts of the ancient Egyptian civilization with the surrounding areas in Old and Middle Kingdom]. Saint Petersburg, Nestor-Istoriya [Nestor-History], 2015. – 688 s.
15. Legge F. Proceedings of the Society of Biblical Archaeology. London, Published at the Offices of the Society, 1909.
16. McDermott B. Warfare in Ancient Egypt. Stroud, Sutton Publishing Ltd, 2004.
17. Morkot R. *The A to Z of Ancient Egyptian Warfare*. Lanham, Toronto, Plymouth, Rowman & Littlefield, 2010.
18. Partridge R.B. Fighting pharaohs. Weapons and warfare in ancient Egypt. Manchester, Peartree Publishing, 2003.
19. Oliver R., Fagan B. M. *Africa in the Iron Age C. 500 B.C. to A.D. 1400*. Cambridge, University Press, 1975.
20. Petrie W.M.F. Tools and Weapons. London, Egypt Research Account, 1916.
21. Pittman, H. Constructing context: The Gebel el-Arak knife, greater Mesopotamian and Egyptian interaction in the late fourth millennium B.C.E. In *The study of the ancient Near East in the 21st Century: The William Foxwell Albright Centennial Conference*. Edited by J. S. Cooper and G. M. Schwartz. Winona Lake, Eisenbrauns, 1996. Pp. 9-32.
22. Pomerantseva N.A. *Iskusstvo drevnego Egipta* [The Art of Ancient Egypt]. In *Malaya Istoriya Iskusstv* [Small Art History]. Moscow, Iskusstvo, 1976.
23. Redford D.B. *The Oxford Encyclopedia of Ancient Egypt* (Editor in Chief). Oxford, New York, Oxford University Press. 2001. Vol. III.
24. Reunov Y.S. *Bitva pri Kadeshe glazami egiptyan i hetto*v [The Clash of Kadesh in the eyes of the Egyptians and Hittites]. In: Tambov, Gramota [Charter], *Istoricheskie, filiosofskie, politicheskie I uridicheskie nauki, kulturologiya I iskusstvovedenie. Voprosy teorii I praktiki* [Historical, philosophical, political and legal Sciences, cultural studies and art history. Theory and practice issues]. 2014. № 5, part 2, pp. 154-164.
25. Robins G. Art. In *The Egyptian World*. Edited by T. Wilkinson. Abingdon, Routledge, 2007. Pp. 355-365.
26. Sethe, K. *Altägyptische Orden Auszeichnungen*. In *Zeitschrift für ägyptische Sprache*, 1910, №48. Pp. 143-145.
27. Shalev S. *Swords and daggers in late bronze age Canaan*. Stuttgart, Franz Steiner, 2004.
28. Shaw I. *Egyptian Weapons and Warfare*. Buckinghamshire, Shire Publications LTD, 1991.
29. Savelyeva T.N. *Voennoe delo* [The Warfare]. In *Kultura Drevnego Egipta* [The Culture of Ancient Egypt]. Moscow, Nauka, 1976. Pp. 136-152.
30. Sherkova T.A. *Dodinasticheskiy Egipet: uchebno-metodicheskoye posobie* [Predynastic Egypt: The Teaching Aid]. Moscow, CES RAS, 2016.
31. Spalinger A.J. *War in Ancient Egypt: New Kingdom*. Oxford, Wiley, 2005.
32. Wengrow D. *The Archaeology of Early Egypt. Social Transformations in North-Africa, 10,000 to 2650 BC*. Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
33. Wolf W. *Die Bewaffnung des Altägyptischen Heeres*. Leipzig, J.D. Hinrichs'sche Buchhandlung, 1926.

Е.С. Ершова

старший преподаватель кафедры теории и истории искусства

факультета истории искусства РГТУ

lena.s.ershova@gmail.com

ВИДЫ И СИМВОЛИКА ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИХ НАГРАД ЭПОХИ НОВОГО ЦАРСТВА

К эпохе Нового царства относится расцвет феномена награждения придворных чиновников и воинов царем за верную службу, что подтверждается значительным количеством исторических источников: автобиографиями чиновников, статуями и изображениями сановников с полученными от царя наградами, а также сценами, иллюстрирующими награждение фараоном представителей знати, которые появляются в частных гробницах в правление Тутмоса IV и продолжают существовать на протяжении всего Нового царства. В эту эпоху полностью складывается система наград, получившая название «золото почести» или «золото восхваления». Данная статья посвящена видам и символическому значению древнеегипетских наград, а также месту самого явления «золота почести» в древнеегипетском обществе. К «золоту почести» в эпоху Нового царства относится целый комплекс предметов, включавший продукты питания, посуду, благовония, украшения (ожерелья, диадемы, подвески, серьги и браслеты), ритуальное оружие. Награждение «золотом почести» в древнеегипетской «системе хвалы» могло служить способом выражения царского отношения или особой милости к определенному чиновнику без обращения к традиционному разделению общества с помощью почетных и профессиональных титулов.

Ключевые слова: древний Египет, Новое царство, сцены награждения, награды, «золото почести»

The phenomenon of the king's rewarding the court officials and warriors for loyal service dates back to the New Kingdom, which is confirmed by lots of historical sources: the officials' autobiographies, statues and pictures of the officials with the rewards given by the king, as well as the scenes depicting the king's rewarding the noble people which first were created in private tombs during the reign of Tutmos IV and went on appearing during the whole New kingdom epoch. In that period the reward system known as "gold of honours" or "gold of praise" took its complete form. This article deals with types and symbolic meaning of the rewards in Ancient Egypt, and the role of the "gold of honours" in the society of Ancient Egypt.

The whole range of things including food, dishes, incense, jewellery (necklaces, diadems, pendants, earrings, and bracelets) as well as ritual weapon was related to "gold of honours". Rewarding with "gold of honours" in the Egyptian "praising system" could be considered as expression of the king's attitude or some special kindness towards a certain official without the traditional division of the society with the use of honourable and professional courtesy titles.

Keywords: Ancient Egypt, New Kingdom, rewarding scenes, gold of honour, rewards

Система поощрительных взаимоотношений между царем и знатью складывается еще в эпоху Древнего царства. В эту эпоху, как правило, оплата труда производилась натуральным способом: продукты питания, одежда, ткани. Помимо этого, царь мог даровать отличившемуся чиновнику материалы для строительства гробницы или даже саму гробницу, но уже в эту эпоху зарождается «система хвалы», связанная с дарованием чиновникам золотых украшений [Ершова, 2018].

Расцвет феномена награждения придворных сановников и воинов царем за верную службу относится к эпохе Нового царства, что подтверждается значительным количеством исторических источников: автобиографиями чиновников, статуями и изображениями сановников с полученными от царя наградами, а также сценами, иллюстрирующими награждение фараоном представителей знати, которые появляются в частных гробницах в правление Тутмоса IV и продолжают существовать на протяжении всего Нового царства [Ершова, 2017]. К этой эпохе полностью

складывается система наград, получившая название nbw n Hswt «золото почести» или «золото восхваления». Цель данной статьи – выделить основные виды древнеегипетских наград, а также поднять вопрос как о символическом значении отдельных наград, так и о значении самого явления «золота почести».

Комплексный анализ вещественных, изобразительных и письменных источников дает возможность говорить о существовании единой системы наград «золота почести», а не о нескольких типах наград, которые выделялись учеными в XX веке [Ершова, «Золото почести»..., 2016].

Итак, к «золоту почести» в эпоху Нового царства в первую очередь относится ожерелье *шебиу*. Стоит отметить, что ожерелья-оплечья *шебиу* использовались не только в качестве наград. На памятниках эпохи Нового царства ожерелья-оплечья *шебиу* встречаются в двух контекстах. Во-первых, мы видим подобные ожерелья на изображениях царей и богов в ритуальных сценах [Brand, 2006, p. 17], возможно, ожерелье *шебиу* использовалось царем как некий амулет, связанный с культом бога солнца Ра [Johnson, 1990, p. 50] и подчеркивающий божественное происхождение самого царя. Ожерелья *шебиу*, состоящие из двух рядов бусин, украшают солнечные ладьи, например, ладьи, изображенные в Карнакском и Луксорском храме или в храме Сети I в Абидосе. Подобные изображения встречаются и в частных гробницах, например, священные ладьи бога Монту из гробницы Хонсу (ТТ 31), времени правления Рамсеса II. Также ожерелья *шебиу* встречаются на изображениях богов, например на богине Мут и боге Ра-Хораhti на восьмом пилоне Карнака. Примером изображения царя и царицы в ожерелье *шебиу* являются сцены из гробницы Херуэфа (ТТ192), где Аменхотеп IV и царица Ти́и показаны в ожерельях-оплечьях, состоящих из двух рядов бусин.

Благодаря археологическим свидетельствам известно, что ожерелья могли быть выполнены из золота, стекла и фаянса, причем для награждения использовались только золотые ожерелья. Возможно, использование для наград именно того типа ожерелий, которое носил сам царь и боги, имело дополнительное сакральное значение, которое говорило о близости данного чиновника к царю.

Среди сохранившихся до наших дней ожерелий-оплечий нет ни одного, о котором достоверно было бы известно, что оно было наградой, подаренной фараоном в знак особой чести чиновнику, однако можно выделить ряд ожерелий, относящихся к данному типу. К таким примерам относятся ожерелья-оплечья из гробниц царей Тутанхамона (XVIII династия) и Псусеннеса I (XXI династия). В гробнице Тутанхамона было найдено семь ожерелий *шебиу*: два золотых ожерелья, выполненных из трех и двух рядов золотых бусин, были найдены на саркофаге и погребальной маске Тутанхамона; еще пять ожерелий были выполнены из стекла (четыре из двух рядов бусин и одно – одинарное). На погребальном инвентаре Тутанхамон также часто изображался в ожерелье *шебиу*. Например, ковчег для царской статуи [Сокровища Египта, 2013, с. 280-281], выполненный из дерева с позолотой, был украшен сценами из частной жизни Тутанхамона и его жены Анхесенамон и сценами охоты Тутанхамона в зарослях тростника. В этих сценах Тутанхамон и его жена показаны в ожерельях *шебиу*, состоящих из двух рядов бусин, хотя на изображениях все ожерелья-оплечья однотонного золотого цвета, вещи, найденные в гробнице Тутанхамона, полихромные. Так, золотое ожерелье с погребальной маски в первом и третьем ряду имеет чередование двух темно-синих стеклянных бусин и восьми бусин из желтого и красного золота, второй ряд состоит из желтых золотых бусин. С двух сторон на ожерелье мы видим застежки в виде кобр. Ожерелье с саркофага, состоящее из двух рядов, также имеет чередование двух синих и золотых бусин. Фаянсовые ожерелья в основном состоят из синих и сине-зеленных бусин (Carter 44BBVV и 44CC), но ожерелья из стекла могли чередовать красные, синие, желтые и белые бусины (Carter 44DD). Одно ожерелье из гробницы Тутанхамона имеет чередование групп бежевых и черных бусин (Carter 21y).

В гробнице фараона XXI династии Псусеннеса I в Танисе (Восточная Дельта) было найдено три ожерелья-оплечья. Два из них стилистически близки и состоят из пяти [Andrews, 1990, Pl. 5.] и семи [Wilkinson, 1971, Pl. LXIII] рядов небольших золотых колец, плотно нанизанных друг

к другу. Застежки на них сделаны из листового золота. Первое ожерелье имеет прямоугольную застежку, украшенную с обеих сторон: декор делится на четыре регистра: в первом регистре изображен крылатый скарабей, в третьем – картуши с именем фараона, фланкированные царскими скипетрами; второй и четвертый регистры представляют собой фриз из уреев с солнечными дисками на головах. Изображение на внешней стороне застежки инкрустировано лазуритом, а на внутренней – просто вырезано. Второе ожерелье имеет квадратную застежку, верхняя часть которой также украшена инкрустацией. Изображения на внешней и внутренней сторонах в этом случае различны. На внешней – два картуша Псусеннеса, с двух сторон от которых имена богов – Мут и Амона-Ра, над картушами изображен крылатый скарабей. На внутренней стороне вырезаны имена и эпитеты владычиц Верхнего и Нижнего Египта – Уаджет и Нехбет. От застежки спускаются четырнадцать и десять золотых цепочек соответственно, которые разделены по длине золотыми колокольчиками-цветочками. После каждого колокольчика количество цепочек удваивается. Все цепочки завершаются такими же колокольчиками.

Третье ожерелье Псусеннеса I [Aldred, 1971, Pl. 138], состоящее из пяти рядов крупных золотых бусин, имеет трапециевидную застежку. Верхняя сторона застежки имитирует ряды бусин, выполненных с помощью резьбы. На нижней части находится семь линий текста, содержащего полную титулатуру Псусеннеса.

Золотые ожерелья-оплечья были найдены также в частных погребениях. Одно из них было найдено в женском погребении в эль-Гурне и датируется концом XVII династии [Aldred, 1971, Pl. 48]. Оно состоит из четырех рядов небольших золотых колец, плотно нанизанных друг к другу. Другое небольшое ожерелье этого типа хранится в Британском музее [Andrews, 1990, Pl. 169] и представляет собой три ряда золотых колец.

Итак, на основе рельефов и статуй можно довольно точно описать сам тип ожерелья, которым награждали чиновников. Это золотое ожерелье-оплечье, состоящее из нескольких рядов плотно нанизанных колец или дисковидных бусин, не имеющее, как правило, никакого декора. Исключением являются ожерелья, изображенные на рельефах в гробницах Хоремхеба и Маиа в Саккаре, они имеют трапециевидные застежки, от которых спускаются девять золотых цепочек, заканчивающихся маленькими колокольчиками, такое ожерелье было найдено в гробнице Псусеннеса I в Танисе.

Хотя в эпоху Нового царства ожерелье *шебиу* стало одной из наиболее распространенных форм награды, существует множество других наград: это парные браслеты *ауау*, браслеты *мескету* и диадемы (головные повязки) *чесу*.

Восемь экземпляров браслетов *ауау* было найдено в погребении царицы Яххотеп [Andrews, 1990, Pl. 171]. Однако, благодаря рельефам в гробницах чиновников Нового царства, нам известно, что награждение подобными браслетами было распространено в это время. Парные браслеты *ауау* являются полыми внутри. Они состоят из двух больших плоских колец и прямоугольных лент, соединяющих их. Выполнялись такие браслеты из листового золота и украшались орнаментальным мотивом переплетенных нитей.

Другой вид наград – браслеты *мескету*. Сохранилось всего четыре подобных образца, находящихся сейчас в Лейденском музее. Один из них был найден в погребении Яххотеп [Andrews, 1990, Pl. 58], три других содержат картуш Тутмоса III и принадлежали начальнику армии Джхути [Aldred, 1971, Pl. 170]. Подобные браслеты имеют выпуклую форму между выступающими краями. На них нет никакого декора или надписей, кроме имени и эпитетов фараона.

Некоторые виды наград встречаются довольно редко, к ним можно отнести различные подвески. Так, например, в гробнице градоправителя Фив Сеннефера (ТТ96) времени правления Аменхотепа II, Сеннефер постоянно предстает в полученных наградах: на шее у него изображается ожерелье-оплечье *шебиу* из трех рядов дисковидных бусин, на каждой руке у него по два плечных браслета *ауау* и по браслету *мескету*, еще одна награда полученная от Аменхотепа II уникальна – это цепочка с двумя подвесками в форме сердца; как свидетельствуют пояснительные надписи,

одна подвеска была выполнена из золота, а другая – из серебра. На сердцах написаны имена Аменхотепа II: на золотом Аа-хеперу-ра, на серебряном Имен-хетеп. В этих наградах он представлен не только на росписях в гробнице, но и на его статуе с женой и дочерью из Каирского музея. Он изображен сидящим, на шее у него мы видим ожерелье-оплечье *шебиу* из четырех рядов дисковидных бусин, на каждой руке у него по два плечных браслета *ауау* и по браслету *мескету*, а также с подвесками в виде сердец.

Особенные дополнительные награды получали за заслуги войны, иногда их награждали подвесками в виде мух и львов, а также церемониальным оружием. Подвески в виде львов, вероятно, символизировали мужество и отвагу [Sethe, 1910, p. 144], а в виде мух, возможно, являлись символом поверженных врагов – нубийцев. В связи с этим интересен фрагмент рельефа, который сейчас хранится в Египетском музее в Каире [Сокровища Египта, 2013, с. 208]. На нем изображены три ряда пленников-нубийцев, которых за волосы держит фараон, намеревающийся нанести удар булавой. Возможно этот рельеф относится ко времени правления Тутмоса III, подобный рельеф, но большего размера сохранился на седьмом пилоне Карнакского храма. На рельефе из Каирского музея интересен нубиец, который находится в нижнем регистре и показан в фас, на его шее мы видим двойную цепочку с подвеской в виде большой мухи. Символика наград в виде мух и их связь с нубийскими компаниями была рассмотрена в другой статье [Ершова, Древнеегипетские военные..., 2016].

Известно три памятника, изображающих египтян, награжденных ожерельями с подвесками в виде мух и львов. Первый – статуя неизвестного из Каирского музея [Binder, 2008, Fig. 4.17]. На шее сидящего мужчины заметна цепочка с тремя подвесками-мухами, полностью идентичная найденным подвескам из погребения Яххотеп. Второй – изображение чиновников в ожерельях с подвесками в виде мух и львов в росписях частных гробниц Диду и Симниута. Так, на одной из сцен в гробнице Диду (ТТ 200 в некрополе эль-Холха, время правления Тутмоса III – Аменхотепа II) сохранилось изображение хозяина в ожерелье-оплечье, к которому прикреплены подвески с изображением мухи и двух шагающих львов, расположенных по обе стороны от нее [Binder, 2008, fig. 4.14].

Другой вариант подобного ожерелья изображен в росписи гробницы Сумниута (ТТ 92 в некрополе эль-Гурна, время правления Тутмоса III – Аменхотепа II) [Champollion, 1973, p. 534]. Это ожерелье-оплечье, состоящее из пяти рядов дисковидных бусин, с двумя подвесками в виде мух, прикрепленных поверх ожерелья *шебиу*, и двумя подвесками в виде идущих львов, подвешенных на отдельных цепочках ниже уровня ожерелья.

Единственным обнаруженным свидетельством подобных «дополнительных» наград служит комплект, найденный в погребении царицы Яххотеп в Дра Абу эль-Наге. Среди вещей из гробницы Яххотеп были найдены золотая цепь с мухами [Aldred, 1971, p. 53], браслеты *ауау* и *мескету*, два церемониальных кинжала и два топоры, а также модели лодок из золота и серебра. Цепочка с тремя большими подвесками в виде мух была обнаружена в саркофаге Яххотеп. Фигуры мух проработаны в мельчайших деталях. Сложенные крылья выполнены из плоского листового золота и припаяны к выпуклому телу мухи.

В гробнице Яххотеп также было найдено довольно большое количество оружия, в том числе и церемониального [Реунов, 2014, с. 126-127]. Примером боевого оружия является кинжал, принадлежащий царице, его лезвие было выполнено из бронзы и покрыто позолотой, рукоятка выполнена из двух серебряных круглых пластин, закрепленных на деревянной основе, крепление лезвия к рукоятке выполнено из золота и украшено мелкой зернью. К церемониальному оружию относят два кинжала и два топора. Ритуальные кинжалы принадлежали Яхмосу, лезвия их были выполнены из золота, по центру лезвия на черной полосе из сплава свинца, меди и серы нанесена титулатура и имя Яхмоса, а также цветочный орнамент. Лезвие крепилось к рукоятке из кедра золотыми пластинами с изображением голов быков. Сама рукоятка инкрустирована сердоликом, лазурью и электрумом, голова рукоятки украшена четырьмя женскими головами.

На церемониальном топоре также присутствуют изображения Яхмоса. Рукоятка топора выполнена из кедра и покрыта позолотой, медное лезвие также покрыто позолотой и имеет декоративное украшение с инкрустацией сердоликом и лазуритом, состоящее из трех регистров. На одной стороне лезвия в верхнем регистре мы видим картуши Яхмоса, в среднем регистре изображен Яхмос в образе бога Монту [Morkot, 2010, p. 98], повергающий врага, в нижнем регистре представлен крылатый сфинкс. На обратной стороне изображен бог вечности Хех с двумя пальмовыми ветвями, ниже показаны богини Верхнего и Нижнего Египта – Уаджет и Нехбет, в нижнем регистре – крылатый сфинкс, поднимающий голову поверженного врага.

Помимо этого в награду чиновники получали продукты питания, посуду и конусы благовоний. Изображение подобных наград, мы встречаем на сценах награждения в гробницах и на стелах.

Среди необычных наград стоит отметить награждение чиновников перчатками. Такие награды были получены чиновником Эйе во время правления Эхнатона, возможно, в связи с тем, что он носил титул «распорядителя всех лошадей Его Величества». Также перчатки были подарены Тутанхамоном распорядителю сокровищницы Маиа.

Интересен тот факт, что однажды награжденный чиновник изображает себя в «золоте почести» не только на сценах, иллюстрирующих награждение, но и на других сценах в гробнице, а также на статуях.

Наиболее ярким примером этого являются гробницы в эль-Амарне. Так, в восьми гробницах сохранились изображения чиновников в наградах. Чаще всего подобные изображения располагались в дверных проёмах. В дверном проёме гробницы Панехси он изображен стоящим в парадных одеждах, с руками, сложенными в молитвенном жесте, на одной руке мы видим браслет мескету, на шее ожерелье шебиу, состоящее из трех рядов бусин. В дверном проёме гробницы Мерира II он изображен поклоняющимся солнцу, в ожерелье-оплечье из четырех рядов бусин.

В дверном проёме гробницы Пареннефера он представлен поклоняющимся солнцу, в пяти ожерельях-оплечьях, состоящих из двух рядов бусин. А в дверном проёме гробницы Туту под изображением царской семьи, приносящей дары Атону, показан коленопреклоненный Туту в парадных одеждах и с ожерельем шебиу из четырех рядов на шее.

Наибольшее количество изображений чиновника в наградах мы встречаем в гробнице Хуиа, он представлен в парадных одеждах с повязкой и конусом благовоний на голове в дверных проемах при входе в гробницу (дважды) и в погребальную камеру (дважды). На всех изображениях он показан в ожерелье шебиу из четырех рядов бусин и с браслетами мескету на руках. Также интересна в его гробнице сцена поклонения Атону царской семьи в храме Атона, расположенная на восточной стене. На ней, помимо основной сцены, есть два нижних регистра, посвященные сценам обыденной жизни. Это хозяйственные сцены (нижний регистр) и регистр с шествием чиновников, на нем мы видим несколько групп чиновников (сохранилось шесть групп), каждую из которых возглавляет Хуиа, облаченный в парадные одежды с повязкой и конусом благовоний на голове, а на шее у него от одного до трех ожерелий-оплечий, состоящих из двух-четырех рядов бусин.

В небольшой гробнице распорядителя царского двора и носителя опахала по правую руку от царя Яхмоса также сохранились его изображения в наградах, хотя в самой гробнице сцены награждения не представлено. Так, на фасаде гробницы (дважды) и в дверном проёме (дважды) Яхмос изображен в парадных одеждах с опахалом из страусиного пера и топориком за спиной, на шее у него мы видим ожерелье шебиу из двух рядов дисковидных бусин.

Также и в маленькой гробнице №19 распорядителя сокровищницы Сутау в дверном проеме показан коленопреклоненный Сутау в парадных одеждах и конусом благовоний на голове. На шее у него изображено ожерелье-оплечье из двух рядов бусин, а руки украшают по три-четыре браслета ауау. Других свидетельств его награждения в гробнице нет.

В гробнице Ани в погребальной камере есть его изображение перед жертвенным столом, где он

представлен в парадных одеждах с конусом благовоний на голове и в ожерелье шебиу из трех рядов дисковидных бусин.

Во всех гробницах Нового царства в Саккаре мы также встречаем изображения чиновников в наградах. Интересен тот факт, что гробницы в Саккаре были отдельно стоящими, а не скальными как в Телль эль-Амарне или Фивах, наземная часть гробницы использовалась для проведения поминальных ритуалов, следовательно, декор наземной части посвящен сценам из жизни чиновника (в том числе его служебной деятельности) и сценам поклонения богам. Например, стела Хоремхеба из Эрмитажа, найденная в его гробнице, на ней Хоремхоб изображен молящимся перед Агумом, Осирисом и Птахом-Сокаром. Он облачен в парадные одежды с браслетами мескету на руках и в ожерелье *шебиу* из двух рядов бусин. Из этого же некрополя происходит стела Буи, начальника кораблей храма Амона, также хранящаяся в Эрмитаже. На ней Буи предстает перед богом Ра, он облачен в парадные одежды с конусом благовоний на голове. На его руках мы видим четыре предплечных браслета и один плечевой браслет *ауау*, на шее ожерелье-оплечье из двух рядов бусин.

В гробнице Маиа и Мерит в Саккаре в первом внутреннем дворе сохранилось два изображения Маиа перед жертвенным столом, на нем мы видим ожерелье-оплечье *шебиу* из двух рядов дисковидных бусин. Также интересна сцена из этого двора, не сохранившаяся до наших дней, но зарисованная Лепсиусом в 1834 году. На ней мы видим принесение гробничной утвари, помимо различных сундуков, в гробницу привозят две статуи Маиа (сидящую и стоящую), на обе статуи слуга надевает ожерелье *шебиу* из двух рядов бусин.

В гробнице Меринейта в дверном проеме мы видим его изображение в ожерелье *шебиу*, состоящим из четырех рядов бусин. В гробнице Паи сохранилось его изображение перед жертвенным столом, на котором он облачен в парадные одежды с конусом благовоний на голове и ожерельем *шебиу* из двух рядов бусин, а также стела, иллюстрирующая принесение даров Ра-Хорахти, на которой на Паи показано не менее трех ожерелий *шебиу* из двух-трех рядов бусин.

От эпохи Нового царства сохранилось довольно много статуй, изображающих чиновников в «золоте почести». Это статуя неизвестного чиновника из Луксорского музея, датируемая XVIII династией (Lxhor J1): перед нами представлен стоящий мужчина в ожерелье *шебиу*, состоящем из двух рядов дисковидных бусин, с четырьмя плечными браслетами *ауау* и с одним выпуклым предплечным браслетом *мескету*. Также примером статуи с ожерельем-оплечьем *шебиу* может служить статуя Чаи, времени правления Аменхотепа III (JE 33255). На ней чиновник представлен в ожерелье-оплечье, состоящем из четырех рядов дисковидных бусин.

В берлинском музее хранятся три статуи чиновников в наградах. Это статуя чиновника Маи (Berlin 19286) времени правления Тутмоса III, он изображен сидящим в ожерелье *шебиу* на шее, состоящем из двух рядов дисковидных бусин, с четырьмя плечными браслетами *ауау* и с двумя выпуклыми предплечными браслетами *мескету*. К времени правления Аменхотепа II – Тутмоса III относится статуя начальника охраны царского дворца Ментечена, он представлен сидящим с ожерельем-оплечьем из двух рядов дисковидных бусин и с двумя плечевыми браслетами *ауау*. Ко времени XIX династии относится семейная группа Птахмаи и его жены Хатшепсут, Птахмаи изображен в ожерелье *шебиу* состоящим из двух рядов бусин.

В Лейденском музее находится статуя военачальника Хоремхеба и его жены Амения. Хоремхоб на ней изображен сидящим с ожерельем шебиу из двух рядов бусин на шее.

В ГМИИ им. А.С. Пушкина находится статуя супружеской четы Аамерут и Муиахет, которая датируется временем правления Аменхотепа IV. Аамерут предстает в ожерелье-оплечье из двух рядов бусин, на плече у него два браслета *ауау*.

Временем правления XIX династии датируется семейная группа Птахмаи и его жены Хатшепсут, Птахмаи изображен в ожерелье *шебиу*, состоящем из двух рядов бусин. К времени правления Рамсеса II относится статуя царского писца и опахалоносца, распорядителя царского дворца Аменеминта, хранящаяся в Эрмитаже. Аменеминт представлен коленопреклоненный в парадных одеждах и с

ожерельем-оплечьем из двух рядов бусин на шее. К этому же периоду относится статуя военачальника Небра из Луксорского музея. Небра во времена царствования Рамсеса II был командующим крепости Завиет Ум-эль-Раххем, построенной для защиты западной границы Египта от ливийцев. Он представлен стоящим в парадном одеянии, в правой руке он держит штандарт с ликом Сехмет. На шее у Небры ожерелье-оплечье из четырех рядов бусин. Подобная статуя находится в Каирском музее, это статуя знаменосца времени правления XVIII-XIX династии. Как и на статуе Небры, чиновник представлен в парадном одеянии и с ожерельем шебиу из двух рядов бусин на шее.

И так, на основе проанализированных источников можно сделать вывод, что «золото почести» - комплекс предметов, включавший продукты питания, посуду, благовония, украшения (ожерелья, диадемы, подвески, серьги и браслеты), выполненные, как правило, из золота (исключением является серебряная подвеска у Сеннефера), ритуальное оружие. Следовательно, «золото восхваления» нужно рассматривать как некий единый феномен, и, скорее, следует говорить о комплексе наград, включающем в себя ожерелья *шебиу*, браслеты *ауау*, *мескету* и диадемы, или даже о практике награждения чиновников золотом и другими благами в качестве хвалы за службу.

Награждение «золотом почести» носило скорее символическое, нежели материальное значение, все награжденные чиновники относились к наиболее привилегированному кругу египетской знати. Помимо профессиональных титулов они носили почетные титулы, а также довольно часто нам хорошо известна их родословная. Следует отметить, что чиновник мог достигнуть определенного высокого ранга в древнеегипетском обществе эпохи Нового царства двумя путями: благодаря личным заслугам или по наследству. Наивысших чиновничьих постов, таких как визирь, верховный жрец в крупном храме, главнокомандующий, обычно могли достичь только чиновники, имеющие знатное происхождение. Одним из таких титулов, указывающих на происхождение, является титул «*grat Naty*» наследный князь. Различные профессиональные титулы, указывающие на то, что чиновник добился своего статуса благодаря личным заслугам, чаще всего содержат слово *im-ut* – «распорядитель», «управляющий».

Таким образом, все чиновники, награжденные «золотом почести», были представителями высшей египетской знати. По профессиональным титулам их можно разделить на две категории:

1. чиновники, по долгу службы ответственные напрямую перед фараоном (визирь, верховные жрецы, главнокомандующие, распорядители всех работ, храмов, зернохранилищ), – то есть те сановники, которые отчитывались исключительно перед фараоном и, следовательно, были с ним лично знакомы;

2. чиновники, носящие профессиональные титулы: распорядитель дворца, гарема, дома царской жены и другие, – то есть те, что по занимаемой должности могут и не принадлежать к кругу высшей знати, однако от их деятельности в той или иной мере зависит быт фараона.

Следовательно, можно предположить, что «золотом почести» могли быть награждены только чиновники, входящие во внутренний круг царя: либо чиновники высшего ранга, либо сановники, постоянно соприкасающиеся с фараоном по долгу службы. Таким образом, награждение ожерельем-оплечьем *шебиу*, которое чиновник впоследствии постоянно носил, было одним из визуальных способов показать придворным, что чиновник лично известен фараону, который знает о его заслугах.

Тот факт, что награждения «золотом почести» довольно редки, говорит о том, что это была высочайшая привилегия – награда, получаемая из рук царя или в его присутствии на личной аудиенции, а не по некоему приказу. Это особая честь и предмет гордости любого сановника, вероятно, поэтому воспоминания об этой награде помещали в гробнице (сцены награждения), на статуях и стелах (изображения чиновников в наградах) или автобиографиях (упоминания о награждении в текстах). Ожерелье *шебиу* и другие награды – это зримый символ того, что фараон отметил деятельность награжденного чиновника.

Примечателен также тот факт, что награждения «золотом почести» становятся наиболее распространенными в амарнскую эпоху, это может говорить о том, что данная награда могла

использоваться фараоном как способ выделить людей из своего окружения, которые верны ему и поддерживают его политические и религиозные взгляды. А также как способ возвысить и наградить чиновников низкого ранга (не имеющих наследственных, почетных титулов), игнорируя более высоких сановников. То есть награждение «золотом почести» могло быть одним из способов, с помощью которого фараон мог окружить себя верными людьми, даже не высокого происхождения.

Также существуют свидетельства того, что чиновник удостоивался награждения при различных фараонах. Например, в гробнице Мерира II мы находим две сцены, иллюстрирующие его награждение: в первом случае Эхнатомом, а во втором его приемником – Сменхкара.

Возможно, при восшествии на трон новый фараон проводит перераспределение «золота почести», тем самым, подтверждая статус уже награжденных чиновников и возвышая других, более угодных ему, сановников. Подтверждением этого предположения может служить сцена из гробницы Рехмира (ТТ 100), где он изображен в полученных наградах: на шее – золотое ожерелье *шебиу*, состоящее из трех рядов бусин, на каждой руке – по четыре золотых браслета *ауау*: два плечевых и два предплечных. За Рехмира в два регистра изображены сопровождающие его слуги, возможно несущие полученные от царя дары. Согласно тексту Рех-ми-ра отправился в Хут-сехем после смерти царя Тутмоса III, чтобы засвидетельствовать почтение новому фараону, подтверждая свое расположение, Аменхотеп II награждает Рех-ми-ра золотом.

Стоит также отметить наличие свидетельств о награждении «золотом почести» женщин. В гробнице Эйе (№ 25, некрополь Ахетатона, время правления Эхнатона) мы видим сцену, иллюстрирующую награждение Тии – жены Эйе вместе с мужем. Она была награждена пятью ожерельями-оплечьями *шебиу*, состоящими из двух рядов бусин, а также диадемой и конусом из благовоний. В гробнице Неферхотепа I (ТТ 49, эль-Холха, время правления Эйе) существует отдельная сцена, изображающая вручение наград его жене Меритра лично царицей, возможно, Анхесенамон. Меритра была награждена двумя ожерельями-оплечьями *шебиу*, диадемой, конусом из благовоний, а также различной посудой и едой. Таким образом, можно предположить, что царица могла, подобно фараону, формировать свой круг приближенных, вручая «золото почести» своим придворным. Однако точного подтверждения этой версии нет, это связано с редкостью гробниц, принадлежащих исключительно женщинам.

Таким образом, награждение «золотом почести» в древнеегипетской «системе хвалы» могло служить способом выражения царского отношения или особой милости к определенному чиновнику без обращения к традиционному разделению общества с помощью почетных и профессиональных титулов. Это награда, которую вручал фараон как знак отличия и принадлежности к избранному кругу приближенных к нему людей и признание их заслуг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бонджоанни А. Сокровища Египта. Иллюстрированный путеводитель по Египетскому музею в Каире. – Москва: Астрель, АСТ, 2003.
2. Эршова Е.С. «Золото почести» и «золото храбрости»: новый взгляд на разработку проблемы типологии древнеегипетских наград эпохи Нового царства // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2016. № 1 (3). С. 9-17.
3. Эршова Е.С. Древнеегипетские военные награды эпохи XVIII династии: морфология и символика образа // Артикальт. 2016. № 4 (24). С. 24-31.
4. Эршова Е.С. Иконография сцен награждения в древнеегипетских гробницах эпохи XVIII династии // Артикальт. 2017. № 4 (28). С. 49-58.
5. Эршова Е.С. Сцены награждения в эпоху Древнего царства: к вопросу о становлении древнеегипетской «системы хвалы» // Вестник РГГУ. Серия: Философия. Социология. Искусствоведение. 2018. № 2 (12). С. 74-88.
6. Реунов, Ю.С. Батальные композиции в искусстве древнего Египта - становление и развитие жанра: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04. – Москва, 2014.
7. Aldred C. Jewels of the pharaohs. Egyptian jewellery of the Dynastic Period. – New York: Ballantine Books, 1971.

Е.С. Ершова *Виды и символика древнеегипетских наград
эпохи Нового царства*

8. Andrews C. *Ancient Egyptian jewellery*. – London: The British Museum, 1990.
9. Binder S. *The Gold of honour in New Kingdom Egypt*. – Oxford: Aris & Phillips, 2008.
10. Brand P. The shebyu-collar in the New Kingdom. Part I // *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*, 2006, №33. P. 17-28.
11. Champollion J.F. *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*. In Genève: Éditions de Belles-Lettres, 1973-1974. – 2 vol.
12. Johnson W.R. “Images of Amenhotep III in Thebes: Styles and Intentions” // *The Art of Amenhotep III / L.M. Berman* (ed.). – Cleveland, 1990. – P. 26-46.
13. Morkot R. *The A to Z of Ancient Egyptian Warfare*. – Lanham, Toronto, Plymouth: Rowman & Littlefield, 2010.
14. Wilkinson A. *Ancient Egyptian jewellery*. – London: Methuen & Co. Ltd., 1971.

REFERENCES

1. Aldred C. *Jewels of the pharaohs. Egyptian jewellery of the Dynastic Period*. New York, Ballantine Books, 1971.
2. Andrews C. *Ancient Egyptian jewellery*. London, The British Museum, 1990.
3. Binder S. *The Gold of honour in New Kingdom Egypt*. Oxford, Aris & Phillips, 2008.
4. Bongioanni A. *Sokrovisha Egipta* [The Treasures of Ancient Egypt from the Egyptian Museum in Cairo]. Moscow, 2003.
5. Brand P. *The shebyu-collar in the New Kingdom. Part I*. In *Journal of the Society for the Study of Egyptian Antiquities*, 2006, #33. Pp. 17-28.
6. Ershova E.S. “Zoloto pochesti” i “zoloto hrabrosti”: novyj vzglyad na razrabotku problemy tipologii drevneegipetskih nagrad jepohi Novogo carstva [“Gold of the honour” and “gold of the courage”: a new look at the development of a typology of honours and rewards in the Egyptian New Kingdom]. In *Vestnik RGGU*. 2016. #1 (3). Pp. 9-17.
7. Ershova E.S. *Drevneegipetskie voennye nagrody jepohi XVIII dinastii: morfologia i simbolika obraza* [Military rewards in XVIII-th dynasty Egypt: morphological features and symbolic meaning]. In *Articult*. 2016. #4 (24). Pp. 24-31.
8. Ershova E.S. *Ikonografija scen nagrazhdenija v drevneegipetskih grobnicah jepohi XVIII dinastii* [The iconography of the rewarding scenes in Ancient Egyptian tombs of the XVIII-th dynasty]. In *Articult*. 2017. #4 (28). Pp. 49-58.
9. Ershova E.S. *Sceny nagrazhdenija v jepohu Drevnego carstva: k voprosu o stanovlenii drevneegipetskoj “sistemy xvaly”* [Rewarding scenes in the Old Kingdom. Towards the development of the “honour system” in the Ancient Egypt]. In *Vestnik RGGU*. 2018. #2 (12). Pp. 74-88.
10. Champollion J.F. *Monuments de l'Égypte et de la Nubie*. In Genève: Éditions de Belles-Lettres, 1973-1974. – 2 vol.
11. Johnson, W.R. “Images of Amenhotep III in Thebes: Styles and Intentions”. In *The Art of Amenhotep III*, L.M. Berman (ed.). Cleveland, 1990, pp. 26-46.
12. Morkot R. *The A to Z of Ancient Egyptian Warfare*. Lanham, Toronto, Plymouth, Rowman & Littlefield, 2010.
13. Reunov Y.S. *Batalnyye kompozitsii v iskusstve drevnego Egipta - stanovleniye i razvitiye zhanra* [Battle compositions in Ancient Egypt art formation and development of the genre]. Dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.04. Moscow, 2014.
14. Wilkinson A. *Ancient Egyptian jewellery*. London, Methuen & Co. Ltd., 1971.

Л.А. Беляев

доктор исторических наук, член-корреспондент РАН,
заведующий отделом Московской Руси Института археологии РАН,
ведущий научный сотрудник Института искусствознания Министерства Культуры РФ
labeliaev@bk.ru

**«ЛЕСТНИЦА ЖИЗНИ».
ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ АУКСОЛОГИЯ В РОССИИ НАЧАЛА XVIII ВЕКА
И СЕРИЯ ИЗРАЗЦОВ ИЗ НОВОГО ИЕРУСАЛИМА**

При раскопках в 2010 годы в Ново-Иерусалимском монастыре обнаружено много рельефных изразцов конца XVII – первой трети XVIII века с эмблематическими и аллегорическими сюжетами. Анализ одной из серий позволил интерпретировать ее сюжет как "Лестницу жизни" ("Возраста человека"). Тема «ступеней возраста» известна с Европы и восходит к классической эпохе и Средневековью. В XVII - XVIII века она достигает пика популярности в искусстве. Ее новая базовая схема (восходит к XVI веку) включала ступенчатый подиум со стоящими на нем олицетворениями каждого возраста (обычно их 7) с необходимой атрибутикой и надписями. В России композиция распространилась во второй половине XVIII века на основе лубочных листов из Европы. Серия из Нового Иерусалима пока является первым известным случаем использования композиции в керамическом рельефе России и Европы. Русская версия упрощает сложные гравюрные листы, приспособивая композицию к ограниченной плоскости и тем самым производит новую, собственную композицию, ориентируясь на традиционные локальные терракоты. Это обеспечивает успешный трансфер элементов сложного аллегорического сюжета в монастырскую и придворную среду России Нового времени.

Ключевые слова: «Возраст человека», изразцы, Новый Иерусалим, аллегорическое искусство, барокко, русско-европейский трансфер в XVII-XVIII века

During 2010 year excavations in the Novo-Jerusalem monastery under Moscow, Russia, it were found many relief tiles of the end of the 17th - the first third of the 18th centuries with emblematic and allegorical plots. Analysis of one series allowed to identify the plot as "The Ladder of Life" ("The Age of Man"). The topic of "ages as steps" is borrowed from Europe and goes back to the classical era and the Middle Ages. In the 17 and 18 century, it reached the peak of popularity in European art. New basic scheme (going back to the 16 century) declared stepped podium with the personifications of each age standing on it (usually 7) with the routine attributes and inscriptions. In Russia, this composition spread in the second half of the 18th century as taken from cheap popular prints from Europe. We identify the series from New Jerusalem as the first known European case of use of the composition in the ceramic relief. The Russian version simplifies complex engraving sheets, adapting the composition to a limited plane and thus produces a new, own composition, focusing on traditional local terracotta. This proves complete transfer of main elements of this complex allegorical plot to the monastic and court circles of Russia in early modern times.

Keywords: "Age of Man", tiles, New Jerusalem, allegorical art, baroque, Russian-European transfer in the 17-18 centuries

Статья написана к 60-летию Алексея Михайловича Лидова.

*У кого в пятнадцать лет
Друга истинного нет,
К двадцати – красоток томных,
К тридцати – долгов огромных,
Положенья – к сорока,
А к пятидесяти – денег,
Тот валяет дурака
И порядочный бездельник.*

Мануэль дель Паласио (1832–1906)

(Пер. В. Васильева)

Л.А. Беляев «Лестница жизни». Занимательная ауксология в России начала XVIII века
и серия изразцов из нового Иерусалима

Чрезвычайно своеобразный, стоящий особняком в истории русской культуры, колеблющийся на грани Средних веков и Нового времени ансамбль Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря, а точнее – сам его замысел, закономерно привлекал внимание многих историков искусства. В развитии этого интереса собранная по инициативе А.М. Лидова в 2006 году конференция стала определенным шагом вперед, позволив российским ученым ближе познакомиться с европейской историографией и, пусть опосредованно, с другими иерусалимами – кальвариями, своеобразным явлением религиозного искусства, представлявшим причудливый сплав народной религии, прикладного богословия монашеских орденов и зарождающегося научного изучения Святой земли [Новые иерусалимы, 2009].

Участникам конференции центральный памятник ансамбля, Воскресенский собор, предстал полуруиной с утраченной колокольней, находящимися на грани гибели керамическими иконостасами и сильно пострадавшим интерьером. В 2009-2016 годах Воскресенский Ново-Иерусалимский монастырь был полностью восстановлен и обновлен по единой программе. В ходе этих работ основные исследовательские задачи решала специально созданная экспедиция Института археологии РАН (Экспедиция работала под руководством автора статьи. Список предварительных публикаций см. [Беляев, Археология Нового Иерусалима..., 2016, с. 400–417]). Полученные (весьма значительные) результаты постепенно вводятся в науку. Прежде всего это касается элементов архитектурного ансамбля, производственных инсталляций и других свидетельств развития технологий и, не в последнюю очередь, иконографии [Там же; Беляев, Керамические иконы..., 2014, с. 48-61; Беляев, Глазунова, 2015, с. 147-154]. Правда, памятников иконописи, связанных с ранним этапом жизни монастыря, до нас не дошло [Воскресенский собор..., 2016], но иконографические новшества Нового Иерусалима оказались доступны благодаря тому, что множество сюжетов воспроизводилось в архитектурной керамике, которая прекрасно сохранилась. В ее составе два основных комплекса: композиции для украшения стен (фасады и интерьеры) и для облицовки печей.

Среди последних известны серии уникальных в русском искусстве изразцов с символическими изображениями, следующими европейской традиции XVII–XVIII века. Одна группа повторяет знаменитые русско-голландские «Символы и эмблематы» 1705 года, воспроизводя композиции и их порядковые номера. Другая включает девизы, но номеров не указывает. Третья опускает и то, и другое. Четвертая предлагает собственные композиции, соединяя элементы из разных «номеров». Об этих изразцах время от времени вспоминают, но назвать их хорошо изученными нельзя. Авторы [Сергеенко, 1993, с. 52-70; Черненилова, 2016, с. 65-74] традиционно соединяют в один блок все изразцы, имеющие отношение к эмблематике (иной раз и выполненные в разной технике: рельефные терракотовые и поливные, плоские расписные), полагая возможным относить их все к 1710–1750 годам и к работе единственного из известных по именам художников – Яна Флегнера и его соратника, некоего Кристиана. В настоящее время такой подход все более ставится под сомнение (На III конференции «Керамические строительные материалы в России: технология и искусство Позднего Средневековья» вопрос об этом был поставлен, на основе новых источников, хранителем изразцов Государственного Эрмитажа – Е.А. Адреевой; ее поддержали и многие московские исследователи. Поэтому в статье я не опираюсь на старые атрибуции, оставляя вопрос авторства и уточнения датировок для дальнейшего исследования), а появление новых материалов дает возможность скорректировать направление исследования.

Среди этих новых и, в основном, еще не публиковавшихся материалов выбрана композиция, особенно подходящая к случаю: «Возраст человека». Этот редкий в русском искусстве сюжет символично-аллегорического и назидательного толка ранее на изразцах известен не был и настолько рано (не позднее первой половины XVII века) в России не встречался (*рис. 1*).

Хотя сюжет известен в Европе с античных времен, но только в середине XVI века он получил устойчивую формулу «Лестницы жизни».. Самыми ранними считаются две гравюры: Йорга Брея Младшего (Jörg Breu der Jüngere, после 1510–1547) и Корнелиса Антониса (Cornelis Anthonisz,



Рис. 1.
Рельефные терракотовые изразцы «Возрасть». Фрагменты.

около 1505–1553), причем на второй – не совсем лестница, скорее вариант триумфальной арки, поверх которой расставлены человеческие фигуры. Такие изображения были исключительно типичны для книжных титулов ранней печатной книги. В XVII–XVIII века такие гравюры (особенно народные, лубочные варианты) и даже их живописные версии (например, картина Корнелиса Сафтлвена), обычно настенные, обрели поразительную популярность в протестантских странах (Голландия, где они особенно распространены, Германия, Англия, Швеция, позже США), сохранив ее чуть не до наших дней. Возникновение композиции связывают с Нидерландами. В литературе считается, что исходная версия появилась в 1540-1550 годы в готовом виде. Пирамидально-иерархические структуры встречались и ранее, хотя не в связи с «Историей возраста». Здесь нет смысла изучать возможные корни, ведь наши находки на полтора – два века моложе. Но отметим резкое умножение композиций, основу которых образует ступенчатая пирамида, гора-лестница, с бесчисленными «восхождениями», именно в XVII веке – таких как «Гора адептов» из алхимического трактата Штефана Михельшпахера (Michelspacher S. Gabala. Augsburg, 1616), где адепт восходит к седьмой ступени сокровенного знания в поисках философского камня, или летучий листок с «Лестницей благородных сословий всего мира», которую на первый взгляд легко принять не за двухстороннюю иерархическую композицию, а за обычную лестницу возрастов (см.: [Тананаева, 2013, с. 373, 626]) (рис. 2, 3).

В России «Лестница возраста», сколько известно, появилась в переложениях с европейских гравюр. Лист с «семейной» лестницей (Первые варианты изображали жизнь человека (то есть мужчины), но в XVII веке наряду с ними большую популярность приобрели «возрасты женщины» и «парные» лестницы, начинавшиеся с детской, чуть не младенческой дружбы, которая с годами переходила в нежную привязанность, брачные обязанности и совместную старость. Существовали (и существуют до сих пор) и иные вариации, включая позднейшие ремейки, в том числе пародийно-сатирические – «возрасты» пьянства, карьеры, преступлений, «лестницы» на темы национальной истории и больших войн и мн. др.) из собрания Д.А. Ровинского явно ориентирован на голландские



Рис. 4.
«Возрасть человеческой». Гравированный лубок.



Рис. 5.
«Trap des ouderdoms». Голландия, 1642-1665 г.

Л.А. Беляев «Лестница жизни». Занимательная ауксология в России начала XVIII века и серия изразцов из нового Иерусалима

версии ([Ровинский, 1881, Кн. 3], офорт неизвестного художника¹ и многочисленные вариации) (рис. 4, 5).

Менее очевидно происхождение следующего листа, где лестница с одиночными фигурами вписана в «круг времени» и явно апеллирует к средневековым европейским представлениям о нем (Ровинский даже ссылается на описание рукописи XVII века «коло родства человека» с обозначением особенностей семи возрастов) [Ровинский, 1881, Кн. 4, с. 552] (рис. 6). Прототип другой русской «кальки», широко распространенной в XIX веке, где круг жизни (как и вообще во многих поздних западных листах того же времени) адекватно заменяет арка, легко определяется в немецком офорте 1840-х годов. (Русские варианты в перепечатках встречаются от первой половины XIX века до, по крайней мере, его конца²) (рис. 7-а, б).

В старообрядческой среде известны самодельные рисованные переработки, но они существенно отличаются по общей композиции («Возрасты жизни человеческой». ГИМ, середина XIX в. Инв. № 29770 (из собрания П.И. Щукина), см.: [Иткина, 1992, с. 100, 182, 183]). Там жизнь представлена

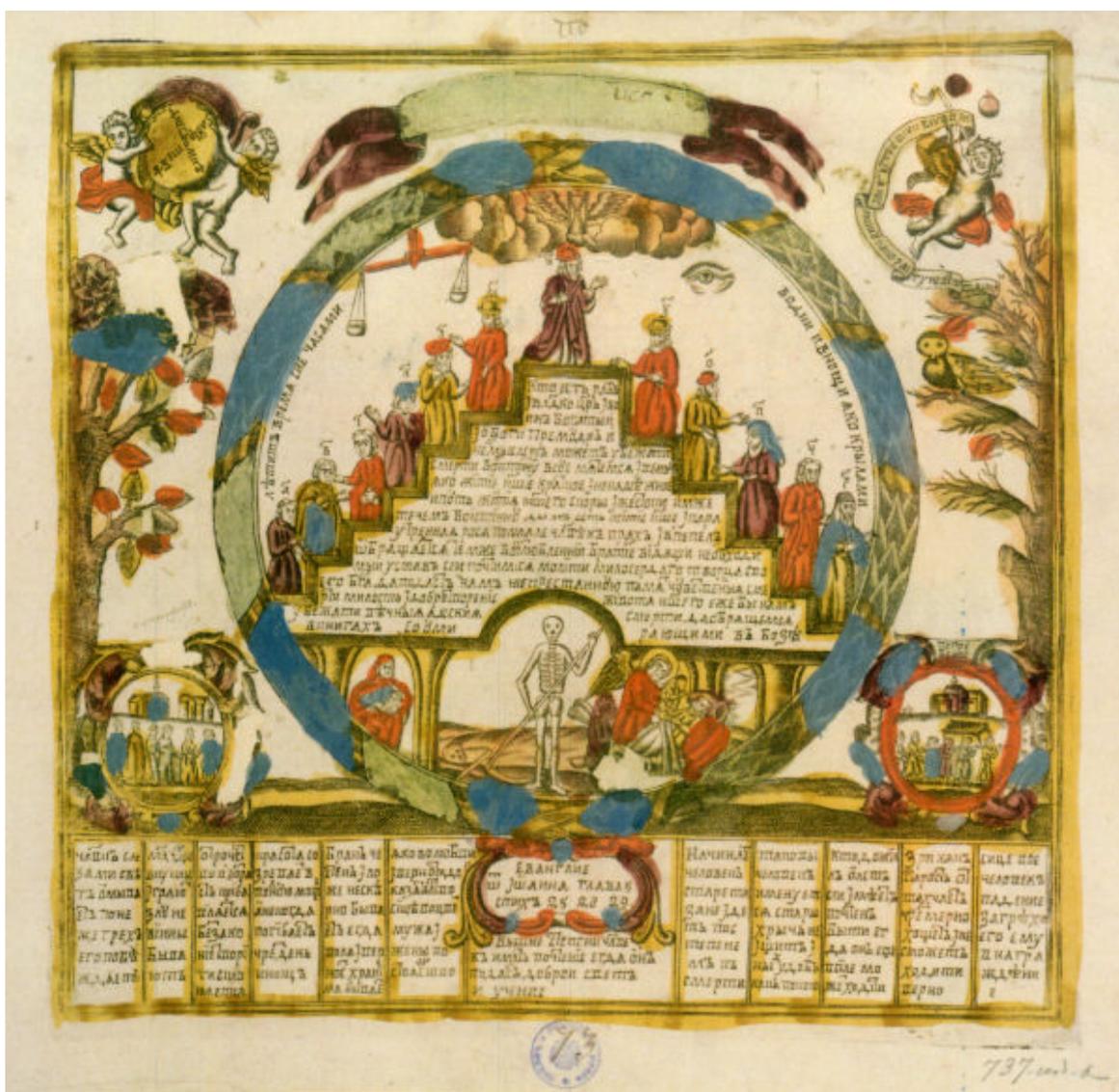


Рис. 6.
«Возраст человеческий». Гравированный лубок, раскраска.

¹ См. "Trap des ouderdoms" (Нидерланды, ок. 1642-1665, Музей Бойманс Ван Бёниген, BdH 15019: URL: <http://collectie.boijmans.nl/nl/object/31496/Trap-des-ouderdoms/Anoniem>)

² Например, раскрашенный экземпляр из Российской национальной библиотеки, см.: URL: https://art.biblioclub.ru/picture_31294_etapyi_chelovecheskoy_jizni_stupeni_chelovecheskogo_veka/. Вероятный немецкий прототип ок. 1840 г. (Das Stufenalter des Menschen), с многочисленными вариантами: URL: http://www.exmodels.de/online/wp-content/uploads/2015/10/Stufenalter_01.jpg

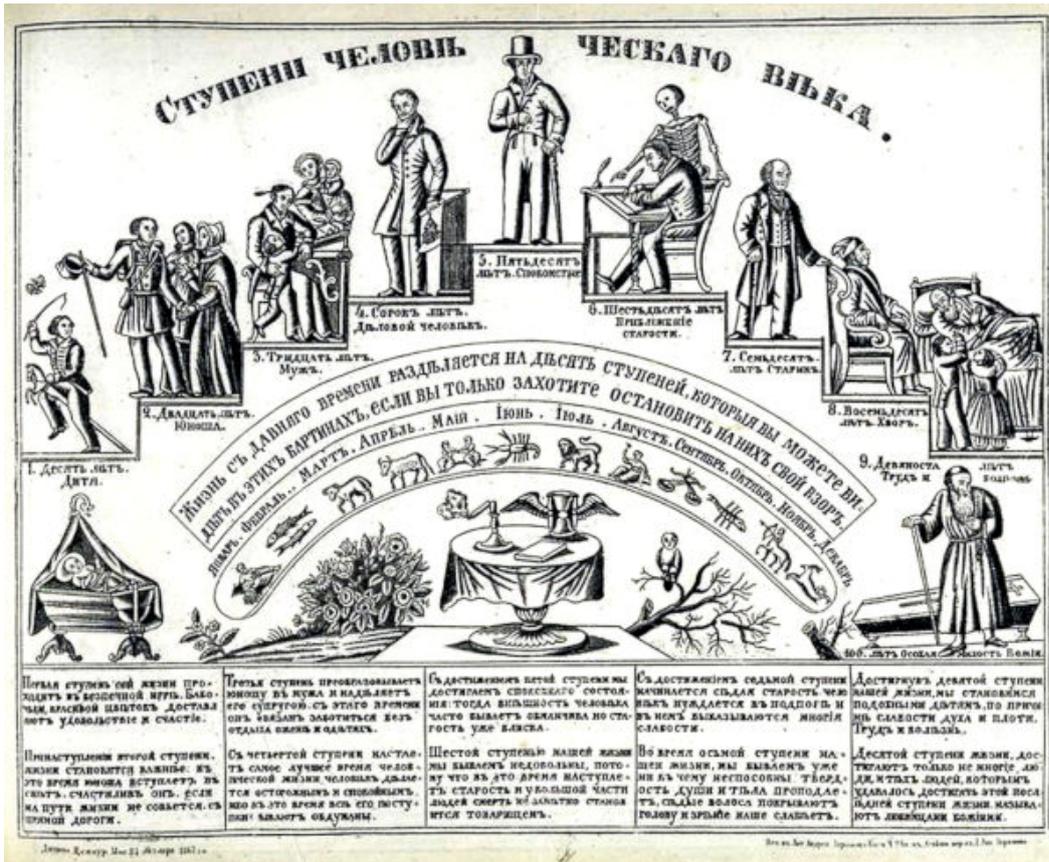


Рис. 7-а.
«Ступени человеческого века». Гравюра на меди. Россия, первая половина XIX в.



Рис. 7-б.
“Stufenalter des Menschen”. Литография. 1835 г. Нюрнберг (G.N. Renner & Schuster).

Л.А. Беляев «Лестница жизни». Занимательная ауксология в России начала XVIII века и серия изразцов из нового Иерусалима

в виде лестницы в два марша, но с множеством ступеней (по 35 вверх и вниз). Ее венчает персона молодого человека с весами в руках. По сторонам изображены занятия-атрибуты семилетий жизни (а не десятилетий). В центре помещена таблица атрибутов-сезонов к каждому возрасту. Этот сюжет также опознается как европейский благодаря атрибутам, включенным в гравированный лубок-прототип (Очевидный прототип: [Равинский, 1881, Кн. 3, № 739]) (рис. 8).

Возможно, эти изображения легко усваивались русским зрителем благодаря их композиционно-сюжетному родству с привычными для христианина и часто лубочными же лестницами мытарств души, горвосходными холмами и, глубже, с традиционными «Лестницами» византийского происхождения: миниатюрами и иконами к «Лестнице» Иоанна Синаита и ветхозаветной лестницей видения Авраама (Об этом: [Беляев, Камень под головой ..., 2011, с. 72-84]).

Итак, можно смело утверждать, что в России переложения и вызванные знакомством с европейскими композициями собственные конструкции «лестниц» появляются не ранее конца XVIII века. Потому встреча изразцов первых десятилетий этого (если не конца XVII) века, несущих

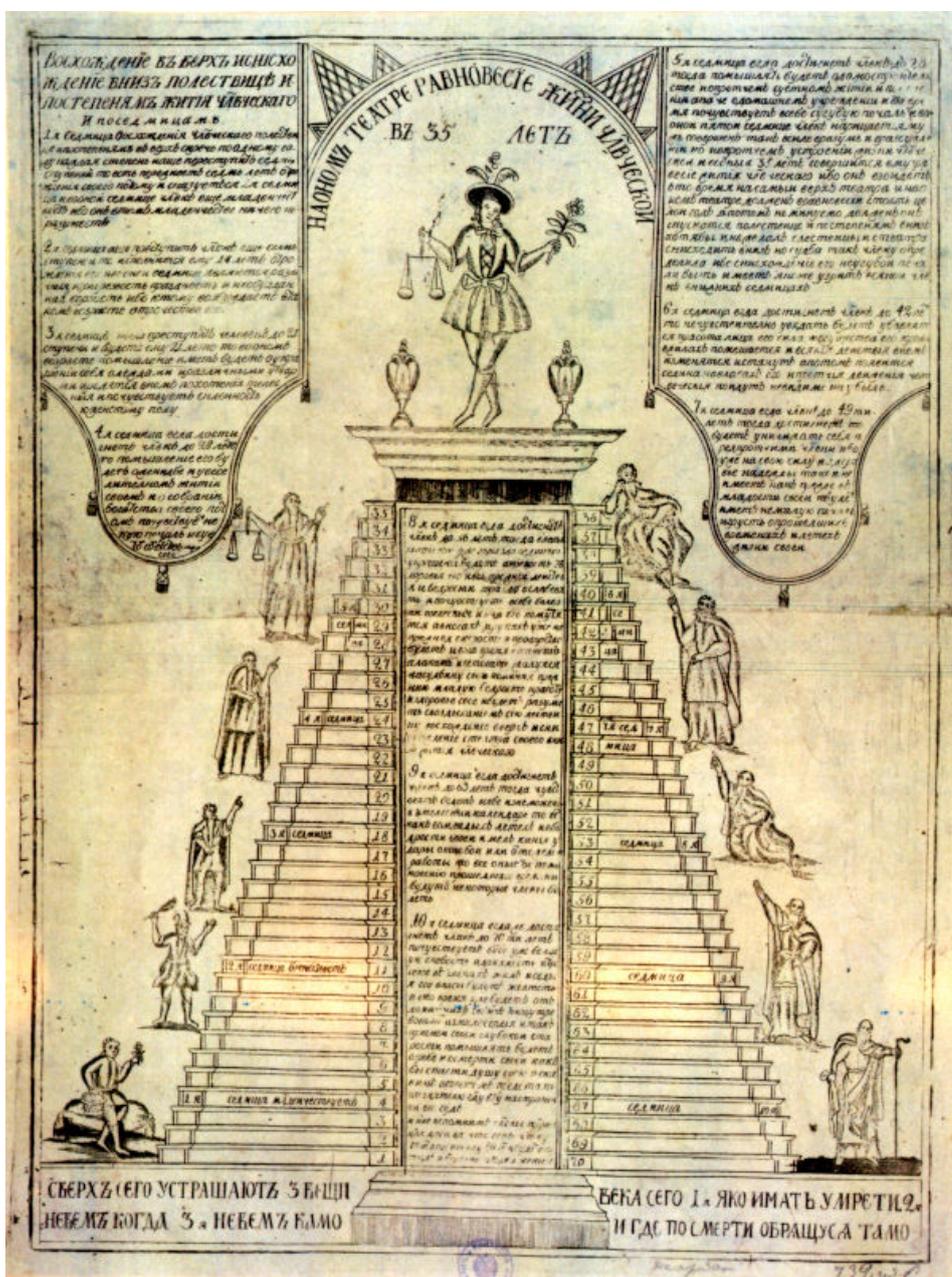


Рис. 8. «Восхождение вверх и нисхождение вниз по лестнице и по степеням жития человеческого». Гравированный лубок.

L.A. Belyaev "Ladder of life". Entertaining auxology in Russia at the beginning of the 18th century and a series of tiles from the new Jerusalem

вполне узнаваемый сюжет, стала для нас неожиданностью. (В коллекции музея Нового Иерусалима с 1980-х годов находилась верхняя часть такого изразца (обнаружена во вторичном использовании в кладке Отходной пустыни Патриарха Никона), но ее опубликовали только после находки серии фрагментов экспедицией ИА РАН. К тому же фрагмент не позволял представить композицию в целом. См.: [Чернилово, 2016, Илл. 16]).

Археологические подробности находок 2010-х годов (характеристика культурного слоя, технические характеристики изделий, обоснования для реконструкции) опубликованы в специальной работе (Напомню, что изразцы оттиснуты не в одной, а по крайней мере в двух формах, композиционно схожих или идентичных, но различающихся деталями резьбы. Размеры лицевой пластины восстановлены как 26,5 (высота)×30,0 (ширина). Встречены два варианта – без глазури и с крошечной одноцветной глазурью характерного глухого зеленовато-лилового или коричневатого-синеватого тона. Это не обязательно полуфабрикат и готовое изделие: печные изразцы часто использовали без поливы. См. подробнее: [Беляев, Глазунова, Лестница жизни, 2018, с. 314-327]). Здесь же речь пойдет об особенностях иконографии.

Композицию легко восстановить по собранным фрагментам, пусть и с небольшими лакунами. В ее основе – двусторонняя ступенчатая структура, лестница с двумя маршами – вверх и вниз. Она занимает практически все поле изразца. Ступеней с каждой стороны по три, они ведут к центральной, самой высокой – таким образом, всего их семь. Каждая ступень представляет невысокий пьедестал. Его фас обрамляет плоская рамка с неширокими краями-пилястрами и аркой, а край пьедестала имеет короткие выступы – карнизы (рис. 9).

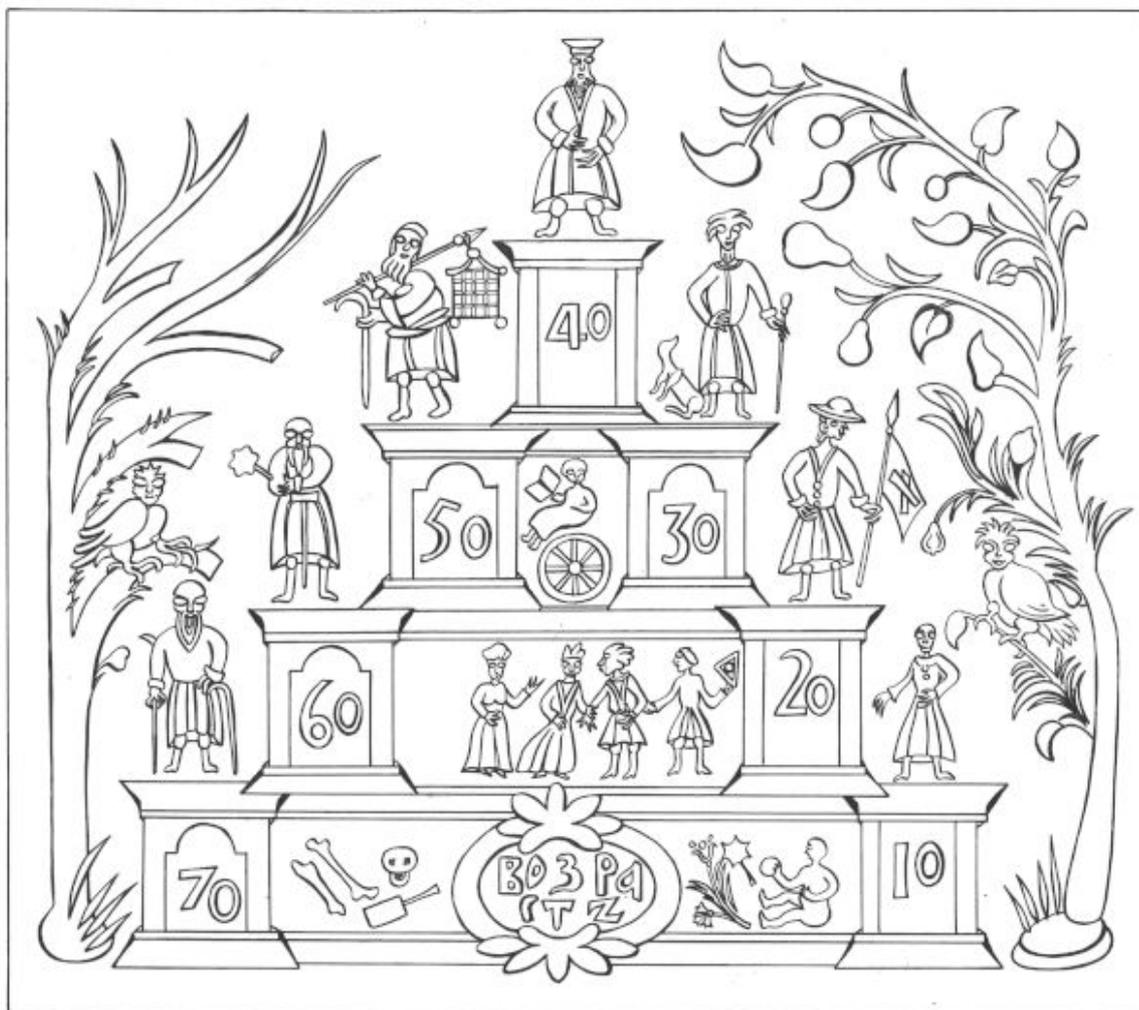


Рис. 9.

Рельефный терракотовый изразец «Возрасть». Прорисовка по находкам 2011-2012 гг.

Л.А. Беляев *«Лестница жизни». Занимательная ауксология в России начала XVIII века и серия изразцов из нового Иерусалима*

Внутри этой пирамидальной структуры, ниже пьедесталов и между ними, образовалась свободная плоскость, разделенная по горизонтали на три поля, соответствующих ступеням – постаментам. В верхнем, самом маленьком поле изображено (очень схематично) «Колесо Фортуны» с влекомой им человеческой фигуркой с книгой в руках. В среднем поле, достаточно протяженном, помещен фриз, заполненный гуляющими дамами и кавалерами. Нижнее, самое длинное поле разделено посередине небольшим картушем, в который вписано слово «возрасть» (в две строки); слева от картуша – Адамова голова и отдельные кости скелета, справа – младенец, играющий с шаром (мыльным пузырем?), сидя в траве с цветами.

На каждом из семи постаментов стоит мужская фигура в подпоясанной длинной (до колен или ниже) европейской одежде (камзол и треуголка). Цифры на постаментах обозначают возраст фигур (арабскими цифрами десятков, от 10 до 70, так что постамент верхней ступени содержит цифру 40), а фигуры, в свою очередь, символизируют определенное возрастное состояние: ребячливость подростка; воинственность юноши; уверенность тридцатилетнего и спокойную взвешенность сорокалетнего мужчины. Затем человек движется по нисходящей, от одной ступени старости к другой. Возрастные состояния определяются и через атрибуты: военный стяг у юноши; собака у тридцатилетнего человека; костыли и палки у стариков. Несомненно, что к семи возрастам следует прибавить по меньшей мере еще два десятилетия, цифрами не обозначенные: младенец, играющий пузырем (это не только забава – известный символ скоротечности жизни) отвечает первым годам жизни, а лежащие под лестницей слева кости указывают на близкую к старости смерть.

Кроме лестницы с ее обитателями, на изразце имеются своеобразные кулисы в виде деревьев. Справа – дерево в расцвете сил, с широкими листьями и условно изображенными плодами, а слева – сухое дерево без листьев, на ветвях которого сидит птица – похожая, впрочем, дана и на цветущем дереве, вероятно, для симметрии. (Можно видеть здесь и «птицу дня» или рассвета в отличие от «птицы ночи». Правая сторона композиции представлена в наших находках хуже левой, но можно предположить, что «Птица молодости» была только на одном из двух имеющихся у нас вариантов). Соответственно, и ступени возраста восходят справа и нисходят налево, против часовой стрелки.

Сравним эту композицию с наиболее известными западными гравюрными листами. Их вариантов известно чрезвычайно много, но хотя весь состав до сих пор не охвачен систематическим сводом или хотя бы указателем (Мне встретились лишь единичные небольшие работы, связанные с темой лестниц жизни в искусстве напрямую [Hazelzet, 1994; Lucke et al, 2009; Ehmer, 2008] или косвенно [Joerissen et al, 1984; Ehmer, 1996; Marchetti, 2005; Ruppert, 2009])³, выделить основные, часто повторяющиеся черты легко. То, что ново-иерусалимская версия имеет от них ряд важных отличий – очевидно.

Во-первых, сцена жизни повернута зеркально. Во всех без исключения европейских «лестницах» сторона молодости – левая (от зрителя), а не правая. Именно здесь обычно помещают (при наличии) цветущее дерево или куст; отсюда человек поднимается по ступеням. Соответственно, правая сторона – всегда «сторона старости» с ее атрибутами. И это не случайный выбор: у европейских народов и лента времени, и строка письма разворачиваются по движению солнца и по вращению земли, слева направо (на эту особенность Лестницы жизни обратил внимание Виллем Виссер⁴). Впрочем, отклонение от базового правила в нашем случае легко объяснить зеркальным характером композиции: мастер мог резать форму по лицевой стороне рисунка, не перевернув его – в результате при оттиске композиция отразилась наоборот.

Сложнее со второй особенностью. В качестве высшей ступени восхождения, ступени зрелости, избраны 40 лет. В то время как во всех известных мне европейских примерах это непременно юбилей, пятидесятилетие, середина столетия. Возможно, перед нами творческая редукция схемы, вызванная

³ Типовая коллекция: URL: <https://publicdomainreview.org/collections/the-steps-of-life/>

⁴ См.: Visser W. Waarom het leven van links naar rechts gaat als je ouder wordt. URL: <https://beeldtaalblog.wordpress.com/page/5/>

L.A. Belyaev "Ladder of life". Entertaining auxology in Russia at the beginning of the 18th century and a series of tiles from the new Jerusalem

необходимостью максимально упростить и уменьшить количество элементов, чтобы поместить их в маленькое поле изразца? Но отказ именно от верхней, осевой, ступени выглядит странно, ведь это, действительно, центр, середина века (то есть жизни).

Возможно, перед нами все же переосмысление композиции. Стоит обратить внимание на то, что в русском гравированном и рисованном лубке «Возрасты жизни человеческой» в качестве высшего расцвета избран еще более юный возраст – 35 лет, а предваряющие его 29, 30, 31, 32 и 33 (ступени лестницы делятся погодно) отмечены (в рисованном варианте) на верхушке пирамиды (34 год дан уже на нисходящей полосе). В целом человеческая жизнь здесь короче, чем где-либо: всего 61 год, а остальное – в воле Господа. Можно думать, что в этих «лестницах» столь резкое отклонение от принятой «нормы» отражает, так сказать, эмпирический взгляд на человеческий век. Ни в XVI, ни в XVII веке юбилей не был, разумеется, реальной серединой и зенитом жизни – среднестатистический человек умирал гораздо ранее не только 100, но и 70 лет, помещать 50-летие на вершину – традиция умозрительная, идущая из глубин средневековой схоластики.

Отказ от многих других элементов, действительно, объясним скорее всего необходимостью вписать многофигурный и сложный, с массой деталей, сюжет в имеющееся поле. Ниже ступеней (или постаментов) принято было располагать еще один или два ряда символов. В один ряд помещали животных как своего рода аллегории возрастных свойств (их единственная реминисценция здесь – собака, скачущая вокруг тридцатилетнего человека). В другой – знаки Зодиака, которые усваивали определенным стадиям жизни. Обе традиции имели корни по крайней мере в Средневековье: хотя в ту эпоху самой лестницы еще не существовало, лента возраста разворачивалась горизонтально, по круту или иным, иногда сложным, геометрическим способом, но символика была уже вполне разработанной.

Есть ряд признаков, заставляющих воспринимать ново-иерусалимскую схему как архаическую. Среди них – фланкирующие лестницу справа и слева деревья. Их время – XVII век, позже они уже далеко не так обязательны, а в поздних листах кулисы почти всегда чистые (впрочем, их не было и в первой «настоящей лестнице» Йога Брея Младшего, где как основа изображено сравнительно сложное архитектурное сооружение). Реминисценции растений можно встретить даже в гравюрах XIX века (например, куст цветущих роз и сухой сук под ступенями лестницы), пусть не в полноценном исходном варианте. То же касается и атрибута старости: сидящая на сухом дереве птица – в исходных версиях это сова, традиционный символ мудрости (но и ночи, мрака, несчастья) – из гравюр XVIII века уходит вместе с деревом (с той же поправкой на случайную встречаемость позднее). Симметричная ей «птица радости» в Европе, как уже сказано, не встречается вообще. Но в России можно допустить не только тягу к симметрии, но и переосмысление сюжета: раз есть птица смерти, то нужна и птица жизни.

Среди атрибутов много необычных элементов. За спиной пятидесятилетнего (в данной схеме – стареющего) человека, покидающего свою ступень и готового спускаться ниже, висит на длинном шесте или копье предмет, более всего напоминающий клетку (рис. 10). Ни в одной из западных версий ничего подобного при просмотре не встречено. Однако в самой первой, архетипической по атрибутике гравюре Корнелиса Антониса «De Trap des Levens» (около 1550 года) нечто подобное присутствует (рис. 11). Деревья молодости и старости у него снабжены атрибутами исключительно щедро, причем на дереве старости растут: два костыля, две пары очков, корзинка с крышкой и, видимо, кошелек или шкатулка (тут же, конечно, и сова). Если мои определения верны, эти дары старости указывают на скупость, осторожность – и состоятельность⁵. В массе картинок-лестниц в Европе XVII–XVIII века, а равно и в (действительно бесчисленных) аллегориях старости непременно присутствуют атрибуты скупости и/или богатства, традиционно обозначенные кошельком или сумой (в руках или на поясе). Обитатели нисходящих ступеней лестницы несут эти атрибуты практически всегда. Полагаю возможным, что в ново-иерусалимской версии те же признаки старости обозначены

⁵ Базовая работа по символике у Корнелиса Антониса [Armstrong, 1989] осталась мне пока недоступной.



Рис. 10.
Рельефный терракотовый изразец «Возрасть». Фрагмент.



Рис. 11.
Корнелис Антонис. Лестница жизни. Деталь (см. рис. 3).

L.A. Belyaev "Ladder of life". Entertaining auxology in Russia at the beginning of the 18th century and a series of tiles from the new Jerusalem

с помощью изображения ларца или сундука в оковках, в упрощенной передаче очень похожего на клетку. Способ его переноски за спиной на шесте – обычная для Европы, и прежде всего для Голландии, манера, в XVI–XVIII века многократно отраженная в живописи и графике.

Допустима и связь с лубочным изображением шута Гоноса (1730–1740 годы, есть немецкий оригинал), несущего на шесте за спиной именно клетку с вороной ([Ровинский, 1881, Т. I, л. 204] См. также [Дюшартр, 2006, с. 162-163]⁶) (рис. 12). Площадной характер картинки и текста, отчасти смутивший Дюшартра, здесь будет уместен – осмеивание старости имело в европейской культуре прочную традицию. Отсутствие точного прототипа оставляет возможность других трактовок, но разумнее воздержаться от перебора всех возможных значений (насколько это поддавалось проверке, точного аналога несущего клетку человека в системе возрастов нет ни в «Символы и эмблематы», ни в других компендиумах символики, начиная с эпохи Ренессанса). У шестидесятилетнего персонажа на изразце также есть атрибут, толковать который затруднительно, – это подобие жезла, увенчанного довольно крупной звездой.

Обращаясь к изображениям, так сказать, менее обязательным – к полям внутри лестницы, мы и здесь найдем необычные элементы. Интересен уже сам способ делить пространство на поля. Европейские листы всегда имеют не горизонтальное, а вертикальное членение. Чаще всего в центре размещают арочную раму-проем, вписывая туда одну из символически близких иконных композиций, прежде всего – Преображение Господне; проем может также обозначать дверь в пространство света, в небеса, в этом случае его обычно стерегут ангелы. В развитых композициях



Рис. 12.

«У меня дурака имя Гоноса». Гравированный лубок.

⁶ О связи лубков этой серии с труппой итальянских комедиантов при дворе Анны Иоанновны: Банная Токуаки. Метаморфозы образа одного итальянского музыканта в русской народной культуре // Citation Mediterranean world = 地中海論集 – URL Right Hitotsubashi University Repository – URL: <http://docplayer.ru/45890603-Metamorfozy-obraza-odnogo-titleitalyanskogo-muzykanta-v-russkoy-narodnoy-kulture-citation-mediterranean-world-di-zhong-hai-lun-ji-20-16.html>

Л.А. Беляев «Лестница жизни». Занимательная ауксология в России начала XVIII века и серия изразцов из нового Иерусалима

помещают не один, а три арочных проема, что возвращает всю схему от «готического» фронтона голландского дома (как предположил Франс Кваад⁷) к триумфальной арке Корнелиса Антониса.

Ново-иерусалимская схема совершенно иная, в ней вообще нет иконной составляющей, это чисто символическая вариация на тему бременной, быстротекучей, короткой жизни, ненадежности даров Фортуны и радостей, которые неизбежно закончатся смертью. Правда, младенцы и гробовая атрибутика (кости, черепа и т.п.) обычны (можно сказать, обязательны) для нижней части европейских листов. Но вот гуляющие кавалеры появляются очень редко, и в основном в поздних гравюрах и лубках. Что же касается колеса Фортуны, то хотя оно совершенно прямо связано с темой жизни, в визуальной схеме Лестницы обычно отсутствует (сходная деталь в английской гравюре конца XVI века: сидящий над аркой младенец, «сосуд веселья» которого разбивает смерть⁸) (рис. 13). Впрочем, в русской традиции всевозможные круги и колеса, символы «коловращения жизни», с пристроенными к ним человеческими фигурами, вполне обычны, что не преминул отметить Д. А. Ровинский.



Рис. 13.

“As in a map here man may well perceive, how tyme creeps on till death his life bereave”.

Английская гравюра конца XVII в.

⁷ Kwaad F. J. P. M. De oorsprong van de trapgevel – <http://www.kwaad.net/Trapgevels.html>

⁸ С заголовком: “As in a map here man may well perceive, how tyme creeps on til death his life bereave” – <https://publicdomainreview.org/collections/the-steps-of-life/>

L.A. Belyaev "Ladder of life". Entertaining auxology in Russia at the beginning of the 18th century and a series of tiles from the new Jerusalem

Все сказанное позволяет допустить, что композиция на изразце из Нового Иерусалима не имеет прямого, конкретного прототипа в гравюре. Перед нами результат упрощения общераспространенной схемы, в которой сохранены только базовые элементы: пирамидальная конструкция со ступенями-пьедесталами, два дерева в качестве кулис, избранные атрибуты, и в оставшемся внутри конструкции поле привычный набор символов, свойственный композициям «Memento mori», «Vanitas» и им подобным. По-видимому, композицию редуцировали специально, для размещения на изразце. При этом «сокращения» произведены творчески и со знанием предмета, целый ряд элементов (ларец/клетка, две птицы вместо одной, колесо Фортуны), не говоря уже о смене в верхней позиции юбилея на сорокалетие – это нововведения. В символике барокко, в том числе в графике, они хорошо известны, но в «Лестницу жизни», возможно, введены впервые. Создавая композицию, ее автор пользовался как широко известными версиями XVII века, так и совсем ранними, восходящими к XVI веку гравюрами или их позднейшими дериватами, которые мне неизвестны. Для этого он должен был владеть техникой пастиччо и хорошо ориентироваться в более-менее современной ему европейской графике. Чтобы доказать обратное, необходимо отыскать соответствующий прототип среди гравюрных листов XVII–XVIII века.

Но вне зависимости от конкретного происхождения композиции сюжет, встреченный на изразцах Нового Иерусалима, хронологически намного опередил известные нам сегодня версии. В композиционном отношении он представляет очевидный перенос на русскую почву европейской модели и, таким образом, позволяет ярче и подробнее представить один из источников, по которым Россия обучалась говорить на языке европейской культуры Нового времени с его символами и аллегориями, накопленными со времен античности.

Благодарю аспиранта факультета истории искусства РГГУ Маргариту Андреевну Митник за помощь в работе над статьей.

ИСТОЧНИКИ

1. Ровинский Д. А. Русские народные картинки. – Санкт-Петербург: тип. Академия наук, 1881. Кн. 3: Притчи и листы духовные.
2. Ровинский Д. А. Русские народные картинки. – Санкт-Петербург: тип. Академия наук, 1881. Кн. 4: Примечания и дополнения.
3. Ровинский Д. А. Русские народные картинки. Атлас. Т. I. – Санкт-Петербург, 1881.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беляев Л.А. Археология Нового Иерусалима и францисканская идея в Центральной Европе XVII в. // От Смуты к Империи. Новые открытия в области археологии и истории России XVI–XVIII вв. Материалы науч. конф. / Отв. ред. Л.А. Беляев, А.В. Юрасов. – Москва; Вологда: Древности Севера, 2016. – С. 400-417.
2. Беляев Л.А. Камень под головой и лестница в небо: археология, иконография, источник // Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. V. 2 (5), Вопросы истории и теории христианского искусства. Москва, 2011. С. 72-84.
3. Беляев Л.А., Глазунова О.Н. Маркёры Запада: новые элементы европейской художественной и технологической традиции в археологических материалах Ново-Иерусалимского монастыря // Традиции и инновации в истории и культуре: программа фундаментальных исследований Президиума РАН «Традиции и инновации в истории и культуре» / Отв. ред.: А.П. Деревянко, В.А. Тишков. – Москва: ОИФН РАН, ИЭА РАН, 2015. – С. 147-154.
4. Беляев Л.А., Глазунова О.Н. «Лестница жизни»: археология и иконография в Новом Иерусалиме XVII–XVIII вв. // Краткие сообщения Института археологии. Вып. 251. Москва, 2018. – С. 314-327.
5. Воскресенский собор Ново-Иерусалимского монастыря: путь к возрождению. Реставрация 2009–2015 годов / Науч. ред. Л.А. Беляев, И.Л. Бусева-Давыдова. – Москва: [Коллектор], 2016.
6. Дюшартр П.Л. Русские народные картинки и гравированные книжицы. 1629–1885. – Москва: ЗАО Центрполиграф, 2006.

Л.А. Беляев «Лестница жизни». Занимательная ауксология в России начала XVIII века и серия изразцов из нового Иерусалима

7. Керамические иконы Христа в Ново-Иерусалимском монастыре. Предварительная публикация находок 2014 года // В созвездии Льва. Сборник статей по древнерусскому искусству в честь Льва Исааковича Лифшица. – Москва: Государственный институт искусствознания, 2014. – С. 48-61.
8. Новые иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Ред.-сост. А.М. Лидов. – Москва, 2009.
9. Сергеев И.И. Об изразцах с «иероглифическими фигурами», эмблематами и о московском мастере Яне Флегнере // Коломенское. Материалы и исследования. Вып. 5, часть I. Москва, 1993. – С. 52-70.
10. Тананаева Л.Н. О маньеризме и барокко. Очерки искусства Центрально-Восточной Европы и Латинской Америки конца XVI–XVII века. – Москва, 2013.
11. Черненилова Л.М. Фонд изразцов Музейно-выставочного комплекса Московской области «Новый Иерусалим»: формирование и изучение // Керамические строительные материалы в России: технология и искусство Позднего Средневековья. Материалы I и II Всероссийских научно-практических конференций. Новый Иерусалим, 2014–2015. Сборник статей и тезисов под ред. Л.А. Беляева. – Москва; Новый Иерусалим: Коллектор, 2016. – С. 65-74.
12. Armstrong Ch. M. The moralizing prints of Cornelis Anthonisz. – Princeton: Princeton U.P., 1989.
13. Ehmer J. Lebenstreppe // Enzyklopädie der Neuzeit. Hrsg. von Friedrich Jaeger. Bd. 7. – Metzler, Stuttgart-Weimar, 2008. – S. 50-55.
14. Ehmer J. The Life Stairs: Aging, Generational Relations, and Small Commodity Production in Central Europe // Т. К. Hareven (Hrsg.), Ageing and Generational Relations over the Life Course. A Historical and Cross-Cultural Perspective, 1996. – P. 53-74.
15. Hazelzet K., De Levenstrap. Het leven in weinig woorden. Westfries tradities rond de levenstrap // Aflevering 13. Hoorn: Stichting Vrienden van het Westfries Museum, 1994. – P. 20.
16. Joerissen P., Will C. Die Lebenstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter // Schriften des Rheinischen Museumsamtes, 23, 1984.
17. Lucke C., Lucke M., Gogol M. Lebenstreppe – oder wie man den Alternsprozess über die Jahrhunderte gesehen hat // European Journal of Geriatrics, Jg. 11 (2009), Nr. 3–4. S. 32-140
18. Marchetti Ch. Dreißig werden. Ethnographische Erkundungen an einer Altersschwelle // TVV, Tübingen 2005 = Studien und Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen 28. S. 61-70.
19. Ruppert S. Lebensalter und Recht / Max-Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte. – Frankfurt am Main: Forschungsbericht, 2009.

SOURCES

1. Rovinskij D.A. *Russkie narodnye kartinki. Pritchi i listy duhovnye* [Rovinsky D. A. Russian folk pictures. Proverbs and spiritual lists]. Book. 3. Saint Petersburg, Academy of Sciences Press, 1881.
2. Rovinskij D.A. *Russkie narodnye kartinki. Pritchi i listy duhovnye* [Rovinsky D. A. Russian folk pictures. Proverbs and spiritual lists]. Book. 4. Saint Petersburg, Academy of Sciences Press, 1881
3. Rovinskij D.A. *Russkie narodnye kartinki. Atlas* [Russian folk pictures. Atlas]. T.1. Saint Petersburg, 1881.

REFERENCES

1. Armstrong Ch. M. *The moralizing prints of Cornelis Anthonisz*. Princeton, Princeton U.P., 1989.
2. Belyaev L.A. *Arheologiya Novogo Ierusalima i franciskanskaya ideya v Central'noj Evrope XVII v.* [The archeology of New Jerusalem and the Franciscan idea in Central Europe of the XVII century]. In: *Ot Smuty k Imperii. Novye otkrytiya v oblasti arheologii i istorii Rossii XVI–XVIII vv. Materialy nauch. konf.* [From the Troubles to the Empire. New discoveries in the field of archeology and history of Russia in the XVI–XVIII centuries. Scientific conference materials]. Moscow-Vologda, 2017.
3. Belyaev L.A. *Kamen' pod golovoj i lestnica v nebo: arheologiya, ikonografiya, istochnik* [Stone under the head and stairs to the sky: archeology, iconography, source]. In: *Vestnik Pravoslavnogo Svyato-Tihonovskogo gumanitarnogo universiteta* [Herald of St. Tikhon's Orthodox Humanities University]. V. 2 (5), Voprosy istorii i teorii hristianskogo iskusstva. Moscow, 2011.
4. Belyaev L.A., Glazunova O.N. *Markyory Zapada: novye ehlementy evropejskoj hudozhestvennoj i tekhnologicheskoy tradicii v arheologicheskikh materialah Novo-Ierusalimskogo monastyrya* [Markers of the West: New Elements of the European Artistic and Technological Tradition in the Archaeological Materials of the New Jerusalem Monastery]. In: *Tradicii i innovacii v istorii i kul'ture: programma fundamental'nyh issledovanij Prezidiuma RAN "Tradicii i innovacii v istorii i kul'ture"* [Traditions and Innovations in History and Culture: Basic Traditions and Innovations in History and Culture Program of the Presidium of the Russian Academy of Sciences]. Moscow, 2015.

L.A. Belyaev “Ladder of life”. *Entertaining auxology in Russia at the beginning of the 18th century and a series of tiles from the new Jerusalem*

5. Belyaev L.A., Glazunova O.N. “Lestnica zhizni”: arheologiya i ikonografiya v Novom Ierusalime XVII–XVIII vv. [“Ladder of Life”: archeology and iconography in the New Jerusalem of the XVII–XVIII centuries]. In: *Kratkie soobshcheniya Instituta arheologii* [Brief reports of the Institute of Archeology]. Rel. 251. Moscow, 2015.
6. Dyushartr P.L. *Russkie narodnye kartinki i gravirovannye knizhicy. 1629–1885* [Russian folk pictures and engraved books. 1629–1885]. Moscow, 2016.
7. Ehmer J. *Lebenstreppe. Enzyklopädie der Neuzeit*. Hrsg. von Friedrich Jaeger. Bd. 7. Metzler, Stuttgart-Weimar 2008, pp. 50–55.
8. Ehmer J. *The Life Stairs: Aging, Generational Relations, and Small Commodity Production in Central Europe*. In: T. K. Hareven (Hrsg.), *Ageing and Generational Relations over the Life Course. A Historical and Cross-Cultural Perspective*, 1996, pp. 53–74.
9. Hazelzet K., De Levenstrap. *Het leven in weinig woorden. Westfrieze tradities rond de levenstrap*. In: *Aflevering 13*. Hoorn: Stichting Vrienden van het Westfries Museum, 1994. 20 p.
10. Joerissen P., Will C. *Die Lebensstreppe. Bilder der menschlichen Lebensalter*. In: *Schriften des Rheinischen Museumsamtes*, 23 (1984).
11. *Keramicheskie ikony Hrista v Novo-Ierusalimskom monastyre. Predvaritel'naya publikaciya nahodok 2014 goda* [Ceramic icons of Christ in the New Jerusalem Monastery. Preliminary publication of finds in 2014]. In: *V sovezdii L'va. Sbornik statej po drevnerusskomu iskusstvu v chest' L'va Isaakovicha Lifshica* [In the constellation Leo. A collection of articles on Old Russian art in honor of Lev Isaakovich Lifshits]. Moscow, 2014.
12. Lucke C., Lucke M., Gogol M. *Lebenstrepfen – oder wie man den Alternsprozess über die Jahrhunderte gesehen hat*. In: *European Journal of Geriatrics*, Jg. 11 (2009), Nr. 3–4, S. 32–140.
13. Marchetti Ch. *Dreißig werden. Ethnographische Erkundungen an einer Altersschwelle*. In: *TVV, Tübingen 2005 = Studien und Materialien des Ludwig-Uhland-Instituts der Universität Tübingen* 28, S. 61–70;
14. *Novye ierusalimy. Ierotopiya i ikonografiya sakral'nyh prostranstv* [New jerusalems. Hierotopy and iconography of sacred spaces]. Red-sost. A.M. Lidov. Moscow, 2014.
15. Ruppert S. *Lebensalter und Recht*. Max-Planck-Institut für europäische Rechtsgeschichte, Frankfurt am Main: Forschungsbericht 2009.
16. Sergeenko I.I. Ob izrazcah s “ieroglificheskimi figurami”, ehblematami i o moskovskom mastere YAne Flegnere [On tiles with “hieroglyphic figures”, emblems and about the Moscow master Jan Flegner]. In: *Kolomenskoe. Materialy i issledovaniya* [Kolomenskoye. Materials and research]. Rel. 5 P. 1. Moscow, 1993.
17. Tananaeva L.N. *O man'erizme i barokko. Ocherki iskusstva Central'no-Vostochnoj Evropy i Latinskoj Ameriki konca XVI–XVII veka* [On Mannerism and Baroque. Essays on the art of Central and Eastern Europe and Latin America at the end of the XVI–XVII centuries]. Moscow, 2013.
18. Chernenilova L.M. *Fond izrazcov Muzejno-vystavochnogo kompleksa Moskovskoj oblasti “Novyj Ierusalim”: formirovanie i izuchenie* [The Tile Fund of the Museum and Exhibition Complex of the Moscow Region “New Jerusalem”: formation and study]. In: *Keramicheskie stroitel'nye materialy v Rossii: tekhnologiya i iskusstvo Pozdnego Srednevekov'ya. Materialy I i II Vserossijskikh nauchno-prakticheskikh konferencij*. [Ceramic building materials in Russia: technology and art of the Late Middle Ages. Materials of the I and II All-Russian scientific and practical conferences]. Sbornik statej i tezisov pod red. L. . Belyaeva. Moscow-Novyj Ierusalim, 2016.
19. *Voskresenskiy sobor Novo-Ierusalimskogo monastyrya: put' k vozrozhdeniyu. Restavraciya 2009–2015 godov* [Resurrection Cathedral of the New Jerusalem Monastery: the path to rebirth. Restoration 2009–2015]. Nauch. red. L.A. Belyaev, I.L. Buseva-Davydova, Moscow, 2016.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Рельефные терракотовые изразцы «Возрасть». Фрагменты.

Источник: фотография Ново-Иерусалимской экспедиции ИА РАН, 2011 г.

Рис. 2. Йорг Брей Младший. Возрасты человека (Jörg Breu dJ; «Die Lebensalter des Mannes»). Ок. 1540 г.

Источник: *Ehmer J. “The life stairs”: aging, generational relations, and small commodity production in Central Europe // Ageing and Generational Relations over the Life Course: A Historical and Cross-Cultural Perspective*. [Tamara K. Hareven, ed.]. – Berlin: Walter de Gruyter, 2012. – Fig. 1. (– 539 p.)

Л.А. Беляев «Лестница жизни». Занимательная ауксология в России начала XVIII века
и серия изразцов из нового Иерусалима

- Рис. 3. Корнелис Антонис. Лестница жизни. (Cornelis Anthonisz. «De Trap des Levens»). Ок. 1550 г.
Источник: Lucke C., Lucke M., Gogol M. *Lebenstreppen – oder wie man den Alternsprozess über die Jahrhundertegesehen hat* // Europäische Zeitschrift für Geriatrie. Vol. 11. 2009. №. 3-4. S. 130-140. Abb. 3.
- Рис. 4. «Возрасть человеческий». Гравированный лубок.
Источник: Ровинский Д.А. Русские народные картинки. – СПб.: тип. Акад наук, 1881. Кн. 3: Притчи и листы духовные. № 738.
- Рис. 5. “Trap des ouderdoms”. Голландия, 1642-1665 г.
Источник: Groenendijk L.F. *Jeugd en deugd. Een onderzoek van preken en andere stichtelijke literatuur uit de zeventiende en de achttiende eeuw* // Losbandige jeugd. Jongeren en moraal in de Nederlanden tijdens de late Middeleeuwen en de Vroegmoderne Tijd / L.F. Groenendijk, B.B. Roberts (Eds). – Hilversum: Verloren, 2004. - Abb. 19. (- 115 s., S. 95-115).
- Рис. 6. «Возраст человеческий». Гравированный лубок, раскраска.
Источник: Ровинский Д.А. Русские народные картинки. – СПб.: тип. Акад наук, 1881. Кн. 3: Притчи и листы духовные. № 737.
- Рис. 7-а. «Ступени человеческого века». Гравюра на меди. Россия, первая половина XIX в.
Источник: Русская национальная библиотека, СПб.
- Рис. 7-б. “Stufenalter des Menschen”. Литография. 1835 г. Нюрнберг (G.N. Renner & Schuster).
Источник: Ehmer J. *Lebenstreppe* // Enzyklopädie der Neuzeit, Bd. 9. 2009. Col. 50–55 Abb. 2 (S. 51-52).
- Рис. 8. «Восхождение вверх и нисхождение вниз по лестнице и по степеням жития человеческого». Гравированный лубок.
Источник: Ровинский Д.А. Русские народные картинки. – СПб.: тип. Акад наук, 1881. Кн. 3: Притчи и листы духовные. № 739.
- Рис. 9. Рельефный терракотовый изразец «Возрасть». Прорисовка по находкам 2011-2012 гг.
Источник: материалы Ново-Иерусалимской экспедиции ИА РАН, 2011 г.
- Рис. 10. Рельефный терракотовый изразец «Возрасть». Фрагмент.
Источник: фотография Ново-Иерусалимской экспедиции ИА РАН, 2012 г.
- Рис. 11. Корнелис Антонис. Лестница жизни. Деталь (см. рис. 3).
- Рис. 12. «У меня дурака имя Гоноса». Гравированный лубок.
Источник: Ровинский Д.А. Русские народные картинки. Атлас. – СПб, 1881. Т.1, Лл.204, 209б.
- Рис. 13. “As in a map here man may well perceive, how tyme creeps on till death his life bereave”. Английская гравюра конца XVII в.
Источник: Folger Shakespeare Library, 1990-1991. Five Years of Acquisitions Catalog. – Washington, D.C., 1991. P. 80.

А. Новик

аспирант Европейского Университета в Санкт-Петербурге

anovick@eu.spb.ru

«ХОРОШ ПАРИЖ – А ПЕТЕРБУРГ ВСЕ-ТАКИ ЛУЧШЕ...»: РУССКАЯ РЕЦЕПЦИЯ КРУГОВЫХ ПАНОРАМ ПАРИЖА В КОНТЕКСТЕ РУССКО-ФРАНЦУЗСКИХ ОТНОШЕНИЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

В начале позапрошлого столетия общеевропейская мода на круговые панорамы (гигантские закольцованные картины) достигла Санкт-Петербурга и Москвы. Такие полотна попадали в Россию благодаря иностранным антрепренерам, которые рассчитывали заработать в России на картинах, к которым европейская публика уже потеряла интерес. Чтобы сделать экспозицию панорам привлекательнее именно для русского зрителя, иностранные антрепренеры и местные критики зачастую апеллировали к актуальным событиям современности. В частности, панорамы Парижа, которые демонстрировались в российских столицах в разные годы первой половины XIX века, рассматривались через призму непростых русско-французских отношений. Цель исследования состоит в том, чтобы восстановить историю экспозиции этих панорам в Санкт-Петербурге и Москве, а также проанализировать, каким образом состояние русско-французских связей в тот или иной момент истории могло отразиться на русской рецепции топографически точных (и потому, казалось бы, максимально нейтральных) панорамных изображений Парижа.

Ключевые слова: панорама, панорамные зрелища, круговая панорама, русско-французские отношения в первой половине XIX века, русско-европейские художественные связи

At the beginning of the nineteenth century, the pan-European fashion for circular panoramas (giant circular pictures) reached St. Petersburg and Moscow. Foreigners who counted to earn on showing paintings to which the European public had already lost its interest brought such pictures to Russia. In order to make these demonstrations attractive to the Russian audience, foreign entrepreneurs and local critics appealed to topical issues that were associated with the paintings' subject. In particular, the panoramas of Paris that were shown in the Russian capitals during the first half of the nineteenth century were presented through the lens of complicated Russian-French relations. This study aims to restore the history of panoramic exhibition in St. Petersburg and Moscow and demonstrates to what extent the state of Russian-French relations affected the Russian reception of topographically accurate (and therefore seemingly neutral) panoramic images of Paris.

Keywords: panorama, panoramic spectacles, circular panorama, Russian-French relations in the first half of the nineteenth century, Russian-European artistic connections

Историю панорамы принято вести от 19 июня 1787 года, когда ирландский художник-самоучка Роберт Баркер зарегистрировал в Лондоне патент на свое изобретение, «La Nature à Coup d'Oeil», впоследствии переименованное им в панораму [Hyde, 1988, p. 20; Huhtamo, 2013, p. 4]. Панорама представляла собой гигантское живописное полотно, которое с выдающейся точностью изображало окружающую действительность и как бы окружало зрителя со всех сторон, открывая ему обзор на 360°. Экспозиция таких картин должна была проходить в специально оборудованной ротонде, которая была выстроена по заказу изобретателя в Лондоне и открылась для публики в 1793 году. Впоследствии она стала образцом при создании подобных построек в других городах: в 1795 году панорама появилась в Нью-Йорке, в 1799 – в Париже и в Гамбурге, а в 1804 году мода на новый аттракцион достигла Санкт-Петербурга.

Заведения панорам, устроенные в нескольких европейских городах по примеру предприятия

А. Новик *«Хорош Париж – а Петербург все-таки лучше...»*: Русская рецепция круговых панорам Парижа в контексте русско-французских отношений первой половины XIX века Баркера в Лондоне, принадлежали местным энтузиастам и были предназначены, в первую очередь, для демонстрации их собственных произведений. Однако, поскольку создание таких экспонатов требовало значительных временных и финансовых инвестиций, демонстрировать исключительно собственные панорамы им было бы сложно. По этой причине «отработанными» видами антрепренеры обменивались со своими иностранными коллегами или же отправлялись со своим репертуаром в гастрольный тур, тем самым внося свою лепту в создание общеевропейского рынка подобных зрелищных аттракционов.

Поскольку среди русских художников поначалу не нашлось желающих занять свободную нишу на этом рынке, в русские города панорамы чаще всего попадали именно благодаря иностранцам. Последние воспринимали Россию как «вторичный» рынок зрелищных развлечений, где можно было заработать на панорамах, к которым европейская публика уже потеряла интерес. По этой причине подборка панорамной живописи, доступная российскому зрителю первой половины XIX века, была почти случайной, – что, однако, не мешало иностранным устроителям и местным критикам использовать в рекламе этих панорам отсылки к текущей политической ситуации. Показательным примером является история русской экспозиции панорамы Палермо, написанной К.Э. Бирманом по эскизу К.В. Гропиуса и привезенной в Санкт-Петербург в середине 1840-х годов декоратором императорских театров А.Л. Роллером. Панорама, написанная более чем за двадцать лет до ее петербургской экспозиции, русской аудитории преподносилось как напоминание о событиях 1844–1845 годов, когда императрица Александра Федоровна, следуя рекомендациям врачей, посетила Палермо [Скворцова, 2016].

В рамках настоящего исследования нас будет интересовать рецепция трех круговых панорам Парижа, которые демонстрировались в Санкт-Петербурге и Москве в разные годы в течение первой половины XIX века, а именно в 1804–1806, 1820 и 1843–1846 годах. Используя печатную рекламу и отзывы в прессе, мы попробуем восстановить историю экспозиции этих произведений в России, а также проанализировать, каким образом текущее состояние русско-французских дипломатических отношений могло отразиться на русской рецепции этих топографически точных панорамных изображений французской столицы.

Хотя ни одна из интересующих нас панорам (как и в принципе большинство круговых панорам XIX столетия) не сохранилась до наших дней, о некоторых из них можно составить представление по предварительным рисункам и уменьшенным копиям, а также по вербальным описаниям современников. По этой причине мы позволим себе чуть более обширные выдержки из источников, чем это было бы необходимо в случае, если бы нам довелось работать с большим объемом визуального материала.

Город великих талантов и неистовств

Первая из интересующих нас панорама была представлена петербургской публике в августе 1804 года, в деревянной ротонде у здания Императорской библиотеки [Объявление, 1804, 26 авг.]. Судя по описаниям, это мог быть «Вид Парижа с павильона Флоры Тюльери», выполненный одним из первых и вместе с тем наиболее известных французских художников-панорамистов Пьером Прево [Comment, 1999, p. 29]. Эта панорама демонстрировалась во французской столице с 1799 года и по крайней мере до конца января 1803 года¹, а уже в следующем году выставлялась в Петербурге. Представление о ней можно составить по сохранившейся до наших дней уменьшенной репродукции панорамы 1833 года, которая хранится в Musée Carnavalet в Париже.

К открытию экспозиции был подготовлен путеводитель, который должен был помочь зрителю не «заблудиться» в изобразительном пространстве полотна [Путеводитель..., 1804]. Издание сопровождалось «гравированным эстампом», изображающим план панорамы, на котором были отмечены ключевые парижские достопримечательности. Легенда позволяла узнать подробную информацию о каждой из них. Представление о том, как выглядела панорама, можно составить

¹ На это указывает, в частности, письмо из Парижа немецкой путешественницы, в котором она описала свое знакомство с этим произведением, состоявшееся 27 января 1803 года [Briefe einer deutschen Frau aus Paris..., 1803].

A. Novik *“Paris is good, but not that good as St. Petersburg...”*: Russian reception of circular panoramas of Paris within the context of Russian-French relations in the first half of the 19th c. по ее описанию в журнале «Вестник Европы», опубликованном в 1805 году (то есть уже после того, как панорама была перевезена в Москву):

Смотря с высокого павильона Флоры на сад Тюльерийский, на поля Елисейские, на берега Сены, на Парижские окрестности, нельзя не чувствовать приятного впечатления. В одну минуту вы переноситесь из древней Столицы Российской в тот город, о котором ежедневно слышите в обществах, читаете во всех Газетах и Журналах; в тот Город, где образовались великие таланты и где совершились великие неистовства. Здесь на Вольтеровой набережной указывают вам на дом, в котором жил творец Заиры и Генриады; в другом месте видите великолепные Готические башни соборной церкви Богоматери; то огромный Панфеон привлекает на себя ваши взоры и внимание, сей Панфеон, в котором почитатели дарований благоговеют перед тлеющими остатками Женевского Гражданина <...> Никакое описание не подаст вам столь точного, столь обширного понятия о положении и – если можно так сказать – о физиогномии города, как исправная Панорама. Все большие знания, все окрестности находятся перед вашими глазами [Панорамы..., 1805].

Кроме того, из объявления об экспозиции панорамы, опубликованного в городской газете, следовало, что дабы «возвысить изящество оной, <на картине> представлен смотр войск, каковой имел Бонапарте в Европе: Бонапарте представлен тут впереди своих Штаб-Офицеров в Консульской одежде» [Объявление, 1804, 26 авг.]. Примечательно, однако, что рецензент «Вестника Европы» об этом не упоминал, хотя и назвал Париж городом великих талантов и столь же великих неистовств, подразумевая, вероятно, недавнюю на тот момент Французскую революцию. В остальном же он описал панораму как не более чем хорошее произведение в новом жанре искусства, вполне нейтральное идеологически. Скорее всего, именно так панораму воспринимала и русская публика, очарованная невиданным прежде зрелищем.

Поскольку это была самая первая из круговых панорам, выставленных на российской территории, устройству экспозиции предстояло объяснить местному зрителю, что в принципе представляет собой панорама, в чем состоит ее эффект, каким образом такую картину следует рассматривать и как на нее нужно реагировать. Всё это столичные обыватели могли узнать из последующих объявлений в газетах. В частности, согласно идее антрепренера, посещение панорамы должно было заменить настоящую поездку в Париж тем особам, которые никогда в нем не бывали. Вместе с тем, она рекомендовалась и знатокам французской столицы, поскольку именно они имели возможность в полной мере оценить сходство живописной копии с оригиналом. Таким образом, экспозиция была рассчитана на два рода когнитивной реакции зрителей как «бывавших», так и «не бывавших» в Париже:

Весьма приятно для тех, кои не видели Париж, быть вдруг перенесенными в столь отдалённый город <...> Удовольствие делать сравнение с тем, что знают, и находить сходство или разность, весьма приятно. Для тех, коим известен Париж удовольствие ещё более. Они видят точность и подобие. Узнать дом, в коем жили, или по крайней мере рассматривать его положение, окна своей комнаты, прогулки, на которых не редко находились, суть приятные представления: когда во время пребывания в Париже какое-то чувство занимало наше сердце, то не должен ли возбудить приятное воспоминание вид сих предметов? [Объявление, 1804, 9 сент.]

Если верить суждениям антрепренера, панорама имела в Петербурге большой успех. Устроитель отмечал «с удовольствием, но без удивления, что почтенная публика отдала справедливость картине» [Объявление, 1804, 26 авг.] и что «многие удивлявшиеся превосходному сему творению, чувствовали такое удовольствие, что ещё несколько раз приходят видеть оное» [Объявление, 1804, 9 сент.]. Об успехе панорамы свидетельствовал и тот факт, что своего внимания ее удостоила императорская чета [Объявление, 1805, 8 фев.].

А. Новик *«Хорош Париж – а Петербург все-таки лучше...»*: Русская рецепция круговых панорам Парижа в контексте русско-французских отношений первой половины XIX века

Можно предположить, что Александр I и Елизавета Алексеевна посетили панораму незадолго до закрытия петербургской экспозиции, которое пришлось, скорее всего, на конец октября 1804 года. Почти одновременно с этим, 25 октября того же года, был заключен русско-австрийский мир, который стал первым шагом в формировании третьей антифранцузской коалиции. Тем не менее, поскольку это была первая панорама, продемонстрированная в России, скорее всего императора интересовала в первую очередь именно новая художественная форма, а содержание произведения было уже вторично.

Демонстрировавший панораму антрепренер не встретил препятствий для своего предприятия ни в Петербурге, ни в Москве, где экспозиция панорамы открылась в конце февраля 1805 года [Объявление, 1805, 25 фев.] у Тверских ворот [Объявление, 1805, 8 фев.]. Хотя последнее известное нам объявление о московской экспозиции датировано 29 апреля 1805 года [Объявление, 1805, 29 апр.], можно предположить, что она продолжалась и в 1806 году, на что указывает упоминание о панораме в дневнике С. П. Жихарева от 25 сентября того же года [Жихарев, 1955, с. 242]. Объявления о продаже ротонды, оставшейся после ее московской экспозиции, появилось в «Московских ведомостях» не намного раньше: в начале сентября [Объявление, 1806, 5 сент.]. В таком случае, панорама была открыта для посещения москвичами на протяжении всей русско-австро-французская войны 1805 года.

Идеал воображаемых красот

В следующий раз круговую панораму Парижа москвичи и петербуржцы увидели в начале 1820-х годов: это была австрийская круговая картина, привезенная в Россию венским антрепренером по фамилии Штейнигер (Штайнигер). Ранее она выставлялась в венском кабинете панорамы, открытом английским художником-панорамистом Уильямом Бартоном. Возможно, именно он и задумал написать панораму Парижа²: хотя к моменту открытия ее первой (венской) экспозиции в 1814 году Бартона уже не было в живых [Oettermann, 1997, p. 288], имя первой владелицы этого произведения, – Терез Бартон, то есть вдовы художника [Ibid., p. 295, 297], – позволяет предположить, что панорама принадлежала кисти ее мужа. Возможно, он начал работу над панорамой самостоятельно, а затем перепоручил это своим помощникам, как это уже бывало прежде³.

С другой стороны, не исключено, что эта панорама также принадлежала кисти Пьера Прево: до наших дней сохранился сделанный им предварительный рисунок панорамы, над которой художник работал с 1805 до 1813 года, и которая, по мнению некоторых исследователей, в 1814 году выставлялась в Вене [Comment, 1999, 44] (эскиз, выполненный между 1805-м и 1813 годами, сейчас хранится в Galerie J. Kugel в Париже). Так или иначе, после смерти Бартона панорама Парижа и несколько других произведений в этом же роде перешли к его вдове, которая выставляла их повторно [Ibid., p. 296], а затем передала Штейнигеру, который отправился с ними в тур. В 1820 году Штейнигер добрался с ними и до России.

Идея привезти панораму в Санкт-Петербург, казалось бы, лежала на поверхности: Французская кампания 1814 года была событием российской истории не в меньшей мере, чем истории австрийской. Даже через несколько лет после изображенных на панораме событий она не могла оставить русскую публику равнодушной. Панорама Парижа, рассчитанная изначально на австрийского зрителя, интересна тем, что изображала Париж непосредственно во время пребывания в нем союзных войск в 1814 году. По свидетельству Генриха Клаурена, приходившегося И. В. Гёте шурином, венская публика впервые увидела панораму в тот самый день, когда до города добралась новость о входе союзников в Париж [Ibid., p. 295].

² Журнал «Отечественные записки» настаивал, что автором был сам Штейнигер [Панорама города Вены..., 1820, с. 331], однако, скорее всего, это было не так.

³ Например, для панорам Вены и Праги Бартон делал лишь предварительные наброски, после чего приглашал к работе живописцев, которые должны были раскрасить полотно [Oettermann, 1997, p. 288, 291].

A. Novik *“Paris is good, but not that good as St. Petersburg...”*: Russian reception of circular panoramas of Paris within the context of Russian-French relations in the first half of the 19th c.

Экспозиция панорамы началась в Санкт-Петербурге в марте 1820 года, о чем Штейнигер незамедлительно объявил через «Санкт-Петербургские ведомости»:

Всеобщее одобрение, которая сия кругообразная картина получила в разных Столицах Европы, даёт мне лестную надежду, что она картина также благосклонно будет принята и от благородных жителей С. Петербурга <...>, тем наипаче, что сия панорама представляет ту достопамятную столицу, <...> которая после великих происшествий последних лет два раза служила местом соединения Императорских Российских и Союзных войск [Объявление, 1820, 19 март.].

Следует отметить, что эта панорама стала для русского общества одним из немногочисленных поводов обратить внимание на историю Французской кампании 1814 года, которая еще во времена правления Александра I была «вытеснена» на периферию российской истории. Начало этому положил сам император, по инициативе которого празднование победы было очень скромным. Это однако не помешало успеху панорамы у критики. В частности, той же весной картина получила положительный отзыв журнала «Отечественные записки»:

В числе зрелищ первое место занимала прекрасная панорама Парижа, писанная с натуры Штейнигером, живописцем Венской академии⁴. <...> Штейнигер представил Париж во время пребывания в нем союзных войск, не забыв дать отличительного характера каждой нации. Вот по Карусельной площади несутся как вихрь, два казака, ближе – вокруг безобразного башкирца (коих парижане прозвали *les amours du Nord*) собралась куча любопытных зевак. Там прекрасная парижанка притворно закрывает лицо опахалом, при виде нагнувшегося шотландца; мужественные пруссаки в синих колетах сменяют караул красивой венгерской гвардии, одетой в белые мундиры. На мосту движутся торговки, фигляры, савояры – обтиральщики сапог. <...> В саду видны разные группы гуляющих, щеголи гоняются за красавицами, политики или важно расхаживают, закинув руки назад, или газеты держа с жаром, спорят о современных важных происшествиях. На улицах скачут кареты, кабриолеты, верховые; на домах разные вывески. Словом, сколько пестрота одежд придает эффект картине, столько разнообразность действий фигур переносит невольно зрителя в шумный Париж; сколько панорама сия может познакомить с этой столицей не бывавшего в ней, столько доставить удовольствия коротко с ней знакомому... [Увеселения публики..., 1820, с. 140-145].

Как видно из цитаты, ориентация панорам на два уровня когнитивной реакции аудитории за полтора десятка лет никуда не исчезла. И в то же время, если панорама, демонстрировавшаяся в российских столицах в середине 1800-х годов, преподносилась российскому зрителю как возможность «в одну минуту» перенестись в город, достойный внимания всякого просвещенного человека, теперь визит в панораму Парижа подавался как счастливая возможность составить представление об этом городе без того, чтобы ехать туда «наяву»:

Вот как сделался знаком нам Париж, бывший незадолго пред сим идеалом воображаемых красот, описываемых иностранными нашими наставниками, для возбуждения к ним уважения, и теми немногими счастливыми, коим удалось побывать в сей столице совершенств! Мудрено, чтоб теперь кто-нибудь из русских поставил себе в достоинство (как бывало прежде) даже и то, что двоюродный его братец собирается в Париж!! [там же, с. 145]

Не менее примечательно, что по мнению рецензента, «зрелище сего города» особенно пришлось бы по душе русским воинам, «ибо самое великолепие его приятно говорит об их великодушии!» [там же].

⁴ Как уже отмечалось выше, автор «Отечественных записок» скорее всего ошибался насчет авторства панорамы.

А. Новик *«Хорош Париж – а Петербург все-таки лучше...»*: Русская рецепция круговых панорам Парижа в контексте русско-французских отношений первой половины XIX века

Хотя в начале 1820-х годов Французская кампания уже была событием прошлого, идея Штейнигера продемонстрировать в России отсылающую к этому событию панораму оказалась по-настоящему удачной. По оценкам Иоганна Фридриха Тилькера, немецкого художника-панорамиста, который значительную часть своей жизни провел в России, доходы от демонстрации венской панорамы в одном только Петербурге составили около 8.000 рублей серебром и еще столько же Штейнигер мог заработать в Москве [R.V., 1821, S. 892]. Отметим, что панорама демонстрировалась в российских столицах во второй раз в 1828 году другим венским антрепренером Фридрихом Сире [Объявление, 1827, 4 мая], однако повторная экспозиция осталась почти незамеченной.

«Хорош Париж – а Петербург все-таки лучше...»

Еще одна панорама, изображавшая Париж, выставлялась в российских столицах в 1843–1846 годах: это была картина, исполненная двумя парижскими театральными художниками, Уманите Рене Филястраом и Шарлем Антуаном Камбоном. В конце января 1843 года газета «Северная пчела» сообщила, что панорама «будет выставлена в красивом здании, уже готовом и отделяющемся внутри» и откроется через несколько дней [Городские известия..., 1843]. О предстоящем открытии написал и парижский журнал «L'Artiste» [Actualités..., 1842, p. 165].

Последняя рецензия интересна тем, что хотя она была опубликована в парижской прессе и на французском языке, ее первейшим адресатом был именно русский читатель: панорама, о которой шла речь в этой заметке, к моменту ее публикации уже находилась в Санкт-Петербурге. Из статьи следовало, что эта панорама никогда не демонстрировалась во Франции, поскольку художники пожелали отдать преимущество России. Журналист горячо одобрял такое решение, настаивая, что экспозиция французской панорамы в Петербурге могла бы поспособствовать укреплению отношений между двумя нациями. Он писал, что одним из главных удовольствий мирной жизни, прелесть которой обе стороны познали на поле сражения, было возобновление русско-французских художественных связей, а потому и выражал надежду на благосклонный прием панорамы русским просвещенным обществом. Это, по мнению критика, должно было сыграть свою роль в установлении теперь уже и политического союза России и Франции [ibid, p. 166].

Идея рецензента о том, что Филястр и Камбон задумали свое произведение едва ли не в качестве дипломатического подарка русскому народу, не выдерживает никакой критики. Еще в сентябре 1838 года парижское издание «Journal des débats» сообщило, что художники отправили панораму Парижа в Новый Орлеан [France. Paris, 19 Septembre..., 1838], где ее экспозиция началась, как следует уже из новоорлеанской прессы, не позднее января 1839 года [Amusements..., 1839], после чего панорама вернулась во Францию, – и только потом была отправлена в Россию⁵.

Как ни удивительно, статья в журнале «L'Artiste» достигла своего первейшего (то есть русского) адресата, – и даже стала отправной точкой рецензии «Санкт-Петербургских ведомостей»⁶. Некто В. Ц–н писал, что «Французский журнал L'Artiste расхвалил донельзя панораму Парижа, <...> ту самую, которая находится теперь в Петербурге; это заставило меня думать, что она довольно плоха» [Ц–н, 1843, с. 157]. Несмотря на это, критик решил отправиться в панораму вместе с приятелем и затем подробно описал совместное «путешествие», которое началось с подъема на смотровую площадку:

Случалось ли вам пробираться по темным, узким лестницам, на башни? Мы всходили, по точно такой лестнице, на один из трёх павильонов Тюильрийского дворца. А, вот мы на платформе Pavillon de l'horloge – и Париж перед нами. Какая тут панорама! – Париж, как он есть, с своей грудой домов,

⁵ Примечательно, что через несколько месяцев после начала экспозиции в Санкт-Петербурге в город приехал некий «французский живописец, подновивший на холсте живопись, попортившуюся во многих местах от дальней перевозки» [Петербургские вести..., 1843, с. 566].

⁶ С другой стороны, не исключено, что рецензент не читал французскую статью целиком и ограничился лишь переводным фрагментом из рекламного объявления, размещенного в его же газете.

A. Novik *“Paris is good, but not that good as St. Petersburg...”*: Russian reception of circular panoramas of Paris within the context of Russian-French relations in the first half of the 19th c. с своими Елисейскими Полями, простирающимися на несколько вёрст, с Монмартром, – перед нами!

Я уже не помнил, что шёл в панораму. Смотрите – вот колокольни церквей, Парижской Богоматери (Notre-Dame-de-Paris), Св. Сюльпиция (St. Sulpice) вот фронтон церкви Св. Магдалины, куполы собора Инвалидов, Пантеона...[там же, с. 157].

Чтобы еще больше заверить читателя в «реальности» своего «путешествия», автор картинно поставил ее под сомнение – которое тут же развеял:

Но не сон ли это, точно ли я на одном из павильонов Тюильрийского дворца? Да, вот кровля дворца, направо от меня Pavillon de Flore, налево Pavillon Marsan, внизу Карусельная площадь, Музей, а там теряется вдали длинный путь, ведущий к заставе Звезды (Barrière de l’Etoile) и перекрещивающийся с Елисейскими полями. <...> Обращаясь постепенно вокруг, мы увидим старинный Port-Neuf (Новый мост), Pont des Arts, потом здание Института, Карусельную площадь, Июльскую и Вандомскую колонны, Пале-Рояль, Монмартр, озаменованный подвигами Русских войск, и множество мостов, памятников и улиц... [там же].

По словам критика, он настолько погрузился в наслаждение оптической иллюзией, что, собравшись уходить, даже предложил своему знакомому нанять фиакр и вместе добраться до Заставы Звезды. Однако, уже покинув панораму, журналист заключил, что «воображаемое путешествие» – лучше действительного: он не мог нарадоваться тому, что увидел французскую столицу, «отделавшись от знакомства с морской болезнью, от толчков плохого экипажа, не разорившись на покупку бесчисленного множества бесценных безделок» [там же, с. 158]. Да и сама эта столица, по мнению журналиста, едва ли заслуживала того, чтобы покидать ради нее «чинный, милый, опрятный Петербурге», совершенно не похожий на Париж, «поражающий зрителя разнохарактерностью зданий, которые представляют образцы всех стилей архитектуры, всех веков, всех вкусов». Едва спустившись с павильона Тюльери прямо на Большую Морскую улицу, то есть возвратившись из воображаемого пространства в реальное, журналист заключил: «Хорош Париж – а Петербург все-таки лучше» [там же, с. 157-158].

Подобным образом привезенный в Россию вид Парижа охарактеризовал и Ф.В. Булгарин, главный редактор петербургской газеты «Северная пчела». Хотя в своем отзыве он подробно охарактеризовал главные достопримечательности Парижа, – такие как Тюльерийский сад, Площадь Согласия, Триумфальную арку и т. д., – похоже, что их подробное описание было лишь развернутым вступлением к разговору о куда более важной для русского контекста парижской локации:

Это гора Монмартр, где Русские ополчения впоследствии менялись выстрелами с остатками Наполеоновских легионов, провожая названных гостей от Москвы до Парижа! Но Русские оставили после себя в Париже не груды развалин, не обгорелые здания, а любовь к своему великому Венценосцу, уважение к Нему и к себе. Вот, на этой площади, называемой Карусельною, перед самым дворцом Французских Королей и Императора Наполеона, Русские войска, стройно маневрируя, удивляли Парижан своею дисциплиною, как прежде удивляли своим мужеством [Булгарин, 1843 с. 113].

От описания Карусельной площади Булгарин перешел к рассказу о Сене, которая была «немногим шире нашей Фонтанки», но при этом «знаменита своими мостами и набережными». Он также обратил внимание на Собор Парижской Богоматери, кладбище Пер-Лашез, гору Мон-Валерьен, Пантеон и Дом Инвалидов – после чего, однако, поспешно прервал сам же себя:

А. Новик *«Хорош Париж – а Петербург все-таки лучше...»*: Русская рецепция круговых панорам Парижа в контексте русско-французских отношений первой половины XIX века

Но я не могу вам исчислить всех зданий. Что взгляд на Париж, то воспоминание, то идея, то новое чувство!..... История говорит с вами пластически, в формах архитектуры, и последнее событие, более всех трогаящее Русскую душу, при виде Парижа – это Отечественная Война и Русские в Париже, в 1814 году. Русские, не грозные мстители, но вооруженные вестники мира, тишины, спокойствия и свободы всей Европы! Париж теперь не чуждый нам город: он живой памятник славы А_л_е_к_с_а_н_д_р_а Благословенного и Его России! [там же, с. 114]

Поскольку и австрийская панорама, выставлявшаяся в России в начале 1820-х годов, преподносилась критикой через призму этих событий, может показаться, что подобной реакции следовало ожидать и на этот раз. Вместе с тем, посетителей французской панорамы от событий 1812–1814 годов отделяла куда более ощутимая историческая дистанция, да и сама эта панорама (в отличие от австрийской) не давала веских поводов ворошить прошлое.

При этом нельзя не отметить, что Булгарин довольно открыто любовался современным ему Парижем и совершенно не собирался этого скрывать. Как и его коллега из «Санкт-Петербургских ведомостей», Булгарин не только бывал в Париже, но и хорошо знал его; его опыт посещения парижской панорамы служил подтверждением тому, что подобное времяпрепровождение могло доставить удовольствие не только тем, кто не бывал в Париже, но и близко с ним знакомым. Петербургские, а затем и московские газеты неоднократно подчеркивали, что панорама будет интересна «бывавшим и не бывавшим в Париже» [Панорама Парижа..., 1842, с. 889], а устроитель экспозиции пояснял, что «особы, бывшие в Париже, хотя несколько времени <...> тотчас перенесутся воспоминанием снова туда, а не видавшие этого необыкновенного города, будут, конечно, приятно впечатлены...» [Объявление, 1845, 30 янв.]

Осенью 1844 года панорама была отправлена из Петербурга в Москву, где она открылась для посещения с первых дней февраля 1845 года [Объявление, 1845, 30 янв.]. Перенос экспозиции в древнюю российскую столицу вызвал довольно эмоциональную реакцию анонимного автора «Северной пчелы»: он писал, что «в Париже любуются панорамой пылающей Москвы», – имея в виду, вероятно, вид пожара Москвы в 1812 году Ж.-Ш. Ланглуа и выставленный в Париже в 1839 году⁷, – «пусть в Москве полюбуются панорамой Парижа, сохраненного и пощаженого победителями!» [Петербургские вести..., 1843, с. 566] Восклицание (тем более примечательное, что выставка «Пожара Москвы» в Париже закончилась еще в 1842 году [Samuels, 2004, p. 51]), возможно, принадлежало самому Булгарину, который высказывал подобные соображения еще в феврале того же 1844 года:

В Париже показывают панораму Москвы, объятай пламенем, во время нашествия Французов. Теперь у нас показывают панораму Парижа, целого и невредимого, после пришествия Русских. На чью сторону История бросит белый шар? Это скажет потомство... [Булгарин, 1843, с. 114]

Таким образом, набор круговых панорам, представленный русскому зрителю в течение первой половины XIX века, во многом определялся именно случаем. Несмотря на это, русская рецепция таких произведений зачастую была обусловлена текущей политической ситуацией или важными для просвещенного зрителя событиями недавнего прошлого: каждая из экспонировавшихся панорам Парижа становилась для русской критики веским поводом выразить свое к нему отношение.

⁷ Воспоминание об этой панораме оставил В. Е. Строев (автор того самого путеводителя, который один из петербургских рецензентов рекомендовал посетителям панорамы Парижа): «При мне самая лучшая панорама, привлекавшая бесчисленное множество посетителей, представляла пожар Москвы в 1812 году. Ее рисовал живописец Ланглуа, бывший с Наполеоном в Москве. Пораженный ужасною картиною разрушения древней русской столицы, он тогда же снял с натуры замечательные части Кремля и перенес московский пожар на холст. Долго стоял я в этой панораме с чувством глубочайшего благоговения: она напоминала мне и великий подвиг русских, и родину мою, место моего рождения...» (цит. по: [Мильчина, 2013, с. 604-605]).

A. Novik *“Paris is good, but not that good as St. Petersburg...”*: Russian reception of circular panoramas of Paris within the context of Russian-French relations in the first half of the 19th c.

В частности, разительная перемена в рецепции таких произведений произошла после Отечественной войны 1812 года. Если панорама Парижа, выставывавшаяся в Санкт-Петербурге и Москве в середине 1800-х годов, вызывала интерес прежде всего как невиданная диковинка, реакция на более поздние произведения в этом роде была куда более эмоционально окрашенной и «специфически русской». Например, панорама, привезенная в Россию Штейнигером в начале 1820-х годов, изображала Париж во время пребывания в нем в 1814 году участников Французской кампании и потому, по мысли обозревателя «Отечественных записок», должна была вызывать у русских гордость за своих соотечественников, – а никак не восхищение французской столицей, пусть и служившей для России еще совсем недавно «идеалом воображаемых красот» [Увеселения публики..., 1820, с. 145].

Наконец, третью панораму Парижа, которая демонстрировалась в России в середине 1840-х годов, также стала поводом (в частности, для «Северной пчелы») вспомнить Отечественную войну 1812 года и Французскую кампанию 1814-го. Столичная критика, с одной стороны, признавала произведением мастерским, – но вместе с тем и заявляла во всеуслышание, что знакомства с панорамой вполне достаточно для того, чтобы составить представление о Париже. В то же время, французской столице она напоказ предпочитала «чинный, милый, опрятный Петербург». Париж, по мнению критиков, безусловно, проигрывал Петербургу, как некогда французы проиграли русским, – о чем столичному зрителю старались напомнить при каждом его визите в очередную из панорам французской столицы.

ИСТОЧНИКИ

- [Булгарин Ф. В.] Журнальная всякая всячина // Северная пчела, 1843, 29, 6 фев. – С. 113-114.
- Городские известия // Северная пчела, 1843, 20, 26 янв. – С. 79.
- [Объявление] // Московские ведомости, 1805, 11, 8 фев. – С. 210.
- [Объявление] // Московские ведомости, 1827, 36, 4 мая. (Особое прибавление)
- [Объявление] // Московские ведомости, 1845, 30 янв. (Особое прибавление)
- [Объявление] // Санкт-Петербургские ведомости, 1804, 69, 26 авг. – С. 2095.
- [Объявление] // Санкт-Петербургские ведомости, 1804, 73, 9 сент. – С. 2207.
- [Объявление] // Санкт-Петербургские ведомости, 1820, 23, 19 март. – С. 281.
- Панорама города Вены // Отечественные записки, 1820, 1 (2). – С. 329-331.
- Панорамы // Вестник Европы, 1805, 21 (12). – С. 294-295.
- Петербургские вести // Северная пчела, 1843, 142, 29 июн. – С. 565-566.
- Путеводитель панорамы. СПб.: в Имп. тип, 1804.
- Увеселения публики в прошедшем великом посту // Отечественные записки, 1820, 1 (1). – С. 140-145.
- Ц–н В. Панорама Парижа // Санкт-Петербургские ведомости, 1843, 33, 10 фев. С. 157.
- Actualités. Souvenirs // L'Artiste, 1842, 3 (2). – P. 165.
- Amusements // The New Orleans Bee, 1839, 12 (93), 5 Jan.
- Briefe einer deutschen Frau aus Paris // Zeitung für die elegante Welt, 1803, 21, 17 Feb. – Sp. 167-168.
- France. Paris, 19 Septembre // Journal des débats politiques et littéraires, 1838, 20 sept.
- R. B. Zeitung der Ereignisse und Ansichten // Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz, 1821, 191, 30 Nov. – S. 892.

ЛИТЕРАТУРА

- Жихарев С.П. Записки современника: [Воспоминания старого театрала] / Ред., статьи и коммент. Б.М. Эйхенбаума. – Москва, Ленинград: АН СССР, 1955.
- Мильчина В. Париж в 1814–1848 годах: повседневная жизнь. – Москва: Новое литературное обозрение, 2013.
- Скворцова Е.А. «Панорама Палермо» К.Ф. Шинкеля в Петербурге (1846–1853): воспоминания о путешествии семьи императора Николая I на Сицилию // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 6 / под ред. А. В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. – Санкт-Петербург: НП-Принт, 2016. – С. 585-596.

- А. Новик «Хорош Париж – а Петербург все-таки лучше...»: Русская рецепция круговых панорам Парижа в контексте русско-французских отношений первой половины XIX века
4. Comment B. *The Panorama* / trans. by A.-M. Glasheen. – London: Reaktion Books, 1999.
 5. Huhtamo, E. *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*. – Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2013.
 6. Hyde R. *Panoromania! The Art and Entertainment of the “All-Embracing” View*. – London: Trefoil in association with Barbican Art Gallery, 1988.
 7. Oettermann S. *The Panorama: History of a Mass Medium* / transl. by D. L. Schneider. – New York: Zone Books, 1997.
 8. Samuels M. *The spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*. – Ithaca: Cornell University Press, 2004.

SOURCES

1. *Actualités. Souvenirs* In *L'Artiste*, 1842, 3 (2). P. 165.
2. [Advert] In: *Moskovskie vedomosti* [Moscow news], 1805, 11, 8 fev. S. 210.
3. [Advert] In: *Moskovskie vedomosti* [Moscow news], 1827, 36, 4 maya. (Osoboe pribavlenie)
4. [Advert] In: *Moskovskie vedomosti* [Moscow news], 1845, 30 yanv. (Osoboe pribavlenie)
5. [Advert] In: *Moskovskie vedomosti* [Moscow news], 1804, 69, 26 avg. S. 2095.
6. [Advert] In: *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News], 1804, 73, 9 sent. S. 2207.
7. [Advert] In: *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News], 1820, 23, 19 mart. S. 281.
8. *Amusements* In *The New Orleans Bee*, 1839, 12 (93), 5 Jan.
9. *Briefe einer deutschen Frau aus Paris* In *Zeitung für die elegante Welt*, 1803, 21, 17 Feb. Sp. 167–168.
10. [Bulgarin, F. V.] *Zhurnal'naya vsyakaya vsyachina* [All Sorts and Sundries] In: *Severnaya pchela* [Northen Bee], 1843, 29, 6 Fev. S. 113–114.
11. С–н, V. *Panorama Parizha* [Panorama of Paris] In: *Sankt-Peterburgskie vedomosti* [St. Petersburg News], 1843, 33, 10 fev. S. 157.
12. *France. Paris, 19 Septembre* In *Journal des débats politiques et littéraires*, 1838, 20 sept.
13. *Gorodskie izvestiya* [City News] In: *Severnaya pchela* [Northen Bee], 1843, 20, 26 Jan. S. 79.
14. *Panorama goroda Veny* [Panorama of Vienna] In: *Otechestvennye zapiski* [Patriotic Notes], 1820, 1 (2). S. 329–331.
15. *Panoramy* [Panoramas] In: *Vestnik Evropy* [Herald of Europe], 1805, 21 (12). S. 294–295.
16. *Peterburgskie vesti* [News of St. Petersburg] In: *Severnaya pchela* [Northen Bee], 1843, 142, 29 iyun. S. 565–566.
17. *Putevoditel' panoramy*. St. Petersburg: v Imp. tip, 1804.
18. R. B. *Zeitung der Ereignisse und Ansichten* In *Der Gesellschafter oder Blätter für Geist und Herz*, 1821, 191, 30 Nov. S. 892.
19. *Uveseleniya publiki v proshedshe velikom postu* [The Amusements of the Public during the Past Great Lent] In: *Otechestvennye zapiski* [Patriotic Notes], 1820, 1 (1). S. 140–145.

REFERENCES

1. Comment B. *The Panorama*, trans. by A.-M. Glasheen, London, Reaktion Books, 1999.
2. Huhtamo, E. *Illusions in Motion: Media Archaeology of the Moving Panorama and Related Spectacles*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 2013.
3. Hyde, R. *Panoromania! The Art and Entertainment of the “All-Embracing” View*, London, Trefoil in association with Barbican Art Gallery, 1988.
4. Mil'china V. *Parizh v 1814–1848 godax: povsednevnyaya zhizn'* [Paris in 1814–1848: Everyday Life], Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 2013.
5. Oettermann, S. *The Panorama: History of a Mass Medium*, transl. by D. L. Schneider, New York, Zone Books, 1997.
6. Samuels, M. *The spectacular Past: Popular History and the Novel in Nineteenth-Century France*, Ithaca, Cornell University Press, 2004.
7. Skvorcova, E.A. “Panorama Palermo” K. F. Shinkelya v Peterburge (1846–1853): vospominaniya o puteshestvii sem'i imperatora Nikolaya I na Siciliyu [Panorama of Palermo by K. F. Schinkel in Saint-Petersburg: A Remembrance of Emperor Nicholas I's Trip to Sicily]. In: *Aktual'nye problemy teorii i istorii iskusstva*: sb. nauch. statej. Vyp. 6 / pod red. A. V. Zaharovoj, S. V. Mal'cevoj, E. Yu. Stanyukovich-Denisovoj, St. Petersburg, NP-Print, 2016. S. 585–596.
8. Zhixarev S. P. *Zapiski sovremennika* [Notes of the Contemporary]. Moscow, Leningrad, AN SSSR, 1955.

Э.В. Жагун-Линник

преподаватель кафедры кино и современного искусства РГГУ

elvirazhagun@gmail.com

ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ АСПЕКТОВ ГЛИТЧ-АРТА В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ГЛИТЧ-ФЕНОМЕНОВ

В статье рассмотрены основные теоретические работы по глитч-арту и глитч-эстетике, позволяющие составить представление о современном состоянии глитч-исследований и выявить актуальные подходы к изучению. Глитч-арт как новое направление в искусстве исследует специфическую коммуникацию человека и машины, приводящую к появлению непредсказуемых ситуаций в стандартном функционировании техники – сбоем, порождающему специфическую образную среду. Ошибка, проинтерпретированная как глитч-феномен, отражает суть цифровой эстетики, обнажающей реальность условий существования цифровых и машинных систем. Глитч-арт оказывается неотъемлемой частью интерпретационных практик, критикующих цифровую культуру, которая продвигает проект идеальной передачи образа, что открывает новые возможности проблематизировать фигуру автора как интерпретатора, размывающего представления о норме, идеале, что позволяет рассматривать исходно неэстетический материал (ошибку) как средство творчества. Такая проблематизация фигуры автора выявляет концептуальные, социальные, этические, эстетические и художественные принципы глитч-арта со своим набором средств художественной выразительности и со своими режимами семиозиса.

Ключевые слова: глитч-арт, глитч-теория, эстетика ошибки, критическое искусство, критическая теория, сдвиг, метапозиция, идентичность

К определению глитч-феномена

Различные виды медиаискусства формируются как благодаря развитию технологий, так и новым подходам в эстетике, критике, теории. Так, различают всевозможные виды цифрового и постцифрового искусства, каждый из которых подразумевает не столько определенные формы взаимодействия с программным обеспечением, сколько выработанное поведение и восприятие художника и зрителя в отношении к технологическому ресурсу. Одним из признанных направлений искусства новых медиа является глитч-арт, или искусство ошибки, средства и принципы художественной выразительности которого формируются на основе интерпретации сбоев, ошибок, шумов и помех в электронных устройствах аппаратного и программного обеспечения. Именно аппаратный сбой воспринимается художником как материал, из которого создаются новые формы, а машина наделяется способностью к самовыражению через нарушение программного регламента [Goriunova, Shulgin, 2008; Cloninger, 2010; Betancourt, 2017]. Художник оказывается в ситуации, когда

The article deals with the main theoretical works on glitch art and glitch aesthetics, allowing to make the complete representation of the current state of research of glitch phenomena and to identify relevant approaches to their study. Glitch art as a new movement in art explores the specific communication between human and machine leading to the emergence of unpredictable situations in the work of computer technology – failure (error) that generates a specific imaginative environment. The error interpreted by the artist as a glitch phenomenon reflects the essence of digital aesthetics, revealing the reality of the conditions of existence of digital and machine systems. Glitch art turn out to be an integral part of interpretive practices that criticize digital culture to promote the project of ideal image transmission. It opens up new opportunities to problematize the author's figure as an interpreter who break ideas about the norm, the ideal which allows us to consider the source unaesthetic material (error) as means of creativity. Such problematization of the author's figure different forms and types of existence of glitch were differentiated, as well as conceptual, social, ethical, aesthetic and artistic principles of glitch art with own set of means of artistic expression and with semiosis regimes.

Keywords: glitch art, glitch theory, glitch aesthetic, critical art, critical theory, shift, extraposition, identity

Э.В. Жагун-Линник *Проблематизация художественных аспектов глитч-арта
в современных исследованиях глитч-феноменов*

он дает свою интерпретацию, предлагая и новый взгляд на неэстетическое событие, которое воспринимается после его высказывания как эстетическое. Такая способность осуществлять перевод явления коммуникативного сбоя из разряда неэстетического в эстетический преобразует и саму позицию художника, меняет идентичность творца. Происходит качественное изменение его идентичности из-за перехода в метапозицию по отношению к сложившимся художественным нормам. Такая ситуация, описанная в терминах теории стадияльной модели развития идентичности Е.В. Улыбиной и В.А. Колотаева [Колотаев, Улыбина, 2011, 2016], позволяет автору формировать из позиции метапродуктивной идентичности и новую оптику на сложившиеся эстетические программы, и породить новые произведения искусства с изменением режимов семиозиса.

У термина «glitch» отсутствует общепринятый перевод на русский язык, поскольку данное понятие имеет широкий спектр синонимов: error, bug, fault, failure, break, defect, malfunction и т.д. В работах российских авторов по медиа-теории, цифрового искусства и эстетики используется простая транслитерация «глитч», «глитч-арт» [Сербин, 2015; Латыпова, 2016; Деникин, 2017]. В переводе на русский язык глитч чаще всего переводят как ошибку, поскольку в англоязычной литературе, посвященной глитч-феномену в теоретическом и художественном поле, в качестве основного синонима чаще всего встречается слова «error» и «bug», когда речь идет об ошибке в системе аналоговой или цифровой технологии. Но такой ошибке, которая обусловлена техническими ограничениями и не приводит к тотальной катастрофе, но к тому, что в человеко-читаемой форме может выглядеть как несоответствие ожидаемой информации. «Осознание визуальных глитчей (и глитчей в целом) как показателя ошибки (но не ошибки самой по себе) демонстрирует амбивалентную природу глитча. Он оказывается свидетельством уже случившейся ошибки (failure) и формой, которую глитч принимает при его обнаружении. Описание глитча-как-записи (glitch-as-record) ошибки предстает как демонстрация процесса работы машины, ничем не отличающейся от более чем типичной и распространенной, нормативной функции; глитч лишь становится открытым доказательством ошибки (failure) в цифровой системе» [Betancourt, 2017, p. 55]. Поэтому ошибка понимается как расширение функциональных и нормативных рамок в процессе корректной функциональности системы при работе с аномальными данными. Это дает право обозначать и описывать «глитч» в отечественной научной традиции через понятие ошибки, исходя из того, что данное слово с наиболее широким значением будет покрывать все интересующие нас явления, приобретя уже не просто терминологический, но категориальный статус. При этом осознавая, что отношения ошибки и глитча – это отношения причины и следствия, где ошибка – причина, а глитч – следствие, или же формы (глитч) и материала (ошибка).

Уточнение семантики слова «глитч» не является необходимым, поскольку «чтобы понять роль глитча в культуре, не обязательно знать о его происхождении. Осмысление глитча как ошибочности производит намного больше понимания его роли, чем точное определение, которое бы включал или подчинял кодированные глитчи и глитчи как неисправности (malfunctions)» [Goriunova, Shulgin, 2008, p. 111]. Однако при подробном анализе соответствующих художественных практик как принципа рефлексивной работы с формой и специфики средств художественной выразительности глитч-визуальности понятие ошибки (ошибочности) оказывается необходимым даже при самом общем рассмотрении глитча как художественного явления.

К истории возникновения феномена глитч-арта

Как направление визуального искусства глитч-арт возник сравнительно недавно, хотя некоторые из его принципов были предвосхищены уже в творчестве Лена Лая, Курта Швиттерса, Луиджи Руссола, Нам Джун Пайка, Вольфа Востела, Джейми Фентона, Райла Заритски, Дика Эйнсворта, художников группы Experiments in Art and Technology (EAT), режиссеров структурного кино. Все эти художники и режиссеры расширяли установленные эстетические границы и нормы искусства, экспериментируя с функциональными ошибками и сбоями, что вынуждало зрителя воспринимать новую программу искусства за счет «сбоя» традиционного восприятия. Подобного

рода авангардные эксперименты антиэстетического производства в 1920-е и 1960-70-е годы были продолжены глитч-художниками 1990-2000-х годов Жоан Химскерк и Дирком Паесманом, Кори Аркангелом, Энт Скотом, Розой Менкман, Джоном Кейтсом, Ником Бризом, Джоном Сатром, Аристархом Чернышовым, Алексеем Шульгиным, Дмитрием Морозовым, Еленой Роменковой и многими другими.

Начиная с 90-х годов XX века слово «глитч» начинает активно использоваться в рамках современной экспериментальной электронной музыки как конструктивный элемент системного производства. В начале XXI в. с появлением визуальных глитч-произведений получает распространение термин «глитч-арт». К глитч-арту может быть отнесен любой сбой, или ошибка, если его дисфункциональность эстетизирована. Например, пикселизированное или блочное изображение на мониторе, специально созданные помехи на мониторе или при воспроизведении записи, иначе говоря, любые намеренные или ожидаемые («пойманные») искажения трансляции, прежде всего визуальной, которые используются в эстетических целях и позиционируются как вид искусства. Автором этого термина признается художник Энт Скотт, который обозначил данным словосочетанием свои работы 2001 года. В нулевые годы оба термина вошли в научный оборот для описания визуальных и аудиальных произведений, в основе которых лежит помеха, сбой, или ошибка, искажающая исходный сигнал. Тем самым было преодолено разделение на технологический и эстетический способы описания глитча, а исследование глитч-артефактов стало комплексным вне зависимости от вида глитч-феноменов, которые могут происходить на любом носителе.

С 2000-х годов внимание исследователей начинает смещаться в сторону визуальных проявлений ошибочности. В 2002 году арт-коллектив Motherboard и LA ORG в сотрудничестве с ВЕК (Бергенский Центр электронного искусства) при академии изобразительных искусств в Осло организует трехдневный глитч-фестиваль и симпозиум, с целью собрать на одной площадке и обменяться новой информацией разных международных глитч-художников и исследователей глитч-арта. В этом же году коллектив Critical Software (Джон Кейтс, Джон Сатром, Блайт Райли, Кристиан Райан) в Чикаго начинают собирать архив глитч-произведений и глитч-теории. В 2005 году в рамках серии глитч-фестивалей художники Джон Кейтс (Jon Cates), Джейк Эллиот (Jake Elliott), Джон Сатром (Jon Satrom) и др. вводят понятие Dirty New Media, синонимичное глитч-арту [Perlin, 2011]. Данная концепция оказывается не просто критическим инструментом, а единственно верным способом существования художника в мире новых медиа, что проясняет рецептивный аспект функционирования глитча в глитч-арте. В дальнейшем эти два сообщества в 2010 году объединились и организовали фестиваль GLL.TC/H в Чикаго, который просуществовал два года и проходил также в Амстердаме. Так в период 2000-х годов складывается традиция понимания глитч-арта как художественного движения в рамках медиаискусства, где цель глитч-арта соответствует критической позиции по отношению к утвердившемуся технологическому идеалу цифровых медиа.

Проблематизация глитч-арта в современных исследованиях и перспективы его искусствоведческого изучения

До сих пор как вокруг явления глитч-арта, так и вокруг термина глитч ведутся дискуссии относительно того, что является истинным глитчем, какой глитч достоин стать глитч-артом и так далее. Это происходит потому, что термины различают, поскольку глитч в глитч-арте не всегда определяется исключительно техническими аспектами, но часто метафорическими. Так, если глитч это всегда неожиданное и временное ошибочное событие в процессе работы технологии, то глитч-арт намеренное создание и использование помех и ошибок как элементарной основы языка нового направления и жанра в искусстве новых медиа. В связи с чем под глитч-артом понимают как эстетизацию и институализацию глитчей, так и критическую, и философскую практику, расширяющую устоявшиеся художественные представления в цифровом искусстве.

Э.В. Жагун-Линник *Проблематизация художественных аспектов глитч-арта
в современных исследованиях глитч-феноменов*

Ведь цифровой сигнал по сравнению с аналоговым дает совершенный, идеализированный визуальный образ, преобразуя саму систему восприятия картинки.

Исследователи, узаконив изначально глитч как эстетический и художественный приём, создают дискурсивное поле, где нет единого мнения относительно того, что можно причислить к глитч-арту, а что нет. Большинство глитч-теоретиков отказываются причислять к глитч-арту произведения, лишённые критической составляющей.

По мнению таких авторов как М. Бетанкурт, К. Клонингер, Р. Менкман, Дж. Кейтс и др., глитч-арт выполняет важнейшую социокультурную функцию метакритики современной техногенной цивилизации, показывая ограничения и недостатки таких ее явлений, как цифровой капитализм, информационное общество, информационное поведение, технологический перфекционизм и количественное приращение возможностей техники (рост скорости и пропускной способности каналов и т.д.). Однако лежащие в основе произведений глитч-арта принципы художественной выразительности и формально-стилистические характеристики формируют эстетические границы жанра. Такой подход проблематизирует свойственные искусству функции восприятия посредством возникновения ошибочных визуальных проявлений, как бы переводят их в иную плоскость понимания нового образа зрителем, создавая новые смыслы. Следовательно, глитч-арт расширяет перспективы человеческого восприятия и эстетического опыта [Moradi, 2004; Cascone, 2000; Barker, 2011; Goriunova, Shulgin, 2008].

Действительно, глитч-образность в первую очередь воспринимается как эстетическое и художественное, а не только критическое явление, что позволяет утверждать, что глитч-феномен превращается в глитч-артефакт через установление формально-стилистических признаков, оказывающихся художественными средствами выразительности новых художественных решений, нового художественного поведения, нового художественного языка, основанного на понятийной дихотомии ошибки и нормы, где понятие ошибки оказывается необходимым условием при обосновании эстетического, художественного и стилистического концепта в глитч-арте и глитч-эстетике.

В этой связи возникает необходимость в дальнейшем исследовании в перспективе проектов в области глитч-арта феномена ошибки как особого художественного приёма, являющегося вариантом не только нормы коммуникации с технологиями, методом искусствоведческой самоинтерпретации произведений и социальной критики информационного общества, но и основанием процессов семиотизации, развивающейся на основе традиционной художественной модели творчества, что приводит к порождению совершенно новых форм визуальной образности.

Поскольку феномен глитч-арта начал изучаться сравнительно недавно, термин «глитч» входит в научный оборот сначала только в очень специальной области экспериментальной электроники 1990-х годов, когда формируется жанр глитч-музыки. Начиная с 2000-х годов появляются первые статьи, исследующие музыкальные глитч-практики [Cascone, 2000; Andrews, 2000; Young, 2002; Thomson, 2004; Sangild, 2004; Prior, 2008; Krapp, 2011]. Так, Ким Каскон в статье «The Aesthetics of Failure» [Cascone, 2000] вводит термин *постцифровая эстетика*, понимая под ним «ошибки» цифровых технологий – дефекты, шумы, искажения – глитчи, то есть всё, что принято считать цифровым «мусором». К. Каскон использует термин *постцифровое* как синоним глитча и связывает преднамеренное использование ошибок с глитч-артом. Йен Эндрюс в статье «Post-digital Aesthetics and the Return to Modernism» [Andrews, 2000] понимает «постцифровое» как противодействие мнимой цифровой безупречности и идеологизированному технологическому прогрессизму в пользу ошибок и помех. Для Й. Эндрюса и К. Каскона постцифровым оказывается то, что отказывается от идеальности и глянцевого цифрового объекта и тем самым осуществляет критику культуры в русле современных критических теорий. Такой отказ, по мнению обоих, сближает постцифровую эстетику с модернистскими практиками деконструкции, деформации и абстракции, также направленными на практическую критику господствующей цифровой культуры. Модернистское наследие связывает теорию глитч-арта с исследованиями развития визуальных искусств через деформации.

С середины 2000-х годов начинает появляться целый ряд статей, диссертационных исследований и монографий, изучающих визуальный глитч как специфическую часть функционирования современных аналоговых и цифровых медиа, доказывая тем самым, что визуальный глитч является такой же частью системы, ее оборотной стороной, как шум часть сигнала (Айман Моради [Moradi, 2004], Ольга Горюнова, Алексей Шульгин [Goriunova, Shulgin, 2008], Питер Крапп [Krapp, 2011], Роза Менкман [Menkman, 2011], Хаг Менон, Даниель Темкин [Manon, Temkin, 2011], Марк Нунес [Nunes, 2012], Ник Бриз [Briz, 2009], Майкл Бетанкурт [Betancourt, 2017], Курт Клониингер [Cloninger, 2010], Тим Баркер [Barker, 2008; Barker, 2011], Аннунция Фаес [Faes, 2015], Ребекка Джексон [Jackson, 2011] и др.).

Айман Моради первым ввел визуальный глитч в художественное поле с опорой на теоретическую, критическую и описательную практику. В работе «Glitch Aesthetics» [Moradi, 2004] он раскрывает суть изучаемого явления, понимая глитч-арт как особый жанр цифрового и медиа искусства, разделив глитч-феномены на два вида: Чистый Глитч (Pure Glitch) и Глитч-Подобие (Glitch-alike), наделив их не только художественным, но и ценностным смыслом. Такая оппозиция высокой (high-brow) и массовой культуры (low-brow), некоммерческого искусства и коммерческого дизайна стала стартовой точкой обсуждения классификаций и категорий для исследования глитч-арта, выявив ключевую проблему – коммерческое и художественное использование глитч-артефактов в современной цифровой среде.

По примеру Моради другие авторы создают свои оппозиции: cool glitch – hot glitch [Menkman, 2011], wild glitch – domesticated glitches [Cloninger, 2010], spontaneous glitch – pop glitch [Jackson, 2011], pre-glitch – post glitch [Cates, 2014]. Однако в то же самое время настаивают на необходимости снятия такого радикального противопоставления для дальнейшего развития теории глитч-арта (Роза Менкман, Майкл Бетанкурт, Курт Клониингер, Марк Нунес, Джон Кейтс, Ник Бриз, А. Шульгин и О. Горюнова). Они доказывают, что глитч-арт является системой интерпретации культуры через взаимодействия и взаимопроникновения смыслов на различных уровнях, придавая новому явлению бахтинский смысл диалогического механизма, способствующий выработке новых смыслов. Глитч-арт становится критерием оценки явлений глитча вообще: налицо общая тенденция рассматривать глитч не только как технический, но и как эстетический и художественный феномен, проявляющийся через деформированные, пикселизированные, изломанные формы и цвета, автономия которого и есть глитч-арт.

Роза Менкман в книге «Глитч импульс» [Menkman, 2011] обосновывает автономию глитча на основе теории информации и коммуникации Шеннона–Уивера. Она исследует глитч-арт посредством создания новых критических рамок, в которых социальный аспект соизмерим с техническим за счет сопротивления навязанному информационному поведению в медиапространстве. Р. Менкман настаивает на концептуализации глитча как пост-производственного разрыва производственного потока технологии, что позволяет оценивать глитч-произведение не только как эстетическое явление, но и социальное. Поэтому глитч-арт интерпретируется Менкман как искусство сопротивления и встраивается в весьма распространенную модель протестных форм искусства. Хотя в этой связи интересно заметить, что уже у Норберта Винера в определении информационного шума содержатся положительные коннотации как сопутствующего состояния любой коммуникативной цепи, в определенный момент превращающегося в источник новых смыслов. В дальнейшем, развивая идеи Романа Jakobsona, Ю.М. Лотман предложил рассматривать определенный сдвиг в системе передачи сообщения, приводящий к парадоксальному изменению самой конструкции, замкнутой в канале автокоммуникации «Я – Я», как порождающей новые смыслы и новые состояния идентичности субъекта. Если штатная ситуация передачи данных через канал связи «Я – ОН» обеспечивает увеличение объема информации у получателя, то при нарушениях, которые приводят к переформатированию самой системы, ожидаемо возникает структурное изменение позиции адресата, переорганизация его самого как личности, выход за пределы сложившегося образа, переход в метапозицию и появлению автора нового высказывания [Лотман, 1992].

Э.В. Жагун-Линник *Проблематизация художественных аспектов глитч-арта в современных исследованиях глитч-феноменов*

Разумеется, схема семиозиса с его возможными сбоями должна быть дополнена схемой живого языка, в котором семантические события во многом связаны со сбоями коммуникации или функционирования знака (амбивалентность, многозначность, метафоричность естественного языка). Так, Курт Клонингер в статье «Машина в призраке / Помехи, пойманные на выходе» [Cloninger, 2010], опираясь на теорию М.М. Бахтина, уподобляет компьютерный код человеческому языку и ставит в центр своей теории аффективное глитч-событие, проблематизирующее трансцендентность идеального сигнала. При этом человеческий фактор в процессе распознавания и восприятия зрителем глитча становится осознанным и даже политически маркированным выбором. В глитч-манифесте Клонингер совместно с Ником Бризом вводит понятие «политический глитч», что говорит не столько об эстетическом выборе, сколько об этическом, несущем критику технократического сознания. Такой подход требует использовать институциональную теорию Артура Данто, настаивающую на приоритете художественной теории и осознанной интерпретации над субъективной творческой волей в современном искусстве.

Другим важным философом для глитч-арта оказывается Теодор Адорно, к которому обращается ряд исследователей (А. Моради, П. Крапп, А. Фаэс), но наиболее последовательно его эстетическую теорию применяет М. Бетанкурт в книге «Теория и практика в глитч-арте: критические ошибки и постцифровая эстетика» [Betancourt, 2017]. Бетанкурт концептуализирует глитч-арт как продолжение радикального модернизма, где целью искусства было активное эстетическое воздействие, травмирующее и трансцендирующее опыт зрителя. В его теории глитч-арт оказывается прямым продолжением абстрактного искусства и радикальной абстрактности структурного кино.

Тим Скотт Баркер, исследуя глитч-арт в статьях «Событие и Ошибка» [Barker, 2008] и «Эстетика Ошибки: Медийное искусство, Машина, Непредвиденность и Ошибочность» [Barker, 2010] рассматривает глитч-событие в рамках философии Ж. Делёза и А.Н. Уайтхеда. Баркер пытается концептуализировать ошибку как актуализацию непредвиденного потенциала внутри информационного потока системы машины и технологии. Аннунция Фаэс [Faes, 2015] сосредотачивает свое исследовательское внимание на этической, критической и социальной стороне глитч-арта, опираясь на философию М. Хайдеггера и Г. Дебора, не забывая об ироничной составляющей глитча, которая помогает, по ее мнению, сохранять «политическую идентичность художника».

Дж. Кейтс реконструирует эволюцию глитч-арта как pre-glitch → glitch → post-glitch [Cates, 2014], где пост-глитч прежде всего рефлексивен по отношению к самим техническим и художественным возможностям глитч-производства. Тем самым, если глитч – индекс, указатель (по Ч. Пирсу) или означающее (по Соссюру) некоторой неисправности при работе технологии, то пост-глитч – это уже символ (по Пирсу) или текст (по Барту), иначе говоря, мета-описание самих условий сбоя. Именно поэтому для Кейтса к пост-глитчу относятся работы, созданные посредством глитч-приложений и глитч-эффектов. Пост-глитч Кейтса возвращает нас к типологии Ай. Моради и глитч-подобию, к горячим глитчам Р. Менкман, одомашненным глитчам К.Клонингера и поп-глитчам Р.Джексона. То есть пост-глитч это не столько про критическое и этическое, сколько про эстетическое и художественное. В подходе Кейтса глитч понимается как норма технологии, а пост-глитч оказывается мета-осмыслением этой нормы, своеобразным «мифом» о норме, в котором, как и во всяком мифе, форма отношения к реальности приоритетна перед любым в сравнении с рациональным содержанием. Такая мифологизация в пост-глитче усиливает интенциональное содержание искусства, возвращая в него человеческое измерение, когда материальность человеческого тела приравнивается к материальности цифровых медиа.

Свой вклад в осмысление глитча внесли и отечественные исследователи. Статья А. Шульгина в соавторстве с Ольгой Горюновой под названием «Glitch» [Goriunova, Shulgin, 2008] является одной из самых цитируемых в сфере глитч-теории. Так, они одни из первых объясняют глитч как то, что оказывается ссылкой, указанием на ошибку, то есть самореферентным индексом. В других

отечественных исследованиях по вопросу рассмотрены отдельные аспекты интересующего нас явления, существующего внутри отдельных медиа, таких как цифровая фотография [Деникин, 2017], компьютерные игры [Латыпова, 2016], видео [Жилина, 2017], глитч в цифровой культуре на основе анализа статьи М. Бетанкурта [Сербин, 2015].

Анализ исследований глитч-арта позволяет выделить следующие проблемы. Особое внимание в большинстве теоретических работ уделяется критическим и этическим аспектам функционирования глитч-арта, а также специфике взаимодействия человека и технологии, построенной на отказе от нормативности восприятия и поведения с технологическим ресурсом. Такой подход приводит к формированию дихотомий внутри направления и разделению единообразных эстетических и художественных аспектов сформировавшейся глитч-образности. Тем не менее представляется продуктивным исследовать глитч-арт как развитие художественного языка от глитча и пред-глитча к пост-глитчу (специально не рассматриваемого в отечественной науке), основанного на феномене ошибки как сдвига и деконструкции внутренней формы объектов. Таким образом, проблематизация контекстов применения художественных и эстетических аспектов глитч-феноменов позволяет рассматривать глитч-арт в рамках искусствоведческой перспективы.

Заключение

Современное развитие научного знания о глитч-арте обладает огромным познавательным потенциалом, характеризуя изменчивую и непредсказуемую современность как область формального поиска или совокупность художественных приемов, основанных на использовании новых технологий. Если глитч создает художественную форму, то глитч-арт создает собственный художественный язык, в основе которого лежит акт преобразования ошибки в информационном канале связи в эстетический факт. Такой язык позволяет увидеть многие конструкции современного технологического искусства изнутри и вскрыть закономерность развития всего направления. Тем самым, осмысление и анализ глитч-арта как художественной практики, основанной на свойственном для технологии непредсказуемом сбое сигнала в системе, демонстрирует, что глитч предстает как часть цифровой политики современности, а глитч-арт оказывается значимым направлением искусства новых медиа и обладает большим интерпретационным потенциалом в отношении множества современных художественных практик.

ИСТОЧНИКИ

1. *Briz N.* Thoughts on Glitch (art). V1.0, 2009 // URL: <http://nickbriz.com/thoughtsonglitchart/thoughtsonglitchartv2.0.pdf>
2. *Cates J.* POST Glitch // *Noo Art. The Journal of Objectless Art*, 2014. [Электронный ресурс] <http://nooart.org/post/81334324619/cates-postglitch>
3. *Manon H.S., Temkin D.* Notes on Glitch. *World Picture Journal*, 2011 // URL: http://www.worldpicturejournal.com/WP_6/Manon.html
4. *Peplin E.* Dirty New Media. 2011. // URL: <http://chicagoartmagazine.com/2011/10/dirty-new-media-art2/>

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979.
2. *Деникин А.А.* Постцифровая эстетика в арт-практиках цифрового искусства // *Обсерватория культуры*. 2017. № 1. С. 36-45.
3. *Жилина А.В.* О преимуществах материалистского подхода в теории медиа // *Философский журнал* 2017. Т. 10. № 3. С. 93-111.
4. *Жилина А.В.* Технологические сети видео как материализованная теория. Магистерская диссертация. Высшая Школа Экономики, 2017.
5. *Колотаев В.А., Улыбина Е.В.* Стадиальная модель развития идентичности (на примере киноискусства) // *Психология. Журнал высшей школы экономики*. 2011. № 1. Т. 8. С. 3-26.
6. *Колотаев В.А., Улыбина Е.В.* Кризисы идентичности в ситуации неопределенности как варианты отношения к себе // *Мир психологии. Научно-методический журнал*. Москва-Воронеж. 2016. № 3 (87). С. 121-132.

Э.В. Жагун-Линник *Проблематизация художественных аспектов глитч-арта в современных исследованиях глитч-феноменов*

7. Латыпова А. Конверсия ошибки: глитч-арт в компьютерных играх // Медиафилософия XII. Игра или реальность? Опыт исследования компьютерных игр / Под редакцией В.В. Савчука. – Санкт-Петербург: Фонд развития конфликтологии, 2016. – С. 263-281.
8. Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры // Ю.М. Лотман. Избранные статьи: В. 3 т. Т. 1. – Таллин: Александра, 1992. – С. 76-89.
9. Пятигорский А.М. Некоторые общие замечания относительно рассмотрения текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования. – Москва: Издательство Академии Наук СССР, 1962.
10. Сербин В.А. Glitch art: критические практики цифровой культуры // Гуманитарная информатика / Под редакцией Г.В. Можяевой. Вып. 9, 2015. – С. 88-97.
11. Якобсон Р.О. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – Москва: Прогресс, 1975.
12. Andrews I. Post-Digital Aesthetics and the Return to Modernism, 2000. [Электронный ресурс] URL: <http://www.ian-andrews.org/texts/postdig.html>
13. Barker T. Aesthetics of the Error: Media Art, the Machine, the Unforeseen, and the Errant. University of New South Wales // Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures. Edited by Mark Nunes. – New York: Continuum, 2011.
14. Barker T. The Error and The Event. Vector [e-zine], #6, 2008. URL: http://www.virose.pt/vector/x_06/barker.html
15. Betancourt M. Glitch Art in Theory and Practice: Critical Failures and Post-Digital Aesthetics. New York: Routledge, 2017.
16. Cascone K. The Aesthetics of Failure: “Post-Digital” Tendencies in Contemporary Computer Music // Computer Music Journal, Vol. 24, No. 4 (Winter, 2000). – P. 12-18.
17. Cloninger C. The Machine in the Ghost/Static Trapped in Mouths, 2010. One Per Year. – Brescia, Italy: Link Editions, 2014.
18. Cloninger C. One Per Year. – Brescia, Italy: Link Editions, 2014.
19. Faes A. The Error of Error: politics, community and humor in glitch art // Bachelor of Visual and Critical Studies the School of the Art Institute of Chicago, 2015.
20. Gorionova O., Shulgin A. Glitch // Software Studies: A Lexicon / Ed. Matthew Fuller. – Cambridge, Mass: MIT Press, 2008. – P. 110-119.
21. Jackson R. The Glitch Aesthetic. Vaster of arts in the college of Arts and Sciences. – Georgia State University, 2011.
22. Krapp P. Noise channels: Glitch and error in digital culture. – University of Minnesota Press. Electronic mediations; v.37, 2011.
23. Menkman R. The Glitch Moment(um). Network Notebooks 04, Institute of Network Cultures. – Amsterdam, 2011.
24. Moradi I. Glitch Aesthetic, 2004. [Электронный ресурс] URL: www.oculasm.org/glitch/download/Glitch_dissertation_print_with_pics.pdf
25. Nunes M. Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures. – London: Continuum Publishing Corp, 2012.
26. Prior N. Putting a glitch in the field: boudieu, actor network theory and contemporary music // Cultural sociology, 2008. – P. 301-319.
27. Sangild T. Glitch – The beauty of malfunction // Bad Music: The Music We Love to Hate / Christopher Washburne & Maiken Derno (eds.). – Routledge, 2004. – P. 257-274.
28. Temkin D. Glitch && Human/Computer Interaction // NooArt: The Journal of Objectless Art, 2014. URL: <http://nooart.org/post/73353953758/temkin-glitchhumancomputerinteraction>
29. Thomson P. Atoms and errors: towards a history and aesthetics of microsound // Journal Organised Sound, V. 9, I. 2, August 2004. – P. 207-218.
30. Young R. Worship the glitch: Digital music, electronic disturbance // Undercurrents: the hidden wiring of modern music. – London, New York – Bloomsbury Publishing, 2002. – P. 45-59.

SOURCES

1. Briz N. *Thoughts on Glitch (art) v1.0*, 2009. URL: <http://nickbriz.com/thoughtsonglitchart/thoughtsonglitchartv2.0.pdf>
2. Cates J. *POST Glitch*. In *Noo Art. The Journal of Objectless Art*, 2014. URL: <http://nooart.org/post/81334324619/cates-postglitch>
3. Manon H. S., Temkin D. *Notes on Glitch*. In *World Picture Journal*, 2011. URL: http://www.worldpicturejournal.com/WP_6/Manon.html
4. Peplin E. *Dirty New Media*. 2011. URL: <http://chicagoartmagazine.com/2011/10/dirty-new-media-art2/>

REFERENCES

1. Andrews I. *Post-Digital Aesthetics and the Return to Modernism*, 2000. URL: <http://www.ian-andrews.org/texts/postdig.html>
2. Bahtin M.M. *Estetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, Iskusstvo, 1979.
3. Barker T. *Aesthetics of the Error: Media Art, the Machine, the Unforeseen, and the Errant*. In *Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*, edited by Mark Nunes. New York, Continuum, 2011.
4. Barker T. *The Error and The Event*. In *Vector [e-zine]*, #6, 2008. URL: http://www.virose.pt/vector/x_06/barker.html
5. Betancourt M. *Glitch Art in Theory and Practice: Critical Failures and Post-Digital Aesthetics*. Routledge, New York, 2017.
6. Cascone K. *The Aesthetics of Failure: "Post-Digital" Tendencies in Contemporary Computer Music*. In *Computer Music Journal*, Vol. 24, No. 4 (Winter, 2000), pp. 12-18.
7. Cloninger C. *The Machine in the Ghost/Static Trapped in Mouths, 2010*. In *One Per Year*. Brescia, Italy, Link Editions, 2014.
8. Cloninger C. *One Per Year*. Brescia, Italy, Link Editions, 2014.
9. Denikin A.A. *Postcifrovaya estetika v art praktikah cifrovogo iskusstva* [Postdigital aesthetic in art practices of digital art]. In *Observatoriya kulturi* [Observatory of culture]. # 1, 2017. Pp. 36-45.
10. Faes A. *The Error of Error: politics, community and humor in glitch art*. In *Bachelor of Visual and Critical Studies the School of the Art Institute of Chicago*, 2015.
11. Goriunova O., Shulgin A. *Glitch*. In *Software Studies: A Lexicon*, ed. Matthew Fuller, Cambridge, Mass, MIT Press, 2008. Pp. 110-119.
12. Jackson R. *The Glitch Aesthetic. Vaster of arts in the college of Arts and Sciences*. Georgia State University, 2011.
13. Jilina A.V. *O preimuschestvah materialistskogo podhoda v teorii media* [About the benefits of a materialist approach to media theory]. In *Filosofskii jurnal* [Philosophy journal]. 2017. Pp. 93-111.
14. Jilina A.V. *Tehnologicheskie seti video kak materializovannaya teoriya* [Technological networks video as a materialized theory]. *Visshaya Shkola Ekonomiki*. 2017.
15. Krapp P. *Noise channels: Glitch and error in digital culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis, London, 2004.
16. Kolotaev V. A., Ulubina E.V. *Stadialnaya model razvitiya identichnosti na primere kinoiskusstva* [Phase development model of the identity]. In *Psihologiya. Jurnal visshoi shkoli ekonomiki* [Psychology. Journal of Higher School of Economics]. 2011. № 1. T. 8. Pp. 3-26.
17. Kolotaev V. A., Ulubina E.V. *Krizisi identichnosti v situacii neopredelennosti kak varianti otnosheniya k sebe* [Crises of identity in the situation of uncertainty as the options attitude]. In *Mir psihologii* [World of psychology]. Moscow, Voronej, 2016. № 3 (87). Pp. 121-132.
18. Latipova A. *Konversiya oshibki glitch art v kompyuternih igrakh* [Conversion of error: glitch art in computer games]. In *Mediafilosofiya XII. Igra ili realnost. Opit issledovaniya kompyuternih igr* [Media philosophy XII. Game or reality? Experience in the study of computer games]. Pod redakciei V.V. Savchuka. Saint-Petersburg. Fond razvitiya konfliktologii. 2016. Pp. 263-281.
19. Lotman Y.M. *O dvuh modelyakh kommunikacii v sisteme kulturi* [About two models of communication in the system of culture]. In Y.M. Lotman. *Selected articles: T.1*. Tallin, Aleksandra. 1992. Pp. 76-89.
20. Menkman R. *The Glitch Moment(um)*. In *Network Notebooks 04*, Institute of Network Cultures, Amsterdam, 2011.
21. Moradi I. *Glitch Aesthetic*, 2004. URL: www.ocularism.org/glitch/download/Glitch_dissertation_print_with_pics.pdf
22. Nunes M. *Error: Glitch, Noise, and Jam in New Media Cultures*. London: Continuum Publishing Corp, 2012.
23. Pyatigorskii A.M. *Nekotore obschie zamechaniya otnositelno rassmotreniya teksta kak raznovidnosti signala* [Some General comments on the consideration of the text as a kind of signal]. In *Strukturno tipologicheskie issledovaniya* [Structural and typological studies]. Moscow, Publishing house of USSR Academy of Sciences, 1962.
24. Prior N. *Putting a glitch in the field: boudieu, actor network theory and contemporary music* // *Cultural sociology*, 2008. Pp. 301-319.
25. Sangild T. *Glitch – The beauty of malfunction*. In *Bad Music: The Music We Love to Hate*. Christopher Washburne & Maiken Derno (eds.). Routledge, 2004. Pp. 257-274.
26. Serbin V.A. *Glitch art: Kriticheskie praktiki cifrovoj kultury* [Glitch art: critical practices in digital culture]. In: *Gumanitarnaya informatika* [Digital Humanities, Russian e-journal]. 2015. E. 9. Pp. 88-98.
27. Temkin D. *Glitch && Human*. *Computer Interaction*. In *NooArt: The Journal of Objectless Art*, 2014. URL: <http://nooart.org/post/73353953758/temkin-glitchhumancomputerinteraction>

Э.В. Жагун-Линник *Проблематизация художественных аспектов глитч-арта
в современных исследованиях глитч-феноменов*

28. Thomson P. *Atoms and errors: towards a history and aesthetics of microsound*. In *Journal Organised Sound*, V. 9 I. 2, August 2004. Pp. 207-218.
29. Jakobson R O. *Lingvistika i poetika* [Linguistics and poetics]. In *Strukturalizm "za" i "protiv"* [Structuralism: "for" and "against"]. Moscow, Progress, 1975.
30. Young R. *Worship the glitch: Digital music, electronic disturbance*. In *Undercurrents: the hidden wiring of modern music*. London, New York, Bloomsbury Publishing. 2002. Pp. 45-59.

К.А. Танис

стажер-исследователь Международного центра истории и социологии
Второй мировой войны и ее последствий НИУ «Высшая школа экономики»

ktanis@hse.ru

ТРОФЕЙНЫЕ ФИЛЬМЫ В СССР В 1940–1950-е ГОДЫ: К ПРАКТИКАМ КИНОПРОКАТА*

В настоящей статье рассматриваются практики показа трофейных фильмов в СССР в первое послевоенное десятилетие. На основе анализа стенограмм совещаний работников Главкинопроката, постановлений Совета Министров СССР и других архивных документов данное исследование реконструирует историю циркулирования иностранных фильмов в рамках советской модели кинопроката. Как показали многие исследования, трофейные фильмы были выпущены в советский прокат с целью пополнения бюджета. Однако не менее важно и то, что советская система кинопроката подразумевала сосуществование нескольких типов киносетей (государственная, профсоюзная, ведомственная), каждая из которых должна была выполнять ежегодный план прибылей. Подобная децентрализация ставила сети в условия жесткой конкуренции друг с другом, а трофейные фильмы в этом контексте являлись ценным источником дохода. В данной статье показано, как практики этой межсетевой конкуренции, такие как распределение советских и иностранных фильмов, борьба за залы и точки кинопроката, реклама и тактика показа кинофильмов, влияли на историю кинопроката в стране.

Ключевые слова: советский кинопрокат, трофейное кино, экономика кинопроката, киносети, перемещенные культурные ценности

This paper considers the strategies of trophy films exhibition in the USSR during the first postwar. Through analyzing transcripts of film official's sessions, resolutions of the Council of Ministers of the USSR and other archival sources, this research is aimed to reconstruct the history of exhibition and circulation of foreign films in the frames of Soviet model of distribution. As multiple studies have shown, the circulation of trophy films was aimed to fulfill the governmental budget. Last but not least, the Soviet film distribution system implied the coexistence of several types of film networks (state network, trade union network, ministerial network), each of which had to fulfill the annual plan of profits. This decentralization resulted in the networks to compete with each other. Under these circumstances, trophy films became a valuable source of revenues. This article shows how the practices of this inter-network competition, such as spreading of Soviet and foreign films, the struggle for cinema theatres, advertising and film exhibition policies, have influenced the history of film distribution in the USSR.

Keywords: Soviet Film Distribution, Trophy Films, Economics of Cinema, Film Networks, Displaced Cultural Valuables

Трофейное кино появилось в Советском Союзе в результате конфискации киноархивов на завоеванных территориях во время Второй мировой войны и дальнейшего проката захваченных фильмов в советских кинотеатрах в первое послевоенное десятилетие. Среди основных причин демонстрации более ста немецких и американских фильмов исследователи выделают как коммерческую составляющую – при минимальных затратах прокат иностранных фильмов помогал Министерству кинематографии выполнять ежегодный план прибылей, так и системную – в условиях начинающейся политики «малокартинья» трофейные фильмы обеспечивали работу сетки кинопроката [Туровская 2015; Pozner 2012; Laurent 2000; Kenez 1992; Knight 2015].

В настоящей статье мы бы хотели подробнее остановиться на практиках проката трофейных фильмов, чтобы понять специфику их распространения с точки зрения экономики кинорынка. На основе анализа всесоюзных и республиканских совещаний работников Главкинопроката,

© Танис К.А., 2019

* Статья подготовлена в ходе проведения работы в рамках Программы фундаментальных исследований Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (НИУ ВШЭ) и с использованием средств субсидии в рамках государственной поддержки ведущих университетов Российской Федерации «5-100».

К.А. Танис *Трофейные фильмы в СССР в 1940–1950-е годы:*
к практикам кинопроката

постановлений Совета Министров СССР, внутренних совещаний ВЦСПС и других архивных документов, мы попытаемся реконструировать практики проката и понять интересам каких институций служит та или иная форма циркуляции трофейных лент.

7 апреля 1948 года на заседании Оргбюро ЦК ВКП(б) принята резолюция, согласно которой Министерство кинематографии совместно с Министерством финансов должны были разработать вопрос «о сокращении вдвое расходов по производству кинофильмов и мероприятия по увеличению вдвое доходов от кино» [РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 116. Д. 345. Л. 2]. Так, в условиях послевоенной политики малокартинья трофейные фильмы стали основным способом пополнения бюджета. К примеру, их массовый выпуск в 1948–1949 годах обязывал Министерство кинематографии обеспечить «чистый доход от проката не ниже 750 млн. руб. за 1948–49 г.» [Туровская, 2010, с. 59]. И как следует из архивных документов эта цифра была достигнута. По крайней мере, 22 марта 1949 года И. Большаков в письме к секретарю ЦК ВКП (б) Г. Маленкову отмечал, что «по предварительным данным чистый доход от проката выпущенных фильмов выражается в сумме около 500 млн. рублей. Установленный решением Центрального комитета план в 750 млн. рублей Министерством Кинематографии СССР будет выполнен» [РГАЛИ.Ф. 2456. Оп. 4. Д. 123. Л. 35].

Эта функция пополнения бюджета пунктирной линией проходит по всем письмам, которые Министерство кинематографии отправляет в вышестоящие инстанции для обоснования выпуска того или иного фильма в прокат. Например, 7 июня 1949 года И. Сталину поступает письмо от Г. Маленкова, которому в свою очередь пишет И. Большаков: «Министр кинематографии СССР просит разрешить выпустить на экран 18 заграничных фильмов из трофейного фонда. <...> Свою просьбу о выпуске заграничных фильмов тов. Большаков мотивирует снижением посещаемости кинотеатров в летний сезон и в связи с этим, резким невыполнением плана доходов государству. <...> Общая сумма дохода государству от проката указанных заграничных фильмов составит примерно 290 млн. рублей» [РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 75. Л. 60].

Советская система кинопроката подразумевала разнообразие конфигураций киносетей. В этих условиях Министерство кинематографии не обладало монополией на показ фильмов населению. Свои киносети также имели и другие институции, как например профсоюзы (ВЦСПС) или отдельные различные ведомства. Данная практика берет свое начало еще с 1920-х годов, когда кинофикация была основной задачей государства, и она осуществлялась самыми разными способами, будь то кинопередвижки Красной армии или клубы, где профсоюзы устраивали киносеансы. Подробнее о различном сосуществовании киносетей в послевоенное время пишет И.А. Чернева [Чернева, 2016, с. 538-550]. В статье «Кинообслуживание» в советском союзе с 1948 по 1969 г. Политика просвещения и источник доходов между государственной, профсоюзной и ведомственными киносетями» И. Чернева показывает «не только отсутствие монополии киноадминистрации на распространение фильмов населению», но и доминирующую роль «ведомственных и профсоюзных залов, которые можно позиционировать как альтернативные ей институции» [Там же, с. 540].

Если мы обратимся к данным, отражающим количество киноустановок после войны, то обнаружим, что в 1951 году, например, в городах имелось 9839 киноустановок, однако только половина из них – 4456 принадлежала Министерству кинематографии, еще 4870 киноустановок находились в ведомстве ВЦСПС и еще 513 – другим ведомственным организациям [Фомин, 2012, с. 921]. В дополнение, многие ведомства имели свои сети, например, только Наркомат вооружения располагал 3 тыс. передвижек и 3 тыс. стационарных установок [Чернева, 2016, с. 545]. При таком разнообразии конфигураций киносетей и наличия госплана для каждой из них сети были поставлены в условия конкуренции друг с другом. Трофейное кино в данном случае являлось основным источником дохода для киносетей.

Что касается способов распространения, то отобранные для кинопроката трофейные фильмы распределялись по двум сетям – открытый широкий прокат и закрытый прокат, подразумевающий демонстрации фильмов в клубах и ведомственных учреждениях. В последних пускали американские фильмы, лицензия на прокат которых у советских властей отсутствовала. Открытый прокат

подразумевал открытую продажу билетов на сеансы, то есть, как правило, фильмы открытой сети шли по сети Министерства кинематографии. Американские «трофейные» картины должны были демонстрироваться по сети ВЦСПС, что подтверждает постановление Совета Министров СССР от 31 августа 1948 г. № 3302–1338 с «О выпуске на экраны заграничных кинофильмов»:

«Постановлением Совета Министров СССР от 31 августа 1948 г. № 3302–1338 с. Министерству Кинематографии СССР разрешено выпустить на экраны 50 заграничных кинофильмов, в том числе: 25 для открытого экрана и 25 для профсоюзной и ведомственной киносети <...> Заграничные кинофильмы отпечатаны для открытого экрана тиражом от 200 до 550 копий, для профсоюзной и ведомственной киносети от 300 до 350 копий» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д.135. Л. 296].

Министерство кинематографии, вынужденное маневрировать между Агитпропом и необходимостью выполнения госплана, то есть между идеологией и кассой, в этих условиях было сильно ограничено в своих возможностях, причем как в имевшейся в его распоряжении кинопродукции, так и в кинотеатрах, где можно было бы эту продукцию показывать. Тогда министром кинематографии И. Большаковым были предприняты меры, которые способствовали выполнению ежегодного плана прибылей.

Во-первых, все ведомственные залы «открытого типа», то есть с продажей билетов для населения, а также некоторые профсоюзные залы, согласно постановлению Совета Министров СССР, в 1948 году передали Министерству кинематографии на правах аренды. Как отмечает Ирина Чернева, «иными словами эта аренда проходила насильственно» [Чернева, 2016, с. 545]. В 1951 году, например, 250 профсоюзных клубов города были переданы Министерству кинематографии, при этом кинофикацию удаленных и не очень выгодных регионов обязали осуществлять органы ВЦСПС. Лишенные государственной финансовой поддержки, как и льготных условий для показа, они должны были самостоятельно устанавливать там пункты показа кинофильмов.

Во-вторых, ограничили сеансы выдачи кинофильмов для бесплатного показа. 3 апреля 1948 года И. Большаков пишет в своем письме К. Ворошилову: «До последнего времени Министерство Кинематографии СССР выдавало кинофильмы для закрытых просмотров Министрам и Маршалам Советского Союза. Эти просмотры производились в Министерствах и на дачах. За просмотры взималась прокатная плата в размере 45 рублей. В связи с Постановлением Совета Министров СССР от 30 марта 1948 года № 980 Министерство Кинематографии СССР считает необходимым прекратить выдачу кинокартин для закрытого просмотра в Министерствах, так как трудно осуществлять контроль за этими просмотрами, и ограничить выдачу кинокартин только для дачных киноустановок Министров и Маршалов Советского Союза со взиманием прокатной платы» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 132. Л. 88]. Вообще при помощи ограничения бесплатных кинопоказов в целом, Министерство кинематографии также стремилось ограничить так называемый негосударственный прокат этих фильмов. Под видом обучающих кинопоказов, которые шли по документам как бесплатные, часто показывали трофейные фильмы и бесплатными эти сеансы были только по документам.

В-третьих, среди мер, предпринятых Министерством кинематографии для выполнения годового плана, также можно выделить уменьшение стоимости билета в кино. 30 января И. Большаков в отчете за 1947 год пишет К. Ворошилову: «Учитывая, создавшееся положение с падением посещаемости, Министерство кинематографии СССР вошло с ходатайством в Совет Министров СССР о пересмотре предельных цен на кинобилеты в сторону снижения. Повышенные цены на кинобилеты были установлены местными органами власти в военное время, путем ликвидации скидок на дневные сеансы, массового перевода кинотеатров из низших разрядов в высшее и резкого сокращения количества мест в кинотеатрах с пониженной ценой. После проведения денежной реформы, укрепившей покупательную способность рубля, посещаемость кинотеатров особенно резко упала. Так, в Москве план по посещениям за время с 1.12 по 15.12 – 1947 г. был выполнен на 90,5 %, а с 16 по 29.12 – только на 48 %, в Ленинграде – соответственно на 104 % и на 43 %, Киеве на 127 % и 34 %, в Алма-Ата на 116 % и 29 %» [ГАРФ. Ф. Р5446. Оп. 50. Д. 2903. Л. 150]. Общее понижение цен на билеты в кино было одобрено.

К.А. Танис *Трофейные фильмы в СССР в 1940–1950-е годы:
к практикам кинопроката*

Рассмотрев общие характеристики экономической модели советского кинопроката, нам бы хотелось обратиться к некоторым практикам проката трофейных фильмов. Трофейное кино, которое было основным источником дохода для киносетей, использовалось ими по-разному и рекламировалось также различными способами. Например, на совещании киноработников сотрудник Агафонов из Татарской республики рассказывал следующий случай привлечения зрителей: «В некоторых случаях клубами выпускаются каверзные рекламы. Подвел клуб им. Менжинского (органы МВД). Шла с большим успехом картина «Расплата» почти во всех клубах, попала почти в последний период в этот клуб. Они додумались сделать такую рекламу, написали так: Монополюно. Только Три дня. Такого-то числа, в таком-то клубе. Смотрите и спешите». В течение двух дней клуб собрал 60 тыс. рублей, когда весь кварталный план их составляет 60 тыс. рублей» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2305. Л. 55].

Ввиду существовавшей проблемы с отсутствием лицензия, трофейные фильмы выпускались с очень ограниченной рекламой. В самом начале выпуска иностранных фильмов они выходили без рекламы. Однако постепенно Министерство кинематографии все более и более лояльно относилось к продвижению фильмов среди населения, что опять же сильно влияло на доходы: «Мы за последнее время значительно смягчили ограничения в их демонстрации. По всем фильмам печатается теперь рекламный материал (в последние месяцы). Мы учли это и с разрешения Министерства стали выпускать эту массовую печатную рекламу. Товарищи с мест говорили о том, что необходимость в этой рекламе имеет прямое отношение к доходности по эксплуатации этих фильмов. Даже короткий опыт рекламирования этих фильмов в течение последних 2–3 месяцев дал положительные результаты. В 1949 году мы будем в определенном объеме рекламировать заграничные фильмы, но это не значит, что рекламой заграничных фильмов можно злоупотреблять. Министр кинематографии разрешил в значительном количестве городов выпустить для киносети ту часть фильмов, которые были предназначены для так называемого закрытого экрана профсоюзных и ведомственных установок. Это создаст благоприятные условия для выполнения плана. Мы имеем огромное количество просьб со стороны тех областей, которые не вошли в список, где разрешен выпуск на экран фильмов закрытого экрана, но по целому ряду серьезных соображений, которые могут быть всеми вами поняты, мы не можем распространить это разрешение на все без исключения области Советского Союза» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1927. Л. 47].

Как мы понимаем из второй части цитаты, американские фильмы, предназначенные для закрытого экрана, в некоторых городах пускались и в открытый прокат, но далеко не везде. Министерство кинематографии пыталось «выжать» из этих фильмов как можно больше. Контроль за рекламой при этом был достаточно жесткий, поскольку подобные практики могли привести к проблемам.

«Наряду со всем этим мы имели нарушения в репертуарной политике. Все-таки в областном центре имели место случаи когда такие фильмы, как “Двойники”, “Принц и нищий” директорами театров рекламировались. Были такие случаи, когда устанавливались фасадные щиты, например, на “Марию Стюарт”. Это делалось в то время, когда директорам об этом не говорилось и не подсказывалось» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2305. Л. 39].

Иногда случаи рекламы подвергались наказанию со стороны Комитета Партии. Так, работник Одесской конторы кинопроката Томин на совещании отмечает: «Тут многие товарищи говорили, что заграничные картины не рекламируются. Мы заграничные картины рекламировали, получая санкцию от областного Комитета Партии. В основном рекламирование проходило в течение 1949 г. на актуальные советские и вообще советские фильмы» [Там же, л. 68].

Постепенно политика рекламирования фильмов становилась более лояльной, а с 1950-х годов фильмы и вовсе разрешили рекламировать в прессе. Об этом сообщается в циркулярном письме от 28 февраля 1953 года, разосланном министрам кинематографии Союзных республик, начальникам управлений кинофикации при совете министров союзных республик, управляющим конторами Главкинопроката. Согласно этому письму, «в частичное изменение циркулярного

письма Министерства кинематографии СССР от 15 февраля 1949 г. № 127 “О порядке выпуска заграничных кинокартин на государственных киноустановках” (п.6 параграф “В”), устанавливается, что рекламирование заграничных (трофейных) кинофильмов разрешается в местной печати» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 339. Л. 39].

Другой, очень важный для работников кинопроката, момент заключался в вопросе репертуарной политики – они должны были тщательно следить за тем, чтобы количество иностранных фильмов в прокате не превышало количество советских фильмов. Если мы посмотрим на стенограммы совещаний работников кинопроката, то заметим, что все они проговаривают соотношение иностранных и советских фильмов в прокате. Так, например, работник Липинский из Ворошиловоградской области рассказывал на совещании кинорботников: «Вопрос репертуарной политики в Ворошиловградской области стал острым тогда, когда появился на экране и прошел первым экраном в кинотеатре профсоюзного типа, фильм “Трущобы большого города”. За этот фильм очень крепко побили голову. Говорили, что этот фильм – гадость, никуда не годное дело, что думают в Москве и т.д. и т.п. жаловались партийные работники, ругались и городской комитет партии и областной комитет партии. В исполкоме на всех совещаниях, конференциях, которые происходили в начале года в области, этот фильм вызывал бурю негодования. До этого момента, несмотря на то, что в 4-м квартале (как всем известно) было выпущено достаточное количество фильмов иностранных названий, ни на один фильм нареканий не было. Но когда пошел этот фильм, то многие обратили на него внимание. Появилось много жалоб, заметок в газетах, в комсомольской организации, в партийной организации.

Когда проверили, как работаем с репертуаром в 4-м квартале 1948 года, с выпуском в свет увеличенного количества иностранных картин, то получилось так, за 4-й квартал мы сделали по советским фильмам 29,5 тыс. сеансов в области и по заграничным 6 тыс.» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2305. Л. 35].

Вероятнее всего на местах работники показывали больше заграничных картин, поскольку те имели больший успех у населения. Однако, руководству предоставляло несколько иные данные. Работник эстонского кинопроката Ньу пытался объяснить эту арифметику: «В печати говорилось, что Эстонская контора дала 85 советских фильмов и 25 заграничных. В то же время экрано-дней (я говорю про столицу Таллин) – 78 советских и 102 заграничных фильма. Я старался расшифровать это положение, когда давал сведения, в письме объяснял, но недостаточно расшифровал. 102 заграничных экрано-дня: сюда входят и советские картины, которые были выпущены вместе с заграничными. В дни когда выпускали заграничные, выпускали и советские – научно-популярные. Это моя вина получилась. Как правило, новые заграничные картины не выпускаются, когда выпускаются новые советские картины. Это было и до циркулярного письма. Когда идут повторные картины, то тоже не выпускаются заграничные картины. Мы, а также Латвия и Литва, много повторных картин не видели» [Там же, л. 60].

На республиканском совещании кинорботников, которое проходило с 15 по 17 января 1949 года в Киеве, начальник Главкинопроката А. Ф. Калашников в целом проговорил основные моменты проката иностранных картин: «Помимо наших советских картин, мы стали выпускать на экраны заграничные картины. Вот, давайте мы их разобьем на два вида картин. Это картины по немецкому тексту, которые выходят на широкий экран. Эти картины в первое время их выпуска мы ограничивали в выпуске на экран, ибо они в первом своем выпуске были однообразны по своему жанру, и они не могли заполнить сразу наш экран. Поэтому мы вводили целый ряд ограничений. В последующем мы стали выпускать немецкие картины с определенной целеустремленностью. Целый ряд картин имеет определенное назначение и их неплохо будет широко подавать нашему зрителю. Картины, как “Трансвааль в огне”, бесспорно, имеют определенное значение для ознакомления нашего зрителя с политикой Англии. Целый ряд картин, бесспорно, представляют некоторую ценность для нашего советского зрителя и эти картины надо давать широко. Надо давать очень широко для того, чтобы восполнить пробелы в нашем выполнении плана с тем, чтобы как в основном идти только в государственную сеть. Есть целый

ряд моментов, чтобы эти картины обязательно пропускать через профсоюзную и ведомственную сеть. Профсоюзная сеть – это сеть общественных организаций и, видимо, это имеет целый ряд своих оснований, чтобы эти картины шли широко на этом виде экранов. Мы разрешаем в государственной сети их пропускать, чтобы увеличить план, но надо, чтобы эти картины в государственном театре шли на уровне с профсоюзными установками.

Поэтому, мне кажется, что сейчас надо будет на местах расширить выпуск этого вида картин, но ни в коем случае их нельзя использовать так, как идет картина немецкого текста. В 1949 году мы будем выпускать их 60 названий, в основном, это будут картины, дублированные на русский язык. Дублироваться будут картины из немецкого и английского текста.

Целый ряд картин английского текста не только нужны, – мы заинтересованы, чтобы их просматривало не только городское население, но и деревня, поэтому мы сейчас будем переходить на дубляж этих картин, но их можно показывать. Они имеют определенный познавательный характер» [РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2306. Л. 52]. Понятие «познавательности» довольно часто возникает в связи с трофейными фильмами, причем, как правило, оно вводится в качестве категории легитимирующей выпуск иностранных фильмов на экран.

Так, например, в письме к Сталину от 7 июня 1949 года Большаков обосновывает прокат некоторых трофейных фильмов тем, что «в них содержится интересный *познавательный* материал, отображаются темы социального характера, а также имеются фильмы музыкального жанра» [РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 75. Л. 61].

На совещании кинорботников, состоявшемся 13 января 1949 года, И. Большаков снова выдвигает познавательный характер кинофильмов в качестве главного аргумента для их демонстрации: «Немцы произвели за все время существования кинематографии 800 фильмов, а мы отбираем только самое важное, самое ценное, что представляет для нас интерес. Вот, сейчас у нас уже идут 25 картин, и еще сейчас готовим 25 картин. Картины эти представляют интерес для нашего зрителя с точки зрения познавательной» [РГАЛИ. Ф. 2473. Оп. 1. Д. 401. Л. 137.].

Введение понятия «познавательности» в связи с развлекательным кинематографом (сама логика которого направлена на развлечение, а не на просвещение) становится более понятным, если рассмотреть его в свете сложных отношений «пропаганды» и «развлечения» в советском кинематографе. Так называемые «ножницы идеологии и коммерции» советская власть пыталась сомкнуть в разные годы различными способами [Из истории Ленфильма, 1968, с. 241-243]. Начиная от знаменитой «ленинской пропорции» – директивы, в соответствии с которой каждый киносеанс должен был включать в себя как «картины специально пропагандистского содержания», так и «увеселительные картины, специально для рекламы и для дохода (конечно, без похабщины и контрреволюции)» и заканчивая проектом «Киногорода» Б. Шумяцкого [Шумяцкий, 1935]. В основе идеи о создании «Кинематографии миллионов», своеобразного советского аналога Голливуда, лежала все та же дихотомия идеологического и развлекательного компонентов в советском кино.

Как отмечает М. Туровская, в 1930-е «отношения между идеологией и рентабельностью были надолго решены в пользу идеологии» [Туровская, 2010]. На первом Всесоюзном производственном совещании по темплану советской кинематографии на 1934 год Б. Шумяцкий, заклеивив «количественный разгон», жестко раскритиковал ряд фильмов, где «занимательность <...> была оторвана от идейного содержания и превратилась в самоцель». Как следствие – несколько кинофильмов были сняты с экрана, а коммерческая студия «Межрабпомфильм», не успев окупить их в прокате, понесла убытки [Там же].

В этом смысле в начале 1930-х происходит «не только смена парадигмы, но и резкий перелом в структуре»: количество названий в прокате стремительно падает, в то время как число копий, наоборот, растет, как и резко возрастают сроки их показа. Иными словами, «точечный процесс» заменяется «линейным». Таким образом власть регламентирует зрительский спрос на кинофильмы, фактически не предоставляя кинозрителю выбора [Отечественный кинематограф..., 1991, с. 68-69].

Тем не менее понятие развлекательности никуда не уходит, оно заменяется на более расплывчатый термин «занимательность», который, по сути, должен был объединить идеологию и развлечение в одно целое. Дефиницию термина разъяснил Шумяцкий все в том же докладе: «Под занимательностью надо понимать большую степень эмоционального воздействия картин, большую простоту высокого мастерства, *скорее и легче доводящие идейное содержание и их сюжет до массового зрителя*» [Курсив – М.Т.]. При этом, «ведущим образцом занимательной фильмы» была официально признана картина «Встречный», снятая «по специальному заданию ЦК партии к XV годовщине Октябрьской революции» [Туровская, 2010, с. 80].

В 1940-е со свойственной им политикой «Малокартинья» советский кинематограф по-прежнему держит курс на идеологический, пропагандистский кинематограф. Е.Я. Марголит отмечает, что в конце 1940-х годов в кинематографическом ландшафте произошел резкий возврат к эпохе агитпропфильма. Если в военные годы советское кино в принципе переживало мощный всплеск творческой активности, представляя порой полярные разнонаправленные художественные течения, то после войны система навязывала кинематографистам отрицание этического и эстетического опыта военного периода, и они снова, как и в тридцатые годы, вынуждены были вернуться к мифотворчеству и следовать тем тенденциям, которые были оформлены десятилетием ранее [Марголит, 2012].

В этом контексте, 1940-е годы оппозиция коммерции и идеологии предстает в ином, совершенно новом измерении. По крайней мере, мы можем увидеть свойственное именно 1940-м годам расслоение или несовпадение символического и прагматического дискурсов. В условиях сильно идеологизированного советского кинематографического ландшафта иностранные фильмы на практике занимают нишу коммерческого, или «занимательного», кинематографа. Массовый вброс трофейных фильмов фактически кардинально трансформирует саму систему советского кинопроката: количество названий в советском кинопрокате стремительно возрастает, и, как следствие, постоянная ротация репертуара предоставляет советскому зрителю широкое поле для выбора.

Поэтому руководство постоянно напоминает кинопрокатчикам о ведении «правильной» репертуарной политики, требуя «большой вдумчивости от работников кинофикации и проката на местах» [РГАЛИ. Ф. 2473. Оп. 1. Д. 401. Л. 11]. При этом, эту самую «вдумчивость», власть заранее никак не регламентирует. То есть поскольку в первую очередь необходимо было выполнить план, то вероятнее всего никаких официальных циркуляров, заранее регламентирующих объем выпуска советских и иностранных картин, не рассылали. И своеобразный конструкт «бдительного» советского зрителя здесь отчасти выполняет функцию некоего надзорного механизма.

«Это не значит, что мы имеем право заполнять все экраны в селах и городах заграничными фильмами. – Отмечает Василевский на совещании руководящих работников периферии по выполнению плана кинообслуживания, состоявшемся 12 января 1949 года. – Мы имеем в этом отношении очень характерные сигналы. Так, рабочие из города Шахты прислали нам письмо, в котором указывают, что в городе Шахты в течение месяца шли только одни заграничные фильмы и ни одного советского повторного фильма, в то время как там имеются такие места, где имеется по два промышленных киноздания. Такое же заявление мы получили от рабочих другого крупного промышленного центра – города Балахны, Горьковской области. Следовательно, здесь наличие полнейшего пренебрежения желаниями советского зрителя смотреть советские фильмы, хотя бы повторные. Это же говорит о том, что кинофикаторы и прокатчики на местах слишком увлеклись коммерческой стороной дела и забыли о проведении *правильной* репертуарной политики» [Там же].

Если на уровне прагматики мы видим довольно четкое разделение на идеологический и развлекательный кинематограф, то в символическом измерении можно заметить, как из словаря и кино-чиновников, и «советского зрителя» в принципе исчезает лексика, имеющая отношение к развлекательному кино, оставляя пространство для одной большой идеологии. Так, на смену

К.А. Танис *Трофейные фильмы в СССР в 1940–1950-е годы:
к практикам кинопроката*

«занимательности» приходит «познавательность» развлекательного кинематографа, а изначальная внеидеологичность иностранного жанрового кино рассматривается с позиции отсутствия содержания, то есть пустоты, по факту отсутствия идеологии. Жонглируя двумя понятиями «безыдейности» и «познавательности» власть создавала определенную символическую систему, внутри которой зритель мог позволить себе смотреть эти фильмы, но при этом одновременно находиться внутри пространства советской идеологической модели. Иными словами, как позднее напишет газета “New York Herald Tribune” в связи с популярностью «Тарзана» в СССР, «это может быть доказано любому американцу, приехавшему в Москву огромным количеством русских, которые могут подробно описать все “тарзаньи” фильмы, при этом сетуя на “низкий уровень культуры”, который несут такие фильмы» [РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 77. Л. 152].

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Встречный (1932, реж. С. Юткевич, Ф. Эрмлер, Л. Арнштам, СССР), игр.
2. Двойники / The Prince and the Pauper (1937, реж. У. Кейли, США), игр.
3. Дорога на эшафот / Das Herz der Königin (1940, реж. К. Фрелих, Германия), игр.
4. Расплата / The Count of Monte Cristo (1934, реж. Р. Ли, США), игр.
5. Трансвааль в огне / Ohm Krüger (1941, реж. Г. Штейнхоф, Германия), игр.
6. Трущобы большого города / Dead End (1937, реж. У. Уайлер, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. ГАРФ. Ф. Р5446. Оп. 50. Д. 2903.
2. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 1927.
3. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2305.
4. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 1. Д. 2306.
5. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 132.
6. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 339.
7. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 135.
8. РГАЛИ. Ф. 2456. Оп. 4. Д. 123.
9. РГАЛИ. Ф. 2473. Оп. 1. Д. 401.
10. РГАЛИ. Ф. 2918. Оп. 1. Д. 77.
11. РГАНИ. Ф. 3. Оп. 35. Д. 75.
12. РГАСПИ. Ф. 17. Оп. 116. Д. 345.

ЛИТЕРАТУРА

1. Из истории Ленфильма: Статьи, воспоминания, документы / Сост. Н. Горницкая. – Ленинград: Искусство. Ленингр. отд-ние, 1968. – Вып. 1: 1920-е годы.
2. Марголит, Е. Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920-1960-х годов / Е. Марголит. – Санкт-Петербург: Мастерская «Сеанс», 2012.
3. Отечественный кинематограф: стратегия выживания. – Москва: НИИ киноискусства. 1991.
4. Туровская, М. Голливуд в Москве или советское и американское кино 30-х – 40-х годов // Киноведческие записки. 2010. № 97. – С. 51-63.
5. Туровская, М. Зубы дракона. Мои 30-е годы. – Москва: Cogrus, 2015.
6. Туровская, М. Кинопроцесс: 1917–1985. Предисловие // Киноведческие записки. 2010. № 94/95. – С. 70-89.
7. Фомин, В. История киноотрасли в России: управление, кинопроизводство, прокат. – Москва: ВГИК, 2012.
8. Чернева, И. «Кинообслуживание» в Советском Союзе с 1948 по 1969 г. Политика просвещения и источник доходов между государственной, профсоюзной и ведомственными киносетями // После Сталина. Реформы 1950-х годов в контексте советской и постсоветской истории: Материалы VIII международной научной конференции. Екатеринбург, 15–17 октября 2015 г. – Москва: Политическая энциклопедия, 2016. – С. 538-550.

K.A. Tanis *Trophy Films in the USSR during the 1940s and 1950s:
to some practices of film exhibition*

9. Шумяцкий, Б. Кинематография миллионов. – Москва: Кинофотоиздат, 1935.
10. Kenez P. *Cinema and Soviet Society, 1917–1953*. – New York: Cambridge University Press, 1992.
11. Knight C. *Enemy Films on Soviet Screens: Trophy Films during the Early Cold War, 1947–52* // *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2017. №. 1. – P. 125-149.
12. Laurent, N. *L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928–1953*. –Toulouse: Privat, 2000.
13. Pozner, V. *Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale // Saisies, spoliations et restitutions: archives et bibliothèques au XXe siècle / actes du colloque, Strasbourg, 22–23 octobre 2010*. – Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2012. – P. 84-95.

SOURCES

1. GARF. F. R5446. Op. 50. D. 2903.
2. RGALI. F. 2456. Op. 1. D. 1927.
3. RGALI. F. 2456. Op. 1. D. 2305.
4. RGALI. F. 2456. Op. 1. D. 2306.
5. RGALI. F. 2456. Op. 4. D. 132.
6. RGALI. F. 2456. Op. 4. D. 339.
7. RGALI. F. 2456. Op. 4. D.135.
8. RGALI. F. 2456. Op. 4. D. 123.
9. RGALI. F. 2473. Op. 1. D. 401.
10. RGALI. F. 2918. Op. 1. D. 77.
11. RGANI. F. 3. Op. 35. D. 75.
12. RGASPI. F. 17. Op. 116. D. 345.

REFERENCES

1. Cherneva, Irina. “Kinoobsluzhivanie” v Sovetskom Soyuze s 1948 po 1969 g. *Politika prosveshcheniya i istochnik dohodov mezhdru gosudarstvennoj, profsoyuznoj i vedomstvennymi kinosetyami* [“Cinema service” in the Soviet Union from 1948 to 1969. The policy of education and the source of profits between the state, trade union and ministerial networks]. In: *Posle Stalina. Reformy 1950-h godov v kontekste sovetskoj i postsovetskoj istorii: Materialy VIII mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. Ekaterinburg, 15–17 oktyabrya 2015 g.* [After Stalin. The reforms of the 1950s in the context of Soviet and post-Soviet history: Proceedings of the VIII International Scientific Conference. Yekaterinburg, October 15-17, 2015]. Moscow6 Politicheskaya ehnciklopediya, 2016. Ss. 538-550.
2. Fomin, Valerij. *Istoriya kinootrasi v Rossii: upravlenie, kinoproizvodstvo, prokat* [The history of the film industry in Russia: management, film production, distribution]. Moscow, VGIK, 2012.
3. *Iz istorii Lenfil'ma: Stat'i, vospominaniya, dokumenty* [From the History of Lenfilm: articles, memories, documents]. Leningrad, Iskusstvo. Leningr. otd-nie, 1968. Vyp. 1: 1920-e gody.
4. Kenez, Peter. *Cinema and Soviet Society, 1917–1953*. New York, Cambridge University Press, 1992.
5. Knight Claire. *Enemy Films on Soviet Screens: Trophy Films during the Early Cold War, 1947 – 52*. In: *Kritika: Explorations in Russian and Eurasian History*. 2017. #. 1. Pp. 125-149.
6. Laurent, Natacha. *L'œil du Kremlin: Cinéma et censure en URSS sous Staline, 1928–1953*. Toulouse, Privat, 2000.
7. Margolit, Evgenij. *Zhivye i mertvoe. Zametki k istorii sovetskogo kino 1920-1960-h godov* [Alive and the dead. Notes on the history of Soviet cinema of the 1920s and 1960s]. Saint-Petersburg, Masterskaya “Seans”, 2012.
8. *Otechestvennyj kinematograf: strategiya vyzhivaniya* [Domestic cinema: survival strategy]. Moscow, NII kinoiskusstva. 1991.
9. Pozner, Valerie. *Le sort des films trophées saisis par les Soviétiques au cours de la Seconde Guerre mondiale In: Saisies, spoliations et restitutions: archives et bibliothèques au XXe siècle*. In: *Actes du colloque, Strasbourg, 22–23 octobre 2010*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012. Pp. 84-95.
10. Shumyackij, Boris. *Kinematografiya millionov* [Cinema for the millions]. Moscow, Kinofotoizdat, 1935.
11. Turovskaya, Maya. *Gollivud v Moskve ili sovetskoe i amerikanskoe kino 30-h – 40-h godov* [Hollywood in Moscow or Soviet and American cinema of the 1930s and 1940s]. In: *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2010. # 97. Ss. 51-63.

К.А. Танис *Трофейные фильмы в СССР в 1940–1950-е годы:
к практикам кинопроката*

12. Turovskaya, Maya. *Kinoproces: 1917 – 1985. Predislovie* [Film process: 1917–1985. Preface]. In: *Kinovedcheskie zapiski* [Film Studies Notes], 2010. # 94/95. Ss. 70-89.
13. Turovskaya, Maya. *Zuby drakona. Moi 30–e gody* [Dragon's teeth. My thirties]. Moscow, Corpus, 2015.

В.А. Михеев

*студент Уральского федерального Университета
имени первого Президента России Б.Н. Ельцина*

mv123v@yandex.ru

ОБЗОР КИНЕМАТОГРАФА РЕСПУБЛИКИ КОРЕЯ 50-70 ГОДОВ ДВАДЦАТОГО ВЕКА И ВЛИЯНИЯ НА НЕГО ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ, СЛОЖИВШИХСЯ В СТРАНЕ В ЭТОТ ВРЕМЕННОЙ ПЕРИОД

В данной работе рассматривается процесс формирования «авторского кино» в Республике Корея в пятидесяты-семидесяты годы двадцатого века, как один из наиболее важных процессов для всего кинематографа данного государства в целом. Были рассмотрены причины формирования данного направления в киноискусстве Южной Кореи в данный исторический период – включающие в себя как внешнее влияние, так и внутривосточную обстановку страны. Принят во внимание не только творческий аспект работ рассматриваемых режиссёров, но и исторические обстоятельства, в которых они создавали свои работы. Рассмотрены наиболее влиятельные кинотворения, которые были созданы в данный исторический период. Было проанализировано влияние данного процесса на дальнейшее развитие кинематографа страны, была дана оценка его роли в выходе южнокорейского киноискусства на международный уровень в конце двадцатого века.

Ключевые слова: современное искусство, художественный язык, авторское кино, Республика Корея, южнокорейский кинематограф, кинематограф

This paper is devoted to the consideration of the process of formation of “auteur cinema” in the Republic of Korea from the fifties to the seventies of the twentieth century, as one of the most important processes for the development of the cinema of this country. The reasons for the formation of this trend in South Korean cinema art in this historical period were considered, including both external cultural influence and the internal political situation of the country. Not only the creative aspect of the works of the directors was taken under consideration, but also the historical circumstances in their works were created. The most influential films that were created in this historical period were considered in this paper. The influence of this process on the further development of the cinema of the country was reviewed, and its role in bringing South Korean cinema to the international level at the end of the twentieth century was assessed.

Keywords: cinematography, Republic of Korea, Korean culture, Korean cinema, auteur cinema, contemporary art

В настоящее время кинематограф является одним из наиболее влиятельных видов искусства. Некоторые исследователи даже полагают, что он является «стилеобразующим» элементом так называемой «визуальной культуры» [Семенова, 2012]. Это подразумевает под собой не только огромное количество способов выражения своих творческих идей для авторов, но и большие возможности по воздействию на аудиторию.

Республика Корея – страна, кинематограф которой с конца двадцатого века вышел на международный уровень. Она ассоциируется у массового зрителя в первую очередь с такими работами, как «Олдбой» или «Монстр», инновационными и достаточно смелыми как в творческом, так и в техническом плане.

Тем не менее возможность создания подобного рода кинокартин появилась в стране, главным образом благодаря формированию пласта «авторского кино» в пятидесяты-семидесяты годах двадцатого века, рассмотрение чего и является целью данной статьи.

Данная проблема была широко освещена в работах таких кинокритиков, как Фрэнсис Гэйтворд [Gateward, 2007], Дарси Пэкет [Paquet, 2012]. Более того, наличествуют и работы более «глубокого»

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

плана, рассматривающие развитие отдельных жанров южнокорейского кино в данный период (мелодрама, фильмы ужасов).

Для Республики Корея этот период, в целом, совпадает с периодами «общемирового становления» авторского кинематографа – 50-70-е годы двадцатого века. В это время киноискусство страны оказалось под сильным влиянием идей нео-авангарда и модернизма, которые зародились на территории Соединенных Штатов Америки.

На территорию Республики Корея проникают теории авторского кино, выдвигающие идею того, что режиссер является ключевым элементом в создании того или иного кинофильма, работа остальной съемочной команды в первую очередь направлена на адекватное перенесение художественного замысла режиссера в формат киноработы [Santas, 2001].

Само появление подобных идей привело к тому, что в данный период в южнокорейском кинематографе зарождается понятие «индивидуального творения». Кинофильм – в первую очередь «художественное произведение того или иного режиссёра, в этом плане его можно сравнить с автором литературного художественного произведения или пьесы.

Кинорежиссеры Республики Корея, получившие известность в пятидесятых-семидесятых годах двадцатого столетия, продвигали в своих работах ставшие популярными идеи «свободы самовыражения», независимости автора от крупных киностудий [Чонг, 2013].

Тем не менее в самом начале данного временного отрезка киноискусство Республики Корея века находилось в сильном упадке ввиду Корейской войны: так, с 1950 по 1953 на территории страны было создано только 14 киноработ, но все они были утрачены и не дошли до наших дней [Квон, 2013].

После окончания военного конфликта президент Ли Сын Ман попытался возродить отрасль кинематографа в стране, освободив её от налогов в 1953 году [Hyangjin, 2000]. Данная мера, при всей своей необычности, оказалась достаточно эффективной, и сфера киноискусства в стране начала восстанавливаться.

Благодаря содействию со стороны государства, к концу данной декады было создано уже более сотни кинопроизведений, хотя в начале десятилетия их количество, как уже было обозначено выше, не превышало и нескольких десятков. Более того, южнокорейские киноленты того периода также были достаточно коммерчески успешны [Канг, 2004].

В южнокорейском кинематографе пятидесятых годов двадцатого века доминировали достаточно однообразные картины мелодраматического характера, самыми известными из которых являются «Чхунхян» (корейский 춘향전) 1955 года Ли Кю Хвана и «Мадам Свобода» (корейский 자유부인) 1956 Хан Хюнг Мо.

Первая являла собой экранизацию «Сказания о Чхунхян», вторая же – более современную мелодраму, которая также содержала в себе реакцию на постепенно проникавшие в страну западные ценности [McHugh, Abelman, 2005].

В качестве примера такой кинокартины можно привести уже вышеупомянутую «Чхунхян» Ли Кю Хвана, показ которой посетило более десяти процентов от количества людей, составлявших население Сеула в пятидесятые годы двадцатого века [Raquet, n.d.].

Также в данную декаду выходят и фильмы, созданные под влиянием импортируемого на территорию страны зарубежного кино, главным образом из Соединенных Штатов Америки. Однако южнокорейским режиссёрам удавалось достаточно удачно переносить элементы западного кинематографа в реалии Республики Корея [Но, Юк, 2015].

Яркий пример такого рода фильмов – «Сеульские выходные» (кор. 서울의 휴일) 1956 Ли Ёнг Мина, где к популярному в Южной Корее в те времена жанру мелодрамы добавляются также и элементы детектива (сюжетная линия убийства, которое вынужден расследовать главный герой-репортёр).

Другой примечательный фильм, выполненный в подобном стиле – «Три часа дня, дождливый день» (корейский 비오는날의 오후 세시) 1959 Пак Чонг Хо. Данная кинокартина является

V.A. Mikheev *Review of the cinematography of the Republic of Korea of the 50s-70s of the twentieth century and the influence of the social and political conditions prevailing...*

своеобразным «переложением» работы «Любовь – самая великолепная вещь на свете» 1955 года Генри Кинга.

Стоит отметить, что, несмотря на некоторую схожесть сюжета, кинопроизведение Пак Чонг Хо выполнено в более пессимистическом и реалистическом стиле – финал картины более трагичен, а действующие лица более неоднозначны, их действиям трудно дать ярко выраженную положительную или отрицательную характеристику.

Таким образом, в данную декаду южнокорейский кинематограф начал развиваться в достаточно динамичном темпе, несмотря на некоторое однообразие созданных в тот период картин (в те времена в национальном кинематографе преобладал мелодраматический жанр), обусловленное, к тому же довольно строгой государственной цензурой.

Например, государством не был одобрен к показу фильм о событиях Корейской войны «Пхиаголь» 1955 года (корейский 피아골) Ли Канг Чхона из-за «прокоммунистического» содержания, и запрет был снят лишь после того, когда в завершающие сцены фильма был добавлен эпизод, где демонстрируется флаг Республики Корея.

Однако в этот период начались и попытки создания более «индивидуальной» творческой среды в мире кино. Яркий пример этому один из немногочисленных южнокорейских фильмов, отражающих реальную социально-экономическую ситуацию в стране в те времена – «Цветок ада» (корейский 시옥화) Син Сан Ока – был снят в 1958, в самом конце десятилетия, и данную картину часто называют одной из лучших работ режиссера.

Несмотря на явное наличие социального комментария в картине, она не подверглась каким-либо ограничениям, а актриса Чхве Ын Хи даже получила награду «За лучшую женскую роль» [Raquet, n.d.].

В фильме показывается повсеместная бедность населения в стране. Желаящим же сохранять свой уровень жизни на более или менее обеспеченном уровне людям приходится идти на различного рода противозаконные действия.

Они включают в себя кражу товаров с военных складов США (чем приходится заниматься главному герою картины – Ён Сику). Более того, его возлюбленная, называющая себя Соня, вынуждена предоставлять американским солдатам услуги сексуального характера.

В начале же следующей декады ситуация в кинематографе резко изменяется, чему способствует, в том числе и политическая обстановка в стране.

В южнокорейском киноискусстве наступает, пусть и довольно короткий, но период «творческой свободы», аналогичный тому, что имел место в Японии в пятидесятые годы двадцатого века. Данный временной промежуток ограничен самым началом шестидесятых годов, между периодами правления Ли Сын Мана и Пак Чон Хи, то есть с 1960 по 1962 года.

Основные его события прились на времена существования так называемой Второй Республики (1960-1961) – времена крайней социальной, экономической и политической нестабильности на территории страны.

Следствием наступившего в Южной Корее «хаоса» стало, в том числе и сравнительное ослабление достаточно жёсткого «цензурного контроля», что дало возможности действовавшим в то время режиссерам «выразить» через киноискусство свои соображения касательно происходящих на территории страны событий [Хонг, 2008].

Стоит отметить, что оценку, которую давали им южнокорейские режиссёры того времени, сложно назвать хоть сколько-нибудь оптимистической.

Таким образом, на экраны страны выходит несколько картин, крайне значительных для дальнейшего развития киноискусства страны картины: «Служанка» (корейский 하녀) Ким Ки Ёна и «Шальная пуля» (корейский 오발탄) Ю Хён Мока в 1960, «Извозчик» (корейский 마부) 1961 Канг Дэ Чжина – первый южнокорейский фильм, получивший награду на международном кинофестивале (Берлинский кинофестиваль 1961 года).

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

Приведенные выше киноработы являются яркими представителями «корейского авторского кино» в шестидесятые годы двадцатого века. Как уже упоминалось выше, с помощью данных работ режиссеры Республики Корея того времени показывали, что авторы кинокартин должны обладать смелостью, собственным видением того, каким должно быть кино, уметь выражать самые разнообразные идеи через образы и не бояться идти на эксперименты [Захаров, 2009].

Идеи кинотворцов данного периода прослеживаются в работах режиссеров более позднего периода, когда кинематограф Южной Кореи выходит на мировой уровень, о чём будет сказано подробнее ниже. В данный период прослеживается достаточно явное влияние так называемого жанра «нуар» на корейский кинематограф [Чо, 2014].

Его элементы содержались и в вышеупомянутом фильме «Шальная пуля», несшего в себе достаточно мощный комментарий касательно общего состояния южнокорейского общества шестидесятых годов, которое режиссер фильма оценивал достаточно пессимистично [Мин, 2014].

Работы другого вышеупомянутого режиссёра – Ким Ки Ёна, довольно причудливым образом сочетали в себе жанры ужасов и мелодрамы, а также, зачастую, эксплуатировали нетипичный для кинематографа Республики Корея тех времен образ «роковой женщины» – своеобразного, с точки зрения режиссёра, «порождения» западного влияния, которому подвергалась страна [Gateward, 2007].

Как утверждают Элисон Пирс и Дэниел Мартин, в данной кинокартине даже имеется определенный социальный подтекст – своего рода «протест» против стремительного изменения традиционного корейского общества и семьи на западный манер, что, по мнению автора, приводило к разложению нравов, что и продемонстрировано в фильме [Pierce, Martin, 2013].

По сути, фильм изображает семью в нетипичном свете для азиатского кино, для которого данная ячейка общества в кино, особенно в жанре мелодрамы, является чем-то незыблемым и первостепенным. Ким Ки Ён же искажает этот шаблон, показывая, как эта единица, в теории устойчивая, может распасться под давлением обстоятельств, также ведомая собственными эгоистическими инстинктами [Raquet, n.d.].

Фильм «Извозчик» же изображает реалии обыденной жизни Республики Корея того времени, которые раскрываются в картине с весьма неприглядной стороны.

В картине показано сосуществование элиты, которая вполне может позволить себе ездить на автомобилях, и простых крестьян, которые вынуждены передвигаться на лошадях.

Также в фильме отображена несправедливость, существующая в системах трудоустройства и образования страны того времени: возможности у представителей «простого» и «элитного» классов населения также крайне сложно назвать равными.

Ещё один фильм, отражающий реалии Кореи того времени, называется «Начальник третьего класса» (корейский 삼등과장) 1961 года Ли Пунг Рэ. В данной картине раскрывается иерархичность корейского общества.

Показывается, что главные герои вынуждены идти на многочисленные унижения ради сохранения своего социального статуса, и, несмотря на их недовольство ситуацией, как-либо изменить своё положение возможности у них не имеется.

По утверждению некоторых южнокорейских исследователей данная картина перекликается с работой Ясудзиро Одзу «Родиться-то я родился...» (японский 大人の見る絵本生まれてはみたけれど) 1932 года [О, 2010]. Данный фильм также отражает социальную несправедливость, существующую в японском обществе.

Оба данных кинопроизведения, хотя и не напрямую, поднимают вопрос о целесообразности существования подобного рода строя, в котором практически все члены общества вынуждены изо дня в день подвергать себя разнообразным унижениям ради сохранения своего социального положения.

Однако уже по приходу к власти Пак Чон Хи ситуация со «свободой творческого самовыражения» и с киноиндустрией в целом в стране начинает изменяться.

V.A. Mikheev Review of the cinematography of the Republic of Korea of the 50s-70s of the twentieth century and the influence of the social and political conditions prevailing...

В политике данного государственного деятеля в отношении киноискусства имелось два основных приоритета. В первую очередь Пак Чон Хи пытался вывести корейскую киноиндустрию на мировой рынок в соответствии с преследуемыми им целями «национального строительства и модернизации». Во-вторых, он также намеревался усилить государственный контроль над киноиндустрией [Kim, 2016].

Подобное внимание к киноиндустрии объясняется тем, что Пак Чон Хи с самого начала своего правления прекрасно осознавал, какой силой обладает кинематограф, и стремился полностью подчинить его государственному управлению.

Так, в шестидесятые годы двадцатого века на территории Республики Корея вступил в силу так называемый «Закон о кинематографе» (1962) (корейский 영화법), который предъявлял достаточно строгие требования к лицам, собирающимся вести деятельность в данной сфере.

Ограничения касались цензуры и проверки фильмов (в первую очередь на наличие «неудобных» политических комментариев в работах режиссеров), регистрации производителей, импорта и экспорта киноматериалов.

Стоит отметить, что первая версия закона была достаточно «общей», многие его положения были обозначены размыто, что предоставляло широкий простор для деятельности уполномоченных государственных органов, которые имели право приостановить деятельность в сфере кинематографа для тех лиц, которые выражали «неудобную» правительству Республики позицию.

Однако в апреле этого же года закон был пересмотрен, многие требования (в том числе и производительного характера) стали более конкретизированными, нежели в первой версии закона, но в то же время более ужесточёнными и строго регламентированными.

К содержанию фильмов, по данному закону, предъявлялось четыре основных требования:

1. В фильмах не должно было быть ничего, что выставило государственные органы или Конституцию в негативном свете.
2. Содержание кинокартин не должно было нарушать национальную безопасность, противоречить общественной морали, традициям и порядкам.
3. Фильмы не должны были наносить ущерб имиджу любых стран, которые имеют дипломатические отношения с Республикой Корея.
4. Фильмы не должны были создавать «волнения в рядах обычных граждан».

После принятия закона кинокомпании должны были иметь собственные студии и оборудование, иметь минимальное количество действующих лиц и режиссёров по контракту и выпускать как минимум 15 фильмов в год.

Кроме того, правительство Пак Чон Хи желало вывести корейскую киноиндустрию на «мировой рынок», что соответствовало его идеям «общенационального строительства и модернизации», в перечень тех сфер жизни, которые требовалось «модернизировать», таким образом, входил и кинематограф [Чо, 2010].

Правительственный взгляд на решение этой проблемы был достаточно своеобразным: кино должно было быть «зрелищным», «патриотичным», «массовым», что достаточно слабо сочеталось с идеей «свободного самовыражения».

Кинематографу следовало создавать картины, которые бы освещали Республику Корея с позитивной стороны, всякого рода «политический» или «социальный» подтекст, а также «эксперименты» в области сценария, съёмки или показ чего-либо «провокационного» был нежелателен [Kim, 2016].

Также одной из целей провозглашалась борьба с провинциальными киностудиями, которые, в понимании правительства, создавали картины, наполненные «неподобающим» смыслом, хотя, зачастую, выпускаемая такими студиями продукция действительно была низкого качества.

В своём труде «Возрожденная Корея: модель для развития» 1979 года Пак Чон Хи утверждал, что новая национальная культура должна быть построена, пусть даже и «форсированно», и должна,

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

несомненно, включать в себя современные виды искусства, включая кинематограф – президент делал акцент на этом так сильно, что один из разделов книги называется «Сила творческого подхода» [Park, 1979].

В том же году количество кинокомпаний сократилось с 71 до 16, и вскоре остались только 4 официально зарегистрированные компании. Основные изменения в законе будут происходить почти каждый последующий год, что создает хаос в сообществе кинопроизводства.

Тем не менее даже в данную эпоху в истории Республики Корея, когда «свобода самовыражения», в том числе посредством кино, была сильно ограничена, режиссеры находили средства для того, чтобы так или иначе освещать интересующие их темы, доносить до зрителей те или иные идеи.

Закон о кинематографе позволил кинокомпаниям импортировать одну иностранную функцию для каждого трех произведенных местных фильмов, поэтому режиссеры были вынуждены работать быстро.

Фильмы снимались в течение нескольких недель, и более популярные режиссеры часто выпускали от 6 до 8 фильмов в год. Так, Ким Су Ён снял десять кинокартин в одном только в 1967 году, включая его ключевую работу – фильм «Туман» (корейский. 안개).

Этот фильм – экранизация литературного произведения Ким Сын Ока «Поездка в Мужжин» (корейский 무진기행). Некоторые южнокорейские критики считают данную работу режиссера, скорее, персональным экспериментом, с помощью которого он исследует различные стороны своей личности через события, показанные в фильме [Ким, 2002].

Ещё одной экранизацией литературного произведения стал фильм «Гости с последнего поезда» (корейский 막차로 온 손님들) 1967 года Ю Хён Мока, основанный на одноименном рассказе Хонг Сон Вона.

В фильме рассказываются три истории о людях, которые, так или иначе, не могут «влииться» в корейское общество. Главные герои – приверженец стиля авангард, женщина, «убегающая от прошлого», и тяжелобольной мужчина – абсолютно разные люди, но их всех объединяет то, что в социуме они являются своего рода «изгоями».

Экранизации различных литературных произведений стали популярными, в том числе и потому, что они были поощрены правительством через систему баллов, которая предоставила продюсерам подобных работ право импортировать иностранные фильмы.

После завершения процесса съемок, фильмам предстояло пройти цензурный процесс, который зачастую приводил к тому, что картины с «неудобным содержанием» запрещали или откладывали на неопределенный срок.

К примеру, подобным гонениям был подвергнут фильм «Семь женщин-военнопленных» (корейский 칠인의 요포로) 1965 года за авторством режиссера Ли Ман Хи, якобы за наличие «прокоммунистических» симпатий, впоследствии создатель фильма был даже ненадолго арестован [Чанг, 2002].

Большинство режиссеров работали в крайне широком диапазоне жанров, дабы удовлетворить запросы аудитории. «Массовое кино» того времени было представлено боевиками, семейными комедиями, мелодрамами.

Таким образом, в шестидесятые годы двадцатого века кинематограф страны развивался весьма стремительными темпами, в первую очередь благодаря короткому периоду «свободы» в самом начале десятилетия.

После прихода к власти Пак Чон Хи и принятия «Закона о кинематографе» творческая свобода становится несколько ограниченной, но тем не менее до конца декады в свет выходит множество работ, которые также получают статус «классики» в корейском кинематографе.

В 1970-е года наступает полномасштабный «кризис» и закат корейского кинематографа. Ужесточение военного режима и постоянное государственное вмешательство в индустрию принесли существенный вред культуре кино в Республике Корея, которая активно развивалась в 1960-х годах.

V.A. Mikheev *Review of the cinematography of the Republic of Korea of the 50s-70s of the twentieth century and the influence of the social and political conditions prevailing...*

Режиссёры в данную декаду имели очень мало художественной свободы, вместо этого они вынуждены творить в достаточно ограниченном диапазоне жанров, призванном удовлетворять нужды государственной политики.

В 1970-х также имел место достаточно сильный спад посещаемости кинотеатров (уменьшение числа посетителей на 60% за десятилетие с 1969 по 1979) вследствие того, что зрительская аудитория обратилась либо к телевидению, которое начало становиться популярным на территории страны, или другим формам развлечений (к примеру, к театральным постановкам) [Min, Jo, Kwak, 2003].

Государственный контроль над южнокорейской киноиндустрией достиг своего апогея в 1970-х годах после введения «Конституции Юсин» (кор. 유신 – аналог японского слова «исин» 維新, «обновление»), которая, в частности, давала президенту крайне широкие, практически неограниченные полномочия, что ознаменовало собой начало периода «Четвертой республики».

С расширением полномочий правительства, в 1972 году «Закон о кинематографе» подвергся еще одному пересмотру, причём перед этим он «проходил» эту процедуру совсем в недавнее время – в 1966 году.

В четвертой версии «Закона о кинематографе», который оставался в силе до 1979 года, была введена система лицензий, заменяющая систему регистрации для кинокомпаний.

Предварительное уведомление о графике производства, система лицензирования для производства фильмов и строгие требования к регистрации препятствовали росту производства фильмов отдельными производителями, что не способствовало «росту» национальной киноиндустрии, а количество производственных компаний сократилось до 12 [Чу, 2001].

Таким образом, кинокомпании были вынуждены работать «конвейерно», выпуская один за другим всё более и более слабые фильмы, главным критерием их было лишь «прохождение цензуры», но никак не художественная ценность или творческое наполнение [Чи, 2001].

Требования к содержанию кинокартин в этот раз были предельно конкретизированными: киноработы должны были «передавать дух эпохи Юсин», обязаны были быть «пропитаны патриотизмом», поощрять индустриальное развитие страны, приучать граждан быть «активными и умелыми» и даже поощрять участие общественности в движении под названием «Новая деревня» (корейский 새마을운동) [Lankov, 2010].

Корейская корпорация по продвижению кинофильмов (корейский 영화진흥공사) была создана в 1973 году, якобы для поддержки и продвижения южнокорейской киноиндустрии.

Но ее основная цель состояла в том, чтобы контролировать киноиндустрию и содействовать выпуску «политически корректных» картин, так или иначе препятствуя, либо полностью запрещая выпуск тех работ, которые «не вписывались» в эти рамки [Gateward, 2007].

Все перечисленные меры максимизировали власть правительства над киноиндустрией. Правительство Пака назначило Министром культуры и общественной информации человека, который был ответственен за реализацию большей части перечисленных правил.

Министр имел полный контроль над индустрией кино и мог запретить фильм к показу, даже если он соответствовал всем требованиям цензуры, что приводило к развитию коррупции в сфере кино.

Об усилении цензуры говорит тот факт, что количество непринятых сценариев, к примеру, бывшее на уровне трёх процентов в 1970 году, взлетело до восьмидесяти в 1975 году. Некоторые из концепций «Закона о кино», например «художественная ценность», не были прописаны чётко, так что окончательное решение цензора зачастую было крайне субъективно и принималось произвольным образом [Ю, 2007].

Согласно Международному руководству по фильмам 1981 года, ни в одной стране не было более строгого кодекса цензуры фильмов, чем в Южной Корее, за исключением, возможно, КНДР и некоторых других стран коммунистического блока [Armes, 1987].

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

Парадокс 1970-х годов в истории развития южнокорейского кинематографа состоит в том, что, хоть и в среднем качество «кинопродукции» в данный период сильно упало, лучшие фильмы 1970-х не уступают по качеству оригинальным лентам так называемого «золотого периода».

Несмотря на технологический прогресс, качество южнокорейских кинофильмов, в целом, достаточно резко падает, и появление новых талантливых режиссёров, таких как Ким Хо Сун, не спасает ситуацию, учитывая предпочитаемый ими жанр. Тем не менее выходили также и киноленты от уже зарекомендовавших себя режиссёров.

Таким, например, является фильм Ким Ки Ёна «Остров Ио» (корейский *이어도*) 1977 года, в котором проводится параллель между древними традициями корейского общества и его современным состоянием.

В фильме завуалированным образом демонстрируется реакция режиссёра на социальную тенденцию того времени – форсированную модернизацию, которая проводилась правительством Пак Чон Хи, показывая её иллюзорность, сомнительный финальный результат и губительные последствия [Lee, n.d.].

Сам режиссёр позднее утверждал, что вложить какой-либо политический или социальный подтекст в свои работы он мог лишь иносказательно, используя приёмы или помещая в картину детали, которые будут понятны лишь внимательному зрителю, большая же часть аудитории видела лишь поверхностную историю [Ю, 2006].

Примечательным является и фильм Ю Хён Мока «Пламя» (корейский *불꽃*) ярко выраженного антикоммунистического содержания, картина-размышление «над общим наследием Юга и Севера», о чём сам он позднее заявлял в интервью с Ан Тхэ Гыном [Ан, 2013].

Данная работа является экспериментальной с точки зрения самой структуры фильма: большая часть сюжетной информации подается через «воспоминания» матери главного героя, которая, рассказывая ему историю семьи, вдохновляет его на борьбу с «северокорейскими захватчиками».

Стоит отметить, что в данное время особенную популярность обрели так называемые «фильмы о хозяйках» (корейский *호스디스영화*) – данный термин подразумевал под собой кинокартины с наличием эротических сцен, главными героинями которых являлись либо работницы питейных заведений, либо женщины, вынужденные заниматься проституцией.

Несмотря на существование строгих ограничений цензурного характера на территории страны, подобного рода кинокартины зачастую не подвергались никаким ограничениям в отношении показа в Республике Корея, а режиссёры не подвергались каким-либо гонениям за создание подобного рода продукции.

Выпуск «картин о хозяйках», наоборот, поощрялся правительством с целью «вытеснить» из сознания людей идею о том, что социально-экономические проблемы должны освещаться в кинематографе [Ким, 2014].

Яркими примерами такого рода фильмов могут стать «Расцвет Ёнджа» (корейский *영자의전성시대*) 1975 и «Зимняя женщина» (корейский *겨울여자*) 1977 – оба фильма сняты режиссёром Ким Хо Соном.

Подобные кинокартины не обладали глубоким или действительно интересным сюжетом и персонажами, не предлагали никаких новых решений в области съёмки.

Их успех объяснялся провокационностью содержания, которая достигалась за счёт демонстрации зрителю сцен эротического, либо сексуального характера.

Эти элементы были либо значительной частью произведения, либо же вовсе стояли «во главе угла» всего сюжета киноленты, ярким примером подобного «произведения» может служить уже вышеупомянутая «Зимняя женщина».

Также государственная цензура достаточно снисходительно относилась к военно-патриотическим фильмам. Типичным примером подобного рода картины был фильм «Свидетельство» (корейский *증언*) 1974 года Им Квон Тхэка. В нём рассказывается о самом начале Корейской войны и её трагическом влиянии на судьбы людей, кому не посчастливилось пережить подобное с точки зрения южнокорейского солдата, прошедшего всю войну.

V.A. Mikheev *Review of the cinematography of the Republic of Korea of the 50s-70s of the twentieth century and the influence of the social and political conditions prevailing...*

«Свидетельство», несмотря на смешанные оценки критиков, был весьма успешен в коммерческом плане: 250 тысяч зрителей посетили фильм только в Сеуле, что было успехом для тех времен. Эта картина заложила своего рода «основу» для будущего успеха режиссёра, который случился в первой половине девяностых годов, когда им был создан фильм «Сопхёндже» – ключевая картина в его фильмографии.

Однако в большинстве своём подобные патриотические фильмы были провальными в коммерческом плане: банальность и примитивность сюжета, непрофессиональная игра актеров, акцент на «батальных» сценах, которые выглядели не динамично и не правдоподобно – всё это отталкивало зрителя [Yecies, Shim, 2016].

В остальном же, цензура в сфере кино была крайне строгой: только режиссёры, уже зарекомендовавшие себя созданием «идеологически правильных» картин и считавшиеся лояльными правительству Пак Чон Хи, имели право выпускать новые фильмы.

Члены киноиндустрии, которые пытались обойти законы о цензуре, попали в черный список, а иногда и в тюрьму, причём иногда по весьма сомнительным, или вовсе надуманным поводам.

Например, Ли Чанг Хо, режиссёр создавший в 1974 году популярный фильм «Родина звезд» (корейский *별들의고향*), был арестован «за употребление марихуаны», что до начала восьмидесятых годов полностью остановило развитие его карьеры [Ли, 2017].

Сам кинотворец утверждал впоследствии, что подобный случай ясно дал ему понять, что в период правления Пак Чон Хи создание «остросоциальных» картин, отображающих реалии жизни в Республике Корея, было крайне рискованно.

Другой известный кинорежиссёр Син Сан Ок был похищен правительством КНДР в 1978 году после того, как правительство Южной Кореи отозвало его лицензию на производство фильмов, что в те времена означало, фактически, конец карьеры в сфере кино. Вернуться на территорию своей страны он смог лишь в 1994 году.

Сам режиссёр утверждает, что цензура, «развернувшаяся» в полную силу в семидесятые годы двадцатого века, была настоящей «катастрофой» для кино страны. Более того, он сам пытался вступать в споры с Пак Чон Хи по поводу того, какие моменты его картин должны быть подвергнуты цензуре (что впоследствии и стало одной из причин отзыва лицензии) [Син, 2007].

Одним из «камней преткновения» режиссёра с государством стала поздняя его работа – фильм «Трёхдневное правление» (корейский *삼일천하*), рассказывающий о перевороте 1884 года, которым руководил Ким Оккюн, активный сторонник «вестернизации» страны.

Его «режим» продержался всего три дня, что, учитывая конфликтный характер отношений кинотворца с государственной властью, могло быть, с точки зрения цензурной комиссии, своеобразной «аллюзией» на правление Пак Чон Хи.

Несмотря на это, фильм не был запрещён к показу или же как-либо саботирован властями, но он «повлиял на решение» отзыва лицензии у режиссёра, принятое позднее.

Подобный случай говорил о том, что «неудобные» правительству лица лишались не только какой-либо поддержки при создании фильмов, но также не могли рассчитывать на защиту со стороны государства [Gorenfeld, 2003].

Таким образом, от творческой свободы 50-60-ых годов двадцатого века к концу правления Пак Чон Хи не осталось практически ничего. Кинематограф Республики Корея использовался правительством как инструмент для создания пропагандистских фильмов, рассчитанных на массовую аудиторию.

Правительство преследовало цель превращения кинематографа в своего рода «государственный инструмент».

Окончательно данные тенденции оформляются в семидесятые годы двадцатого века, когда кинематограф Республики Корея оказывается в кризисном состоянии: уменьшается количество выпускаемых картин, их качество сильно снижается, посещаемость кинотеатров сильно падает. Частично это объясняется популяризацией телевидения.

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

Данное состояние было преодолено южнокорейским кинематографом лишь в самом конце девяностых годов двадцатого века, с появлением «Новой волны корейского кино», которое ознаменовало собой ренессанс национального кинематографа, и, более того, его выход на международный уровень за счёт того, что на территории страны стали возникать фильмы, ориентированные не только на внутреннего массового зрителя, но и на зарубежную аудиторию [Raquet, 2011].

Именно тогда влияние южнокорейского кинематографа, в частности «авторского кино» шестидесятых и семидесятых годов двадцатого века, сыграло большую роль в «ренессансе» киноискусства Республики Корея.

Влияние кинотворцов того периода отмечали такие режиссёры, как Пак Чхан Ук и Пон Чжун Хо – представители «нового поколения» корейского кинематографа, которые восприняли идеи независимости и индивидуальности шестидесятых-семидесятых годов.

Первый из данных деятелей создал одну из наиболее «узнаваемых» работ в южнокорейском кинематографе: фильм «Олдбой» (корейский *올드보이*) 2003 года.

Фильм стал настолько известным за рубежом, что позднее была создана американская версия этой картины, в которой приняли участие такие актёры, как Сэмюэль Джексон, но она была прохладно принята зрителями и критиками.

В данном произведении прослеживается явное влияние работ режиссёров рассматриваемого периода – достаточно камерная манера повествования, социальный подтекст, донесенный до зрителя иносказательно, многомерность и неоднозначность персонажей, нехарактерная для массового кино Республики Корея, достаточно «провокационный сюжет» и эксперименты в плане съёмки в целом.

Фильм «Монстр» (корейский *괴물*) Пон Чжун Хо 2006 – один из самых кассовых южнокорейских фильмов, который был воспринят массовым зрителем как блокбастер в жанре ужасов и катастрофы.

Несмотря на это, он обладает социальным, даже политическим подтекстом о положении дел в Республике Корея, ставит вопрос о её «независимости» от США, но и это подаётся, прежде всего, через детали.

В картине отображены не только «внешние» монстры в лице мутанта, выбравшегося из озера на сушу, но и «внутренние» – проживающие в душе человека – безразличие по отношению к другим людям, безрассудство, глупость, стадный инстинкт.

Таким образом, можно говорить о том, что формирование «авторского кино» в Республике Корея во второй половине двадцатого века сыграло важную роль в дальнейшем развитии кинематографа страны: так, влияние режиссёров данной декады отмечали и наиболее «массовые» кинотворцы Южной Кореи современного этапа, которые сумели «вывести» киноискусство страны к международному признанию.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Гости с последнего поезда / *막차로 온 손님들* (1956, реж. Ю Хён Мок, Республика Корея), игр.
2. Зимняя женщина / *겨울여자* (1977, реж. Ким Хо Сон, Республика Корея), игр.
3. Извозчик / *마부* (1961, реж. Канг Дэ Чжин, Республика Корея), игр.
4. Мадам Свобода / *자유부인* (1956, реж. Хан Хюнг Мо, Республика Корея), игр.
5. Монстр / *괴물* (2006, реж. Пон Чжун Хо, Республика Корея), игр.
6. Начальник третьего класса / *삼등과장* (1956, реж. Ли Пунг Рэ, Республика Корея), игр.
7. Олдбой / *올드보이* (2003, реж. Пак Чхан Ук, Республика Корея), игр.
8. Олдбой / *Oldboy* (2013, реж. Спайк Ли, США), игр.
9. Остров Ио / *이에도* (1977, реж. Ким Ки Ён, Республика Корея), игр.
10. Пламя / *불꽃* (1965, реж. Ю Хён Мок, Республика Корея), игр.

V.A. Mikheev *Review of the cinematography of the Republic of Korea of the 50s-70s of the twentieth century and the influence of the social and political conditions prevailing...*

11. Пхиаголь / 피아골 (1955, реж. Ли Канг Чхон, Республика Корея), игр.
12. Расцвет Ёнджа / 칠인의 요포로 (1975, реж. Ким Хо Сон, Республика Корея), игр.
13. Родина звезд / 별들의고향 (1974, реж. Ли Чанг Хо, Республика Корея), игр.
14. Родиться-то я родился... / 大人の見る絵本生まれてはみたけれど (1932, реж. Ясудзиро Одзу, Япония), игр.
15. Свидетельство / 증언 (1974, реж. Им Квон Тхэк, Республика Корея), игр.
16. Семь женщин-военнопленных / 칠인의 요포로 (1965, реж. Ли Ман Хи, Республика Корея), игр.
17. Сеульские выходные / 서울휴일 (1956, реж. Ли Ёнг Мин, Республика Корея), игр.
18. Служанка / 하녀 (1960, реж. Ким Ки Ён, Республика Корея), игр.
19. Три часа дня, дождливый день / 비오는 날의 오후 세시 (1959, реж. Пак Чонг Хо, Республика Корея), игр.
20. Трехдневное правление / 삼일천하 (1973, реж. Син Сан Ок, Республика Корея), игр.
21. Туман / 안개 (1967, реж. Ким Су Ён, Республика Корея), игр.
22. Цветок ада / 지옥화 (1958, реж. Син Сан Ок, Республика Корея), игр.
23. Чхунхян / 춘향전 (1955, реж. Ли Кю Хван, Республика Корея), игр.
24. Шальная пуля / 오발탄 (1960, реж. Ю Хён Мок, Республика Корея), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. Park C. Korea reborn: a model for development. – Upper Saddle River: Prentice Hall, 1979.
2. 국가법령정보센터. 영화법, 1962. URL: [http://www.law.go.kr/법령/영화법/\(00995,19620120\)](http://www.law.go.kr/법령/영화법/(00995,19620120)) (дата обращения: 13.03.2019) (Государственный информационный центр законности и правопорядка. Закон о кинематографе, 1962 год)
3. 유지형. 24년간의 대화 김기영 감독 인터뷰집. 부춘: 도서출판 선 (Ю Чи Хён. Диалог в двадцать четыре года: Интервью с режиссёром Ким Ки Ёном. Пучхон: Тосо чхульпхан сон, 2006.)
4. 신상옥. 난, 영화 였다: 영화 감독 신 상옥 이 남긴 마지막 글들. 서울: 랜덤 하우스 코리아 (Син Сан Ок. Я и был кино: последние записи режиссёра Син Сан Ока. Сеул: Рэндом Хаус Корея, 2007.)

ЛИТЕРАТУРА

1. Захаров В. Сочувствие к господину монстру. 2009. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/14219/> (дата обращения: 13.03.2019)
2. Семенова А.А. Визуальная культура модернизированного социума. // Вестник Волгоградского гос. ун-та. 2012. №3. С. 145-149
3. Armes R. East and Southeast Asia. Third World Film Making and the West. – California: University of California Press, 1987.
4. Gateward F. Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema. – New York: State University of New York Press, 2007.
5. Gorenfeld J. The producer from Hell. The Guardian, 2003. URL: <https://www.theguardian.com/film/2003/apr/04/artsfeatures1> (access data: 13.03.2019)
6. Kim M. Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films. IAFOR Journal of Cultural Studies Volume 1, 2016. – P. 37-50
7. Kim M. Whoring the Mermaid: The study of South Korean Hostess film (1974-1982). University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014.
8. Lee H. Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics. – Manchester: Manchester University Press, 2000.
9. Lee K. Between the Mainland and the Island: Internal Coloniality in Iodo. URL: <https://web.archive.org/web/20041013233730/http://www.asianfilms.org/korea/kky/KKY/Window/LKE.htm> (access data: 13.03.2019)
10. McHugh K., Abelmann N. South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema. – Detroit: Wayne State University Press, 2005.
11. Min E., Joo J., Kwak H. Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination. – Westport: Praeger Publishers, 2003.
12. Paquet D. Korean film 1945-1959. URL: <http://www.koreanfilm.org/kfilm45-59.html#flowerinhell> (access data: 13.03.2019)
13. Paquet D. Short history of Korean Film. URL: <http://koreanfilm.org/history.html> (access data: 13.03.2019)
14. Paquet D. The Housemaid (1960). URL: <http://www.koreanfilm.org/kfilm60s.html#housemaid> (access data: 13.03.2019)
15. Paquet D. New Korean Cinema: Breaking the Waves. – New York: Columbia University Press, 2012.

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

16. Peirse A., Martin D. Korean Horror Cinema. – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. –
17. Santos C. Responding to Film: A Text Guide for Students of Cinema Art. – Lanham: Rowman & Littlefield, 2001.
18. Yecies B., Shim A. The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015 (Asia's Transformations). – Abingdon: Routledge, 2015.
19. 강준만. 한국 현대사 산책 1960년대편 2 : 4·19 혁명에서 3선 개헌까지. 서울: 인물과사상사 (Канг Чун Ман. Прогулка по настоящему Кореи: от Апрельской революции до Трёх конституционных поправок. – Сеул: Ильмун кваса сангса, 2004).
20. 권영택. 한국전쟁 중 제작된 영화의 실체를 마주하다. 2013. URL:
https://web.archive.org/web/20140908224428/http://www.koreafilm.or.kr/webzine/section_view.asp?Section=32&UpSeq=1446&downSeq=2781&intGroupNum=30 (дата обращения: 13.03.2019) (Квон Ёнг Тхэк. Погружение в реальность фильмов, созданных в Корейскую войну. 2013).
21. 김수남. 한국영화감독론. 서울: 지식산업사. (Ким Су Нам. Режиссёры южнокорейского кинематографа. – Сеул: Чисик санопса, 2002).
22. 노지승, 육상호. 1950년대 한국 영화의 할리우드 영화 모방 양상 연구 - <서울의 휴일>과 <비 오는 날의 오후 세시>를 중심으로. 서울: 고려대학교 한국학연구소 (Но Чи Сын, Юк Санг Хё. Исследование проявлений подражания южнокорейского кинематографа пятидесятих годов двадцатого века Голливуду на примере фильмов «Сеульские выходные» и «Три часа дня, идёт дождь». Корееведение. – Сеул: Корё тэхаккё хангукхак ёнгусо, 2015. №38. С. 389–431).
23. 민병선. '하녀' '오발탄' '바보들의 행진'... 역대 최고의 한국영화에 꼽혀. 동아일보, 2014. URL:
<http://news.donga.com/Enter/3/09/20140116/60196361/1> (дата обращения: 13.03.2019) (Мин Пенг Сон. «Горничная», «Шальная пуля», «Марш дураков»...погружение в лучшие фильмы той эры южнокорейского кино. Тона ильбо, 2014).
24. 안태근. 한국영화 100년사 감독, 배우, 스태프와 한국영화의 모든 것. 북스토리 (Ан Тхэ Гын. Сто лет корейскому кино: режиссёры, актёры, персонал и всё, что связано с кинематографом. – Пучхон: Букстори, 2013).
25. 오원심. 한국과 일본의 소시민 영화 비교 연구- 오즈 야с지로의 <태어나기는 했지만>과 이봉래의 <삼등과장>을 중심으로 – 서울: 연세대학교 언론홍보대학원 (О Вон Сим. Сравнение корейского и японского социалистического кинематографа на примере фильмов Одзу Ясудзиро «Родиться-то я родился...» и «Начальник третьего класса» Ли Понг Рэ. – Сеул: Ёнсэ тэхаккё оллон хонгбо тэхаквон, 2010).
26. 이영미. 동백아가씨는 어디로 갔을까. 서울: 인물과사상사 (Ли Ёнг Ми. Куда ушла девушка-камелия? – Сеул: Инмуль кваса сангса, 2017).
27. 장우진. 한국 최초로 반공법이 적용된 작품과 감독 - 씨네서울, 2002. URL:
<https://web.archive.org/web/20070927210217/http://www.cineseoul.com/magazine/magazine.html?magazineID=443> (дата обращения: 13.03.2019)
28. 정현. 영화 역사와 미학. 서울: 커뮤니케이션북스 (Чонг Хон. История кинематографа и эстетика. – Сеул: Коммюникейшн Букс, 2013).
29. 조규빈. 한국 스릴러 영화의 황금기에 나타난 4.19노와르: 사회-역사학적으로 스타일 분석. 서울: 홍익대학교 영상대학원 (Чо Гю Пин. Появление элементов нуара в корейских триллерах «золотого периода»: Анализ стиля с исторической точки зрения. – Сеул: Хонгик тэхаккё Ёнгсанг тэхаквон, 2014).
30. 주진숙. 여성영화인사전. 서울: 소도 (Чи Чин Сук. Актрисы южнокорейского кино. – Сеул: Соодо, 2001).
31. 조희연. 동원된 근대화 : 박정희 개발동원체제의 정치사회적 이중성. 서울: 후마니타스 (Чо Хи Ён. «Мобилизованная модернизация»: Политическая и социальная двойственность политики развития Пак Чон Хи. – Сеул: Хуманитхасы, 2010).
32. 홍원표. 정치 @ 영화: 영화 속에서 본 정치. 서울: 한국 외국어 대학교 출판부 (Хонг Вон Пхё. Политика и кинематограф: политика через призму кино. – Сеул: Хангук вэгуто тэхаккё чхульханпу, 2008).

SOURCES

1. Park C. *Korea reborn: a model for development*. Upper Saddle River, Prentice Hall, 1979.
2. 국가법령정보센터. 영화법, 1962. URL: [http://www.law.go.kr/법령/영화법/\(00995,19620120\)](http://www.law.go.kr/법령/영화법/(00995,19620120)) (access date: 13.03.2019) (State Information Center for Law and Order. Film Act, 1962)
3. 유지형. 24년간의 대화 김기영 감독 인터뷰집. 부춘: 도서출판 선 (Yu Chi Hyun. *Dialogue for 24 years: Interviews with director Kim Ki-young*. Bucheon, Toso Chhulphan Son, 2006).
4. 신상옥. 난, 영화 였다: 영화 감독 신 상옥 이 남긴 마지막 글들. 서울: 랜덤 하우스 코리아 (Shin Sang-ok. *I was Film: the last scripts of the director Shin Sang-ok*. Seoul: Random House Korea, 2007).

V.A. Mikheev *Review of the cinematography of the Republic of Korea of the 50s-70s of the twentieth century and the influence of the social and political conditions prevailing...*

REFERENCES

1. Armes R. *East and Southeast Asia. Third World Film Making and the West*. California, University of California Press, 1987.
2. Gateward F. *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*. New York, State University of New York Press, 2007.
3. Gorenfeld J. *The producer from Hell*. The Guardian, 2003. URL: <https://www.theguardian.com/film/2003/apr/04/artsfeatures1> (access data: 13.03.2019)
4. Kim M. *Film Censorship Policy During Park Chung Hee's Military Regime (1960-1979) and Hostess Films*. IAFOR Journal of Cultural Studies Volume 1, 2016. Pp. 37-50.
5. Kim M. *Whoring the Mermaid: The study of South Korean Hostess film (1974-1982)*. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014.
6. Lee H. *Contemporary Korean Cinema: Culture, Identity and Politics*. Manchester, Manchester University Press, 2000.
7. Lee K. *Between the Mainland and the Island: Internal Coloniality in Iodo*. URL: <https://web.archive.org/web/20041013233730/http://www.asianfilms.org/korea/kky/KKY/Window/LKE.htm> (access data: 13.03.2019)
8. McHugh K., Abelmann N. *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*. Detroit, Wayne State University Press, 2005.
9. Min E., Joo J., Kwak H. *Korean Film: History, Resistance, and Democratic Imagination*. Westport, Praeger Publishers, 2003.
10. Paquet D. *Korean film 1945-1959*. URL: <http://www.koreanfilm.org/kfilm45-59.html#flowerinhell> (access data: 13.03.2019)
11. Paquet D. *Short history of Korean Film*. URL: <http://koreanfilm.org/history.html> (access data: 13.03.2019)
12. Paquet D. *The Housemaid (1960)*. URL: <http://www.koreanfilm.org/kfilm60s.html#housemaid> (access data: 13.03.2019)
13. Paquet D. *New Korean Cinema: Breaking the Waves*. New York, Columbia University Press, 2012.
14. Peirse A., Martin D. *Korean Horror Cinema*. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.
15. Santas C. *Responding to Film: A Text Guide for Students of Cinema Art*. Lanham, Rowman & Littlefield, 2001.
16. Semenova A.A. *Visual'naya cultura modernizirovannogo sotsiuma*. [Visual culture of modernized society]. In: *Bulletin of the Volgograd State University*. 2012. #3. Pp. 145-149.
17. Yecies B., Shim A. *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015 (Asia's Transformations)*. Abingdon, Routledge, 2015.
18. Zakharov V. *Sochuvstvie k gospodinu mostru*. [Empathy for Mr. monster] 2009. URL: <http://os.colta.ru/cinema/projects/165/details/14219/> (access date: 13.03.2019)
19. 강준만. 한국 현대사 산책 1960년대편 2 : 4·19 혁명에서 3선 개헌까지. 서울: 인물과사상사 (Kang Chun Man. *A walk through Korea's modernity: from the April Revolution to the Three Constitutional Amendments*. Seoul, Ilmun kvasa sangsa, 2004. 352 p.)
20. 권영택. 한국전쟁 중 제작된 영화의 실체를 마주하다. 2013. URL:https://web.archive.org/web/20140908224428/http://www.koreafilm.or.kr/webzine/section_view.asp?Section=32&UpSeq=1446&downSeq=2781&intGroupNum=30 (access date: 13.03.2019) (Kwon Young Taek. *Immersion in the reality of films created during the Korean War*. 2013)
21. 김수남. 한국영화감독론. 서울: 지식산업사. (Kim Soo Nam. *Directors of the South Korean cinema*. Seoul, Chisik sanopsa, 2002. 472 p)
22. 노지승, 육상효. 1950년대 한국 영화의 할리우드 영화 모방 양상 연구 - <서울의 휴일>과 <비 오는 날의 오후 세시>를 중심으로. 서울: 고려대학교 한국학연구소 (No Chi Seung, Yuk Sang Hyo. *Investigation of the imitation of South Korean film cinema of the fifties of the twentieth century to Hollywood on the example of "Seoul Weekend" and "ThreeP.M., it Rains"*. *Korean Studies*. Seoul, Koryo tehakkyo khangkhak Yonyok. 2015. №38. P. 389-431)
23. 민병선. '하녀' '오발탄' '바보들의 행진'... 역대 최고의 한국영화에 꼽혀. 동아일보, 2014. URL: <http://news.donga.com/Enter/3/09/20140116/60196361/1> (access date 13.03.2019) (Min Peng Son. "Maid", "Stray Bullet", "March of Fools" ... immersion in the best films of that era of South Korean cinema. Tona Ilbo, 2014)
24. 안태근. 한국영화 100년사 감독, 배우, 스태프와 한국영화의 모든 것. 북스토리 (An Tae Geun. *One Hundred Years of Korean Cinema: Directors, Actors, Personnel, and Everything Related to Cinema*. Bucheon, Bukstori, 2013. 720 p.)
25. 오원심. 한국과 일본의 소시민 영화 비교 연구- 오즈 야스지로의 <태어나기는 했지만>과 이봉래의 <삼등과장>을 중심으로 - 서울: 연세대학교 언론홍보대학원 (O Won Shim. *Comparison of Korean and Japanese socialist cinema on the example of Ozu films Yasujiro "I was born born ..," and "Chief of the third class" Lee Pong Rae*. Seoul, Yonse tehakkyo ollon hongbo tehakvon, 2010. 112 p.)

В.А. Михеев *Обзор кинематографа Республики Корея 50-70 годов двадцатого века и влияния на него общественно-политических условий, сложившихся в стране...*

26. 이영미. 동백아가씨는 어디로 갔을까. 서울: 인물과사상사 (Lee Young Mee. *Where did the Camelia Lady go?* Seoul, Inmul kvasa sangsa, 2017. 400 p.)
27. 장우진. 한국 최초로 반공법이 적용된 작품과 감독 - 씨네서울, 2002. URL: <https://web.archive.org/web/20070927210217/http://www.cineseoul.com/magazine/magazine.html?magazineID=443> (access data: 13.03.2019)
28. 정현. 영화 역사와 미학. 서울: 커뮤니케이션북스 (Chong Khon. *History of cinema and aesthetics*. Seoul, Communication Books, 2013).
29. 조규빈. 한국 스릴러 영화의 황금기에 나타난 4.19노와르: 사회-역사학적으로 스타일 분석. 서울: 홍익대학교 영상대학원 (Cho Gyu Ping. *Noir Elements Appearing in Korean Golden Period Thrillers: An Analysis of Style from a Historical Perspective*. Seoul, Hongik Tehakkyo Yongsang Tehakvon, 2014).
30. 주진숙. 여성영화인사전. 서울: 소도 (Chi Jin Suk. *Actresses of South Korean cinema*. Seoul, Sodo, 2001).
31. 조희연. 동원된 근대화 : 박정희 개발동원체제의 정치사회적 이중성. 서울: 후마니타스 (Cho-Hee Yon. "Mobilized modernization": *Social and political duality of Park Chung-Hee development policy*. Seoul, Humanithaseu, 2010. 448 p.)
32. 홍원표. 정치 @ 영화: 영화 속에서 본 정치. 서울: 한국 외국어 대학교 출판부 (Hong Won Phoe. *Politics and Cinema: Politics through the Prism of Cinema*. Seoul, Hanguk Vegugo Tehakkyo Chhulphanpu, 2008).

П.А. Ворон (Скляднева)

аспирант Института мировой литературы имени А.М. Горького РАН

psklyadneva@gmail.com

УСАДЬБА МОРДВИНОВЫХ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНА*

Имение графа А.А. Мордвинова «Черная долина» Нижне-Днепровского уезда Таврической губернии – один из ключевых топосов русского авангарда. Здесь гости В. Хлебников, Б. Лившиц, В. Маяковский, Н. Гончарова, М. Ларионов, возникает общество «Гилея». В статье анализируется своеобразный «иконостас» гилейцев, созданный в Чернянке М. Ларионовым и В. Хлебниковым: это портреты братьев Бурлюков и В. Хлебникова работы М. Ларионова и «семиричный код», связанный с семьей «гилейцами» в искусстве В. Хлебникова. Наблюдается связь «семиричного кода» не только с усадьбой Мордвинова, но и с поэзией Вордсворта. Внимание уделяется также числовым поискам В. Хлебникова, интересу Н. Гончаровой, М. Ларионова к архаическому, возникающему в Чернянке. Анализируется трансформация усадебного мифа в новых условиях художественной коммуны.

Ключевые слова: усадебная топика, усадебный миф, нас семеро, Вордсворт, Чернянка, Хлебников

The homestead A.A. Mordvinov “Black Valley” of the Lower Dnieper district of the Tauride province is one of the key topos of the Russian avant-garde. The guests were V. Hlebnikov, B. Livshits, V. Mayakovsky, N. Goncharova, M. Larionov, a society of “Gilea” was established. The article analyzes the original “iconostasis” of the Gileans, created in Chernyanka by M. Larionov and V. Hlebnikov: these are portraits of Burluk and V. Hlebnikov brothers by M. Larionov and the “seven-fold code” associated with seven “Gileans” in the art of V. Hlebnikov. There is a connection between the “seven-part code” not only with the estate of Mordvinov, but also with Wordsworth’s poetry. Attention is also paid to the numerical search of V. Hlebnikov, the interest of N. Goncharova, M. Larionov to the archaic, arising in Chernyanka. The transformation of the manor myth in the new conditions of the artistic commune is analyzed.

Keywords: homestead topos, homestead myth, seven of us, Wordsworth, Chernyanka, Hlebnikov

Имение графа А.А. Мордвинова «Черная долина» Нижне-Днепровского уезда Таврической губернии – один из ключевых топосов русского авангарда. Управляющим имением в начале XX века служил Давид Федорович Бурлюк, отец Бурлюков. К этому времени имение, носящее больше сельскохозяйственный характер (фруктовый и плодовые сады, контора, школа, оранжерея, главное здание, не дошедшее до нас), пришло в полное запустение. Б. Лившиц открывает свои воспоминания «Полутороглазый стрелец» главой именно о Чернянке: «Все принимало в Чернянке гомерические размеры. Количество комнат, предназначенных неизвестно для кого и для чего; количество прислуги, в особенности женской, производившее впечатление настоящего гарема; количество пищи, поглощаемой за столом и похода, в междуед, всяким, кому было не лень набить себе в брюхо еще кус» [Лившиц, 2002, с. 16].

Особенно важным нам представляется подчеркивание гомерического и полнокровного характера жизни в имении. Название поэтического общества «Гилея», заявившего о себе в третьем сборнике «Союза молодежи» (1913г.), возникло именно в Чернянке. Эта территория рассматривалась членами общества и гостями имения как земля скифов. Архаичное начало, вопросы о границах времени и пространства впервые появляются в произведениях гостей Бурлюков именно во время посещения усадьбы Мордвиновых.

Философия усадьбы обнаруживает истоки в мифологических представлениях: рай, Эдем, Аркадия. Кажется необходимым разграничить собственно усадебный миф и миф о потерянном

рае, золотом веке, очередную трансформацию которого мы наблюдаем в философии усадьбы. Заметим, что в нашем разговоре не имеет конструктивного значения существующее разграничение «райских» мифов на привязанные к конкретной точке на карте, географические, и не привязанные. Ключевым же, что в библейских, что в более ранних и более поздних мифах является идиллическое представление о рае как идеальном пространстве. Идеальное пространство, где сосуществуют Бог и человек, Природа и человек, Пан и человек, время и место, «когда отношения между Богом и человеком могли осуществляться во всей их полноте» [Дмитриева, Купцова, 2008, с. 143]. Что в рае, что в Аркадии, кроме того, ключевой является мифологема дерева и сада. Все это – общее место, хочется лишь отметить, что прежде, чем говорить о трансформации усадебного мифа, необходимо отграничить его от трансформаций мифологических представлений о рае.

Вернемся после некоторых вводных к усадьбе графа А. Мордвинова. Зимний сад имения был превращен в мастерскую: «Шестиоконный зимний сад, давно превращенный в мастерскую, снова ожил» [Лившиц, 2002, с.18]. Михаил Ларионов создает своеобразный «иконостас» «гилейцев»: четыре портрета, объединенных цветовой палитрой и композиционным решением. Давид Бурлюк, Николай Бурлюк и Владимир Бурлюк изображены на фоне холстов, повернутых к стене. Все – в белых рубашках. Давид Бурлюк показан сидящим на фоне холстов в свете яркого солнца с пятнами теней от листвы, в руках – палитра и кисти. Николай Бурлюк держит в правой руке закрытую книгу, тоже в белой рубашке и снова на фоне холстов, повернутых лицевой стороне к стене. Владимир Бурлюк – все то же, но сжимает он в руке гантелью. Здесь он и художник, и атлет. Важнейшая деталь во всех портретах – холсты, становится символом творчества. Все портретируемые изображены загоревшими, темная кожа контрастирует с белыми рубахами.

Своеобразный иконостас создается и В. Хлебниковым. Поэт приезжает в Чернянку в 1910 г. и проводит здесь все лето, лишь единожды отлучившись в Одессу. Гилейцы, гости усадьбы Мордвинова, связываются с семиричным кодом в творчестве В. Хлебникова. Это стихотворение «Семеро» (1913), статья «Ляля на тигре» (1918), манифест «Труба марсиан» (1916). Примечательно, что в «Трубе марсиан» семиричный код оказывается связанным с пространственной и временной концепцией В. Хлебникова: «Нас семеро. Мы хотим меча и чистого железа юношей. Им, утонувшим в законы семей и законы торга, им, у которых одна речь: “ем”, не понять нас, не думающих ни о том, ни о другом, ни о третьем» [Хлебников, т. 6., кн. 1, с. 249]. Несохранившееся произведение «Семь крылатых», вероятно, также могло бы быть отнесено к вышеперечисленным. В начале 1910-х гг. установилась некоторая связь между бюджетянской группой и семеричным кодом. В связи с выходом сборника «Взял: барабан футуристов» (1915) Хлебников пишет стихотворение «Моих друзей летели сонмы...» (1916) : «Моих друзей летели сонмы / Их семеро, их семеро, их сто!». По мнению Н. М. Азаровой [Азарова, 2010, с. 274], в этих строках анаграммировано слово «смерть». В качестве причины поэтом указывается непохожесть, это, безусловно, связано с поиском единых законов времени и единого языка Хлебниковым. Кроме того, фраза из «Трубы марсиан» «Нас семеро» обнаруживает лексическое совпадение, а стихотворение «Моих друзей летели сонмы...» и тематическое совпадение с наиболее популярной среди русских переводчиков XIX в. балладой Вордсворта «Нас семеро». Перевод И. Козлова впервые был опубликован в 1833 г., Е. Корша – в 1837 г. Сюжетная основа баллады – диалог рассказчика с девочкой, братья и сестры которой уехали в город и за моря, остальные умерли, но она одна приходит играть на их могилы и все равно считает, что их семеро братьев и сестер:

«Вас сколько братцев и сестер?»

– Нас семь, – она мне отвечает

И робко любопытный взор

На незнакомца подымает.

<...>

Я будто бы понять не мог.

«Так сколько ж вас теперь на свете?»

Двоих Господь на небо взял?»
Она при том же все ответе:
– Нас семеро! – Я спорить стал;
Но речи тратил с ней напрасно,
Она стояла на своем,
И ей казалось очень ясно,
Что жить нельзя не всемером!

Таким образом, как нам представляется, основа семиричного кода В. Хлебникова – мотив братского объединения.

Симптоматично, что в Чернянке Хлебников интенсивно занимался числовой теорией, попыткой разъять временные границы, «время, утратив грани, расслаивалось в Чернянке во всех направлениях» [Лившиц, 2002, с. 15]. Скифская земля своей историей располагала к временным скачкам. В Черной долине Бурлюки собирали образцы примитивного искусства, разнообразные вывески, принимали участие в раскопках, предпринимаемых Виктором Ивановичем Гошкевичем, основавшем в начале 1910-х годов в Херсоне «Музей истории и древностей». В Чернянке художники и поэты имели возможность соприкоснуться с образцами архаического искусства. Впервые в натюрмортах М. Ларионова, написанных в Чернянке, мы встречаем элементы местного искусства – горшки, посуду, «скифский» декор. Н. Гончарова обращается к «каменным пустынным» (определение В. Хлебникова), скифским бабам, впервые в лето 1910 г., знакомство с ними произошло в заповеднике Аскания-Нова. Пути кубизма пролагались через формы архаического искусства. В. Хлебников в письме к Е. В. Хлебниковой от 1 февраля 1910 г. пишет: «Куда собирается Шура на лето? Я бы советовал ему побывать в имении «Ascania Nova» Фальц-Фейна в Таврической губ., на берегу Черного моря и около Днепра. Там есть зебры, зубры, бизоны, дикие лошади. Этот зверинец известен всему миру, кроме России, хотя он находится в ее пределах. Там же он смог бы заняться наблюдениями с разрешения хозяина» [Хлебников, т. 6, кн. 2, с. 132].

Возвращаясь к «иконостасу» М. Ларионова, хотелось бы отметить, что только В. Хлебников изображен на фоне дикого, архаизированного пейзажа с открытой книгой в руках, в белой рубашке, полностью погруженный в размышления, как учитель людей. Труд «Учитель и ученик» завершался именно на этой земле, издан был в Херсоне. Природа в поэзии Хлебникова часто выступает как книга. Образ книги-природы обнаруживается в стихотворениях «Единая книга», «Весеннего Корана...». В августе 1912 г. написано стихотворение «Где прободают тополя...», посвященное Надежде Федоровне Бурлюк:

Где прободают тополя жечь
Осени тусклого паяца,
Где исчезает с неба тяжесть
И вас заставила смеяться,
Где под собранием овинов
Гудит равнинная земля,
Чтобы доходы счел Мордвинов,
Докладу верного внемля,
Где заезжий гость лягает пяткой,
Увы, несчастного в любви соперника,
Где тех и тех спасают прятки
От света серника,
Где под покровительством Януса
Живут индейки, куры, гуси,
Вы под заботами природы-тети
Здесь, тихоглазая, цветете.

Тополы росли на территории усадьбы Мордвинова. В поэтике Хлебникова тополь – это вертикаль, объединяющая ось. Поэт создавал и текст архитектурный, проектируя дома-тополи,

высокие, соединяющие верх и низ, стеклянные здания, устремленные в небо и пропускающие свет. В сентябре 1912 г. В. Хлебников снова в Чернянке, откуда в письме А. Крученых пишет об языковых поисках, ставит задачи, объединяющие прошлое разных народов и культур: «1) Составить книгу баллад. <...> Россия в прошлом; Сулимы, Ермаки, Святославы, Минины и пр. <...> 2) Воспеть Задунайскую Русь. Балканы. 3) Сделать прогулку в Индию, где люди и божества вместе. 4) Заглянуть в монгольский мир. 5) В Польшу. 6) Воспеть растения. Это все шаги вперед. 7) Японское стихосложение. <...> 8) Заглядывать в словари славян, черногорцев и др. – собрание русского языка не окончено – и выбрать многие прекрасные слова, именно те, которые прекрасны» [Хлебников, т. 6, кн. 2, с. 146]. Примечательна не только безграничность объединяющего поиска, но и характерное в искусстве В. Хлебникова стремление к воплощению идиллических, «райских» представлений о союзе богов и людей.

В имении Мордвинова Бурлюки организовали «универсальный» образ жизни: прогулки, застолья, занятия живописью, домашний театр: «...как умудрялись мы, наряду с занятиями искусством. Уделять столько времени еде, спорту, охоте, любовным увлечениям, домашнему театру, спорам... Все это взаимно переслаивалось, проникало одно в другое и, круто замешенное, являлось на редкость цельным образом полнокровной жизни» [Лившиц, 2002, с. 32-33]. Лившиц упоминает постановку «Недоросля» во время своих рождественских каникул 1910 г. в Чернянке, в декабре же 1912 г. здесь была поставлена «Женитьба» Гоголя, в роли Яичницы – В. Маяковский: «Во время святок был устроен домашний театр. Играли «Женитьбу» Гоголя. Маяковский играл Яичницу. Подложил громадную подушку, реплики подавал зычным голосом. Правда, текст знал плохо, я суфлировал. Но Яичница получился занятный и вызвал шумные одобрения зрителей» [Катаян, 1939, с. 63].

Усадьба Мордвинова и благодаря своему расположению, вызывающему скифские ассоциации, нарушающие пространство и время, и благодаря семье Бурлюков явилась не просто гостеприимным местом, но точкой во времени, воплотила, сконструировала райское время полнокровия, из которого каждый ее гость извлек ассоциации, ставшими лейтмотивами в творчестве. В имении графа Мордвинова сохранились усадебные традиции, при этом получив своеобразную трансформацию: это уже не родовое поместье, но скорее художественная коммуна, воплощающая те же представления универсальной, райской жизни, что и усадебный миф.

ИСТОЧНИКИ

1. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 1. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2013.
2. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 2. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2013.
3. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 3. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2014.
4. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 4. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2014.
5. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 5. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2014.
6. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. Кн. 1. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2014.
7. Хлебников В. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. Кн. 2. – Москва: Изд-во «Дмитрий Сечин», 2006.

ЛИТЕРАТУРА

1. Азарова Н. Хлебниковская теория зауми и политика единого языка // Russian Literature. Special issue. Russian Avant-Garde. 2010.
2. Катаян В. Маяковский: Хроника жизни и деятельности - Москва: Совет. писатель, 1985.
3. Дмитриева Е., Купцова О. Жизнь усадебного мифа: утраченный и обретенный рай. – Москва: ОГИ, 2008.
4. Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. – Москва: Захаров, 2002.

SOURCES

1. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 tt.T. 1.[Collected works: In 6 vols. 1.], Moscow, Izd-vo “Dmitriy Sechin”, 2013.
2. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 tt.T. 2.[Collected works: In 6 vols. 2.], Moscow, Izd-vo “Dmitriy Sechin”, 2013.

3. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 tt.T. 3. [Collected works: In 6 vols. 3.], Moscow, Izd-vo "Dmitriy Sechin", 2014.
4. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 tt.T. 4. [Collected works: In 6 vols. 4], Moscow, Izd-vo "Dmitriy Sechin", 2014.
5. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 t. T. 5. [Collected works: In 6 vols. 5.], Moscow, Izd-vo "Dmitriy Sechin", 2014.
6. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 tt.T. 6. Kn. 1.[Collected works: In 6 vols. 6. The book. 1.], Moscow, Izd-vo "Dmitriy Sechin", 2014.
7. Hlebnikov V. *Sobranie sochineniy*: V 6 tt.T. 6. Kn. 2.[Collected works: In 6 vols. 6. The book. 2.], Moscow, Izd-vo "Dmitriy Sechin", 2006.

REFERENCES

1. Azarova N. *Hlebnikovskaya teoriya zaumi i politika yedinogo yazyka* [Theory of zaum' by Hlebnikov and the policy of a single language]. In: *Russian Literature. Special issue. Russian Avant-Garde*. 2010.
2. Katyanyan V. *Mayakovskiy: Khronika zhizni i deyatel'nosti* [Mayakovsky: Chronicle of life and activity]. Moscow, Sovet. pisatel', 1985.
3. Dmitriyeva E., Kuptsova O. *Zhizn' usadbnogo mifa: utrachennyi i obretennyi ray* [The life of the homestead myth: the lost and found paradise]. Moscow, OGI, 2008.
4. Livshits B. *Polutoraglazyy strelets* [The half-eyed archer]. Moscow, Zaharov, 2002.

А.П. Салиенко

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры истории отечественного искусства

исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова

alsalienko@mail.ru

ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В ПРОЗЕ 1920-Х ГОДОВ. «ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ» Б. ЛАВРЕНЕВА (1928) И «ХУДОЖНИК НЕИЗВЕСТЕН» В. КАВЕРИНА (1931)

В статье анализируются повесть Б. Лавренева «Гравюра на дереве» (1928) и роман В. Каверина «Художник неизвестен» (1931). Специфика подхода в данном случае заключается не в литературоведческой интерпретации текстов, а в попытке осмысления историком искусства литературного произведения, посвященного искусству и художнику. В основе метода – предположение о том, что писатели параллельно искусствоведам пишут «свою» историю искусства. Происходит пересечение плоскостей – наложение литературных текстов на реальную действительность (в нашем случае – это 1920-е годы), когда писатель выступает в роли отстраненного созерцателя современных ему событий и одновременно как заинтересованный участник художественного процесса. Его интересуют актуальные проблемы искусства, психология творчества и поведение художника революционной эпохи.

Ключевые слова: Лавренев, Каверин, советское искусство, образ художника, художественная литература 1920-х гг., искусство и революция, художник и революция

This article analyses a story «Woodprint» by B. Lavrenev (1928) and a novel «Unknown artist» by V. Kaverin (1931). In this case, the specificity of the approach is not in the literary interpretation of texts, but in an attempt by the art historian to understand a literary composition devoted to art and an artist. The method is based on the assumption that, in parallel with art critics, writers write “their own” art history. There is an intersection of surfaces – the superimposition of literary texts on reality (in our case, we are talking about 1920s), when the writer acts as a suspended observer of contemporary events and at the same time as an interested participant in the artistic process. He is interested in the actual problems of art, the psychology of creativity and the behavior of revolutionary artists.

Keywords: Lavrenev, Kaverin, Soviet art, the image of an artist, literature of the 1920s, art and revolution, the artist and the revolution

В конце революционного десятилетия журнал «Звезда» публикует два литературных произведения – повесть Бориса Лавренева «Гравюра на дереве» (1928) и роман Вениамина Каверина «Художник неизвестен» (1931), подводящих итог художественным исканиям «октябрьской эпохи» и несомненно заслуживающих быть прочитанными историками искусства, хотя романы, повести и рассказы о художниках, действующими лицами которых являются вымышленные или имеющие конкретных прототипов литературные персонажи, олицетворяющие в сознании писателя «образ художника», редко привлекают внимание искусствоведов. Между тем, обращение к литературному и художественному материалу в совокупности дает исследователю новые возможности постижения сути художественного процесса и ощущение того, что принято называть атмосферой эпохи. Делая главными героями своих произведений художников, писатели по-своему пишут историю искусства. Возможность ретроспективно созерцать и оценивать всю цепь различных событий и явлений современной писателю эпохи, накапливая и анализируя собственные впечатления, заключает в себе преимущество такого подхода перед необходимостью в условиях стремительно сменяющихся событий оперативно реагировать «на злобу дня». Но особенно примечательно то, что писатель не только заостряет внимание читателя на актуальных

A.P. Salienko *An artist figure in prose of 1920s.*

“Woodprint” by B.Lavrenev (1928) and “Unknown artist” by V.Kaverin (1931)

проблемах искусства, его интересует тип сознания творческой личности, поведение художника и его социальная позиция. При этом реальное и вымышленное становятся взаимосвязанными и взаимопроникаемыми «мирами».

Пересекаясь во мнениях, перекликаясь друг с другом или, напротив, полемизируя, выражая диаметрально противоположные точки зрения, Лавренев и Каверин создают модель, отражающую картину жизни искусства и художника 1920-х годов. Проникнутая публицистическим пафосом и неутолимой жаждой полемики, основанная на документальных событиях, повесть Б. Лавренева «Гравюра на дереве» посвящена теме «художник и революция». В романе В. Каверина «Художник неизвестен» отражается хрупкий и ранимый мир художника, запутавшегося «в паутине трагических недоразумений» (Ю. Айхенвальд), мир, который, оказывается, слишком легко разрушить.

Как известно, художественная жизнь 1920-х годов была довольно бурной и пестрой, и художественная критика всегда внимательно следила за ходом развития советской живописи. Активно обсуждались различные явления и события из жизни искусства, в искусствоведческих кругах то и дело возникали оживленные споры, порой переходящие в бурные дебаты. Неудивительно, что с газетных и журнальных страниц полемика перешла в художественную литературу – вымышленные персонажи подхватили и с жаром продолжили дискуссию. Кульминацией этого процесса явилось установление связи между художественной прозой и теоретическими представлениями искусствоведов: литература перенимала ведущие идеи критики, развивая, а порой переосмысливая их, разыгрывая роли и ситуации.

1

Повесть популярного в 1920-е годы писателя Б. Лавренева «Гравюра на дереве», в которой автор высказывает свои взгляды на искусство и на жизнь, можно считать программным произведением своего времени, ориентированным на социальный заказ. Тематически данная вещь выбивается из ряда произведений, созданных Лавреневым как до нее, так и после, почти претендуя на роль «энциклопедии» советской художественной жизни 1920-х годов. Будучи весьма образованным человеком, Б. Лавренев разбирался в живописи, рисовал сам и являлся довольно тонким ценителем искусства. Не случайно центральным персонажем повести является Федор Кудрин, подававший надежды художник-эмигрант, три года учившийся в частной мастерской «известного французского мастера», выставившийся в «Салоне независимых». Во имя великих идей революции, безукоризненно положительный и целеустремленный герой возглавляет трест «Росстеклофарфор». В роли оппонента Кудрина в книге выступает некий Половцев – технический директор треста, беспартийный интеллигент из «сочувствующих», с которым они ведут беседы и споры о состоянии современной советской культуры. Повествование развивается в форме острой полемики о культуре и роли интеллигенции в современном обществе.

Антагонистом Кудрина становится его жена Елена – олицетворение невежества и безапелляционности, – безграмотная, демонстративно не признающая искусства, готовая довольствоваться примитивным «малярством» типа «октябрин в клубе», «Калинычей на родине» и т.п., лишь бы было «заражающее, агитирующее начало», благодаря которому «картина выполняет свое назначение». Порвав с женой, отказавшись от «спецставок» и «загранкомандировок», Кудрин решает с головой броситься «в бой против бескультурия», «с карандашом, с альбомчиком» пойти «туда, в мастерские, в цеха, в самую гущину, в самый центр» к «массам» и «низам», чтобы научить «десяток молодых ребят» его «глазами видеть». Как отмечают литературоведы, «до Лавренева, пожалуй, никто в тогдашней литературе так не подходил к вопросу: честный, одаренный художник полезнее умелого хозяйственника-организатора, которого все же можно заменить другим. Поэтому следовало изобразить настоящее не вообще, а, как говорили, “на фронте искусства”, связав его с бытом, с политикой» [Кардин, 1981, с. 144].

Размышления Кудрина (а иногда и Половцева), по сути, развивающие идеи как Г. Плеханова, так и Л. Троцкого, особенно близки высказываниям А. Луначарского в его статьях и докладах

А.П. Салиенко *Образ художника в прозе 1920-х годов.*

«Гравюра на дереве» Б. Лавренева (1928) и «Художник неизвестен» В. Каверина (1931)

второй половины 1920-х годов, настолько, что наводят на прямые аналогии, порой напоминая творческий конспект выступлений наркома просвещения. Основные проблемы, затронутые Б. Лаврениным в его повести, можно было бы обозначить заголовками этих статей: «Пролетарский художник», «Борьба старого и нового человека», «Классовая борьба в искусстве» и т.п. Идея Половцева о «двух группах беспартийной интеллигенции» представляет собой художественно переработанный вариант статьи А. Луначарского «Этапы роста советской литературы» [Луначарский, 1927], в которой он предлагает разделить всех литераторов на три «разновидности», вслед за Л. Троцким называя их «попутчиками»: к первой относится «упадочная буржуазия», которая «создает формалистическое искусство» (именно эти формулировки Луначарского появились позже, в 1933 году [Луначарский, 1933]); ко второй – «попутчики», «энергично приспособляющиеся к запросам нового строительства»; и наконец, к третьей – молодые литераторы – «дети Октября», к которой Луначарский наряду с Л. Леоновым и Л. Сейфуллиной причисляет и Б. Лавренева, в чьей повести «Гравюра на дереве» третий тип интеллигенции представляет художник Кудрин.

Устами своего героя писатель подвергает жесткой критике как «загадочные формалистические изыски», создаваемые «людьми, глубоко чуждыми и не понимающими тех огромных процессов перестройки архаической русской индустрии, которым отдавал все силы, энергию и энтузиазм рабочий класс», так и художников, создающих картины на «производственные сюжеты», в которых было что-то «морально нечистоплотное, поспешная лакейская угодливость требованиям нового хозяина», а также «модную болтовню» о левом искусстве. Работы, изображающие «сталелитейные цеха», «доменные печи», «плавки стали», «текстильщиц за станками», тоже не привлекают внимания Кудрина, так как «в нагромождении металлических и каменных громад кранов, бессемеров, прессов, банкаброшей, ткацких станков, тяжелых перекрытий цехов, в бездушных массах мертвой материи бесследно исчезает ее творец, одушевляющий ее человек».

Зато увиденная на «недавно открытой выставке графики» (поскольку писателем указан 1927 год, мы можем предположить, что речь идет о выставке «Русская ксилография за 10 лет», состоявшейся в Государственном Русском музее в Ленинграде) гравюра Шамурина – иллюстрация к «Белым ночам» Достоевского, запечатлевшая «Настеньку у канала» – поразила воображение бывшего художника Кудрина: «Чужое искусство!.. Больше того – враждебное. Судороги уходящего мира, тоска, безнадежность, предчувствие неизбежного конца, распад. Но какая сила в этой чужой вещи! Какая сила! С каким трагическим пафосом художник умирающего общественного строя умеет выразить его обреченность, и как наши художники бессильны еще пока передать с такой же силой наш подъем на вершины жизни... Почему? В чем причина?...». Где пролегает граница между «нашим» и «не нашим» искусством? – Это, пожалуй, и есть основной мотив повести, проблема, волнующая художника и, в конечном итоге, говоря языком того времени, заставляющая его снова взяться за кисть. В таком контексте не случайным является обращение Б. Лавренева к творчеству Ф. Достоевского, произведениями которого зачитывалась творческая интеллигенция начала века (то есть, «старой эпохи»). В 1923 году издательство «Аквилон» выпустило отдельной книжкой «Белые ночи» с иллюстрациями М. Добужинского (во избежание прямых аналогий, отметим, выполненными в технике цинкографии), ставшими непревзойденной классикой русской книжной графики, названными современниками «графической поэмой Петербурга», образцом «пространственного изображения литературного повествования» (В. Фаворский). Читателю неизвестно имя главного героя «романа» – Мечтателя: у него нет действительной жизни, вся его жизнь состоит из мечтаний, в которых есть что-то «тревожное, беспокойное, даже судорожное». Аполлон Григорьев говорил о разлитой в повести «болезненной поэзии». В художнике Шамурине Лавренин воплотил образ того же «мечтателя» из «сентиментального романа» Ф. Достоевского, который живет «небывалой, причудливой жизнью». Его творчество подобно фантастически-болезненной белой ночи оказалась обреченным на смерть: «Боже, как всё это кончилось! Чем всё это кончилось!», – эта фраза героя Ф. Достоевского могла бы принадлежать и Шамурину. Действие повести происходит в Петербурге в пору белых ночей; при этом сам город является не

фоном, а главным действующим лицом произведения. Немаловажным является тот факт, что Кудрин впервые попадает в Ленинград уже после эмиграции и демобилизации, то есть, его знакомство с городом не отягчено никакими ностальгическими воспоминаниями и рефлексиями о «невозвратимом». Однако, находясь под впечатлением от увиденной им гравюры, Кудрин отправляется на импровизированную экскурсию по Петербургу-Петрограду-Ленинграду, любясь «оскорбленной красотой» города: «В белые ночи гиперборейский город, в колоннадах и портиках своих дворцов, был похож на безжизненную, но прекрасную гравюру, – размышляет художник, – на которую хотелось смотреть без конца, с сердцем, стиснутым болью и жалостью». Отношение к Петербургу как к одушевленному лицу, городу-душе, городу-символу было одним из объединяющих моментов определенных тенденций творчества А. Пушкина, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, поэтов-символистов начала XX века – А. Блока, А. Белого, «акмеистов» О. Мандельштама и А. Ахматовой, а также художников М. Добужинского, А. Бенуа, А. Остроумовой-Лебедевой и др. Но поэзия петербургской старины, как и сама прежняя жизнь со всем багажом культурных и духовных ценностей, уходила, уступая место неизвестности. Петербург Достоевского – «единственный и самый фантастический город в мире» – на долгие годы был потерян потомками в художественном смысле. «Всё унеслось прозрачным дымом, / Истлело в глубине зеркал», – писала А. Ахматова.

Этой проблеме посвящена статья М. Добужинского «Бомба или хлопущка», опубликованная в газете «Новая жизнь» в мае 1918 года. Статья построена в форме диалога двух художников – «Первого» и «Второго» – об оформлении Петрограда к майской годовщине. За «первым» скрывается художник авангарда, за «вторым» – сам Добужинский. «Наконец-то нами объявлена война деспотизму архитектурных линий, довольно им держать в плену вольный глаз художника! ... сметаются буржуазные устои в государстве, и в искусстве поднято восстание против гипноза этого “строного, стройного вида”, что так рабски до нас обожали и воспевали всякие там поэты и художники. Довольно. Мы бросили бомбу. ... Пойми: мы хотим новых форм, смелых, пусть и грубых, но здоровенных, и порываем с гнусной традицией», – говорит: «Первый». Отвечая ему, «Второй» протестует против отрицания традиций, зовет к профессионализму, высокой красоте: «Я вижу, что действительно объявлена война, или, вернее, презрение к архитектуре. Но тогда рази смелее, уничтожай то, что не отвечает твоим требованиям прекрасного, укрой сплошь, замаскируй, преобрази», упрекает новаторов в том, что они не хотят, «подобно Петру, поучиться у вашего врага, архитектуры, тому, что составляет ее вечную силу и душу: устойчивости, гармонии и ансамблю, ибо вам глубоко чуждо и неприемлемо именно это» [Добужинский, 1918].

В оформлении городских улиц и площадей к революционным праздникам принимали участие многие художники, независимо от их эстетических пристрастий. Как известно, художники «Мира искусства» резко критически относились к искусству авангарда. Однако скептическое отношение Добужинского к оформлению Петрограда к первомайским празднествам 1918 года, выполненному в основном «левыми» художниками, объяснялось во многом отсутствием в те годы опыта такого рода монументальных работ, когда создаваемые произведения должны быть рассчитаны на восприятие в пространственном и архитектурном окружении городских ансамблей. В ноябре 1918 года город был оформлен уже с учетом неудачного первомайского опыта – интереснее и разнообразнее. М. Добужинский тоже принимает участие в украшении города, получив заказ на оформление Адмиралтейства. Предложенное Добужинским изысканное решение оформления здания, вступая в художественный диалог с замыслом А. Захарова, гармонично сочетается с торжественной ампириной архитектурой, рождая новое синтетическое произведение искусства. Оформление площади Урицкого, выполненное Н. Альтманом, основанное на принципе сочетания огромных геометрических форм, задумано как контрастное противопоставление «красоте императорской России» «новой красоты победившего народа»: «Я поставил себе задачу изменить исторически созданный облик площади. Превратить ее в место, куда революционный народ пришел праздновать свою победу», – объяснял свой замысел художник (цит. по: [Агит.-масс. иск., 1984, с. 65]).

А.П. Салиенко *Образ художника в прозе 1920-х годов.*

«Гравюра на дереве» Б. Лавренева (1928) и «Художник неизвестен» В. Каверина (1931)

Убежденный революционер Кудрин «разумом и верой большевика» верил, что «происходит подлинное возрождение города», тогда как «сердцем художника» он любил именно тот, старый «императорский Петербург». В этом противоречии Б. Лавренев видит не только проблему новой революционно-пролетарской культуры, но и трагедию творческой личности. В споре двух художников – Шамурина и Кудрина – по замыслу писателя представителей двух эпох – прошлой и настоящей, «внезапно» рождается важная и многое определяющая мысль, а именно: в своей гравюре Шамурин стремился запечатлеть «лицо страдающего в любви, обреченного и оскорбленного человечества»; «не человечества, а класса», – парирует Кудрин. Кудрин – художник нового времени и нового общества, «рожденный классом», – искренне верит в классовость искусства; он несколько путается в своих мыслях, однако, в одном уверен твердо – в том, что «понять будущий расцвет нового общества, его здоровую жажду жизни и здоровые радости может только порожденный классом-победителем, переломивший старую и воспитавшийся на новой культуре здоровый художник со здоровым коммунистическим мышлением», тогда как Шамурин, «полубезумный маньяк», способен лишь отразить обреченность своего времени, своей эпохи, «сумерки, умирание, распад», «вдохновенное пророчество смерти».

Новая тематика, обусловленная современной действительностью, требовала от литературы и искусства новой формы, поисками которой занимались писатели и художники тех лет, и в этих исканиях авангарду принадлежала одна из первых ролей. Создавая образ Тита Шкурина («...одна из самых модных фигур. Он делает погоду»), на лекцию которого попадает Кудрин, Б. Лавренев разоблачает популярные для того времени теории, сводящиеся к «отрицанию всей литературы, которая существовала в мире до явления народам Тита Шкурина и его единомышленников», в журнале «Ассоциации Левого фланга» (очевидная отсылка к «Левому фронту искусств» (ЛЕФ)), заявлявших о том, «что лучшими образцами новой литературы социализма являются только очерки, описывающие конкретную действительность и конкретных людей». Право на художественный вымысел в литературе объявлялось «проклятым наследием капитализма». Нетрудно догадаться, что упомянутая лекция читается в Политехническом музее в Москве, куда по традиционной схеме, принятой в русской литературе, – «путешествие из Петербурга в Москву» – Кудрин приезжает в командировку. Пестрота и многосложность московской жизни обычно противопоставляется строгости и размеренности величавого Петербурга. К примеру, в искусстве москвичей Г. Пospelов склонен видеть «непрекращающиеся беседы», открытие «образных горизонтов», тогда как искусство петербуржцев «весомо самодостаточно» и претендует на создание картины, представляющей собой «аналог мира» [Пospelов, 1997]. В послереволюционные годы ставшая столицей Москва живет куда более насыщенной художественной жизнью, чем Петроград-Ленинград: «За последние три года Москва не только главный административно-политический нерв страны, она, пожалуй, центральное место, где интенсивнее пульсирует и художественная жизнь. Уже по одним московским газетам, не говоря о журналах с постоянными отделами и фельетонами о жизни искусства, можно судить о более широком диапазоне искусства Москвы, чем Петрограда. В петроградских газетах, если еще отводится кое-какое место театру, то жизнь пластического искусства почти совсем не освещается» [Ростовцев-Жилин, 1923, с. 15]. «Мы на берегах Невы слишком тяжеловесны, слишком серьезные и слишком дохлые», – писал из Москвы жене в 1921 году К. Петров-Водкин [Петров-Водкин, 1991, с. 213]. «Петербургжане, по сравнению с москвичами, как известно, народ тихий, “безтемпераментный”; от диспутов мы уже немного поотвыкли; манифестами хотя время от времени и балуемся, но больше все куцыми, для самих себя», – иронизировал Н. Пунин [Пунин, 1924, с. 16]. Тем не менее, здесь, «на берегах Невы» ведутся споры лидеров авангарда К. Малевича и В. Татлина при участии их сторонников и, собственно, самого Н. Пунина, а в здании Академии художеств была показана модель памятника III Интернационалу В. Татлина – башня, со временем ставшая символом русского конструктивизма. Но именно в Москву Б. Лавренев понадобилось командировать своего героя по делам «треста» для того, чтобы «с трудом протискавшись» в Большую аудиторию Политехнического музея, ставшую главной «поэтической

трибуной» Москвы, с которой выступали писатели и поэты различных школ и направлений, Кудрин «с недоумением спросил»: «Что за сволочь?», имея в виду докладчика, которого зал, в свою очередь, провожал «бурей аплодисментов» («Дурак или враг?», – размышляет Кудрин в беседе с Половцевым). Как персонаж, Тит Шкурин выглядит злой карикатурой на собирательный образ новаторов и экспериментаторов 1920-х годов, предлагавших свой вариант строительства новой культуры.

Не желая «топтать» и «рушить», герой Б. Лавренева Кудрин хочет строить новое искусство, опираясь на прежние опыты «старого», не признавая, однако, его права на существование как отжившего свой век. Вместе с тем для социалистической культуры стало характерным превращение традиции в средство подавления творческого начала. Слова Шамурина, обращенные к Кудрину – крик души отчаявшегося человека, потерявшего надежду на «прозрение» человечества, превратившегося в «классы»: «Я выгнал вас, как человека из несуществующего для меня мира. Какое дело людям, не признающим радости свободного искусства, до меня и моих трудов... Я не приемлю, я не замечаю вашего государства». В то же время Лавренев обрекает художника Шамурина, готового ради искусства на любые жертвы, не вызывать симпатий у читателя («Душевнобольной. Явный душевнобольной на мистической подкладке, – подумал Кудрин»). Увидев, что «скорбное выражение» на лице его внезапно влюбившейся дочери Татьяны, с которой он пишет печальный образ Настеньки, «сменилось какой-то ребяческой радостью», Шамурин, «охваченный безумием неудачи», устраивает аферу, в результате которой возлюбленный Татьяны оказывается «переданным в распоряжение ГПУ», отчего лицо Татьяны наполняется «тоской и безнадежностью», что позволяет художнику с «упоеанием» реализовать свой замысел. История заканчивается трагедией: возлюбленный расстрелян, Татьяна бросается в тот канал, на фоне которого изображена на гравюре своего отца.

Образ художника Кудрина даже при внимательном всматривании вырисовывается недостаточно ясно: в том, что писатель не до конца разбирается в хаосе событий, происходящих в современной ему художественной жизни, нет ничего удивительного – искусствоведы сами и путались, и ссорились не в силах решить проблему «пролетарского искусства» (об этом подробно см.: [Салиенко, 2018]). Согласно предложенной Кудриным программе, герой повести должен являться сторонником Общества станковистов (ОСТ). На это указывает целый ряд фактов: Кудрин в свое время испытал влияние Французской школы; каждое утро он занимается гимнастикой; любит индустриальный пейзаж нового города; обличает «поспешные, услужливые, приспособленческие работы»; мечтает о создании образа нового человека, к тому же он выглядит скорее романтиком, чем карьеристом. В таком случае несколько странным кажется то, что именно Кудрину принадлежит фраза, оброненная им в утешение пессимистически настроенному, «надломленному острой идейной борьбой за честь и славные традиции русского искусства» ректору Академии художеств Эрнесту Эрнестовичу (имеется в виду Э.Э. Эссен, ректор АХ в 1925–1929 годы): «Есть же отрадные факты. Скажем, АХРР», – так как «ремесленники, с лихостью малюющие революционные сюжетики», которыми восхищалась его супруга, «раздражали и злили» Кудрина, выступающего против «бездушия, лживости и халтурного отношения к творчеству». Н. Пунин писал в ленинградском еженедельнике «Жизнь искусства»: «Говорили, что АХРР имеет небывалый “успех в массах”, что это новая полоса в русском искусстве, наконец, что сам т. Луначарский умилился и сквозь слезы сказал – “назад к передвижничеству” и будто бы после этого вся Москва пошла крестным ходом – назад к передвижничеству» [Пунин, 1924, с. 16]. Художники АХРР инициировали в Ленинграде диспут на тему «Революция и изобразительное искусство. Какие задачи стоят перед художниками в наши дни». Пунин на диспут не пошел, но декларацию АХРР изучил и ответил публично: «Вы ссылаетесь на то, что ваши картины будто бы доступны массам; охотно верю, потому что в картинах ваших нет ничего, что могло бы быть доступным, или недоступным; в них нет искусства, следовательно, в них ничего нет» [Пунин, 1924, с. 17]. Ответ Эрнеста Эрнестовича Кудрину проясняет позицию автора повести: «Эх, этот самый АХРР не лучше Пролеткульта. А кроме того,

А.П. Салиенко *Образ художника в прозе 1920-х годов.*

«Гравюра на дереве» Б. Лавренева (1928) и «Художник неизвестен» В. Каверина (1931) голубчик, и в АХРРе убежденных и идейных людей от силы десятков наберется. А остальные пенкосниматели. Почуяли, что в нынешней ситуации АХРР вроде елки с подарками, вот и танцуют вокруг. Мне они еще противней, чем мои ниспровергатели классики и новаторы. У тех мозги набекрень и хулиганский задор, а у этих уж больно голая коммерция без фигового листика».

Очевидно, Б. Лавренев не считает нужным дифференцировать различные художественные тенденции и направления в творчестве современных группировок, считая их одинаково «враждебными». В результате позиция Кудрина остается не выявленной: он оказывается между Ассоциацией художников революционной России (АХРР) и Обществом станковистов (ОСТ), не демонстрируя при этом особой оригинальности творческого мышления, но претендуя на беспрецедентность. Впрочем, московское молодежное объединение ОСТ, ни разу не упоминаемое в повести, вряд ли было хорошо известно живущему в Ленинграде Б. Лавреневу. Писатель в условиях разворачивающейся борьбы с «формализмом во всех его проявлениях» настроен гораздо более категорично и жестко, чем сам «Анатолий Васильевич», который «и характером мягок и ... любит иной раз форснуть левизной». А. Луначарский, действительно, отличался лояльностью. В частности, в ходе подготовки юбилейных выставок к десятилетию Октября и Рабоче-крестьянской Красной армии (РККА) он и его соратники предпринимали попытки преодоления обостряющихся противоречий между группировками.

Образ жены Кудрина Елены, слишком упрощенный и гротескный для того, чтобы претендовать на жизненность, являет собой не единственное олицетворение того «темного царства», с которым в реальности приходилось бороться художнику. Кудрин борется как с культурой «отжившей эпохи», так и с любыми новаторскими проявлениями современной ему художественной жизни, противопоставляя им пока еще одно лишь желание чего-то большего, лучшего и соответствующего времени. Спекулятивно апеллируя к классике, призывая опираться на возрождаемые Академией художеств реалистические традиции в изображении новой, советской действительности, не допуская альтернатив, главный герой повести Б. Лавренева, возможно, еще четко не осознавая этого, указывает прямой путь к социалистическому реализму.

2

В отличие от Б. Лавренева В. Каверин оказался «не в рядах тех, кто дерется». Говоря словами самого писателя, он «был в рядах тех, кто вглядывался, взвешивал и – без враждебного чувства – размышлял о том, что происходит в стране» [Каверин, 1989, с. 92].

Тема «художник и общество», «художник и время» всегда была Каверину близкой, «личной», она получала свое воплощение в разные периоды его творчества. Впервые он подошел к этой теме в романе «Скандалист, или Вечера на Васильевском острове» (1928), в котором писатель серьезно задумывался над социальными отношениями героев, над проблемой интеллигенции и революции. Однако сомнения в принципиальной возможности для истинного художника быть верно понятым и по достоинству оцененным своим временем в большой степени определили проблематику следующего за «Скандалистом» романа В. Каверина – «Художник неизвестен» (1931), объявленного критиками «манифестом буржуазии». По словам Каверина, он «написал его дважды»: «В первой редакции ... он напоминал трактат об искусстве, в котором» писатель «стремился столкнуть два взгляда на жизненную задачу – «расчет на романтику» и «романтику расчета». Каверин много писал о своем романе, в частности, в книге «Эпилог», объясняя замысел, полемизируя со своими оппонентами, порой выступая в роли не столько автора, сколько критика. «Я не лгал, но пользуясь неизменным, с юношеских лет, интересом к живописи, писал о романе автобиографически-односторонне, не касаясь политических обстоятельств, вплотную подступивших к литературе в конце двадцатых годов», – признавался писатель [Каверин, 1989, с. 83].

В 1929 году Д. Хармс, его друзья и соратники задумали издать сборник своих произведений под названием «Ванна Архимеда». В. Каверин принимал деятельное участие в создании этой книги,

в состав которой планировалось включить стихи и прозаические произведения ленинградских писателей. «Ванна Архимеда» в силу различных причин так и не вышла в свет, оставшись лишь интересным и смелым проектом. Главный герой романа «Художник неизвестен», носящий фамилию Архимедов, по признанию самого В. Каверина, явился собирательным образом, прототипами которого стали В. Хлебников и Н. Заболоцкий. «Поэтическое безумие», которое принес в литературу В. Хлебников, – «чудак, отпавший от века», как называл его Н. Заболоцкий, – Каверин считал «самой смелой новизной».

Антиподом главного героя произведения – романтически настроенного художника-новатора Архимедова – является его друг и соперник одновременно, «романтик расчета», «уверенный преобразователь мира» Шпекторов – «веселый и простой человек», которого «все знают и любят». Писатель не ставит перед собой задачу прийти к окончательному заключению, что важнее – жизненные установки практичного Шпекторова или архимедовские прекраснотушные мечтания о счастливом будущем, путь к которому лежит через нравственное самосовершенствование людей, через учреждение в учебных заведениях «кафедры иллюзий». Эти две линии выделены в романе как тенденции. Само название книги «Художник неизвестен» указывает на то, что автор догадывается, какая судьба в дальнейшем уготовлена его герою – в будущем его ждет сначала забвение на долгие десятилетия, а потом открытие как «забытого художника прошлого».

Архимедов – традиционный романтический герой – такой, каким его видели еще в XIX веке, но перенесенный во вторую половину 1920-х годов, в советское время, где ему «нечего делать со своими идеями», его образ приобретает трагические черты. Герой мечется и страдает, пытаясь разобраться в окружающем мире и понять его. Недаром первый вариант романа назывался «Дон Кихот и Советы», эпиграф к книге тоже взят из Сервантеса: «И они подивились уму и безумию этого человека». По словам самого В. Каверина, задача Архимедова – «быть готовым в каждый данный момент предпочесть новооткрывающиеся законы мира и самобытные интересы другого мира всяким своим интересам и теориям относительно них» (А. Ухтомский. Письма) (цит. по: [Каверин, 1989, с. 90]). В дуэли со Шпекторовым Архимедов защищает «лицо», без которого невозможно подлинное искусство. Архимедов-художник выступает против любых доктрин, а «лицо» – это единственная опасная в советском обществе доктрина» [Каверин, 1989, с. 90]. Накануне своего поражения Архимедов видит пророческий сон: он идет по восточному городу и каждый встречающийся ему кричит: «Ты потерял лицо!» Содержание сна можно трактовать как основной ориентир для повествования. Лицо, без которого нет искусства, – единственная возможная форма сопротивления, считает писатель. «Конечно, Архимедов побежден в ... неравном бою. Ведь он только старая книга, только Дон Кихот, которого Сталин в конце 1930-х годов назовет дураком, – к изумлению всех испанцев...» [Каверин, 1989, с. 91]. Прямые аллюзии на образ Дон Кихота – печального рыцаря, сражающегося с ветряными мельницами, кажущимися ему «злыми великанами», – не случайны и часто встречаются в советской литературе XX века. Дон Кихот – типичный лирический герой, требующий преображения мира посредством поэтического творчества. Архимедов – «художник, переоценивший силу собственных размышлений, но быть может, по праву считающий себя гениальным», становится «беспризорным представителем 134 граждан Союза, проживающих в теплоизоляционных трубах на улице Росси». Он «голосует за доверие», а его принимают за «чудака», что позволяет ему «безнаказанно нести такую чушь в двух шагах от проспекта Двадцать пятого Октября и улицы Третьего июля» (советские названия Невского проспекта и Садовой улицы). Таким образом, «мораль, которая была нужна ему для профессии, сама становится профессиональным делом». Подобно испанскому рыцарю, он не только смешон и трогателен в своей наивности, но и трагичен в своей незащитности. Трагедия художника заключается в том, что его мечты и идеалы справедливости не имели ничего общего с реальностью и пришли в столкновение с жизнью, где высокое было опошлено, а духовное материализовано. Устами другого героя романа – Жабы – Каверин утверждает, что искусство способно сопротивляться и гримироваться, но не сдаваться («оно не сдается и потому не погибает»).

А.П. Салиенко *Образ художника в прозе 1920-х годов.*

«Гравюра на дереве» Б. Лавренева (1928) и «Художник неизвестен» В. Каверина (1931)

Важное место в романе уделяется дискуссии о современном искусстве. Рассуждения Жабы о новой живописи – «настоящей, единственной, которая нужна своему времени», лучшим представителем которой является Архимедов – диаметрально противоположны взглядам лаврениевского Кудрина: эти художники являются двумя разными полюсами одной проблемы. Возможно, именно таких, как Кудрин, имеет в виду Жаба, когда говорит о «художниках, которым сейчас легко работать», так как они уверены в том, «что время работает на них», «в их хозяйстве все кажется своевременным и нужным» и неважно почтенные ли это люди, «в которых необыкновенно сильно развит инстинкт самосохранения», или «мальчики, которые пришли, когда обед был уже съеден», так как настоящая живопись «обходится без тех и без других».

Критика, видя в Каверине «классового врага», обвиняла его в «излишнем субъективизме, в «буржуазности» и «реакционности» его «формалистических» теорий, в противопоставлении искусства действительности, призыве «уйти» в мир иллюзий, попытках представить действительность как господство «подлости и лицемерия». В своем романе (заметим, изданном в эпоху Великого перелома) Каверин размышляет о природе творчества: настоящая живопись – «это дело страшное, безжалостное, с удачами и неудачами», «это борьба за ... четкость глаза, который не подчиняется ни законам, ни запрещенностям», это сражение, в котором «гибнут не только холсты, но и люди» и «по-видимому, нужно умереть для того, чтобы тебя открыли». Именно так происходит с героем романа Архимедовым, которому пришлось «разбиться насмерть», чтобы создать главную картину его жизни («Цвета такие-то. Фигуры такие-то. Картон. Масло: 80x120. Художник неизвестен»). «Насмерть» разбилась жена Архимедова Эсфирь, выбросившись из окна (здесь мы снова, как и в повести Лавренева, сталкиваемся с самоубийством самого близкого художнику человека), и он пишет картину смерти: «...Это могло удалиться лишь тому, кто со всей свободой гениального дарования перешагнул через осторожность и скованность живописи, которая так отдалилась от людей. ... Только зрение художника, смело опирающееся на то, что все другие считают случайным или банальным, могло решиться на такое возвращение к детской природе вещей». По мнению писателя, именно в этом «умении» и предельной искренности, которым нельзя научиться, заключается феномен гениальности и миссия художника: «Архимедов – это не просто человек ... – Это – художник, и нам всем до него как до неба».

Не торопясь давать восторженных оценок авангардному искусству (хотя, явно симпатизируя ему), писатель выступает против насилия над личностью, инакомыслием и творчеством, защищая право художника на свободу самовыражения. Герой его романа живет в «придуманной» стране, в которой «свои законы времени и пространства», «в ней никогда не заходит солнце». Эта страна – театр, где «вновь становятся детьми, взрослые вступают в круг бескорыстия и благородства, и притворство просто спадает с них, как кожа с змеи...». Не находя применения своей профессии, Архимедов становится бутафором в театре. В 1930 году М. Булгаков, чувствуя себя «уничтоженным», «зарезанным писателем», все вещи которого «безнадежны», обращался к Советскому правительству: «Если ... меня обрекут на пожизненное молчание в СССР, я прошу правительство дать мне работу по специальности и командировать меня в театр... Если не назначат режиссером, я прошусь на должность рабочего сцены» (цит. по: [Каверин, 1989, с. 484-485]). В Театре юного зрителя, (где «на широких полках... лежал весь арсенал романтики, от рыцарских турниров, до гражданской войны»), происходит «война» художников с воображаемыми врагами: «Теперь мы будем наступать... мы обойдем их с тыла, разобьем и прогоним. Весь театр будет в наших руках». Смысл этой сцены заключен в ее символичности: маскарад представляется как путь к обретению себя, как личности, имеющей право на индивидуальность, необходимую художнику как творцу. Авангардистская «игра» переросла в драму, закончившуюся трагедией; маски оказались сорванными, герои поверженными, представление закончилось: «И забрало поднимается вверх, и он видит в одной руке противень, в другой ухват, и конь его на трех колесах, тощий, с задраным мочальным хвостом, и не шлем, а таз для варенья торчит на голове, начищенный, гулкий, с петушиным пером». Идеалист Архимедов оказывается один и «вокруг него – пустота», а навстречу ему идет «широкоплечий человек... с уверенными повадками распорядителя людей и дел...».

A.P. Salienko *An artist figure in prose of 1920s.*

“Woodprint” by B.Lavrenev (1928) and “Unknown artist” by V.Kaverin (1931)

Одно из важных предназначений искусства, обозначенное в книге «серапиона» и гофманианца Каверина, – это способность его и смелость «решиться даже на предсказание в истории», ибо только художник способен, «миновав десятки ступеней, необходимых для неповоротливого ума, угадать существенные черты грядущих событий». На рисунке, что показывает Жаба автору-повествователю романа, сделанном Архимедовым «шутя, в десять минут», изображен «фрак», который «сам по себе уже был человеком. И не только человеком. Черты террора были в этих высокомерно срезанных фалдах, плечи вздернуты вверх; прищуренные, как глаза, смотрели ... в упор аскетические лацканы революционера». «Это был фрак Робеспьера». (В скобках заметим: в период «Окаянных дней» И. Бунин «Как раз читал Ленотра. Сен-Жюст, Робеспьер, Кутон...»).

Тема «пророчества» в литературе и искусстве, культивируемая со времен романтизма, уступила место теме предвидения, инстинктивного предчувствия, смутных, тревожных ощущений, возникающих на интуитивном уровне, стихийного наваждения. Придавая исключительное значение «духовному содержанию искусства», В. Кандинский утверждал, что именно «талант художника» пролагает путь «в царство завтрашнего дня» [Кандинский, 1992, с. 25]. Пафос пророчества, занимавший немаловажное место в творческой программе К. Малевича (художник – пророк в диалоге с миром и человечеством), в условиях советской действительности вытесняется мотивами «сложного предчувствия», основанного на «ощущении».

В повести Б. Лавренева и романе В. Каверина отразилось, прежде всего, различие эстетических и, отчасти, социальных, позиций обоих писателей, но также схожесть их мнений по поводу необходимости «строительства» новой культуры и участия в этом строительстве художника, которому в новых условиях суждено «выиграть или проиграть». Перед читателем предстают три основных типажа, олицетворяющих образ художника 1920-х годов: смелый и уверенный художник «нового времени» – Кудрин; бессильно агонизирующий интеллигент «отжившей эпохи» – Шамурин; разочарованный «преобразователь мира», идеалист и романтик, уступающий свои позиции, – Архимедов. Сопоставляя по-своему новаторские взгляды Кудрина и Архимедова, обобщаем: Кудрин создавал свою «систему», играя на конфликте «старого» и «нового», «чужого» и «нашего», настаивая на классовости искусства, Архимедов строил свою, располагая противоположными понятиями – его позиция – это удар по обывательскому пониманию жизни, парение мечты и фантазии, на которое способен художник. «Странный», «безумный» или «сумасшедшинкой».

ИСТОЧНИКИ

1. Каверин В.А. Художник неизвестен. – Ленинград: Изд-во писателей в Ленинграде, 1931. [Впервые: Звезда. 1931, №8].
2. Лавренив Б.А. Гравюра на дереве. – Харьков: Пролетарий, 1929. [Впервые: Звезда. 1928, № 8, 9, 10].

ЛИТЕРАТУРА

1. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. Советское декоративное искусство (1917-1932): материалы и документы. Авт.-сост. Бибикина И.М., Левченко Н.И.; ред. Толстой В.П. – Москва: Искусство, 1984.
2. Добужинский М.В. Бомба или хлопущка. Беседа двух художников // Новая жизнь. 1918. 4 мая.
3. Каверин В.А. Эпизод. – Москва: Московский рабочий, 1989.
4. Кардин В. (Э.В.). Б. Лавренив. – Москва: Советская Россия, 1981.
5. Луначарский А.В. Мысли о мастере // Литературная газета. 1933. 11 июня.
6. Луначарский А.В. Этапы роста советской литературы // На литературном посту. 1927. № 22–23.
7. Петров-Водкин К.С. Письма. Статьи. Выступления. Документы. Сост. сб., вступ. ст. и коммент. Селизаровой Е. Н. – Москва: Советский художник, 1991.
8. Поспелов Г.Г. Русская живопись в 1920-1930-е гг. Экскурсия по воображаемой выставке // Вопросы искусствознания X (1/97). – Москва, 1997.
9. Пунин Н.Н. Воскресшие мертвецы // Жизнь искусства. 1924. №4.

А.П. Салиенко *Образ художника в прозе 1920-х годов.*

«Гравюра на дереве» Б. Лавренева (1928) и «Художник неизвестен» В. Каверина (1931)

10. Ростовцев-Жилин П. Об искусстве наших дней // Жизнь искусства. 1923. №41. – С. 15.

11. Салиенко А.П. Пролетарское искусство в поисках идентичности. По материалам советской прессы 1920-х гг. // Вестник МГУ. Серия 8. История. 2018. №3. – С. 103-120.

SOURCES

1. Kaverin V.A. *Hudozhnik neizvesten* [Unknown artist]. – Leningrad: Izd-vo pisatelej v Leningrade, 1931. [First: Zvezda. 1931, №8].
2. Lavrenev B.A. *Gravyura na dereve* [Woodprint]. – Har'kov: Proletarij, 1929. [First: Zvezda. 1928, № 8, 9, 10].

REFERENCES

1. *Agitacionno-massovoe iskusstvo. Oformlenie prazdnestv. Sovetskoe dekorativnoe iskusstvo (1917-1932): materialy i dokumenty* [Agitation and mass art. Decoration of festivals. Soviet decorative art (1917-1932): materials and documents]. Bibikova I. M., Levchenko N. I.; Tolstoj V.P. (red.). Moscow, Iskusstvo, 1984.
2. Dobuzhinskij M.V. *Bomba ili hlopushka. Beseda djuh hudozhnikov* [Bomb or firecracker. Conversation between two artists]. In: *Novaya zhizn'* [New life]. 1918. 4 maya.
3. Kardin V. (E.V.). *B. Lavrenev*. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1981.
4. Kaverin V.A. *Epilog* [Epilogue]. Moscow, Moskovskij rabochij, 1989.
5. Lunacharskij A.V. *Etapy rosta sovetskoj literatury* [Stages of Soviet literature growth]. In: *Na literaturnom postu* [In a literary post]. 1927. № 22-23.
6. Lunacharskij A.V. *Mysli o mastere* [Thoughts of master]. In: *Literaturnaya gazeta* [Literary newspaper]. 1933. 11 iyunya.
7. Petrov-Vodkin K.S. *Pis'ma. Stat'i. Vystupleniya. Dokumenty* [Letters. Articles. Performances. Documentation.]. Comp., intro. and comment. Selizarova E.N. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1991.
8. Pospelov G.G. *Russkaya zhivopis' v 1920-1930-e gg. Ekskursiya po voobrazhaemoj vystavke* [Russian painting in the 1920s-1930s, an imaginary tour of the exhibition]. In: *Voprosy iskusstvoznaniya* [Questions of art studies] X (1/97). Moscow, 1997.
9. Punin N.N. *Voskresshie mertvecy* [The resurrected dead]. In: *Zhizn' iskusstva* [Art life]. 1924. №4.
10. Rostovcev-Zhilin P. *Ob iskusstve nashih dnei* [About the art of our days]. In: *Zhizn' iskusstva* [Art life]. 1923. №41. – S. 15.
10. Salienco A.P. *Proletarskoe iskusstvo v poiskah identichnosti. Po materialam sovetskoj pressy 1920-h gg.* [Proletarian art in search of identity. On the materials of soviet press of the 1920s]. In: *Vestnik MGU. Seriya 8. Istorija*. 2018. №3. Ss. 103-120.

Е.В. Гладких

аспирант кафедры Истории и теории декоративного искусства и дизайна

МГХПА им. С.Г. Строганова

egladkih@mail.ru

НЕОСУЩЕСТВЛЁННЫЕ ПРОЕКТЫ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ ПРИКЛАДНЫХ ЗНАНИЙ В ПЕРВОМ АЛЕКСАНДРОВСКОМ САДУ: МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ 1870-х ГОДОВ

В статье освещена история организации Московского Музея прикладных знаний в первом Александровском саду в 1870-х годах, связанная с ранним опытом внедрения распространенной в Европе музейной павильонной системы в отечественную градостроительную практику. Оставшиеся неосуществлёнными проекты музея были созданы передовыми архитекторами, в том числе Н.В. Никитиным, Л.В. Далем, Н.А. Шохиним, А.С. Каминским. В проектах музейных павильонов нашли отражение стилистические поиски архитекторов, проходившие в контексте предпочтения государственной властью русского стиля. В частности, была открыта возможность применения русского стиля для ансамблей с органично развивающейся планировочной структурой, а также для оформления фасадов общественных зданий. Особое внимание автор уделяет научным, организационным и финансовым вопросам учреждения Музея, критично повлиявшим на судьбу проектов.

Ключевые слова: Московский Музей прикладных знаний, Александровский сад, А.П. Богданов, эклектика, русская архитектура XIX века

The article devoted to the story of the creation of The Moscow Museum of applied sciences in the first Alexander garden in 1870th, which marks the early effort to apply the pavilion display system to native urban-planning practice. The unrealized projects were created by the prominent architects such as N.V. Nikitin, L.V. Dal', N.A. Shokhin, A.S. Kaminskij. The designing of the museum pavilions presents the nature of the architects' style search specifically in the light of the Russian style state support. The Russian style application in the free-expanded ensemble was elaborated in the projects as well as its uses for the public buildings' facades. The author puts emphasis on the scientific, organizational and financial matters in view its dramatic impact on the projects fate.

Keywords: The Moscow Museum of applied sciences, the first Alexander garden, A.P. Bogdanov, eclecticism, the Russian architecture of the XIX century

Московский Музей прикладных знаний (Политехнический) открылся для публики 30 ноября 1872 года. Коллекции московской Политехнической выставки, составившие основу музейного собрания, временно были размещены в доме Степанова – бывшем помещении Яхт-Клуба (Пречистенка, 7). Проектирование постоянных музейных зданий, предполагаемых к возведению на Лубянской площади и в первом Александровском саду, стало событием в архитектурной жизни Москвы, в котором нашли отражение стилистические и градостроительные поиски. Особый интерес представляют проекты, созданные для первого Александровского сада в силу того, что вложенная в них идея павильонного устройства осталась тогда неосуществленной, в отличие от возведенного здания Политехнического музея на Лубянской площади.

Сведения о планировании в 1870-х годах музейных павильонов в первом Александровском саду содержатся в ряде исследований. Труды по истории архитектуры и градостроительства указывают на проект музейных павильонов, составленный московским архитектором Н.В. Никитиным [Кириченко, 2007, с. 50, 52; Градостроительство, 2010, с. 146]. Наибольшее внимание проекту Н.В. Никитина уделяет В.Г. Лисовский, анализируя его значение для будущего пути развития русского стиля в городской среде [Лисовский, 2009, с. 269-270].

Е.В. Гладких *Неосуществлённые проекты Московского Музея прикладных знаний в первом Александровском саду: материалы к истории русской архитектуры 1870-х годов*

Основными источниками материалов о проектах Музея прикладных знаний в первом Александровском саду, в том числе и графических, являются издания Императорского общества любителей естествознания, антропологии и этнографии (ИОЛЕАиЭ), в среде которого возник замысел основания общеобразовательного музея в Москве, объединяющего различные специальные собрания по прикладному естествознанию и политехнике. Особую ценность опубликованные материалы обретают в связи с гибелью при пожаре в 1905 году почти всех художественных коллекций Архитектурного отдела Политехнического музея, в том числе рисунков и проектов А.С. Каминского, Н.А. Шохина, И.С. Китнера, Д.Н. Чичагова, И.А. Монигетти и других [Отчет, 1906, с. 23].

Главный подвижник и энтузиаст учреждения Музея прикладных знаний, член-основатель ИОЛЕАиЭ, А.П. Богданов поставил впервые вопрос об учреждении естественноисторического музея в 1867 году и по прошествии двух лет предпринял попытку приблизиться к намеченной цели, предложив устроить Политехническую выставку. Программа выставки, первоначально включавшая коллекции по естественной истории, была расширена за счет технического отдела, в том числе практических приложений физико-химических и технических знаний к промышленности, горному делу, сельскому хозяйству и быту. Предложение, сделанное А.П.Богдановым, первоначально большинству членов ИОЛЕАиЭ показалось неосуществимым из-за обширности программы выставки и количества требуемых средств. Общество, ставившее саму возможность проведения выставки под сомнение, считало преждевременным обсуждать ее результаты и тем более оглашать планы по устройству музея [Известия, Т. XV, 1874, с. 54-55].

В основу реализации замысла был положен опыт лондонской Всемирной выставки 1851 года, давшей начало Хрустальному дворцу и Кенсингтонскому музею как общеобразовательным музеям. А.П. Богданов, успешно испробовавший английский сценарий для создания Дашковского этнографического музея и антропологического собрания при кафедре Московского университета, рассчитывал, что успех Политехнической выставки, задуманной как временный, но цельный по своей идее музей, послужит основанием для его учреждения на постоянной основе [Там же, с. 54].

Однако в 1870 году потребовалось немедленное вынесение замысла ИОЛЕАиЭ на официальный уровень. Причиной тому стала деятельность особой правительственной Комиссии, образованной с целью обсуждения вопроса об основании всероссийского Политехнического музея в Москве или Санкт-Петербурге, а также о наиболее полезном употреблении экспонатов, которые будут собраны на петербургской Мануфактурной и московской Политехнической выставке. Опасения, что музей будет устроен исключительно в Петербурге, требовали решительных мер от Общества. По инициативе городского головы, члена ИОЛЕАиЭ, князя В.А. Черкасского на заседании Московской общей Думы 7 мая 1870 года гласный А.П. Богданов, указав на поставленный вопрос о выборе города, предложил создать специальную думскую Комиссию по устройству в Москве центрального политехнического музея [Известия, Т. XV, 1874, с. 3]. Главной задачей Комиссии было обосновать необходимость устройства музея именно в Москве. Московская Дума признала необходимым устройство музея в первопрестольной и по совету князя В.А. Черкасского приняла решение о пожертвовании близкого от центра и достаточно обширного места на Лубянской площади, о чем было подано ходатайство Александру II [Там же, с. 11].

Одновременно с думской Комиссией, при ИОЛЕАиЭ действовала Комиссия, учрежденная 12 июня 1870 года для выработки примерной программы музея и плана необходимого здания. Результатами работы Комиссии при Обществе стала предварительная программа музея, разделенная на два главных отдела: технический, состоящий из сельскохозяйственного, технологического и строительного собраний; и основных наук, включающий собрания физико-химическое, зоологическое, ботаническое и геолого-минералогическое. Кроме указанных, предполагалось устроить учебный отдел [Там же, с. 32-33]. На основании программы были разработаны два предварительных проекта единого здания музея, включающего все отделы, архитектором Н.А. Шохиним и архитекторами Д.Н. Чичаговым, Н.В. Никитиним. К.Ю. Шульцем

E.V. Gladkikh *The unrealized projects of the Moscow Museum of applied sciences in the first Alexander garden: the materials towards a history of Russian architecture of the 1870th* и А.А. Семеновым (проекты хранятся в ОПИ ПМ). По мнению архитекторов, на ассигнованные правительством 500 000 рублей надо было построить несоразмерное и недостаточное для размещения имеющихся предметов здание. В проектах была заложена возможность расширения здания с течением времени и по мере увеличения средств и предметов, без изменения общего размещения музея и без существенных его переделок. Комиссия сочла представленные данные полезными для составления программы музея, в том числе и для конкурса, в случае его объявления [Там же, с. 37].

Ходатайство думской Комиссии, поданное Александру II, увенчалось успехом. 26 апреля 1871 года император одобрил безвозмездную передачу Лубянской площади для постройки здания Музея прикладных знаний и повелел ассигновать из государственного казначейства от 400 000 до 500 000 рублей с отпуском примерно в течение пяти лет, в дополнение к имеющимся в распоряжении города денежным средствам [Известия Т. X, в. 1, 1872, с. 1]. Ассигнация должна была пойти на покрытие части издержек по постройке здания в Москве, проект которого в своем законченном виде был оценен в полтора миллиона рублей. Размер пожертвованной суммы определился исходя из дохода от предполагаемой продажи здания Соляного городка в Санкт-Петербурге, который мог бы быть направлен на строительство московского музея. Данная мера вела бы к уничтожению музея в столице, поэтому ее заменили на ассигнацию равной суммы из государственных источников [ЦГА Москвы. Ф. 227. Оп. 1. Ед. хр. 4. Л. 19 об. – Л. 20]. Таким образом, предполагалось учреждение музея прикладных знаний как в Москве, так и в Санкт-Петербурге, но центральным государственным был признан московский, несмотря на то, что вопрос о нем был официально поднят после заявления о петербургском [Известия, т. XV, 1874, с. 42].

Правительственная поддержка и успех Политехнической выставки не оставили сомнений в учреждении Музея в Москве. Для этой цели 23 сентября 1872 года, по примеру Санкт-Петербургского Комитета по устройству музея прикладных знаний в Соляном городке, был основан самостоятельный московский Комитет для устройства Музея прикладных знаний и заведывания им (далее Комитет), в состав которого вошли думская и учрежденная при ИОЛЕиАЭ комиссии [Известия, Т. XV, 1874, с. 34]. Комитету предстояло обеспечить коллекции Музея прикладных знаний постоянным зданием до 1 сентября 1876 года, то есть до срока окончания аренды временного помещения в доме Степанова.

24 января 1873 года А.П. Богданов, неперменный член Комитета, высказал мнение о выборе места для возведения постоянного Музея прикладных знаний, подвергая сомнению удобство Лубянской площади в сравнении с преимуществами Александровского сада. По его словам, до проведения Политехнической выставки главная забота заключалась в том, чтобы вынести сам факт учреждения музея из-под сомнения путем приобретения земли для строительства здания или готового помещения. Московская дума, будучи ограничена выбором из принадлежащих городу мест, не могла располагать более удобными участками, имеющимися у других ведомств. Следовательно, решение о пожертвовании Лубянской площади было принято тогда, когда вопрос о лучших условиях для размещения отдельных отделов являлся преждевременным и не мог быть поставлен. Однако после окончания Политехнической выставки, явившейся истинным началом музея, рельефно выступили достоинства павильонного устройства. Неудобство единого здания подтвердилось при размещении коллекций во временном помещении в доме Степанова. А.П. Богданов предложил применить тип павильонного устройства для нового музея, достоинства которого, в том числе возможность сделать экспозиции наглядными и привлекательными для публики, были очевидны из опыта «столицы естественноисторических знаний» – Парижского музея естественной истории, Сада растений в Париже и садов Кью близ Лондона. Кроме того, в пользу павильонного устройства говорил успех Всемирной выставки в Париже в 1867 году, а затем и Политехнической выставки в Москве, занимавшей в том числе Александровские сады, которые оказывались теперь наиболее подходящим местом для возведения павильонов музея.

Преимущества размещения музея в садах, по мнению А.П. Богданова, также заключались в том, что разделение коллекций на павильоны позволит вести строительство постепенно. Это

Е.В. Гладких *Неосуществлённые проекты Московского Музея прикладных знаний в первом Александровском саду: материалы к истории русской архитектуры 1870-х годов* являлось важным условием, так как ассигнации в размере от 400 000 до 500 000 рублей было недостаточно для возведения одного здания, способного вместить все принадлежащие музею предметы. Также наиболее вероятно привлечение частных жертвователей, находящих более привлекательным быть единственным благотворителем целого павильона, а не одним из участников общего дела. Кроме того, постройки в садах, в окружении декоративной растительности, потребовали бы меньших затрат на архитектурные украшения, а обширные железные здания Ботанического и Морского отдела, оставшиеся от выставки, могут использоваться для выставок или склада [Известия, Т. XV, 1874, с. 69-75]. На основании мнения А.П. Богданова Комитет единогласно постановил признать Александровские сады сравнительно с Лубянской площадью более удобными для устройства и будущего развития музея и ходатайствовать об их передаче [Там же, с. 75].

Ходатайство о передаче Александровских садов, находящихся в ведении Дворцовой конторы, Музеем прикладных знаний было дополнено примерным проектом расположения построек, составленным архитектором, членом ИОЛЕАиЭ и Комитета Н.В. Никитиным [Известия, т. XXII. Приложение. 1876, с. 17].

Проект Н.В. Никитина вошел в специальную литературу по истории архитектуры и градостроительства как проект Сельскохозяйственного музея, предполагаемый к реализации, но неосуществленный из-за нехватки средств. Но в действительности составленный Н.В. Никитиным проект имел исключительно репрезентативную функцию и не предполагался к осуществлению. Он был создан до испытания грунта в первом Александровском саду, в недрах которого заключена река Неглинка, а также до утверждения программы музейных отделов. Вероятно, по мнению А.П. Богданова, проект, выдержанный в русском стиле, имел больше шансов соискать ходатайству одобрение. Действительно, как окажется впоследствии, вопрос о стиле музейных построек окажется принципиальным для государственной власти.

Для истории архитектуры изначальная несбыточность проекта не означает отсутствие результата. Русский стиль, примененный для оформления павильонной системы, был выведен Н.В. Никитиным на уровень градостроительной задачи (рис. 1).



Рис. 1-1.
Проект Музея прикладных знаний в первом Александровском саду: аксонометрия.

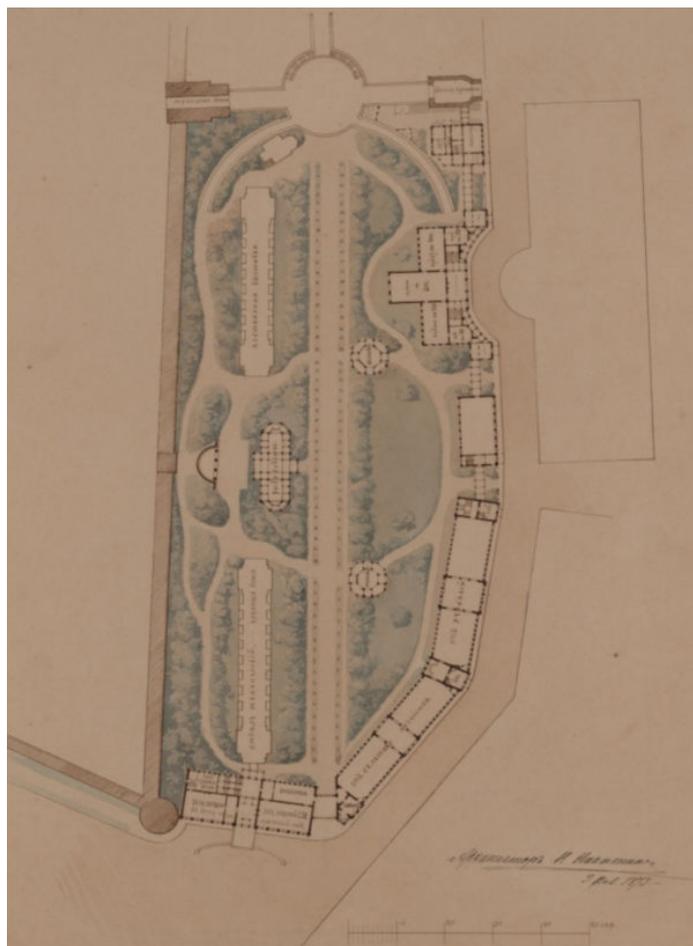


Рис. 1-2.
Проект Музея прикладных знаний в первом Александровском саду:
план. Арх. Н.В. Никитин. 3 февраля 1873 года.

Живописный музейный городок, логично и рационально введенный в пространство сада, находился в гармонии с ансамблем Кремля. Родство постройкам придавали элементы крепостной архитектуры – шатровые башни с машикулями, фланкирующие павильоны. Решение кровли с бочками и гребнями является апелляцией к памятнику эпохи высшего расцвета Московского царства – Коломенскому дворцу. Дробность масс и утонченность деталей сообщает павильонам относительную хрупкость на фоне древних башен, заменяя подчинение одного ансамбля другому их контрастом. Проследить ход творческой мысли Н.В. Никитина в некоторой мере могут сохранившиеся эскизы к музейным павильонам. Музей, как продолжение Политехнической выставки, наследовал и ее посвящение первому русскому императору, что зафиксировано в эскизе монумента Петру I, который предполагался к установке в центре первого Александровского сада (рис. 2).

Согласно приложенному к ходатайству проекту, павильон, расположенный у входа с Воскресенской площади, был предназначен для технического отдела, а также для библиотеки и зала заседания ИОЛЕАиЭ. Справа от него, вдоль ограды сада, находился отдел Сельского хозяйства, затем – корпус Учебного отдела, далее, напротив манежной церкви Святого Николая, – помещения для аудиторий. Перечисленные павильоны соединены крытыми переходами. Параллельно кремлевской стене расположились два одинаковых павильона, предназначенные для крупных экспонатов технического отдела и постоянных выставок. Для их возведения предполагалось использовать скрытые за кирпичной кладкой конструкции железных отделов Политехнической выставки – Ботанического, сохранившего свое расположение, и Морского, перенесенного с Кремлевской набережной. Коллекции по прикладной зоологии – рыбоводству, пчеловодству и шелководству – размещены в трех отдельных постройках в глубине сада. Отраженная в проекте



Рис. 2.
Эскизы Павильонов Музея прикладных знаний в первом Александровском саду и монумента Петру I. Арх. Н.В. Никитин. 1873 год.

программа показывает, что все музейные отделы, в том числе естественноисторический, технический и учебный, расположены в первом Александровском саду, а для Лубянской площади, вероятно, предполагалась роль доходной статьи или места для расширения музея в будущем.

Строение, отмеченное на плане у левого пандуса Троицкого моста, являлось кофейной галереей, существовавшей до проведения выставки и так и оставшейся единственным зданием в первом Александровском саду (рис. 3).



Рис. 3.
Кофейная галерея в первом Александровском саду.
Литография. Ш.К. Башелье, Ж. Л. Жакотте, И.И. Шарлемань, Ж.-А. Дюруи. Середина XIX в.

E.V. Gladkikh *The unrealized projects of the Moscow Museum of applied sciences in the first Alexander garden: the materials towards a history of Russian architecture of the 1870th*

В июле 1873 года стало известно об одобрении Александром II ходатайства и согласии на предоставление в пользование музея на время его существования первого Александровского сада, «но с тем, чтобы ни в каком случае впредь не распространять сего дозволения на прочие части садов» [Известия, т. XV, 1874, с. 76].

Осенью 1873 года А.П. Богданов в составе особой комиссии, в которую также вошел Н.В. Никитин, был командирован ИОЛЕАиЭ на несколько месяцев в Европу для осмотра музеев и Венской выставки [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 473. Л. 42]. В то же время мысль об устройстве музея в саду, лишившаяся на заседаниях Комитета главного её защитника в лице А.П. Богданова, была подвергнута сомнению. На заседании Комитета 3 сентября 1873 года князь В.А. Черкасский высказал сомнение в том, что в первом Александровском саду достаточно пространства для размещения коллекций музея, упомянув при этом на особенности грунта. По его мнению, было необходимо рассмотреть размещение зданий музея в обеих имеющихся местностях. Городской голова Н.А. Лямин также указал, что музею следует рассчитывать на Лубянскую площадь настолько же, насколько он рассчитывал до решения вопроса об Александровском саде.

От программы музея и его размещения в саду или на Лубянской площади всецело зависел будущий проект. При Комитете была образована Комиссия для составления программы и окончательного решения вопроса о необходимом для музейных отделов пространстве (далее Комиссия). В состав Комиссии вошли заведующие отделами и коллекциями музея, а также князь В.А. Черкасский и архитекторы Н.В. Никитин и Л.В. Даль [Известия, т. XXII. Приложение. 1876, с. 27].

Защитники Александровского сада и Лубянской площади параллельно разрабатывали проекты музейных зданий. Очевидным было то, что проект, принятый к реализации ранее другого, будет обеспечен правительственной субсидией, в то время как отложенный к исполнению имеет больше шансов остаться на бумаге, чем быть реализованным. Раскол среди членов Комитета задерживал строительство. Из письма Л.В. Даля, адресованного Н.В. Никитину: «Ваш московский музей застрял, как говорил мне [Н.К.] Зенгер [секретарь ИОЛЕАиЭ и Комитета музея], опять не знают, где ставить – в Александровском саду или на Лубянке, и за Лубянку говорят много членов, впрочем Вы знаете это вероятно лучше меня» [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 172. Л. 2].

На следующем заседании Комитета 3 сентября 1873 года Комиссия представила программу, которая состояла из главных частей Музея с указанием их взаимной связи, размера и условий размещения. В ней решались две главные задачи: во-первых, совместить все отделы в постройках, не превышающие общей стоимостью правительственную субсидию; во-вторых, выбрать такое расположение отделов, которое не мешало бы их расширению в будущем. Программа сопровождалась примерным проектом ее исполнения с показанием на плане размещения зданий и расположения в них частей по принятым в программе размерам в первом Александровском саду [Известия, т. XXII. Приложение. 1876, с. 29]. Тогда же были объявлены основные условия составления окончательного проекта построек в первом Александровском саду. В том числе указывалось, что здания музея должны быть настолько удалены от стен и башен Кремля, чтобы их высота не влияла неблагоприятно на вид новой постройки, а фасад павильонов должен быть в стиле, соответствующем их назначению, без излишних и, в особенности, фальшивых украшений, с целью сокращения затрат. Существенным условием было сохранение сада и его главной аллеи [Там же, с. 30].

После представления программы и проекта директор Императорского московского технического училища и член ИОЛЕАиЭ В.К. Делла-Вос высказал мнение о них. Ссылаясь на озвученное ранее воззрение о том, что музей должен стать грандиозным памятником нынешнего царствования и совместить в себе обширную политехническую программу, он указал на невозможность совмещения всех частей в первом Александровском саду. В.К. Делла-Вос полагал, что весь технический отдел, нуждающийся в монументальном грузном здании, которое, по его мнению, невозможно возвести на почве Александровского сада, может быть помещен на Лубянской

Е.В. Гладких *Неосуществлённые проекты Московского Музея прикладных знаний в первом Александровском саду: материалы к истории русской архитектуры 1870-х годов* площади, а естественноисторические и сельскохозяйственный отделы следует разместить в павильонах в саду. Так как В.К. Делла-Воса озвучил свое соображение и в последнем заседании Комиссии, выработывавшей программу Музея, то Комитету был представлен также чертеж примерного размещения технического отдела в здании на Лубянской площади. Он был составлен с учетом плана, спроектированного лично В.К. Делла-Восом. В указанном чертеже были приняты во внимание доходные помещения (конторы, магазины, амбары) нижнего этажа и возможность помещения рядом с каменным заданием на площади железного павильона бывшего Морского отдела. Предложение К.Н. Делла-Воса соискало поддержку среди других членов Комитета. Обсуждение представленных проектов было отложено в связи с тем, что Дума не определила точное количество земли, жертвующей для строительства здания на Лубянской площади, в связи с решением вопроса о строительстве Александровского проспекта [Там же, с. 34].

В заседании Комитета 19 января 1874 года было доложено постановление Московской Думы от 8-го января 1874 года о размере участка на Лубянской площади (строительство Александровского проспекта было отклонено). В связи с этим князь В.А. Черкасский указал на необходимость весной 1874 года на Лубянской площади начать постройку музея с торговыми помещениями в нижнем и подвальном этажах на ассигнованные 500 000 рублей. Затем, разместив построенное здание под залог, занять еще 500 000 рублей, чтобы достроить его и получить достаточно обширное и доходное здание. Впоследствии, по мнению В.А. Черкасского, доход от торговых помещений следует направить на погашение кредита. Начать постройку в Александровском саду будет возможно в случае образования излишка средств [Там же, с. 52]. Секретарь Н.К. Зенгер, всецело разделявший взгляды А.П. Богданова и защищавший их во время его отсутствия, в ответ указал, что принятие предложения В.А. Черкасского ставит под вопрос постройку в Александровском саду. Со своей стороны, Н.К. Зенгер предложил Комитету остановиться на равноправии двух местностей и разделить части музея следующим образом: в саду сосредоточить коллекции музея, удобно и наглядно размещенные в павильонах, а на Лубянской площади – специальные музейные помещения, в том числе народную аудиторию, мастерские, модельные, чертежные, школы, склады и пр. Комитет принял решение о необходимости запросить подробный письменный отзыв А.П. Богданова до принятия окончательного решения.

А.П. Богданов, несмотря на свое отсутствие, был осведомлен о ходе прений в Комитете, прежде всего благодаря письмам Н.К. Зенгера: «Мои московские корреспонденты кроме Зенгера гуляют, и напрасно шлю я им мольбы» [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 115. Л. 13 об.]. В то же время А.П. Богданов вел активную переписку с архитектором Н.В. Никитиным, также находящимся в Европе по поручению ИОЛЕАиЭ с целью исследования зарубежных музеев. Из письма А.П. Богданова Н.В. Никитину: «Вчера я получил телеграмму от Зенгера с горем передающего, что наш Комитет, в виду того, что Дума отдала Лубянскую площадь только с условием, чтобы на ней был выстроен музей, высказался за площадь и за возведение здания на ней на субсидию. Оказалось, что все поддержали это, только Зенгер остался стойким и это меня очень радует. Бог судья Григорию Ефимовичу [Щуровскому, Председателю ИОЛЕАиЭ и товарищу почетного Председателя Комитета], пошедшему в этом деле против меня, не говоря уже о [Д.А.] Наумове [Председателе Императорского общества сельского хозяйства и члене Комитета] и других. Я не из тех, которые при кажущейся неудаче отказываются от дела, и потому теперь ломаю мозги, чтобы дело как-нибудь сгладить по приезду так, чтобы поправить напутанное, как бы сложно оно не было... Комитет сделал несправедливость против меня и против будущности музея. Когда горячка пройдет от заманчивой перспективы лавок на Лубянской площади, то придет время здравого обсуждения сожаления о том, что могло быть... Теперь мои нервы и все мое нутро перевернуто не постановлением комитета, но тем, что Щуровский на него согласился. Поколебалась моя внутренняя вера в нашу тесную Обстановку, и хотя я всё-таки убежден, что он не изменился ко мне в частных отношениях, он дал свое согласие и имя на тяжелый удар для меня...» [Там же, Л. 10 об.].

E.V. Gladkikh *The unrealized projects of the Moscow Museum of applied sciences in the first Alexander garden: the materials towards a history of Russian architecture of the 1870th*

Одним из важных аргументов в поддержку строительства музея в Александровском саду А.П. Богданов видит в результатах командировки Н.В. Никитина: «Я много рассчитываю на Ваш отчет и на Ваше возвращение после такого серьезного осмотра музеев... Теперь более чем когда-нибудь важны те сведения, кои Вы соберёте. Да и тот факт, что мы с Вами путешествовали и обдумывали проект, основываясь на комитетском решении, будет иметь не малое значение для будущности, когда пройдет революционное настроение...» [Там же, Л. 10 об. – Л. 11]. Вероятно, А.П. Богданов предполагал дальнейшее сотрудничество с Н.В. Никитиным как с архитектором музея: «Всего более боюсь Вашей горячности и какой-нибудь резкости решения с Вашей стороны, потому что это подрывает и меня, и Зенгера в нашей будущей кампании, а она как видно будет серьезна» [Там же, Л. 10 об.].

По просьбе Комитета А. П. Богданов выслал мнение по вопросу о месте строительства музея. Он напомнил о первоначальном замысле, на основании которого основными отделами музея должны были быть отделы прикладного естествознания, сельскохозяйственный и затем только технический. Данная программа была обусловлена главнейшим направлением деятельности ИОЛЕАиЭ, которое являлось инициатором устройства музея. Задача Общества заключалась в развитии естествознания в общеобразовательном и прикладном направлении, а чисто технические науки не входили в его программу. А.П. Богданов отмечал, что естествознание значительно уступало в популярности одной из первенствующих сил того времени – технике, к помощи которой Общество прибегло с целью «усилить слабого» [Известия, т. XXII. Приложение. 1876, с. 63]. Но технические коллекции требовали централизации пособий, в том числе для устройства единого двигателя, а прикладное естествознание – возможности обособить не только отделы, но даже различные их группы. Таким образом, для техников устройство музея только на Лубянской площади представляло хороший путь к осуществлению своей программы, для естественников – смерть. А.П. Богданов приводил следующий пример: «Поставьте любую действующую машину, любое производство, хоть в шалаш, хоть без всякой обстановки, и все будут смотреть и только сожалеть, что она поставлена не в надлежащей обстановке...Поставьте при этих условиях коллекцию вредных насекомых или небольшое собрание грибов, и всякий пройдет мимо» [Там же, с. 64]. Наглядность экспозиции, достигаемая при павильонной системе, была необходима и для достижения общеобразовательной цели, на которой, по замечанию А.П. Богданова, основывалось право на существование и осуществление музея: «Нужно искать средство против этого равнодушия к собраниям – в художественности, в наглядности, и в этом смысле только сады могут удовлетворить зоологии и ботанике; для техники этого не нужно: паровой двигатель сдвинет и так всякое равнодушие с места» [Там же, с. 68].

А.П. Богданов указал на двусмысленность доводов, приводимых в защиту Лубянской площади: «Коли Комитет захочет и решит – быть непременно музеем в садах, может быть и грунт улучшится». Кроме того, он привёл ссылку на мнение В.Ф. Рихтера о том, что строить на Лубянке трудно, потому что почва насыпная, так как туда свозился сор [Там же, с. 71].

Относительно проекта музея для Лубянской площади А.П. Богданов высказал, что требование на здание стоимостью в миллион рублей его пугает, так как это очень рискованно. Московская Дума не решалась воздвигнуть здание, потому что оно должно быть монументальное и стоить до 500 000 рублей. «Архитекторам, конечно, приятнее воздвигать монументы, но музею, если приходится выбирать, то лучше сократить украшения в русском стиле, а позаботиться о выборе и полноте собраний» [Там же, с. 69]. А.П. Богданов предостерегал от украшения Москвы не музеем, а его зданием, и от жертвования всех средств одному техническому отделу, отказываясь при этом от устройства других, может быть «столько же верных в материальном отношении, как и кажущееся Эльдorado от лавок на Лубянке» [Там же]. По его словам, в капитальных павильонах Александровского сада в той же мере возможны арендные статьи, а доход от входной платы должен быть достаточно высоким в виду привлекательности экспозиции для публики. А.П. Богданов высказал убеждение, что единственно справедливым решением было бы уделить только половину

Е.В. Гладких *Неосуществлённые проекты Московского Музея прикладных знаний в первом Александровском саду: материалы к истории русской архитектуры 1870-х годов* ассигнованных средств на Лубянскую площадь с техническим отделом, остальное же направить на Александровский сад [Там же, с. 70].

Комитет поддержал предложение о разделении программы музея на две части, и 6 апреля 1874 года музейные отделы были распределены между Александровским садом и Лубянской площадью [Там же, с. 84]. Комиссия под председательством В.И. Ахшарумова, учрежденная при Комитете для решения строительных вопросов и рассмотрения проектов здания на Лубянской площади, а также в Александровском саду (далее – Строительная комиссия), в мае 1874 года заказала эскизные планы и чертежи музейных павильонов в саду архитекторам Л.В. Далю, Н.В. Никитину и Н.А. Шохину. Комитет нашел наиболее удобным заказать сметы и несколько эскизных проектов для Александровского сада у архитекторов, знакомых с задачами музея. В то же время, осознавая пользу, которую могли бы принести советы иностранных архитекторов, было принято решение обратиться к директору архитектурной школы в Париже Эмилю Трела. Одновременно с проектами для Александровского сада на конкурсной основе разрабатывались проекты и подробная программа для Лубянской площади, признанной равноправной частью музея [Там же, с. 112-113].

В августе 1874 года были уточнены наиболее существенные части программы музея в Александровском саду. Ввиду недостатка средств для исполнения всей программы в саду все постройки были разделены на постоянные и временные, заменяемые впоследствии по возможности постоянными. К постоянным относились отделы геологический, сельскохозяйственный, учебный с аудиториями, а также летняя железная постройка для временных выставок, здание с квартирами [РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 473. Л. 10].

Рассмотрение представленных проектов происходило в присутствии приглашенных архитекторов-экспертов: П. П. Зыков, И. С. Каминский, А.П. Попов и А.Л. Обер, Вебер, С.В. Дмитриев, В.Н. Карнеев, В.И. Соколов, П.С. Кампиони [Там же, с. 129]. Комитет также принял решение представить проекты на суд публики и организовал двухнедельную выставку, проведенную в январе 1875 года в доме Степанова. Печатные отзывы о проектах были опубликованы в газетах «Голос», «Современных известиях» и «Русских ведомостях» [Там же, с. 145].

Проект, составленный Н.В. Никитиным, соответствовал программе и был одобрен комиссией экспертов (рис. 4).

На плане со стороны Воскресенской площади у наружного подъезда располагался Почтовый отдел, а за ним группа павильонов, состоящая из полукруглого железного помещения для временных выставок, в концах которого располагались Фотографический и Туркестанский отделы. В середине между крыльями железного здания находился Ботанический павильон. Комиссия экспертов выразила желание придать помещению для выставок форму, близкую Морскому павильону Политехнической выставки, конструкции которого предполагалось использовать для его строительства. Также была обозначена нежелательность прямой связи Туркестанского отдела с другими, что вероятно, было связано с возможностью допустить различные стили для отдельных павильонов. Со стороны Манежа находились помещения для аудиторий, зал собраний и квартир. На пандусах Троицкого моста размещен Отдел сельского хозяйства. Отдел прикладной зоологии располагался у Кремлевской стены, а вдоль нее ближе к центру сада помещено здание Отдела геологии и минералогии. Павильон Морского отдела, в плане близкий к квадрату, по совету экспертов следовало перенести в другое место для увеличения площади сада. В центре сада предполагалось установить памятник Петру I.

Графическое изображение фасадов павильонов, проектированных Н.В. Никитиным, не выявлено. Однако об их стиле имеются печатные свидетельства. Освещение выставки проектов в газетах содержит информацию о том, что от Н.В. Никитина экспонировался «главный фасад и эскиз Ботанического отдела, с вогнутой (полукруглой) оранжереей, составляющей так сказать главную декорацию этого отдела» [ЦГА Москвы. Ф. 227. Оп. 1. Ед. хр. 102. Л. 59]. Другой обозреватель написал: «Проект Н. В. Никитина имеет несомненные достоинства – он приближается

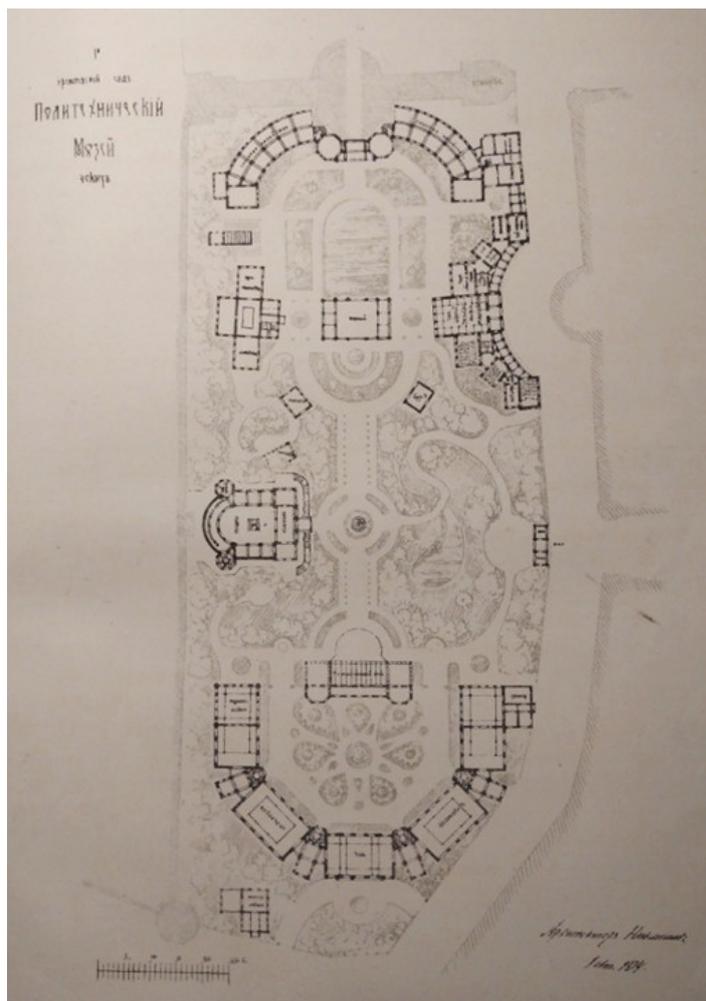


Рис. 4.
Музей прикладных знаний в первом Александровском саду.
План. Арх. Н.В. Никитин. 1 октября 1874 года.

к русскому стилю и целым рядом башенок, имеющих почти общие детали с башнями над Кремлевской стеной, и представляет собою привлекательный вид. Фасад по изящности и оригинальности рекомендует нам г. Никитина не только как архитектора, но в то же время и как талантливого художника» [Там же]. Однако, 11 марта 1875 года в ходе заседания Комитета под председательством Великого Князя Константина Николаевича, выразившего пожелание увидеть исполненные в русском стиле фасады музея, на проект Н.В. Никитина Комитетом в этом смысле указано не было [Известия, т. XXII. Приложение. 1876, с. 156]. В то же время, при предоставлении эскизных проектов павильонов и плана их размещения, составленных Н.В. Никитиным, князь выразил одобрение относительно фасада отдела геологии и минералогии, находя, что внешний вид здания соответствует характеру Кремля. Сопоставляя описания проекта, можно предположить, что павильоны могли быть выполнены в едином стиле, близком к предварительному проекту Н.В. Никитина от 3 февраля 1873 года.

О замысле архитектора Л. В. Даля, также предоставившего общий план построек и эскизы фасадов, можно судить по проекту постройки для помещения аудиторий и зал Музея в Александровском саду (рис. 5).

Здание должно было располагаться у наружного края той части сада, которая находится против проезда с Никитской улицы. Фасад здания сопровождался планом и разрезом. Павильон из железных конструкций бывшего Морского отдела располагался «посередине, поперек сада» [Там же, с. 159]. Проект Л.В. Даля, не отвергнутый экспертами, был представлен князю Константину Николаевичу как единственный имевшийся у Комитета проект, выполненный в русском стиле, и был удостоен

Е.В. Гладких *Неосуществлённые проекты Московского Музея прикладных знаний в первом Александровском саду: материалы к истории русской архитектуры 1870-х годов*

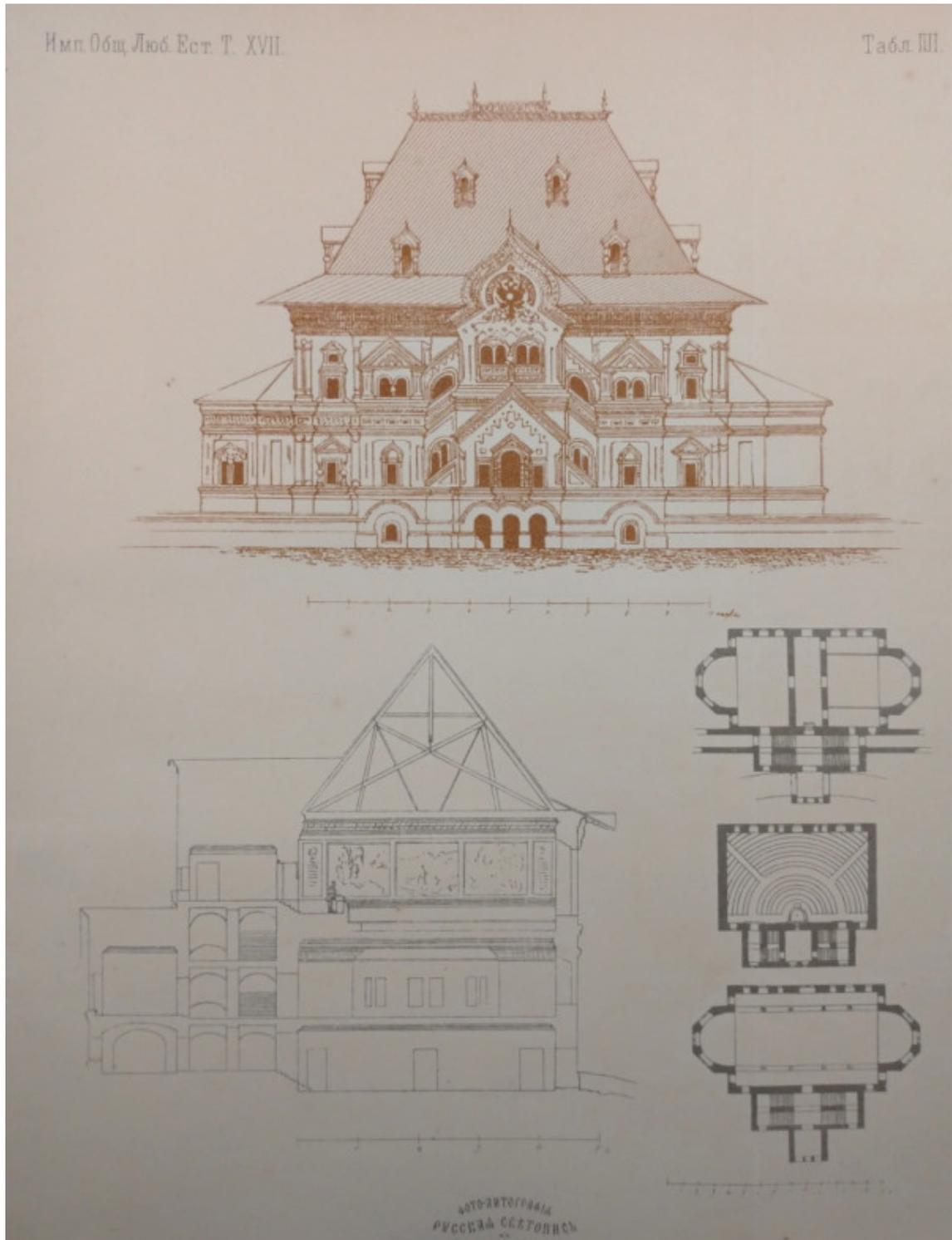


Рис. 5.
Музей прикладных знаний в первом Александровском саду. Здание для аудиторий и зал Музея.
Арх. Л.В. Даль. 1874 год.

его одобрения [Там же, с. 157]. В газетном обозрении выставки, прошедшей в доме Степанова, о проекте Л.В. Даля написано, что он выполнен «в строгом русском вкусе и, если только желательно иметь какое-нибудь отдельное здание в подобном стиле, то лучшего проекта едва ли можно будет найти; впрочем, здание во многом бы выиграло, если бы крышу уменьшили хоть на 1/3 и изменили бы также систему стропил, которая лишает возможности пользоваться пространством чердака» [ЦГА Москвы. Ф. 227. Оп. 1. Ед. хр. 102. Л. 59].

Проект павильонов для Александровского сада архитектора Н.А. Шохина снискал положительные отзывы экспертов, несмотря на неодобрение уничтожения главной аллеи (рис. 6).

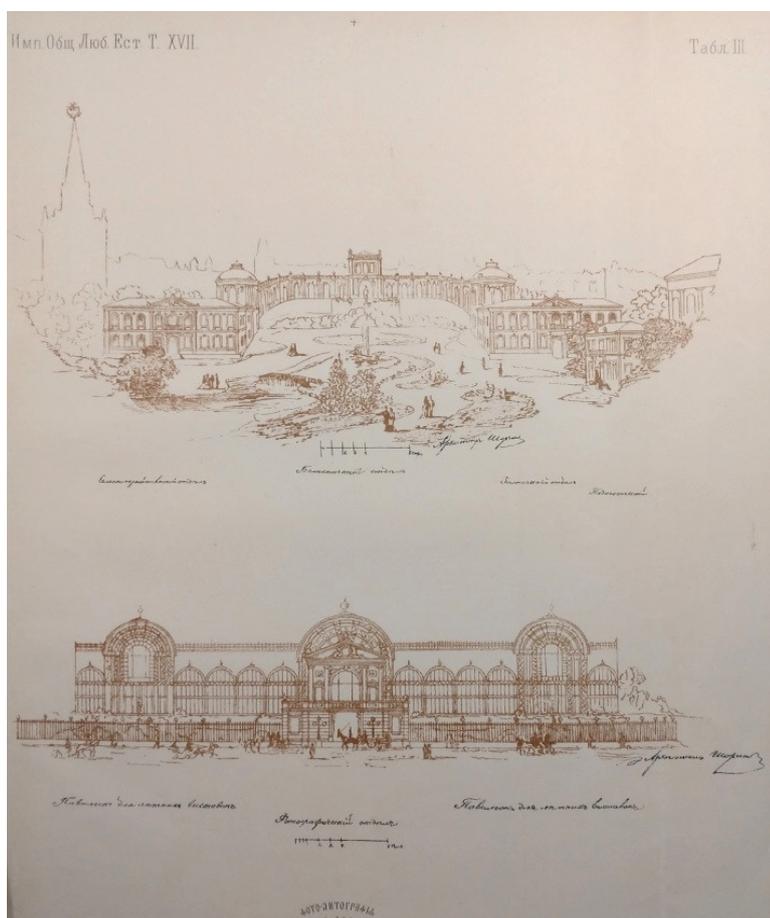
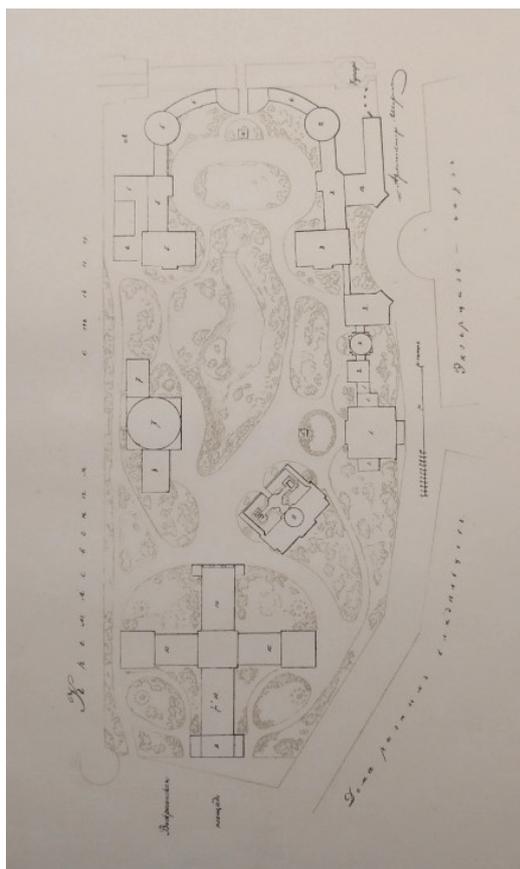


Рис. 6. Музей прикладных знаний в первом Александровском саду. Сверху: план. По середине: павильоны на пандусах Троицкого моста. Снизу: павильон для временных выставок. Арх. Н.А. Шохин. 1874 год.

Е.В. Гладких *Неосуществлённые проекты Московского Музея прикладных знаний в первом Александровском саду: материалы к истории русской архитектуры 1870-х годов*

Согласно плану у Воскресенской площади располагался крестообразный павильон для временных выставок, составленный из конструкций железного Морского отдела Политехнической выставки. На переднем фасаде к выставочному павильону присоединена каменная постройка для устройства входа и помещения в ней Фотографического отдела. Н.А. Шохин обращается к классическому стилю, о чем свидетельствует эскиз фасада выставочного павильона для временных выставок. В его отношении эксперты высказались о желательности преобразовать крестообразную форму в Т-образную путем уничтожения внутренней галереи в саду и удлинения за счет нее боковых. Поперечный корпус при этом было необходимо передвинуть к наружной линии сада. Вдоль ограды по Неглинному проезду находился Туркестанский павильон, расположение которого экспертами было признано неудачным и требующим изменения, но так, чтобы проезд с Никитской улицы остался свободным.

Следующая группа павильонов, начиная с отдела Прикладной зоологии, расположенного напротив церкви Николая Чудотворца при Манеже, далее Прикладной ботаники на пандусах Троицкого моста и заканчивая павильоном Сельского хозяйства у Кремлевской стены, также сопровождалась эскизным проектом фасадов. В центре у Кремлевской стены располагался геологический павильон. Проект Н.А. Шохина обнаруживает стремление к стилистическому единству павильонов на основе элементов классической архитектуры. Но из газетного обозрения, сообщавшего, что «проекты отдельных построек для известных отделов музея, например Геологического, Туркестанского и пр., представленные г. Шохиним, хотя совершенно соответствуют по внешности их назначению, но лишены самостоятельности, так как они представляют собой комбинацию известных уже зданий», очевидно, что симпатия общества, как и власти, находилась на стороне русского стиля [Там же].

Проект музея в Александровском саду Эмиля Трела был признан экспертами неудовлетворительным в первую очередь потому, что не предполагал сохранения сада, а замену его цветниками (рис. 7).

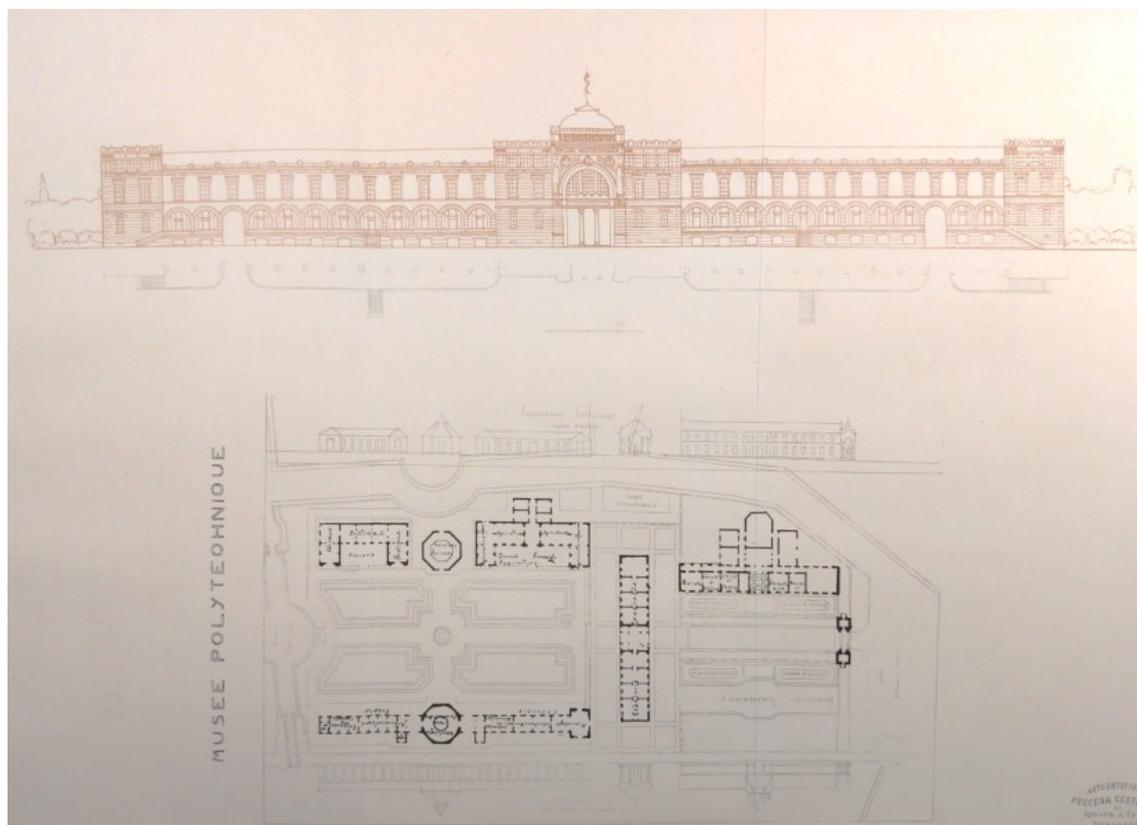


Рис. 7. Музей прикладных знаний. Вверху: фасад для здания музея на Лубянской площади. Внизу: план павильонов в первом Александровском саду. План. Арх. Э. Трела. 1874 год.

E.V. Gladkikh *The unrealized projects of the Moscow Museum of applied sciences in the first Alexander garden: the materials towards a history of Russian architecture of the 1870th*

План, предложенный Эмилем Трела, фактически предполагал уничтожение сада. К недостаткам было отнесено отсутствие дробной павильонной системы, позволяющей достичь большего разнообразия павильонов. Комиссия указала на неудобства, состоящие в массивности административного здания с аудиториями, на неудобство построек, почти прислоненных к стене Кремля, и на то, что пересечение сада поперечным зданием педагогического отдела сокращало его пространство. Наконец, в проекте не было обращено внимания на фасады построек, выходящие на улицу, и допущена глухая стена, обращенная ко входу от Воскресенских ворот, а также глухие стены по всему Неглинному проезду, что оставляло градостроительную задачу не решенной [Известия, т. XXII. Приложение. 1876, с. 138-139].

В результате рассмотрения представленных проектов музея в первом Александровском саду были одобрены предложения Н.В. Никитина и Н.А. Шохина, но от окончательных решений Комитет уклонился, так как детали каждой постройки еще недостаточно определились [Там же, с. 130]. Действия Комитета означали промедление проектирования построек в саду, относительно проектов здания на Лубянской площади.

После рассмотрения проектов Н.В. Никитина, Н.А. Шохина и Л.В. Даля на заседании 26 ноября 1874 года Комитету был представлен эскизный проект плана здания на Лубянской площади, выработанный Н.А. Шохиним под наблюдением строительной комиссии, при полной реализации имеющий стоимость в размере 1 300 000 рублей. В проекте была заложена возможность поэтапного строительства, заключающаяся в разделении здания на три части: центральную, стоимость постройки которой обойдется в 500 000 рублей, затем две боковые части срединного корпуса стоимостью 400 000 рублей и крайние крылья с обеих сторон также по 400 000 рублей [Там же]. Очевидно, что при таком расчете строительство музея в Александровском саду совершенно упускалось из виду. Присутствовавший в заседании А.П. Богданов предложил компромисс, который заключался в том, чтобы 100 000 рублей сейчас же направить на постройки в Александровском саду, а 400 000 рублей на Лубянскую площадь. На выделенную сумму в саду должно было быть положено начало музея постройкой здания для административных помещений и установлен павильон Морского отдела Политехнической выставки, до сих пор находящийся на набережной [Там же, с. 131]. Предложение А.П. Богданова было принято Комитетом.

В то же время здание на Лубянской площади обретало все больше оснований для реализации. В срок до 15 января 1875 года выработанный план был дополнен фасадами, составленными архитекторами в рамках конкурса, объявленного Комитетом. На вызов Комитета было доставлено четыре проекта фасадов под девизами «Не богато-ли?», «С маху», «Якорь», «Глобус», проекты от Санкт-петербургских архитекторов Кудрявцева и Горностаева, а также от Фрейденберга из Вены и Эмиля Трела из Парижа (рис. 8).

В результате обсуждения на заседаниях 21 января и 12 февраля 1874 года присланных проектов фасадов здания на Лубянской площади наиболее удовлетворительным был признан эскиз под девизом «Не богато-ли?», составленный И.С. Китнером и удостоенный второй премии [Там же, с. 145]. Все остальные проекты признаны в архитектурном отношении одинаково неудовлетворительными и недостаточно выражающими идею музея. Однако разработанный И.С. Китнером фасад вызвал неодобрение князя Константина Николаевича, выразившего сожаление, «что лучшим проектом оказался проект, составленный во французском стиле, который вряд ли может быть удобным для такого здания, как Московский музей, и при том такого города как Москва». По мнению князя, фасад в русском стиле более соответствовал бы цели и назначению здания. Вследствие высказанного замечания, Комитет представил единственный имеющийся проект фасада в русском стиле для здания на Лубянской площади, выполненный Горностаевым. Князь порекомендовал Комитету архитектора И.А. Монигетти, как художника, хорошо знакомого с русским стилем и способного приять на себя исполнение подобного заказа [Там же, с. 156-157]. Фасады в русском стиле для здания на Лубянской площади были составлены И.С. Китнером, Д.Н. Чичаговым, П.С. Кампиони, а также И.А. Монигетти [Там же, с. 158]. В мае 1875 года они были вновь представлены на рассмотрение князю Константину Николаевичу, одобтившему проект И.А. Монигетти (рис. 9).

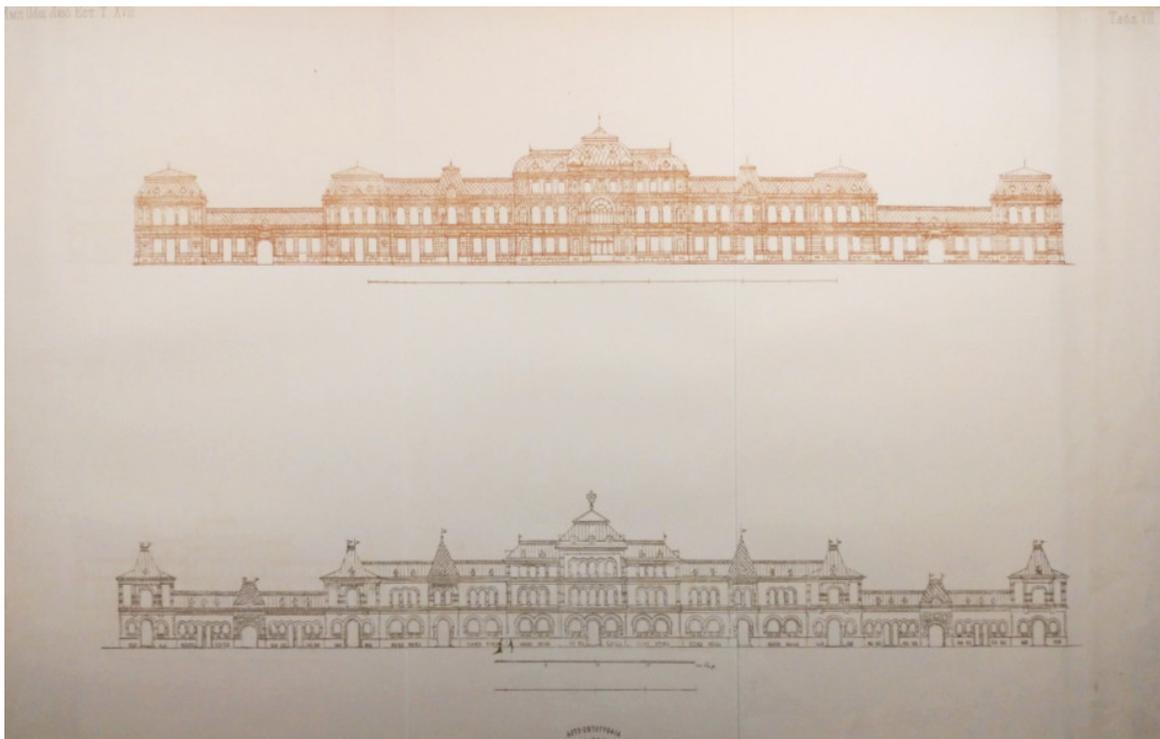


Рис. 8-а.
Проект Музея прикладных знаний на Лубянской площади.
Вверху: фасад, арх. Кудрявцев. Внизу: фасад, арх. Горностаев.

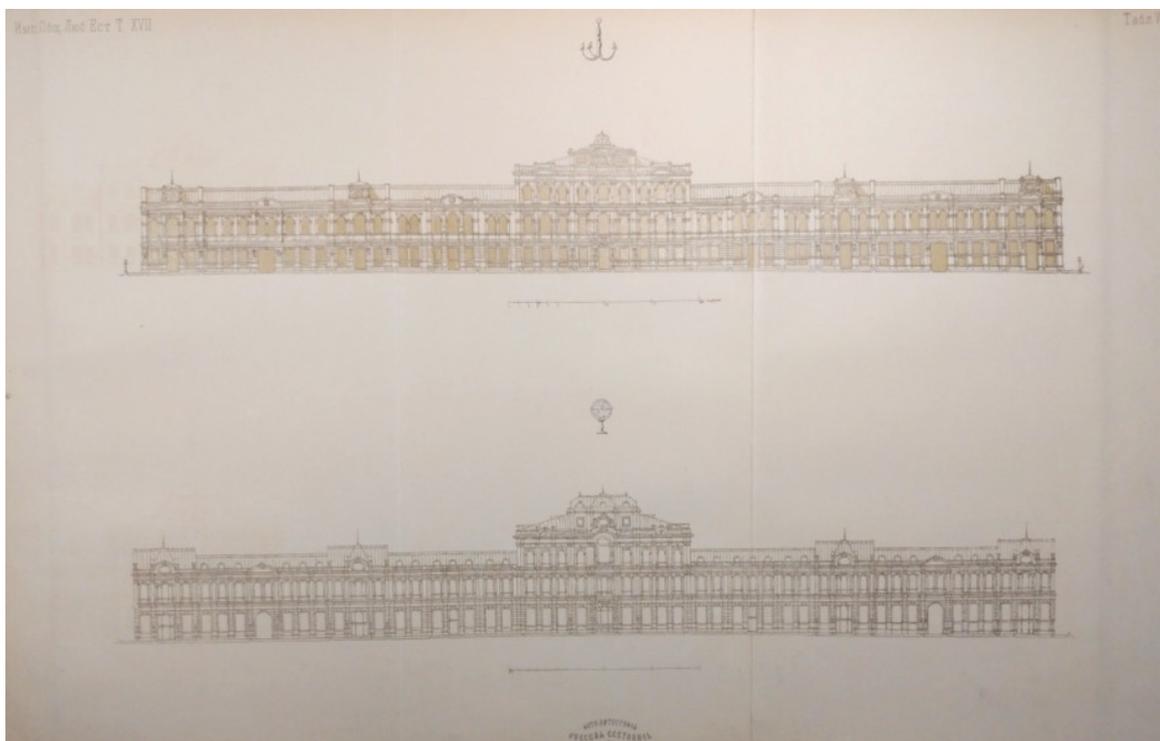


Рис. 8-б.
Проект Музея прикладных знаний на Лубянской площади
Вверху: фасад под девизом «Глобус». Внизу: фасад под девизом «Якорь».

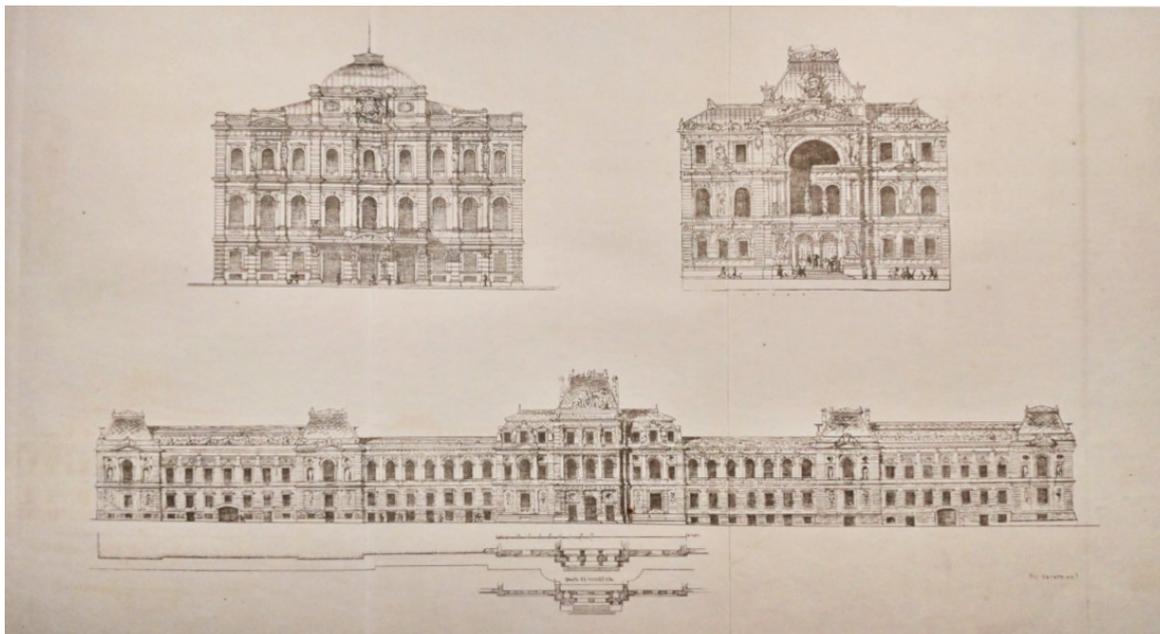


Рис. 8-с.
Проект Музея прикладных знаний на Лубянской площади.
Вверху слева: вариант средней к фасаду под девизом «Якорь».
Вверху справа: вариант средней части к фасаду под девизом «Не богато-ли?», арх. И.С. Китнер.
Внизу: фасад под девизом «Не богато-ли?», арх. И.С. Китнер.

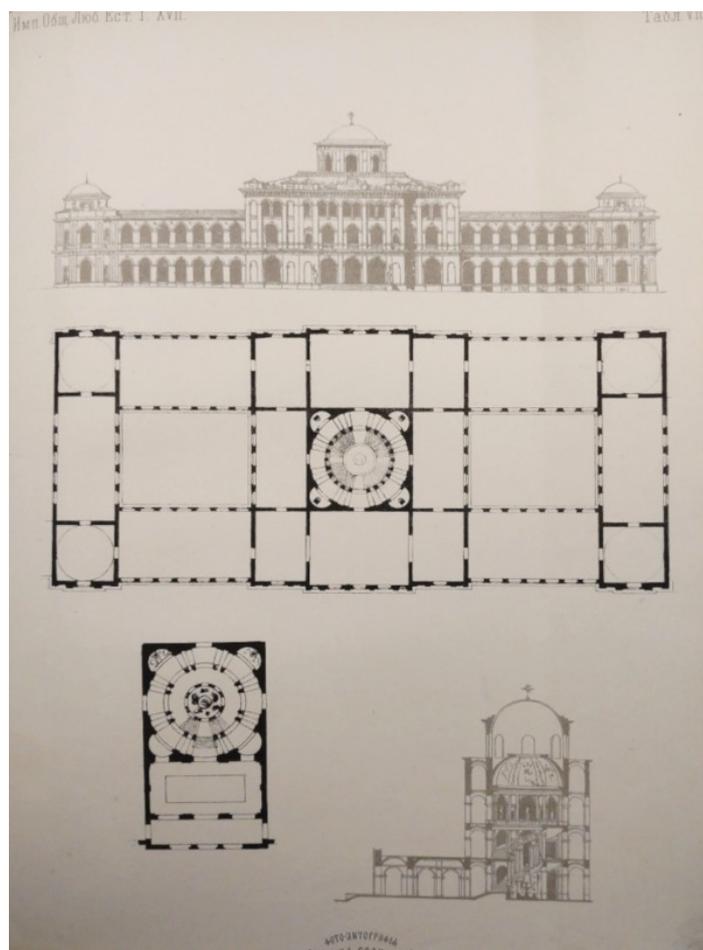


Рис. 8-d.
Проект Музея прикладных знаний на Лубянской площади.
Фасад, арх. Б. Фрейденберг.

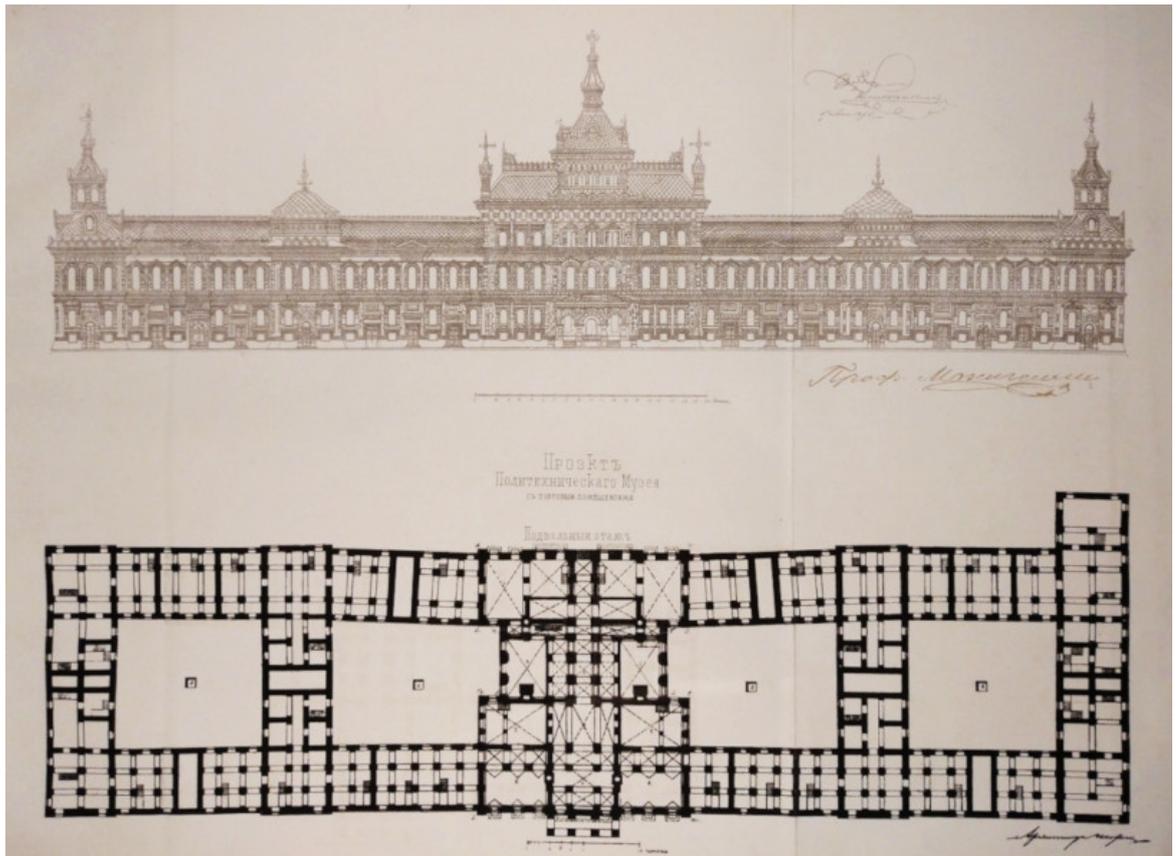


Рис. 9-а.
Проект Музея прикладных знаний на Лубянской площади.
Вверху: фасад, арх. И.А. Монигетти, 1874 год. Внизу: план подвального этажа, арх. Н.А. Шохин, 1874 год.

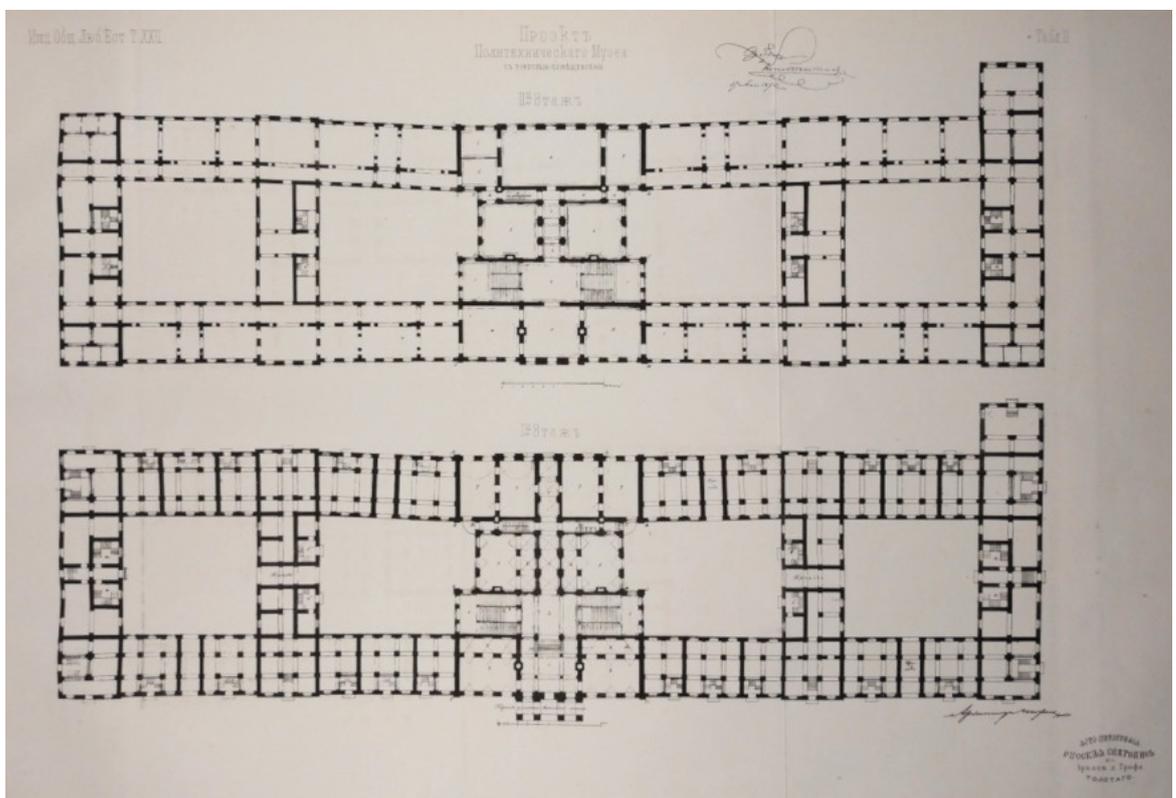


Рис. 9-б.
Проект Музея прикладных знаний на Лубянской площади.
План второго и первого этажей, арх. Н.А. Шохин, 1874 год.

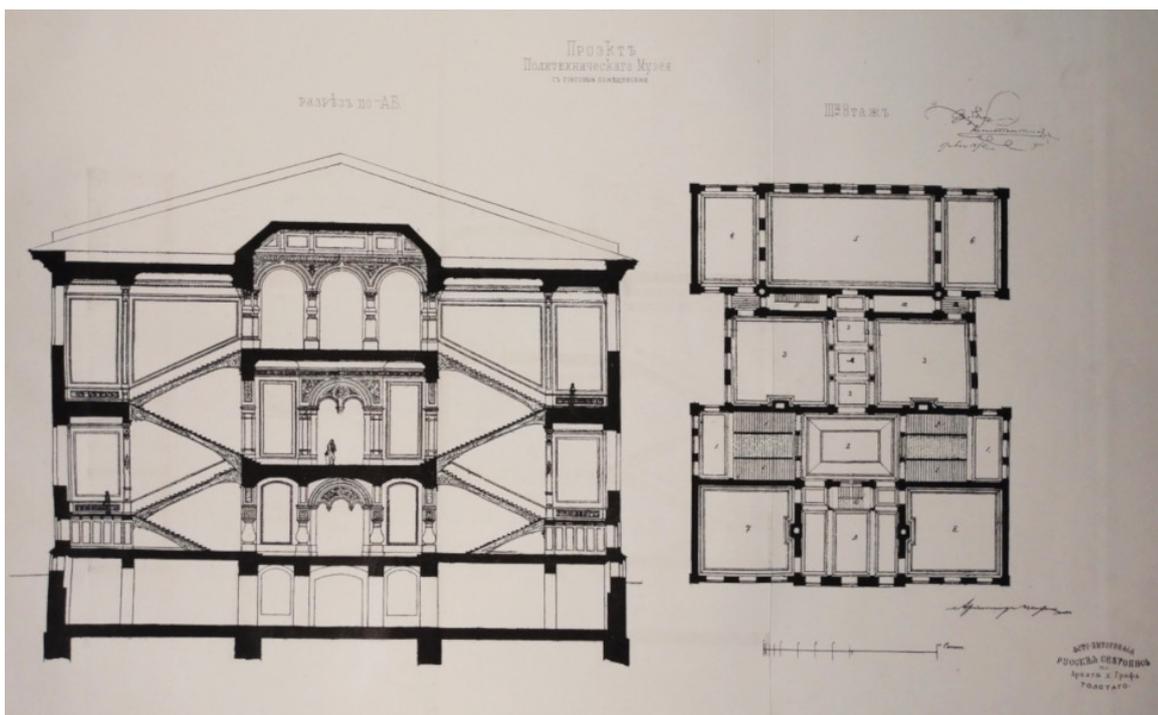


Рис. 9-с.
Проект Музея прикладных знаний на Лубянской площади.
Разрез по линии А – В. План третьего этажа, арх. Н.А. Шохин, 1874 год.



Рис. 9-d.
Проект Музея прикладных знаний на Лубянской площади.
Фасад центральной части, арх. И.А. Монигетти, 1874 год.

Е.В. Гладких *Неосуществлённые проекты Московского Музея прикладных знаний в первом Александровском саду: материалы к истории русской архитектуры 1870-х годов*

Возведение здания музея на Лубянской площади началось 9 мая 1874 года, в то время как проекты музейных павильонов для Александровского сада всё ещё оставались на стадии обсуждения. На заседании 6 июня 1875 года Комитет принял решение начать устройство музея с перенесения и приспособления Морского павильона Политехнической выставки в сад для устройства в нем Сельскохозяйственного отдела и в связи с этим поручил Строительной комиссии приступить к составлению его проекта и фасада [Там же, с. 159]. В Александровском саду были проведены предварительные работы, и заготовлен строительный материал – красный кирпич на сумму 34 386 рублей [Известия, т. XXII, вып. 2, 1878, с. 2]. Но в заседании 13 января 1876 года председатель Строительной комиссии В.И. Ахшарумов сообщил, что утепление железного павильона связано с большими техническими трудностями и дороговизной, поэтому по его заказу архитектор А.С. Каминский приступил к составлению проектов отдельных каменных павильонов, согласно программам сельскохозяйственного, учебного и естественноисторического отделов. На заседании был представлен проект главного здания для Александровского сада, в котором предполагалось разместить Сельскохозяйственный отдел. Проект состоял из фасада, плана внутреннего размещения, разреза и сметы на 225 000 рублей и проект одноэтажной галереи для громоздких предметов [Там же, с. 55-56]. Представление о стилистическом решении музейных павильонов по замыслу А.С. Каминского дает выявленный проект Учебного отдела (рис. 10).

Начало строительства павильонов по проектам А.С. Каминского было отложено, так как для здания на Лубянской площади потребовались дополнительные средства, и 100 000 рублей, предназначенные для Александровского сада, были направлены на его завершение. Кроме того, по сообщению председателя Строительной комиссии В.И. Ахшарумова на заседании 12 мая 1876 года, оказалось, что смета на строительство здания на Лубянской площади при самом экономном раскладе составит не менее 550 000 рублей в случае отказа от строительства парадного крыльца и башни, предусмотренных в проекте И.А. Монигетти. Заказы на внешнюю отделку здания были уже сделаны. В.И. Ахшарумов заметил, что если бы Строительной комиссии заранее было указано на необходимость сокращений, то, например, можно было бы не делать металлических балок в здании, составивших весьма большой расход, и, наконец, уменьшить размеры здания по этажам в высоту и сделать многое иначе, чем сделано ввиду утвержденного проекта. Принимая во внимание утвержденное Комитетом разделение ассигнованной суммы в размере 400 000 рублей на Лубянскую площадь и 100 000 на постройки в первом Александровском саду, приведенный выше ответ председателя Строительной комиссии заключал в себе определенное лукавство. Так или иначе дефицит составил 50 000 рублей, который, по мнению В.И. Ахшарумова, возможно было покрыть продажей излишнего строительного материала, оставшегося на Лубянской площади, а также и заготовленного в Александровском саду [Там же, с. 14].

Однако относительно заготовленного кирпича в Александровском саду уже имелось другое соглашение. На заседании Комитета музея 2 июня 1876 года было объявлено, что согласно договоренности с Московским Обществом Любителей Художеств (МОЛХ) существует вероятность, что этот материал потребуется для постройки в саду, «уже спроектированной и могущей осуществиться в непродолжительном времени» [Там же, с. 21]. По словам А.П. Богданова, МОЛХ намерено было занять на определенное количество лет помещение в данной постройке, уплатив вперед наемную плату в размере 40 000 рублей. С учетом имеющего строительного материала стоимость возводимого здания, простиравшаяся от 70 000 до 80 000 рублей, могла быть покрыта. В проектированном здании предполагалось также поместить собрания Туркестанского отдела и, таким образом, соединить под одной крышей его коллекции с картинами В.В. Верещагина, находящимися у МОЛХ [Там же, с. 37-38].

Но замысел А.П. Богданова вновь был лишен средств к осуществлению. На заседании 3 июля 1876 года становится известно о состоявшейся продаже заготовленного кирпича для Александровского сада Строительной комиссией Историческому музею Имени Наследника Цесаревича без согласования с Комитетом музея. Председатель Комитета Н.А. Наумов высказал



Рис. 10-а.
Проект Музея прикладных знаний. Учебный отдел с аудиториями.
Фасад. Арх. А.С. Каминский. 1875 год.

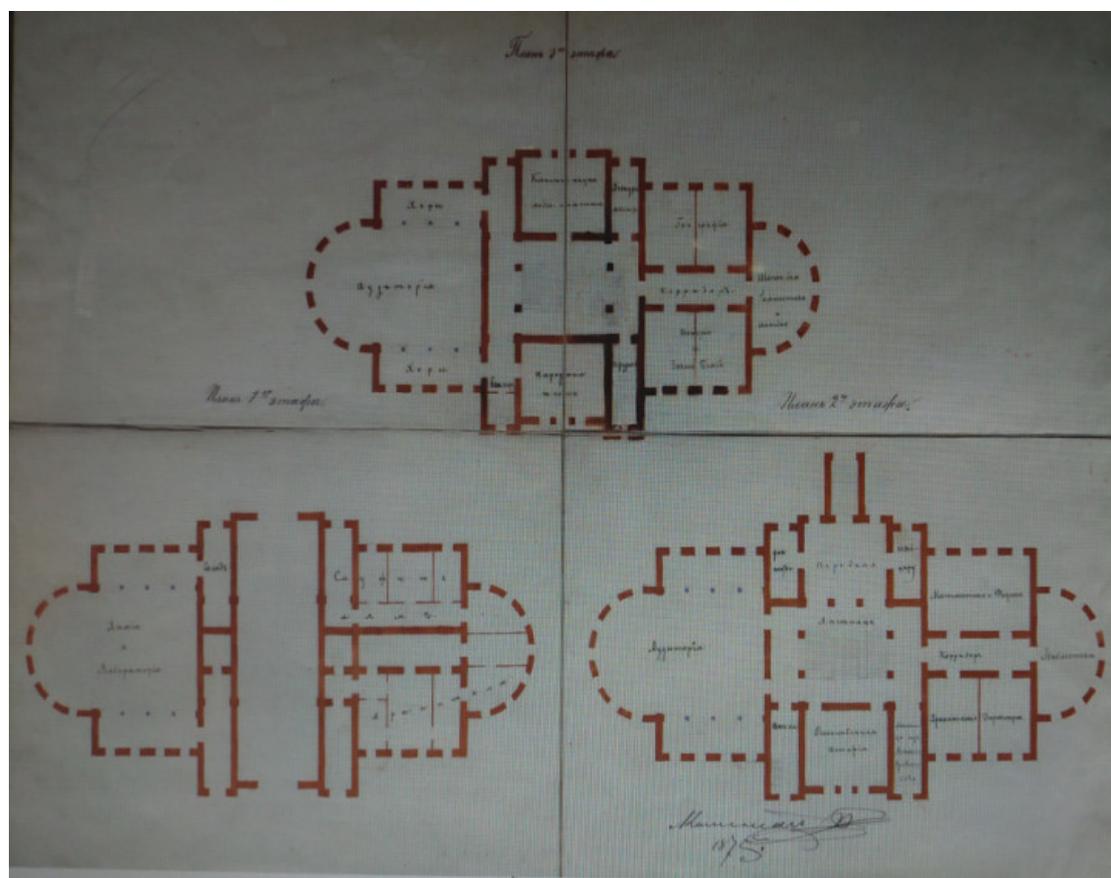


Рис. 10-б.
Проект Музея прикладных знаний. Учебный отдел с аудиториями.
План. Арх. А.С. Каминский. 1875 год.

Е.В. Гладких *Неосуществлённые проекты Московского Музея прикладных знаний в первом Александровском саду: материалы к истории русской архитектуры 1870-х годов* сожаление о том, что строительная комиссия «поспешила совершить эту продажу, и именно тотчас же после того, как в последнем заседании было доложено об ожидаемом соглашении с Обществом Любителей Художеств» [Там же, с. 37].

В связи с невозможностью использовать заготовленный материал А.П. Богданов предложил обратиться к последнему имевшемуся ресурсу, а именно к продаже бывших Морского и Ботанического павильонов Политехнической выставки, прибыль от которых составила бы достаточную для доплаты сумму. В дальнейшем, по мнению А.П. Богданова, вслед за осуществлением первой постройки в Александровском саду, постепенно без сомнения явились бы средства для других менее ценных павильонов [Там же, с. 38].

Совершить продажу Ботанического и Морского павильонов не представилось возможности в связи с обстоятельствами строительства здания на Лубянской площади. Правление музея намеревалось 9 августа 1876 года приступить к перевозке в здание на Лубянской площади музейных коллекций из дома Степанова, который необходимо было освободить в срок до 1 сентября. Но осмотр нового здания обнаружил полную его неготовность к помещению коллекций. В результате осмотра председатель Правления музея Н.А. Наумов сделал заявление, что «нравственная ответственность за сохранение коллекций Музея решительно не позволяет допустить перевозку в назначенный Строительной комиссией срок, так как сырость подвалов, в которых при осмотре обнаружилось присутствие воды, и отсутствие в помещении окон, дверей и лестниц и положительная невозможность за горами мусора подвести вещи к самому зданию – внушают сильные опасения сохранить коллекции без повреждений». Таким образом, в августе коллекции музея пришлось расквартировать везде, где могло только оказаться помещение, в том числе в подвалах Московского университета, предоставленных ректором С.М. Соловьевым. Железный павильон на набережной, предполагаемый к продаже, был заполнен главным образом мебелью, шкафами, витринами и громоздкими предметами несмотря на то, что в нем была неизбежна течь, особенно в осеннее время, и коллекции могли погибнуть от сырости [Там же, с. 40-41]. Забегая вперед, скажем, что Морской павильон был продан 1 апреля 1880 года за 11 000 рублей, а Ботанический – за 2 100 рублей, суммы, гораздо меньшие, чем ожидалось. Деньги пошли на нужды музейного здания на Лубянской площади [Известия, т. XXXVI, вып. 3, 1883, с. 59].

Работы в здании на Лубянской площади предполагалось окончить к 30 ноября 1876 года, но 1 ноября Строительная комиссия сообщила, что просушка здания и внутренняя отделка могут быть завершены в период с 15 до 25 января 1877 года. Результатом задержки окончания строительства здания на Лубянской площади стало то, что большая часть коллекций, в том числе тонких физических приборов, технологических собраний, а также музейная мебель, пострадали при двойной перевозке, а также от нахождения в сырых холодных помещениях. Большой ущерб был нанесен коллекциям, вынужденным зимовать и пережить оттепель в неотапливаемых сырых подвалах. Таким образом, опасения А.П. Богданова о том, что время и средства будут потрачены на оформление фасада здания в ущерб музею, подтвердились.

Строительство павильонов в Александровском саду лишилось всякого обеспечения, кроме «энергии» отдельных членов Комитета, благодаря которым работы по проектированию продолжались. 5 ноября 1876 года в заседании Комитета на рассмотрение были представлены проекты первых построек Александровского сада, составленные по заказу Правления музея архитектором А.С. Каминским. Эти проекты состояли из следующих чертежей: плана общего расположения построек в саду; фасада и планов для отделов Сельскохозяйственного, Туркестанского, Геологического и Горнозаводческого, Прикладной зоологии, а именно для шелководства и пчеловодства [Известия, т. XXII, вып. 2, 1878, с. 46]. 10 ноября того же года чертежи А.С. Каминского были одобрены и подписаны почетным председателем Великим Князем Константином Николаевичем. Стоимость проектированных зданий, по сметам А.С. Каминского, распределялась следующим образом: здание Сельскохозяйственного отдела – до 300 000 рублей, Туркестанского с одним этажом арендных помещений – до 70 000 рублей, Геологического – до 60 000 рублей,

E.V. Gladkikh *The unrealized projects of the Moscow Museum of applied sciences in the first Alexander garden: the materials towards a history of Russian architecture of the 1870th* Шелководства, Пчеловодства и Прикладной зоологии – до 40 000 рублей. Вопрос о том, к какой из построек в Александровском саду следует приступить в первую очередь, был поставлен в зависимости от размеров тех средств, какие будут изысканы для этой цели [Там же, с. 60]. Проекты А.С. Каминского были предоставлены министру финансов М.Х. Рейтерну, который в ответном письме указал на отсутствие источника покрытия предполагаемого расхода в 470 000 рублей, чем также объяснил невозможность предоставления чертежей на рассмотрение императору [Известия, т. XXXVI, вып. 3, 1883, с. 25].

30 мая 1877 года Московский музей прикладных Знаний открылся в постоянном здании на Лубянской площади. В связи с открытием музея А.П. Богданов произнес речь, в которой высказал намерение осуществить постройки в Александровском саду за счет проведения Антропологической выставки. По его словам, антропология состояла в тесной связи с задачами Музея, так как «систематика и этнография племен составляют необходимое дополнение географического отделения учебных собраний... Вопросы о доисторическом человеке так тесно связываются с геологическими и палеонтологическими, что необходимы, как завершение в общеобразовательном геологическом отделе» [Там же, с. 8-9]. Однако Антропологическая выставка, прошедшая не в Александровском саду, а в здании Манежа, не смогла оправдать возложенных на нее ожиданий по отношению к Музею.

Средства, имевшиеся у Комитета, позволяли только поддерживать деятельность музея в здании на Лубянской площади. На содержание Александровского сада ежегодно выделялась незначительная сумма, недостаточная даже на то, чтобы привести его в порядок. Дальнейшие попытки положить начало строительству музейных зданий в Александровском саду также остались не реализованными, так как встречали затруднения со стороны Дворцового ведомства. К числу таких попыток принадлежали проекты устройства в саду панорамы Бельгийского акционерного общества и Народного театра, которые были отклонены Министерством императорского двора [Там же, с. 71].

В середине 1880-х годов Комитетом были рассмотрены последние два проекта, касавшиеся Александровского сада. Первый из них «Об устройстве в саду постоянной выставки новых изобретений и усовершенствований», внесенный членом Комитета С.С. Подгорецким, был призван оказать благотворное влияние на развитие машиностроения и промышленности. Другой проект, предложенный К.А. Тимирязевым, членом Комитета и директором отдела прикладной ботаники, предполагал устройство в саду ботанической станции растительно-физиологического типа – чисто научного учреждения, обещающего большую практическую пользу садоводству и сельскому хозяйству [Годичное, 1886, с. 16] (рис. 11). Станция должна была располагаться на участке сада, напротив Никитской улицы. Она должна была состоять из постройки, где помещались лаборатории, теплицы и прочее, и участков, где культивировались растения [Там же, с. 41]. Однако Комитет Музея ввиду необходимости расширить здание на Лубянской площади, не имел возможности приступить к строительству.

В 1889 году первый Александровский сад по причине неосуществления предполагаемого строительства музейных павильонов был возвращен в распоряжение Дворцового ведомства [ЦГА Москвы. Ф. 277. Оп. 1. Ед. хр. 113. Л. 29, Л. 32]. Музей прикладных знаний расположился в здании на Лубянской площади и был лишен возможности достичь задуманного масштаба.

История организации Музея прикладных знаний в первом Александровском саду выявила возможности передовых московских архитекторов в решении новой для того времени архитектурной задачи. Творческий поиск зодчих был осложнен местоположением предполагаемого ансамбля, который должен был конкурировать с Московским Кремлем, а также органично входить в ландшафт первого Александровского сада. В проектах музейных павильонов нашли отражение стилистические поиски архитекторов, проходившие в контексте предпочтения государственной властью русского стиля. Павильонная система музейного городка позволила продемонстрировать возможности русского стиля при органично развивающейся планировочной структуре, а также

Е.В. Гладких *Неосуществлённые проекты Московского Музея прикладных знаний в первом Александровском саду: материалы к истории русской архитектуры 1870-х годов*

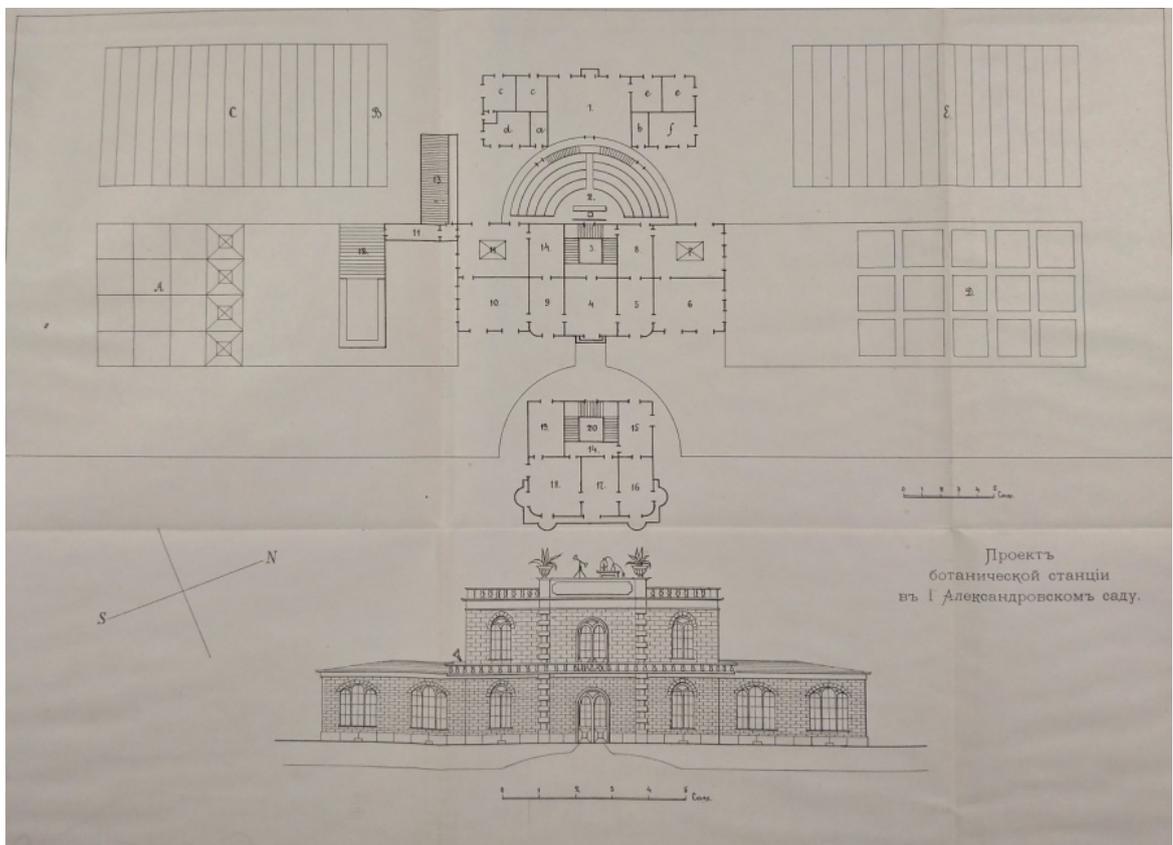
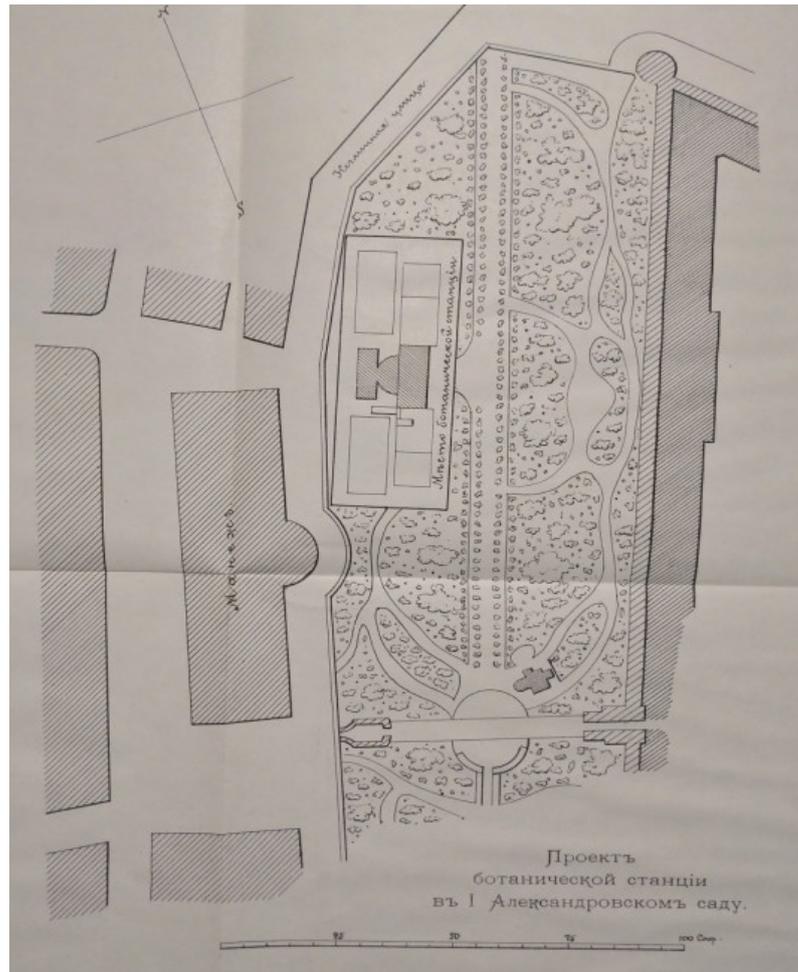


Рис. 11.
Проект Ботанической станции в первом Александровском саду. 1885 год.

E.V. Gladkikh *The unrealized projects of the Moscow Museum of applied sciences in the first Alexander garden: the materials towards a history of Russian architecture of the 1870th* при оформлении фасадов общественных зданий. Выявленные проекты свидетельствуют о разнообразии формальных вариантов русского стиля и позволяют внести в профессиональные биографии конкретных архитекторов дополнительные свидетельства их индивидуального почерка.

ИСТОЧНИКИ

1. Годичное заседание Высочайше учрежденного Комитета для устройства в Москве Музея прикладных знаний. 30-го ноября 1885 г. (тринадцатая годовщина). – Москва: Типография А.А. Карцева, Покрова, д. Егорова. 1886.
2. Известия Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и этнографии. Т. XXII. Вып. 2. Московский Музей прикладных знаний. Заседания Комитета музея в 1876 году. – Москва: Типография Т. Рис, у Яузской части, дом Мединцевой. 1878.
3. Известия Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и этнографии. Приложение к Т. XXII. Протоколы заседаний Высочайше учрежденного Комитета для устройства Музея прикладных знаний. – Москва: Типо-литография С.П. Архипова, на Большой Кисловке, соб. д. 1876.
4. Известия Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и этнографии. Т. XV. Материалы, касающиеся устройства музея, речи, произнесенные при его открытии 30-го ноября 1872 года, и Отчет высочайше учрежденного Комитета музея за первый год его существования по 30-е ноября 1873 года. – Москва: Типография Грачева и К., у Пречистенских ворот, дом Шиловой. 1874.
5. Известия Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и этнографии. Т. X. Вып.1. Протоколы заседаний Императорского Общества любителей естествознания, антропологии и этнографии. – Москва: в Университетской типографии (Катков и К на Страстном бульваре). 1872.
6. Известия Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и этнографии. Приложение к Т. XXXVI. Вып.3. Протоколы заседаний Высочайше учрежденного Комитета для устройства Музея прикладных знаний. – Москва: Типография А.А. Карцева, Покрова, д. Егорова. 1883.
7. РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1 Ед. хр.115; 172; 473.
8. ЦГА Москвы. Ф. 227. Оп. 1. 4; 102; 113.

ЛИТЕРАТУРА

1. Градостроительство России середины XIX – начала XX века. Кн.3 / под ред. Е.И. Кириченко. – Москва: Прогресс-традиция, 2010.
2. Кириченко Е.И. Московское архитектурное общество в истории русской культуры. 1867–1932. К 40-летию МАО. – Москва: СМА, НИИТИАГ РААСН, 2007.
3. Лисовский В.Г. Архитектура России XVIII – начала XX века. Поиски национального стиля. – Москва: Белый город, 2009.

SOURCES

1. *Godichnoiye zasedaniye Vysochajshe uchrezhdenogo Komiteta dlya ustrojstva v Moskve Muzeya prikladnyh znaniy. 30-go noyabrya 1885 g. (trinadzataya godovshchina)*. [The Annual meeting The His Imperial majesty established Committee with the aim of foundation The Museum of applied sciences in Moscow. 13th November 1885. (thirteenth anniversary)]. Moscow, Tipografiya A.A. Kartseva, Pokrovka, d. Egorova. 1886.
2. *Izvestiya Imperatorskogo obshchestva l'ubititlej estestvoznaniya, antropologii i etnographii* [News of The Imperial Society of Lovers of Natural Science, Anthropology and Ethnography]. Vol. XXII, № 2 *Moscovskij musej prikladnyh znaniy. Zasedaniya Comiteta museya v 1876 godu*. [The Moscow museum of applied sciences. The Museum's Committee meeting in 1876]. Moscow, Tipografiya T. Ris, u Yauzskoj chasti, dom Medynzevoj. 1878.
3. *Izvestiya Imperatorskogo obshchestva l'ubititlej estestvoznaniya, antropologii i etnographii* [News of The Imperial Society of Lovers of Natural Science, Anthropology and Ethnography]. Appendix vol. XXII. *Protokoly zasedanij Vysochajshe uchrezhdenogo Komiteta dlya ustrojstva v Moskve Muzeya prikladnyh znaniy*. [The Journal of meetings of The His Imperial majesty established Committee with the aim of foundation The Museum of applied sciences]. Moscow, Tipo-litografiya S.P. Arkhipova, na Bolshoj Kislovke, sob. d. 1876.

- Е.В. Гладких *Неосуществлённые проекты Московского Музея прикладных знаний в первом Александровском саду: материалы к истории русской архитектуры 1870-х годов*
4. *Izvestiya Imperatorskogo obshchestva l'ubititelej estestvoznaniya, antropologii i etnographii* [News of The Imperial Society of Lovers of Natural Science, Anthropology and Ethnography]. Vol. XV. *Materialy, kasaushchiesya ustrojstva Museya, rechi, proiznesennye pri ego otkrytii 30-go noyabrya 1872 goda, i Otchet Vysochajshe uchrezhdennogo Komiteta Museya za pervyj god ego syshchestvovaniya po 30-e noyabrya 1873 goda.* [The materials concerned the foundation of The Museum, the speeches made at the its opening on 30th November 1872 and The His Imperial majesty established Committee first year report of the first year its existence]. Moscow, Tipografiya Gracheva i K, u Prechistenskih vorot, dom Schilovoj. 1874.
 5. *Izvestiya Imperatorskogo obshchestva l'ubititelej estestvoznaniya, antropologii i etnographii* [News of The Imperial Society of Lovers of Natural Science, Anthropology and Ethnography]. *Protokoly zasedanij Imperatorskogo obshchestva l'ubititelej estestvoznaniya, antropologii i etnographii.* [The Journal of meetings of The Imperial Society of Lovers of Natural Science, Anthropology and Ethnography]. Vol. X. № 1. Moscow, v Universitetskoj tipografii (Katkov i K, na Strastnom bul'vare). 1872.
 6. *Izvestiya Imperatorskogo obshchestva l'ubititelej estestvoznaniya, antropologii i etnographii* [News of The Imperial Society of Lovers of Natural Science, Anthropology and Ethnography]. Vol. XXVI. № 3. *Protokoly zasedanij Vysochajshe uchrezhdennogo Komiteta dlya ustrojstva v Moskve Muzeja prikladnyh znaniy.* [The Journal of meetings of The His Imperial majesty established Committee with the aim of foundation The Museum of applied sciences]. Moscow, A.A. Kartsev, Pokrovka, d. Egorova. 1883.
 7. *RGADA* [Russian State Achieve of Ancient Acts], f. 1632, inv. 1, doc. 115; 172; 473.
 8. *TsGA g. Moskvy* [Central state archive of the city of Moscow] f. 227, inv. 1, doc. 4; 102; 113.

REFERENCES

1. *Gradostroitel'stvo Rossii serediny XIX – nachala XX veka* [Russian urban-planning in the middle of XIX – early XX century]. Pod redakziej E.I. Kirichenko. Book 3. Moscow, Progress-tradiziya, 2010.
2. Kirichenko E.I. *Moskovskoe arhitekturnoe obshchestvo v istorii russkoj kul'tury, 1867–1932.* [Moscow architectural society in the history of Russian culture, 1867 – 1932]. K 140-letiyu MAO. Moscow, Souz moskovskih arhitektorov: NIITIAG, 2007.
3. Lisovskij V.G. *Arhitektura Rossii XVIII – nachala XX veka.* [The Russian architecture in XVIII – early XX century]. Moscow, Belyj gorod, 2009.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Проект Музея прикладных знаний в первом Александровском саду. Слева: аксонометрия. Справа: план. Арх. Н.В. Никитин. 3 февраля 1873 года.

Источник: РГИА. Ф. 485. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л.1, Л. 2.

Рис. 2. Эскизы Павильонов Музея прикладных знаний в первом Александровском саду и монумента Петру I.

Арх. Н.В. Никитин. 1873 год.

Источник: РГАДА. Ф. 1632. Оп. 1. Ед. хр. 470. Ч. 1. Л. 77.

Рис. 3. Кофейная галерея в первом Александровском саду. Литография. Ш.К. Башелье, Ж. Л. Жакотте, И.И. Шарлемань, Ж.-А. Дюруи. Середина XIX в.

Источник: ГК 11267196.

Рис. 4. Музей прикладных знаний в первом Александровском саду. План. Арх. Н.В. Никитин. 1 октября 1874 года.

Источник: Известия Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и этнографии. Т. XVII. Московский музей прикладных знаний. Материалы для истории устройства музея и отчет Высочайше учрежденного Комитета Музея за второго год его существования по 30-е ноября 1874 года. М.: Типо-литография С.П. Архипова, на Большой Кисловке, соб. д. 1875. Табл. I.

Рис. 5. Музей прикладных знаний в первом Александровском саду. Здание для аудиторий и зал Музея.

Арх. Л.В. Даль. 1874 год.

Источник: Известия Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и этнографии. Т. XVII. Московский музей прикладных знаний. Материалы для истории устройства музея и отчет Высочайше учрежденного Комитета Музея за второго год его существования по 30-е ноября 1874 года. М.: Типо-литография С.П. Архипова, на Большой Кисловке, соб. д. 1875. Табл. IV.

Рис. 6. Музей прикладных знаний в первом Александровском саду. Слева: план. Справа сверху: павильоны на пандусах Троицкого моста. Справа внизу: павильон для временных выставок. Арх. Н.А. Шохин. 1874 год.

Источник: Известия Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и этнографии. Т. XVII.

E.V. Gladkikh *The unrealized projects of the Moscow Museum of applied sciences in the first Alexander garden: the materials towards a history of Russian architecture of the 1870th*

Московский музей прикладных знаний. Материалы для истории устройства музея и отчет Высочайше учрежденного Комитета Музея за второго год его существования по 30-е ноября 1874 года. М.: Типо-литография С.П. Архипова, на Большой Кисловке, соб. д. 1875. Табл. II, III.

Рис. 7. Музей прикладных знаний. Вверху: фасад для здания музея на Лубянской площади. Внизу: план павильонов в первом Александровском саду. План. Арх. Э. Трела. 1874 год.

Источник: Известия Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и этнографии. Т. XVII.

Московский музей прикладных знаний. Материалы для истории устройства музея и отчет Высочайше учрежденного Комитета Музея за второго год его существования по 30-е ноября 1874 года. М.: Типо-литография С.П. Архипова, на Большой Кисловке, соб. д. 1875. Табл. V.

Рис. 8. Проект Музея прикладных знаний на Лубянской площади. а. Вверху: фасад, арх. Кудрявцев. Внизу: фасад, арх. Горностаев. б. Вверху: фасад под девизом «Глобус». Внизу: фасад под девизом «Якорь». с. Вверху слева: вариант средней к фасаду под девизом «Якорь». Вверху справа: вариант средней части к фасаду под девизом «Не богато-ли?», арх. И.С. Китнер. Внизу: фасад под девизом «Не богато-ли?», арх. И.С. Китнер. d. фасад, арх. Б. Фрейденберг.

Источник: Известия Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и этнографии. Т. XVII.

Московский музей прикладных знаний. Материалы для истории устройства музея и отчет Высочайше учрежденного Комитета Музея за второго год его существования по 30-е ноября 1874 года. М.: Типо-литография С.П. Архипова, на Большой Кисловке, соб. д. 1875. Табл. VI, VII, VIII, IX.

Рис. 9. Проект Музея прикладных знаний на Лубянской площади. а. Вверху: фасад, арх. И.А. Монигетти, 1874 год.

Внизу: план подвального этажа, арх. Н.А. Шохин, 1874 год. б. План второго и первого этажей, арх. Н.А. Шохин, 1874 год.

с. Разрез по линии А – В. План третьего этажа, арх. Н.А. Шохин, 1874 год. d. Фасад центральной части, арх. И.А. Монигетти, 1874 год.

Источник: Известия Императорского Общества Любителей Естествознания, Антропологии и этнографии. Приложение к Т. XXII. Протоколы заседаний Высочайше учрежденного Комитета для устройства Музея прикладных знаний.

М.: Типо-литография С.П. Архипова, на Большой Кисловке, соб. д. 1876. Табл. I, II, III, IV.

Рис. 10. Проект Музея прикладных знаний. Учебный отдел с аудиториями. Фасад. План. Арх. А.С. Каминский. 1875 год.

Источник: РГИА. Ф.733. Оп. 1. Ед. хр. 530. Л. 122 об., Л. 123 об.

Рис. 11. Проект Ботанической станции в первом Александровском саду. 1885 год.

Источник: Годичное заседание Высочайше учрежденного Комитета для устройства в Москве Музея прикладных знаний. 30-го ноября 1885 г. (тринадцатая годовщина). Приложение. М.: Типография А.А. Карцева, Покрова, д. Егорова. 1886.

DOI: 10.28995/2227-6165-2019-2-146-155

Г.Э. Аббасова

ведущий методист Отдела экскурсионной и лекционной работы
 Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина
abbasova_galina@mail.ru

«ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ ТУРКМЕНИИ» В МУЗЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ В МОСКВЕ. 1935 ГОД. ЗАБЫТАЯ ВЫСТАВКА

В статье впервые предпринята попытка реконструкции выставки «Искусство советской Туркмении», открытой в Государственном музее изобразительных искусств в Москве в 1935 году. Автор статьи восстанавливает предысторию, связанную с организацией выставки, характеризует основные экспонируемые на ней произведения, освещает реакцию советской публики и критики на представленные картины, вписывает «Искусство советской Туркмении» в череду выставочных проектов Москвы 1930-х годов, посвященных современному искусству восточных республик СССР. Основным источником для реконструкции туркменской выставки 1935 года послужила советская периодическая печать и архивные документы.

Ключевые слова: государственный музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, выставки советского искусства, изобразительное искусство Средней Азии, Советская Туркмения, творческие командировки, конный пробег Ашхабад-Москва, МОССХ, Рувим Мазель, Бяшим Нурали, Павел Соколов-Скаля, Ольга Яновская

In the article the author attempts to reconstruct the exhibition “Soviet Turkmenistan”, which was organized at The Museum of Fine Arts in Moscow in 1935. According to periodical press and archival documents, the author retraces the exhibition’s history, describes the main exhibited paintings, illuminates the reaction of the Soviet public and critics to the presented paintings, enters “Soviet Turkmenistan” in the context of Central Asian exhibition of the 1930s.

Keywords: The Pushkin State Museum of Fine Arts, exhibitions of Soviet art, Central Asian’s art, Soviet Turkmenistan, artist’s retreat, the horse run Ashgabat-Moscow, MOSSH, Ruvim Mazel, Byashim Nurali, Pavel Sokolov-Skalya, Olga Yanovskaya

Появление после Октябрьской революции новых художественных школ, училищ и институтов, творческих объединений и организаций, распространение целевых командировок и массовое привлечение самостоятельных художников дало широкий простор для организации в Советском Союзе бесчисленных и зачастую качественно неравноценных выставок. В этом внушительном визуальном и информационном потоке на задний план для потенциальных исследователей неизбежно отходят «негромкие» второстепенные выставочные проекты. Однако многие из них не лишены глубины и демонстрируют высокий уровень и разнообразие экспонируемых произведений.

К их числу относится выставка «Советская Туркмения», приуроченная к завершению 84-дневного конного пробега по маршруту Ашхабад-Москва. Выставка была открыта с 21 августа по 5 сентября 1935 года в Государственном музее изобразительных искусств в Москве. Ее организаторами выступили Постоянное представительство Туркменской советской социалистической республики при ЦИК СССР и Московский областной союз советских художников (МОССХ), в 1934 году направивший в Туркмению две бригады живописцев, произведения которых составили ядро экспозиции¹.

© Аббасова Г.Э., 2019

¹ В первую бригаду входили Павел Соколов-Скаля, Леонид Веселовский и Михаил Соловьев, во вторую – Давид Штеренберг, Иван Ивановский, Константин Вялов, Павел Радимов, Дмитрий Топорков, Ольга Яновская, Николай Ражин, Виктор Садков, Дмитрий Якунин, Николай Котов, Василий Пшеничников, Валерий Каптерев и др.

G.E. Abbasova *“The Art of Soviet Turkmenia”*
at the Museum of Fine Arts in Moscow. 1935. The lost exhibition

«Искусство советской Туркмении» вписывается в череду организованных в Москве среднеазиатских выставок, интерес к которым пробуждается еще в 1920-е годы и, спустя десятилетие, достигает своего апогея. К наиболее масштабным проектам этого времени относятся декады национального искусства Казахстана (1936), Узбекистана (1937), Киргизии (1939) и выставки национальных школ станковой живописи, самой значительной из которых стала выставка узбекского искусства 1934 года.

Наряду с ними проводились отчетные выставки по итогам творческих командировок художников в Среднюю Азию и Казахстан. На этом фоне выставочные проекты, реализованные в Москве в 1920 – 1930-е годы и всецело посвященные станковой живописи Туркмении, являлись редкостью². Именно поэтому целесообразным представляется краткий экскурс в историю двух московских выставок современного туркменского искусства, проведенных в 1923 году. Сохранившаяся информация о них скудна, но необходима для более полного понимания специфики становления художественной школы советской Туркмении и ее репрезентации во вне, а также для характеристики выставки 1935 года.

После победы Революции в Туркмении, местное изобразительное искусство получило сильнейший стимул для развития. Как и в других советских республиках, в Туркмении оказалось множество приезжих мастеров, заложивших основы национальной школы станковой живописи. Художники работали в театре, сотрудничали с газетами, создавали плакаты и книжные иллюстрации. В 1920 году Рувим Мазель, Александр Владычук и Михаил Лобаков организовали первую в Туркмении художественную студию в Ашхабаде. В 1922 году она была переименована в Ударную школу искусств Востока (УШИВ), просуществовавшую до 1925 года и закрытую по политическому доносу. Основу программы обучения УШИВ составляло изучение и переосмысление традиционного туркменского искусства. Спустя несколько лет после закрытия Школы, в 1929 году, Сергей Бегляров, ученик Мазеля, создал Общество художников Туркмении (ОХТ). Предполагалось, что ОХТ станет филиалом Ассоциации художников революции (до 1928 года – Ассоциация художников революционной России), но, в итоге, общество сохранило самостоятельность. В ОХТ входили художники, придерживающиеся различных творческих методов, что нашло отражение в несколько противоречивой декларации. Картины, представленные на выставке ОХТ 1929 года, показали, что влияние Ударной школы искусств Востока продолжало сказываться в течение долгого времени после ее закрытия.

Первая выставка УШИВ за пределами Туркмении была открыта в Москве 22 мая 1923 года в помещении Всероссийской научной ассоциации востоковедения при Народном комиссариате национальностей (Трубниковский, 19) и продлилась две недели [Туркменская школа искусств, 1923]. Вернисаж посетили представители автономных республик и областей, сотрудники отдела Востока наркомата иностранных дел, научных и художественных учреждений – выставка вызвала живой интерес среди востоковедов, историков искусства и рядовых зрителей. Председатель Всероссийской научной ассоциации востоковедения Михаил Павлович в своем выступлении призвал к изучению современной культуры народов Востока, а представители Ассоциации востоковедения предложили устроить ряд выставок, посвященных искусству восточных республик СССР. Эти предложения были реализованы в полной мере уже в 1930-е годы.

На выставке УШИВ экспонировалось свыше 300 произведений: работы учеников и руководителей Школы – туркмен, узбеков, русских и представителей других национальностей. Как правило, это были дети рабочих местных депо и подростки-туземцы, зачастую приезжавшие издалека на верблюдах. Их картины, рисунки, эскизы и наброски были «собраны наспех» в связи с отъездом Рувима Мазеля из Ашхабада в Москву. Вынужденным отъездом художника, обусловленным проблемами со здоровьем, воспользовались как поводом для организации туркменской выставки в столице.

² Изобразительное искусство Туркмении было представлено на выставках «Искусство народов СССР» (1927) и «Жизнь и быт народов СССР» (1928) наряду с другими республиками.

Г.Э. Аббасова «Искусство советской Туркмении»
в Музее изобразительных искусств в Москве. 1935 год. Забытая выставка

Именно рисунки Рувима Мазеля заняли центральное место в экспозиции. Яков Тугендхольд в своей заметке о выставке выделял работы художника, сделанные под влиянием Врубеля, а также туркменские типы Лапина, принятого в Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), и «полудетские» работы Усманджав-Хандамова. За скобками его рецензии остались картины Нурали, Беглярова, Скоблиной, Кулиева и других не менее талантливых художников. Реакцию Тугендхольда современники оценивали, в целом, как сдержанную. Он отмечал декоративный характер экспонируемых работ, их связь с национальным искусством, на его взгляд, временами чрезмерную: декоративность была присуща произведениям учеников УШИВ даже в работе с натуры, так как в основу обучения было положено изучение коврового орнамента [Тугендхольд, Выставка туркменского искусства, 1923].

Вторая выставка работ Ударной школы искусств открылась 20 сентября 1923 года в помещении ВХУТЕМАСа (Рождественка, 11). Она была приурочена к трехлетию со дня основания Школы, в которой на тот момент обучалось около ста человек [Заметка о выставке Ударной школы искусств Востока, 1923]. На выставке были представлены «целые кипы» рисунков, акварелей и графики, сделанных часто на клочках бумаги, так как «на масляные краски, на дорогие «фактурные» искания, которыми избалована столица, окраина денег не имеет» [Тугендхольд, Выставка туркменской художественной школы, 1923]. Представленные произведения были разделены на несколько основных групп: станковая живопись, графика, эскизы посуды, скульптура и т.д. Экспонировались не столько классные работы с натуры, сколько свободные композиции и внешкольные упражнения. Некоторые художники, как Нурали, были заявлены теми же работами, что и на первой выставке.

Яков Тугендхольд, писавший и о второй выставке УШИВ на страницах «Известий», принял ее более благосклонно. Он отмечал, что, несмотря на печальное положение художественного образования на местах, УШИВ удалось добиться существенных успехов: организаторы школы создали «оазис художественного просвещения» в Закаспийской области, среди Туркменской пустыни, у самой персидской границы. Он окрестил русских художников, работавших в Туркестане, «отечественными Гогенами», которые стремятся возродить национальное искусство, а не навязывать ему «столичные вкусы». Выделяя сильный колорит, чувство ритма, богатство фантазии и свежесть восприятия туркменских художников, Тугендхольд, тем не менее, был уверен, что руководство школы «перегибает палку в сторону фольклора», отображая туркменскую природу только сквозь призму ковра, ибо «ковер есть ковер, а живопись есть живопись», и призывал к свободному наблюдению и изучению действительности.

Большинство участников выставки впоследствии поступили на рабфак ВХУТЕМАСа, другие – в Ленинградскую академию художеств. Многие из них, переехав в Москву и Ленинград, теряли связь с Туркменией, а зачастую и самобытную манеру письма. Однако характерные художественные приемы и специфика работ учеников и учителей УШИВ, так четко выявленные Тугендхольдом, были, в целом, присущи туркменской школе станковой живописи, продолжившей становление и развитие в 1930-е годы, но не получили столь яркого выражения как в период существования Ударной школы искусств Востока, впоследствии преобразованной в туркменское художественное училище. Несмотря на борьбу с «формализмом», туркменским художникам все же удалось сохранить связь живописи с традиционным декоративно-прикладным искусством и в последующие годы.

Отметим, что в Музее изобразительных искусств, в отличие от выставок 1923 года, выставлялись работы московских художников, командированных в Среднюю Азию, а не учеников и учителей УШИВ. Таким образом, московские зрители имели возможность сравнить произведения туркменских мастеров, воспитанных, преимущественно, в русле национальной традиции, и приезжих, принадлежавших европейской художественной школе. Очевидно, что ни один из представленных на выставке 1935 года московских художников не сумел, сплавив «восточную» и «западную» линии, создать произведение, которое могло бы стать частью туркменской культуры.

Собственно, контраст между работами т.н. «художников-националов» и художников, отправленных в целевые командировки, стал отправной точкой для начала дискуссии, развернувшейся на страницах журналов и газет.

Как и в случае с выставками УШИВ, наибольшая сложность при изучении выставки туркменского искусства 1935 года заключается в недостаточности фактического материала. Это связано, в первую очередь, с тем, что выставка не значилась в плане Государственного музея изобразительных искусств, а была внезапно «спущена сверху». В подавляющем большинстве газетных статей за 1935 год с пометкой «Советская Туркмения» обсуждался конный пробег Ашхабад-Москва – событие, по тем временам, беспрецедентное и резонансное³. Непосредственно о выставке в газетах писали крайне мало и скупо⁴.

Изданный к выставке каталог содержал скупой перечень имен и произведений без датировки и сопроводительной информации. Лишь по счастливому стечению обстоятельств в Отделе рукописей ГМИИ им. А. С. Пушкина удалось обнаружить книгу отзывов – тонкую тетрадь, в которой посетители Музея оставляли свои впечатления и замечания о выставке – не зафиксированную в научно-вспомогательном каталоге. Но и собранного материала оказалось достаточно для того, чтобы в первом приближении представить процесс ее подготовки и проведения⁵.

Большая часть представленных в Москве картин, рисунков и эскизов была создана в Туркмении для юбилейной выставки в Ашхабаде в честь десятилетия республики⁶. Впоследствии некоторые из этих работ приобрел МОССХ, в частности, произведения Веселовского («Таджикистан») и Ивановского («Окрестности Ашхабада»). На заседании художественного совета отмечалось, что написанные в командировке картины производят впечатление большого этюда, отличаются декоративностью и «уклоном от реализма», что представляется справедливым не только для упомянутых художников, но и большинства участников выставки [Стенограмма заседаний художественного совета, 1935].

«Искусство советской Туркмении» и две выставки УШИВ 1923 года сближает скорость отбора произведений и создания экспозиции – все три выставки были открыты практически без предварительной подготовки. На каждой из них экспонировалась, преимущественно, графика, что не удивительно, так как в первых случаях речь идет о работах учеников художественной школы, а в последнем – о результате творческих командировок с учетом того, что привезенные из них наиболее эффектные произведения уже отправили на выставку в Ашхабад.

Поскольку московская выставка собиралась буквально за считанные месяцы, то часть произведений, не задействованных в Ашхабаде, оказалась в Москве. Экспонируемые работы принадлежали, преимущественно, московским художникам, направленным в творческие командировки в Туркмению в 1934-1935 годах, за исключением Рувима Мазеля и Бяшима Нурали. Безусловно, это одно из решающих отличий от выставок УШИВ, на которых экспонировались и национальные художники, и приезжие мастера, годами работавшие в Туркмении. С другой стороны, взгляд на Туркмению извне сближает выставку 1935 года с более ранними выставками Ассоциации

³ Конники преодолели более 4 тысяч километров. Их путь пролегал, в том числе через пустыню Каракумы и Усть-Уртскую возвышенность. Колхозникам, выделившим своих коней для перехода, было обещано по автомашине. Конников встречали пролетарии Москвы, рабочие «Шарикоподшипника», завода «Серп и молот», физкультурники, эскадроны Красной армии, конники Осоавиахима, летчики, планеристы. В первый день участники пробега возложили цветы к мавзолею Ленина. В ЦПКиО им. Горького в Зеленом театре состоялась встреча с пролетариями Москвы. Каждый участник был премирован «лучшей тульской двустволкой». 25 августа участники пробега были приняты в Кремле Калининым и Молотовым.

⁴ Выражаю благодарность Аде Михайловне Беляевой, любезно поделившейся списком статей, посвященных выставке, который, впоследствии, удалось существенно дополнить и расширить.

⁵ Благодарю к.и. Александру Петровну Салиенко, обнаружившую в процессе работы в Отделе рукописей ГМИИ им. А.С. Пушкина книгу отзывов на выставку «Советская Туркмения», не зафиксированную в научно-вспомогательном каталоге (ГМИИ им. А.С. Пушкина. Оп. № III. Ед. хр. № 113).

⁶ Ей предшествовала еще одна выставка в Ашхабаде, ставшая подготовительной к выставке, посвященной 10-летию Туркменской ССР. (Выставка работ художников Туркменистана // Правда Востока, 1934, № 144 (3503). С. 1)

Г.Э. Аббасова «Искусство советской Туркмении»

в Музее изобразительных искусств в Москве. 1935 год. Забытая выставка

художников революционной России, на которых фигурировал раздел изобразительного искусства советской Туркмении – «Жизнь и быт народов СССР» (1926) и «Искусство народов СССР» (1927).

Целевые командировки в 1930-е годы стали обязательным этапом при подготовке крупных выставочных проектов. Так к туркменской выставке были организованы сразу несколько командировок художников в Среднюю Азию. В 1934 году Павел Соколов-Скала отправился в командировку по маршруту Баку-Красноводск-Гассанкум-Ашхабад и провел в районе пустынь Кара-Кумы и юго-западной Туркмении два месяца. Он должен был изучить историю борьбы с басмачеством и сопротивления среднеазиатских партизан с английскими интервентами. Сам художник так описывает свой опыт: «Работа в пустыне мне дала очень много. Суровая скупая природа настраивает глаз на точное наблюдение, заставляет лаконичней и четче выражать видимое. Характеры людей в этих местах очерчены резче – внешность ярче и монументальней» [Соколов-Скала, 1934].

В ноябре 1934 года в Средней Азии впервые оказалась Ольга Яновская. Для нее наиболее запоминающимися стали колористические впечатления: «живые фигуры как бы сошедшие с византийской фрески», «бирюзовые и розовые одежды хлопководов загорались как драгоценная эмаль на общем сдержанном серебристо-пепельном фоне» [Яновская, 1935]. Уже одно только туркменское солнце обогащало живописную палитру новыми красками – чистыми, насыщенными, ярко звучащими.

Осенью 1934 года Центральное бюро «Всекохудожника» предложило Павлу Радимову выехать в Среднюю Азию в составе бригады художников, в которую входили Мартирос Сарьян и Константин Вялов [Глинкин, 1960]. Результатом этой поездки были 66 этюдов и картина «Школа Туркмении», выполненная художником по заказу Правительства Туркменской ССР. Большинство работ Павла Радимова весной 1935 года экспонировались в Ашхабаде на выставке, посвященной 10-летию Республики, некоторые из них – на выставке в Музее изобразительных искусств. Художник был настолько вдохновлен поездкой, что практически сразу отправился в повторную командировку в Среднюю Азию. В общей сложности, он пробыл там семь месяцев.

Творческие командировки были не просто обязанностью, но являлись и своего рода привилегией, дававшей художнику возможность выйти за рамки обыденного восприятия, получить новые яркие впечатления и совершенствовать мастерство⁷. На этой почве нередко возникали разногласия. Так, между одной из бригад художников и администрацией при подготовке выставки к юбилею Туркменской ССР разгорелся конфликт. Художники Александр Щипицын, Николай Максимов и Анатолий Шахов, приглашенные Виктором Садковым в Ашхабад, столкнулись с сопротивлением администратора Скрягина, не одобрявшего состав бригады. Накал страстей дошел до взаимных угроз, потребовалось вмешательство милиции⁸.

Выставку в московском Музее изобразительных искусств подобные волнения миновали – она комплектовалась на основе произведений, созданных московскими бригадами в Туркмении, но уже по остаточному принципу из тех картин и рисунков, которые не были отданы в Ашхабад. В каком из залов Музея были размещены 120 картин, этюдов и набросков – остается загадкой.

⁷ Однако известны и случаи пренебрежения возможностями, которые открывала творческая командировка: Г. Брылов. К ответу халтурщиков! // «За пролетарское искусство», № 5, 1932, стр. 11.

⁸ МОССХ. Протокол № 21. Параграф 2. Инцидент между ЦБ и группой художников// РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1.Ед хр. 27.С. 51-52:

Т. Ивановский – группа художников т.т. Щипицын, Максимов, Шахов и я в течение месяца ждали вызова в Ашхабад на работу по юбилейной выставке. И вот теперь, когда получена телеграмма с вызовом от т. Садкова, работающего по проектировке выставке, т. Скрягин возражает против состава бригады.

Т. Скрягин – Садков не был уполномочен ЦБ на подписание договора на сопроектировку. Т. Скрягин не считает целесообразным посылать бригаду в таком составе, что им и было сказано в Туркменском Представительстве, куда он был вызван. Т. Щипицын в разговоре с т. Скрягиным в помещении ЦБ назвал его жуликом и вообще вел себя настолько непозволительно, что был вызван милиционер. Т.т. Щипицын и Ражин дают объяснения.

Командировать в Ашхабад т.т. Точилкина и Скрягина для выяснения на месте всех возникших вокруг организации выставки недоразумений. Поскольку бригада была введена в заблуждение, считать, что она должна быть послана на работу в Ашхабад.

G.E. Abbasova *“The Art of Soviet Turkmenia”*
at the Museum of Fine Arts in Moscow. 1935. The lost exhibition

Единственный документ, позволяющий сделать некоторое уточнение – служебная записка, хранящаяся в Отделе рукописей ГМИИ им. А. С. Пушкина, в которой сообщается, что для срочной организации туркменской выставки Музею пришлось выделить зал, где по плану должна была проходить выставка детского рисунка⁹. Кроме того, в «Комсомольской правде» упоминается, что выставка располагалась в двух залах [З.Т., 1935].

На выставке экспонировалось более 120 картин. В основном, это были рисунки, эскизы и наброски. Именно незаконченность, эскизность представленных полотен отмечали и посетители. Вот наиболее характерные отзывы: «большинство картин не есть картины, а только первый шаг к картинам. Дана только набросок в красках... иначе говоря, есть только наброски»; «многие вещи <...> оставляют впечатление недоконченности»; «выставка хороша – но лишь как собрание эскизов» [Книга отзывов, 1935].

Ориентируясь на рецензии в периодике, логично предположить, что центральное место в экспозиции занимали картины Соколова-Скаля – не самого одаренного из представленных на выставке художников. За «развязную и маложивописную кисть» критиковали его картину «Пробег Ашхабад-Москва», а Константин Юон писал, что «поспешность заставляет его впасть в живописную фельетонность» [Юон, 1935]. Но несмотря на постоянную и порой нелицеприятную критику Соколова-Скаля со стороны искусствоведов и коллег по цеху, советский зритель неизменно отдавал свои симпатии работам мастера. Ключ к пониманию и принятию работ Соколова-Скаля простым зрителем лежит в нарочитой повествовательности его произведений. Вот как описывалась одна из его картин, представленных на выставке: «В картине Соколова-Скаля «Смерть героя», оставляющей сильное впечатление, показана стычка погранотряда с нарушителями границы. Раненый в бою командир, как бы на берегу остановленный пулей врага, умирает на руках у товарища-бойца. И тщетно пытается друг обмотать бинтом кровь, стекающую на петлицы» [З.Т., 1935]. Безусловно, произведения Соколова-Скаля привлекали внимание сюжетной канвой, идеологической однозначностью и простотой интерпретации. Именно его картина «Конный пробег Ашхабад-Москва» вызвала живейший интерес у конников, участников пробега, для которых 31 августа в Музее изобразительных искусств была организована встреча с художниками и «представителями общественности» [В.Д., 1935; В гостях у мастеров, 1935].

Из-за недостатка времени на подготовку выставки в экспозиции практически отсутствовали произведения собственно национальных туркменских художников. Национальный раздел был представлен одной работой Бяшима Нурали и картинами Рувима Мазеля, которого критики выделяли за использование «старинного мастерства персидских миниатюр в выработке собственного своеобразного стиля для изображения современной жизни» [Морозов, 1935]. Для художника туркменские пейзажи превратились в ветхозаветные, на фоне которых он повествовал о вневременных библейских событиях. Созданное им сакральное пространство включает в себя предметы традиционного туркменского быта. Мастер наполняет их символическими смыслами, выводя зрителя через повседневность к понятиям более глубокого мировоззренческого порядка.

Декоративность, свойственная работам Рувима Мазеля, присуща и картинам его ученика – Бяшима Нурали. В своих произведениях он обращается к туркменскому декоративно-прикладному искусству, в первую очередь – к искусству ковра. Часто художник заключает холст в своеобразную раму, воспроизводящую ковровый узор, «мотивы ковра входят существенным элементом в самую композицию его вещей» [Искусство советской Туркмении, 1934]. Однако представленная на выставке картина «Мечты об учебе» знаменует усиление в творчестве Нурали «реалистических» тенденций.

Сравним близкие по композиции графические листы Рувима Мазеля и Давида Штеренберга с изображением туркменских ковровиц, находящиеся в настоящее время в собрании ГМИИ им. А.С. Пушкина. Произведения объединены подчеркнутой ритмичностью изображения,

⁹ Выставка детского изобразительного искусства районов Московской области все же состоялась, но позже – в сентябре, возможно, в тех залах, где проходила «Советская Туркмения» (Выставка детского рисунка // Литературная газета, 1935, № 054 (545). С.5)

Г.Э. Аббасова «Искусство советской Туркмении»

в Музее изобразительных искусств в Москве. 1935 год. Забытая выставка

усиленной благодаря его монохромности. Легкая уверенная линия Мазеля, чередование темных и светлых плоскостей в его работе призваны усилить этот ритм. Напротив, рваный ритм мелкой штриховки у Штеренберга, скорее, разрушает заданную ритмичность, а заодно придает «наивный» облик всему рисунку. Эта «наивность» подчеркнута фронтальной постановкой трех женских фигур, в то время как Мазель дает трехчетвертной разворот, придающий композиции больше динамики. Сопоставляя листы двух художников, приходится признать, что «Ковровщицы» Штеренберга уступают по художественной выразительности «Рождению ковра» Мазеля. Собственно, с художественной точки зрения, выставка держалась именно на произведениях Мазеля. Работы других художников или не могли конкурировать с его картинами вовсе, или были представлены в незначительном количестве, так как наиболее значимые произведения в это время находились в Ашхабаде.

Некоторые художники, принимавшие участие в московской выставке, уже бывали в Средней Азии при подготовке выставки «Жизнь и быт народов СССР» в 1926 году. В их числе – Павел Радимов и Николай Котов. Скользя по поверхности, улавливая, в основном, экзотические, непривычные глазу детали, они не стремились проникнуть глубже, в суть туркменской культуры, ее национальной специфики. Писать рязанские пейзажи или окрестности Ашхабада для них было абсолютно равноценно. Критика этнографического подхода касалась, прежде всего, их. В некоторых статьях отмечалось преобладание на выставке этнографического подхода в ущерб живому сюжету: «страна ковров и хлопка, страна лазурного неба и желтого, раскаленного песка, страна чистокровных скакунов пленила художников прежде всего своей внешней необычной живописностью» [Бам, 1935].

Председатель Осоавиахима Роберт Эйдеман полагал, что поспешность в организации выставки сказалась на ее качестве: «по большинству картин, нельзя судить о новой советской Туркмении. Художники увлеклись этнографическими мотивами, костюмом, восточным колоритом, пейзажем, в лучшем случае эпизодами борьбы с остатками басмачества» [Советская Туркмения, 1935]. Михаил Морозов на страницах «Обзора искусств» отмечал: «наши художники центра поддались обаянию солнечной радости края и его ярким краскам, тающим в ослепительном блеске дня» [Морозов, 1935]. Ему вторили «Литературная газета» и «Вечерняя Москва»: «Декоративность, а не реалистическое изображение – вот основной метод показа советской Туркмении» [Туркмения в живописи, 1935], «на выставке преобладают краски над живым сюжетом» [З.Т., 1935], «новые темы и новые яркие краски цветут на палитрах ее художников – вот впечатление от этой выставки» [Кальм, 1935]. С этими высказываниями оказались солидарны и рядовые посетители выставки: «мало изображается быт Туркмении и ее герои (за исключением Скаля). Слабое знакомство художников с видами Туркмении»; «из культурной и бытовой жизни ничего не показано. Надо было показать работу в колхозе и новые достижения Туркменской ССР» [Книга отзывов, 1935].

Как видно из приведенных выше цитат, выставка «Искусство советской Туркмении» породила череду дискуссий о проблеме этнографического взгляда на советский Восток. Вероятно, что для художников Туркменской ССР эта дискуссия могла иметь и негативные последствия в виде ужесточения политики, направленной на насаждение «реалистического» искусства, которое, к глубокому сожалению, представлялось как единственная альтернатива этнографическому подходу. В то же время, далекий от принципов социалистического реализма Рувим Мазель воспринимался критикой совершенно иначе. На выставке «Искусство советской Туркмении» и двух выставках УШИВ 1923 года важнейшую роль в репрезентации туркменской культуры играли именно произведения Мазеля – европейского художника, взявшего за основу своей живописи орнаментальные принципы туркменского ковра. В рассуждениях о национальном искусстве Туркменской ССР его неизменно представляли, как выдающегося деятеля туркменской школы станковой живописи.

Подобный дуализм, как и поднятые в периодической печати проблемы ориентализма и этнографического подхода в советском изобразительном искусстве, соотношения национальной

G.E. Abbasova "The Art of Soviet Turkmenia"
at the Museum of Fine Arts in Moscow. 1935. The lost exhibition

и европейской художественной традиций, заслуживает дальнейшего углубленного исследования, которое будет опираться как на изобразительный ряд, так и на аутентичные материалы периодической печати и архивные документы.

ИСТОЧНИКИ

1. Б. Нурали, С.А. Бегляров. Краткий очерк // Творчество, 1935, № 11. С. 22.
2. Бам Н. В честь конников. Художественная выставка «Туркмения в искусстве» // Обзор искусств, 1935, № 10. С. 30-31
3. Бубнова О. Художники о Туркмении // Советское искусство, 1935, № 40 (266). С. 1.
4. В гостях у мастеров // Советское искусство, 1935, № 41 (267). С. 2.
5. В гостях у художников // Известия ЦИК, 1935, № 204 (5757). С. 4.
6. В помещении Государственного музея изобразительных искусств... // Правда, 1935, № 231 (6477). С. 6.
7. В.Д. Выставка картин, посвященных советской Туркмении // Социалистическое земледелие, 1935, № 170 (1979). С. 1.
8. В.Ч. Искусство республик Средней Азии // Искусство, 1935, № 3. С. 168-176.
9. Вчера в помещении Музея изобразительных искусств... // Известия ЦИК, 1935, № 196 (5749). С. 1.
10. Выставка работ художников Туркменистана // Правда Востока, 1934, № 144 (3503). С. 1.
11. Выставка туркменской школы искусств. Каталог выставки. – Москва, 1923.
12. Глинкин М.Д. П.А. Радимов. Неопубликованная монография. 1960 // РГАЛИ. Ф. № 2486. Оп. № 1. Ед. хр. № 208 – 96 л.
13. Журавлева Е.В., Чепелев В.Н. Искусство советской Туркмении. – Москва: ОГИЗ. ИЗОГИЗ. 1934.
14. З.Т. Страна солнца. На выставке картин, посвященной Туркмении // Комсомольская правда, 1935, № 193 (3188). С. 4.
15. Заметка о выставке Ударной школы искусств Востока // Известия ЦИК, 1923, № 211 (1948). С. 5.
16. Заметка об открытии выставки Ударной школы искусств Востока // Известия ЦИК, 1923, № 105 (1842). С. 7.
17. Ирась И. Картины о Туркмении // Литературная газета, 1935, № 144 (460).
18. Искусство советской Туркмении // Литературная газета 1934, № 130 (446). С. 3.
19. Кальм Д. Краски Туркмении // Вечерняя Москва, 1935, № 192 (3521). С. 3.
20. Книга отзывов на выставку «Советская Туркмения». 1935 г. // ГМИИ им. А.С. Пушкина. Оп. № III. Ед. хр. № 113.
21. Морозов М. Выставка «Советская Туркмения» // Обзор искусств, 1935, № 10. С. 9-10.
22. Протоколы №№1-27 заседаний президиума правления МОССХ. Протокол № 21. Параграф 2. Инцидент между ЦБ и группой художников // РГАЛИ. Ф. № 2943. Оп. № 1. Ед. хр. № 27. С. 51-52.
23. Советская Туркмения // Известия ЦИК, 1935, № 194 (5747). С. 4.
24. Советская Туркмения // Советское искусство, 1935, № 39 (265). С. 3.
25. Соколов-Скаля П. С палитрой по пустыне // Творчество, 1934, № 12. С. 8.
26. Стенограмма заседаний художественного совета «Всекохудожника» по обсуждению работ художников, 1935 // РГАЛИ. Ф. 2943. Оп. 1. Ед.хр. 58. С. 3; 34.
27. Тугендхольд Я. Выставка туркменского искусства // Известия ЦИК, 1923, № 117 (1854). С. 6.
28. Тугендхольд Я. Выставка туркменской художественной школы // Известия ЦИК, 1923, № 225 (1962). С. 5.
29. Туркмения в живописи // Литературная газета, 1935, № 48 (539). С. 6.
30. Туркменская школа искусств // Известия ЦИК, 1923, № 112 (1849). С. 5.
31. Яновская О.Д. Путешествие на Восток // Советское искусство, 1935, № 20 (246). С. 4.

ЛИТЕРАТУРА

1. Апчинская Н. и др. Ковровая сказка. Творчество Рувима Мазеля и традиционное ковровое искусство туркмен. Каталог выставки. – Москва, 1995.
2. Апчинская Н. и др. Рувим Мазель // Средняя Азия-Москва-Иерусалим в творчестве еврейских художников. – Москва, 2008.
3. Апчинская Н. Рувим Мазель. Очерк жизни и творчества. – Москва, 2004

SOURCES

1. B. Nurali, S.A. Beglyarov. *Kratkij ocherk* [The brief sketch]. In: *Tvorchestvo* [The Creativity], 1935, № 11. S. 22.

Г.Э. Аббасова «Искусство советской Туркмении»
в Музее изобразительных искусств в Москве. 1935 год. Забытая выставка

2. Bam N. *V chest' konnikov. Hudozhestvennaya vystavka «Turkmeniya v iskusstve»* [In honor of the horsemen. Art Exhibition "Turkmenistan in Art"]. In: *Obzor iskusstv* [The Review of Arts], 1935, № 10. S. 30-31.
3. Bubnova O. *Hudozhniki o Turkmenii* [Artists about Turkmenistan]. In: *Sovetskoe iskusstvo* [The Soviet art], 1935, № 40 (266). S. 1.
4. Glinkin M.D. *P.A. Radimov. Neopublikovannaya monografiya*. 1960 [P.A. Radimov. Unpublished monograph. 1960]. In: *RGALI. F. № 2486. Op. № 1. Ed. hr. № 208 – 96 l.*
5. Iras' I. *Kartiny o Turkmenii* [Pictures of Turkmenistan]. In: *Literaturnaya gazeta* [The Literary newspaper], 1935, № 144 (460).
6. *Iskusstvo sovetskoj Turkmenii* [The Art of Soviet Turkmenistan]. In: *Literaturnaya gazeta* [The Literary newspaper], 1934, № 130 (446). S. 3.
7. Kal'm D. *Kraski Turkmenii* [Colours of Turkmenistan]. In: *Vechernyaya Moskva* [The Evening Moscow], 1935, № 192 (3521). S. 3.
8. *Kniga otzyvov na vystavku «Sovetskaya Turkmeniya». 1935* [Book reviews of the exhibition "Soviet Turkmenistan". 1935]. In: *GMII im. A.S. Pushkina*. Op. № III. Ed. hr. № 113.
9. Morozov M. *Vystavka «Sovetskaya Turkmeniya»* [Soviet Turkmenistan]. In: *Obzor iskusstv* [The Review of Arts], 1935, № 10. S. 9-10.
10. *Protokoly №№1-27 zasedanij prezidiuma pravleniya MOSSH. Protokol № 21. Paragraf 2. Incident mezhdub CB i gruppoy hudozhnikov* [Minutes №№ 1-27 meetings of the Board of the Board MOSSH. Protocol number 21. Paragraph 2. The incident between the Central Buro and a group of artists]. In: *RGALI. F. № 2943. Op. № 1. Ed. hr. № 27. S. 51-52.*
11. Sokolov-Skalya P. *S palitroj po pustyne* [Across the desert with a palette]. In: *Tvorchestvo* [The Creativity], 1934, № 12. S. 8.
12. *Sovetskaya Turkmeniya* [Soviet Turkmenistan]. In: *Izvestiya CIK* [News of Central Executive Committee], 1935, № 194 (5747). S. 4.
13. *Sovetskaya Turkmeniya* [Soviet Turkmenistan]. In: *Sovetskoe iskusstvo* [The Soviet art], 1935, № 39 (265). S. 3.
14. *Stenogramma zasedanij khudozhestvennogo soveta «Vsekokhudozhnika» po obsuzhdeniyu rabot khudozhnikov* [Transcript of Vsekokhudozhnik Art Council meetings meetings to discuss artists paintings], 1935. In: *RGALI. F. 2943. Op. 1. Ed. hr. 58. p. 3; 34.*
15. Tugendhold Y. *Vystavka turkmenskogo iskusstva* [The Exhibition of Turkmen art]. In: *Izvestiya CIK* [The News of Central Executive Committee], 1923, № 117 (1854). S. 6.
16. Tugendhold Y. *Vystavka turkmenskoy hudozhestvennoj shkoly* [The Exhibition of the Turkmen art school]. In: *Izvestiya CIK* [The News of Central Executive Committee], 1923, № 225 (1962). S. 5.
17. *Turkmeniya v zhivopisi* [Turkmenistan in painting]. In: *Literaturnaya gazeta* [The Literary newspaper], 1935, № 48 (539). S. 6.
18. *Turkmenskaya shkola iskusstva* [The Turkmen school of art]. In: *Izvestiya CIK* [The News of Central Executive Committee], 1923, № 112 (1849). S. 5.
19. *V gostyah u masterov* [Visiting masters]. In: *Sovetskoe iskusstvo* [The Soviet art], 1935, № 41 (267). S. 2.
20. *V gostyah u hudozhnikov* [Visiting artists]. In: *Izvestiya CIK* [The News of Central Executive Committee], 1935, № 204 (5757). S. 4.
21. *V pomeshchenii Gosudarstvennogo muzeya izobrazitel'nyh iskusstv...* [In the premises of the State Museum of Fine Arts ...]. In: *Pravda* [The Truth], 1935, № 231 (6477). S. 6.
22. V.CH. *Iskusstvo respublik Srednej Azii* [Art of Central Asia republics]. In: *Iskusstvo* [The Art], 1935, № 3. S. 168-176.
23. V.D. *Vystavka kartin, posvyashchennyh sovetskoj Turkmenii* [Exhibition of paintings dedicated to Soviet Turkmenistan]. In: *Socialisticheskoe zemledelie* [The Socialist Agriculture], 1935, № 170 (1979). S. 1.
24. *Vchera v pomeshchenii Muzeya izobrazitel'nyh iskusstv...* [Yesterday at the Museum of fine arts ...]. In: *Izvestiya CIK* [The News of Central Executive Committee], 1935, № 196 (5749). S. 1.
25. *Vystavka rabot hudozhnikov Turkmenistana* [Exhibition of paintings by Turkmenistan artists]. In: *Pravda Vostoka* [The Truth of The East], 1934, № 144 (3503). S. 1.
26. *Vystavka turkmenskoy shkoly iskusstva* [The Exhibition of the Turkmen arts school]. In: *Katalog vystavki* [Exhibition Catalogue]. Moscow, 1923.
27. Yanovskaya O.D. *Puteshestvie na Vostok* [A journey to the East]. In: *Sovetskoe iskusstvo* [The Soviet art], 1935, № 20 (246). S. 4.
28. Z.T. *Strana solnca. Na vystavke kartin, posvyashchennoj Turkmenii* [Country of the sun. At the exhibition of paintings devoted to Turkmenistan]. In: *Komsomol'skaya pravda* [The Komsomol Truth], 1935, № 193 (3188). S. 4.
29. *Zametka o vystavke Udarnoj shkoly iskusstva Vostoka* [Article about the exhibition of The Strike School of the east art]. In: *Izvestiya CIK* [The News of Central Executive Committee], 1923, № 211 (1948). S. 5.
30. *Zametka ob otkrytii vystavki Udarnoj shkoly iskusstva Vostoka* [Article about the exhibition opening of The Strike School of the east art]. In: *Izvestiya CIK* [The News of Central Executive Committee], 1923, № 105 (1842). S. 7.

G.E. Abbasova “*The Art of Soviet Turkmenia*”
at the Museum of Fine Arts in Moscow. 1935. The lost exhibition

31. Zhuravleva E.V., Chepelev V.N. *Iskusstvo sovetskoj Turkmenii* [The art of Soviet Turkmenistan]. Moscow, 1934.

REFERENCES

1. Apchinskaya N. i dr. *Kovrovaya skazka. Tvorchestvo Ruvima Mazelya i traditsionnoye kovrovoye iskusstvo turkmen. Katalog vystavki* [Carpet fairy tale. Creativity of Ruvim Mazel and traditional carpet art of Turkmens. Exhibition catalogue]. Moscow, 1995.
2. Apchinskaya N. i dr. *Ruvim Mazel'* [Ruvim Mazel] In: *Srednyaya Aziya-Moskva-Iyerusalim v tvorchestve yevreyskikh khudozhnikov* [Central Asia-Moscow-Jerusalem in the works of Jewish artists]. Moscow, 2008.
3. Apchinskaya N. *Ruvim Mazel'. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Ruvim Mazel. Essay of his life and creativity]. Moscow, 2004.

SUMMARY

ТЕЛЕСНОСТЬ В ПАРАДИГМЕ ТРАНСГУМАНИЗМА И ПОСТФОРДИЗМА

УДК 7.01

Автор: *Фадеева Татьяна Евгеньевна*, кандидат искусствоведения, старший преподаватель Школы дизайна Факультета коммуникаций, медиа и дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (115054, Москва, ул. Малая Пионерская, 12), e-mail: tatiana.evg.fadeeva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6754-4235

Аннотация: Статья посвящена проблеме телесности как социокультурному феномену, который сегодня получает переоценку в связи с формированием концепции «расширенного тела», манифестацией принципа «морфологической свободы», а также развитием технологий, позволяющих менять структуру тела человека путем хирургической, генетической, пластической и др. коррекции. В статье исследуются такие направления развития/«улучшения» человека, как киборгизация и виртуализация, а также анализируются некоторые практики современного искусства и дизайна, предметом рефлексии которых оказываются понятия тела и телесности. Помимо этого, в статье предпринимается попытка вписать феномен «расширенного тела» в современный социально-экономический контекст.

Ключевые слова: телесность, «расширенное тело», бодимодификация, киборгизация, виртуальная реальность

CORPOREALITY IN THE PARADIGM OF TRANSHUMANISM AND POSTFORDISM

UDC 7.01

Author: *Fadeeva Tatiana Evgenievna*, Ph.D. in Arts, senior lecturer, School of Design of the Faculty of Communications, Media and Design, National Research University Higher School of Economics (12, Malaya Pionerskaya st., Moscow, Russia, 115054), e-mail: tatiana.evg.fadeeva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6754-4235

Summary: The article is devoted to the problem of corporeality as a sociocultural phenomenon. Today “corporeality” is being re-evaluated in connection with the “extended body” concept and manifestation of the principle of “morphological freedom”, as well as the development of technologies that allow changing the structure of the human body through surgical, genetic, plastic and other corrections. The article examines such directions of development / “improvement” of a person as “cyborgization” and “virtualization”, and also analyzes some practices of contemporary art and design which dwell upon the concepts of body and transgression. In addition, the article attempts to integrate the “extended body” phenomenon into the current socio-economic context.

Keywords: corporeality, “extended body”, bodimodification, cyborgization, virtual reality

ОРУЖИЕ ДРЕВНЕГО ЕГИПТА: БОЕВОЕ И САКРАЛЬНОЕ. ЧАСТЬ 1

УДК 7.032(32)+739.7

Автор: *Реунов Юрий Сергеевич*, кандидат искусствоведения, научный сотрудник Центра египтологических исследований Российской Академии Наук (119071, Москва, Ленинский проспект 29 с. 8), e-mail: yury.reunov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6264-4918

Аннотация: Оружие Древнего Египта – явление, объединяющее элементы материальной и духовной культуры. Развитие предметов вооружения происходило в двух направлениях. Первое было обусловлено стремлением повысить эффективность их применения в бою. Эта цель достигалась за счёт совершенствования технологии изготовления, использования новых материалов, поиска оптимальной формы. Сильное влияние на развитие боевого вооружения Древнего Египта оказали народы Ближнего Востока. Оно имело место уже во второй половине IV тыс. до н. э., однако наибольшую интенсивность обрело в первой половине II тыс. до н. э. Второе направление развития вооружения связано с его символическим осмыслением и ритуальным применением. Мифологическое мышление наделяло предметы способностью влиять на реальность, обеспечивая победу над противником на незримом (духовном) уровне. Настоящая статья посвящена исследованию вооружения древних египтян как комплексного явления, заключающего в себе боевой и сакральный аспекты.

Ключевые слова: Древний Египет, оружие, вооружение, война, ритуал, булава, нож, кинжал, топор, магия, символизм

WEAPONS OF ANCIENT EGYPT: THE MILITARY AND THE SACRED. PART 1

UDC 7.032(32)+739.7

Author: *Reunov Yuri Sergeevich*, PhD in Art Studies, researcher, Centre for Egyptological Studies, The Russian Academy of Sciences (29-8 Leninsky av., Moscow, Russia, 119071), e-mail: yury.reunov@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6264-4918

Summary: Weapons of Ancient Egypt are a phenomenon that unites elements of material and spiritual culture. The development of weapons occurred in two directions. The first one was inspired by intention to increase the effectiveness of their use in a battle. This goal was achieved through improvement of manufacturing technology, usage of new materials and searching for optimal form. The peoples of the Middle East had a strong influence on development of military weapons of Ancient Egypt. This influence revealed itself in the second half of the 4th millennium BC, however, the greatest level of its intensity was reached in the first half of the 2nd millennium BC. The second direction of development of Egyptian weapons is connected with its symbolic meaning and ritual use. Mythological thinking endowed objects with the ability to influence reality, ensuring victory over the enemy on the invisible (spiritual) plane. This article is devoted to the study of the armament of the ancient Egyptians as a complex phenomenon that contains military and sacral aspects.

Keywords: Ancient Egypt, weapon, armament, war, ritual, mace, knife, dagger, axe, magic, symbolism

ВИДЫ И СИМВОЛИКА ДРЕВНЕЕГИПЕТСКИХ НАГРАД ЭПОХИ НОВОГО ЦАРСТВА

УДК 7.032(32)

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

ORCID ID: 0000-0002-1345-7056

Аннотация: К эпохе Нового царства относится расцвет феномена награждения придворных чиновников и воинов царем за верную службу, что подтверждается значительным количеством исторических источников: автобиографиями чиновников, статуями и изображениями сановников с полученными от царя наградами, а также сценами, иллюстрирующими награждение фараоном представителей знати, которые появляются в частных гробницах в правление Тутмоса IV и продолжают существовать на протяжении всего Нового царства. В эту эпоху полностью складывается система наград, получившая название «золото почести» или «золото восхваления». Данная статья посвящена видам и символическому значению древнеегипетских наград, а также месту самого явления «золота почести» в древнеегипетском обществе. К «золоту почести» в эпоху Нового царства относится целый комплекс предметов, включавший продукты питания, посуду, благовония, украшения (ожерелья, диадемы, подвески, серьги и браслеты), ритуальное оружие. Награждение «золотом почести» в древнеегипетской «системе хвалы» могло служить способом выражения царского отношения или особой милости к определенному чиновнику без обращения к традиционному разделению общества с помощью почетных и профессиональных титулов.

Ключевые слова: древний Египет, Новое царство, сцены награждения, награды, «золото почести»

TYPES AND SYMBOLIC MEANING OF ANCIENT EGYPTIAN REWARDS IN THE NEW KINGDOM

UDC 7.032(32)

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

ORCID ID: 0000-0002-1345-7056

Summary: The phenomenon of the king's rewarding the court officials and warriors for loyal service dates back to the New Kingdom, which is confirmed by lots of historical sources: the officials' autobiographies, statues and pictures of the officials with the rewards given by the king, as well as the scenes depicting the king's rewarding the noble people which first were created in private tombs during the reign of Tutmos IV and went on appearing during the whole New kingdom epoch. In that period the reward system known as "gold of honours" or "gold of praise" took its complete form. This article deals with types and symbolic meaning of the rewards in Ancient Egypt, and the role of the "gold of honours" in the society of Ancient Egypt.

The whole range of things including food, dishes, incense, jewellery (necklaces, diadems, pendants, earrings, and bracelets) as well as ritual weapon was related to "gold of honours". Rewarding with "gold of honours" in the Egyptian "praising system" could be considered as expression of the king's attitude or some special kindness towards a certain official without the traditional division of the society with the use of honourable and professional courtesy titles.

Keywords: Ancient Egypt, New Kingdom, rewarding scenes, gold of honour, rewards

«ЛЕСТНИЦА ЖИЗНИ». ЗАНИМАТЕЛЬНАЯ АУКСОЛОГИЯ В РОССИИ НАЧАЛА XVIII ВЕКА И СЕРИЯ ИЗРАЗЦОВ ИЗ НОВОГО ИЕРУСАЛИМА

УДК 7.034.7+7.045+738

Автор: *Беляев Леонид Андреевич*, доктор исторических наук, член-корреспондент РАН, заведующий отделом Московской Руси Института археологии РАН, ведущий научный сотрудник Института искусствознания Министерства Культуры РФ (117036 Москва, ул. Дмитрия Ульянова 19), e-mail: labeliaev@bk.ru

ORCID ID: 0000-0001-6825-4988

Аннотация: При раскопках в 2010 году в Ново-Иерусалимском монастыре обнаружено много рельефных изразцов конца XVII – первой трети XVIII века с эмблематическими и аллегорическими сюжетами. Анализ одной из серий позволил интерпретировать ее сюжет как "Лестницу жизни" ("Возраста человека"). Тема «ступеней возраста» известна с Европы и восходит к классической эпохе и Средневековью. В XVII - XVIII века она достигает пика популярности в искусстве. Ее новая базовая схема (восходит к XVI веку) включала ступенчатый подиум со стоящими на нем олицетворениями каждого возраста (обычно их 7) с необходимой атрибутикой и надписями. В России композиция распространилась во второй половине XVIII века на основе лубочных листов из Европы. Серия из Нового Иерусалима пока является первым известным случаем использования композиции в керамическом рельефе России и Европы. Русская версия упрощает сложные гравюрные листы, приспособляя композицию к ограниченной плоскости и тем самым производит новую, собственную композицию, ориентируясь на традиционные локальные терракоты. Это обеспечивает успешный трансфер элементов сложного аллегорического сюжета в монастырскую и придворную среду России Нового времени.

Ключевые слова: «Возраст человека», изразцы, Новый Иерусалим, аллегорическое искусство, барокко, русско-европейский трансфер в XVII-XVIII века

“LADDER OF LIFE”. ENTERTAINING AUXOLOGY IN RUSSIA AT THE BEGINNING OF THE 18th CENTURY AND A SERIES OF TILES FROM THE NEW JERUSALEM

UDC 7.034.7+7.045+738

Author: *Belyaev Leonid Andreevich*, Doctor of Sciences (History), Corresponding Member of the Russian Academy of Sciences, Head of the Moscow Russia Department of the Institute of Archeology of the Russian Academy of Sciences, Leading Researcher of the Institute of Art Studies of the Ministry of Culture of the Russian Federation (19 Dmitry Ulyanov st., Moscow 117036), e-mail: labeliaev@bk.ru

ORCID ID: 0000-0001-6825-4988

Summary: During 2010 year excavations in the Novo-Jerusalem monastery under Moscow, Russia, it were found many relief tiles of the end of the 17th - the first third of the 18th centuries with emblematic and allegorical plots. Analysis of one series allowed to identify the plot as "The Ladder of Life" ("The Age of Man"). The topic of "ages as steps" is borrowed from Europe and goes back to the classical era and the Middle Ages. In the 17 and 18 century, it reached the peak of popularity in European art. New basic scheme (going back to the 16 century) declared stepped podium with the personifications of each age standing on it (usually 7) with the routine attributes and inscriptions. In Russia, this composition spread in the second half of the 18th century as taken from cheap popular prints from Europe. We identify the series from New Jerusalem a the first known European case of use of the composition in the ceramic relief. The Russian version simplifies complex engraving sheets, adapting the composition to a limited plane and thus produces a new, own composition, focusing on traditional local terracotta. This proves complete transfer of main elements of this complex allegorical plot to the monastic and court circles of Russia in early modern times.

Keywords: "Age of Man", tiles, New Jerusalem, allegorical art, baroque, Russian-European transfer in the 17-18 centuries

«ХОРОШ ПАРИЖ – А ПЕТЕРБУРГ ВСЕ-ТАКИ ЛУЧШЕ...»: РУССКАЯ РЕЦЕПЦИЯ КРУГОВЫХ ПАНОРАМ ПАРИЖА В КОНТЕКСТЕ РУССКО-ФРАНЦУЗСКИХ ОТНОШЕНИЙ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

УДК 75.053

Автор: *Новик Алина*, аспирант Европейского Университета в Санкт-Петербурге (191187, Санкт-Петербург, Гагаринская улица 6/1 литера А), e-mail: anovick@eu.spb.ru

ORCID ID: 0000-0002-6863-6748

Аннотация: В начале позапрошлого столетия общеевропейская мода на круговые панорамы (гигантские закольцованные картины) достигла Санкт-Петербурга и Москвы. Такие полотна попадали в Россию благодаря иностранным антрепренерам, которые рассчитывали заработать в России на картинах, к которым европейская публика уже потеряла интерес. Чтобы сделать экспозицию панорам привлекательнее именно для русского зрителя, иностранные антрепренеры и местные

критики зачастую апеллировали к актуальным событиям современности. В частности, панорамы Парижа, которые демонстрировались в российских столицах в разные годы первой половины XIX века, рассматривались через призму непростых русско-французских отношений. Цель исследования состоит в том, чтобы восстановить историю экспозиции этих панорам в Санкт-Петербурге и Москве, а также проанализировать, каким образом состояние русско-французских связей в тот или иной момент истории могло отразиться на русской рецепции топографически точных (и потому, казалось бы, максимально нейтральных) панорамных изображений Парижа.

Ключевые слова: панорама, панорамные зрелища, круговая панорама, русско-французские отношения в первой половине XIX века, русско-европейские художественные связи

“PARIS IS GOOD, BUT NOT THAT GOOD AS ST. PETERSBURG...”: RUSSIAN RECEPTION OF CIRCULAR PANORAMAS OF PARIS WITHIN THE CONTEXT OF RUSSIAN-FRENCH RELATIONS IN THE FIRST HALF OF THE 19th CENTURY

UDC 75.053

Author: *Novik Alina*, PhD candidate, European University at St. Petersburg (6/1A Gagarinskaya street, St. Petersburg, Russia, 191187), e-mail: anovick@eu.spb.ru

ORCID ID: 0000-0002-6863-6748

Summary: At the beginning of the nineteenth century, the pan-European fashion for circular panoramas (giant circular pictures) reached St. Petersburg and Moscow. Foreigners who counted to earn on showing paintings to which the European public had already lost its interest brought such pictures to Russia. In order to make these demonstrations attractive to the Russian audience, foreign entrepreneurs and local critics appealed to topical issues that were associated with the paintings' subject. In particular, the panoramas of Paris that were shown in the Russian capitals during the first half of the nineteenth century were presented through the lens of complicated Russian-French relations. This study aims to restore the history of panoramic exhibition in St. Petersburg and Moscow and demonstrates to what extent the state of Russian-French relations affected the Russian reception of topographically accurate (and therefore seemingly neutral) panoramic images of Paris.

Keywords: panorama, panoramic spectacles, circular panorama, Russian-French relations in the first half of the nineteenth century, Russian-European artistic connections

ПРОБЛЕМАТИЗАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ АСПЕКТОВ ГЛИТЧ-АРТА В СОВРЕМЕННЫХ ИССЛЕДОВАНИЯХ ГЛИТЧ-ФЕНОМЕНОВ

УДК 7.01+7.038

Автор: *Жагун-Линник Эльвира Валерьевна*, преподаватель кафедры кино и современного искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: elvirazhagun@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1291-9271

Аннотация. В статье рассмотрены основные теоретические работы по глитч-арту и глитч-эстетике, позволяющие составить представление о современном состоянии глитч-исследований и выявить актуальные подходы к изучению. Глитч-арт как новое направление в искусстве исследует специфическую коммуникацию человека и машины, приводящую к появлению непредсказуемых ситуаций в стандартном функционировании техники – сбою, порождающему специфическую образную среду. Ошибка, проинтерпретированная как глитч-феномен, отражает суть цифровой эстетики, обнажающей реальность условий существования цифровых и машинных систем. Глитч-арт оказывается неотъемлемой частью интерпретационных практик, критикующих цифровую культуру, которая продвигает проект идеальной передачи образа, что открывает новые возможности проблематизировать фигуру автора как интерпретатора, размывающего представления о норме, идеале, что позволяет рассматривать исходно неэстетический материал (ошибку) как средство творчества. Такая проблематизация фигуры автора выявляет концептуальные, социальные, этические, эстетические и художественные принципы глитч-арта со своим набором средств художественной выразительности и со своими режимами семиозиса.

Ключевые слова: глитч-арт, глитч-теория, эстетика ошибки, критическое искусство, критическая теория, сдвиг, метапозиция, идентичность

PROBLEMATIZATION OF ARTISTIC ASPECTS OF GLITCH ART IN CONTEMPORARY GLITCH STUDIES

UDC 7.01+7.038

Author: *Zhagun-Linnik Elvira Valer'evna*, teacher, Chair of the Cinema and Contemporary Art Studies, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: elvirazhagun@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-1291-9271

Summary: The article deals with the main theoretical works on glitch art and glitch aesthetics, allowing to make the complete representation of the current state of research of glitch phenomena and to identify relevant approaches to their study. Glitch art as a new movement in art explores the specific communication between human and machine leading to the emergence of unpredictable situations in the work of computer technology – failure (error) that generates a specific imaginative environment. The error interpreted by the artist as a glitch phenomenon reflects the essence of digital aesthetics, revealing the reality of the conditions of existence of digital and machine systems. Glitch art turn out to be an integral part of interpretive practices that criticize digital culture to promote the project of ideal image transmission. It opens up new opportunities to problematize the author's figure as an interpreter who break ideas about the norm, the ideal which allows us to consider the source unaesthetic material (error) as means of creativity. Such problematization of the author's figure different forms and types of existence of glitch were differentiated, as well as conceptual, social, ethical, aesthetic and artistic principles of glitch art with own set of means of artistic expression and with semiosis regimes.

Keywords: glitch art, glitch theory, glitch aesthetic, critical art, critical theory, shift, extraposition, identity

ТРОФЕЙНЫЕ ФИЛЬМЫ В СССР В 1940–1950-Е ГОДЫ: К ПРАКТИКАМ КИНОПРОКАТА

УДК 791.44.075

Автор: *Танис Кристина Александровна*, стажер-исследователь Международного центра истории и социологии Второй мировой войны и ее последствий Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (105066, Москва, Старая Басманная 21/4, каб. Л-415), e-mail: ktanis@hse.ru

ORCID ID: 0000-0001-5389-7761

Аннотация: В настоящей статье рассматриваются практики показа трофейных фильмов в СССР в первое послевоенное десятилетие. На основе анализа стенограмм совещаний работников Главкинопроката, постановлений Совета Министров СССР и других архивных документов данное исследование реконструирует историю циркулирования иностранных фильмов в рамках советской модели кинопроката. Как показали многие исследования, трофейные фильмы были выпущены в советский прокат с целью пополнения бюджета. Однако не менее важно и то, что советская система кинопроката подразумевала сосуществование нескольких типов киносетей (государственная, профсоюзная, ведомственная), каждая из которых должна была выполнять ежегодный план прибылей. Подобная децентрализация ставила сети в условия жесткой конкуренции друг с другом, а трофейные фильмы в этом контексте являлись ценным источником дохода. В данной статье показано, как практики этой межсетевой конкуренции, такие как распределение советских и иностранных фильмов, борьба за залы и точки кинопроката, реклама и тактика показа кинофильмов, влияли на историю кинопроката в стране.

Ключевые слова: советский кинопрокат, трофейное кино, экономика кинопроката, киносети, перемещенные культурные ценности

TROPHY FILMS IN THE USSR DURING THE 1940s AND 1950s: TO SOME PRACTICES OF FILM EXHIBITION

UDC 791.44.075

Author: *Tanis Kristina Aleksandrovna*, Research Assistant, The International Centre for the History and Sociology of World War II and Its Consequences, National Research University Higher School of Economics (room L-415, 21/4 Staraya Basmannaya str., Moscow, Russia, 105066), e-mail: ktanis@hse.ru

ORCID ID: 0000-0001-5389-7761

Summary: This paper considers the strategies of trophy films exhibition in the USSR during the first postwar. Through analyzing transcripts of film official's sessions, resolutions of the Council of Ministers of the USSR and other archival sources, this research is aimed to reconstruct the history of exhibition and circulation of foreign films in the frames of Soviet model of distribution. As multiple studies have shown, the circulation of trophy films was aimed to fulfill the governmental budget. Last but not least, the Soviet film distribution system implied the coexistence of several types of film networks (state network, trade union network, ministerial network), each of which had to fulfill the annual plan of profits. This decentralization resulted in the networks to compete with each other. Under these circumstances, trophy films became a valuable source of revenues. This article shows how the practices of this inter-network competition, such as spreading of Soviet and foreign films, the struggle for cinema theatres, advertising and film exhibition policies, have influenced the history of film distribution in the USSR.

Keywords: Soviet Film Distribution, Trophy Films, Economics of Cinema, Film Networks, Displaced Cultural Valuables

ОБЗОР КИНЕМАТОГРАФА РЕСПУБЛИКИ КОРЕЯ 50-70 ГОДОВ ДВАДЦАТОГО ВЕКА И ВЛИЯНИЯ НА НЕГО ОБЩЕСТВЕННО-ПОЛИТИЧЕСКИХ УСЛОВИЙ, СЛОЖИВШИХСЯ В СТРАНЕ В ЭТОТ ВРЕМЕННОЙ ПЕРИОД

УДК 791.43.03

Автор: *Михеев Владимир Андреевич*, студент-бакалавр 4 года обучения, департамент Международных отношений, кафедры Востоковедения и африканистики, Уральский федеральный Университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина (620075, Екатеринбург, проспект Ленина 51), e-mail: mv123v@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-3650-5583

Аннотация: В данной работе рассматривается процесс формирования «авторского кино» в Республике Корея в пятидесятые-семидесятые годы двадцатого века, как один из наиболее важных процессов для всего кинематографа данного государства в целом. Были рассмотрены причины формирования данного направления в киноискусстве Южной Кореи в данный исторический период – включающие в себя как внешнее влияние, так и внутривнутриполитическую обстановку страны. Принят во внимание не только творческий аспект работ рассматриваемых режиссёров, но и исторические обстоятельства, в которых они создавали свои работы. Рассмотрены наиболее влиятельные кинотворения, которые были созданы в данный исторический период. Было проанализировано влияние данного процесса на дальнейшее развитие кинематографа страны, была дана оценка его роли в выходе южнокорейского киноискусства на международный уровень в конце двадцатого века.

Ключевые слова: современное искусство, художественный язык, авторское кино, Республика Корея, южнокорейский кинематограф, кинематограф

REVIEW OF THE CINEMATOGRAPHY OF THE REPUBLIC OF KOREA OF THE 50S-70S OF THE TWENTIETH CENTURY AND THE INFLUENCE OF THE SOCIAL AND POLITICAL CONDITIONS PREVAILING IN THE COUNTRY DURING THIS TIME PERIOD ON IT

UDC 791.43.03

Author: *Mikheev Vladimir Andreevich*, 4-year bachelor student, Department of Oriental and African Studies, Ural Federal University named after the First President of Russia B.N. Yeltsin (51 Lenin Ave, Yekaterinburg, 620075), e-mail: mv123v@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0002-3650-5583

Summary: This paper is devoted to the consideration of the process of formation of “auteur cinema” in the Republic of Korea from the fifties to the seventies of the twentieth century, as one of the most important processes for the development of the cinema of this country. The reasons for the formation of this trend in South Korean cinema art in this historical period were considered, including both external cultural influence and the internal political situation of the country. Not only the creative aspect of the works of the directors was taken under consideration, but also the historical circumstances in their works were created. The most influential films that were created in this historical period were considered in this paper. The influence of this process on the further development of the cinema of the country was reviewed, and its role in bringing South Korean cinema to the international level at the end of the twentieth century was assessed.

Keywords: cinematography, Republic of Korea, Korean culture, Korean cinema, auteur cinema, contemporary art

УСАДЬБА МОРДВИНОВЫХ КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОММУНА

УДК 7.06

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: Имение графа А.А. Мордвинова «Черная долина» Нижне-Днепровского уезда Таврической губернии – один из ключевых топосов русского авангарда. Здесь гостил В. Хлебников, Б. Лившиц, В. Маяковский, Н. Гончарова, М. Ларионов, возникает общество «Гилея». В статье анализируется своеобразный «иконостас» гилейцев, созданный в Чернянке М. Ларионовым и В. Хлебниковым: это портреты братьев Бурлюков и В. Хлебникова работы М. Ларионова и «семиричный код», связанный с семьей «гилейцами» в искусстве В. Хлебникова. Наблюдается связь «семиричного кода» не только с усадьбой Мордвинова, но и с поэзией Вордсворта. Внимание уделяется также числовым поискам В. Хлебникова, интересу Н. Гончаровой, М. Ларионова к архаическому, возникающему в Чернянке. Анализируется трансформация усадебного мифа в новых условиях художественной коммуны.

Ключевые слова: усадебная топика, усадебный миф, нас семеро, Вордсворт, Чернянка, Хлебников

THE HOMESTEAD OF MORDVINOV AS AN ARTISTIC COMMUNE

UDC 7.06

Author: *Voron (Sklyadneva) Polina Alekseevna*, post-graduate student of the Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (25A Pvarskaja st., Moscow, Russia, 1210069), e-mail: psklyadneva@gmail.com

ORCID ID: 0000-0001-6245-5869

Summary: The homestead A.A. Mordvinov "Black Valley" of the Lower Dnieper district of the Tauride province is one of the key topos of the Russian avant-garde. The guests were V. Hlebnikov, B. Livshits, V. Mayakovsky, N. Goncharova, M. Larionov, a society of "Gilea" was established. The article analyzes the original "iconostasis" of the Gileans, created in Chernyanka by M. Larionov and V. Hlebnikov: these are portraits of Burliuk and V. Hlebnikov brothers by M. Larionov and the "seven-fold code" associated with seven "Gileans" in the art of V. Hlebnikov. There is a connection between the "seven-part code" not only with the estate of Mordvinov, but also with Wordsworth's poetry. Attention is also paid to the numerical search of V. Hlebnikov, the interest of N. Goncharova, M. Larionov to the archaic, arising in Chernyanka. The transformation of the manor myth in the new conditions of the artistic commune is analyzed.

Keywords: homestead topos, homestead myth, seven of us, Wordsworth, Chernyanka, Hlebnikov

ОБРАЗ ХУДОЖНИКА В ПРОЗЕ 1920-Х ГОДОВ. «ГРАВЮРА НА ДЕРЕВЕ» Б. ЛАВРЕНЕВА (1928) И «ХУДОЖНИК НЕИЗВЕСТЕН» В. КАВЕРИНА (1931)

УДК 7.072.3

Автор: *Салиенко Александра Петровна*, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (119192, Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4), e-mail: alsalienko@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-9421-475X

Аннотация: В статье анализируются повесть Б. Лавренева «Гравюра на дереве» (1928) и роман В. Каверина «Художник неизвестен» (1931). Специфика подхода в данном случае заключается не в литературоведческой интерпретации текстов, а в попытке осмысления историком искусства литературного произведения, посвященного искусству и художнику. В основе метода – предположение о том, что писатели параллельно искусствоведам пишут «свою» историю искусства. Происходит пересечение плоскостей – наложение литературных текстов на реальную действительность (в нашем случае – это 1920-е годы), когда писатель выступает в роли отстраненного созерцателя современных ему событий и одновременно как заинтересованный участник художественного процесса. Его интересуют актуальные проблемы искусства, психология творчества и поведение художника революционной эпохи.

Ключевые слова: Лаврениев, Каверин, советское искусство, образ художника, художественная литература 1920-х гг., искусство и революция, художник и революция

AN ARTIST FIGURE IN PROSE OF 1920S. "WOODPRINT" BY B.LAVRENEV (1928) AND "UNKNOWN ARTIST" BY V.KAVERIN (1931)

UDC 7.072.3

Author: *Salienko Aleksandra Petrovna*, candidate of Art History, Associate Professor, Section of History of Russian Art, History Department, Lomonosov Moscow State University (119192, Moscow, Lomonosovsky prospect, 27, corp. 4), e-mail: alsalienko@mail.ru

ORCID ID: 0000-0000-0000-0000

Summary: This article analyses a story «Woodprint» by B. Lavrenev (1928) and a novel "Unknown artist" by V. Kaverin (1931). In this case, the specificity of the approach is not in the literary interpretation of texts, but in an attempt by the art historian to understand a literary composition devoted to art and an artist. The method is based on the assumption that, in parallel with art critics, writers write "their own" art history. There is an intersection of surfaces – the superimposition of literary texts on reality (in our case, we are talking about 1920s), when the writer acts as a suspended observer of contemporary events and at the same time as an interested participant in the artistic process. He is interested in the actual problems of art, the psychology of creativity and the behavior of revolutionary artists.

Keywords: Lavrenev, Kaverin, Soviet art, the image of an artist, literature of the 1920s, art and revolution, the artist and the revolution

НЕОСУЩЕСТВЛЁННЫЕ ПРОЕКТЫ МОСКОВСКОГО МУЗЕЯ ПРИКЛАДНЫХ ЗНАНИЙ В ПЕРВОМ АЛЕКСАНДРОВСКОМ САДУ: МАТЕРИАЛЫ К ИСТОРИИ РУССКОЙ АРХИТЕКТУРЫ 1870-х ГОДОВ

УДК 727.7+727.7:502

Автор: *Гладких Елена Васильевна*, аспирант кафедры Истории и теории декоративного искусства и дизайна Московской государственной художественно-промышленной академии им. С.Г. Строганова (125080, Москва, Волоколамское ш., 9), e-mail: egladkih@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4395-9743

Аннотация: В статье освещена история организации Московского Музея прикладных знаний в первом Александровском саду в 1870-х годах, связанная с ранним опытом внедрения распространенной в Европе музейной павильонной системы в отечественную градостроительную практику. Оставшиеся неосуществлёнными проекты музея были созданы передовыми архитекторами, в том числе Н.В. Никитиным, Л.В. Далем, Н.А. Шохиним, А.С. Каминским. В проектах музейных павильонов нашли отражение стилистические поиски архитекторов, проходившие в контексте предпочтения государственной властью русского стиля. В частности, была открыта возможность применения русского стиля для ансамблей с органично развивающейся планировочной структурой, а также для оформления фасадов общественных зданий. Особое внимание автор уделяет научным, организационным и финансовым вопросам учреждения Музея, критично повлиявшим на судьбу проектов.

Ключевые слова: Московский Музей прикладных знаний, Александровский сад, А.П. Богданов, эклектика, русская архитектура XIX века

THE UNREALIZED PROJECTS OF THE MOSCOW MUSEUM OF APPLIED SCIENCES IN THE FIRST ALEXANDER GARDEN: THE MATERIALS TOWARDS A HISTORY OF RUSSIAN ARCHITECTURE OF THE 1870th

UDC 727.7+727.7:502

Author: *Gladkikh Elena Vasilevna*, Graduate student of Department of History and Theory of Applied Art and Design, Moscow State Academy of Industrial and Applied Arts named after S.G. Stroganov (9., Volokolamskoye St., Moscow, Russia, 125080), e-mail: egladkih@mail.ru

ORCID ID: 0000-0002-4395-9743

Summary: The article devoted to the story of the creation of The Moscow Museum of applied sciences in the first Alexander garden in 1870th, which marks the early effort to apply the pavilion display system to native urban-planning practice. The unrealized projects were created by the prominent architects such as N.V. Nikitin, L.V. Dal', N.A. Shokhin, A.S. Kaminskij. The designing of the museum pavilions presents the nature of the architects' style search specifically in the light of the Russian style state support. The Russian style application in the free-expanded ensemble was elaborated in the projects as well as its uses for the public buildings' facades. The author puts emphasis on the scientific, organizational and financial matters in view its dramatic impact on the projects fate.

Keywords: The Moscow Museum of applied sciences, the first Alexander garden, A.P. Bogdanov, eclecticism, the Russian architecture of the XIX century

«ИСКУССТВО СОВЕТСКОЙ ТУРКМЕНИИ» В МУЗЕЕ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ В МОСКВЕ. 1935 ГОД. ЗАБЫТАЯ ВЫСТАВКА

УДК 061.43

Автор: *Аббасова Галина Эльбрусовна*, ведущий методист Отдела экскурсионной и лекционной работы Государственного музея изобразительных искусств им. А.С. Пушкина (119019, Россия, Москва, ул. Волхонка, 12), e-mail: abbasova_galina@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0236-912X

Аннотация: В статье впервые предпринята попытка реконструкции выставки «Искусство советской Туркмении», открытой в Государственном музее изобразительных искусств в Москве в 1935 году. Автор статьи восстанавливает предысторию, связанную с организацией выставки, характеризует основные экспонируемые на ней произведения, освещает реакцию советской публики и критики на представленные картины, вписывает «Искусство советской Туркмении» в череду выставочных проектов Москвы 1930-х годов, посвященных современному искусству восточных республик СССР. Основным источником для реконструкции туркменской выставки 1935 года послужила советская периодическая печать и архивные документы.

Ключевые слова: Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, выставки советского искусства, изобразительное искусство Средней Азии, Советская Туркмения, творческие командировки, конный пробег Ашхабад-Москва, МОССХ, Рувим Мазель, Бяшим Нурали, Павел Соколов-Скаля, Ольга Яновская

SUMMARY

“THE ART OF SOVIET TURKMENIA” AT THE MUSEUM OF FINE ARTS IN MOSCOW. 1935. THE LOST EXHIBITION

UDC 061.43

Author: *Abbasova Galina Elbrusovna*, The Pushkin State Museum of Fine Arts (12 Volkhonka st., Russia, 119019), e-mail: abbasova_galina@mail.ru

ORCID ID: 0000-0003-0236-912X

Summary: In the article the author attempts to reconstruct the exhibition “Soviet Turkmenistan”, which was organized at The Museum of Fine Arts in Moscow in 1935. According to periodical press and archival documents, the author retrace the exhibition’s history, describes the main exhibited paintings, illuminates the reaction of the Soviet public and critics to the presented paintings, enter “Soviet Turkmenistan” in the context of Central Asian exhibition of the 1930s.

Keywords: The Pushkin State Museum of Fine Arts, exhibitions of Soviet art, Central Asian’s art, Soviet Turkmenistan, artist’s retreat, the horse run Ashgabat-Moscow, MOSSH, Ruvim Mazel, Byashim Nurali, Pavel Sokolov-Skalya, Olga Yanovskaya

