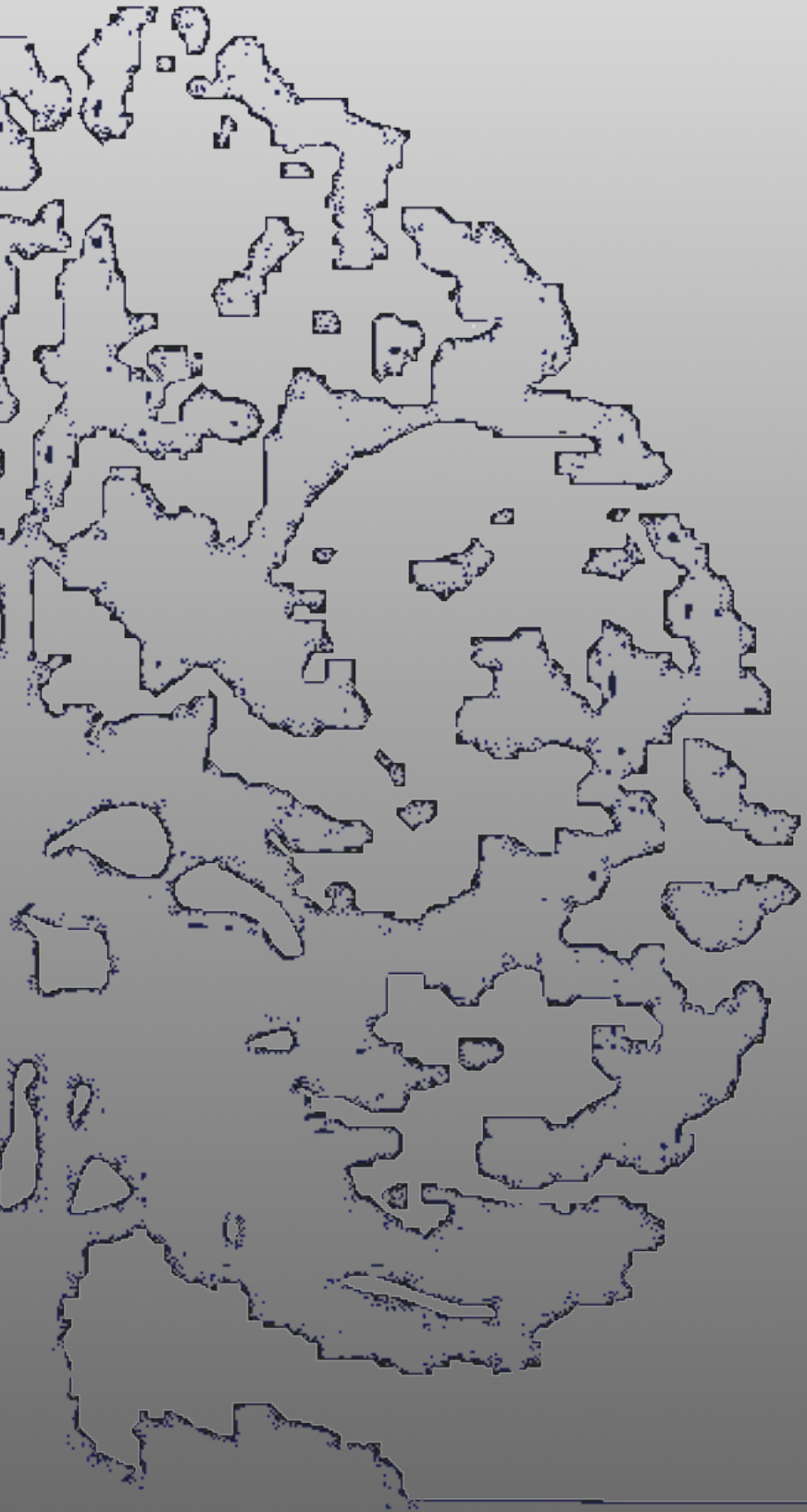
ISSN 2227-6165

ART & АРТИКУЛЬТ CULT

ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Десятый год издания / 10th Year of publication



№38 (2-2020)
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).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Главный редактор

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

Члены редакционной коллегии

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

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

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

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

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

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

Научное рецензируемое электронное издание факультета Истории искусства РГГУ

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

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

Адрес редакции:
125993, Москва, Миусская пл., д. 6, корп. 5 (факультет Истории искусства РГГУ)
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Российский государственный гуманитарный университет, 2020

EDITORIAL COUNCIL

President

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

Members of the council

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

EDITORIAL BOARD

Chief editor

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

Members of the board

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

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

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

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

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

ART & CULT
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал
АРТИКУЛЬТ

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

Certificate of registration Эл No ФС77-45872
issued by the Federal Service for Supervision of Communications, IT and Mass-Media (Russia).
ISSN 2227-6165
4 issues a year

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

Address:
125993, Fakultet Istorii Iskusstva RGGU, Miusskaya ploschad' 6, building 5, Moscow, Russia
web: http://articult.rsuh.ru
e-mail: editor.articult@rggu.ru

© Russian State University for the Humanities, 2020

ISSN 2227-6165

СОДЕРЖАНИЕ

ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

6 *А.Д. Старусева-Першеева, О.В. Шевцова* Социальный дизайн как инструмент практики «жизнестроительства»

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

16 *Е.С. Ершова* Иконография сцен награждения чиновников из храмовых комплексов времени XX династии

26 *С.Н. Давидоглу* Пространственно-временной аспект изображения храма в иудейских апокалиптических текстах конца I – начала II вв. н.э.

37 *Е.А. Хрипкова* Жерминьи-де-Пре: к вопросу о стиле и прототипах мозаики апсиды оратория аббата Теодульфа

52 *А.П. Салиенко* Обращение к традиции и сложение стереотипа «изображения» художника в советской прозе 1920 – 1970-х гг. Проблема творчества

61 *Т.К. Симанженкова, Т.Ю. Серикова* Гений места: репрезентация образа родного края в живописи (на примере творчества А.М. Знака, А.В. Казанского и А.Н. Осипова)

СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО

77 *М.Э. Вильчинская-Бутенко* Метаморфозы урбанистического искусства Финляндии

КИНО

87 *Т.В. Бакина* Из «тридцатых» в «десятые»: функции костюмов в классических голливудских фильмах о недавнем прошлом

97 *В.А. Колотаев* «Ложный зов», идентичность и драматургический конфликт в фильме Френка Перри «Пловец»

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ КУЛЬТУРЫ

108 *О.Б. Вайнштейн* «Костюм для благовоспитанных мальчиков»: «Маленький лорд Фаунтлерой» и детская мода конца 19 – начала 20 века

ПСИХОЛОГИЯ КУЛЬТУРЫ И ИСКУССТВА

124 *О.Г. Власова, М.А. Сацкая* Гибридный женский гендер в сериале «Обыкновенная женщина»

ВОПРОСЫ МЕТОДОЛОГИИ

133 *Е.Г. Желнова* К вопросу о границах живописи классицизма в России (на примере произведений П.И. Соколова)

141 SUMMARY

ISSN 2227-6165

CONTENTS

THEORY OF ART

6 *A.D. Staruseva-Persheeva, O.V. Shevtsova* Social design as a tool of life-construction practice

HISTORY OF ART

16 *E.S. Ershova* Iconography of the rewarding scene from temple complexes of the XX dynasty

26 *S.N. Davidoglu* Spatio-temporal aspect of the temple imagery in the jewish apocalyptic late I – early II centuries ad

37 *E.A. Khripkova* Germigny de Prés: on the question of the style and prototypes of the apse mosaic of the oratory of Abbot Theodulf

52 *A.P. Salienko* Appellation to the tradition and origin of an artistic "image" stereotype in Soviet Union prose during 1920s-1970s. The question of the creative work

61 *T.K. Simanzhenkova, T.Yu. Serikova* The genius of the place: a representation of the image of the native land in painting (on the example of the work of A.M. Znak, A.V. Kazansky and A.N. Osipov)

CONTEMPORARY ART

77 *M.E Vilchinskaya-Butenko* Metamorphosis of Finnish urban art

CINEMA

87 *T.V. Bakina* From the 1930s to the 1910s: Functions of Costumes in Classical Hollywood Films Set in the Recent Past

97 *V.A. Kolotaev* The Fake Challenge, identity and dramatic conflict in Frank Perry's The Swimmer

HISTORY AND THEORY OF CULTURE

108 *O.B. Vainshtein* "A Suit for Genteel Boys": 'Little Lord Fauntleroy' and Children's Fashion of the late 19 – beginning of 20 centuries

PSYCHOLOGY OF CULTURE AND ART

124 *O.G. Vlasova, M.A. Satskaia* Hybrid female gender in the "Ordinary woman" series

METHODOLOGY

133 *E.G.Zhelnova* On the issue of border of the classicism painting in Russia (in the case of the artistic legasy by P.I. Sokolov)

141 SUMMARY

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-6-15

А.Д. Старусева-Першеева
кандидат искусствоведения,
доцент факультета Коммуникаций, медиа и дизайна
НИУ «Высшая школа экономики»
apersheeva@hse.ru

О.В. Шевцова
магистр психологии НИУ «Высшая школа экономики»,
специалист по связям с общественностью, ООО «Брунел Рус»
olshevzova@gmail.com

СОЦИАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН КАК ИНСТРУМЕНТ ПРАКТИКИ «ЖИЗНЕСТРОИТЕЛЬСТВА»

Социальный дизайн на сегодняшний день является одной из наиболее актуальных практик, реализующих множество стратегий «ответственного» проектирования, где конечной целью является не увеличение прибылей или символического капитала, но улучшение качества жизни людей. Современное общество сталкивается с множеством так называемых проблем «порочного круга», сложных социо-технических проблем системного характера (растущее неравенство, экологические проблемы, недостаточность инклюзивных проектов в сфере услуг и так дальше), для решения которых необходимо не применять традиционные решения «сверху», а разрабатывать и внедрять проекты в рамках «горизонтальных» связей дизайнера и его целевой аудитории. Таким образом, социально-ответственное проектирование, как показывают авторы статьи, становится продолжением практики «жизнестроительства», начатой в период русского авангарда.

Ключевые слова: социальный дизайн, социально-ответственное проектирование, современное искусство, общество потребления, проблемы порочного круга, авангард, жизнестроительство

Social design today brings together a variety of practices aimed at implementing strategies of “responsible” design with the ultimate goal to improve the quality of life of people, rather than at an increase of profits or symbolic capital. Nowadays, society is faced with various so-called “wicked problems”, in other words complex systemic socio-technical problems (growing inequality, environmental problems, lack of inclusive technologies in the service sector and so on), which require more than a direct application of certain traditional top-to-bottom solutions, but an innovative way to develop and implement projects within the framework of “horizontal” connections between the designer and the target audience. Thus, socially-oriented design practice, as the authors of the article show, becomes a n extension of the practice of “life-construction”, rooted in the Russian avant-garde.

Keywords: social design, socially responsible design, contemporary art, consumer society, wicked problems, avant-garde, life-construction

Введение

Двадцатое столетие прошло под знаком технического прогресса и все ускоряющегося развития промышленности, благодаря которым стало возможно в рекордные сроки производить колоссальное количество товаров, которые обладали приемлемым качеством и достаточной хорошим дизайном (ведь именно в XX веке формируется область деятельности под названием «промышленный дизайн»), и хотя модернистское воодушевление было огромно и все еще сохраняет свое значение, к концу века все более очевидным становился тот факт, что повышение производительности и обеспечение населения доступными товарами провоцирует другие, не менее серьезные проблемы. Если прежде массовое производство мыслилось как способ решения насущных бытовых задач человека, то позже, когда казалось базовые потребности большей части населения были удовлетворены, а рост среднего класса привел к повышению запросов, товары приобрели новые значения, из категории необходимых перейдя в категорию статусных и имиджевых, став

© Старусева-Першеева А.Д., Шевцова О.В., 2020

ISSN 2227-6165

«продолжением» личности человека, инструментом его самоидентификации и самопрезентации. И сегодня дизайн зачастую становится лишь орудием в борьбе маркетологов за то, чтобы продать пользователю очередные «новинки» и «инновации». Последствием неолиберальной экономики стал кризис перепроизводства и гиперпотребления: рынок наводнился товарами, которые, однако, не помогают глобальному сообществу решать наиболее важные проблемы [Джеймисон, 2019]. И именно в этом контексте сейчас развиваются направления социально-ориентированного, социально-ответственного дизайна, возникшие в противовес поп-культуре, поп-дизайну, отражающим и гипертрофирующим идеи символизма, эфемерности, массовой культуры и массового вкуса [Sparke, 1987]. Например, такие группы радикального дизайна, как Archizoon, Superstudio, Global tools, а также последователи движений анти-дизайна и итальянского радикального дизайна – критиковали рационалистический подход и противостояли привычной роли дизайнера в эпохе консюмеризма.

Ключевые понятия

Так, в настоящее время набирает популярность направление современного дизайна, концептуально объединяющее под собой множество поднаправлений и практик социально-ответственного проектирования сложных социотехнических систем, – социальный дизайн. Здесь и далее под социальным дизайном будет пониматься именно такое социально-ориентированное направление в современном дизайне, которое характеризуется также интересом к сложным проблемам социотехнического характера, которые в ряде источников также названы как «проблемы порочного круга» (пер.с англ. “wicked problems”) (см. например, [Buchanan, 1992]), однако этим определением не исчерпывающиеся. Например, Д. Норман, известный ученый, глава Design Lab университета Сан-Диего, исследователь и автор многих работ из области ориентированного на пользователя дизайна и когнитивных наук, соучредитель и консультант Nielsen Norman Group, в статье “Design-X: complex sociotechnical systems” (пер. с англ. «Дизайн-Х: сложные социотехнические системы») приводит понятие «проблемы порочного круга» как пример того уровня проблем, с которыми начинает работать современный дизайнер [Norman, 2015]. Норман указывает на принципиальные черты такого рода проблем, в частности их имманентную системную сложность и неоднозначность. Сразу нужно провести аналогию характеристик «проблем порочного круга» с выделенными участниками Римского круга «глобальными проблемами человечества» [Meadows, 1974].

Говоря об актуальных определениях социального дизайна, нельзя не отметить ряд наиболее популярных подходов: социальный дизайн как социальное предпринимательство, как социально-ответственная форма проектирования, как дизайн-активизм и как форма социальных движений (цит. по: [Chen, 2015, с. 1]). Стоит отметить, что данный термин здесь и далее по тексту понимается как зонтичный термин, описывающий все многообразие явлений социально-ответственного проектирования сложных социотехнических системных объектов. Не лишним будет упомянуть, что в настоящее время аналогичных по сути терминов – направлений современного дизайна в научной литературе можно найти гораздо больше, среди прочих, например, «Дизайн во благо» (пер. с англ. “Design for good”), «Социально ответственный дизайн» и «Социально отзывчивый дизайн» (пер. с англ. “Socially responsible design” и “Socially responsive design”), «Гуманистический дизайн» (пер. с англ. “Humanitarian design”), «Дизайн социальных инноваций и устойчивого развития» (пер. с англ. “Design for social innovation and Sustainability”), «Полезный дизайн» (пер. с англ. “Useful design”), «Дизайн во имя социального блага» (пер. с англ. “Design for public good”) и многие другие. Всех их объединяет не только общее содержание, в том числе “идеологическое”, но и общность методологического подхода. Таким образом, в нашем понимании социальный дизайн находится на пересечении области проектирования сложных социотехнических систем и социально-ориентированного, ответственного проектирования.

ISSN 2227-6165

Практика «благотворительства»

Последователи социального дизайна призывают не отказаться от коммерции, но повернуться к созданию более полезных инициатив устойчивого характера, которые будут нацелены на трансформацию системы образования, здравоохранения, коммуникации и других. В зависимости от масштаба и тематики проектов социальный дизайн разнится по форме выражения, однако, в сущности, формулирует новое научно-исследовательское и креативно-проектировочное намерение, смещая акцент на новую цель – не просто человека, а феномен взаимоотношения человека и окружающего контекста, а также всю сложность и неоднозначность последствий предлагаемых решений.

Яркими примерами подобного рода проектов являются инициативы компании RED от British Counsil, реализующие программы трансформации публичных сервисов. Так, например, в программе «Здоровье: совместное создание сервисов» [Cottam, Leadbeater, 2004] сотрудники RED принципиально трансформировали процесс проектирования в направлении партисипативного участия, ко-дизайна в своей попытке пропагандировать здоровый образ жизни, стимулировать население к активному включению в этот процесс. Так, в городах Кент и Болтон был реализованы пилотные проекты по пропаганде здорового образа жизни среди населения в возрасте 50-70 лет с целью снижения риска заболевания обусловленными старением болезнями типа болезни Альцгеймера, диабета и т.п. В частности, населению были предложены специально спроектированные технологии совместного финансирования и кредитования в области медицинских услуг, позволяющие снизить индивидуальные издержки. Еще один пример: программа Evercare, изначально разработанная в США и позже тестируемая в Великобритании, была направлена на улучшение качества жизни уязвимых пожилых людей путем поиска путей сохранения пожилыми людьми собственной независимости. Первые результаты реализации проектов показали, что многого можно достичь просто путем перераспределения существующих ресурсов для новых целей и разработки новых способов работы для медицинских работников [Там же]. Важно отметить, что найденные решения были созданы на основе тесного взаимодействия специалистов с конечными потребителями, позволяя во многом переформулировать проблему, найти решения путем минимальных внешних воздействий.

Примеры первых реализованных в направлении помощи странам Третьего мира проектов (из таких стоит назвать нашумевший проект “One Laptop per child” Н. Негропонте) показали, что даже самые продуманные идеи могут провалиться без построения эффективного взаимодействия с местным населением, а авторы таких идей могут приобрести статус «новых империалистов» [Nussbaum, 2007]. Ряд проектов показывает, что наибольшей эффективностью обладает не прямое финансирование решений или еще хуже «навязывание идей», а через активное вовлечение представителей местных сообществ в разработку прототипов решений, через локальную трансформацию системы коммуникаций, обучения, ресурсов в целом и формированию, таким образом, системы мотивации к поддержке изменений среди представителей населения. Э. Шарпф основала организацию Sustainable Health Enterprises (SHE), которая с успехом взялась за проблему прогула занятий в школе среди молодых девушек Руанды. Более 50 часов в год пропускали девушки, так как банально не могли позволить себе купить гигиенические прокладки. В рамках программы SHE28 в фокусе стояла проблема найти дешевый доступный материал, из которого можно было бы производить недорогие средства гигиены. Волокна листьев банановой пальмы стали таким решением. Совместно с представительницами местного населения была разработана рабочая модель недорогой установки по производству прокладок из волокон листьев пальмы, а сами девушки стали активными участницами такого локального производства. Далее авторы программы направили усилия на пропаганду осознанного отношения к женскому здоровью и на передачу полученных знаний среди представительниц местного сообщества с целью дальнейшего развития проекта [Sustainable Health Enterprises, Эл. ресурс]. Успех данной инициативы, как можно полагать, заключался именно в том, что авторы проекта осознанно выбрали стратегию внедрения изменений

ISSN 2227-6165

«снизу-вверх», найдя возможность решения существующей проблемы имеющимися средствами и внутренними ресурсами, не ставя представителей сообщества в зависимость от «вливания» требуемых ресурсов извне. Эти примеры являются лишь небольшой частью всех тех инициатив, которые были проведены под флагом социально-полезных инноваций, доказавших силу и масштаб эффекта от включения пользователей в процесс проектирования.

Учитывая растущее значение социального дизайна, нам представляется важным проанализировать его истоки и аналогичные ему феномены в истории дизайна, чтобы, с одной стороны, наметить категориальный аппарат для изучения данного явления и, с другой стороны, сделать прогноз относительно вектора его будущего развития.

Дизайн и общественно значимые проекты в конце XIX – середине XX века

Пионеры промышленного дизайна, Джон Рескин, Уильям Моррис и Кристофер Дрессер, еще в 19 веке поднимали вопросы о необходимости улучшения качества массово производимых предметов, которые, как они ясно понимали, оказывали прямое воздействие не новую, стремительно формирующуюся культурную среду индустриализованного общества [Dutta, 2009]. Моррис стал идеологом движения «Искусств и ремесел», позиционируя свою и своих коллег работу как работу мастеров-ремесленников, внимательно относящихся к задачам и условиям собственного труда (в отличие от механического труда рабочих на заводах), мастер проектирует предмет и затем изготавливает его, удерживая в памяти изначальный план, понимая суть создаваемой им вещи, и потому не испытывает точно описанного К. Марксом эффекта «отчуждения», мастер сохраняет контроль как своим проектом (это даже не столько товар, сколько произведение декоративно-прикладного искусства), создает вещь, которая несет на себе отпечаток его личности и потому – украшает жилище человека, приобретшего ее, сохраняет элемент коммуникации, гуманистический элемент [Kaplan, Crowford, 2004]. Сегодня можно заметить, что идеалы У. Морриса реализуются, с одной стороны, в области дорогостоящих индивидуальных дизайн-проектов (по уровню сопоставимых с работами мастеров движения «Искусств и ремесел»), но с другой стороны, они реализуются и в сфере так называемых «крафтовых» продуктов, которые не являются предметами роскоши, но при этом несут на себе четкий след индивидуального, ремесленного производства. Таким образом, транснациональным мегакорпорациям противопоставляют себя представители малого бизнеса и дизайнеры-фрилансеры, создающие уникальный и в то же время доступный продукт, ключевым качеством которого является его не-массовость, локализация и кастомизация. Такие инициативы оказываются особенно важны для сохранения идентичности в мире глобальных брендов.

Важно помнить, что значимой частью проекта Уильяма Морриса также было создание приемлемых условий труда для его сотрудников, стремление делить с ними риски и прибыли, движение по направлению к социалистической повестке дня, популярной в его время [McCarty, 2014]. Впрочем, социально-профессиональный проект У. Морриса во многом остался утопическим, реализовать его удалось лишь отчасти и лишь локально: движение «Искусств и ремесел», увы, не стало задавать тон промышленному дизайну в масштабах массового производства, а осталось уделом элит. Социальный аспект в дизайне оказался в фокусе внимания ближе к середине XX века, в послевоенные годы на территории Великобритании Клементом Этли был введен ряд мер для построения «Государства всеобщего благосостояния» (“Welfare State”), этот проект предполагал заботу государства о гражданах в первую очередь через механизмы социального страхования и здравоохранения. Работа в данном направлении проводилась в тесной связи с появлением на территории Англии первого эшелона дизайнеров-исследователей (“Design Research Unit”), чьей целью являлось повышение эффективности создаваемых продуктов, в первую очередь для общественных служб и транспорта, условия в которых дизайнеры надеялись сделать более комфортными для граждан. Это выразилось как в создании более эргономичных, функциональных и качественных предметов промышленного дизайна, так и в разработке более современных

ISSN 2227-6165

элементов коммуникационного дизайна, которые прямо влияли на облик города, делая его более современным и приятным местом для жизни (логотипы, навигация, информационные буклеты и так дальше). Похожие процессы шли во всех странах послевоенной Европы, а также в США, где концепция «Великого общества» (“Great Society”) предполагала в первую очередь «войну» с бедностью и безработицей, наращивание социальных гарантий. Примечательно, что в реализации этого нового курса значительная роль отводилась дизайну и искусству, достаточно вспомнить, что уже в 1940-е годы правительство США выделяло специальные бюджеты на реализацию художественных проектов в публичном пространстве (концерты музыкантов на улицах и в парках, муралы на общественных зданиях, бесплатные выступления театральных трупп и так дальше). Так решалась двойная задача: поднять дух граждан и воодушевить их на проактивную деятельность, а также финансово поддержать творческих людей, давая им место для приложения усилий. Социальная ангажированность американских художников в этот период была очень высока, и ощущение значимости «общего дела» вывело из андеграунда авторов, которые в 1950-е годы заявили о себе в рамках абстрактного экспрессионизма и стали национальными героями: Джексон Поллок, Марк Ротко, Барнетт Ньюман и другие авторы, в 1940-ые года, по сути, занимавшиеся социально-ориентированным проектированием [Эштон, 2017].

Период потрясений

После радикальной «социальной революции» 1960-х годов и экономической рецессии 1970-х годов на территории Европы стали звучать все более громкие призывы к поиску альтернативы консьюмеризму и мэйнстриму в массовом производстве. С этим периодом ассоциируются такие фигуры как Д. Джекобс (урбанистический активизм), В. Папанек (социально-ответственный дизайн), Р. Эрскин (архитектура сообществ), Б. Моррисон (системы взращивания пермокультур) и другие. Стало очевидным, что роль дизайнера не может сводиться к созданию красивой формы как кем-то придуманного продукта, но должна быть осмыслена в качестве социально-ориентированной практики, и в этом контексте дизайнер может стать двигателем и активным участником перемен. Более того, в данном процессе он задействован специфическим образом: если ученый зачастую находится в своей лаборатории как в своеобразном «коконе», работая только с объектом исследования чаще всего в форме эксперимента, то дизайнер всегда включен в коммуникацию, он работает как с объектами (продуктами, брендами, инновационными технологиями, элементами окружающей среды), так и с субъектами (заказчиками и «потребителями»). И следовательно, дизайнер может стать тем, кто вносит новые пункты в «повестку дня» общественного развития через соучастие, партиципацию, то есть прямое взаимодействие с согражданами и инициативы «снизу». Так, например, Д. Джэйкобс, критикуя однообразие и антимодернисткой планировки домов и районов города, привлекала жителей к участию в планировании, создании разнообразия жилого фонда; В. Папанек призывал дизайнеров к ответственному проектированию продуктов, сервисов и средств коммуникации; а Ральв Эрскин, вдохновленный работой функционалистских шведских архитекторов и принятой в стране моделью социального обеспечения, занимался архитектурой, служащей обществу в целом. Так, Эрскин, плотно работая с местным населением, реализовал проект постройки Baker Wall, дома, чья роль заключалась в том, чтобы заменить старые жилые постройки района и скрыть из вида запланированную к постройке автомагистраль. Для построения доверительных отношений и диалога офис компании расположили прямо на месте постройки, чтобы максимально поддерживать коммуникацию с местными жителями [Blundell, Canniffe, 2007]. Это движение в сторону осмысления дизайна как инструмента социальной гармонии, особенно ярко выраженное в Швеции, отразило сдвиг в пользу партиципаторного, экологически и гуманистически ориентированного подхода.

Среди ярких фигур, формирующих общий контекст, нужно выделить и Эзио Манзини, одним из первых определившего дизайн, в том числе как средство для социальных инноваций и

ISSN 2227-6165

устойчивого развития. Также нельзя не выделить таких ярких представителей формирующегося альтернативного движения, как Виктор Папанек, в 1971 году выпустивший книгу «Дизайн для настоящего мира» (пер. с англ. "Design for the Real World"), где смело обратился к дизайн-сообществу, указывая на ориентацию на эфемерные потребности рынка, а не на потребности реально нуждающихся в товарах и сервисах людей [Papanek, 1984]. Идеи Папанека были сначала отвергнуты, но после кризиса 1973-74 гг. интерес к ним возрос, и уже 1976 году Виктор Папанек выступал как главный спикер на конференции Королевского колледжа искусств «Дизайн для нуждающихся» (пер. с англ. "Design for Need"), которая стимулировала появление таких новых направлений в дизайне, как универсальный дизайн, инклюзивный дизайн, человекоцентрированный дизайн, очерчивая новые горизонты для современного дизайна. Среди менее известных «революционеров» назовем также Йена МакХарда в своем трактате 1969 года «Дизайн и природа» (пер. с англ. Design with Nature), пропагандирующего служение экономики базовым биофизическим и внутренним ценностным человеческим реалиям, и Рэйчел Карсон в свой работе «Молчаливая весна» 1962 года (пер. с англ. "Silent spring"), открывшая нелицеприятную правду о состоянии окружающей среды и трансформирующая это знание в активный призыв к дизайн-сообществу [Fuad-Luke, 2009]. Процесс философско-идеологического сдвига позволил увидеть дизайн как средство социальных трансформаций, базирующееся на установке ответственного социально-ориентированного проектирования.

Показательно, что партисипаторный дизайн, как один из лидирующих подходов в сфере социально-ответственного проектирования, оформился в самостоятельное направление уже в 1980-х, 1990-х годах, в работах скандинавских исследователей, изучающих потенциал включения конечных пользователей в процесс проектирования в качестве его полноценных участников. Возникновение научного интереса к этой теме можно проследить в работе Г. Бьеркенса и соавторов [Bjerknes, 1987], собравших воедино материалы конференции по теме «Компьютер и демократия», проведенной в университете Aarhus Дании в 1985 году. В то время партисипаторный дизайн еще не был устоявшимся термином, но только зарождающимся направлением исследований и практики, вращающихся вокруг идеи демократизации и повышения качества жизни.

Первые работы в направлении партисипаторного дизайна принадлежат таким авторам, как Дж. Гринбаум, М. Кинг, Д. Шулер и А. Намиока, сформировавших ключевые ценностные ориентации этого направления. В то время как «кооперативный дизайн» и «скандинавский подход» к проектированию систем являются яркими признаками описания такой дизайн-активности, в которую активно включаются дизайнеры и пользователи, «партисипаторный дизайн» стал тем термином, которым стали такие активности называть. Так, на первой конференции по партисипаторному дизайну (The Participatory Design Conference), которая прошла в 1990 в Сиетле, США, впервые была сформулирована проблема возрастающей сложности существующих систем рабочего пространства и программного обеспечения, с которыми сотрудникам становится все сложнее разобраться без предварительного узкоспециализированного обучения. Участники выделили партисипатиорный дизайн в самостоятельное направление, в рамках которого исследователи ставили себе задачи повысить качество жизни работающего населения путем совершенствования технологий, привлечения самих пользователей к процессу, включению разрабатываемых компьютерных приложений в более широкий контекст [Nikolas et al., 2005].

Со временем идея о включении конечных пользователей или адресатов дизайн-проекта во все этапы дизайн-проектирования оформилась из идеи в обязательное требование. Также в этот период возникает термин «понимающий дизайн», предполагающий, что дизайнеры-исследователи ставят перед собой задачу выявления латентных потребностей потребителей с целью разработки такого продукта, в котором действительно нуждаются люди, либо такого продукта, о пользе которого они, может быть, и не догадывались в виду недостатка знаний о возможностях современного производства (это особенно значимо в области дизайна интерфейсов и программного обеспечения).

ISSN 2227-6165

Здесь важно отметить, что социально-ориентированная, гуманистическая тенденция находит себе применение и за пределами дизайна в узкопрофессиональном понимании этого феномена. Если мы расширим границы этого понятия и будем рассматривать дизайн не как оформительство или попытку «сгладить углы», а как практику внедрения инноваций, придания им работоспособной и функциональной формы, или еще шире: как способ мышления в мире, полном инноваций, как активное, действенное мышление, которое сегодня необходимо во всех сферах жизни, то мы увидим и другие примеры социального проектирования (в менеджменте, организационном проектировании, социальных проектах крупных компаний, маркетинге и даже на государственном уровне). Так, среди политических инициатив, оказавших влияние на общий социальный контекст, нужно отметить концепцию “New Public Management”, сформулированную в Великобритании и Австралии, как подход к трансформации государственных сервисов с целью сделать их более клиенто-ориентированными путем использования успешных бизнес-моделей из сферы частных, коммерческих компаний. Появление интереса к ориентированным на интересы граждан государственным сервисам стимулировало появление движений индивидуального волонтерства и поддерживающих социальных групп (государственного или некоммерческого характера), нацеленных на совместное создание публичных сервисов или на изменение в сфере социальных политик. Например, консультационная компания Participate была сфокусирована на создании систем взаимной поддержки для пожилых людей. Примерно в это же время под руководством Д. Кэмерона в Великобритании прошла реформа публичного управления и гражданской службы, пропагандирующей новую идеологическую реформу «Большое общество» (“Big Society”), нацеленную на свершение принципиальных изменений в системе гражданской службы [Blyth, Kimbell, 2011].

Стоит также отметить проекты, где политические воззрения напрямую изменили процесс проектирования сервисов. Например, опираясь на идеи психологов Р. Талера и К. Санштайна, в дизайне был создан подход «архитектура выбора», определяющий новый способ презентации выбора покупателям, как следствие, изменяющий процесс принятия решения. Пользуясь этой техникой, патерналистически настроенные сторонники подхода использовали его, чтобы подтолкнуть потребителей к социально желательным способам поведения, таким как откладывание средств на пенсию, выбор более здоровой пищи или участие в программах доноров органов [Thaler, Sunstein, Balz, 2013]. В целом можно сказать, что применения технологий дизайн-мышления, практик совместного проектирования и системно-ориентированного дизайна на уровне менеджмента в мегакорпорациях и на уровне государственного управления (как яркий пример здесь стоит упомянуть основанный в 1944 г. при Министерстве торговли Великобритании Совет по промышленному дизайну (пер. с англ. Council of Industrial Design), ныне известный как Design Council) – является одной из многообещающих, на наш взгляд, тенденций в сфере социально-ответственного проектирования, отражающая вектор трансформации как на уровне крупных игроков рынка, так и на институциональных уровнях. Таким образом, видится, что если не для решения, то для целей противостояния негативному эффекту назревших системных глобальных проблем уже недостаточно усилий только на одном «фронте», но необходимы системные изменения, в том числе прикрепляемые принципиальной позицией законодательных инициатив, которые бы четко и жестко регулировали рамки общественных отношений.

Социальный дизайн как проект авангарда

Одним из самых ярких и значимых «предшественников» социального дизайна, на наш взгляд, можно считать практики русских авангардистов, напрямую связанные с интеграцией передовых художественных разработок в повседневную жизнь сограждан. Авангардисты не видели смысла в искусстве, живущем в «башне из слоновой кости», они стремились деятельно преобразовать окружающую их действительность, и в контексте революционных потрясений это казалось возможным, все старое: иерархии, форматы социальных отношений, условия жизни и труда,

ISSN 2227-6165

идеологические модели – были отвергнуты, открылось пространство для «жизнестроительства», то есть проектирования того самого «бытия», которое, как считалось, «определяет сознание».

Выражаясь в архитектурных проектах (В. Татлин, К. Мельников, К. Малевич и др.), промышленном дизайне (В. Степанова, Л. Попова, А. Экстер и др.), в графической массовой продукции (Эль Лисицкий, А. Родченко и др.), в кино (Дзига Вертов, С. Эйзенштейн, Л. Кулешов и др.) и множестве других медиумов «художественного проектирования», авангардное мировоззрение требовало посредством изменения условий и «механики» жизнедеятельности человека вывести его, человека, личность на качественно новый уровень [Хан-Магомедов, 1996; Сарабьянов, 2014]. Естественно, русский авангард представлял собой палитру очень разных по своему направлению творческих поисков, и все же общее стремление к обновлению мира отчетливо ощущается в дискурсивном поле тех лет, и оно нашло свое деятельное воплощение в программах ВХУТЕИН-ВХУТЕМАСа и в конструктивистском дизайне. «Отрицая искусство как ненужное, – пишет Е. Деготь, – своей задачей они стали считать проектирование не столько “нужного искусства”, самой субстанции “нужности”. Поэтому то, что они производили, должно было отвечать не потребностям пользователя (удобство не являлось сильной стороной конструктивистских вещей, аскетических и требовательных к человеку), но поставленной цели и отвечать решительным “да”. Художники всего мира в эти годы ориентируются на рекламу как модель “функционального” произведения: отличие СССР лишь в колоссальных масштабах того, что рекламируется – идея абсолютной трансформации» [Деготь, 2002, с. 82].

Обобщая, можно сказать, что художники стирали границу между искусством и производством, а весь дизайн русского авангарда заложил основу формирования идеологии социально-ответственного проектирования в отечественном контексте, был одним огромным проектом преобразования общества, одним «великим экспериментом» [Герман, 2008]. Художники ставили перед собой ровно те же задачи, которыми руководствуются адепты «ответственного» проектирования сегодня, однако, их методы отличаются в силу приобретенного опыта критики модернистских идей.

Заключение

Развитие социального дизайна сегодня отмечено изменением идеологической ориентации внутри дизайн-сообщества, поворотом от потакания рынку к реальным потребностям и служению этическим ценностям, а также выходом дизайна на новый уровень – организационного и системно-институционального проектирования. Как было показано в данной статье, в истории дизайна уже случались периоды обращения к проблеме ответственности, связанного с активным переосмыслением роли дизайнера как активного участника трансформирующих общество инновационных процессов. И его роль может быть понята не в качестве «оформителя», а в качестве «инженера смыслов», который ощущает как возможности рынка и технологий, так и потребности пользователей. Дизайнер может стать тем «передаточным звеном», которое соединит инициативы «сверху» и «снизу». Однако здесь, как показывает история социально ориентированных дизайн-проектов, есть множество сложностей и ограничений, есть ясно ощутимое «сопротивление материала». В этом плане особенно важен опыт русского авангарда (и во многом напоминающий их опыт неоавангарда 1960-х годов) как мощной и вместе с тем весьма спорной попытки внедрения «жизнестроительных» практик в монологическом формате, в режиме создания некоторых универсальных, визионерских рецептов достижения социального благополучия, которые не учитывали «обратную связь» со стороны самого сообщества. Сегодня подобный «авторитарный» режим социального проектирования невозможен.

Социальный дизайн занимает специфический тип проблем – налаживание работы сложных социотехнических систем, решение проблем порочного круга, отличающихся имманентной противоречивостью и по характеру являющихся междисциплинарными, требующими постоянного и активного диалога. Современный социальный дизайн также обозначают термином

«человекоориентированный», «ответственный», и история развития данного направления показывает ключевой смысловой сдвиг: такой дизайнер в отличие от «традиционного амплуа» видит в аудитории уже не покупателей или пользователей, а собеседников, соавторов, участников процесса трансформации общего для всех нас социального пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Деготь Е.* Русское искусство XX века. – Москва: Трилистник, 2002.
2. *Герман М.* Модернизм. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2008.
3. *Джеймисон Ф.* Постмодернизм, или Культурная логика позднего капитализма. – Москва: Изд-во. Ин-та Гайдара, 2019.
4. *Сарабьянов А.Д.* Энциклопедия русского авангарда. – Москва: ООО «Глобал Эксперт энд Сервис Тим», 2014.
5. *Хан-Магомедов С.О.* Архитектура советского авангарда. – Москва: Стройиздат, 1996.
6. *Эштон Д.* Нью-йоркская школа и культура ее времени. – Москва: Ад Маргинем, 2017.
7. *Bjerknes G. et al.* Computers and Democracy: A Scandinavian Challenge. – Farnham,1987.
8. *Blundell J., Canniffe E.* Modern Architecture Through Case Studies 1945 to 1990. – Oxford, 2007.
9. *Blyth S., Kimbell L.* Design thinking and the big society. – London, 2011.
10. *Buchanan, R.* Wicked Problems in Design Thinking. // Design Issues. – 1992. – Vol. 8, №. 2. С. 5-21.
11. *Chen D.-S. et al.* Social design: An introduction. // International Journal of Design. 2015. №10 (1). S. 1-5.
12. *Cottam H., Leadbeater C.* Health: Co-creating Services. – London, 2004.
13. *Crawford K., Crawford A.* The Arts & Crafts Movement in Europe & America: Design for the Modern World – Los Angeles, 2004.
14. *Dutta A.* Design: On the Global (R)Uses of a Word // Design and culture. 2009. №1. S. 163-186.
15. *Fuad-Luke A.* Design Activism: Beautiful Strangeness for a Sustainable World. – New York, 2009.
16. *MacCarthy W.F.* Anarchy and Beauty: William Morris and his Legacy 1860-1960. – London, 2014.
17. *Margolin V., Margolin S.* A “Social Model” of Design: Issues of Practice and Research // Design Issues. 2002. №4. S.24-30.
18. *Meadows D. et al.* The Limits to Growth. – New York, 1972. S. 205.
19. *Norman D.* DesignX: Complex Sociotechnical Systems / S. Ji // The Journal of Design, Economics, and Innovation. 2015. Vol. 1. №2. S. 83-106.
20. *Nussbaum B.* Is Humanitarian Design the New Imperialism? Does Our Desire to Help Do More Harm Than Good? // Fast Company. July 7, 2010.
21. *Papanek V.* Design for the Real World: Human Ecology and Social Change. – Chicago, 1984.
22. *Scharpf E.* Why “sustainability” should be more than a meaningless buzzword // Reuters, 2013.
23. *Sparke P.* Design in Context. – London, 1987.
24. *Thaler R.H., Sunstein C.R., Balz J.P.* Choice architecture. / *E. Shafir* // The behavioral foundations of public policy. 2013 S. 428-439.
25. *Torretta T., Clark B. Nicholas B. Torretta, B. Clark.* Conditioning change: unfolding interactions for practice-based pull for tech. / *R.C. Smith, A.M. Kanstrup* // Proceedings of the 14th Participatory Design Conference PDC '16, Aarhusб Denmark, August 15-19. 2016. № 2. S. 78-79.

REFERENCES

1. Ashton D. *N'ju-jorkskaja shkola i kul'tura ee vremeni* [New York School and the culture of its time]. Moscow, Ad Marginem, 2017.
2. Bjerknes G. et al. *Computers and Democracy: A Scandinavian Challenge*. Farnham,1987.
3. Blundell J., Canniffe E. *Modern Architecture Through Case Studies 1945 to 1990*. Oxford, 2007.
4. Blyth S., Kimbell L. *Design thinking and the big society*. London, 2011.
5. Buchanan, R. *Wicked Problems in Design Thinking*. In *Design Issues*. 1992. Vol. 8, №. 2. Pp. 5-21.
6. Chen D.-S. et al. *Social design: An introduction*. In *International Journal of Design*. 2015. №10 (1). Pp. 1-5.
7. Cottam H., Leadbeater C. *Health: Co-creating Services*. London, 2004.
8. Crawford K., Crawford A. *The Arts & Crafts Movement in Europe & America: Design for the Modern World*. Los Angeles, 2004.
9. Dyogot’ E.E. *Russkoye iskusstvo XX veka* [Russian art of the twentieth century]. Moscow, Trilistnik, 2002.
10. Dutta A. Design: *On the Global (R)Uses of a Word*. In *Design and culture*. 2009. №1. Pp. 163-186.

ISSN 2227-6165

11. Fuad-Luke A. *Design Activism: Beautiful Strangeness for a Sustainable World*. New York, 2009.
12. Jamison F. *Postmodernizm, ili Kul'turnaya logika pozdnego kapitalizma* [Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism]. Moscow, Izd-vo in-ta Gaydara, 2019.
13. Herman M. *Modernism* [Modernism]. Saint Petersburg, Azbuka-klassika, 2008.
14. Khan-Magomedov S.O. *Arkhitektura sovetskogo avangarda* [Architecture of the Soviet avant-garde]. Moscow, Strojizdat, 1996.
15. MacCarthy W.F. *Anarchy and Beauty: William Morris and his Legacy 1860-1960*. London, 2014.
16. Margolin V., Margolin S. *A "Social Model" of Design: Issues of Practice and Research*. In *Design Issues*. 2002. №4. Pp. 24-30.
17. Meadows D. et al. *The Limits to Growth*. New York, 1972.
18. Norman D. *DesignX: Complex Sociotechnical Systems* / S. Ji. In *The Journal of Design, Economics, and Innovation*. 2015. Vol. 1. №2. Pp. 83-106.
19. Nussbaum B. *Is Humanitarian Design the New Imperialism? Does Our Desire to Help Do More Harm Than Good?* In *Fast Company*. July 7, 2010.
20. Papanek V. *Design for the Real World: Human Ecology and Social Change*. Chicago, 1984.
21. Torretta T., Clark B. Nicholas B. Torretta, B. Clark. *Conditioning change: unfolding interactions for practice-based pull for tech*. / R. C. Smith, A.M. Kanstrup. In *Proceedings of the 14th Participatory Design Conference PDC '16*, Aarhus, Denmark, August 15-19. 2016. #2. Pp. 78-79
22. Sarabyanov A.D. *Entsiklopediya russkogo avangarda* [Encyclopedia of Russian avant-garde]. Moscow, OOO "Global Jekspert jend Servis Tim", 2014.
23. Scharpf E. *Why "sustainability" should be more than a meaningless buzzword*. In *Reuters*, 2013. -
24. Sparke P. *Design in Context*. London, 1987.
25. Thaler R. H., Sunstein C. R., Balz J. P. *Choice architecture*. / E. Shafir. In *The behavioral foundations of public policy*. 2013. Pp. 428-439.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-16-25

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

ИКОНОГРАФИЯ СЦЕН НАГРАЖДЕНИЯ ЧИНОВНИКОВ ИЗ ХРАМОВЫХ КОМПЛЕКСОВ ВРЕМЕНИ XX ДИНАСТИИ

К эпохе Нового царства относится расцвет феномена награждения придворных чиновников и воинов царем за верную службу, что подтверждается значительным количеством исторических источников, а также сценами, иллюстрирующими награждение фараоном представителей знати, которые появляются в частных гробницах в правление Тутмоса IV и продолжают существовать на протяжении всего Нового царства. В данной статье речь идет о сценах награждения времени XX династии, которые находятся в храмовых комплексах. Интересен сам факт появления изображения награждения частного лица не в собственной гробнице, а в храмовом комплексе. Статья посвящена сценам награждения градоправителя Фив Пасера из поминального комплекса Рамсеса III Мединет Абу и верховного жреца Амона-Ра Аменхотепа из Карнакского храма, а также сравнительной характеристике этих сцен с более ранними сценами награждения из частных гробниц времени XVIII династии.

Ключевые слова: Древний Египет, Новое царство, сцены награждения, поминальный храм Рамсеса III в Мединет Абу, Карнакский храм, 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, as well as the scenes depicting the king's rewarding the noble people which first were created in private tombs during the reign of Tutmos IV and went on appearing during the whole New kingdom epoch. This article is about the rewarding scenes from temple complexes, which dates the time of the XX dynasty. An interesting fact is the appearance of the image of rewarding a private person not in his own tomb, but in the temple complex. The article is devoted to the compositional features of the rewarding scenes of the Mayor Paser from the Mortuary temple of Ramses III at Medinet Habu and the high priest of Amun-Ra Amenhotep from the Karnak temple, as well as a comparative characteristics of this scene with earlier rewarding scenes from private tombs of the XVIII dynasty.

Keywords: Ancient Egypt, New Kingdom, rewarding scenes, gold of honour, rewards, mortuary temple of Ramses III in Medinet Habu, The Karnak Temple Complex

Награждения чиновников царем за верную службу известны с эпохи Древнего царства, но наибольшее распространение они получают в эпоху XVIII династии. В это же время также получают распространение сцены, иллюстрирующие награждение чиновников царем, в гробницах этих чиновников.

По всей видимости, в эпоху XVIII династии происходят изменения в мировоззрении древнеегипетской знати, которая хотела прославить свои заслуги и подчеркнуть свой социальный статус не только в своих гробницах, но уже и при жизни. Так ко времени XVIII династии относятся исторические стелы, вырезанные в скалах Серабит эль-Хадима, на которых показаны награжденные чиновники. Ко времени XIX династии относятся посвятительные (вотивные) стелы, на которых в нижней части стелы изображался молящийся чиновник в наградах [Ершова, 2018]. И в результате, во время правления Рамсеса II впервые сцена награждения чиновника, а именно царского наместника в Куше Именмипета, появляется в скальном храме в Бейт эль-Вали. Интересен тот факт, что впервые сцена награждения в храме возникает не в период упадка Египта, а во времена расцвета Египетского государства и успешной завоевательной политики Рамсеса II. Однако не стоит забывать, что она появляется в храме, находящемся на завоеванной территории Куша, где Имемипет был наместником, то есть вторым после царя [Ершова, 2019].

© Ершова Е.С., 2020

ISSN 2227-6165

В целом для последующей эпохи XX династии характерно уменьшение количества сцен награждения, что возможно, связано с упадком страны в это время. Большая часть подобных изображений продолжала располагаться в гробницах чиновников, но есть и исключения. В данной статье речь пойдет о нескольких сценах, расположенных в храмовых комплексах.

К ним относятся изображения награждений градоправителя Фив Пасера, из храма Рамсеса III Мединет Абу, и верховного жреца Амона-Ра Аменхотепа, из Карнакского храма.

Распорядитель южного города, то есть градоправитель Пасер, был награжден Рамсесом III; упоминание об этом, по-видимому, было изображено в его поминальной часовне, которая была выстроена рядом с поминальным комплексом Рамсеса III в Мединет Абу. Этой чести было удостоено всего пять чиновников времени правления Рамсеса III. К сожалению, их часовни были уничтожены в конце XX династии, а блоки повторно использованы в качестве напольных плит частных гробниц [Schott, p.1]. Изображения на блоках песчаника посвящены сценам из жизни Пасера и его поминальному культу; было восстановлено не менее трех сцен из декора его молельни, а также несколько единичных изображений. Интересно, что довольно часто Пасер показан в наградах, а именно, в ожерелье *шебиу:* например, в сцене, где он поклоняется богу солнца [Schott, fig.4].

Награждение Пасера (*рис. 1*) является частью большей сцены, посвященной принесению даров богам. К сожалению, сцена дошла до нас фрагментарно [Schott, p.5]. В среднем регистре сохранилось всего несколько блоков. Собственно изображение царя, в присутствии которого происходит награждение, не сохранилось. Первая из сохранившихся фигур – это высокопоставленный чиновник, изображенный в парадном одеянии; одна его рука поднята в приветственном жесте, во второй он держит опахало в виде страусиного пера. Перед ним – стол с дарами, на котором показаны три кувшина, хлеба, букет лотосов, а также ожерелье. За ним в два регистра изображены четыре чиновника, несущие столы с дарами, на которых мы видим ожерелья-оплечья, букеты лотосов, чаши с горящими благовониями и другие дары. Следом за ними показана большая фигура чиновника: собственно, это сам Пасер, облаченный в длинную юбку, с руками, поднятыми в ликующем жесте. В одной руке он держит чашу с горящими благовониями. Его сопровождает чиновник, держащий в руке опахало в виде страусиного пера. Следующая композиция изображает непосредственно награждение Пасера. В центре изображен сам Пасер с руками, поднятыми в ликующем жесте; один из слуг надевает на него ожерелье-оплечье *шебиу*, а другой покрывает его тело благовониями. На заднем плане показаны столики с дарами: ожерельем *шебиу* и чашей с благовонными маслами.

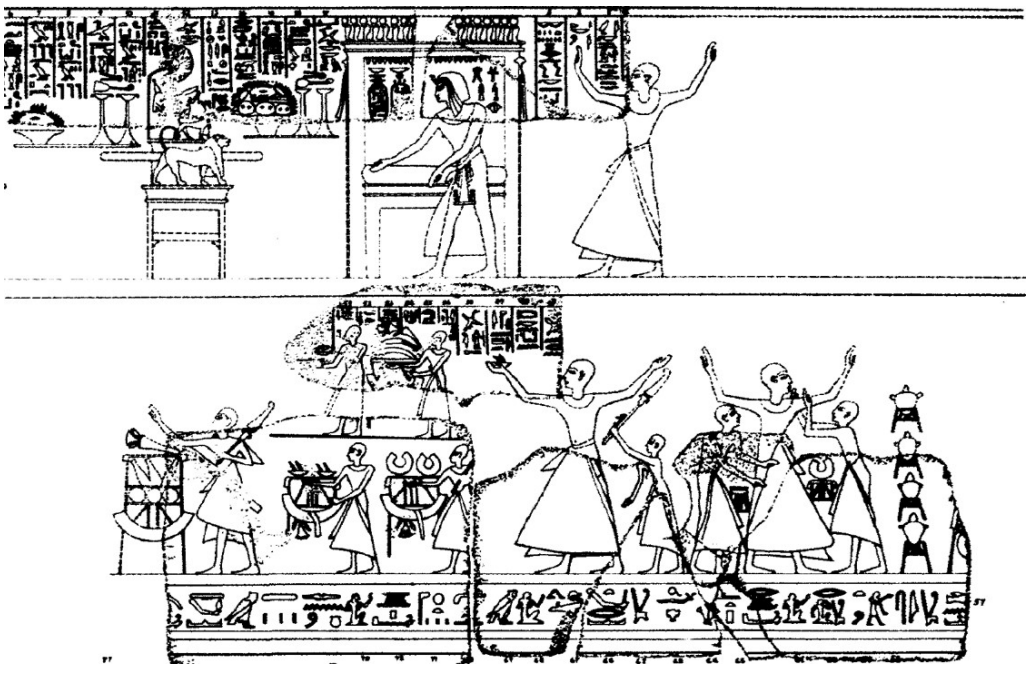


Рис. 1.
Сцена награждения Пасера из поминального храма Рамсеса III в Мединет Абу.

ISSN 2227-6165

Появление сцены награждения Пасера в системе росписи его поминальной часовни неудивительно, как и изображение сцен из жизни чиновника в его гробнице. Начиная с эпохи XVIII династии складывается новая иконографическая программа росписи частных гробниц, в которую включаются сцены, иллюстрирующие придворную жизнь и личные достижения чиновника, а также сцены поклонения и принесения даров богам. До XVIII династии традиция включения образа царя в систему декора усыпальниц крупных сановников отсутствовала, но в эпоху Нового царства сцены, включающие фигуру царя и, в ряде случаев, его семьи, занимают центральное место в общей системе росписи гробницы. Именно такие сюжеты мы встречаем и в поминальной часовне Пасера.

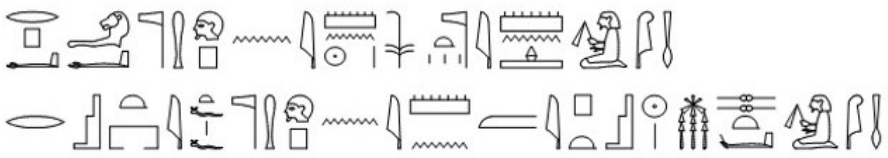
Другой случай появления изображения награждения чиновника в храмовом комплексе еще более необычен. Речь идет о двух сценах награждения, которые мы встречаем в Карнакском храме. На восточной стене открытого двора между седьмым и восьмым пилоном мы видим две зеркальные сцены награждения верховного жреца Амона-Ра Аменхотепа.



Рис. 2.
Северная сцена награждения Аменхотепа в Карнакском храме. Фото автора.

Сцены награждения практически идентичны, но, по всей видимости, награждение происходило в разные годы. Северная стена имеет лучшую сохранность (*рис. 2*), на ней мы видим изображение Рамсеса IX, стоящего на небольшом возвышении, он облачен в синюю военную корону с уреем и парадное одеяние: короткую юбку с поясом, украшенным двумя уреями и длинную тунику. На шее царя надето ожерелье *усех* и ожерелье *шебиу*, состоящее из двух рядов бусин. Царь одной рукой опирается на посох, а другую протягивает к Аменхотепу. Напротив царя показан Аменхотеп, его фигура практически не отличается размером от фигуры царя, что без сомнения говорит об очень высоком социальном статусе Аменхотепа, который был потомственным верховным жрецом Амона-Ра, о чем и гласит надпись с двух сторон от него:

ISSN 2227-6165

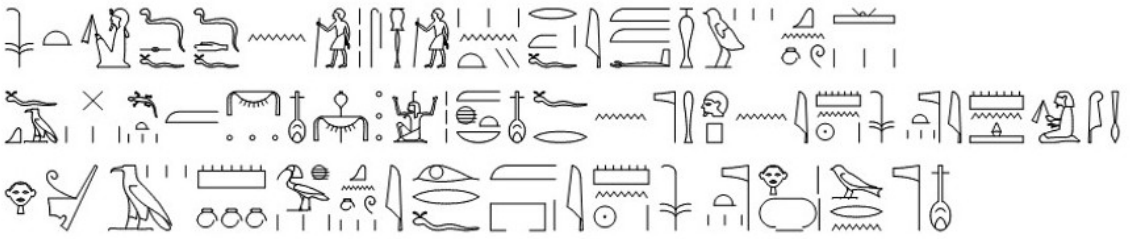


Rpˁt ḥ3ty-ˁ ḥm-nṯr tpy n Ỉmn-rˁ nsw nṯrw Ỉmn-ḥpt m3ˁ-ḫrw r st it.f ḥm-nṯr tpy n Ỉmn m Ỉpt-swt Rˁ-mss-nḫt m3ˁ-ḫrw

«Наследный князь, верховный жрец Амона-Ра царя богов Имен-хетеп, правогласный, на месте отца своего верховного жреца Амона в Карнаке Ра-месес-нехета правогласного».

Аменхотеп, облаченный в парадное одеяние – длинную юбку и тунику, предстает перед царем. На его шее мы видим ожерелье *усех* и ожерелье-оплечье *шебиу*, состоящее из четырех рядов бусин. Он поднимает руки в ликующем жесте, а с двух сторон от него изображены чиновники, возможно, служители сокровищницы, проводящие награждение и покрывающие тело Аменхотепа благовонными маслами. Между царем и Аменхотепом изображены в три регистра шесть столиков с полученными им дарами. Текст, сопровождающий сцену награждения на северной стене, сохранился практически полностью, что позволяет нам узнать не только точное перечисление даров, но и установить причину награждения Аменхотепа. Текст состоит из трех частей: речь царя, описание самого награждения и список даров.

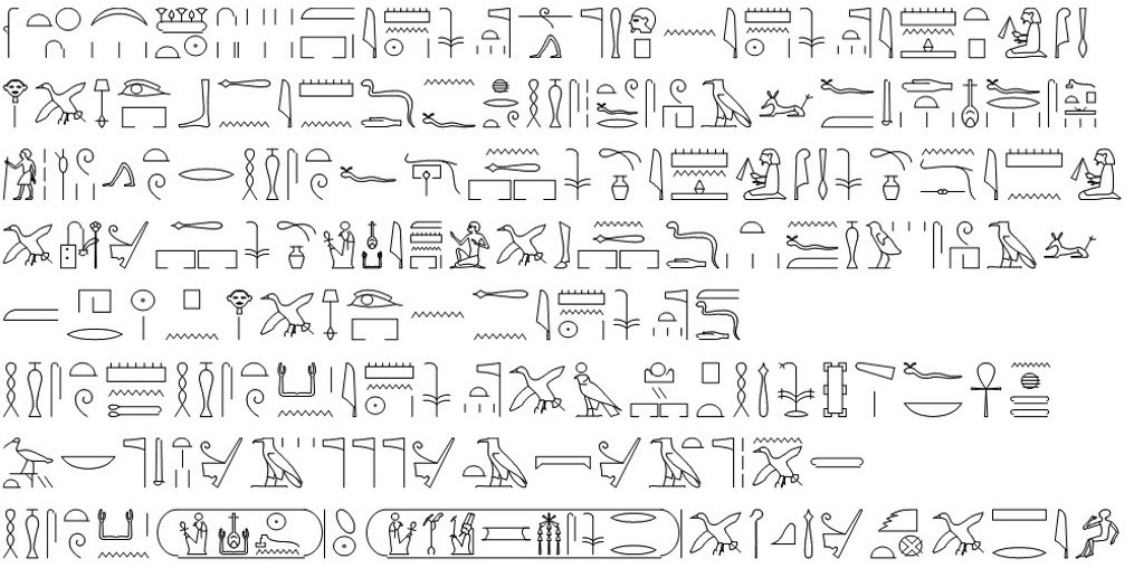
Царь говорит:



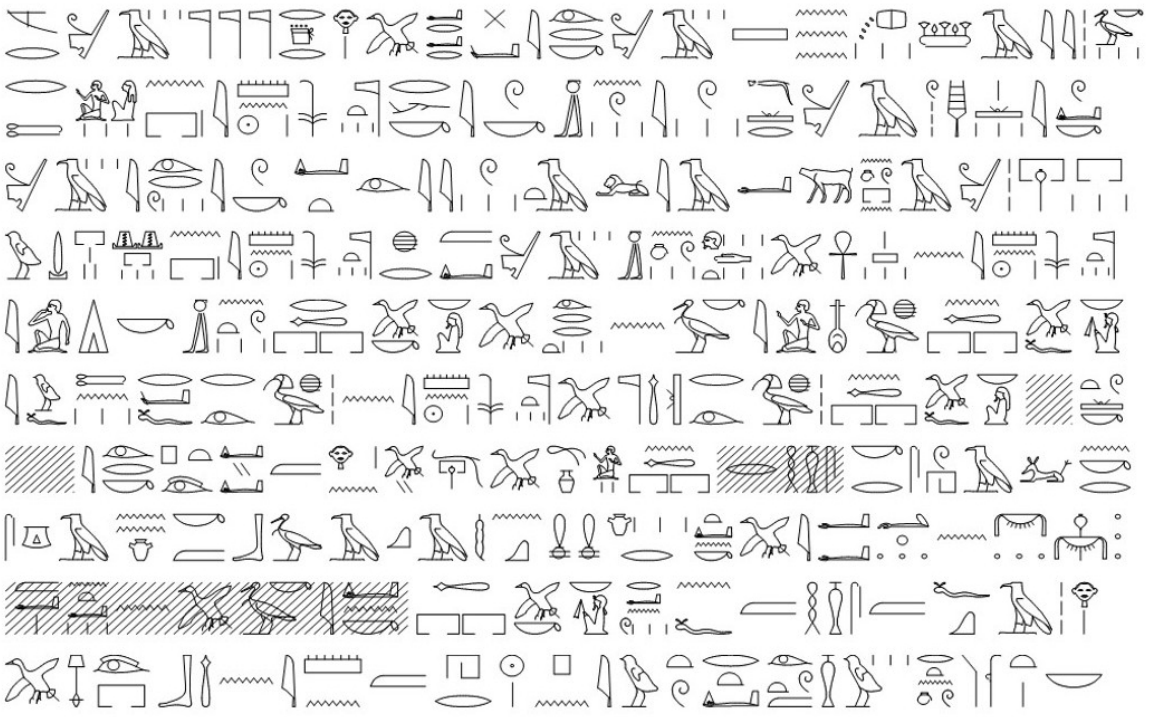
Nsw ḏs.f ḏd.f n srw smrw nty r gs.f imi ḫswt ḳnw fḳ3w ˁš3 m nbw nfr ḥḏ ḥḥw m iḫt nb nfr n ḥm-nṯr tpy n Ỉmn-rˁ nsw nṯrw Ỉmn-ḥpt m3ˁ-ḫrw ḥr n3 mnw 3ḫw ḳnw irr.f m pr Ỉmn-Rˁ nsw nṯrw ḥr rn wr n nṯr nfr

«Сам царь говорит он чиновникам и друзьям, которые на стороне его. Даны восхваления многие, множество наград из золота и серебра, миллион вещей прекрасных верховному жрецу Амона-Ра царя богов Аменхотепу правогласному, вследствие множества памятников великолепных, которые создал он в доме (храме) Амона-Ра, царя богов, для возвышения имени бога прекрасного».

Описание награждения:



ISSN 2227-6165

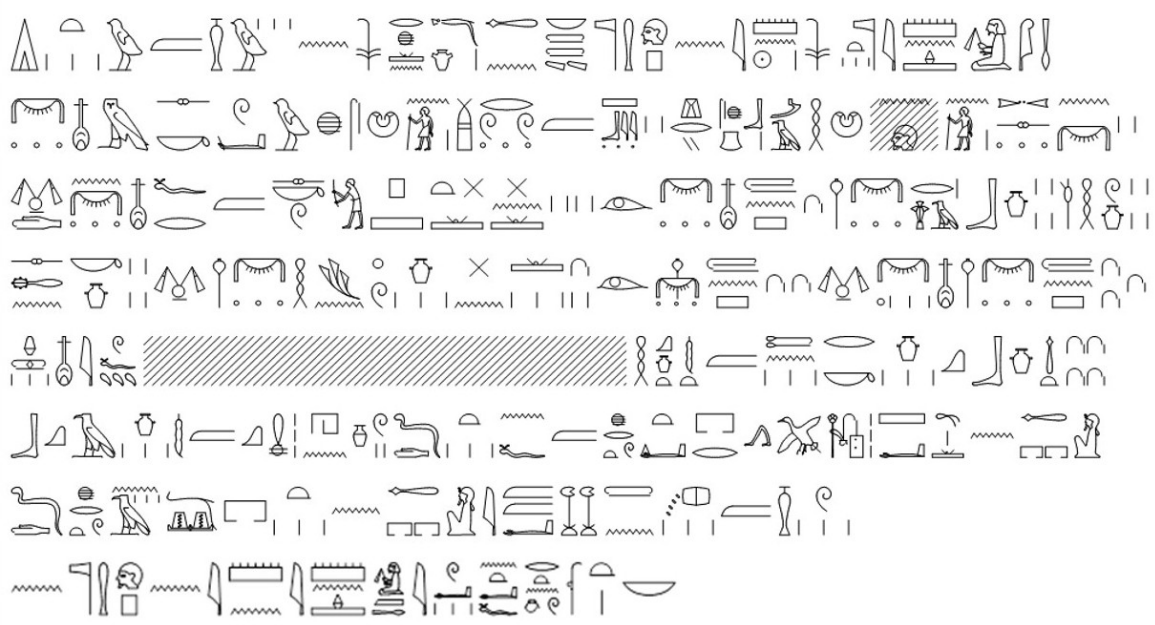


Rnpt 10 ꜣbd 3 ꜣḫt sw 19 m pr Ỉmn-Rᶜ nsw nṯrw ms ḥm-nṯr tpy n Ỉmn-rᶜ nsw nṯrw Ỉmn-ḥpt mꜣᶜ-ḫrw ḥr pꜣ wbꜣ ᶜꜣ n Ỉmn ḏd n.f ḫr.tw ḥsw tw.f r swhꜣ.f m mdwt nfrw stpw srw wḏi.tw r ḥsi tw.f imy-r pr ḥḏ n pr-ᶜꜣ wbꜣ nsw Ỉmn-ḥtp mꜣᶜ-ḫrw wbꜣ nsw Ns-Ỉmn pꜣ sš n pr-ᶜꜣ wbꜣ nsw Nfr-kꜣ-Rᶜ-m-pr-Ỉmn pꜣ whm n pr-ᶜꜣ ḏd.tw n.f m ḥsw swhi m hrw pn ḥr pꜣ wbꜣ n ᶜꜣ n Ỉmn-Rᶜ nsw nṯrw m ḏd ḥsi.tw Mnṯw ḥsi.tw kꜣ n Ỉmn-Rᶜ nsw nṯrw pꜣ Rᶜ-ḫrw-ꜣḫty Ptḥ ᶜꜣ rsy inb.f nb ᶜnḫ tꜣwy ḏḥwty nb mdwt nṯr nꜣ nṯrw n tꜣ pt nꜣ nṯrw n pꜣ tꜣ ḥsi tw kꜣ n Nfr-kꜣ-Rᶜ-stpn-Rᶜ sꜣ Rᶜ Rᶜ-msi-sw-ḫᶜi-m-Wꜣst-mry-Ỉmn pꜣ ḥḳꜣ ᶜꜣ n Kmt pꜣ šri mrr nꜣ nṯrw r ḏr ḥr pꜣ ᶜrᶜr i-irr.k nꜣ šmw šꜣyt bꜣkw rmṯ n pr Ỉmn-Rᶜ nsw nṯrw r-ḥt.k iw.k ini.w iw.w mḥ r nꜣ(y).w ᶜḥᶜ iw di.k nꜣ irr.w iw.k ḥr dit iry.w tꜣ rit-ḫnw nꜣ n prw-ḥḏ wḏꜣw šnwwt n pr Ỉmn-Rᶜ nsw nṯrw ḫr m di nꜣ inw tpw drwt pꜣ ᶜnḫw n Ỉmn-Rᶜ nsw nṯrw i.di.k in.tw.w r Pr-ᶜꜣ pꜣy.k nb pꜣ irr.tn bꜣk nfr ꜣḫ n pr-ᶜꜣ pꜣy.f nb Ỉw.f ṯnr.f r iri ꜣḫ n Ỉmn-Rᶜ nsw nṯrw pꜣ nṯr ᶜꜣ r iri Pr-ᶜꜣ pꜣy.f nb ... tw.k i.irr.k ptr ḏḏ m ḥr n pꜣ imy-r pr-ḥḏ pꜣ wbꜣ 2 n Pr-ᶜꜣ r ḥsi.k r swhi n.k r sgnn.k m bꜣkꜣ nḏm n ḳmi r dit pꜣ iᶜᶜw n nbw ḥḏ M ᶜnt-ᶜ n pꜣ bꜣk i.di n.k Pr-ᶜꜣ pꜣy.k nb rdi.w n.f m ḥsi m fḳꜣ ḥr pꜣ wbꜣ ᶜꜣ n Ỉmn m hrw pn iw.tw rdit iri.tw m ḥsw r ṯnw rnpt nb

«Год десятый месяц третий сезона ахет день девятнадцатый в храме Амона-Ра царя богов приход верховного жреца Амона-Ра царя богов Аменхотепа правогласного, в великий двор Амона, сказано ему под восхвалениями он, хвалим он словами прекрасными чиновниками избранными, которые отправлены для восхваления его, распорядитель сокровищницы фараона, царский служитель Имен-хетеп правогласный, царский служитель Нес-имен, писец фараона, царский служитель Нефер-ка-Ра-м-пер-Имен вестник (глашатай) фараона, было сказано ему хвалите (почитайте) и восхваляйте в день этот в великом дворе Амона-Ра царя богов говоря Хвалимый Монту, хвалимый Ка Амона-Ра царя богов, (хвалимый) Ра-хор-ахти, (хвалимый) Птахом великим южной стены, господином Мемфиса, (хвалимый) Тотом владыкой божественных слов, (хвалимый) богами неба и (хвалимый) богами земли, хвалимый Ка Нефер-ка-Ра-сетепен-Ра, сына Ра Ра-меси-су-хаи-м-Уасет-мери-Имен правителем великим Египта, ребенком возлюбленным всех богов, за достижения совершенные тобой (включая) сбор урожая, налоги и трудовую повинность (оброк) людей в храме Амона-Ра царя богов, которые под контролем твоим. Доставил ты их (это), они достигли итога их, приказал ты (все), что было сделано, ты приказал сделать это, чтобы (наполнить) внутренние помещения сокровищниц, складов и зернохранилищ в храме Амона-Ра царя богов, а также дары и налоги (что является) пропитанием Амона-Ра царя богов и приказал ты принести это фараону твоему господину. Было совершено это слугой прекрасным, полезным фараону, его господину он мощно, активно (работал), чтобы быть полезным Амону-Ра царю богов, богу прекрасному, чтобы быть полезным фараону, его господину ... твой ..., сделано тобой. Смотри на то, что приказано распорядителю сокровищницы и двум служителям царским фараоном для почитания тебя для восхваления тебя умащен ты сладким маслом моринги как мазью, даны тебе в награду золото и серебро. В качестве ежегодных назначений (денежных) для слуги, которые даны тебе фараоном, твоим господином. Дали они (это) ему в качестве восхваления и награждения в великом дворе Амона в день этот. Приказано совершать восхваление/почитание (это) год каждый».

ISSN 2227-6165

Список полученных наград:



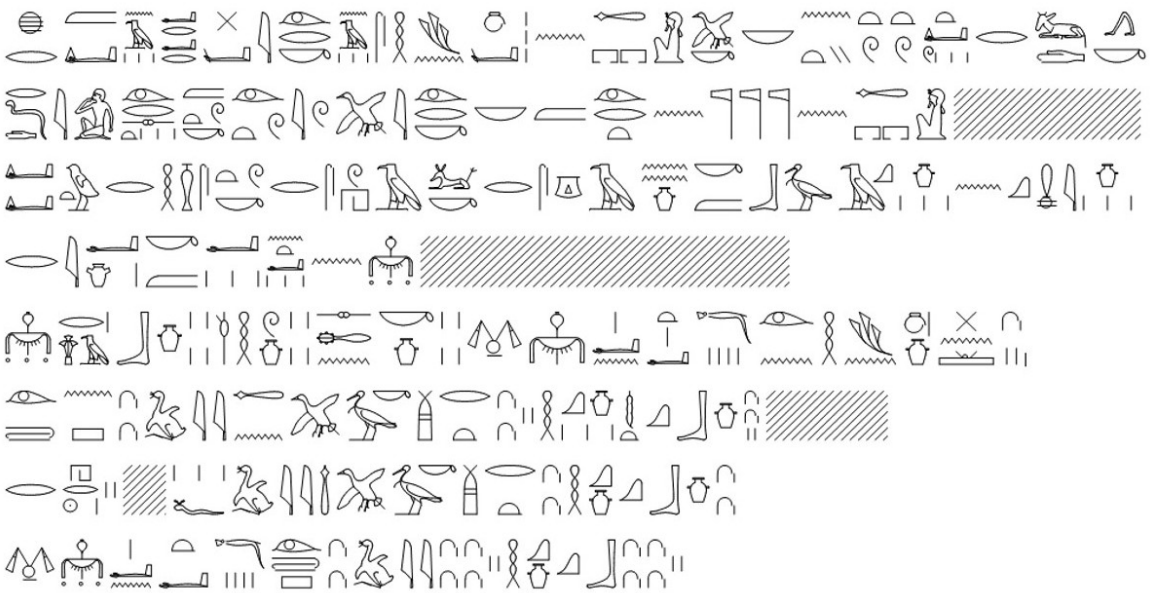
di.tw m ḥsw n rḫ nsw mḥ-ib ꜥ3 n nb t3wy ḥm nṯr tpy n Ỉmn-Rꜥ nsw nṯrw imn-ḥtp m3ꜥ ḫrw Nbw nfr m skw wsḫ n sr ꜥprw m šbyw 2 ḫry sbḫ m3ḥ n tp n sr ṯsw n nbw 2 dmḏ n nbw nfr m skw psšt šbn 4 iri nbw nfr dbn 10 ḥḏ rḫ3b 4 wḏḥ 4 sḫnk 4 dmḏ ḥḏ ḥnww šbn 12 iri ḥḏ dbn 20 dmḏ nbw nfr ḥḏ dbn 30 t nfr iwf ... ḫnkt nḏmt m ṯnrk ḳb ꜥ3t 40 b3ḳ nḏm m ḳmi ḫnw 2 ḏd.tw n.f m ḫr.tw di.tw pri p3 sšw šꜥ n Pr-ꜥ3 ḏd ḫt.tw n3 imy-r šnwwt n Pr-ꜥ3 imi ḫ3-t3 2 m ḥswt n ḥm nṯr tpy n Ỉmn Ỉmn-ḥtp m3ꜥ-ḫrw iw ꜥnt-ꜥ.f r ṯnw rnpt nb

«То что было дано в качестве восхваления, тому кто известен царю, великому владыке обеих земель верховному жрецу Амона-Ра царю богов Аменхотепу правогласному, чистое золото, выполненное в *секу*-стиле, одно ожерелье *усех* чиновничье, драгоценности в виде 2 ожерелий *шебиу*, а также одна пектораль, одна гирлянда/повязка на голову чиновника *мах*, 2 диадемы из золота, итого чистого золота, выполненного в *секу*-стиле, 4 различных вида, в сумме чистого золота на 10 дебен, серебра 4 сосуда *рехаб*, 4 сосуда *уджех*, 4 сосуда *сехенек*, итого серебра сосудов разного вида 12, в сумме серебра на 20 дебен, итого чистого золота и серебра на 30 дебен, хлеба прекрасного, мяса ... пиво сладкое *теренек* 40 больших *кеб*-сосудов, масло моринги сладкое в виде мази 2 сосуда *хену*. То, что было сказано ему в качестве заявления: дайте писцу, пришедшему документы фараона и скажите распорядителям зернохранилищ фараона дать 2 единицы пахотной земли в качестве восхваления верховного жреца Амона Аменхотепа, правогласного, и будет это частью ежегодных назначений его год каждый».



Рис. 3. Южная сцена награждения Аменхотепа в Карнакском храме. Фото автора.

Южная сцена награждения Аменхотепа в Карнакском храме (*рис. 3*) идентична северной сцене – это практически зеркальная сцена, изменены немного только положения рук служителей сокровищницы и изображение даров. Если на северной сцене было шесть столов с дарами, то на южной их пять. Текст, повествующий о награждении, также практически идентичен, но имеет худшую сохранность. Различается только список даров, которые даны Аменхотепу:



ḫr m di nꜣ ꜥrꜥr irr.k nꜣ sḫnw n Pr-ꜥꜣ pꜣy.k nb nty tw.tw dit.w r iwd.k r-ḏd i-irr.st mtw.k iri.tw iw pꜣ irr.k nb m irit n nṯrw n Pr-ꜥꜣ ḏḏ tw r ḥsi tw.k r swhi.k r sgnn.k m bꜣḳ n ḳmi R iʿi-ib.k m ꜥnt-ꜥ n ḥḏ … ḥḏ rḥꜣb 4 wdḥw 4 sḫnk 4 dmḏ ḥḏ ꜥnt-ꜥ mḥ 4 iri ḥnw šbn 12 ḥḏ rḥꜣb 4 wdḥw 4 sḫnk 4 dmḏ ḥḏ ꜥnt-ꜥ mḥ 4 iri ḥnw šbn 12 ỉri dbn 20 ṯꜣy ꜥꜣ n pꜣ bꜣk ꜥpr 22 ḥnḳt nḏmt ḳb 22 R hrw 2 ….f ṯꜣy ꜥꜣ pꜣ bꜣk ꜥpr 20 ḥnḳt ḳb 20 dmḏ ḥḏ ꜥnt-ꜥ mḥ 4 dbn 20 ṯꜣy 42 ḥnḳt ḳb 42

«Кроме того за достижения, которых достиг ты (выполняя) поручения фараона, господина твоего, которые были даны тебе, что выделить тебя говоря: «Сделай это» и ты сделал это. Все сделанное тобой совершено для богов и фараона …Дано для почитания тебя и восхваления тебя умащение тебя маслом моринги как мазью, чтобы порадовать сердце твое выделено/назначено серебро … Серебра 4 сосуда *рехаб*, 4 сосуда *уджех*, 4 сосуда *сехенек*, итого серебра выделение четвертое сделано в виде 12 сосудов различных, в сумме серебра на 20 дебен, 22 большие корзины с хлебом-*апр* для работников, 22 сосуда *кеб* с пивом сладким …В день второй 20 больших корзины с хлебом-*апр* для работников, 20 сосудов *кеб* с пивом итого серебра назначение/выделение четвертое сделано на 20 дебен, 42 корзины (с хлебом), 42 сосуда *кеб* с пивом».

Благодаря тексту становится понятно, что в обоих случаях награждение происходит во дворе Карнакского храма, то есть это награждение на месте службы чиновника, что было довольно распространено в эпоху Нового царства.

Если говорить о композиционных особенностях сцен награждения Пасера из его поминальной часовни в Мединет Абу и Аменхотепа в Карнакском храме, следует отметить следующее. Сложившаяся в XVIII династию иконография сцен награждения в эпоху XIX-XX династии остается практически неизменной, но в большей степени это касается системы декора гробниц. Именно ко времени правления XVIII династии относится самое большое количество сохранившихся сцен награждения, которые можно разделить на три типа: награждение во дворце, награждение на месте службы чиновника и награждение в сокровищнице [Ершова, 2017].

К какому типу можно отнести сцену награждения Пасера – не ясно, так как сцена сохранилась фрагментарно. По всей видимости, Пасер был изображен перед Рамсесом III, чье изображение не сохранилось. Возможно, награждение происходит в сокровищнице, и композиционно эта сцена близка, например, к сцене награждения из гробницы Неферхотепа II (TT50, эль-Гурна) [Hari, 1985, Pl. VI]. У этих сцен есть ряд схожих композиционных приемов:

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

– хотя изображение Рамсеса III не сохранилось, мы видим его же изображение на регистр выше. Фараон показан стоящим в окне появления, опирающимся одной рукой на подушку;

– царь не производит награждение сам, он протягивает руку к собравшимся чиновникам, тем самым как бы участвуя в нем;

– перед фараоном находятся чиновники, присутствующие при награждении, а также сам отличившийся вельможа с воздетыми в ликующем жесте руками;

– изображение даров практически отсутствует, но их список, как правило, содержится в надписи;

– дополнительные сцены сведены к минимуму. Передан только выход чиновников из сокровищницы. Следует отметить, что для ритуала награждения, происходящего в сокровищнице, характерно отсутствие изображения самой сокровищницы.

Награждения Аменхотепа из Карнакского храма можно отнести к сценам восхваления, происходящим на месте службы чиновника. Такие сюжеты становятся популярны в частных гробницах с позднеамарнского периода; яркими примерами подобных сцен являются награждение Мерира I в большом храме Атона в Ахетатоне [Davies N. de G., Pl. VI, XXIX, XXX] или награждение военачальника Хоремхеба в военном лагере [Martin, 1898 Vol. I, Pl. 103, 107].

У этих сцен есть ряд схожих композиционных приемов:

- награждение происходит перед царем, который стоит, опираясь на посох одной рукой, а другую протягивает к чиновнику;

- награждение производят служители сокровищницы.

Но в отличие от композиций времени XVIII династии отсутствуют дополнительные сцены, иллюстрирующие место, где происходит награждение. Например, в гробнице Мерира I был изображен храм Атона и храмовое хозяйство, а у Хормехеба – воины и военный лагерь. В случае с награждением Аменхотепа то, что действие происходит в Карнакском храме, мы узнаем только из сопроводительного текста. Для времени XX династии характерно уменьшение количества действующих лиц и количества изображаемых наград, а также исчезают дополнительные сюжеты. Однако согласно тексту дары, приносимые чиновнику во время награждения, становятся более разнообразными, даже присутствуют земельные наделы, которые отсутствовали при награждении в начале Нового царства. Сцены награждения уменьшаются и становятся менее детализированными, исчезают изображения придворной жизни.

Есть еще одно очень важное композиционное изменение в сценах награждения Аменхотепа: это размер самой фигуры награждаемого. Его фигура практически одного размера с фигурой царя, что абсолютно неприемлемо для древнеегипетского искусства. Это, а также само расположение сцен награждения, говорит об очень высоком социальном статусе чиновника.

Само появление сцен, иллюстрирующих частную жизнь чиновников в храмовых комплексах, довольно необычно и уже указывает на их высокий социальный статус. Сцены награждения встречались в храмовых комплексах и раньше, даже в эпоху Древнего царства: например, в сокровищнице храмового комплекса Сахура в Абусире были найдены сцены, иллюстрирующие награждение царских строителей. Но одно дело – небольшая сцена на стене сокровищницы и другое дело – в открытом для посещения дворе храма. С чем же связано подобное явление?

Если говорить о награждении Пасера, то его сцена награждения, найденная в Мединет Абу, относится к декору не поминального храма Рамсеса III, а его собственной поминальной часовни. Но уже само появление частной поминальной часовни на территории царского поминального комплекса показывает его близость к царю и подчеркивает высокий социальный статус. Подобной чести удостоены были лишь пять чиновников времени правления Рамсеса III. Хотя следует отметить, что это не новая традиция, так на территории поминального храма Аменхотепа III в Луксоре времени XVIII династии тоже располагались поминальные часовни близких к царю чиновников.

Ситуация со сценами награждения верховного жреца Аменхотепа совсем другая, ведь удостоиться чести поместить две сцены награждения в открытом дворе главного места почитания Амона-Ра в Карнакском храме – это уникальное явление. Из одного только появления сцен награждения Аменхотепа в Карнаке можно сделать несколько выводов о его высоком положении. Помимо расположения сцен удивительна и сама композиция, ведь чиновник изображает себя практически одного роста с царем.

Из сопроводительного текста становится ясно, что сам царь на награждении не присутствовал. Возможно, награждение происходило перед его статуей. Такие сцены известны и из предыдущих эпох, например, стела с награждением Меса из Пер-рамсеса [Ершова, 2018, стр. 35]. Также о том, что перед нами предстает статуя Рамсеса IX, а не он сам, может говорить небольшой постамент, на котором он и был изображен.

Еще одним фактором появления подобной сцены награждения Аменхотепа в Карнакском храме может быть общий упадок в стране, который наблюдается в конце XX династии. Сцены, иллюстрирующие награждение верховного жреца Аменхотепа из Карнакского храма, имеют четкую датировку, указанную в тексте: северная сцена должна быть датирована, согласно пояснительной надписи, «годом десятым, месяцем третьим сезона *ахет*, днем девятнадцатым правления Неферка-Ра-сетепен-Ра», то есть Рамсеса IX. Следовательно, и сама сцена предположительно была создана во времена правления Рамсеса IX.

Дата в пояснительной надписи к южной сцене не сохранилась, однако в тексте есть указание, что данное событие произошло через год после первого награждения. Но остается вопрос, чем могло быть вызвано такое нарушение классической иконографии, по которой фигура царя должна быть крупнее фигур чиновников или жрецов.

Ответ на этот вопрос можно найти в автобиографии самого Аменхотепа. Конец XX династии в древнеегипетской истории – смутное время, предшествующее III Переходному периоду. Последним царем XX династии был Рамсес XI, но одновременно с ним в Фивах объявил себя царем Херихор, верховный командующий египетской армией, который стал также верховным жрецом Амона-Ра, взяв в жены Неджамет – дочь Аменхотепа. Несоответствие данных сцен древнеегипетскому канону логично объяснить тем фактом, что Аменхотеп приказал вырезать сцены своего награждения в Карнакском храме уже после смерти Рамсеса IX, возможно, во времена правления Херихора, чтобы еще больше подчеркнуть свой новый социальный статус.

Собственно, традиция изображения, а возможно, и сам феномен награждения чиновника золотыми ожерельями *шебиу* за верную службу, который начал складываться еще в эпоху Древнего царства, полностью исчезнет в конце Нового царства – начале III переходного периода, а сцены награждения верховного жреца Амона-Ра Аменхотепа в Карнакском храме – одно из последних свидетельств этого феномена.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Сцена награждения Пасера из поминального храма Рамсеса III в Мединет Абу.

Источник: Schott, S. Wall Scenes from the Mortuary Chapel of the Mayor Paser at Medinet Habu, Studies in Ancient Oriental Civilization 30. Chicago 1957. pl I.

Рис. 2. Северная сцена награждения Аменхотепа в Карнакском храме. Фото автора.

Рис. 3. Южная сцена награждения Аменхотепа в Карнакском храме. Фото автора.

ИСТОЧНИКИ

1. *Davies, N. de G.* The rock tomb of El Amarna. – London: Egypt Exploration Fund, Part I, 1903.
2. *Hari R.* La tombe Thebaine du pere divin Neferhotep (TT 50). – Geneve: Éditions de Belles-Lettres, 1985.
3. *Martin G.T.* The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-in-Chief of Tut'ankhamun. – London: Egypt Exploration Society, 1989. Vol. I, II.

ISSN 2227-6165

4. *Schott S.* Wall Scenes from the Mortuary Chapel of the Mayor Paser at Medinet Habu, Studies in Ancient Oriental Civilization 30. – Chicago 1957.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ершова Е.С.* Древнеегипетские стелы со сценами награждения чиновников эпохи Среднего и Нового царств // Артикульт. 2018. 32(4). С. 30-42.
2. *Ершова Е.С.* Иконография сцен награждения чиновников в древнеегипетских гробницах эпохи XVIII династии // Артикульт. 2019. 28(4). С. 49-58.
3. *Ершова Е.С.* Иконография сцены награждения Именмипета из храма в Бейт эль-Вали // Артикульт. 2019. 36(4). С. 20-28.

SOURCES

1. Davies N. de G. *The rock tomb of El Amarna. London, Egypt Exploration Fund, Part I*, 1903.
2. Hari R. *La tombe Thebaine du pere divin Neferhotep (TT 50)*. Geneve, Éditions de Belles-Lettres, 1985.
3. Martin G.T. *The Memphite Tomb of Horemheb, Commander-in-Chief of Tut'ankhamun*. London, Egypt Exploration Society, 1989. Vol. I, II.
4. Schott S. *Wall Scenes from the Mortuary Chapel of the Mayor Paser at Medinet Habu, Studies in Ancient Oriental Civilization 30*. Chicago 1957.

REFERENCES

1. Ershova E.S. *Drevneegipetskie steli so scenami nagrazhdenija chinovnikov jepohi Srednego i Novogo tsarstv* [Ancient egyptian stele with rewarding scenes in the Middle and New Kingdom]. In *Articult*. 2018. #4 (32). p. 30-42.
2. Ershova E.S. *Ikonografija scen nagrazhdenija v drevneegipetskih grobnicah jepohi XVIII dinastii* [The iconography of the rewarding scenes in Ancient Egyptian tombs of the XVIII-th dynasty]. In *Articult*. 2017. #4 (28). Pp. 49-58.
3. Ershova E.S. *Ikonografija sceni nagrazhdenija Imenmipeta iz hrama v Beijt el-Vali* [Iconography of the rewarding scene of Amenemope from the temple of Beit el-Wali]. In *Articult*. 2019. #4 (36). Pp. 20-28.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-26-36

С.Н. Давидоглу
аспирант Центра изучения религий РГГУ
mail@davidoglu.ru

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ АСПЕКТ ИЗОБРАЖЕНИЯ ХРАМА В ИУДЕЙСКИХ АПОКАЛИПТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ КОНЦА I – НАЧАЛА II ВВ. Н.Э.

Иудейские апокалиптические тексты, возникшие в период между разрушением Второго Храма в Иерусалиме (70 г. н.э.) и подавлением восстания Бар-Кохбы (135 г. н.э.), осмысляли важнейшую для иудаизма того времени идею храма. Проблему во всех этих текстах представляет пространственно-временной аспект изображения храма, в котором смешивается настоящее, прошлое и будущее, земная и небесная реальности. В статье приводится анализ изображения храма в каждом из апокалипсисов, показаны его пространственно-временные аспекты, а также то, какое значение имело осмысление идеи храма в этих текстах для иудейской культуры. В результате анализа показано, что идея храма даже после его разрушения остается ключевой для религиозного сознания, но полностью переносится в плоскость божественной реальности, из-за чего пространство и время осмысляются как бы с точки зрения Бога. Рассмотренные тексты показывают динамику эсхатологических ожиданий в иудаизме I-II вв. н.э. и смещение акцентов от храмового служения к Торе, а также демонстрируют незыблемость идеи сакрального в иудейской культуре.

Ключевые слова: иудейская апокалиптика, Откровение Авраама, 3 Ездры, 2 Варуха, 3 Варуха, иудаизм I в. н.э., идея храма, сакральное пространство, восстановление храма, эсхатология, небесный храм, божественная реальность

Jewish apocalyptic texts that were written between the destruction of the Second Temple in Jerusalem (70 AD) and the end of the Bar Kochba rebellion (135 AD) comprehended the idea of the temple, which was very important for Judaism at that time. The problem in all these texts is the spatio-temporal aspect of the temple imagery, in which the present, past, and future, earthly and heavenly realities are mixed. The article provides an analysis of the image of the temple in each of the apocalypses, shows its spatio-temporal aspects, as well as the significance of the understanding of the idea of the temple in these texts for Jewish culture. It was shown as a result of the analysis, that the idea of the temple remains vital for religious consciousness even after its destruction, but is completely transferred to the dimension of divine reality in which space and time are shown from the point of view of God. These texts show the dynamics of eschatological expectations in Judaism of the 1st-2nd centuries AD and a shift in emphasis from temple ministry to the Torah, they also demonstrate the immutability of the idea of the sacred in Jewish culture.

Keywords: Jewish Apocalyptic, Apocalypse of Abraham, 4 Ezra, 2 Baruch, 3 Baruch, Judaism of the 1st century AD, Temple Idea, Sacred Space, Restoration of the Temple, Eschatology, Heavenly Temple, Divine Reality

После разрушения Иерусалимского Храма в 70 г. н. э. вопрос богословского осмысления храма стал особенно животрепещущим. Уже второй раз за историю иудейская нация лишилась Храма, который был центром ее религиозной жизни и одним из главных столпов богословия (подробнее см.: [Бил, 2018, с. 15-40; Шиффман, 2002, с. 47; Lioy, 2010, p. 1; Stevenson, 2001, p. 201-203, 211; Stone, 1981, p. 198]). Через несколько десятилетий после этого события, когда восстание Бар-Кохбы будет подавлено и надежды на скорое восстановление Храма угаснут, раввинистический иудаизм переосмыслит то, что вкладывалось в богословие храма, перенаправив акценты на изучение Торы, синагогальное и семейное богослужения (см.: [Шиффман, 2002, с. 155-59, 238, 248, 250]). Однако до этого времени вопрос о том, почему Храм разрушен, и как быть с теми основаниями веры, которые зиждились на нем, оставался чрезвычайно важен и осмыслялся в ряде текстов этой эпохи. Раввинистическая литература к этому времени еще не сформировалась, все основные иудейские секты, вероятно, либо прекратили свое существование, либо серьезно трансформировались [там же, с.160-161], а христианские тексты не выражали эксплицитно реакцию на разрушение Храма, хотя упоминают об этом событии[1]. Поэтому для понимания того, как разрушение Храма понималось в

© Давидоглу С.Н., 2020

[1] Предсказание о разрушении Храма содержится в синоптических евангелиях, указания на разрушение Храма – во

ISSN 2227-6165

этот период, в нашем распоряжении есть только сочинения Иосифа Флавия и ряд иудейских апокалипсисов, написанных между 70 и 135 гг. н.э.[2]

Тексты 4 апокалипсисов, о которых идет речь в данной статье (Откровение Авраама, 3 Ездры, 2 Варуха, 3 Варуха), каждый по-своему осмысляет саму идею храма, представляя новый образ храма[3]. Однако при интерпретации этого образа возникает ряд проблем. Одной из них является пространственно-временной аспект изображения храма: показан ли храм небесным, земным или нисходящим с неба на землю, современным автору (визионеру) или будущим, существующим в реальности (земной или небесной) или метафорическим. Не всегда на эти вопросы можно ответить достаточно определенно в рамках одного текста[4].

Задачу усложняет ряд факторов. Во-первых, сам жанр апокалипсиса, который предполагает описание внеземной реальности, глубокий символизм, а также передачу вести в форме видения. Из-за этого совершенно нормально сочетание несочетаемых образов, смешение земного и небесного, настоящего и будущего, и говорить о «четкости» описываемых явлений не вполне корректно[5]. Кроме того, в значительной степени эти апокалипсисы построены на диалогах, что необычно для апокалипсисов, усложняет структуру текста, вызывает дополнительные вопросы вместо того, чтобы давать ответы, и тем самым утяжеляет понимание [Stone, 1981, p. 202]. Во-вторых, неясность того, можно ли экстраполировать преимущественно эсхатологический характер большинства апокалипсисов на исследуемые образы, поскольку многие апокалипсисы содержат не только явно эсхатологические картины, но и описания истории (часто в формате пророчества ex-eventu) [Collins, 1999, p. 11-12] и божественной реальности современной визионеру (часто в формате путешествия в другой мир) [ibid, p. 14-15]. В-третьих, сложность идентификации самого образа храма в силу размытой терминологии и частой передачи идеи храма через структуру небесных реалий или связанный с храмом образ города/Сиона. И в-четвертых, различная культурно-историческая ситуация авторов и читателей разных текстов, подразумевающая использование символов, аллюзий, намеков на исторические события и культурные явления, которые должны были хорошо пониматься первоначальными читателями текста, но которые неизвестны или, по меньшей мере, не очевидны для читателей, не знакомых с этим культурным контекстом. Разная ситуация определяла и разные цели апокалиптических текстов (как правило увещевательные/утешительные/разъяснительные), которыми и был обоснован выбор образов и методов их представления. В связи с этим, без глубокого анализа сложно достоверно понять, какие из используемых образов являются намеками на культурно-исторические реалии, какие – простой фантазией авторов текстов, а какие – буквальным выражением идей автора.

Ниже мы проведем краткий анализ обозначенных текстов, выскажем свои предположения по поводу того, какую картину храма представляют эти тексты, а также то, какое это имеет значение в понимании культуры иудаизма в первые десятилетия после разрушения Второго Храма.

Откровение Авраама[6]

Этот текст, написанный, предположительно, в конце I в. н.э. на еврейском языке и сохранившийся только в славянском переводе, является родоначальником иудейской литературы мистики меркавы (подробнее [The Old Testament Pseudepigrapha, 1983, p. 689-705]) и описывает

всех канонических евангелиях. Многие исследователи считают это «пророчеством задним числом», но есть мнения и о том, что это действительные предсказания (подробнее см. [Guelich, 2010, с. 513]); о разрушении Храма говорится также в Послании Варнавы, гл.16 [Писания мужей апостольских, 2007, с. 95-96].

[2] Обзор источников, рефлексирующих по поводу разрушения Храма, приводится в [Church, 2017, p. 199-266].

[3] Все эти апокалипсисы пытаются найти основу для осмысления настоящей катастрофы, пересматривая, анализируя и оценивая события прошлого, для чего помещают повествования в отдаленное прошлое [Stone, 1981, p. 196].

[4] А. Спатафора в своем анализе иудейских текстов, посвященных теме храма, четко разделяет представления о храме на «небесный храм» и «эсхатологический храм» [Spatafora, 1997, p. 63-86]. Однако такая классификация кажется нам упрощением, не отражающим сложность данного образа.

[5] Перечисление возможных черт апокалиптических текстов см. напр. [Collins, 1999, p. 5; Hanson, 1979, p. 6-7].

[6] Издание двух списков славянской версии текста: [Тихонравов, 1863, с. 32-78]; перевод текста на русский язык: [Кулик, 2001, с. 231-254]; перевод текста на английский язык: [The Old Testament Pseudepigrapha, 1983, p. 689-705].

ISSN 2227-6165

восхождение Авраама на небо после уничтожения Богом дома его отца за идолопоклонство. Хотя текст явно говорит о разрушении Храма (гл.27), отношение к которому в тексте однозначно позитивное (гл. 25), идее храма уделяется достаточно мало внимания, тогда как акцент в тексте смещен к трансцендентности и непостижимости Бога, описываемого языком имени и голоса (подробнее см.: [Orlov, 2013, p. 45-51]) и показанного через мистический образ трона-колесницы (меркавы). Идея храма проявляется в тексте в нескольких образах. Первый – йэто весь мир (гл.9), который «представляется как храм» [Орлов. Храм творения..., 2018, с. 94], что может отражать представление о храме как модели мироздания. Второй – само небо, место обитания Бога, структура которого напоминает структуру храма (гл. 10, 19). Третий – это картина священнического служения, продемонстрированная необходимостью совершить жертвоприношение (гл. 9, 10), священнической ролью ангела Иаоела (гл. 10) [Orlov, 2013, p. 5], первосвященническим одеянием Авраама (гл. 13)[7], указанием на время вечерней жертвы (гл. 15), общим контекстом богопоклонения [Himmelfarb, 2010, p. 79-80; Stevenson, 2001, p. 206]. Четвертый – земной храм, являющийся отражением славы Бога, местом собрания, местом принесения молитв, совершения ритуала, то есть своего рода представительством Бога на земле (гл. 25), и разрушенный за идолопоклонство (гл. 27).

Эти образы показывают, что храм понимается скорее как идея, передающая сопричастность божеству: сотворенный Богом мир – это храм; место присутствия Бога – это храм; поклонение Богу на небе происходит как поклонение в храме; праведник становится священником; избранное Богом место для поклонения ему на земле – это храм. В этом понимании храм оказывается вне времени и пространства, поскольку является атрибутом вечного и вездесущего Бога, наполняющего всю вселенную (гл. 19). Более того, храм в тексте скорее подразумевается, чем описывается, поскольку и сам Бог не подлежит описанию.

В гл. 22 также есть определенный ключ для понимания идеи храма как в этом, так и в других апокалиптических текстах. По поводу показанного Аврааму в гл. 21, где говорится про Эдем как про реально существующий, Бог говорит, что это его воля «на существующее лишь в замысле моем» [Кулик, 2001, с. 247]. То, что есть в замысле Бога, для визионера – видимая реальность, поскольку замысел Бога реален для самого Бога.

Таким образом, храм может быть виден визионеру, потому что он реален для Бога, есть в его замысле, хотя его нет в земной реальности. Тем самым, апокалипсис показывает «реальность» как бы с точки зрения всемогущего, вездесущего, всезнающего, вечного Бога, которого невозможно описать в образах и терминах нашей реальности. Поэтому понятия земного, небесного, настоящего, прошлого и будущего размываются, будучи частью тварного мира, а не атрибутами Бога. Это можно увидеть в текстах практически всех апокалипсисов, где описание божественной реальности дается через антитезы, смешение разных образов, диспропорциональность, и с прямыми заявлениями о том, что это описать невозможно[8].

Третья книга Ездры[9]

Эта книга, написанная также в кон. I в. н.э., почти полностью посвящена плачу о разрушенном Сионе[10] и богословскому осмыслению этого события (подробнее см.: [The Old Testament

[7] О значении перемены одежды и роли этого явления в тексте апокалипсиса см. [Орлов. Небесные священники…, 2018, с. 182, 191-193, 209-212].

[8] Например, в 1Ен.14 говорится про «дом, который был горяч как огонь и холоден как лед»; показан дом внутри другого дома, и внутренний больше внешнего; прямо говорится: «я не могу дать вам описания его славы и его величия» (цит. по: [Ветхозаветные апокрифы … , 2016, с. 35-36]). В новозаветной Книге Откровение отражение божественной реальности показано схожим образом через отличия того, что провидец слышит и видит: в Отк.5 про Христа говорится как про льва (ст.5) и как про Агнца как бы закланного (ст.6); провидец слышал число запечатленных 144000 (7:4), а увидел «великое множество людей, которого никто не мог перечесть» (7:9) и т.д. В Откровении Авраама также есть подобные выражения: «неописуемый свет окружал огненных людей» (гл. 18); описание ангела Иаоэла дано через образы разных существ (гл.11).

[9] Критическое издание 3 Ездры на латинском и сирийском языках: [The Online Critical Pseudepigrapha, n.d.]; перевод текста на русский язык: [Библия. Книги Священного Писания … , 1973, с. 1460-1494]; перевод текста на английский язык: [The Old Testament Pseudepigrapha, 1983, p. 525-559].

[10] О традиции плача в иудейской литературе в контексте разрушения Храма см. [Bogaert, 1969, p. 127-157].

ISSN 2227-6165

Pseudepigrapha, 1983, p. 517-524; Лявданский, Барский, 2008, с. 81-92]). Понятие «Сион» совершенно однозначно вбирает в себя как Храм (10:20–23), так и город Иерусалим (5:25; 10:42), которые мыслятся неразрывно: смысл города в том, чтобы там был Храм, город был избран Богом для того, чтобы приносить в нем жертвы и совершать служение Богу (3:24; 10:45–46). Книга написана от имени Ездры, который находится в Вавилоне в период между разрушением Первого Храма и строительством Второго (3:1). Таким расположением повествования во времени апокалипсис уже намекает на то, что Храм должен быть восстановлен. При этом в тексте нет никаких указаний на то, что вскоре переселенцами из Вавилона должен быть отстроен Храм в Иерусалиме, как это в действительности произошло в истории. Всё, сказанное про восстановление Храма, относится к эсхатологической реальности и приписывается исключительно действиям Бога. Это ясно видно в толковании ангелом видения скорбящей женщины-Сиона, превратившейся в город (10:41–59). В нем говорится про «город Всевышнего», который показан как не имеющий отношения к действиям людей (10:54; эта же идея видна в 13:35–36), и про величайшие дела, которые Бог «сотворит для обитателей земли в последние дни» (10:59). Кроме того, в 10:16 указывается на воскресение сына женщины-Сиона в последние дни, что обозначает эсхатологическое «воскресение» города и Храма[11]. Вероятно, через подобное размещение повествования в истории и через эсхатологические образы автор книги хотел показать, что разрушение Храма является предвестием скорого конца истории, и ожидал, что эсхатологическое окончательное восстановление Храма самим Богом должно произойти в самое скорое время[12]. Таким образом, текст пытается само разрушение Храма сделать символом надежды на скорое окончательное избавление Израиля, а не воспринимать его как повод для бесконечной скорби об утрате.

Через образ женщины-Сиона, оплакивающей потерю сына (города-храма) и превращающейся в созидаемый Богом город-храм, автор текста соединяет историческую и эсхатологическую реальности, поскольку это тот же самый Сион. Однако Сион в тексте – скорее богословское, чем географическое понятие, и его восстановление связано с установлением царства Помазанника (13:6). Кроме того, в тексте нет описания города, являющегося «светлостью и великолепием созидания» (10:55), что показывает его отличную от привычного понимания реальности сущность. Таким образом, пространственный аспект храма нивелируется тем, что истинный Сион – у Бога, и он сам решает, где тот будет находиться, но при этом это тот же самый Сион. Временной аспект ясно виден в тексте 8:25, где приготовление рая, города, покоя и других благословений описано как уже совершившийся факт. Тем самым будущее людей демонстрируется как настоящее для Бога, который показан непостижимым и необъятным (4:2, 11, 21, 34; 5:40).

Такое изображение идеи храма через образ Божьего Сиона и через идею смерти и воскрешения сына показывает особую важность храма для культуры и религиозного сознания, соединяет историю с эсхатологией, воспринимая историческое разрушение Храма как предвестник эсхатологического спасения, и в то же время переносит идею храма полностью в плоскость божественной реальности, отделяя от действий людей и акцентируя внимание на суверенности действий Бога в истории. В идее Храма разница между земным, небесным, историей и эсхатологией в этом тексте стирается.

Вторая книга Варуха[13]

Сирийский апокалипсис Варуха[14] имеет ряд пересечений с Третьей книгой Ездры, касающихся

[11] Возможно, речь идет о нисхождении небесного Иерусалима и нового храма на землю в последнее время [Stone, 1981, p. 203].

[12] О традициях, подпитывавших веру Израиля в скорое восстановление Храма, и отразившихся в некоторых апокалипсисах, см. [Murphy, 1987, p. 677-678].

[13] Критическое издание 2 Варуха на сирийском языке с отрывками на латинском и греческом языках: [The Online Critical Pseudepigrapha, n.d.]; перевод текста на русский язык: [Сирийские ветхозаветные псевдоэпиграфы … , 2011, с. 49-156]; перевод текста на английский язык: [The Old Testament Pseudepigrapha, 1983, p. 621-652].

[14] Текст Второй книги Варуха был написан в Палестине в первые 20 лет II в. н.э., вероятнее всего на еврейском языке. Сохранился полный текст на сирийском языке в манускрипте VI-VII в. (который был, в свою очередь, переведен с

ISSN 2227-6165

храма: действие книги происходит в тот же временной отрезок – после разрушения Первого Храма и до начала строительства Второго, хотя провидец здесь помещается в разрушенный Иерусалим; снова фигурирует образ Сиона, понимаемого одновременно и как храм (59:4; 61:2), и как город (61:7) [Murphy, 1987, p. 671], и названного матерью (3:1-3) [ibid, p. 673]; многократно прослеживается связь произошедшей катастрофы с непостижимостью Бога (14:8–9; 21:9; 44:6). В то же время образ храма здесь более эксплицитный (пожалуй, самый четкий из рассматриваемых в статье апокалипсисов) и сложный[15].

Можно выделить следующие наиболее важные детали, показывающие специфику пространственно-временного понимания храма в тексте.

– О храме сказано, что он был замыслен от начала и создан Богом еще до того, как был насажден сад в Эдеме (4:3), то есть до сотворения мира, и показан Адаму, Аврааму и Моисею (4:3-5) [Stone, 1981, p. 199]. Тем самым храм отделяется от любых материальных воплощений, являясь в первую очередь тем, что находится в замысле Бога. Такой замысленный от начала храм, вероятно, является символом плана спасения и Мессии, или символом награды искупленных, или всего вместе. Через цитирование и объяснение в 4:2-3 текста Ис. 49:16[16], где говорится о предначертанном на руках Божьих Сионе, Варуху показано, что провидец ошибочно наделил земной храм тем статусом, которым на самом деле обладает только истинный небесный [Murphy, 1987, p. 675].

– Небесная и земная реальности соединены в тексте через место, где Варуху является ангел, и где он видит видения – это стена Сиона. Варух приходит на стену Сиона для плача (13:1; 35:1), и Бог также говорит, что для получения откровений от него нужно прийти «на это место» (20:6). Несмотря на то, что Сиона уже нет, место остается святым, и это место встречи Бога с человеком.

– Судьба земного Храма показана как целиком зависящая от Бога, и его осквернение не является возможным: Храм Иерусалима воспринимается как находящийся под защитой Бога, и его разрушение возможно только тогда, когда сам Бог решил в силу своего благого замысла на время разрушить его (8:2), что связано с судами Бога (44:6) [Stone, 1981, p. 200]; предметы святилища (и особенно Святого Святых) не подверглись осквернению, поскольку были укрыты ангелом (6:7–8); Бог «забирает» принадлежащий ему Сион (20:2), то есть Храм воспринимается не как разрушенный и осквернённый, а как «забранный» Богом, видимо, на небо, а потому ни о какой победе врагов Бога и осквернении Храма речи не идет [Murphy, 1987, p. 679-680].

– Храм в тексте описывается как небесная реальность, современная визионеру: он «хранится» у Бога (4:6) – то есть не равен месту пребывания Бога, каковым он описан в большинстве апокалиптических текстов, но является чем-то, приготовленным для людей, и существующим в момент видения; про святилище, по образцу которого создан Сион, говорится как про существующее «сейчас» (59:4).

– Храм в какой-то степени отождествляется с Раем (4:3)[17] или с грядущим после прихода Мессии миром, где праведники получат воздание (15:8; 30:1–5; 51:8), хотя в то же время они являются как будто отдельными, пусть и связанными сущностями. Они были приготовлены изначально и «хранятся» у Бога до наступления последнего времени (4:6; 52:7).

– Храм связан с эсхатоном[18], поскольку, во-первых, само разрушение Храма в Иерусалиме показано как событие, приближающее к концу времен (20:2)[19]; и во-вторых, истинный Божий храм

греческого перевода), а также некоторые отрывки на греческом языке и версия текста на арабском. Подробнее см. [The Old Testament Pseudepigrapha, 1983, p. 615-620].

[15] Коллинз полагает, что в тексте нет противоречащих друг другу концепций храма, но апокалипсис говорит о будущей надежде в виде разных символов, не пытаясь обозначить четкую доктрину [Collins, 1998, p. 215].

[16] «Вот, Я начертал тебя на дланях Моих; стены твои всегда предо Мною» (Ис.49:16; Синодальный перевод).

[17] См. Сирийские ветхозаветные псевдоэпиграфы. С. 79, прим. 18.

[18] Мёрфи отмечает, что для автора 2 Варуха настоящий мир является по сути временным, тогда как будущий – постоянным, что особенно ярко выражено в 44:8–9 [Murphy, 1987, p. 676].

[19] Визионер в апокалипсисе (3:7–8; 10:16) воспринимает разрушение Храма как начало конца всего человечества и возвращение мира к первозданному хаосу, что может быть связано с космологической ролью Храма, являющегося центром земли [ibid, p. 674-675].

ISSN 2227-6165

будет явлен людям в эсхатоне (4:3). Тем самым последнее время является той точкой, в которой небесная и земная реальности храма должны соединиться навсегда. Однако текст не говорит явно о том, что небесный город и храм спустятся на землю, или что Бог построит новый храм, а в качестве награды для верных назван новый мир, где люди будут подобны ангелам (51:8–14) [ibid, p. 676]. Таким образом, суть эсхатологических событий и то, как именно произойдет воссоединение человеческой и божественной реальностей, остается тайной.

– Иерусалим и Храм на земле должны быть восстановлены навеки после двух разрушений (6:9; 32:2-4): судя по всему, текст предполагает вечное пребывание Храма на земле в земном Иерусалиме с возвращенными из Храма предметами. Поскольку речь идет об обновлении (32:2, 4), видимо, вечный храм должен быть построен на том же месте[20].

– В тексте показана идея Бога, находящегося над временем и вне времени (21:8; 23:3; 48:7; 54:1; 69:2). Тем самым новый мир, новый город, новый храм, которые для людей «будут», для Бога есть и были всегда, и можно говорить о том, что в тексте встречаются 2 аспекта: человеческий, в котором есть время, и в котором речь идет об эсхатологическом будущем, и божественный, в котором времени нет, и потому новый мир – «современная» Богу реальность.

– Сам Бог называется «Святой святых» (34:1) по аналогии со святилищем, что указывает на Бога как на истинный храм. А потому реальность храма связана с реальностью Бога.

– При том, что идея храма столь многогранно представлена в тексте, основной богословско-этический акцент в апокалипсисе сделан на Законе [Collins, 1998, p. 222; Daschke, 2010, p. 167]. Возможно, самое существенное, что сказано про Закон в понимании его роли при отсутствии храма: «…и Сион отнят от нас. И ничего нет сейчас у нас, кроме Всемогущего и Его Закона» (85:3). Тем самым закон в отсутствии земного храма является своего рода воплощением идеи храма для Израиля (подробнее см.: [Bogaert, 1969, p. 389-393]).

Сложность образа храма и связанных с ним аспектов в сирийском апокалипсисе демонстрирует переломный момент в иудейской религиозной мысли, и попытку полного переноса идеи храма в плоскость божественной реальности, признавая за Богом суверенное право создавать, разрушать и восстанавливать храм на земле, реализовывать богословско-этическое предназначение храма через Закон или что-либо иное, и делать это в то время и в том месте, где он посчитает правильным.

Третья книга Варуха[21]

Греческий апокалипсис Варуха является, предположительно, самым поздним из рассматриваемых текстов и описывает вознесение на небо провидца, оплакивающего разрушение Храма[22]. Как и во 2 Варуха, плач происходит на месте, «где пребывало Святое святых» (1:1), после его разрушения, что указывает на связь земного Храма с небесными реалиями, которые будут показаны в тексте далее [Kulik, 2010, p. 334]. Варух, сопровождаемый ангелом, проходит через 4 неба (гл. 2–10), которые описывают то, что связано с реальным миром и его обитателями (места обитания праведников и грешников, ад и дракон, пожирающий нечестивых, солнце, луна и звезды), и оказывается у ворот пятого неба, описание которого напоминает храм[23]: четвертое небо от пятого

[20] Мёрфи отмечает, что этот взгляд противоречит тому, что сказано о храме в остальной части текста, и хотя не соглашается с Чарльзом, что эти стихи являются поздней вставкой, считает, что эти слова оставляют некую возможность восстановления храма, не акцентируя на этом особого внимания [ibid, p. 682].

[21] Критическое издание 3 Варуха на греческом языке: [The Online Critical Pseudepigrapha, n.d.]; перевод текста на русский язык: [Апокрифические апокалипсисы, 2001, с. 140–155]; перевод текста на английский язык (параллельно греческой и славянской версий): [The Old Testament Pseudepigrapha, 1983, p. 662-679].

[22] Третья книга Варуха – псевдоэпиграф, написанный, предположительно в I–II веках н.э. на греческом языке, сохранившийся в греческой и славянской версиях, которые весьма существенно отличаются друг от друга. Место написания текста и степень христианского влияния на него остаются дискуссионными. Подробнее см. [The Old Testament Pseudepigrapha, 1983, p. 653-661; Kulik, 2010, p. 3-60].

[23] Существует предположение, что автор текста разделял общепринятое в его время семичастное деление небес, но показал только четыре нижних, в которые мог иметь доступ человек и ангелы, а пятое, шестое и седьмое небеса представляют собой трехчастное деление небесного храма, в который мог входить только Михаил [Himmelfarb, 1993, p. 90; Kulik, 2010, p. 313]. Но независимо от понимания автором текста количества небес, непоказанная часть неба явно обозначает храм [Kulik, 2010, p. 318].

ISSN 2227-6165

отделено запертыми воротами (11:1), что может говорить о том, что это вход в храм, отделенный от всего остального мира; пятое небо названо «Царством Небесным», от которого ключи есть у Михаила (11:2); из Пятого неба слышен голос Божий; возможность входа в Пятое небо есть только у Михаила [Kulik, 2010, p. 310], который показан как священник – он является посредником между миром людей, откуда ангелы приносят корзины с человеческими делами и молитвами, и Богом[24]; Пятое небо – место, откуда исходят суды Божьи (15:1–3; 16:1–2). Текст не предлагает никакого описания небесного храма, провидец не может даже мельком на него взглянуть [Spatafora, 1997, p. 78-80; Kulik, 2010, p. 311-312][25], хотя текст и показывает материальную реальность небес [Daschke, 2010, p. 180]. Таким образом, из всех рассмотренных текстов Греческий апокалипсис передает идею храма максимально оторванной от земной реальности. Текст не содержит указаний на будущее восстановление Храма на земле [ibid, p. 185-186][26], отрицает любую возможность соединения земной и небесной реальностей через вхождение человека в небесный храм или нисхождения небесного храма или города на землю. Основной акцент текст делает не на храм, а на космологию, на представление о справедливости судов Божьих, являющих его славу (см. 1:6; 6:12; 7:2; 11:3; 17:1), на индивидуальную эсхатологию, являющуюся заменой восстановления Иерусалима и Храма [Kulik, 2010, p. 306], а также на утешительную роль непрекращающегося служения в небесном нерушимом храме [ibid, p. 307]. Тем не менее, прикоснуться к небесной реальности в тексте можно, именно находясь на том месте, где был Храм до его разрушения.

Таким образом, в греческом апокалипсисе присутствует только один временной аспект храма – современный визионеру, будущее его не интересует. Пространственный аспект соединяет храм на небе и священное место на земле. Это земное место как бы связывает землю и небо, хоть и не является истинным храмом. Божественная реальность в этом тексте фактически не описана вовсе: автор отказывается от описания даже через символы, антитезы и нереалистичные образы, демонстрируя в образе неописанного храма непознаваемость Бога и его деяний.

* * *

Исходя из проведенного анализа текстов можно сделать следующие выводы о пространственно-временном аспекте изображения храма в апокалиптической литературе кон. I – нач. II вв. н.э.:

– Для иудейского мышления рубежа I-II вв. н.э. идея храма остается принципиально важной для сохранения религиозной идентичности, понимания богоизбранности народа, уверенности в Божьей верности своему завету. Поэтому от идеи храма как таковой иудейское религиозное сознание отказаться не может. Сакральное пространство все так же незыблемо, Бог остается верен, а народ продолжает находиться в завете. Однако физического храма больше нет, поэтому идея храма переосмысляется.

– Небо и земля соединены святым местом на земле, как правило, на горе (Хорив, Сион). Именно со святого места на земле праведник (святой человек) может увидеть небесные реалии. Святые места земли – лишь точки, в которых святость небес отражается на земле или касается земли. На этих местах может стоять храм, но для связи с небесами строение не настолько важно, как сакральный статус самого места.

– Храм и город мыслятся как одно целое, поэтому образы храма и города, терминология, и их богословское значение являются одним целым. Место, на котором были построены Храм и город, воспринимается как святое место. Поэтому именно на этом месте должен быть построен вечный, не подверженный разрушению и осквернению храм.

[24] Кулик отмечает, что ангельское ходатайство показано как священническое служение в небесном храме [Kulik, 2010, p. 346]. Кроме того, молитву он считает тем элементом, который сам по себе связывает земную реальность и небесный храм [ibid, p. 338].

[25] Кулик здесь отмечает, что прерванное восхождение визионера служит полемическим целям против идей антропоморфного описания Бога и ангельской трансформацией визионера.

[26] Кулик отмечает, что текст 1:7 может означать как то, что Храм больше не важен или его разрушение имеет какие-то позитивные аспекты, так и то, что восстановление Храма гарантировано [Kulik, 2010, p. 114]. То есть вариант намека на восстановление Храма лишь гипотетический. Далее он отмечает, что одной из целей прерванного вознесения визионера является полемика против ожидания восстановления храмового служения [ibid, p. 312].

ISSN 2227-6165

– Авторы некоторых текстов сохраняют веру в скорое восстановление Иерусалима и Храма. Само разрушение Храма воспринималось как свидетельство приближающегося конца мира и всеобщего Божьего суда, и поэтому апокалиптические настроения были популярны, а время написания текстов рассматривалось как последнее (это видно в том, где историческое повествование апокалипсисов обрывается, сменяясь на эсхатологическое). То есть предполагалось, что Храм будет восстановлен в ближайшее время благодаря личному вмешательству Божьему. Поэтому не происходит глубокого богословского анализа идеи храма, и в том, как она представлена, нет последовательности. Однако в самом позднем из рассмотренных апокалипсисов, в Третьей книге Варуха, о восстановлении Иерусалима и скорой эсхатологии не говорится, а идея храма максимально отрывается от земной реальности.

– Храм имеет два аспекта: божественный и человеческий. Храм как то, что создано Богом, как место пребывания Бога и как источник Божьих судов и решений, находится вне времени и вне земного пространства и связан с самой личностью Бога. Поэтому храм с точки зрения Бога вечен и находится в иной, божественной реальности. Храм как то место, где человек может прийти в соприкосновение с Божеством, и где воплощается завет Бога «и будет у них жилище Мое, и буду их Богом, а они будут Моим народом» (Иез.37:27), воспринимается как явление эсхатологического будущего и должен будет находиться на земле, в Иерусалиме, на Сионе. То есть с точки зрения человеческого аспекта храм – явление будущего, и его место – в Иерусалиме. Таким образом, в апокалипсисах переплетаются эти два аспекта в представлении идеи храма-города: вечный небесный храм Бога в картине эсхатологического будущего апокалиптиков сливается с будущим вечным храмом в Иерусалиме. Но, хотя эти два аспекта видны во всех текстах, и все тексты ставят божественный аспект на первое место, идея эсхатологического соединения двух аспектов видна не во всех текстах: Откровение Авраама не говорит по этому поводу ничего определенного, а автор Третьей книги Варуха, вероятно, скептически относится к подобной идее, почти полностью разделяя небесную и земную реальности.

– Во всех текстах стоит говорить о храме как о реальной сущности, а не о метафоре, если даже эта реальность божественная и для человека невидимая и непознаваемая.

– Многие несоответствия, размытые описания или отсутствие описания чего-либо, сложные образы могут быть объяснены тем, что речь идет о видениях, реальность которых скорее напоминает реальность сна, где не применимы в полной мере обычная логика, привычные законы физики, и где человек не может полностью управлять своими действиями. В том числе и этим объясняется смешение пространственно-временного аспекта изображения храма в текстах.

– В идее храма апокалиптиков ярко выражен этический аспект: чтобы стать причастниками вечной божественной реальности, нужно соблюдать Закон, вести праведную жизнь, отказаться от всех форм идолопоклонства. Именно нарушение этих принципов привело к судам Бога и разрушению Храма; соблюдение этих принципов позволяет визионерам увидеть божественную реальность; верность принципам Божьего закона становится залогом участия в эсхатологическом воссоединении божественной и человеческой реальностей.

Таким образом, пространственно-временной аспект изображения храма в поздних иудейских апокалипсисах демонстрирует уверенность иудеев в незыблемости сакрального даже в периоды катаклизмов через осмысление идеи сакрального в первую очередь как атрибута божественной реальности. Отделяя земную реальность храма от божественной и пытаясь взглянуть на храм с точки зрения Бога, эти тексты преодолевают национальную травму и способствуют формированию более устойчивого представления о сакральном. Кроме того, этот аспект помогает показать смещение акцентов от храмового служения к этической составляющей Торы, а также демонстрирует динамику эсхатологических ожиданий, игравших значительную роль в культуре иудаизма в конце эпохи Второго Храма и в период между разрушением Храма и восстанием Бар-Кохбы. Кроме того, показана непреходящая важность сакрального места, на котором стоял Храм, и уверенность в том, что это место по-прежнему остается избранным Богом, и именно там произойдет эсхатологическое соединение божественной и человеческой реальностей.

ISSN 2227-6165

ИСТОЧНИКИ

1. Апокрифические апокалипсисы / Пер., сост., вступ. статья *М.Г. Витковская, В.Е. Витковский*. – Санкт-Петерург: Алетейя, 2001.
2. Библия. Книги Священного Писания Ветхого и Нового Завета. В русском переводе с приложениями. Учебное издание с общим и частными введениями. – Брюссель: Издательство «Жизнь с Богом», 1973.
3. Ветхозаветные апокрифы: Книга Еноха; Книга Юбилеев, или Малое Бытие; Заветы двенадцати патриархов; Псалмы Соломона. –- Санкт-Петерург: ООО «Торгово-издательский дом «Амфора», 2016.
4. *Кулик А.* Откровение Авраама // Вестник Еврейского университета. История. Культура. Цивилизация. – Москва: Мосты культуры. – №5 (23), 2001. С. 231-254.
5. Писания мужей апостольских / [предисл. Р. Светлова]. – Санкт-Петерург: Амфора. ТИД Амфора, 2007.
6. *Тихонравов Н. С.* Памятники отреченной русской литературы / 2 тома. Т. 1. – Санкт-Петерург; Москва, 1863.
7. The Online Critical Pseudepigrapha / Ed. by *Ian W. Scott, Ken M. Penner, David M. Miller*. URL: http://pseudepigrapha.org (дата обращения: 18.2.2020)

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бил Г.* Символы небесного храма в раннем иудаизме // Небесный храм в раннем иудаизме и христианстве / Под ред. *Т. Гарсии-Уидобро* и *А. А. Орлова*. – Москва: Институт св. Фомы, 2018. С. 9-65.
2. *Лявданский А. К., Барский Е. В.* Ездры Третья Книга // Православная энциклопедия / под ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II. Том 18. – Москва: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2008. С. 81-92.
3. *Орлов А.* Небесные священники и небесные жертвоприношения в Откровении Авраама // Небесный храм в раннем иудаизме и христианстве / Под ред. *Т. Гарсии-Уидобро* и *А. А. Орлова*. – Москва: Институт св. Фомы, 2018. С. 181-229.
4. *Орлов А.* Храм творения в Откровении Авраама // Небесный храм в раннем иудаизме и христианстве / Под ред. *Т. Гарсии-Уидобро* и *А. А. Орлова*. – Москва: Институт св. Фомы, 2018. С. 93-127.
5. Сирийские ветхозаветные псевдоэпиграфы: Апокрифические псалмы Давида, Апокалипсис Баруха, Сентенции Менандра / Пер. с сирийского, вводные статьи и комментарии *Ю. А. Аржанова*. – Санкт-Петерург: «Дмитрий Буланин», 2011.
6. *Шиффман Л.* От текста к традиции. История иудаизма в эпоху Второго Храма и период Мишны и Талмуда. – Москва: Мосты культуры, 2002.
7. *Bogaert P.* L'Apocalypse de Baruch: Introduction, traduction du Syriaque et commentarie. Tome 1. Sourses Chrétiennes. – Paris: Les Éditions du Cerf, 1969.
8. *Church Ph.* Hebrews and the Temple: Attitudes to the Temple in Second Temple Judaism and in Hebrews (Novum Testamentum, Supplements). – Leiden: Brill, 2017.
9. *Collins J.J.* Daniel. With Introduction to Apocalyptic Literature. – Grand Rapids: Wm B. Eerdmans Publishing Company, 1999.
10. *Collins J.J.* The Apocalyptic Imagination. An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature. Second edition. – Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company, 1998.
11. *Daschke D.* City of Ruins. Mourning the Destruction of Jerusalem through Jewish Apocalypse (Biblical Interpretation Series. Vol. 99). – Leiden: Brill, 2010.
12. *Guelich R.A.* Разрушение Иерусалима // Словарь Нового Завета. Т. 1: Иисус и Евангелия. Под ред. Дж.Грина, С.Макнайта, Г.Маршалла. – М.: Библейского-богословский институт св. апостола Андрея, 2010. С. 510–513.
13. *Hanson P.* The Dawn of Apocalyptic: The Historical and Sociological Roots of Jewish Apocalyptic Eschatology. – Philadelphia: Fortress, 1979.
14. *Himmelfarb M.* Ascent to Heaven in Jewish and Christian Apocalypses. – Oxford: Oxford University press, 1993.
15. *Himmelfarb M.* The Apocalypse: A Brief History. – Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010.
16. *Kulik Alexander.* 3 Baruch: Greek-Slavonic Apocalypse of Baruch. – Berlin: De Gruyter, 2010.
17. *Lioy D.* Axis of Glory: A Biblical and Theological Analysis of the Temple Motif in Scripture (Studies in Biblical Literature, vol. 138). – New York: Peter Lang, 2010.
18. *Murphy Frederick J.* The Temple in the Syriac Apocalypse of Baruch // Journal of Biblical Literature, Vol. 106, No. 4 (Dec. 1987), P. 671-683.
19. *Orlov A.A.* Heavenly priesthood in the Apocalypse of Abraham. – Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

20. *Spatafora A.* From the temple of God to God as the temple: A biblical theological study of the temple in the book of Revelation (Testi Gregoriana. Serie Teologia, 27). – Roma: Gregorian University Press, 1997.
21. *Stevenson G.* Power and Place. Temple and Identity in the Book of Revelation. – Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2001.
22. *Stone Michael E.* Reactions to Destructions of the Second Temple: Theology, Perception and Conversion // Journal for the Study of Judaism. Vol. XII, No 2 (1981). P. 195-204.
23. The Old Testament Pseudepigrapha. Vol. 1: Apocalyptic Literature and Testaments / ed. by *James H. Charlesworth*, Duke University. – Garden City, New York: Doubleday & Company, 1983.

SOURCES

1. *Apokrificheskie apokalipsisy* [Apocryphal Apocalypses], transl., edit., introduction: M.G. Vitkovskaya, V.E. Vitkovskij. St. Petersburg, Aletejya, 2001.
2. *Bibliya. Knigi Svyashchennogo Pisaniya Vetkhogo i Novogo Zaveta. v russkom perevode s prilozheniyami. Uchebnoe izdanie s obshchim i chastnymi vvedeniyami* [The Bible. Books of the Holy Scripture of the Old and New Testament in Russian Translation with Applications. Study Edition with General and Specific Introductions]. Brussels,Izdatel'stvo “Zhizn' s Bogom”, 1973.
3. Kulik A. *Otkrovenie Avraama* [Apocalypse of Abraham]. In: *Vestnik Evreiskogo universiteta. Istoriya. Kul'tura. Tsivilizatsiya*. Moscow, Mosty kul'tury, №5 (23), 2001. P. 231-254.
4. *Pisaniya muzhei apostol'skikh* [The Apostolic Fathers], introd.: R. Svetlov. St. Petersburg: Amfora, 2007
5. *The Online Critical Pseudepigrapha*, ed. by Ian W. Scott, Ken M. Penner, David M. Miller. URL: http://pseudepigrapha.org (accessed: 18.2.2020)
6. Tikhonravov N.S. *Pamyatniki otrechennoi russkoi literatury* [Works of renounced Russian literature], in 2 vol. Vol. 1. St. Petersburg; Moscow, 1863.
7. *Vethozavetnye apokrify: Kniga Enoha; Kniga Yubileev, ili Maloe Bytie; Zavety dvenadcati patriarhov; Psalmy Solomona* [The Old Testament Apocrypha: Book of Enoch; Book of Jubilees or The Little Genesis; Testaments of the Twelve Patriarchs; Psalms of Solomon]. St. Petersburg, Amfora, 2016.

REFERENCES

1. Beale G. *Simvoly Nebesnogo Khrama v Rannem Iudaizme* [Heavenly Temple Symbols in Early Judaism]. In: *Nebesnyi Khram v Rannem Iudaizme I Khristianstve* [Heavenly Temple in Early Judaism and Christianity], Ed. T. García-Huidobro, A. Orlov. Moscow, St. Thomas Institute, 2018. P. 9-65.
2. Bogaert P. *L'Apocalypse de Baruch: Introduction, traduction du Syriaque et commentarie*. Tome 1. *Sourses Chrétiennes*. Paris, Les Éditions du Cerf, 1969.
3. Church Ph. *Hebrews and the Temple: Attitudes to the Temple in Second Temple Judaism and in Hebrews* (Novum Testamentum, Supplements). Leiden, Brill, 2017.
4. Collins J.J. *Daniel. With Introduction to Apocalyptic Literature*. Grand Rapids: Wm B. Eerdmans Publishing Company, 1999.
5. Collins J.J. *The Apocalyptic Imagination. An Introduction to Jewish Apocalyptic Literature*. Second edition. Grand Rapids, William B. Eerdmans Publishing Company, 1998.
6. Daschke D. *City of Ruins. Mourning the Destruction of Jerusalem through Jewish Apocalypse* (Biblical Interpretation Series. Vol. 99). Leiden, Brill, 2010.
7. Guelich R.A. *Razrushenie Ierusalima* [The Destruction of Jerusalem]. In: *Slovar' Novogo Zaveta. T.1: Iisus i Evangeliia* (Dictionary of the New Testament. Vol. 1. Jesus and Gospels). Moscow, 2010. P. 510–513.
8. Hanson P. *The Dawn of Apocalyptic: The Historical and Sociological Roots of Jewish Apocalyptic Eschatology*. Philadelphia: Fortress, 1979.
9. Himmelfarb M. *Ascent to Heaven in Jewish and Christian Apocalypses*. Oxford, Oxford University press, 1993.
10. Himmelfarb M. *The Apocalypse: A Brief History*. Chichester, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2010.
11. Kulik Alexander. *3 Baruch: Greek-Slavonic Apocalypse of Baruch*. Berlin, De Gruyter, 2010.
12. Lioy D. *Axis of Glory: A Biblical and Theological Analysis of the Temple Motif in Scripture* (Studies in Biblical Literature, vol. 138). New York, Peter Lang, 2010.
13. Lyavdanskij A., Barskij E. *Ezdry Tret'ya Kniga* [4 Ezra]. In: *Pravoslavnaya entsiklopediya (Orthodox Encyclopedia) Vol 18*. Moscow, Tserkovno-nauchnyi tsentr “Pravoslavnaya entsiklopediya”, 2004. P. 81-92.

ISSN 2227-6165

14. Murphy Frederick J. *The Temple in the Syriac Apocalypse of Baruch*. In: *Journal of Biblical Literature*, Vol. 106, No. 4 (Dec. 1987), pp. 671-683.
15. Orlov A. *Khram Tvoreniia v Otkrovenii Avraama* [The Cosmological Temple in the Apocalypse of Abraham]. In: *Nebesnyi Khram v Rannem Iudaizme I Khristianstve* [Heavenly Temple in Early Judaism and Christianity], Ed. T. García-Huidobro, A. Orlov. Moscow, St. Thomas Institute, 2018. P. 93-127.
16. Orlov A. Nebesnye svyashchenniki i nebesnye zhertvoprinosheniya v Otkrovenii Avraama [Heavenly Priests and Heavenly Sacrifices in the Apocalypse of Abraham]. In: *Nebesnyi Khram v Rannem Iudaizme I Khristianstve* [Heavenly Temple in Early Judaism and Christianity], Ed. T. García-Huidobro, A. Orlov. Moscow, St. Thomas Institute, 2018. P. 181-229.
17. Orlov A.A. *Heavenly priesthood in the Apocalypse of Abraham*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
18. Schiffman L. *Ot Teksta k Traditsii: Istoriia Iudaizma v Epokhu Vtorogo Khrama i Period Mishny i Talmuda* [From Text to Tradition. A History of Second Temple and Rabbinic Judaism]. Jerusalem, Gesharim Publ.; Moscow, Mosty Kultury Publ., 2002.
19. *Siriiskie Vetkhozavetnye Psevdoepigrafy: Apokrificheskie Psalmy Davida, Apokalipsis Barukha, Sententsii Menandra* [Syriac Old Testament Pseudepigrapha: Apocryphal Psalms of David, Apocalypse of Baruch, The Sentences of the Menander], transl. from Syriac, introductions and commentaries by Iu.A. Arzhanov. St.Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2011.
20. Spatafora A. *From the temple of God to God as the temple: A biblical theological study of the temple in the book of Revelation* (Testi Gregoriana. Serie Teologia, 27). Roma, Gregorian University Press, 1997.
21. Stevenson G. *Power and Place. Temple and Identity in the Book of Revelation*. Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2001.
22. Stone Michael E. *Reactions to Destructions of the Second Temple: Theology, Perception and Conversion*. In: *Journal for the Study of Judaism*. Vol. XII, No 2 (1981). Pp. 195-204.
23. *The Old Testament Pseudepigrapha. Vol. 1: Apocalyptic Literature and Testaments*, ed. by James H. Charlesworth, Duke University. Garden City, New York, Doubleday & Company, 1983.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-37-51

ISSN 2227-6165

Е.А. Хрипкова
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории и истории искусства
факультета истории искусства РГГУ
elenasamary@gmail.com

ЖЕРМИНЬИ-ДЕ-ПРЕ: К ВОПРОСУ О СТИЛЕ И ПРОТОТИПАХ МОЗАИКИ АПСИДЫ ОРАТОРИЯ АББАТА ТЕОДУЛЬФА

Объектом настоящего исследования является мозаика аббата Теодульфа в апсиде оратория Жерминьи-де-Пре, предметом исследования – стиль и возможные образцы для создания этой монументальной композиции. Метод формально - стилистического анализа позволяет провести сравнение мозаики Теодульфа с другими памятниками, созданными несколько ранее. В работе проведено сопоставление образов мозаики апсиды оратория Теодульфа с миниатюрами знаменитой каролингской рукописи Евангелия Годескалька, созданной по заказу Карла Великого к крестинам его сына Пипина, а также с образами фресок VIII в., сохранившихся в лангобардском храме (Темпьетто Лангобардо) монастыря Санта Мария ин Валле в Чивидале дель Фриули. В этих памятниках были выявлены фрагменты, которые с большой долей вероятности могли стать образцом и источником вдохновения для художника - мозаичиста при создании ключевых образов декорации апсиды оратория в Жерминьи-де-Пре – образов больших ангелов..

Ключевые слова: Теодульф, Жерминьи-де-Пре, мозаика, ораторий, Годескальк, ангел, анализ, миниатюра, образец, Темпьетто Лангобардо

The research object is the mosaic in the apse of the oratory at Germigny-des-Prés, the research subject is the style and possible prototypes for the images of this monumental composition. Using the method of formal-stylistic analysis, the mosaic images in the apse of the oratory of abbot Theodulf were compared with miniatures of the famous Carolingian manuscript of the Godescalc Evangelistary, as well as with images of 8th-century frescoes preserved in the Lombard Temple (Tempietto Longobardo) of the monastery of Santa Maria in Valle in Cividale del Friuli. In these examples, fragments were found that could well serve as a model and a source of inspiration for the mosaic master at creation key images for the decoration of the apse of the oratory at Germigny-des-Prés - images of large angels..

Keywords: Theodulf, Germigny-des-Pres, mosaic, oratory, Godescalc, angel, analysis, miniature, sample, Tempietto Longobardo

Мозаика аббата Теодульфа, украсившая апсиду его оратория в Жерминьи-де-Пре, построенного и декорированного в конце VIII – начале IX века, несмотря почти на полтора века ее изучения, остается весьма притягательным объектом для исследователей. Обсуждаются вопросы датировки памятника [Meyvaert, 2001; Soyer, 1923], сохранности и аутентичности мозаики, рассматриваются этапы ее раскрытия и реставрации [Poilpré, 1998; Barrai I Altet, 1991], высказываются различные интерпретационные гипотезы [Poilpré, 2019; Хрипкова, 2016; Mackie, 2007; Freeman and Meyvaert, 2001; Grabar, 1954]. Однако вопрос, касающийся стилистической принадлежности этого памятника и вдохновлявших его образцов также остается неоднозначным [Grabar,1954]. Некоторые исследователи называли ее «византийской» [Guillaume, 1960; Del Medico, 1943], большинство же в настоящее время относит ее к каролингскому искусству. При этом неизвестно ничего о мастере, воплотившем неординарный замысел Теодульфа, ни о том, откуда он родом и где учился, работал ли он один или ему помогали другие мастера. Высказываются довольно общие предположения о том, что мастер мог вдохновляться памятниками Рима [Grabar, 1954] или Равенны [Heitz, 1987, p.556-557], но не исключено также и то, что это мог быть придворный художник, так как в этот момент проходила еще одна важная строительная кампания по созданию дворцовой

© Хрипкова Е.А., 2020

ISSN 2227-6165

капеллы Карла Великого в Аахене, где также работали мозаичисты, поэтому мастер, а возможно, и материал, могли прибыть и с императорского объекта [Del Medico, 1943]. В настоящей работе на основе формально-стилистического анализа рассматриваются возможные прототипы для ключевых образов мозаики оратория аббата Теодульфа – образов больших ангелов, и сделана попытка прояснить некоторые связи данного памятника с двумя другими памятниками, один из которых является работой придворного мастера-миниатюриста Карла Великого, а другой, созданный несколько ранее в лангобардском герцогстве Фриули, как предполагает Яльмар Торп, возможно, вдохновлял этого мастера [Torp, 2006].

Мозаика в апсиде оратория в Жерминьи-де-Пре была обнаружена в 1840 году и сразу же попала в поле зрения Комиссии исторических монументов (Commission des Monuments Historiques), сыгравшую важную роль в раскрытии, реставрации и охране французских памятников. Комиссия была создана в 1837 году и в ее работе в должности генерального инспектора активно участвовал Проспер Мериме. Именно он и сопровождавший его в поездках молодой архитектор Констант Дюфо сделали первые изображения композиции в апсиде, которые донесли до нас то, что предстало их взору на первоначальном этапе раскрытия мозаики. Проспер Мериме запечатлел мозаику в технике акварели в июле 1841 г. [Meyvaert, 2001, fig.1], а Констант Дюфо оставил ее рисунок [Poilpré, 1998, p.286, fig. 5]. В протоколе заседания Комиссии от 21 января 1842 года сообщается, что архитектор Дюфо сопровождал генерального инспектора (г-на Проспера Мериме) в его поездке 1841 года и что «рисунок г. Мериме, представляющий ангелов свода хора Жерминьи» являет нам «пример, может быть единственный во Франции, византийской мозаики…» (“…un dessin de M. Merimee representant les anges de la voute du choeur de Germigny, exemple peut-etre unique en France de mosaique byzantine…”) (цит. по [Meyvaert, 2001, note 6]). Таким образом, в этом отчете мозаика Теодульфа называется «византийской», такую же «характеристику» нередко можно встретить и позднее [Del Medico, 1943].

Первая реставрация мозаики была предпринята в 1843 году, когда архитектор Альберт Дельтон вызвал мастера мозаичиста Сьюли из Рима, который в течение года занимался консервацией мозаики, закрепляя ее на холсте – сначала на клей, что не увенчалось успехом, а потом на гипс, гораздо более удачно. Наконец, было решено полностью отделить мозаику от каменной кладки апсиды, ее сняли, закрепили кладку свода, чтобы не проникала вода и не разрушала памятник, и затем поставили мозаику обратно [Meyvaert, 2001]. Так как А. Дельтон не смог убедить Сьюли продолжить работу над мозаикой в связи с недостаточностью финансирования, к работе над ней был привлечен другой человек, а именно г-н Теодор Кретьен, с именем которого связаны дальнейшие преобразования мозаики. П. Мейварт посвятил специальное исследование личности Теодора Кретьена и его роли в вопросе восстановления мозаики Теодульфа [Ibid.]. Он обращает внимание на тот факт, что Теодор Кретьен рассматривался А. Дельтоном сначала не как художник-профессионал, подобный Сьюли, а скорее как обыкновенный рабочий с довольно низкой оплатой, и ему можно было поручить только самую простую работу по очистке тонкого слоя гипса с верхнего слоя мозаики [Ibid., note 21], с которой Теодор Кретьен справился довольно удачно. Работая в апсиде оратория, Теодор Кретьен раскрыл внизу мозаичной композиции надпись Теодульфа и еще две надписи на опорах, на основании которых мозаику в апсиде иногда датируют 806 годом [Heitz,1987, p. 150-152; Тяжелов, 1981, с.60]. Последние две надписи, посвященные дате освящения церкви, были открыты им в 1847 году [Vergnaud-Romagnesi, 1847]. Надпись на северо-восточном столпе гласит: «Эта церковь освящена 3 января» и продолжается на противоположном, юго-восточном столпе: «в 806 году молитвами святых Женевьевы и Жермена». По поводу второй части этого текста, содержащего указание на 806 год, существуют две точки зрения исследователей. А.-О. Пуальпре [Poilpré, 1998, p. 283] считает, что все три вышеупомянутых надписи «несомненно относятся к средневековью», однако П. Мейварт [Meyvaert, 2001] скорее склонен поддерживать точку зрения, высказанную Ж. Сойером [Soyer, 1923], который считал, что надпись о дате освящения скорее всего, подделка, созданная ее открывателями, в данном случае речь, очевидно, идет о г-не Т. Кретьене, который, ввиду отсутствия у А. Дельтона других претендентов на реставрационные работы, за весьма

ISSN 2227-6165

скромную оплату получил шанс на продолжение своей работы с мозаикой Теодульфа [Meyvaert, 2001].

П. Мейварт выяснил, что до того момента, как г-н Т. Кретьен встретился с А. Дельтоном, в 1833-1835 годы он «прославился» как преступник, аферист, матрос, капрал, кавалерист, комедиант и человек, прекрасно подделывающий произведения искусства. Сам Теодор Кретьен рекламировал себя так: «Я бы признался с гордостью, я думаю, что я в достаточной степени археолог, чтобы читать, переводить и совершенствовать художественные мысли искусства всех эпох с достаточной правдивостью и энергией, чтобы подделать наиболее востребованное в археологии светской и христианской» (цит. по [Meyvaert, 2001, note 62]).

Попав в сферу воздействия этого специфического реставратора, уникальная каролингская мозаика оказалась в страшной опасности, так как, полагаясь на свои «безграничные» возможности, Т. Кретьен предлагал сбить ее вовсе и сделать заново [Ibid., p. 212]. П. Мейварт сообщает, что археологи Орлеана были крайне обеспокоены нависшей над мозаикой опасностью и президент академии А. Жакоб (A. Jacob) 21 января 1847 года опубликовал статью в журнале L'Orleanais, где выразил тревогу и озабоченность идеей разрушить мозаику и сделать ее заново, рассматривая подобные планы как настоящий акт вандализма. А. Жакоб отправил копию этого текста в Париж А. Дидрону, секретарю исторического комитета по охране памятников (Comité Historique des Arts et Monuments), который также был противником подобных реставраций. А. Дидрон, в свою очередь, показал эту статью на заседании комитета, где присутствовал П. Мериме, оградивший, в конечном итоге, мозаику Теодульфа от подобных перспектив. Как следует из переписки, поднятой П. Мейвартом, Т. Кретьен не смог осуществить «полное восстановление мозаики», он всего лишь выполнил работу по ее очистке, за что ему должны были заплатить 350 франков, но остается неясным даже тот факт, получил ли он эти деньги. П. Мейварт показывает, что у Теодора Кретьена, тщетно ожидавшего заказа на восстановление мозаики и оплаты за сделанную уже работу, могла быть очень серьезная заинтересованность в подделке надписи, касающейся датировки памятника, чтобы привлечь к себе внимание и поднять авторитет своей персоны [Ibid.]. Таким образом, имеют место довольно серьезные аргументы против того, чтобы рассматривать 806 год как год создания мозаики, однако исключить эту дату из периода возможной датировки все равно нельзя. Правильнее все же говорить о периоде 799-818 годов, то есть времени епископства Теодульфа в Орлеане [Heitz,1987, p.150].

Последняя работа, посвященная надписям в Жерминьи-де-Пре. была опубликована совсем недавно. Несмотря на довольно убедительные аргументы в пользу подделанной надписи о дате освящения церкви [Soyer, 1923; Meyvaert, 2001], эта дата все же продолжает фигурировать в работах историков искусства. Исследование Сесиль Треффор [Treffort, 2019] целиком посвящено эпиграфике в Жерминьи-де-Пре, где она высказывает мнение, что надпись о дне освящения «3 января», скорей всего, подлинная или по крайней мере относится к средневековому периоду, чего нельзя сказать о второй части надписи, размещенной на другой опоре, указывающей год «806». Она также приходит к выводу о необходимости датировать памятник периодом епископства Теодульфа, а не конкретной датой.

Каролингская мозаика в апсиде оратория, которая является объектом нашего исследования, представляет сложную композицию, вдохновленную описанием Святая Святых в храме Соломона (3Цар 6:19-30), где на золотом фоне изображен Ковчег Завета, над которым сверху парят два маленьких ангела-херувима (*рис. 1*).

В верхней части композиции из радуги является божественная Десница и указывает на Ковчег. С двух сторон композицию фланкируют два больших ангела (херувима), с нимбами, в развивающихся одеяниях, которые касаются друг друга раскинутыми крылами. Нимб одного левого ангела крестчатый, нимб правого ангела образован сплошными золотыми тессерами. Текст надписи Теодульфа под мозаикой, которая была восполнена во время реставраций А. Дельтона благодаря тексту, найденному в источнике XVIII века из муниципальной библиотеки Орлеана,

ISSN 2227-6165



Рис. 1.
Мозаика абсиды оратория в Жерминьи-де-Пре (фото автора).

воспроизводящем текст IX или X века [Poilpré, 1998, p. 5] Catalogus abbatum Floriacensium, гласит: «Oraclum sanctum et cerubin hic aspice spectans et testament en micat arca Dei Haec cernens precibus que studens pulsare tonantem Theodulfum votis jungito quaeso tuis». Вопросы интерпретации иконографической программы этой мозаики затрагиваются в большинстве работ, связанных с ее изучением, библиография этих исследований весьма обширна, но ключевыми исследованиями на современном этапе можно назвать работы А. Грабара [Grabar, 1954], рассматривающего интерпретацию мозаики с опорой, прежде всего на библейские тексты, что не потеряло своей актуальности и поныне, исследования П. Мейварта и А. Фриман [Freeman and Meyvaert, 2001], в фокусе внимания которых находится труд Теодульфа Libri Carolini, а также Д. Маске [Mackie, 2007]. Эта тема, в свою очередь, была подробно рассмотрена и автором настоящей работы в статьях, посвященных иконографической программе мозаики оратория в Жерминьи-де-Пре [Хрипкова, 2016; Khripkova, 2017], где высказывается идея, что именно невидимая человеческому взору Маэста, поддерживаемая ангелами-херувимами, как их называет Теодульф в своей надписи, Божественная Слава, которая согласно описанию Святая Святых храма Соломона должна была бы пребывать между ними, является ключевым замыслом программы Теодульфа. При этом Божественная Десница с раной и образы двух больших ангелов-херувимов, с одной стороны, прекрасно визуализируют определение Второго Никейского собора, предписавшего изображать Отца и Сына в едином образе, одновременно делая попытку репрезентации идей тринитарного и христологического догматов, а с другой стороны, позволяют Теодульфу создать программу, соответствующую его иконофобским настроениям. Особо следует отметить огромный вклад в исследование этого памятника А.-О. Пуальпре, ее работу, касающуюся исследования реставраций и сохранности мозаики [Poilpré, 1998] и ее последнюю статью, где она обобщает существующие подходы к интерпретации иконографической программы оратория в Жерминьи и подчеркивает важность возвращения к библейским образам и осмыслению влияния Второго Никейского собора на каролингские программы [Poilpré, 2019].

По вопросу поиска возможных стилистических и иконографических прототипов мозаики Теодульфа существуют довольно общие предположения о восточных и эллинистических влияниях,

ISSN 2227-6165

затрагивающие манукрипты Омейядов, Аахен, каролингские рукописи и различные орнаментальные мотивы. Исследуя форму и технику мозаики в Жерминьи-де-Пре, дель Медико приходит к выводу о ее византийском происхождении [Del Medico, 1943] и высказывает предположение, что тессеры для мозаики Теодульф мог позаимствовать с императорского объекта в Аахене, где использовались драгоценные материалы, вывезенные из равеннских построек по разрешению папы. С этой стройкой были связаны серьезные злоупотребления, и дель Медико предполагает, что Теодульф, впавший в немилость в 818 году и закончивший свои дни в анжерской тюрьме, мог пострадать в том числе и за это [Ibid., p. 86].

К. Баррей и Альтет, напротив, не видит византийского влияния в мозаике оратория в Жерминьи-де-Пре и, в свою очередь, отмечает, что поиск стилистических параллелей для этого памятника тесно связан с поиском его иконографических моделей: «Что касается стилистических источников, тесно связанных здесь с иконографическими источниками, то в Жерминьи наряду с мотивами античного происхождения имеются декоративные элементы, непосредственно вдохновленные декором дворцов и мечетей Оммейядов, как показал А. Грабар. Мозаики Жерминьи-де-Пре не относятся к Византии и представляют собой элементы эллинистического происхождения, особенно в образах ангелов» [Barral i Altet, 1991]. Он считает, что Аахенская капелла, каролингские рукописи, а также некоторые приемы, унаследованные из римской культуры, обеспечивают большую часть художественного репертуара каролингских мозаичистов [Ibid.]. К. Баррей и Альтет ссылается в данном случае на более раннюю и известную работу А. Грабара [Grabar, 1954], где были высказаны конкретные предположения о возможных иконографических и стилистических влияниях на программу Жерминьи-де-Пре.

А. Грабар, рассматривая мозаики Жерминьи-де-Пре в целом, с учетом образов, найденных архитектором Фурнье в других местах церкви, включающих орнаментально-цветочные мотивы и фрагмент изображения херувимов, предлагает несколько параллелей из различных источников: декорации мечетей, мозаик полов и рукописей [Grabar, 1954, Pl. XII-XVI], особо отмечая при этом композицию с двумя херувимами из Вигиланского кодекса библиотеки Эскориала (Codex Vigilanus, Fol.17v, l'Escorial), который был создан в 976 году в Астурии (см. http://www.vallenajerilla.com/albeldense/fol17v.htm). Композиция представляет образ Рая: двух херувимов, фланкирующих Древо, под корнями Древа расположен источник, из которого истекают четыре реки, в арке, обрамляющей композицию, две сферы представляют солнце и луну. А. Грабар видит в вегетативных мотивах мозаик Жерминьи-де-Пре некие общие стилистические черты с мосарабским искусством [Ibid.]. Иконографических аналогов, предложенных для херувимов в Жерминьи, не так уж много, прежде всего А. Грабар называет каролингскую миниатюру Сакраментария из Меца (Paris, Ms. Lat.1141, fol.6), представляющую Маэсту в окружении двух шестикрылых херувимов [Ibid, p.178, n.1], но эта рукопись, также как и Вигиланский кодекс, имеет значительно более позднюю датировку, чем мозаика Жерминьи-де-Пре.

Возможным образцом для композиции апсиды могла бы быть роспись апсиды армянской церкви в Текоре, с изображением Ковчега Завета в окружении херувимов, предложенная Йозефом Стржиговским [Strzygowski, 1918, p. 298]. Однако сохранность последней и неопределенность ее датировки, как указывает А. Грабар [Grabar, 1954], не дают возможности провести подобное сопоставление. Церковь в Текоре, к сожалению, не сохранилась, но в апсиде церкви св. Степаноса Лмбатаванка (VI в.) еще можно увидеть остатки росписи, представлявшей образ Господа, фланкированный двумя херувимами. Армянские примеры, хотя и находятся территориально достаточно далеко от Франции, тем не менее не являются бесполезными, так как и архитектурный план церкви Теодульфа имеет много общего с армянскими образцами, такими как Эчмиадзинский собор и церковь в Багаране [Heitz, 1987, p. 151; Chevalier, 2019]. Имя архитектора, который работал у Теодульфа, точно неизвестно, однако, существуют мнения, что это был армянский архитектор, или что постройкой Теодульфа мог заниматься архитектор Аахенской капеллы Одо из Меца, который также мог иметь армянские корни [Dézélus, 1989, p. 274; Ching, Jarzombek, Prakash, 2007, p.317; Chevalier, 2019].

ISSN 2227-6165

Все вышеупомянутые композиции представляют объект (ковчег, древо или мандорлу), фланкируемый с двух сторон херувимами, и оказываются связаны общей задачей репрезентации Рая. Для композиции с Древом и херувимами очевидна идея райского сада, но одновременно Древо, фланкируемое херувимами, херувимы и пальмы на стенах и дверях храма фигурируют в описании ветхозаветного храма в видении Иезекииля (Иезекииль 41:17-26), кроме того, херувимы, пальмы и ковчег Завета – неотъемлемая часть описания Святая Святых храма Соломона (3Цар 6:19; 6:27). А. Грабар отмечает, что композиция в апсиде Жерминьи-де-Пре, представляя Святая Святых, символически представляет Рай и образ Божий, так как ветхозаветный иерусалимский храм находится «в центре Рая» [Grabar, 1954, p.173]. Эту интерпретацию можно подкрепить описанием ветхозаветного храма в видении пророка Иезекииля (Иезекииль 41-43) и текстом Откровения Иоанна «И отверзся храм Божий на небе, и явился ковчег завета Его в храме Его…» (Откр. 12:19). С другой стороны, в том же тексте Откровения (Откр. 21:22) при описании Небесного Града проводится связь «Господь Бог – Храм»: «Храма же я не видел в нем, ибо Господь Бог Вседержитель – храм его и Агнец», что подкрепляет возможность визуализации божественного образа, вместо композиции «Господь во славе», через образ храма, который, в свою очередь, создается с помощью репрезентации ковчега в окружении херувимов в Святая Святых. Как уже было отмечено ранее, композиция мозаики Теодульфа несет на себе печать иконоборческих убеждений автора программы, избегающего антропоморфного изображения божественного образа. В этой связи при поиске возможных моделей автора программы вполне могли заинтересовать объекты, содержащие образы, которые могли бы послужить заменой подобной репрезентации Господа.

В этом контексте следует обратить внимание на знаменитую каролингскую рукопись, известную как Евангелие Годескалька (Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 1203), которая содержит несколько миниатюр, изображающих Христа, евангелистов, источник Жизни или «фонтан воды живой», из которого истекают четыре реки Рая. В своей работе А. О. Пуальпре подробно рассматривает связь этой композиции, представленной в Евангелии Годескалька, с композицией Маэсты, опираясь на ряд рассуждений отцов церкви и христианских писателей, посвященных Раю [Poilpré, 2011]. Амвросий Медиоланский, например, в своем трактате «О Рае» (*De Paradiso*), сопоставляет райский источник с Христом и Отцом, у св. Августина (глава 13 *De Civitate Dei* и трактат *De Genesis contra Manichaeos*), Рай становится аллегорией Церкви, а четыре реки ассоциируются с евангелиями, и проводится аллегорическая параллель между фонтаном жизни Эдемского сада и Христом с евангелистами. А.-О. Пуальпре подчеркивает при этом, что символы евангелистов, сопровождающие их антропоморфные изображения, символизируют также божественное присутствие Христа в каждом из евангелий [Ibid.].

Евангелие Годескалька, заказанное Карлом Великим и его супругой по случаю крещения их сына, создано в скриптории дворцовой школы, возможно, в Вормсе и довольно точно датировано периодом между 781 и 783 годами (см. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000718s.r=Godescalc?rk=42918;4). Эта рукопись на пергаменте состоит из 127 листов, размером 310 мм по высоте и шириной 210 мм. Она имеет шесть полностраничных иллюстраций, изображающих св. Матфея (fol.1), св. Марка (fol.1v), св. Луку (fol.2) и св. Иоанна (fol.2v). На листе 3 представлен Христос, а на обратной стороне того же листа – композиция «Фонтан жизни» (fol. 3v). Текст Евангелия начинается на 4-м листе и заканчивается на 121-м, далее следует календарь и таблицы вычислений на 779-816 годы. В самом конце на последних листах находится посвятительная надпись, в которой упоминается имя писца, а возможно, как замечает Пуальпре, и иллюминатора Годескалька [Ibid.], в связи с чем рукопись получила свое название.

К моменту создания декорации оратория в Жерминьи-де-Пре рукопись уже существовала и, несомненно, была хорошо известна при дворе Карла Великого, к которому был очень близок Теодульф. Вполне возможно, что миниатюры именно этой рукописи могли послужить источником вдохновения как для автора иконографической программы памятника при поиске варианта

ISSN 2227-6165

символической репрезентации божественного образа, так и для его мастера-мозаичиста при создании ключевых образов композиции апсиды – образов больших ангелов - херувимов.

Сохранность и аутентичность отдельных частей мозаики апсиды оратория Жерминьи-де-Пре, в том числе и образов больших ангелов, подробно разобраны в работе А.-О. Пуальпре [Poilpré, 1998]. Два больших ангела касаются друг друга крылами, стоя в полный рост, слегка наклоняясь друг к другу и едва вписываясь в пространство апсиды. Они облачены в легкие тонкие одеяния, которые развеваются под дуновением незримого ветра, а своими раскинутыми руками они как бы поддерживают незримую для людей мандорлу божественной Славы (*рис. 1)*.

Лики ангелов схожи между собой, их жесты и позы зеркально отражают друг друга. Сопоставим правого ангела мозаики Жерминьи-де-Пре с миниатюрой Евангелия Годескалька, представляющей евангелиста Матфея (Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 1203, fol. 1, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000718s.image).

В правом верхнем углу фронтисписа изображен его символ – Ангел с крестом, указывающий перстами на евангелиста Матфея, сидящего в размышлении с книгой своего Евангелия в одной руке и пером в другой. Зарисовка фрагмента миниатюры и деталь мозаики Жерминьи-де-Пре представлены ниже (*рис. 2*). Для полноценного сравнения двух образов необходимо обратиться к оригинальному цветному фрагменту миниатюры (Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 1203, fol. 1), которая представлена на сайте национальной библиотеки Франции (https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000718s.image). Дальнейшие описания миниатюры относятся к оригинальным цветным фрагментам листа 1.

Наклон головы, жест руки, контуры одеяния верхней части фигур практически совпадают. Серовато зеленый цвет одежды ангела в миниатюре проработан легкими параллельными штрихами белого цвета и такими же параллельными акцентами коричневого тона. Практически те же тона и параллельные штрихи мы видим в мозаике, те же охристые акценты и практически в тех же местах. Форма горловины одеяния ангела с крестом из Евангелия Годескалька (fol. 1), форма его рукава, проработка складок легкими свободными мазками хоть и не скопированы мозаичистом буквально во всех деталях, однако демонстрируют явное сходство с миниатюрой и повторяют принципиально важные элементы *(рис. 2*).



Рис. 2.
Сравнение образов ангелов из миниатюры рукописи Евангелия Годескалька и мозаики апсиды оратория Жерминьи-де-Пре: слева – фрагмент листа 1 Евангелия Годескалька (рисунок автора); справа – деталь мозаики апсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

ISSN 2227-6165

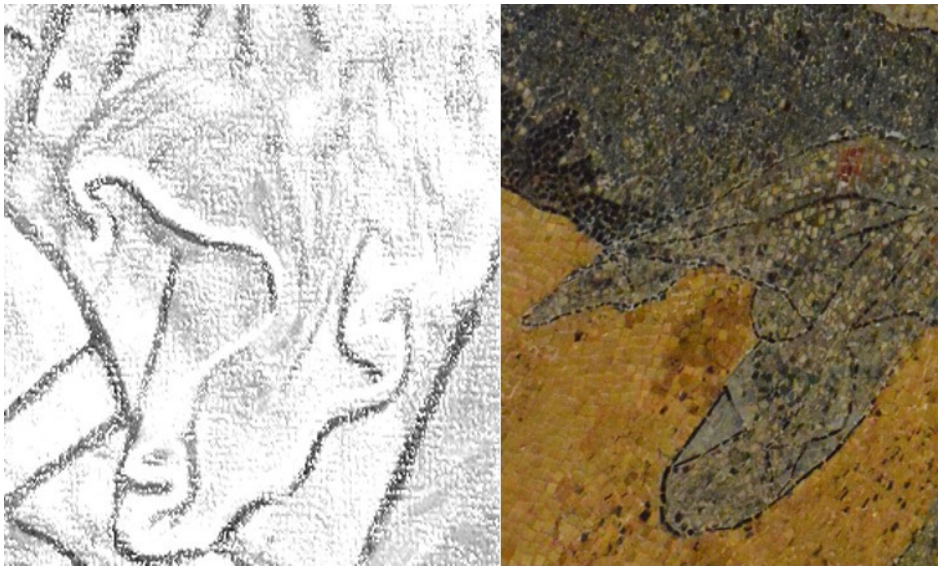


Рис. 3.
Сравнение фрагментов драпировки: слева – одеяния ангела (лист 1) на миниатюре Евангелия Годескалька (рисунок автора); справа – одеяния ангела в мозаике апсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

Линия развевающихся одежд внизу слева, выделенная черным и белым контуром в миниатюре практически продублирована в мозаике (*рис. 3*).

Мягкие фалды ниспадающих драпировок самого евангелиста Матфея и одеяний других евангелистов в миниатюрах этой рукописи, обрамленные черным контуром, форма которого продублирована и оттенена серым цветом, прекрасно коррелируют с фалдами свободно развевающихся драпировок ангельских одеяний в мозаичной композиции и выполнены в одной манере.

Внимательный анализ проработки рукава правой руки ангелов в рукописи (лист 1) и в мозаичной композиции показывает, что мозаичист явно копировал фрагмент рукописи. Об этом свидетельствуют и общая форма контура, и пропорциональные соотношения, и ритмика проработки драпировки. Обилие повторяющихся параллельных мягких и плавных белильных и охристых штрихов, распределение цветовых акцентов, которые наблюдаются в миниатюре, мозаичисту не всегда удается скопировать буквально, однако связь двух объектов очевидна (*рис. 4*).



Рис. 4.
Сопоставление фрагментов драпировки: слева – рукава ангела (лист 1) на миниатюре Евангелия Годескалька (рисунок автора); справа – рукава ангела в мозаике апсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

ISSN 2227-6165

Сопоставление ликов обнаруживает еще большее сходство. Овал лица ангела Евангелия Годескалька практически повторяется у ангела в мозаике апсиды оратория Теодульфа в Жерминьи-де-Пре, однако довольно грубая охристая линия тени, обрамляющая подбородок ангельского лика в миниатюре, исправляется мозаичистом (*рис. 5*). Он заменяет ее на темный контур и синеватую тень, сохраняя при этом общую форму и пропорции. Легкий наклон головы, золотые нимбы, кудрявые волосы, окаймленные волнистым охристым контуром, форма прически обоих ангелов практически совпадают, проработка волос правого ангела в Жерминьи светлыми желтыми тессерами практически повторяет формы, которые образуют ярко-желтые линии волос ангела евангелиста Матфея с фронтисписа евангелия Годескалька (fol.1). Положение диадемы в ангельской прическе, форма челки на лбу, контур глаз и их форма, направление взгляда, контуры лица, бровей, проработка носа, распределение цветовых акцентов, темно-коричневые брови и красноватые тени под бровями, коричневые акценты на губах и подбородке, зоны высветления, формирующие ангельский лик, как в мозаике апсиды в Жерминьи, так и в миниатюре из евангелия Годескалька практически совпадают. Однако синеватые тени, обрамляющие подбородок правого ангела в мозаике Жерминьи, оттеняющие его нос, овал лица и проложенные между темно-коричневой линией бровей и светло-коричневыми тессерами на веках, чередование светлых, красных и темных тессер на его подбородке, которых нет в лике ангела евангелия Годескалька на листе 1, тем не менее, можно увидеть в лике Христа той же рукописи на листе 3, где приемы цветовой моделировки лика проявлены очень четко.

Сопоставляя эти два образа рукописи Евангелия Годескалька с образом правого большого ангела в мозаике апсиды оратория в Жерминьи-де-Пре, можно констатировать, что мозаичист, создавая ангельский образ и копируя его большую часть с образа ангела с крестом, символизирующем евангелиста Матфея (fol.1), с одной стороны, и, как показывает А.-О. Пуальпре, присутствие Христа в данном евангелии, с другой стороны, дополняет этот образ с помощью приемов, наиболее ярко продемонстрированных художником – миниатюристом в лике Христа в той же рукописи на листе 3 (Paris, BnF, Nouv. acq. lat. 1203, fol.3 см. https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000718s/f5.image).



Рис. 5.
Сравнение изображений: слева – лик ангела на миниатюре Евангелия Годескалька (фрагмент листа 1), рисунок автора); справа – лик правого большого ангела в мозаике апсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

ISSN 2227-6165



Рис. 6.
Ангел с крестчатым нимбом.
Фрагмент мозаики апсиды оратория
в Жерминьи-де-Пре (фото автора).

Образ левого большого ангела в мозаике апсиды Жерминьи-де-Пре (*рис. 6*) по композиции зеркально отражает фигуру правого, приемы моделировки его лика те же самые, но линии несколько более мягкие и плавные. Оранжево-красным тоном тронуты губы, подбородок, щеки и нос, серо-зеленые тени подчеркивают линию носа с противоположной стороны, моделируя обьем, такие же тени обрамляют овал лица внизу, положены под глазами, оттеняют линии бровей, светлые тессеры подчеркивают линию носа и надбровных дуг в ликах ангелов мозаики, подобно ярким пробелам в лике Христа миниатюры из евангелия Годескалька (fol.3). Однако следует подчеркнуть, что образ Христа в рукописи Годескалька не стал основным образцом для мозаичиста, а только подсказал отдельные элементы цветовой проработки ангельских ликов.

Таким образом, все отмеченные нами параллели между образами рукописи евангелия Годескалька и проработкой образов больших ангелов – херувимов в мозаике Теодульфа явно показывают, что мастер-мозаичист был прекрасно знаком с данной рукописью, заказанной венценосной четой к крестинам сына, в связи с чем можно предположить, что он был достаточно близок ко двору. Не исключено, что мозаичист, также как и архитектор, прибыл к Теодульфу с большой императорской стройки в Аахене.

Образ ангела с крестчатым нимбом в мозаике Теодульфа, несмотря на формальное сходство с правым ангелом этой композиции, все же отличается от него какой-то печальной утонченностью и проникновенностью, большей гармоничностью, соразмерностью и спокойным внутренним благородством (*рис. 6*).

Это позволяет предположить, что рукопись Годескалька – не единственный источник вдохновения мастера-мозаичиста, работавшего у Теодульфа. Существует еще один памятник, который мог бы стать образцом для подражания и также мог быть знаком придворному художнику Карла Великого. Это фреска в люнете на западной стене дворцовой капеллы герцогов Фриули (Темпьетто Лангобардо) в монастыре Санта Мария ин Валле в Чивидале дель Фриули (*рис. 7*), датировка которой связывается некоторыми исследователями именно с рукописью Годескалька [Torp, 2006, p. 16-17]. Яльмар Торп, посвятивший немало времени в своей жизни исследованию этого памятника, датирует его серединой VIII века. Он предполагает, что художник – иллюминатор евангелия Годескалька мог видеть эту фреску и образ Христа в манускрипте Годескалька вдохновлен именно образом Христа из Темпьетто Лангобардо (*рис. 8*).



Рис. 7.
Христос с архангелами. Фреска в люнете на западной стене в Темпьетто Лангобардо в Чивидале дель Фриули (фото автора).



Рис. 8.
Христос. Фрагмент фрески в люнете западной стены в Темпьетто Лангобардо в Чивидале дель Фриули (фото автора).

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Иконографическая программа фрески в люнете западной стены, представляющая Господа в окружении двух архангелов, была достаточно необычна для западного искусства этой поры, как замечает Я.Торп [Ibid.]. Однако она вполне может быть сопоставлена с иконографической программой апсиды оратория Теодульфа, отражающей его иконоборческие настроения [Хрипкова, 2016], в результате чего основную часть композиции мозаики составляют два симметрично наклоненных друг к другу больших ангела-херувима, между которыми вместо лика Христа автором программы была помещена божественная Десница (*рис. 1*).

Во всяком случае, учитывая датировку фрески в Темпьетто Лангобардо, географическое расположение и статус капеллы герцогов Фриули, фреска из Чивидале-дель-Фриули вполне может претендовать на роль источника вдохновения для создателя мозаики в Жерминьи-де-Пре. Следует заметить, что территория, где находится Темпьетто, была резиденцией королевского наместника еще при лангобардах [Torp, 2006], а в случае королевского визита во Фриули эта резиденция должна была быть местом пребывания самой венценосной особы, которой после покорения лангобардов становится сам Карл Великий, принявший титул лангобардского короля. Темпьетто, в этом случае, оказывается вполне доступным местом для посещения персон, находящихся на королевской службе. В этом качестве мастер Евангелия Годескалька, впрочем как и любой придворный художник, получивший королевский заказ, вполне мог познакомиться с изумительными росписями Темпьетто Лангобардо.

Расширенный интервал датировки мозаики в оратории Теодульфа, который возникает в связи с отказом от определенной даты (806 г.), опирающейся на надпись, обнаруженную Теодором Кретьеном, по причинам, разобранным выше, позволяет несколько приблизить время создания мозаики, точнее нижний предел временного интервала (799-818 гг), к более точно определенному времени создания рукописи Годескалька (781-783 гг.).

В любом случае, росписи дворцовой капеллы герцогов Фриули (Темпьетто Лангобардо) могли вдохновлять не только Годескалька, или живописца, иллюстрировавшего королевский манускрипт, они могли быть также известны и мастеру, создававшему мозаику Теодульфа, при этом вовсе нельзя исключить и такой возможности, что мастер-мозаичист мог быть и миниатюристом, и даже писцом одновременно [Poilpré, 2011], в этом случае, им мог быть и сам Годескальк или кто-то из близких к нему людей.

Прекрасные лики образов Темпьетто (*рис. 7-10*) вряд ли могли оставить равнодушным художника, имевшего возможность их созерцать. Они и сейчас поражают своей проникновенной глубиной и многомерностью, несмотря на состояние сохранности росписи. Если сравнить образ архангела Михаила, расположенного слева от Христа в люнете западной стены Темпьетто Лангобардо (*рис. 9, 10*), с ликом левого ангела с крестчатым нимбом из мозаики оратория в Жерминьи-де-Пре (*рис. 6*), которому нет буквальной параллели в рукописи Годескалька, вряд ли стоит констатировать безусловное сходство.

Тем не менее, при таком сопоставлении все-таки можно говорить о попытке каролингского художника воспроизвести в мозаичной технике вдохновившие его выразительные, утонченные и одухотворенные образы Темпьетто (*рис. 9, 10*). Может быть, поэтому мозаика в Жерминьи-де-Пре и выглядит столь необычно, порождая различные определения, касающиеся ее стилистических характеристик. Ангельские лики, созданные в оратории Теодульфа (особенно лик ангела с крестчатым нимбом), возможно, слишком утонченны для искусства латинского мира той поры, но недостаточно совершенны, гармоничны и проникновенны для искусства греков. Скорей всего, они представляют нам некий удивительный синтез и трансформацию первоначального, не исключено даже, что византийского образца. Таким образом, мозаика апсиды Теодульфа являет собой уникальный пример искусства эпохи, предлагая не только неординарное иконографическое решение, но создав образы, которые можно рассматривать как «пограничные» между восточным и западным художественным опытом и со стилистических позиций.



Рис. 9.
Архангел Михаил. Деталь фрески западной стены в Темпьетто Лангобардо в Чивидале-дель-Фриули (фото автора).



Рис. 10.
Сравнение фрагментов фрески в Темпьетто Лангобардо в Чивидале-дель-Фриули и мозаики оратория Теодульфа в Жерминьи-де-Пре: слева – фрагмент лика архангела Михаила в Темпьетто Лангобардо в Чивидале дель Фриули (фото автора); справа – деталь лика ангела с крестчатым нимбом в оратории Жерминьи-де-Пре (фото автора).

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Мозаика абсиды оратория в Жерминьи-де-Пре (фото автора).

Рис. 2. Сравнение образов ангелов из миниатюры рукописи Евангелия Годескалька и мозаики апсиды оратория Жерминьи-де-Пре: слева – фрагмент листа 1 Евангелия Годескалька (рисунок автора); справа – деталь мозаики апсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

Рис. 3. Сравнение фрагментов драпировки: слева – одеяния ангела (лист 1) на миниатюре Евангелия Годескалька (рисунок автора); справа – одеяния ангела в мозаике апсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

Рис. 4. Сопоставление фрагментов драпировки: слева – рукава ангела (лист 1) на миниатюре Евангелия Годескалька (рисунок автора); справа – рукава ангела в мозаике апсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).

ISSN 2227-6165

Рис. 5. Сравнение изображений: слева – лик ангела на миниатюре Евангелия Годескалька (фрагмент листа 1), рисунок автора); справа – лик правого большого ангела в мозаике апсиды оратория Жерминьи-де-Пре (фото автора).
Рис. 6. Ангел с крестчатым нимбом. Фрагмент мозаики апсиды оратория в Жерминьи-де-Пре (фото автора).
Рис. 7. Христос с архангелами. Фреска в люнете на западной стене в Темпьетто Лангобардо в Чивидале дель Фриули (фото автора).
Рис. 8. Христос. Фрагмент фрески в люнете западной стены в Темпьетто Лангобардо в Чивидале дель Фриули (фото автора).
Рис. 9. Архангел Михаил. Деталь фрески западной стены в Темпьетто Лангобардо в Чивидале-дель-Фриули (фото автора).
Рис. 10. Сравнение фрагментов фрески в Темпьетто Лангобардо в Чивидале-дель-Фриули и мозаики оратория Теодульфа в Жерминьи-де-Пре: слева – фрагмент лика архангела Михаила в Темпьетто Лангобардо в Чивидале дель Фриули (фото автора); справа – деталь лика ангела с крестчатым нимбом в оратории Жерминьи-де-Пре (фото автора).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Тяжелов В.Н.* Искусство средних веков в Западной и Центральной Европе. – Москва: Искусство, 1981.
2. *Хрипкова Е.А.* Образ «мира невидимого» в иконографической программе мозаики оратория в Жерминьи- де-Пре. // Человек и культура. 2016. № 4. С. 100-109. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19960
3. *Barral i Altet X.* Germigny-des-Prés // Recueil Général Des Mosaïques De La Gaule publié sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. - Xe supplément à Gallia, II - Province de Lyonnaise 4 – Paris: Éd. du Centre National De La Recherche Scientifique (CNRS),1991. – P.127-132.
4. *Chevalier P.* Germigny, une architecture originale? // Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA). 2019. №11. URL: http://journals.openedition.org/cem/16105
5. *Ching F.D.K., Jarzombek M.M. et Prakash,V.* A Global History of Architecture. – Hoboken (New Jersey), 2007.
6. *Del Medico H.E.* La mosaïque de l'abside orientale à Germigny-des-Prés // Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot. 1943. T. 39. – P. 81-102.
7. *Dézélus R.* L'art de Transcaucasie. – Vienne, 1989.
8. *Freeman A., Meyvaert P.* The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés // Gesta. 2001. Vol. 40. No. 2. – P. 125-139.
9. *Grabar A.* Les Mosaïques de Germigny-Des-Prés // Cahiers Archéologiques (Fin De L'antiquité Et Moyen Âge). Paris, 1954. T. VII. – P.170-183.
10. *Guillaume P.* La mosaïque byzantine: de Germigny-des-Prés (Loiret) à Saint-Marc de Venise // Bulletin de la société archéologique et historique de l'Orléanais. 1960. T.I. №5. – P. 181.
11. *Heitz C.* La France pré-romane. Archéologie et architecture religieuse du Haut Moyen Âge IV e siècle-An Mille. – Paris: Ed. Errance, 1987.
12. *Khripkova E.* Representation of the image of the Lord in the mosaic of abbot Theodulf at Germigny-des-Prés // SENTENTIA. European Journal of Humanities and Social Sciences. 2017. № 4. – P. 47-55. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25015
13. *L'abbé Prévost.* La basilique de Théodulphe et la paroisse de Germigny-des-Prés. – Orleans, 1889.
14. *Mackie G.* Theodulf of Orléans and the Ark of the Covenant: A New Allegorical Interpretation at Germigny-des-Prés // Canadian Art Review. 2007. Vol. 32. №1/2. – P. 45-58.
15. *Meyvaert P.* Maximilien Théodore Chrétin and the Apse Mosaic at Germigny-des-Prés // Gazette des beaux-arts. 2001. T.CXXXVII. – P. 203-220.
16. *Poilpré A.-O.* Le décor intérieur de l'oratoire de Germigny-des-Prés et son iconographie // Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA). 2019. №11. URL: http://journals.openedition.org/cem/16158
17. *Poilpré A.-O.* Le royaume de Charlemagne comme Ecclesia? Le témoignage d'un manuscrit liturgique et de ses images (L'Evangéliaire de Godescalc) // Paru dans Pecia, 2011. №14. P. 37-55. URL: https://www.academia.edu/4768650/_Le_royaume_de_Charlemagne_comme_Ecclesia_Le_témoignage_dun_manuscrit_liturgique_et_de_ses_images_lEvangéliaire_de_Godescalc_Pecia_14_2011_p._37-55
18. *Poilpré A.-O.* Le décor de l'oratoire de Germigny-des-Prés: l'authentique et le restauré // Cahiers de civilisation médiévale. 1998. T. 41. № 163. – P. 281-297.
19. *Soyer J.* Les inscriptions gravées sur les piliers de l'eglise carolingienne de Germigny-des-Pre's sont-elles authentiques? // Bulletin archeologique du Comite des Travaux Historiques et Scientifiques. 1923. – P. 197-216.
20. *Strzygowski J.* Die Baukunst der Armenier und Europa. – Wien, 1918.
21. *Torp H.* Il Tempietto longobardo. La cappella palatina di Cividale. – Comune di Cividale, 2006.

ISSN 2227-6165

22. *Treffort C.* Les inscriptions de Germigny et la production épigraphique de Théodulf d'Orléans? // Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA). 2019. №11. URL: https://doi.org/10.4000/cem.16066
23. *Vergnaud-Romagnesi* C.F. Notice sur la découverte en janvier 1847 de deux inscriptions dans l'église de Germigny-des-Prés (Loiret) // Revue archéologique. 1847. 4. – P. 33-39.

REFERENCES

1. Barral i Altet X. *Germigny-des-Prés.* In: *Recueil Général Des Mosaïques De La Gaule publié sous les auspices de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres. - Xe supplément à Gallia, II - Province de Lyonnaise 4.* Ed. by Blanchard-Lemée M. Paris, Centre National De La Recherche Scientifique (CNRS),1991. Pp.127-132.
2. Chevalier P. *Germigny, une architecture originale?* In: *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA).* 2019. #11. URL: http://journals.openedition.org/cem/16105
3. Ching F.D.K., Jarzombek M.M., Prakash V. *A Global History of Architecture*, Hoboken (New Jersey), 2007.
4. Del Medico H.E. *La mosaïque de l'abside orientale à Germigny-des-Prés.* In: *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot.* 1943. T.39. Pp. 81-102.
5. Dézélus R. *L'art de Transcaucasie.* Vienne, 1989.
6. Freeman A., Meyvaert P. *The Meaning of Theodulf's Apse Mosaic at Germigny-des-Prés.* In: *Gesta.* 2001. Vol. 40. #2. Pp. 125-139.
7. Grabar A. *Les Mosaïques de Germigny-Des-Prés.* In: *Cahiers Archéologiques (Fin De L'antiquité Et Moyen Âge).* Paris. 1954. T. VII. Pp.170-183.
8. Guillaume P. *La mosaïque byzantine: de Germigny-des-Prés (Loiret) à Saint-Marc de Venise.* In: *Bulletin de la société archéologique et historique de l'Orléanais.* 1960. T. I. #5. Pp. 181.
9. Heitz C. *La France pré-romane. Archéologie et architecture religieuse du Haut Moyen Âge IV e siècle-An Mille.* Paris, Ed. Errance, 1987.
10. Khripkova E. *Representation of the image of the Lord in the mosaic of abbot Theodulf at Germigny-des-Prés.* In: *SENTENTIA. European Journal of Humanities and Social Sciences.* 2017. #4. Pp. 47-55. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=25015
11. Khripkova E.A. *Obraz «mira nevidimogo» v ikonograficheskoj programme mozaiki oratoriya v Germigny-des-Prés* [The image of the "invisible world" in the iconographic program of the mosaic of the oratorio in Germigny-des-Prés]. In: *Chelovek i kul`tura* [Man and culture]. 2016. #4. Pp. 100-109. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=19960
12. L'abbé Prévost. *La basilique de Théodulphe et la paroisse de Germigny-des-Prés.* Orleans, 1889.
13. Mackie G. *Theodulf of Orléans and the Ark of the Covenant: A New Allegorical Interpretation at Germigny-des-Prés.* In: *Canadian Art Review.* 2007. Vol. 32. #1/2. Pp. 45-58.
14. Meyvaert P. *Maximilien Théodore Chrétin and the Apse Mosaic at Germigny-des-Prés.* In: *Gazette des beaux-arts.* 2001. T.CXXXVII. Pp. 203-220.
15. Poilpré A.-O. *Le décor intérieur de l'oratoire de Germigny-des-Prés et son iconographie* . In: *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* (BUCEMA). 2019. #11. URL: http://journals.openedition.org/cem/16158
16. Poilpré A.-O. *Le royaume de Charlemagne comme Ecclesia? Le témoignage d'un manuscrit liturgique et de ses images (L'Evangéliaire de Godescalc).* In: *Paru dans Pecia,* 2011. #14. Pp. 37-55. URL: https://www.academia.edu/4768650/_Le_royaume_de_Charlemagne_comme_Ecclesia_Le_témoignage_dun_manuscrit_liturgique_et_de_ses_images_lEvangéliaire_de_Godescalc_Pecia_14_2011_p._37-55
17. Poilpré A.-O. *Le décor de l'oratoire de Germigny-des-Prés: l'authentique et le restauré.* In: *Cahiers de civilisation médiévale.* 1998. T. 41. #163. Pp. 281-297.
18. Soyer J. *Les inscriptions gravéees sur les piliers de l'église carolingienne de Germigny-des-Pre's sont-elles authentiques?* In: *Bulletin archeologique du Comité des Travaux Historiques et Scientifiques.* 1923. Pp. 197-216.
19. Strzygowski J. *Die Baukunst der Armenier und Europa.* Wien, 1918.
20. Torp H. *Il Tempietto longobardo. La cappella palatina di Cividale.* Comune di Cividale, 2006.
21. Treffort C. *Les inscriptions de Germigny et la production épigraphique de Théodulf d'Orléans?* In: *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre (BUCEMA).* 2019. #11. URL: https://doi.org/10.4000/cem.16066
22. Tyazhelov V.N. *Iskusstvo srednix vekov v Zapadnoj i Central`noj Evrope* [The art of the Middle Ages in Western and Central Europe]. Moscow, Iskusstvo, 1981.
23. Vergnaud-Romagnesi C.F. *Notice sur la découverte en janvier 1847 de deux inscriptions dans l'église de Germigny-des-Prés (Loiret).* In: *Revue archéologique.* 1847. 4. Pp. 33-39.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-52-60

А.П. Салиенко
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры истории отечественного искусства
исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова
alsalienko@mail.ru

ОБРАЩЕНИЕ К ТРАДИЦИИ И СЛОЖЕНИЕ СТЕРЕОТИПА «ИЗОБРАЖЕНИЯ» ХУДОЖНИКА В СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ 1920 – 1970-х гг. ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСТВА

Статья посвящена такой всё еще мало разработанной теме, как «изображение» художника в советской прозе 1920 – 1970-х гг. Особенность подхода в данном случае заключается в том, что речь будет идти от лица искусствоведа, для которого литература служит дополнительным источником для размышлений в его стремлении понять эпоху, поэтому слово «изображение» в заглавии статьи мы заключаем в кавычки. Особое внимание в статье уделяется проблеме традиции и стереотипа в изображении художника писателями, герои которых не только напоминают реальных персонажей «из жизни», но и сами часто подражают литературным образцам прошлого, среди которых главным надо назвать повесть Н. Гоголя «Портрет». В изображении художника писатели используют традиционные для создания образа приемы, часть которых мы поименуем определениями из искусствоведческого терминологического аппарата, а именно: портрет в интерьере, где особое внимание уделяется описанию быта художника (его жилища, обстановки, окружающих его вещей), парный портрет то есть портрет с женой, творческий портрет художника, в состав которого обычно входит наблюдение за процессом работы мастера, описание его «творения» и размышления об искусстве и творчестве.

Ключевые слова: портрет художника, образ художника, изображение художника, художник в литературе, советская проза, советская литература, традиция, стереотип

The article is devoted to a less developed topic in criticism, as the “image” of an artist in Soviet prose of the 1920s and 1970s. The point of the approach in this case lies in the fact that literary interpretations of texts will not be presented here, we will speak on behalf of an art historian, for whom literature serves as an additional source for reflection in a desire to understand the epoch, so the word “image” in the title of the article we conclude in quotation marks. The main attention is paid in this article to the problem of tradition and stereotype in the artist’s portrayal by writers whose heroes not only resemble real people “from life”, but also themselves imitate literary examples from the past. One of these works is the story by N. Gogol “Portrait”. In the artist’s image, writers use traditional methods for creating a character, some of which we will call by definitions from the art historian’s terminological apparatus, in particular: a portrait in an interior, where special attention is paid to describing the artist’s life, a portrait with his wife and a creative portrait of the artist, which usually includes observation of the master's work process, a description of his “creation” and reflections on art and creativity.

Keywords: a portrait of an artist, an image of an artist, an image of an artist, an artist in literature, Soviet prose, Soviet literature, tradition, stereotype, artist and time, the problem of creation

ТВОРЧЕСТВО

В литературных произведениях, героями которых становятся художники, его образ, как правило, складывается из целого комплекса составных частей. Не менее важную роль, чем непосредственный портрет персонажа, то есть описание его наружности, занимает своего рода портрет в интерьере, где описанию быта художника (его жилища, обстановки, окружающих его вещей) уделяется достаточно внимания. Не остается без внимания и традиционный парный портрет – портрет с женой и, наконец, творческий портрет художника, в состав которого обычно входит наблюдение за процессом работы мастера, описание его «творения» и, конечно, его речь – высказывания, построенные либо в форме диалога, либо внутреннего монолога.

Рассматривая и анализируя ряд произведений, главными героями которых являются художники, нетрудно заметить, что писатели следуют в основном одной и той же схеме, сформировавшейся еще в литературе XIX века, обязательными компонентами которой являются: портрет героя, о котором шла речь выше, и наблюдение за процессом работы художника, который

© Салиенко А.П., 2020

ISSN 2227-6165

рисуется как «тихое, безвредное помешательство» [Ким, 1991]. Работающий художник изображается с «болезненным лицом», исполненный «надежд и радости», «нуждающийся в одиночестве и молчании», застывший в «неправдоподобной позе» или, напротив, экспрессивно «бросающий» на полотно один мазок за другим – «все это небрежно, походя, играя...». В такие минуты художник чувствует себя «творцом мира», как герой И. Бунина [Бунин, 1988], или, подобно персонажу А. Битова, «разрушителем последней точки» [Битов, 1988].

«Безумный художник» И. Бунина «трудился без отдыха», «бросал сильные и уверенные удары», «от напряжения вздулись жилы на шее», «глаза слезились и горели, черты лица обрезались», «лицо художника становилось все болезненнее». Им владела «дерзкая решительность, уверенность в каждой своей мысли, в каждом своем чувстве, сознание, что он все может, все смеет, что нет больше для него сомнений, нет преград. Он исполнился надежд и радости». В этот миг художник чувствовал себя «творцом мира». Когда он закончил работу, «темные глаза его горели нечеловеческим страданием и вместе с тем каким-то свирепым восторгом».

Ю. Домбровский наблюдает за С. Калмыковым: «Художник работал. Он бросал на полотно один мазок, другой, третий – все это небрежно, походя, играя, – затем отходил в сторону, резко опуская кисть долу... и вдруг выбрасывал руку – раз! ...» [Домбровский, 1966]. А. Битов увидел Павла Петровича сидящим «в неправдоподобной позе, на неустойчивом, накренившемся стульчике, держась за кисточку». «Он обернулся... Меня не было в этом взгляде настолько, что не знаю, как я не исчез». Автор повести наделяет своего нового друга такими саркастическими эпитетами, как «рисующий пень», «моховик с мольбертом». Герой романа В. Тендрякова Чернышев, застав Матёрина за работой, назвал его «бесноватым». «Федор взял широкий флейц, долго набирал на него краску, прикидывал на палитре, наконец резко бросил пятно на холст... И Федор забыл обо всем... Незримая, нежданная, случайная, как подарок, приходит самозабвенная смелость. ... Он смотрел на работу и не верил ее появлению». «Сам Вячеслав за мольбертом становился немного помешанным, что-то ворчал про себя, глядел голодными глазами на натуру, краски размешивал на палитре судорожно, отходя, всматриваясь в работу, гримасничал. Почти всегда после двух часов, отведенных на живопись, он был вял, неразговорчив, под глазами проступали синяки» [Тендряков, 1986].

Как можно было заметить, описательным характеристикам, изображению наружности персонажа, как правило, уделяется весьма незначительная роль. Наиболее ярко самоутверждение личности осуществляется в ее речевом поведении. Внутренние монологи, авторские психологические характеристики воспроизводят те стороны сознания героев, которые никак не проявляются в их внешнем виде и поведении. Впрочем, нельзя забывать о том, что имеется множество вопросов и проблем, касающихся такого сложного понятия как творчество вообще, объединяющего как писателей, так и художников. Этой теме и посвящают свои труды писатели, репродуцируя порой в них свои мысли, например, относительно природы творчества, находя общие черты в работе писателя и художника, как это делает М. Цветаева в очерке «Н. Гончарова» [Цветаева, 1981], или подобно А. Битову выстраивая повествование в форме диалога-полемики писателя и художника; или занимая позицию сопереживающего наблюдателя как герой романа В. Каверина [Каверин, Косой дождь, 1977]; или, подобно Д. Гранину, оформляя мысли и переживания художника в монологи героя, высказанные им в своих письмах близкому человеку [Гранин, 1981].

Ведущее место в литературе о художниках занимает тема, которую можно сформулировать как «вдохновение и ремесло». Неудивительно, что для реализации этой темы писатель XX в. также обращается к традициям русской классики. Уже в литературе романтизма намечается ряд сквозных вопросов, так или иначе связанных с проблемами психологии художественного творчества.

Интерес к «лаборатории творчества» в 1960-е гг. достиг кульминации, получившей дальнейшее развитие в 1970-е. На страницах журнала «Творчество» искусствоведы и художники не раз обращались к этой теме: «По свидетельству самых разных художников и психологов, вдохновение – это период высшего напряжения духовных и физических сил мастера, когда он работает как бы помимо своей воли. В такие счастливые мгновения художник почти начисто отключается от

ISSN 2227-6165

внешнего мира, сосредоточиваясь на своей работе» [Громов, 1967, с. 12]. Между тем, как отмечает тот же автор, – «Мучения, страдания, странности таланта не содержат в себе ни грана мистики и сверхъестественности. Надо понять только одно: труд художника принадлежит к числу самых тяжелых, он требует от человека максимального творческого напряжения, абсолютно полной отдачи». [Громов, 1967, с. 13]. Подобную точку зрения выражает герой повести С. Крутилина – для него «труд художника» – это тяжелая работа: Игорь Кудинов размышляет о том, что обыкновенный посетитель выставки «может и не знать всех тонкостей труда художника: рисуют люди и пусть себе забавляются, коль у них есть для этого времени! Но живописец... должен знать, каков он – труд художника. Труд этот требует от человека самоотверженности. Каждый день – здоров ли ты, испытываешь ли недомогание, – а поднимайся, бери этюдник и шагай в поле. Становись и работай. Жарко ли тебе, холодно ли – никто про то не спрашивает. Если ты не идешь в поле, становись к мольберту – и пиши, и пиши, пока не отсохнет рука» [Крутилин, 1979].

«Что такое человеческое творчество?», – спрашивает М. Цветаева. «Что такое творение, что такое готовый этот мир?», – вторит ей А. Битов. Для художника творчество – это не только ремесло, настоящий труд, работа, но и образ жизни, и важная тема для саморефлексии. Для М. Цветаевой, пишущей о Н. Гончаровой, творчество – «Ответный удар, больше ничего. ... Всегда диалог (с вещью), поединок, схватка, борьба, взаимодействие. Вещь задает загадку. Ну – синее, ну – чистое, ну – соленое, – в чем тайна? Под кистью – ответ. Ответ или поиски ответа, третье, новое, возникшее из моря и я. *Отраженный удар, а не вещь*. ... Не дать, а отгадать, что за солью, синью, шумом». А. Битов считает, что лишь в художнике найдется если не ответ, то отклик, если не любовь, то жалость... Художник не понимает, а *отражает*, поэтому это прекрасно, что отразиться в нем может лишь то, что было уже прекрасно...».

В нашем сознании образ художника неразделимо связан с такими понятиями как «талант» и «гений», от рождения получивший «дар Божий». «Я человек не религиозный», – признается гранинский Астахов, – «для меня Творец – таинственная сила, то понуждение, что заставляет меня писать. Заставляет и при этом освобождает. Когда я пишу, я свободен как никогда, я сам – господь бог, ничего не властно надо мною, я творю мир таким, какой мне нравится». «Почему художников тоже зовут творцами», – задается вопросом Павел Петрович из «Человека в пейзаже» А. Битова, – Конечно, преувеличение, лучше было, когда мастер... Художника в полном смысле никак творцом не назовешь. Он в лучшем случае пересоздал, но не создал. Но и творец, хотя это его никак не исчерпывает, не есть ли величайший художник?». Елизавета Тураева размышляет: «Мир сам по себе – картина, и тот, кто обладает редким даром живописного видения этого мира, и есть художник. Все, что он знает об искусстве прошлого, все, что он пережил, глубина его мысли, острота его чувств – все подсознательное, иногда им самим не разгаданное – все переходит на полотно» [Каверин, Перед зеркалом, 1977].

Разговор о художественном творчестве непременно сопровождается обращением к одной из самых традиционных тем в русской литературе – вопросу «Что есть истина?». При этом понятие «истина» трактуется по-разному: для одних – это действительное положение вещей: «Истина искусства в жизни», – думает Федор Матёрин (В. Тендряков). Для других – верное отражение объективной действительности в сознании человека: «Раз красиво, значит, правда. ... эта красота приближает к душе, то есть к истине», – считает персонаж романа Д. Гранина. Тогда как для героя А. Солженицына истина – это Образ Совершенства (Чаша Святого Грааля) [Солженицын, 1990]. Для М. Булгакова «царство истины» – это царство свободы, в том числе и творческой свободы. Б. Пастернак считал, что «цель творчества – самоотдача». Аналогичных взглядов придерживается А. Битов – с его точки зрения истина открывается художнику в процессе творчества, в состоянии полной раскованности, погруженности в работу. «На творчество никакого не требуется даже и времени... Человек его не знает, когда создает...», – размышляет Павел Петрович («Человек в пейзаже»).

ISSN 2227-6165

И, наконец, пристальное внимание уделяет писатель описанию «шедевра», созданного художником. В этом случае картина живописца берет на себя ряд функций, необходимых для создания портрета души художника, представляя собой «кусочек его цельной судьбы» [Ким, 1991], окно в его внутренний мир – выражаясь словами героя повести А. Битова – «Живопись... это окно. Или зеркало. Зеркало – это ведь тоже окно. Окно сквозь стену в мир». «Вам показать?» – именно «так всегда кончаются споры с художниками» (А. Солженицын). Герой романа А. Солженицына «В круге первом» Кондрашев-Иванов «писал сразу несколько картин, оставляя и возвращаясь к ним вновь. Ни одну из них он не довел до той ступени, которая дает мастеру ощущение совершенства. Он оставлял их тогда, когда уже переставал различать в них что-либо, когда примелькивался его глаз». «Был неотклонимый закон у творчества – ничто, сделанное им раньше не имело веса, не шло в счет... Только то единственное, что писалось сегодня... было средоточие всего его жизненного опыта, высшей точкой его способностей и ума, первым пробным камнем его таланта». Гранинский Астахов говорит: «Картина доделанная, она отпадает словно лист осенний, словно струп. Я знать не знаю, куда проданы некоторые мои картины с выставок. Где они висят, у кого... Мне и дела нет». «Да любит ли художник свои вещи? – задает вопрос М. Цветаева. – Пока делает – сражается, когда кончает – опять сражается... Устами Гончаровой: «Я одно любила – делать». Второе: задачу. То, ради чего делаешь и как делаешь – не вещь. Вещь – достижение – отдается в любовь другим. Как имя. – Живи сама. Я с моими вещами незнакома. ... Какая-то... не помню... а ведь был день, когда только этой вещью жила».

ПАРНЫЙ ПОРТРЕТ

То, что принято называть «личной жизнью» героя, в большинстве случаев не представляет большого интереса, наверное, потому, что художник в своих мечтах стремится к вечной любви, к чему-то гораздо большему, чем то, что происходит на земле. Стало уже закономерностью, что спутницами или возлюбленными художников становятся, как правило, недостойные их особы, не способные понять и оценить настоящее творчество, чуждые искусству, приземленные, недалекие дамы, предпочитающие общество уравновешенного, трезвомыслящего и твердо стоящего на ногах дельца и карьериста романтически-возвышенному мечтателю, либо восторженные девицы или алчные искательницы мужниной славы. Они далеко не верные и преданные «Маргариты» и совсем не «музы» былых времен, вдохновлявшие художников и поэтов на творческие подвиги. Нельзя не согласиться с ироническим замечанием Ю. Суровцева [Суровцев, 1976], отметившего схематизм, натянутость и недоработанность женских образов, сопутствующих героям романов о художниках. Образы женщин – второстепенные, незначительные – при этом, если не вызывают антипатию, то оставляют читателя равнодушным. Подруги художников «уходят к другому» [Лавренев, 1989], В. Каверин [Каверин, Художник неизвестен, 1977]), кончают жизнь самоубийством (В. Каверин [Каверин, Художник неизвестен, 1977], С. Есин [Есин, 1999]), умирают (И. Бунин) или уезжают, в общем, исчезают (Д. Гранин, Ю. Казаков [Казаков, 1983], С. Крутилин), тем самым освобождая «творца» от сковывающих его творчество уз, мешающих ему плодотворно работать. Возможно, лишая своего героя «внешней жизни», писатель подчеркивает тем самым одиночество художника в этом мире, его особое предназначение или даже миссию. В очерке, посвященном Н. Гончаровой, М. Цветаева пишет: «Внешняя жизнь – есть. Только не у Гончаровой. Внешняя жизнь у всех пожирателей, прожигателей, – жрущих, жгущих и ждущих. Чего? Да наполнения собственной прорвы, тех самых «внешних событий», тогда как Гончарова, не ждущая, спокойно превращает их в повод к собственному содержанию. ... Содержание самого себя – вот внешние события – хотя бы для ее биографа». «Содержание», внутренний мир художника, мнение «творца», не создающего, а «отображающего» мир, жизнь привлекают интерес писателя, выбирающего художника положительным героем, на сторону которого почти всегда становится автор. По другую сторону обычно оказывается антагонист-спорщик, благодарный собеседник и полемист одновременно, или «толпа», «общество», то есть та самая неизбежная «внешняя жизнь», которая в советское время обрела название «социалистическая действительность».

ISSN 2227-6165

ПОРТРЕТ В ИНТЕРЬЕРЕ

Хозяин дома, в котором жил гоголевский Чартков, сокрушается: «нет хуже жильца, как живописец: свинья-свиньей живет, просто не приведи бог» [Гоголь, 1937]. В интересующих нас литературных текстах описанию быта художника, как правило, уделяется не слишком много внимания, скорее, наоборот, усилия писателя направлены на то, чтобы показать, насколько ничтожное место занимает быт в жизни художников, занятых поиском ценностей духовных, рассказать «о величии и благородстве их труда, подымающего человека в сферы более чистые, чем жизнь на земле». Однако изображение вещей, окружающих художника, часто имеет важную психологическую функцию – быт выступает как «проявитель души» героя. Обычно жилищем и мастерской художника одновременно является тесная, холодная, грязная комната, «уставленная всяким художническим хламом», стены которой непременно увешаны картинами и этюдами. В такой комнате, подобной жилищу Архимедова [Каверин, Художник неизвестен, 1977] «бедной и театральной», художник живет, ест, спит и творит свои бессмертные шедевры. Трудно сказать, что это – очередной стереотип, или искреннее убеждение писателей в том, что подобного рода бытовые условия являются непременной слагаемой успеха художника. Так или иначе, читая литературные произведения, действующими героями которых являются художники, мы находим их все в той же «студии» гоголевского Чарткова: «Чартков вступил в свою переднюю, нестерпимо холодную, как всегда бывает у художников, чего, впрочем, они не замечают». В своей «квадратной комнате, большой, но низенькой, с мерзнувшими окнами, уставленной всяким художеским хламом: кусками гипсовых рук, рамками, обтянутыми холстом, эскизами, начатыми и брошенными, драпировкой, развешенной по стульям…», художник думал «о бедности и жалкой судьбе художника, о тернистом пути, предстоящем ему на свете…».

В романе В. Каверина «Художник неизвестен» [Каверин, 1977] контрастное сопоставление двух комнат (Архимедова и Шпекторова) имеет символический оттенок, так как каждая из них отражает характер своего жильца. Комната Архимедова «была грязновата, пол не мыли уже, должно быть, с полгода. … стол был усеян обрывками бумаги, как мертвыми бабочками; они сидели на кровати, на стульях, на полу. Прислонившись к стене, стоял в углу мольберт, такой пыльный, что на нем можно было писать пальцем, да и было намазано какое-то слово. Рыжая рвань висела на окне вместо занавески, а подоконник был весь в разноцветных пятнах и запятых и, должно быть, заменял палитру. Комната была бедна и театральна. – Вот она, твоя романтика, – насмешливо пробормотал Шпекторов». «Шпекторов жил за стеной, и в его комнате все было другим, даже пол и стены. Она была узкая, светлая, с высоким белым бордюром, переходящим в меловую высоту потолка. … Желтой, как масло, шторой было задернуто окно, и стоял низкий ковровый диван, а на письменном столе все было разложено аккуратно, удобно. Идея отрицания случайности – вот чем был проникнут этот письменный стол. Это было жилище человека самоуверенного, честолюбивого, уважающего себя».

Гоголевский Чартков продал свой талант за 1000 червонных. Показательно, что став «модным живописцем во всех отношениях», Чартков «в мастерской… завел опрятность и чистоту в высшей степени… одним словом, скоро нельзя было в нем вовсе узнать того скромного художника, который работал когда-то незаметно в своей лачужке на Васильевском острове». Став известным живописцем, Кудинов (С. Крутилин) также обзавелся мастерской «в глухом переулочке», где пил кофе, отдыхал, названивал друзьям и «маман», принимал женщин («каждой из которых он лгал, что-то обещал, но выкручивался»). «Он писал теперь только по договорам; писал вещи, которые определяли лицо очередной выставки» (типа «большого холста «Пуск Волжской ГЭС»). Как и гоголевский Чартков, Кудинов, изготавливая «выгодные» «портреты для детских садов и яслей» и «панно – для клубов и Дворцов Культуры», уговаривает себя: «Ничего, труд мой быстро окупится! Сколочу толику денег, необходимых для серьезной, многолетней работы, и тогда, обеспечив свое существование, закроюсь в мастерской и буду писать и писать – широкие, эпохальные полотна».

ISSN 2227-6165

Как видно из ряда текстов, следствием материального благополучия становится уютная и светлая мастерская, приличная одежда, сытная еда и вместе с тем – полное творческое бессилие. Талантливый художник превращается в беспомощного и жалкого копииста, равнодушного ремесленника. Физическая сытость утоляет и духовный голод, и жажду самосовершенствования, вызывая нравственное опустошение. И наоборот, нищета, неустроенность и неприкаянность, часто граничащая с юродством, заставляет художника, сосредоточившись на собственном внутреннем мире, искать новые созидательные пути для реализации своих творческих замыслов. Недаром «голодный», «непризнанный», «презираемый» и «гонимый» Ван Гог стал для художников 1960-х не только кумиром, но символом истинного таланта. Тем не менее, столь банальный стереотип, полюбившийся писателям, не лишен своей достоверности. Достаточно вспомнить, что «богема» 1960-х культивировала принцип отказа от материальных благ в пользу обретения ценностей духовных. Более того, попытки коллег как-то устроить свою судьбу (напечатать стихотворение, продать картину и т.п.) представители андеграунда часто расценивали как предательство.

Герой повести Ю. Трифонова «Посещение Марка Шагала» (1981) [Трифонов, 1987] вспоминает, как в 1951 году он «жил в странном доме на Масловке, который был построен в 1930-х годах с расчетом на то, что тут поселятся дружные, жизнерадостные творцы пролетарского искусства, не озабоченные ничем, кроме своего дела, своего мчанья вперед, поэтому как на вокзале: одна уборная и один водопроводный кран на этаж, где жили человек двадцать. Жили как бы начерно, наспех, малевали жизнь как эскиз, а главное полотно, дай бог когда-нибудь сотворить внукам! Но удивительно: художники и вправду не обращали внимания на житейскую чепуху вроде необходимости ждать очереди в туалет или бегать с ведрами за водой по коридору. Они зарывались в свои холсты, картоны, подрамники, тюбики, в бешеную работу к сроку, вечерами пили водку, рассуждали о ремесле, ругались черт знает из-за чего».

Подобная атмосфера царит в общежитии, в котором обитают герои романа В. Тендрякова «Свидание с Нефертити» (интересно, что речь идет о тех же годах – 1945-1952 гг.): вечно нуждающиеся в средствах, когда нет денег даже на краски, полураздетые, голодные (хватает только на выпивку), студенты художественного института, несмотря на творческие разногласия и ссоры, посвящают себя «великому служению искусству». Однако справедливости ради необходимо отметить, что после окончания института богемно беспечный образ жизни продолжает вести лишь индивидуалист и «формалист» Лева Слободко: «он, конечно, на правах гения презирает добычу хлеба насущного, изображает себе черные пирамиды в философском аспекте», – усмехается сокурсник Слободко Вячеслав Чернышев, имея в виду картину Слободко «Бытие и сознание»: «черная пирамида, из нее растут зеленые волосы. Черт знает что!».

«Непризнанный гений, свято верящий в свое высокое будущее», Слободко, подобно каверинскому Архимедову [Каверин, Художник неизвестен, 1977], под плач голодного ребенка вдохновенно «пророчествует о своей великой миссии»: «Я не знаю, буду ли я завтра обедать. … Я не жалею, что у меня нет приличных штанов, нет ботинок, но, если ты мне дашь рублей пятьдесят, я возьму их без стеснения. И на них я куплю не молоко, не штаны, а краски и холст». В отличие от Федора для Слободко не существует «проклятого вопроса» «Что есть истина?», так как у него «свой путь», своя «дорожка в искусстве», по которой он упорно идет, не взирая на препятствия и не желая сворачивать в надежде, что настанет время, когда таких, как он, «начнут понимать и уважать», как признали в свое время «осмеянные полотна Ренуара, Клода Моне, Сезанна», «презираемого Ван Гога». Автор, от имени которого ведется рассказ в повести Н. Гоголя «Портрет», вспоминает своего отца: «Это был художник, каких мало… увлеченный только одною жаждою усовершенствования и шедший, по причинам, может быть неизвестным ему самому, одною только указанною из души дорогою…».

Однако, спускаясь с небес на землю, критика не без сарказма констатировала, что и Слободко, и Сабуров находятся на иждивении своих жен («Беременная жена кормит жреца чистого искусства на свою зарплату…», – иронично замечает Вячеслав Чернышев). В то же время герой повести

ISSN 2227-6165

И. Эренбурга Сабуров – типичный представитель богемы – по словам Владимира Пухова, – «хотя сумасшедший, но выпить и закусить любит...». «Приспособленец» Пухов дает Сабурову деньги с гонорара (из «четырех тысяч семисот», полученных им за панно с изображением «племенных коров и кур» для украшения сельскохозяйственной выставки, три тысячи Пухов отдает матери, а тысячу – Сабурову): «Вернешь, когда тебя сделают академиком» [Эренбург, 1954].

Романтический пафос в условиях XX века наталкивается на ряд сложных и не всегда успешно преодолимых преград, бороться с которыми – уподобляться Дон Кихоту, сражавшемуся с ветряными мельницами. Неизбежность компромисса становится все более очевидной, а это, пожалуй, самая сложная задача для творческой личности. В этой связи интересно вспомнить слова П. Вайля и А. Гениса, размышляющих о «богеме» 1960-х: «Нетрудно уловить лейтмотив в этой музыке: наивность, иллюзии, самогипноз, жизнь под псевдонимами, опьянение игрой, вживание в роли, лунатическое воодушевление за мгновенье до того, как обнаруживаешь себя на краю...» [Вайль, Генис, 1996, с. 335]. Однако время показало, что В. Каверин, И. Эренбург, В. Тендряков оказались правы: такие как Архимедов, Сабуров, Слободко, наконец, получили признание, заслужив свое право на «понимание и уважение».

«Это выглядит смешно – не правда ли? – отказываться от признания, которого нет, и от благополучия без гроша в кармане», – размышляет в своем письме Елизавета Тураева (В. Каверин. «Перед зеркалом»), – но «если не воспитать в себе готовности к самоотречению, к подвижничеству, – не стоит браться за дело. В искусстве существуют свои «brasseries», у которых вполне добропорядочные хозяева, и нет ничего проще, как работать в такой «brasserie», потихоньку греша и прилично зарабатывая на жизнь. Вот я бездомная, нищая, и, в сущности, совершенно одна, но я знаю, что все это *до* холстов, которые я еще напишу. А когда начнутся холсты – все пригодится».

В очерке, посвященном Н. Гончаровой, М. Цветаева писала: «Благоприятных условий для художника нет. Жизнь сама неблагоприятное условие. Всякое творчество... – перебарыванье, перемалыванье, переламыванье жизни – самой счастливой... Жизнь – сырьем – на потребу творчеству не идет. И как не жестоко сказать, самые неблагоприятные условия – быть может – самые благоприятные».

* * *

Как справедливо отмечает А. Бочаров: «Художник и время, талант и эпоха – тема неисчерпаемая, привлекательная, вечно новая. Тема деликатная, здесь одинаково опасны и вульгаризаторские упрощения фактических воздействий и абсолютизация вдохновения» [Бочаров, 1986, с. 7].

Трудно определить, где пролегает граница между традицией и стереотипом. Использование традиционных литературных ролей и формул неизбежно приводит писателя к ретроспективному подходу к социальной роли его героя – художника, причем ориентиры смещаются скорее в сторону типологии, нежели конкретных индивидуальных характеров. Рассматривая эволюцию образа художника, можно заметить, что претерпевая ряд изменений, обусловленных как давлением времени, так и сменой различных стилей и направлений в области искусства и литературы, художник остается тем «единственным существом, для которого все вокруг – откровение» (Л. Льюисон. «Творческая жизнь»), тем воплощением свободы разума и сознания, как сферы интуитивного, к постижению которой стремится человечество. В таком случае использование писателем традиции имеет смысл рассматривать не в качестве штампа, а скорее, как неизбежную закономерность.

ИСТОЧНИКИ

1. *Битов А.Г.* Человек в пейзаже // *Битов А.Г.* Повести и рассказы. – Москва: Советский писатель, 1988.

2. *Бунин И.А.* Безумный художник. – Собр. соч. в 4-х тт., т. 3. – Москва: Правда, 1988.

3. *Гоголь Н.В.* Портрет. – Собр. соч. в 6 тт., т. 3. – Москва: Художественная литература, 1937.
4. *Гранин Д.А.* Картина. – Ленинград: Советский писатель, 1981.
5. *Домбровский Ю.О.* Хранитель древностей. – Москва: Советская Россия, 1966.
6. *Есин С.Н.* Имитатор (Записки честолюбивого человека) // *Есин С.Н.* Гладиатор. Имитатор. Гувернер. – Москва: АСТ, 1999.
7. *Каверин В.А.* Косой дождь. – Собр. соч. в 2-х тт., т.1. – Москва: Художественная литература, 1977.
8. *Каверин В.А.* Перед зеркалом. – Собр. соч. в 2-х тт., т. 1. – Москва: Художественная литература, 1977.
9. *Каверин В.А.* Художник неизвестен. – Собр. соч. в 2-х тт., т. 1. – Москва: Художественная литература, 1977.
10. *Казаков Ю.П.* Адам и Ева // Казаков Ю.П. Поедемте в Лопшеньгу: Рассказы, очерки, лит. заметки. – Ленинград: Советский писатель, 1983.
11. *Ким А.А.* Акварель // *Ким А.А.* Будем кроткими как дети. – Москва: Советская Россия, 1991
12. *Крутилин С.А.* Мастерская в глухом переулке // *Крутилин С.А.* Прощальный ужин: повести. – Москва: Современник, 1979.
13. *Лавренев Б.А.* Гравюра на дереве: Повести и рассказы. – Москва: Правда, 1989.
14. *Солженицын А.И.* В круге первом. – Москва: Новый мир, 1990.
15. *Тендряков В.Ф.* Свидание с Нефертити. – Москва: Молодая гвардия, 1986.
16. *Трифонов Ю.В.* Посещение Марка Шагала. – Собр. соч. в 4-х тт., т. 4. – Москва: Художественная литература, 1987.
17. *Цветаева М.И.* Н. Гончарова // *М.И Цветаева* Мой Пушкин. – Москва: Сов. писатель, 1981.
18. *Эренбург И.Г.* Оттепель. – Москва: Советский писатель, 1954.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бочаров А.Г. Чем жива литература.* – Москва: Советский писатель, 1986. 397 с.
2. *Вайль П.Л., Генис А.А.* 60-е. Мир советского человека. – Москва: Новое литературное обозрение, 1996. 367 с.
3. *Громов Е.* Природа художественного таланта // Искусство. 1967. №1.
4. *Суровцев Ю.И.* Люди искусства и науки в современном советском романе (По страницам советской периодики). – Москва: Знание, 1976.

SOURCES

1. Bitov A.G. *Chelovek v pejzazhe* [Man in the Landscape]. In Bitov A.G. *Povesti i rasskazy* [Novels and short stories]. Moscow? Sovetskij pisatel', 1988.
2. Bunin I.A. *Bezumnyj hudozhnik* [The Mad Artist]. Sobr. soch. v 4-h tt., t. 3. Moscow, Pravda, 1988.
3. Cvetaeva M.I. *N. Goncharova* [N. Goncharova]. In M.I. Cvetaeva *Moy Pushkin* [My Pushkin]. Moscow: Sov. pisatel', 1981.
4. Dombrovskij Yu.O. *Khranitel' drevnostey* [The Keeper of Antiquities]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1966
5. Erenburg I.G. *Ottepel'* [The Thaw]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1954.
6. Esin S.N. *Imitator (Zapiski chestolyubivogo cheloveka)* [The Imitator (Notes of an Ambitious Man)]. In Esin S.N. *Gladiator. Imitator. Guverner.* Moscow, AST, 1999.
7. Gogol' N.V. *Portret* [The Portrait]. Sobr. soch. v 6 tt., t. 3. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1937.
8. Granin D.A. *Kartina* [The Picture]. Leningrad, Sovetskij pisatel', 1981.
9. Kaverin V.A. *Hudozhnik neizvesten* [The Artist is Unknown]. Sobr. soch. v 2-h tt., t. 1. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1977.
10. Kaverin V.A. *Kosoj dozhd'* [Slanting rain]. Sobr. soch. v 2-h tt., t.1. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1977.
11. Kaverin V.A. *Pered zerkalom* [Before the Mirror]. Sobr. soch. v 2-h tt., t. 1. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1977.
12. Kazakov Yu.P. *Adam i Eva* [Adam and Eve]. In Kazakov Yu.P. *Poedemte v Lopshen'gu* [Let's Go to Lopshenga]: *Rasskazy, ocherki, lit. zametki.* Leningrad, Sovetskij pisatel', 1983.
13. Kim A.A. *Akvarel'* [The Watercolor]. In Kim A.A. *Budem krotkimi kak deti* [Let's be as Meek as Children]. Moscow, Sovetskaya Rossiya, 1991
14. Krutilin S.A. Masterskaya v gluhom pereulke [The Workshop in a Back Alley]. In Krutilin S.A. Proshchal'nyj uzhin: povesti [The Farewell Dinner and other novellas]. – Moscow: Sovremennik, 1979.
15. Lavrenev B.A. *Gravyura na dereve* [The Woodcut]. In Lavrenev B.A. *Povesti i rasskazy* [Novels and stories]. Moscow, Pravda, 1989.
16. Solzhenicyn A.I. *V kruge pervom* [The First Circle]. Moscow, Novyj mir, 1990.
17. Tendryakov V.F. *Svidanie s Nefertiti* [A Date with Nefertiti]. Moscow, Molodaya gvardiya, 1986.

ISSN 2227-6165

18. Trifonov Yu.V. *Poseshchenie Marka Shagala* [Visiting Marc Chagall]. Sobr. soch. v 4-h tt., t. 4. Moscow, Hudozhestvennaya literatura, 1987.

REFERENCES

1. Bocharov A.G. *Chem zhiva literature* [Than alive literature]. Moscow, Sovetskij pisatel', 1986.
2. Gromov E. *Priroda hudozhestvennogo talanta* [The nature of artistic talent]. In *Iskusstvo*. 1967. #1.
3. Surovcev Yu.I. *Lyudi iskusstva i nauki v sovremennom sovetskom romane (Po stranicam sovetskoj periodiki)* [People of art and science in the modern Soviet novel (on the pages of Soviet periodicals)]. Moscow, Znanie, 1976.
4. Vajl' P.L., Genis A.A. *60-e. Mir sovetskogo cheloveka* [60th World of Soviet man]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie, 1996.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-61-76

ISSN 2227-6165

Т.К. Симанженкова
кандидат философских наук, доцент,
заведующий кафедрой дизайна Института архитектуры и дизайна
Сибирского федерального университета
sima4164@mail.ru

Т.Ю. Серикова
кандидат искусствоведения,
доцент кафедры дизайна Института архитектуры и дизайна
Сибирского федерального университета
serikova_72@mail.ru

ГЕНИЙ МЕСТА: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА РОДНОГО КРАЯ В ЖИВОПИСИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А.М. ЗНАКА, А.В. КАЗАНСКОГО И А.Н. ОСИПОВА)

Творческая и человеческая судьба А.М. Знака, А.В. Казанского и А.Н. Осипова была неразрывно связана с местом, где они выросли и куда вернулись, получив образование в столичных вузах. Живописные работы представленных мастеров, посвященные наиболее значимым событиям, жителям и природным особенностям Сибири, Бурятии и Якутии, являются репрезентациями образа родного края. Художники внесли существенный вклад в развитие изобразительного искусства своего региона и проявили себя как педагоги. Кроме того, каждый из них удостоен высших профессиональных наград и званий. В центре внимания данного исследования находится ход формирования художественно-образного содержания произведения, посвященного дорогой для живописцев земле и её людям. Также проявлен интерес к процессу коммуникации. Следует отметить, что творчество А.М. Знака, А.В. Казанского и А.Н. Осипова изучалось в контексте усиления региональной составляющей в культуре во второй половине XX века. В статье использовались исследовательские методы искусствоведения и культурологии, направленные на анализ живописи как культурного феномена.

Ключевые слова: Сибирь, Бурятия, Республика Саха (Якутия), живописное произведение, художественный образ, репрезентация

Creative and human fate of A.M. Sign, A.V. Kazan and A.N. Osipova was inextricably linked with the place where they grew up and where they returned, having received education in the capital's universities. The paintings of the masters presented, dedicated to the most significant events, residents and natural features of Siberia, Buryatia and Yakutia, are representations of the image of the native land. Artists made a significant contribution to the development of the fine arts of their region and proved to be teachers. In addition, each of them was awarded the highest professional awards and titles. The focus of this study is on the formation of the artistic-figurative content of a work dedicated to the land dear to painters and its people. Interest has also been shown in the communication process. It should be noted that the work of A.M. Sign, A.V. Kazanky and A.N. Osipov was studied in the context of strengthening the regional component in culture in the second half of the 20th century. The article used research methods of art history and cultural studies aimed at analyzing painting as a cultural phenomenon.

Keywords: Siberia, Buryatia, Republic of Sakha (Yakutia), painting, artistic image, representation

Ставшее популярным в настоящее время древнеримское выражение genius loci, означает «дух-покровитель места»[1]. Это выражение вошло в обиход британских писателей-романтиков в XVIII веке, а в изобразительном искусстве его было принято относить к пейзажу. На фресках домашних святилищ в Древнем Риме этот дух изображался в виде змеи, ползущей к алтарю, возле которого некий человек совершает соответствующий обряд. У Пётра Вайля в книге «Гений места» [Вайль, 2006, с. 1] сказано: «Связь человека с местом его обитания – загадочна, но очевидна».

© Симанженкова Т.К, СериковаФамилия Т.Ю., 2020

[1] Genius loci [ˌdʒi:nɪəsˈləʊsaɪ] лат. добрый гений (данного места) [Бабичев, 1999].

ISSN 2227-6165

Каждый из представленных в работе художников создал свой неповторимый образ родного края, в котором неразрывно сплелись как субъективное авторское, так и объективное, обусловленное временем типическое понимание данной темы.

Для современного изобразительного искусства характерно отсутствие единой системы оценивания создаваемых художниками произведений. Невозможно однозначно сказать про картину или скульптуру «хорошо» это или «плохо», «гениально» или «безобразно». Порой эти два полюса не только соприкасаются, но и смешиваются. Бесспорно, что любовь к Родине и желание выразить это доступными человеку средствами является одним из лучших качеств личности. Художнику, как никому другому, дана возможность сделать это доступными ему в силу таланта средствами.

Воплощенная художником новая реальность в произведении искусства создается на основе внутренней, авторской реальности, которая состоит из впечатлений от реальности объективной, наблюдаемой им в окружающем мире. Наиболее полно понять и почувствовать природу и жизнь вокруг себя художник может, если он относится к этой реальности с особой теплотой и нежностью, как сын к матери, которая его родила, вырастила и воспитала. Изучая произведения, посвященные родной для автора земле и её людям, возможно более полно и разносторонне изучить процесс формирования художественно-образного содержания произведения, посвященного родной для автора земле и её людям. В сегодняшней художественной ситуации это стало весьма актуально, поскольку позволит определить границы художественности и значение творчества в жизни человека.

Для человека, погруженного в изобразительное искусство, главные точки приложения и проявления интеллектуальных и творческих сил находятся в том месте, где он может проявить себя как художник: создавать живописные или иные художественные произведения. Древние славяне называют таких людей «люди богини Тары»[2], покровительницы лесов, рек и природы вокруг нас. Эти люди – плоть от плоти своей земли, потому они не могут покинуть ее, а в случае разлуки гибнут.

Представление художника о том месте, где живет, и образ которого он воплощает в своих произведениях, исключительно личностно, субъективно. Эта субъективность многослойна: она делится на время, место, выбор объекта и его состояния и определение средств художественного воплощения.

Природа красноярского края нашла свое воплощение в произведениях многих выдающихся художников, живших и творивших в Красноярске. Среди них следует отметить академика РАХ Бориса Яковлевича Ряузова[3], пейзажные работы которого отличает наличие философского, духовного начала и неповторимый «ряузовский», голубовато-зеленоватый колорит. Для смелого экспериментатора и бесстрашного новатора Андрея Геннадиевича Поздеева улицы города были первой мастерской. Андрей Поздеев не мог жить нигде, кроме Красноярска и считал, что художник, которой уезжает из родных мест в поисках творческого вдохновения, не художник, а путешественник[4]. Поздеев помимо городских пейзажей создал серию картин «Калтат», посвященную заповеднику «Красноярские Столбы». Народный художник РСФСР Тойво Васильевич Ряннель[5] посвятил свое творчество живописным местам рек Енисея и Бирюсы, предгорьям Саян. Каждый из этих мастеров внес значительный вклад в изобразительное искусство России и по-своему олицетворял понятие «гений места».

Природа и люди Бурятии нашли свое отражение в художественном творчестве многих замечательных и прославленных художников. Среди прочих следует отметить отца и сына Бальжиниму[6] и Зорикто Доржиевых[7], а также известного сегодня всему миру Дашиниму

[2] Тара – богиня славянской мифологии [Грушко, Медведев, 1996].

[3] Ряузов Борис Яковлевич (1919 - 1994) – академик РАХ, народный художник России.

[4] Поздеев Андрей Геннадиевич (1926 – 1998) – российский и советский художник. Член СХ СССР (с 1961 года).

[5] Ряннель Тойво Васильевич (1921 - 2012) – советский художник и поэт финского происхождения, народный художник РСФСР, почётный член Российской академии художеств.

[6] Бальжинима Доржиев (род. 1950) – Заслуженный художник Российской Федерации (2005), Народный художник Республики Бурятия.

[7] Зорикто Доржиев (род. 1976) – российский бурятский художник, Заслуженный художник Бурятии.

ISSN 2227-6165

Намдакова[8] и поэтичного Шираб-Жамсо Раднаева[9]. Необыкновенно талантливую, творившую на грани реальности и мифа, Аллу Цыбикову[10], а также друга Александра Казанского Даши-Ниму Дугарова[11]. Александр Казанский среди этих выдающихся мастеров и патриотов Бурятии выделяется своим неповторимым творческим почерком. Произведения Александра Владимировича легко узнаваемы среди работ других бурятских живописцев. Картинам мастера свойственна мощная энергетика, скрытая в пейзажах и портретах, а также они необыкновенно, благородно красивы.

Живопись Афанасия Николаевича Осипова отличается от произведений других художников Якутии не менее талантливых и заслуженных тем, что он воспринимал суровые природные условия родной Якутии очень поэтично и с большой сыновней теплотой. Осипов творил в сообществе таких мастеров, как портретист Семён Александров[12], пейзажисты Евграф Крылов[13], Михаил Лукин[14], Афанасий Собакин[15]. Все они внесли в художественное наследие республики свое понимание и восприятие родной земли и её жителей. Афанасий Осипов все же смог стать одним из ведущих мастеров и исключительно по-своему воплощать живописными средствами на протяжении многих десятилетий тему родной Якутии, которой был глубоко предан. В творчестве Осипова различные тематические линии (история, фольклор, природа, труд, искусство) обладают внутренним единством и переплетаются между собой.

Выбор художников для этой работы определен пристрастиями автора. Природа и люди Красноярского края, Бурятии или Якутии в произведениях художников их писавших не схожи между собой, у каждого мастера свое особое, субъективное видение объективной реальности. При этом следует заметить, что биографии представленных художников неразрывно связаны с историей родной земли. Если художнику удалось сформировать в себе особое чувство места, где он родился и вырос, плодотворно творчески работал, то в образном содержании его произведений, посвященных родной земле, возникает новая реальность, которая способна отразить чувственный опыт автора и дух его родины. Данная работа является попыткой эту реальность уловить и передать словами, вербализировать, по возможности не потеряв ту духовную реальность, которую смогли создать Анатолий Знак, Александр Казанский и Афанасий Осипов в своих работах, посвященных своей драгоценной Родине.

Творческое взросление и начало активной работы А.М. Знака, А.В. Казанского и А.Н. Осипова приходится на начало 60-х годов XX века. Этот период считается временем активного формирования национальных художественных школ. Именно в этот момент в творчестве многих молодых художников появляются разнообразные мотивы и темы, складываются индивидуальные живописные манеры, художники находят новые пластические решения. В культурную жизнь регионов вливается целая плеяда молодых живописцев, возвратившихся на родину после окончания столичных художественных заведений. Это дало мощный толчок развитию регионального искусства и послужило причиной его расцвета. Художники, творчество которых будет рассмотрено далее, в полной мере отвечают этой тенденции.

Различные проявления реализма в изобразительном искусстве олицетворяет собой творчество представленных в работе живописцев. А.М. Знак, опираясь на эстетические принципы «школы Моисеенко»[16], создал свой неповторимый, остро эмоциональный стиль. Работы А.В. Казанского

[8] Дашинима Намдаков (род. 1967) – российский скульптор, художник-график, ювелир и дизайнер. Член Союза художников России.

[9] Шираб-Жамсо Раднаев (род. 1958) – заслуженный художник Бурятии, член Союза художников России (1996).

[10] Алла (Альбина) Цыбикова (1951–1998) – бурятская художница, Заслуженный художник Российской Федерации (1999), Заслуженный художник Бурятии (1985).

[11] Даши-Нима Дугаров (1933–2001) – советский и российский живописец. Народный художник РСФСР (1982), член-корреспондент Российской академии художеств (2001).

[12] Семен Лаврентьевич Александров (1918-1986) художник-живописец, член Союза художников СССР, заслуженный деятель искусств Якутской АССР.

[13] Крылов Евграф Михайлович (1915-1974) – художник-живописец, Член Союза художников СССР.

[14] Лукин Михаил Васильевич (1929-1966) – художник-живописец, Заслуженный деятель искусств Якутской АССР.

[15] Собакин Афанасий Петрович (1928-1996) – художник-живописец, Заслуженный деятель искусств Якутской АССР.

[16] Моисеенко Евсей Евсеевич (1916-1988) – советский живописец, график и педагог, профессор. Руководил мастерской в Академическом институте живописи, скульптуры и архитектуры им. Репина, воспитал несколько поколений художников.

ISSN 2227-6165

тяготеют к так называемому «суровому стилю». А.Н. Осипов продолжал в своем искусстве лучшие традиции русского реалистического искусства, идущие от великих учеников П.П. Чистякова: Ильи Репина, Василия Сурикова и Валентина Серова. Все вышеперечисленные художники работали примерно в один временной период 1960-2000 годы, с середины XX века до начала XXI века. Также следует сказать, что они являются яркими представителями местных живописных школ: Красноярска, Бурятии и Республика Саха (Якутия) [Москалюк, Серикова, 2012]. Основной справочной базой для данной работы стали каталоги всесоюзных и персональных выставок, монографии и статьи в периодической печати. Следует сказать, что советское изобразительное искусство второй половины XX века в целом достаточно хорошо изучено. Различным аспектам этой темы посвящены работы Д.Б. Дондурея, В.А. Леняшина, В.С. Манина, А.Т. Ягодовской, В.В. Ванслова, А.А. Каменского, А.М. Кантора, Л.В. Мочалова. Исследования А.И. Морозова, Д.В. Сарабьянова, А.К. Якимовича представляют собой синтез идей из смежных гуманитарных областей: искусствоведения, культурологии и философии.

Творчество А.М. Знака нашло свое отражение в трудах красноярских искусствоведов Н.В. Тригалевой, М.В. Москалюк, Т.М. Ломановой. Живописным работам А.В. Казанского посвящены статьи и монографии О.П. Вороновой, И.И. Соктоевой, Ю.И. Нехорошева, О.И. Пазникова, О.В. Тимофеева, С.М. Червонной. Анализу произведений А.Н. Осипова посвящены работы В.В. Тимофеевой, М.В. Хабаровой, В.В. Дементьева, И.А. Потапова. Н.И. Харлампьевой. Т.К. Осиповой к 90-летию А.Н. Осипова была составлена и издана книга «Афанасий Осипов – гражданин мира», в которую вошли воспоминания его друзей-художников, писателей, общественных деятелей и почитателей его таланта.

В центре внимания данного исследования находится процесс формирования художественно-образного содержания произведения, посвященного родной для живописцев земле и её людям. Также проявлен интерес к проективной составляющей процесса коммуникации, когда зритель начинает воспринимать окружающую действительность сквозь призму авторской субъективной реальности, воплощенной в живописном произведении. Данное явление М.М. Бахтин обозначил как «сотворчество понимающих» [Бахтин, 1979, с. 165]. Необходимо отметить, что творчество А.М. Знака, А.В. Казанского и А.Н. Осипова изучалось в контексте усиления региональной составляющей в культуре и искусстве во второй половине XX века. В работе над исследованием использовались как искусствоведческие методы, так и методы культурологического анализа, связанные с анализом произведений живописи как культурного феномена. В качестве экспериментального материала исследования избраны наиболее значимые и показательные для творчества каждого художника работы, отражающие основные этапы творчества и его стилистическую направленность.

Анатолий Маркович Знак[17], сибиряк по месту рождения был сыном школьной учительницы и железнодорожного служащего. Детство художника прошло в поселке Козулька красноярского края. После перенесенного в раннем детстве заболевания он потерял слух, но в дальнейшем это не стало помехой для получения серьезного профессионального образования. Художник работал практически во всех жанрах живописи, в том числе и над тематической картиной. Бесспорными удачами в этом направлении можно считать такие произведения, как «Конец колчаковщины» (1977-1979. 103х205. Х., м.) и «Проводы зимы в старом Красноярске» (1996-97. 80х120. Х., м.). Обе работы находятся в коллекции Красноярского художественного музея имени В.И. Сурикова.

После появления новых исторических данных, которые были скрыты от общества, произведение А.М. Знака «Конец Колчаковщины» воспринимается сегодня иначе, чем в конце 70-х годов прошлого века, когда оно было создано. Бесспорно, Анатолий Знак как истинный патриот своего края не мог обойти вниманием трагические и великие события революционных лет и гражданской войны,

[17] Знак А.М. (1939-2002) – живописец, педагог. Заслуженный художник РСФСР (1978). Народный художник России (2001). Член-корреспондент Российской академии художеств (1988). Награждён орденом Знак Почёта, серебряной медалью им. М.Б. Грекова, дипломами Совета министров РСФСР, Академии художеств России, Союза Художников РСФСР.

ISSN 2227-6165

разделившей страну и семьи на «своих» и «чужих». Знак как истинный художник с чуткой и совестливой душой сумел избавиться в картине от идеологической упрощенности образов. В этой связи хотелось процитировать слова Марины Валентиновны Москалюк, доктора искусствоведения, сказанные по поводу отражения примет места и времени в картине «Конец Колчаковщины» А.М. Знака: «Жесткие перекладины телеграфных столбов воспринимаются как кресты на Голгофе... Чистая, белая, переливающаяся хрустальными гранями сибирская зима придает еще более возвышенный тон трагическому звучанию» [Москалюк, 2011].

В картине «Проводы зимы в старом Красноярске» показано как в губернском центре проходило масленичное катанье по улице Воскресенской (теперь проспект Мира). Анатолий Знак изобразил празднично одетых горожан встречающих запряженную цугом повозку из нескольких саней, полозья которых были скреплены между собой. Все действие происходит у здания аптеки, открытой в 1902, невдалеке виден торговый дом купцов Гадаловых. В этнографических материалах Марии Васильевны Красноженовой празднование масленицы в Енисейской губернии описано так: «В те времена всюду на улицах стояли открытые столы со всякой снедью, вином и закусками; и тут же пекли и подавали горячие блины. По улицам каталось много народу – в широких кошевах, покрытых богатыми коврами. Возили также и колесо на столбе, на котором сидела разбитная «Ядришиха». На реке Каче устраивались две большие общественные катушки. В Благородном собрании проводились танцевальные вечера и маскарады, празднование «растекалось» и по частным домам. В последние дни масленицы город шумел, звенел и гудел» [Красноженова, 2014]. Анатолий Знак вложил в картину свое светлое и радостное мировосприятие, искреннюю любовь к городу, который стал для него родным, где ему так счастливо жилось и хорошо работалось, где он нашел круг искренних друзей и почитателей его таланта. Кроме того, в картине чувствуется перекличка с другим его знаменитым земляком – Василием Суриковым. На картине «Взятие снежного городка», которая была начата в 1889–1890 годах во время пребывания художника на родине, также изображён последний день Масленицы, когда проходила популярная среди казачьего населения Сибири старинная народная игра. Суриков, выросший в Красноярске, часто видел эти «сражения» в детские годы. На полотне изображены родные и знакомые Василия Ивановича [Безызвестных, 2018, с. 39-44]. Можно сказать, что между двумя художниками состоялся своеобразный заочный, вневременной диалог. Художники выражают любовь и признательность своей родной земле и восхищение лихой удалью земляков.

Среди портретного творчества А.М. Знака, на наш взгляд, особым «местным» характером выделяется работа с говорящим именем «Сибирячка» (1997. 105х60. Х.,м.) [Серикова, 2016]. Мастер дал своему холсту собирательное название. Изображенную молодую красивую женщину отличают гордость и уверенность в себе, в своих духовных и физических силах. Это характерно в целом и для его понимания родной земли – всегда современной и независимой. Одежда на портретируемой тоже «сибирская» – длинная шуба с густым мехом. Уютная душевная обстановка комнаты контрастирует с зимним пейзажем за окном. Земляки Анатолия Марковича всегда отличались теплом и радушием, но внешне старались казаться эмоционально сдержанными. Колорит скромный и простой, хотя обычно Знак писал более насыщенно в плане цвета. Образ родины художника выражен также в одном из лучших пейзажей Анатолия Знака «Осень на Енисее» (1997. 85х95. Х., м.). В нем есть все, чем так славиться природа енисейского края: могучая река, её скалистые берега, золото лиственниц, космическая синева воды, пронзительно высокое светлое небо. Живописцу удалось точно передать величественную красоту Енисея-батюшки.

Портретное творчество красноярского живописца подробно рассматривалось авторами ранее [Серикова, 2012]. Сочетанием обобщённости образов и сверхреалистичной точности в деталях отличаются его картины, написанные по результатам творческих командировок. По материалам одной из таких поездок была создана, к примеру, картина-портрет «Часовой погранзаставы» (1973 г. 160х165. Х., м.). После поездки в иркутскую область была написана

ISSN 2227-6165

картина «Парни из Кунермы» (1979. 115х100. Х., м.), в которой на фоне тайги изображены молодые строители БАМа. Поселок Кунерма был основан в 1974 году на западном участке БАМа в уникальном по природным особенностям месте. У Анатолия Знака в работе присутствует романтика освоения природы, растущей, молодой, дружной страны. В картине есть пафос, свойственный появлению всего нового, не существовавшего прежде. Художника захватывает дух освоения новых территорий, возведения промышленных объектов в вековечной, заповедной нетронутой тайге, укрощения природной стихии человеком. На картине не показаны природные красоты, которыми славится это место: реки Кунермы, название которой означает «быстрая вода», глубоких озер на дне долины и ущелий, заснеженных гор и перевала Даван, гольцов, сверкающих снегами над остроконечной густо-зелёной тайгой, извивающих лент рек, гремящих порогами и водопадами. Но все же это чувствуется, домысливается осведомленным в местной географии зрителем, который смотрит на фигуры молодых людей, идущих на свою рабочую таежную делянку с бензопилами в привычных к нелегкой работе руках. Лица рабочих сосредоточены, они погружены в себя в свои мысли. Изогнутые детали бензопил находят ритмический ответ в изгибах ветвей вековых, поросших мхом «таежных красавиц». Фигуры рабочих выходят как-бы из тумана, прорезают гулкую таежную тишину. Первым строителям приходилось труднее всего, зимы в этих местах отличались необыкновенной суровостью, хотя это одно из немногих мест на БАМе, где нет вечной мерзлоты. Несмотря на то, что дома там строились на высоких фундаментах, но все равно снег почти всегда доходил до крыши[18].

Творчество Анатолия Знака было по достоинству оценено в профессиональных кругах. Художник был удостоен высших наград и званий Российской академии художеств: награжден орденом «Знак Почета», серебряной медалью им. М. Б. Грекова, дипломами Совета Министров РСФСР, Академии художеств России, Союза художников РСФСР. Именем мастера названа детская художественная школа в Ачинске.

Следует сказать, что творчество Анатолия Марковича Знака всегда вызывало живой зрительский интерес и любовь, восхищение со стороны почитателей его таланта. Встреча с его творчеством для зрителей всегда празднична и незабываема. Радость и чувство счастья и полноты жизни, которую художник вложил в свои работы, передается каждому, кто смотрит на его произведения. Кроме того, портреты, пейзажи и тематические картины красноярского мастера отличает высочайшее живописное мастерство. Сибирь Анатолия Знака – это необыкновенно красивая и величественная страна счастливых, сильных людей, уверенно идущих по своей родной земле к светлым и прекрасным целям. Многие современные красноярские художники с благодарностью вспоминают годы учебы в его мастерской в Художественном институте.

Творчество Александра Владимировича Казанского[19] также неразрывно связано с Сибирью. Живописец одним из первых мастеров изобразительного искусства Бурятии получил высокое звание «Народный художник России», что стало заслуженной наградой за более чем полувековое служение искусству. Художник родился и вырос в Бурятии, в городе Улан-Удэ. Отец художника Казанский Владимир Владимирович был начальником хозяйственного управления Совнаркома Бурятской АССР, имея бронь, в годы Великой Отечественной войны ушел добровольцем на фронт, был ранен, прошел немецкие и сталинские лагеря [Пазников, 2005, с. 10]. Александр Владимирович Казанский [Соктоева, 1988, с. 113] в своем творчестве обращался к природным и культурным особенностям родного края. После окончания обучения в московском художественном институте имени В.И. Сурикова вернулся в родной город, где сразу включился в разностороннюю творческую деятельность, в своих многочисленных творческих поездках по республике писал портреты, пейзажи, работал над масштабными полотнами. Отдельная тема в творчестве мастера это – Байкал. Александром Владимировичем Казанским написаны тематические картины, портреты и пейзажи,

[18] Кунерма – посёлок городского типа в Казачинско-Ленском районе Иркутской области. Административный центр Кунерминского городского поселения. В посёлке расположена одноимённая станция Байкало-Амурской железнодорожной магистрали.

[19] Казанский А.В. (1935-2011) – советский и российский живописец. Народный художник РСФСР (1981), действительный член Российской академии художеств (1995).

ISSN 2227-6165

отражающие природу и жизнь людей на Байкале. К огромному сожалению, в кругах ценителей изобразительного искусства в центральной России творчество мастера остается малоизвестным, поскольку большая и лучшая часть произведений Александра Казанского находится в музейных коллекциях Восточной Сибири и республики Бурятия. Александр Владимирович принадлежал к так называемому «суровому стилю», основой для которого послужило не замутненное догмами сталинского соцреализма творчество мастеров первых послереволюционных десятилетий: Г.Г. Нисского, А.В. Лентулова, П.П. Кончаловского, А.А. Дейнеки, А.А. Осмёркина. Героем произведений художников данного направления является человек, который несет личную ответственность за все происходящее на его земле. В книге «Другая история искусств» Алексей Алексеевич Бобриков уподобляет «суровый стиль» в советском искусстве движению реформации в Европе. Искусствовед считает, что для искусства «сурового стиля» характерен «протестантский тип героя – взрослого и ответственного, обладающего собственным опытом, личной верой и вообще развитой внутренней мотивацией (и потому не нуждающегося во внешнем идеологическом стимулировании со стороны партии-церкви), хотя и действующего в рамках общего преобразовательного проекта» [Бобриков, 2012, с. 202].

Александр Казанский начинает самостоятельную творческую жизнь на рубеже 50–60-х годов, это время характеризуется активизацией художественной жизни в нашей стране. В 1957 году состоялась Всесоюзная художественная выставка, отражающая искусство всех советских республик, и прошел первый Всесоюзный съезд художников, который собрал более чем 7000 делегатов. На съезде была определена стратегия дальнейшего развития изобразительного искусства страны» [Морозов, 1989, с. 124]. Александр Казанский не стал оставаться в стороне от актуальных вызовов времени. После серьезной подготовительной натурной работы в середине 60-х годов была создана картина «Рыбаки Байкала». За это произведение в 1975 году молодому мастеру было присвоено звание лауреата Государственной премии Бурятской АССР. Сегодня «Рыбаки Байкала» (1964-1966. 132х242. Х., м.) считается классикой жанровой живописи периода «оттепели» и одним из значительных достижений раннего периода творчества художника. В дальнейшем картина по праву была признана программным воплощением «сурового стиля» и классикой жанровой живописи 60-х годов [Художники Бурятии, 2013].

Над этой картиной Александр Казанский работал в течение двух лет, писал множество этюдов с натуры, жил у самих рыбаков, стараясь проникнуться их ощущением природы и понять специфику трудовых будней. Полотно является своеобразной «визитной карточкой» художника, его самым известным произведением. Работа не сразу получила признание зрителей и критиков, которых смущала авторская трактовка лиц героев произведения, казавшаяся неоправданно жесткой. Александр Владимирович отказался вносить изменения в образное содержание и выстоял под напором «добрых советов» смягчить лица рыбаков. Признание пришло только через пять лет после того, как картина была представлена публике. Полотно «Рыбаки Байкала» экспонировалось на многих выставках различного уровня, репродуцировалось в центральных журналах [Искусство Бурятии, 1983, с. 15].

Пейзажи Александра Казанского только на первый взгляд просты и понятны: бескрайнее небо и бесконечная земля, а между ними горы, реки, моря и озера. Ничего лишнего, словно в первый день творения. Картины Казанского стилистически отличаются от произведений других художников и легко узнаются на выставках своей благородной красотой и необыкновенным, изысканным аристократизмом. Именно в пейзажах, этюды к которым писались в многочисленных творческих поездках, художник в полной мере проявил свое живописное дарование. Один из таких шедевров пейзаж «Малое море» (2003. 85х90. Х., м.). Байкал на картине представлен в всем своем могуществе и великолепии. Александр Владимирович предельно верно передает состояние природы: ритмику волн, шум прибоя, манящий взор дальний гористый берег. Своим ученикам в красноярском художественном институте мастер всегда говорил, что при всей непосредственности и спонтанности живописного письма картина должна быть жестко выстроена по законам композиции и

ISSN 2227-6165

цветовосприятия, пластически совершена. Казанский отсекал все лишнее, случайное, мешающее понимаю картины зрителем. Студенты перетягивали уже почти написанные холсты с учебными постановками, уменьшали или надстраивали подрамники, если работа была скомпонована неверно. Произведение искусства, на его взгляд, только тогда можно считать законченным, когда оно обладает целостностью как микрокосмос, как единый организм, в котором нет лишнего, есть только самое необходимое. Хорошее произведение от плохого отличалось, по мнению Александра Владимировича, наличием или отсутствием «энергии». Уровень энергетики, по убеждению Казанского, определял художественную ценность картины. В холсте «Малое море» Александр Владимирович в полной мере воплотил свои эстетические принципы и художественные установки. Гениальный минимализм картины восполняется её мощной энергетикой. Не случайно именно эта работа иллюстрирует страницу, посвященную А.В. Казанскому на сайте Российской академии художеств.

Тема Байкала проходит красной нитью через все творчество мастера. Александр Казанский автор таких ставших классикой жанра работ, как «Байкал. Баргузинский залив», «Байкал. Остров Ольхон», «Рассвет на Байкале», «Скалы на Байкале», «На Байкале штиль», «Байкальский прибой», «Осень на Байкале», «Байкальские горы». Интерес к байкальской теме не мешал художнику уделять внимание происходящим вокруг него событиям, жизни большой страны, уникальной природе родной Бурятии. Александром Владимировичем Казанским была написана по результатам творческих командировок серия работ, посвященная строительству БАМа: «Сменный мастер БАМа», «Тоннельщик БАМа», «Там, где пройдет БАМ», «Порт Северобайкальск», «Водитель самосвала» [Художники Бурятии, 2013]. Но все же главным в творчестве мастера остается пейзажный жанр. Природе Забайкалья посвящены такие работы, как «Бурятская степь», «Баргузин. Село Улюн», «Баргузинский хребет», «Тункинские гольцы» и «Саяны в Тункинской долине». Красавице Селенге, питающей озеро Байкал, мастер посвятил целый цикл работ: «Селенга. Скала Омулевка», «Селенга зимой», «Селенга», «Вечер в верховьях Селенги».

Обращался мастер и к жанру натюрморта. У художника есть прекрасная работа, посвященная культурному наследию бурятского народа – «Буддийская пластика», в которой усиливается декоративное начало, а композиция строится на канонических принципах тибетской тантрийской иконографии, положенной в основу бурятского сакрального изобразительного искусства. Своим ученикам в Красноярском художественном институте мастер советовал писать цветы, разбирая каждый лепесток по законам живописной пластики на составные элементы. Художник, не имея возможности работать в мастерской во время болезни, рисовал в больничной палате пастелью цветочные букеты.

Александр Владимирович уделял портрету самое пристальное внимание. Весьма интересны такие работы, как «Ветеран», «Девочка с маками», «Студент», «Портрет рабочего А.П. Воронина», особой теплотой отличается портрет жены «Розы для Ларисы». Интересен своей трактовкой образа творческой личности «Портрет писателя Михаила Степанова», переводчика бурятской художественной литературы и фольклора, получившего известность и как автора сборника «Байкальская повесть», романов «Ночь умирает с рассветом» и «На Тургэн-реке». Обращался художник и к теме старообрядцев, живущих на территории Бурятии. В разные годы им были написаны картины: «Семейская девушка», «Старообрядец» и портрет Василисы Ивановой, жительницы села Большой Куналей[20], основанного в конце 1730-х годов русскими староверами в долине одноименной речки. В Бурятии два с половиной века существует община старообрядцев, которых называют «семейские». Такое название они получили, потому что в Сибирь были сосланы целыми семьями. Своим трудом вынужденные переселенцы сделали прежде бесплодные места «житницей Сибири». В Забайкалье появился «свой» хлеб и другие продукты земледелия.

[20] Большой Куналей, селов Бурятии. В 2016 году внесено в Путеводитель самых красивых деревень России, в 2018 году получило статус «Самая красивая деревня России». Сайт Деревни / Село Большой Куналей, Республика Бурятия https://krasaderevni.ru/villages/bolshoykunaley/

ISSN 2227-6165

Работал Александр Казанский и над портретами своих коллег по цеху – художников. Мастером был написан «Портрет народного художника РСФСР Александра Ивановича Тимина», которой оформил в Бурятском академическом театре оперы и балета более 100 спектаклей и является автором скульптурной группы «Всадники», установленной над центральным порталом театра. Среди его бесспорных удач в этом направлении можно считать «Портрет художника Дугарова» (1985. 105х65. Х., м.). Даши-Нима Дугарович Дугаров (1933-2001) – советский и российский живописец, Народный художник РСФСР (1982), член-корреспондент Российской академии художеств (2001). Многие его произведения считаются классическими и служат образцом живописного мастерства, композиционной цельности, единства замысла и талантливого воплощения. В творчестве художника можно отметить параллели с буддийскими иконами и народным искусством, присутствует отражение бурятской культуры в темах, сюжетах, образах и технике их воплощения. Д.-Н.Д. Дугаров был руководителем Всебурятской ассоциации развития культуры. Творчество Д.-Н.Д. Дугарова – яркая страница в истории бурятского изобразительного искусства [Хабарова, 2015, с. 69-76]. Александр Владимирович изображал только тех людей, которых хорошо знал, и старался передать именно внутреннее состояние, характер человека. Так, глядя на этот портрет, сразу становится понятно, что перед тобой очень сильный человек, большой художник.

Лейтмотивом живописи Александра Казанского всегда звучала тема родного края: «Моя тема – это Бурятия», – говорил художник [Народный художник .., 1987]. В начале XXI века живопись А.В. Казанского выходит на новый качественный уровень. В это время создаются полотна, посвященные волшебной, неземной природе Байкала и Восточных Саян, в которых мастеру удается совместить эстетические и духовные принципы западной и восточной культур. Среди работ этого периода следует отметить «Монгольский мотив» (1997. Х.,м. 105х60) и «Эскиз к картине Восточный Саян» (2003. К., м. 38х61).

Юрий Иванович Нехорошев так оценивал творчество мастера: «Картины Казанского активно противостоят распространенным лозунгам: «Человек – царь природы», «Природа – мастерская, а человек в ней хозяин». Для живописца он не хозяин, а гость. Казанский верил в то, что личность как бы растворяется в созерцании великого, непостижимого и поглощающего ее пространства. Но радость искусства в том, что оно дает возможность человеку (зрителю) понять это и стать «аристократом духа»! Казанский ощущает мир симфонически. Многоголосие, многомерность – еще одна характерная черта его пейзажей» [Нехорошев, 2013, с. 74].

Мировоззренческие принципы этого талантливого художника были сходны с идеями буддизма, которые определяют людей как часть природной системы. Александр Казанский в ходе творческой работы открыл для себя настоящую ценность природы, постиг её внутреннюю сущность. Художник считал, что окружающая человека земная красота не открывается взору одномоментно, а требует внимания и изучения [Пазников, 2005, с. 75]. Человек для него представлял отдельную вселенную, включенную в систему мироздания. Главным для него в произведении искусства был художественный образ, внутреннее содержание. Александр Казанский справедливо считал, что внешнее сходство лишь часть многослойной оболочки предмета. Полотно «В Еравнинской степи», написанное в последние годы жизни мастера, можно считать своеобразным завещанием художника, в котором особенно полно выражена его любовь и признательность родной земле. Еравнинский район расположен в межгорной лесостепной котловине на южной окраине Витимского плоскогорья, в бассейнах рек Уды и Витима. Со всех сторон территория района окаймляется отрогами крупных хребтов: с юго-востока – отрогами Яблонового хребта, с юга – хребтом Цаган-Хуртэй, с запада – Селенгинским среднегорьем. Александр Владимирович был одним из немногих художников, понимающих реализм как изображение сути явления, а не внешнее, обывательское сходство.

Творческая судьба известного якутского художника Афанасия Николаевича Осипова[21]

[21] Осипов А.Н. (1928-2017) – советский якутский и российский живописец. Академик АХ СССР. Народный художник СССР. Лауреат Государственной премии РСФСР им. И. Е. Репина. Член СХ СССР с 1955 года.

ISSN 2227-6165

определилась довольно быстро. В 1958 году по завершении учебы в Суриковском институте он вернулся на родину, а в 1960 году на выставке «Советская Россия» были уже представлены его картины «Крик» и «На новые пастбища». После возвращения из Москвы в родные края Афанасий Осипов преподавал в художественном училище, вел активную творческую жизнь, путешествовал, писал натурные этюды в сложных условиях крайнего севера. Афанасий Николаевич многие годы возглавлял республиканский Союз художников, организовывал выставки. В течение долгой и плодотворной творческой жизни художник работал над портретами, создавал тематические картины, писал пейзажи, наполненные величественной красотой северной природы. В пейзажах, написанных в 2000-х годах, есть ощущение вечного праздника природы, восхищения её нетленной красотой, возрождающейся жизнью. Афанасий Осипов часто обращался к одним и тем же природным мотивам, стремясь передать состояние природы, воплотить в картине невыразимо прекрасный образ родной Якутии.

В творческом багаже художника есть несколько масштабных тематических картин. Среди которых и триптих «Седой Вилюй», созданный после посещения Вилюйской ГЭС в 1964 году. Центральная часть изображает саму стройку, а две боковые части триптиха – пейзажи, дополняющие героическую тему картины.

В групповом портрете «Народные писатели Якутии: Н.Е. Мординов (Амма Аччыгыйа), В.М. Новиков (Кюннюк-Урастыров), С.Р. Кулачиков (Эллей), Д.К. Сивцев (Суорун Омоллоон)» (1974. Х.,м. 100х135) изображены классики якутской советской литературы. Они расположились возле догорающего костра под кроной столетней лиственницы. Фоном картины служит эпический пейзаж реки Амги. Николай Мординов (1906-1994) – автор романа-эпопеи «Сааскы кэм» (Весенняя пора). Роман был написан в 1944 году, охватывает период жизни якутского народа с 1910-х до начала 1930-х годов. Он также известен как детский писатель, публицист и переводчик на якутский произведений Льва Толстого, Михаила Шолохова. Владимир Новиков (1907-1990), родина которого Амгинский улус, литературную деятельность сочетал с разносторонней общественной работой. Переводил произведения русских и советских писателей. Народный поэт Якутии, лауреат премии Ленинского комсомола Якутии, участник Великой Отечественной войны Серафим Романович Кулачиков (1904-1976) – глубоко самобытный национальный поэт, и его наследие содержит вершинные образцы поэзии народа саха. Дмитрий Сивцев (1906-2005) написал драматические произведения, либретто ко многим театральным постановкам Якутского музыкально-драматического театра. Также им был написан ряд историко-краеведческих работ и произведений для детей. Сивцев является основателем Черкёхского музея политической ссылки, Ленского историко-архитектурного музея-заповедника «Дружба», музея под открытым небом Хадаайы в Таттинском улусе. В 1990-е годы Дмитрий Сивцев внёс большой вклад в восстановление церквей в Якутии, за что был отмечен наградами РПЦ.

Природа определяет образное содержание многих произведений Афанасия Осипова, задает психологическую окраску всех картин, обогащает ее своеобразными романтическими интонациями. Фоном для коллективного портрета якутских писателей служит осенний пейзаж. Это не случайно, возраст писателей тоже можно назвать «осенью жизни», когда к человеку приходит мудрость. Художник соотносит жизнь природы с жизнью человека. Долина реки Амги[22] с её просторами и красотой по замыслу мастера представляет собой родную землю, которая дает дом и пищу человеку вдохновляет его на труд и творчество.

Очень непосредственно и с большой теплотой написан «Портрет Андрея Тутунова в мастерской» (2005. 95х90. Х.,м.). Андрей Тутунов[23] – близкий друг художника со студенческих лет. Обоих художников роднит способность видеть прекрасное в обыденной жизни, в неповторимой

[22] Река Амга. Якутия https://vseonauke.com/308354002651187743/reka-amga-yakutiya/

[23] Тутунов А.А. (род. в 1928 году) советский и российский живописец, мастер пейзажа. Академик РАХ (2001; член-корреспондент 1995). Народный художник РФ (2004). Член Союза художников СССР с 1954 года, член правления Союза художников РСФСР с 1976 года.

ISSN 2227-6165

красоте родных пейзажей. А.А. Тутунов посвящен в сан дьякона и с начала 90-х и по настоящее время является активным членом Православной Церкви Божией Матери Державная. На картине кроме Андрея Тутунова присутствует и сам автор пишущий этот портрет. Он отражается в зеркале, которое находится позади его друга. Картина наполнена покоем и уютом, теплом многолетней дружбы равных по мастерству живописцев и близких по духу людей.

«Праздник оленя» (2008. 195х170. Х.,м.) изображает один из главных весенних праздников, который отмечается в конце долгой полярной зимы, когда морозы становятся не такими суровыми и начинает ярче, ослепительнее сверкать мартовское солнце, под которым девственно белый снег искрится и сверкает как якутские алмазы. Праздничная чистота снега и космически синее, бездонное небо являются природными декорациями для самого запоминающегося зрелища, которого все его участники ждут с нетерпением целый год. На картине Афанасия Осипова словно слышатся характерные звуки этого праздника: крики и рев оленей, перестук их копыт, удары деревянных нарт друг о друга. Невозможно, неправдоподобно сильно после сумерек полярной ночи сияет солнце, отражается от белизны снега, слепит глаза, манит радостью и ожиданием ещё большего весеннего и летнего тепла. Одежды участников, расшитые разноцветными нитками и бисером, нарядны необыкновенно. В небывало чистом воздухе разлита предвесенняя свежесть.

Как правило, в картинах Афанасия Осипова присутствуют горы: вдалеке или близко. Горные цепи, хребты и кряжи – это один из излюбленных пейзажных мотивов у художника. Эта любовь передалась и его дочери Анне, которая также стала живописцем. Якутско-Чукотская горная страна – самая обширная на территории нашей родины. В ее пределы входят хребты, плоскогорья и нагорья от Лены и Алдана на западе до Охотского моря на востоке. Афанасий Николаевич Осипов изображал хребты Оймяконья и Момы, горы по берегам сказочно красивой речки Синей или Ленские столбы («Над Тарыном. Мома» (1999), «В горах Индигирки» (2008), «В окружении гор» (1982)). Писал художник горы и в многочисленных своих путешествиях по Киргизии, Бурятии, Монголии, Непалу, Альпам. В его честь названа одна из вершин Момского хребта.

У Афанасия Осипова есть прекрасная работа «Устье реки Синэ. Якутия» (1996 г. 31,5х68,5. Х., акрил.). Вдоль течения реки, которая является левым притоком Лены, расположены так называемые «Столбы», состоящие из 37 групп скал, расположившихся на протяжении 140 километров до устья. Высота Синских Столбов достигает до 180 м. Эти места невероятно живописные. Кроме того, на скалах расположена Андреевская писаница[24]. Во время своей поездки в эти места, по воспоминаниям поэта Н.И. Харлампьевой, художник «восторженно разглядывал наскальные рисунки, домысливал каждый сюжет, изображенный на скалах. В его восприятии мира всё было гармонично, всему было свое место, он философски воспринимал жизнь» [Тимофеева, 2012, с. 54-59].

Якутский живописец в своем пейзаже «Дыхание осени» (2004. Х., м. 95х100) из серии момских этюдов мастер использует национальную цветовую палитру, в которую входят красный, оранжевый, желтый или светло-коричневый, зеленый, голубой, синий и фиолетовый [Симанженкова, Серикова, 2018, с. 236-245]. Жёлтый цвет напоминал о летнем тепле, зелёный был призван дарить изобилие и процветание, а красный говорил о кровных узах. Колорит работы «Дыхание осени» сдержанный и словно уже тронутый предзимней сединой. Цвета, которые использует художник, характерны для якутского национального костюма. В портрете Е.Е. Слепцовой (2000. 95х70. Х., м.) Афанасием Николаевичем тоже используются излюбленные в народе цвета. В якутском национальном костюме преобладают жёлтые, зелёные и красные оттенки [Саввина, 2000, с. 43-47]. Кафтан на портрете женщины написан в светло-коричневых тонах, художник с большой любовью и очень тщательно

[24] Писаница Андреевская находится на левом берегу р. Синей, в 133 км от ее устья и в 3,5 км ниже р. Матта. На этом памятнике обнаружено девять плоскостей с 276 рисунками (антропоморфные изоморфные фигуры, личины, птицы и пр.), выполненными разной по цвету охрой. Скалы с рисунками разрушаются, но сохранность последних рисунков еще удовлетворительная. Под 9-й плоскостью вскрыт двухслойный жертвенник: 1 слой – кованый гвоздь, мелкокалиберные патроны; 2слой–четыре кремниевые ножевидные пластины, концевой скребок, фрагмент керамики. Памятник датирован II-I тысячелетиями до н.э. – I тысячелетием н.э.

ISSN 2227-6165

прописывает его отделку из черного, синего и красного бисера. Бисер для украшения одежды в основном покупался белый, синий или голубой и чёрный.

Картина-портрет «Юный оленевод» (2006. 65х90. Х., м.) привлекает зрителя спокойствием и жизненной силой. Полотно отчетливо раскрывает его уважение и любовь к труду. Жизнь, воля и энергия выражены в приглушенном сиянии красок пейзажа. Акцентом всей работы является белоснежная окраска оленя в центре композиции. Любовь к природе родной земли и живописное восприятие мира было заложено в художнике с детства. Афанасий Николаевич вспоминал: «С семи лет я трудился на сенокосе, греб сено. Помню, как в начале июня мы отправлялись на летник. По дороге бабушка говорила: смотрите, дети, какие нежные цветы растут на полянах, какое прекрасное лето наступило, как радостно кланяются нам березки. Бабушка умела подмечать красоту во всем» [Сергеева, 2010].

В живописном полотне А.Н. Осипова «Лошадки под мартовским солнцем» изображены в глубоком снегу, в тайге, у самого полюса холода, мирно пасущиеся, пощипывающие травку удивительные создания – сылгы, якутские лошади, которые используются как транспорт, мясной и молочный скот и живут на открытом воздухе круглый год, а пищу ищут самостоятельно. На картине видно их крепкое телосложение, красивые, длинные чёлки, почти закрывающие глаза. При таких морозах любой другой одомашненный скот не смог бы выжить, а якутская лошадка даже зимой может кормиться травой из-под снега, разгребая его копытами, – тебеневать. Кумыс – напиток, приготовленный из молока кобылиц, с глубокой древности почитаем и любим в народе. Кроме того кумыс используется как подношение небесным божествам на празднике Ысыах, который отмечается в дни летнего солнцестояния. Само слово «Ысыах» переводится на русский как «кропить кумысом». Афанасий Николаевич часто включал в свои картины изображения пасущихся лошадей: «Великая равнина», «Коневоды. Белые ночи», в которой автор с любовью и вниманием изображает своих земляков рядом с верными помощниками – якутскими лошадками. Художник погружает зрителя в торжественную предрассветную тишину. Сумеречный свет солнца, негаснущего во время короткого северного лета, лишь слегка рассеивает туман. Композиция картины строится вокруг столба-коновязи сэргэ, которая ставится, чтобы показать – у этой земли есть хозяин. Движение взгляда зрителя идет по кругу от одного персонажа к другому. Художнику удалось в полной мере в этом полотне выразить свою любовь к древней и вечно живой якутской земле. Афанасия Осипова всегда привлекала тема гармонии человека и природы. Через все его работы, так или иначе, проходит данная тема. Это является основным содержанием его лучших произведений.

Художник всегда оставался верен традициям и обычаям своего народа. Дипломную работу, написанную в стенах Московского художественного института имени В.И. Сурикова, «Изгнание шамана» нельзя рассматривать однозначно, только исходя из её названия. Картина совмещает в себе уважение к традициям предков и новому порядку, который принесла в жизнь якутов европейская цивилизация. Решительный доктор в белом халате олицетворяет достижения западной науки, а шаман – вековые традиции и верования. Одетый в темное ритуальное одеяние шаман уходит, но оглядывается на доктора в ангельски-белом одеянии. Взгляды «врачевателей душ и телес» встречаются и перекрещиваются на фигуре больного, которому нужна помощь как телесная, так и духовная.

На картине «Мунха – праздник подледного лова карасей» (1985) сияет ослепительное солнце, на озерном льду играют неестественно синие тени, снег блистает рефлексами. Колорит работы богатый на оттенки. Картина написана в декоративном ключе, композиция ритмически сложно организована. Якутское слово «мунха» в переводе на русский язык означает «невод». Готовиться к подводной рыбалке начинают за несколько дней, а сам процесс – настоящее событие практически для всего населения деревни. Между всеми участниками этого действа улов делится поровну. Эта традиция пришла с давних времен. Художник смог передать дух народных традиций, уходящих корнями в глубокую древность.

ISSN 2227-6165

Произведение «Мунха – праздник подледного лова карасей» сходно по пластической трактовке сюжета с другими панорамными работами художника: панно «Ысыах» для театра оперы и балета имени Д.К. Сивцева-Суоруна Омоллоона и «Праздник оленя». Следует сказать, что литературное, описательное решение темы картины не всегда удовлетворяло художника. Афанасий Осипов всегда искал образы-знаки, образы-символы, с помощью которых можно максимально точно и полно выразить содержание произведения. Он «хотел приблизиться к изображаемому воплощению в лирико-романтическом пафосе» [Хабарова, 2015, с. 69-76]. Типическое и индивидуальное сочетается в лучших произведениях художника. Примером этому может служить триптих «В краю предков» (1971), в который входит изображение жителей как таежной части, так и тундровых мест. Живописец создает в этом произведении типические, собирательные образы тружеников крайнего севера.

Афанасий Осипов совершал продолжительные поездки в различные районы родной Якутии, жил среди своих героев, искал типическое среди множества деталей. Художник писал в каждую свою поездку на Север огромное количество этюдов. Все написанные им пейзажи имеют конкретные действительные названия, но при этом в них содержится обобщенное образное содержание. Поздние пейзажи отличаются ощущением масштабности и монументальности, а также разнообразием композиционных приемов. Достоверность передачи натурного сходства приносилась в жертву образной выразительности.

Творческое наследие Афанасия Николаевича Осипова весьма обширно. На родине художника часто проходят ретроспективные выставки его произведений. Они становятся значительным событием в культурной жизни региона, поскольку зрительский интерес не ослабевает к его произведениям и по прошествии нескольких лет после его кончины. Заслуги художника, судьба которого была тесно связанна с судьбами его народа, получили высокую оценку и со стороны государства. Якутский живописец был удостоен многих значимых государственных и общественных наград и премий, среди которых и награды Российской академии художеств: Серебряная медаль Академии художеств СССР (1989г.) Медаль «Достойному» РАХ (2001, 2004гг.), Орден «За служение искусству» РАХ (2013г.) [Тимофеева, 2012, с. 54-59].

Подводя итог, необходимо сказать о том, что если понимать выражение «Гений места» как древние римляне, то есть «дух-покровитель деревни, горы, отдельного дерева», то получается, что оно применимо к человеку, ревностно оберегающему неповторимую атмосферу какой-либо земли и всего, что на ней находится. Бесспорно, это понятие можно в полной мере отнести к творчеству упомянутых в работе художников: Анатолия Марковича Знака, Александра Владимировича Казанского и Афанасия Николаевича Осипова. Они смогли сохранить и передать неповторимую атмосферу своей отчизны в живописи. Родина для них – место, где они появились на свет, выросли, сформировались как патриоты своей земли, научились видеть ее неповторимую красоту, получили первые профессиональные навыки, а после завершения учебы в столичных вузах вернулись домой, чтобы творить и славить её красоту.

Кроме Анатолия Знака в Красноярске одновременно с ним жили и работали другие значительные художники, отражавшие каждый по своему красоту родной сибирской земли, но он смог передать в живописи дух «своего места», своего красноярского края. Можно с полной уверенностью сказать: лес как на картинах Знака, сибиряки как на портретах Знака, сибирские цветы как в натюрмортах Знака. Александр Владимирович Казанский также смог создать свой образ Бурятии и горячо любимого им озера Байкал. Бурятские пейзажи имеют свой неповторимый колорит, свойственный только Александру Казанскому, его работы резко отличаются от работ других художников на выставках. Холсты Казанского притягивают взгляд зрителя своей необыкновенной энергетикой, которая свойственна бурятской земле. Афанасий Николаевич Осипов всю долгую жизнь до самой кончины писал пейзажи родной Якутии, стараясь сохранить свое понимание души якутской земли. И сегодня проходят ретроспективные выставки его творчества, собирающие зрителей и почитателей его таланта, которые стремятся увидеть красоту родной земли на его

ISSN 2227-6165

живописных полотнах. Якутия Афанасия Осипова – это величавая и суровая, уверенная в своем достоинстве земля. Никто кроме него не смог так отразить её красоту.

Также необходимо сказать о том, что процесс формирования художественно-образного содержания произведения основывается на мировоззренческой позиции художника, его понимании духа и души своей родной земли и людей, её населяющих. Материальное воплощение художественно-образного содержания зависит от степени таланта автора, уровня его мастерства, вкусовых предпочтений и средств технического воплощения замысла.

Благодаря живописному мастерству художники смогли воплотить в своих произведениях авторский субъективный образ, способный оказывать влияние на зрительское восприятие объективной реальности. Человек, созерцая в реальности объекты, воплощенные в произведении искусства, видит их через призму авторских образов, видит их как зритель, который смотрит на картину. Поэтому можно сказать: «Байкал Александра Казанского» про определенное состояние природы, «зимний Красноярск» как на картине Анатолия Знака «Проводы зимы в старом Красноярске» или «народный праздник» как у Афанасия Осипова про наиболее торжественные события жизни коренных народов Севера.

Каждый из художников смог создать в работах свой неповторимый образ родной земли, места, где они родились и прожили напряженную творческую жизнь, наполненную яркими событиями, встречами, переживаниями. А.М. Знак, А.В. Казанский и А.Н. Осипов в полной мере отразили красоту и душу своего края, изображая наиболее характерные национальные особенности и черты природы своей родины. Живописцам удалось создать произведения, представляющие образное «ядро» сибирского пейзажа, величественной красоты Байкала и пространств крайнего Севера. Главным в творчестве этих самобытных художников, которое проходило и развивалось во времена эпохальных перемен в культурной и политической жизни нашей страны, является искренний интерес к людям, историческим событиям и современности, природным особенностям своей родной земли. Следует также отметить, что во второй половине XX века в нашей стране активно шел процесс усиления региональной составляющей в культуре и искусстве. Была проведена огромная работа, в основном обеспечившая мобилизацию творческих сил на успешное решение государственных задач консолидации страны, развития региональной национальной культуры с целью подъема патриотизма и усиления любви к большой стране через любовь к культуре народов её составляющих, её природных особенностей. Творчество исследуемых художников яркое тому подтверждение.

ИСТОЧНИКИ

1. Искусство Бурятии : Живопись, скульптура, графика, театр.-декорац. и декор.-прикл. искусство. Кат. выст. К 60-летию образования Бурят. АССР. / [Составитель *М.В. Хабарова*; Вступ. ст. *И.И. Сокгоевой*]. – Москва: Сов. художник, 1983.
2. Народный художник РСФСР Александр Владимирович Казанский: Каталог выставки / Союз художников СССР, Союз художников РСФСР, Бурят. орг.; [Авт. вступ. ст. и сост. *И.И. Сокгоева*]; Союз художников РСФСР. Бурятская организация, Союз художников СССР. – Москва: Советский художник, 1987.
3. *Сергеева О.В.* Афанасий Осипов: Если нет Бога, значит, возможно все... 25.08.2010. [Электронный ресурс]. URL: http://www.1sn.ru/41958.html (дата обращения: 07.01.2020).
4. *Тимофеева В.В.* Мастерство и вдохновение // Илин. 2012. №4. – С. 54-59.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бабичев Н.Т.* Словарь латинских крылатых слов. – Москва: Рус.яз., 1999.
2. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979.
3. *Безызвестных Е.Ю.* Картина Василия Сурикова «Взятие снежного городка» как явление переходного периода в творчестве художника // Искусство Евразии. 2018. №1(8). – С. 39-44.
4. *Бобриков А.А.* Другая история русского искусства. – Москва: Российский ин-т истории искусств: Новое лит. обозрение, 2012.

5. *Вайль П.Л.* Гений места. – Москва: КоЛибри, 2006.
6. *Грушко Е.А., Медведев Ю.* Энциклопедия славянской мифологии. – Назрань: Астрель, 1996.
7. *Красноженова М.В.* Быт Большого Сибирского тракта: рукопись из фондов Красноярского краевого краеведческого музея. – Красноярск: Изд-во Поликор, 2014.
8. *Морозов А.И.* Поколения молодых: Живопись советских художников 1960-х – 1980-х гг. – Москва: Советский художник, 1989.
9. *Москалюк М.В., Серикова Т.Ю.* Живопись Сибири второй половины XX – начала XXI века в контексте визуализации культуры. – Красноярск: СФУ, 2012.
10. *Москалюк М.В.* Позднесоветское и постсоветское искусство Красноярья: смыслы в скобках и за скобками... Морозовские чтения 2011 [Электронный ресурс]. URL: https://www.ais-aica.ru/2011-01-26-19-02-06/239-2011-01-21-10-03-12/--2011110.html (дата обращения: 07.01.2020).
11. *Нехорошев Ю.* Художник Александр Казанский : жизнь и творчество; [под ред. *Л.Г. Ивашиной*]; Национальный музей Республики Бурятия, Ассоциация искусствоведов, Регион. отд-ние. – Улан-Удэ: НоваПринт, 2013.
12. *Пазников О.И.* Традиции и современность изобразительного искусства Бурятии. – Улан-Удэ: Бурят. кн. изд-во, 2005.
13. *Саввина Е.В.* О роли цвета в духовной культуре якутов // Этнографический сборник. – Якутск: Изд-во ЯГУ, 2000. – Вып.1. – С.43-47.
14. *Серикова Т.Ю.* Взаимосвязь сознательного и бессознательного в портретном образе // Архитектон: известия вузов. №2 (54) Июнь, 2016. [Электронный ресурс]. URL: http://archvuz.ru/2016_2/8/
15. *Серикова Т.Ю.* Влияние на творчество Анны Осиповой традиционной культуры якутского этноса // *Симанженкова Т.К., Серикова Т.Ю.* Международная научно-практическая конференция «Символический капитал традиционной культуры: Опыт прошлого в моделях будущего» ФГБОУ ВО «МГУ им. Н. П. Огарёва. – Саранск. Типография «Рузаевский печатник», 2018. – С. 236-245.
16. *Серикова Т.Ю.* Общекультурная ситуация 60-80-х годов XX века и визуальный образ современника в творчестве сибирских художников // Архитектон: известия вузов. 2012. №1(37). – URL: http://archvuz.ru/2012_1/9
17. *Сокгоева И.И.* Изобразительное и декоративное искусство Бурятии / отв. ред. *В.Ц. Найдаков*; Акад. наук СССР, Сиб. отд-ние, Бурят. фил., Бурят. ин-т обществ. наук. – Новосибирск: Наука, Сиб. отд-ние, 1988.
18. *Хабарова М.В.* Романтики «сурового стиля» Даши-Нима Дугаров и Афанасий Осипов // Искусство Евразии. 2015. № 1(1). – С. 69-76.
19. Художники Бурятии: [живопись, графика, скульптура, декоративно-прикладное искусство, искусствоведение] / М-во культуры Республики Бурятия, Бурятское Республиканское отд-ние ВТОО Союз художников России, Нац. музей Республики Бурятия; [отв. ред.: Т. А. Бороноева]. – Улан-Удэ: Союз художников Бурятии, 2013.

SOURCES

1. *Iskusstvo Burjatii: Zhivopis', skul'ptura, grafika, teatral'no-dekoracionnoe i dekorativno-prikladnoe iskusstvo* [The Art of Buryatia: Painting, sculpture, graphic arts, theatrical decoration and decorative art]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1983.
2. *Narodnyj hudozhnik RSFSR Aleksandr Vladimirovich Kazanskij: Katalog vystavki* [People's Artist of the RSFSR Alexander Vladimirovich Kazansky: Exhibition Catalog]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1987.
3. Sergeeva O.V. *Afanasij Osipov: Esli net Boga, znachit, vozmozhno vse* [Afanasy Osipov: If there is no God, then everything is possible]. URL: http://www.1sn.ru/41958.html (accessed 07.01.2020).
4. Timofeeva V.V. *Osipov Afanasij Nikolaevich. Rossijskaja Akademija Hudozhestv* [Osipov Afanasy Nikolaevich. Russian Academy of Arts]. URL: http://rahusdv.ru/osipov (accessed 07.01.2020).

REFERENCES

1. Babichev N.T. *Slovar' latinskih krylatyh slov* [Dictionary of Latin winged words]. Moscow, Rus.jaz., 1999.
2. Bahtin M.M. *Jestetika slovesnogo tvorchestva* [Aesthetics of verbal creativity]. Moscow, Iskusstvo, 1979.
3. Bezyzvestnyh E.Ju. *Kartina Vasiliya Surikova "Vziatie snegnogo gorodka" kak iavlenie perechodnogo perioda v tvorchestve chudoznika* [Vasily Surikov's painting "Taking the Snow Town" as a Transitional Phenomenon in the Artist's Work]. In: *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia], 2018. Vol. 1, no. 8. pp. 39-44.
4. Bobrikov A.A. *Drugaja istorija russkogo iskusstva* [Another history of Russian art]. Moscow, Rossijskij institut istorii iskusstv, Novoe literaturnoe obozrenie, 2012.

ISSN 2227-6165

5. Grushko E.A., Medvedev Ju. *Jenciklopedija slavjanskoj mifologii* [Encyclopedia of Slavic mythology]. Nazran, Astrel', 1996.
6. *Hudozhniki Burjatii* [Artists of Buryatia]. Ulan-Ude, Sojuz hudozhnikov Burjatii, 2013.
7. Khabarova M.V. *Romantiki "surovogo stilja" Dashi-Nima Dugarov i Afanasij Osipov* [Romantics of the "severe style" of Dashi-Nima Dugarov and Athanasius Osipov]. In: *Iskusstvo Evrazii* [Art of Eurasia], 2015. Vol. 1, no. 1, pp. 69-76.
8. Krasnozhenova M.V. *Byt Bol'shogo Sibirskogo trakta: rukopis' iz fondov Krasnojarskogo kraevogo kraevedcheskogo muzeja* [Life of the Great Siberian Tract: manuscript from the collections of the Krasnoyarsk Regional Museum of Local Lore]. Krasnoyarsk, Polikor, 2014.
9. Morozov A.I. *Pokolenija molodyh: Zhivopis' sovetskih hudozhnikov 1960-h – 1980-h gg*. [Generations of the young: Painting by Soviet artists of the 1960s-1980s]. Moscow, Sovetskij hudozhnik, 1989.
10. Moskaljuk M.V. *Pozdnesovetskoe i postsovetskoe iskusstvo Krasnojar'ja: smysly v skobkah i za skobkami* [Late Soviet and post-Soviet art of Krasnoyarsk: meanings in brackets and outside brackets]. In: *Morozovskie chtenija* 2011. URL: https://www.ais-aica.ru/2011-01-26-19-02-06/239-2011-01-21-10-03-12/--2011110.html (accessed 07.01.2020).
11. Moskaljuk M.V., Serikova T.Ju. *Zhivopis' Sibiri vtoroj poloviny XX – nachala XXI veka v kontekste vizualizacii kul'tury* [Siberian painting of the second half of the twentieth – beginning of the twenty-first century in the context of visualization of culture]. Krasnoyarsk, Izdatel'stvo SFU, 2012.
12. Nehoroshev Ju. *Hudozhnik Aleksandr Kazanskij: zhizn' i tvorchestvo* [Artist Alexander Kazansky: life and work]. Ulan-Ude, NovaPrint, 2013.
13. Paznikov O.I. *Tradicii i sovremennost' izobrazitel'nogo iskusstva Burjatii* [Traditions and modernity of the fine art of Buryatia]. Ulan-Ude, Burjatskoe knizhnoe izdatel'svo, 2005.
14. Savvina E.V. *O roli cveta v duhovnoj kul'ture jakutov* [On the role of color in the spiritual culture of the Yakuts]. Yakutsk, Izdatel'stvo JaGU, 2000. Vol. 1, no. 1. Pp. 43-47.
15. Serikova T.Ju. *Obshhekul'turnaja situacija 60-80-h godov XX veka i vizual'nyj obraz sovremennika v tvorchestve sibirskih hudozhnikov* [The General cultural situation of the 60-80s of the XX century and the visual image of a contemporary in the works of Siberian artists]. In: *Arhitekton: izvestija vuzov* [Architecton: University News], 2012. Vol. 1, no. 37. URL: http://archvuz.ru/2012_1/9/ (accessed 07/01/2020)/
16. Serikova T.Ju., Simanzhenkova T.K *Vlijanie na tvorchestvo Anny Osipovoj tradicionnoj kul'tury jakutskogo jetnosa* [Influence on the work of Anna Osipova, the traditional culture of the Yakut ethnic group]. Saransk, Tipografija "Ruzaevskij pechatnik", 2018, pp. 236-245.
17. Serikova T.Ju. *Vzaimosvjaz' soznatel'nogo i bessoznatel'nogo v portretnom obraze* [The relationship of the conscious and the unconscious in the portrait image]. In: *Arhitekton: izvestija vuzov* [Architecton: University News], 2016. Vol. 2, no. 54. URL: http://archvuz.ru/2016_2/8/ (accessed 07.01.2020)
18. Soktoeva I.I. *Izobrazitel'noe i dekorativnoe iskusstvo Burjatii* [Fine and decorative arts of Buryatia]. Novosibirsk, Nauka. Sibirskoe otdelenie, 1988.
19. Vajl' P.L. *Genij mesta* [Genius places]. Moscow, KoLibri, 2006.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-77-86

ISSN 2227-6165

М.Э. Вильчинская-Бутенко
кандидат педагогических наук, доцент,
зав.кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций
Санкт-Петербургского государственного университета
промышленных технологий и дизайна
2722306@gmail.com

МЕТАМОРФОЗЫ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ФИНЛЯНДИИ

Цель статьи – анализ закономерностей развития урбанистического искусства как результата взаимодействий финских художников и властей. Показана устойчивая зависимость художественных форм бытования урбанистического искусства от исторически складывавшихся в обществе подходов к пониманию плюрализма городской культуры. Генезис финского урбанистического искусства прослеживается как переход от заимствования американских традиций граффити и элементов субкультурной коммуникации (1980-1990-е годы) через политику нулевой терпимости и абсолютного отрицания граффити и стрит-арта (1998-2008 годы) к возможностям легитимации городского искусства как паблик-арта (с 2008 года). На основании искусствоведческого анализа ряда работ финских художников, работающих в городском пространстве, автор делает вывод, что урбанистическое искусство Финляндии преимущественно имеет признаки легальности, согласованности с заказчиком, монологичности, конформности, декоративности. Отмечается единичное присутствие художественных интервенций и протестного уличного искусства. Несмотря на попытки музейного сообщества поддерживать финское урбанистическое искусство, национальная арт-сцена пока не выработала своей изобразительной традиции и стилевых предпочтений.

Ключевые слова: урбанистическое искусство, уличное искусство, стрит-арт, публичное искусство в городской среде, паблик-арт, Финляндия, политика нулевой терпимости, плюрализм городской культуры

The purpose of the article is to analyze the regularities of urban art development as a result of interactions between Finnish artists and the authorities. The steady dependence of artistic forms of urban art existence on historically developed approaches to the understanding of pluralism of urban culture is shown. The Genesis of Finnish urban art can be traced as a transition from borrowing American graffiti traditions and elements of subcultural communication (1980-1990) through a policy of zero tolerance and absolute denial of graffiti and street art (1998-2008) to the possibility of legitimizing urban art as public art (since 2008). Based on the analysis of a number of works of Finnish artists working in urban space, the author concludes that urban art in Finland mainly has signs of legality, consistency with the customer, monologue, conformity, decorativeness. There is a single presence of artistic interventions and protest street art. Despite the attempts of the Museum community to support Finnish urban art, the national art scene has not yet developed its own visual tradition and style preferences.

Keywords: urban art, street art, public art in the urban environment, public art, Finland, zero tolerance policy, pluralism of urban culture

Современное урбанистическое искусство России, с одной стороны, развивается в контексте мировых тенденций, а с другой, – идет по собственному пути и (пока что) имеет туманные перспективы легализации. Политика городских властей на настоящем этапе идеально вписывается в категорию амбивалентности: с одной стороны, нулевая терпимость, с другой, – ориентация на сотрудничество с художниками / кураторами с целью поддержания определенного социального порядка в общественных местах. В последние годы депутатский корпус Москвы и Санкт-Петербурга пытается на законодательном уровне решить вопрос легализации городского искусства, но говорить о решении этого вопроса пока не приходится. В связи с этим интерес представляет опыт Финляндии, где многолетнее противостояние власти и общества в отношении урбанистического искусства закончилось определенным компромиссом.

Чтобы проследить трансформации урбанистического искусства как движения в новейшей истории искусства, необходимо вначале остановиться на рассмотрении отправного термина –

© Вильчинская-Бутенко М.Э., 2020

ISSN 2227-6165

урбанистического (городского) искусства. Хотя этот термин свободно применяется для обозначения многих явлений, он часто взаимно заменяет понятие уличного искусства и, в некоторой степени, граффити, добавляя тем самым путаницы вокруг рассматриваемых средств художественного выражения.

Урбанистическое искусство в широком смысле – направление в современном изобразительном искусстве, существующее в союзе с городским дизайном – можно было бы считать «зонтичным брендом», если бы его виды (граффити, уличное искусство, публичное городское искусство) не обрели популярность в СМИ и не зажили свой жизнью ранее, чем само родовое понятие [Вильчинская-Бутенко, 2018, с. 55].

Граффити и уличное искусство появились как мятежные практики, связанные с образом жизни субкультур, враждебных по отношению к художественным институтам и имеющих сильный антикапиталистический, антирасовый, феминистический и политический подтекст. Рождение урбанистического искусства сильно зависело от местных городских общин и реакции на него властей (надо сказать, повсеместно негативной). Однако за последние пятнадцать лет тренды изменились, и этот эфемерный и локальный феномен благодаря интернет-коммуникации стал глобальным художественным движением. Урбанистическое искусство, подпитываемое Интернетом, приобрело глобальный масштаб, что позволяет художникам отслеживать работы друг друга, устанавливать связи и сотрудничество, формировать художественную сцену и базу последователей. За растущей заметностью последовал переход в систему галерей и, следовательно, рынок элитного искусства, где урбанистическое искусство стало одним из направлений мейнстрима. Так урбанистическое искусство, как никакое другое движение в недавней истории искусства, получило одобрение и признание у большой аудитории любителей, профессионалов и элитных коллекционеров.

Таким образом, соотношение урбанистического искусства с современными практиками визуального искусства позволяет подразумевать под этим понятием сочетание граффити, уличного искусства (стрит-арт) и публичного искусства (паблик-арт) и использовать его для обобщения всех форм изобразительного искусства, возникающих в городских районах и вдохновленных городской архитектурой или городским стилем жизни.

Современное урбанистическое искусство Финляндии, с одной стороны, развивалось в контексте мировых тенденций: западных молодежных протестных движений 1960-х годов, быстрой урбанизации и появления мегаполисов в связи с переходом к постиндустриальной экономике, основанной на функциональном детерминизме в тейлористском духе, а с другой стороны – имело свой собственный путь. О финском урбанистическом искусстве пока написано мало, и отправной точкой для данной статьи послужили публикации П. Архинмяки, М. Хелин, А. Исомурсу, Т. Яскелайнен, М. Пииспа, Х. Коскела и др., посвященные городскому искусству в контексте финской и международной арт-сцены.

История урбанистического искусства Финляндии довольно короткая, насчитывает всего четыре десятка лет, и первым ее этапом целесообразно считать этап заимствования. Катализатором процесса стал показ фильма «Бит-стрит», повествующего о брейк-дансе и граффити (премьера в Финляндии состоялась в августе 1984 года) [Jääskeläinen, 2012], потому культурный фон хип-хопа поддерживали граффити антирасистского характера. Постепенно уровень работ стал повышаться, а местная культура граффити – стабилизироваться: состоялись официальные соревнования чемпионата граффити и брейк-данса [Arhinmäki, 2006, s. 78]. Между 1987 и 1989 годами хип-хоп стал модным явлением в Финляндии, поэтому общество было положительно ориентировано на раскрашивание серых бетонных поверхностей. Граффити приветствовались, лицензированные райтеры пользовались уважением, и различные граффити стали появляться по всему столичному региону. Столица начала предлагать энтузиастам легитимные возможности для живописи, значимым санкционированным мероприятием 1989 года стали граффити в тоннеле железнодорожного вокзала [Helin, 2014, s. 33].

ISSN 2227-6165

С 1990-х годов фиксируется начало второго этапа развития урбанистического искусства Финляндии, который можно образно назвать экстенсивным. Если вначале финские энтузиасты граффити стремились овладеть искусством красивой надписи, то к 1990-м годам период подражания и «пионерского» энтузиазма закончился, поколение граффити-райтеров «вызрело» в анархичную субкультуру, с которой начали связывать отрицательные черты, такие как кражи, вандализм и другие нарушения закона [Isomursu & Jääskeläinen, 2012, s. 40-46]. Еще в феврале 1989 года городское правительство Хельсинки, обсуждая настенное искусство, решило, что несанкционированные граффити будут называться *терйикси* (töhryiksi); термин получил негативную коннотацию. Когда все больше и больше молодых людей начали рисовать граффити и, прежде всего, теги на стенах и вагонах метро, Хельсинкский городской совет в 1997 году развернул активную политику де-граффити и «предотвращения загрязнения» (политика “Stop töhry” [Köykkä, 2015]). Несанкционированная живопись оказалась на некоторое время под контролем властей, поэтому 1990-е годы нелегальные авторы граффити и стрит-арта вынуждены были уйти в подполье, а некоторые из финских художников и райтеров перенаправили свое творчество на международную арену.

Модель для борьбы со стрит-артом, очистки и охраны городской среды была заимствована финнами в Стокгольме. Целью проекта “Stop töhry”, начатого в 1998 году, было ежегодное сокращение числа арт-объектов на 10%. Предполагалось убирать с улиц Хельсинки все граффити, наклейки и плакаты, как только они появятся. Инициатива городского совета по «предотвращению загрязнений» оправдывалась тревогой властей в отношении распространения граффити по всему Хельсинки: на шумовых барьерах вдоль дорог, станциях метро, в парках, исторических зданиях в центре города и памятниках. Было принято решение: если маргинальные молодые люди, делая тэги, отправляют сообщение другим бандам, нужно сделать так, чтобы никто не успевал увидеть их творения. При этом чиновники отказывались видеть разницу между такими разными элементами, как теги и уличная живопись, поэтому без уточнения все объекты граффити и стрит-арта назывались *терйикси* и расценивались как незаконные деяния [Syrjänen, 1999].

Политику в отношении граффити и стрит-арта пытался изменить финский музей современного искусства Киасма, организовав в 2001 и 2002 гг. URB-фестиваль. В результате мероприятия 2002 года музей Киасма получил критические отзывы от властей города Хельсинки и частных лиц.

Содержание третьего этапа развития урбанистического искусства Финляндии (с 2008 года) определяется отказом от пафосной эстетизации бунта и попытками определить национальную специфику финской арт-сцены. Прежде всего, мнения ученых, изучающих феномен уличного искусства, заставили финские власти пересмотреть свои позиции в отношении уличных интервенций. Так, Х. Коскела утверждал, что граффити и стрит-арт представляют собой новую городскую реальность, где эти виды искусства выполняют три функции: территориальную (маркировка населения, которое живет в конкретном пространстве), политическую (лозунги) и эстетическую (благоустройство города) [Koskela, 1997, s. 7-8]. Значит, формально уличные художники могут стать тем объединением, целью которого является стремление к эстетизации городских пространств средствами искусства. Исследователь М. Пииспа в своей работе поместил уличную живопись между двух полюсов: между эстетиками и так называемыми анархистами [Piispa, 2012, s. 202-203]. Эстетики тщательно прорисовывают свои муралы, отдавая приоритет технике, материалам и внешнему виду работ, и воздерживаются от создания тегов. Они могут прислушиваться к дебатам о том, каким должен быть образ города в произведениях искусства. Анархисты, напротив, отвергают посредничество и делают свои работы, исходя не из общественных норм, а субкультурных. Для них произвол сам по себе является протестом. За анархистской деятельностью стоит идея о том, что на любой общественной поверхности можно делать терйикси. По мнению М. Пииспа, позиция финских уличных художников расположена посередине: для них политическая повестка дня второстепенна, в лучшем случае они критикуют политику нулевой терпимости, основанную на отношении к терйикси. Но, по его мнению,

ISSN 2227-6165

промежуточное положение не открывает путь ни к эстетикам, ни к анархистам, если не предоставлять художникам соответствующих возможностей.

Позиция научного сообщества в 2004 году определила попытку художников и властей найти компромиссное решение в рамках инициативы хельсинкской администрации по поддержке малых форм искусства. Молодежным центрам было предложено определить различные виды легальных галерей уличного искусства, одновременно с проведением мониторинга влияния уличного искусства на город в целом и на места в непосредственной близости от стрит-арта и тегов. Инициатива городского правительства вызвала горячие дебаты «за» и «против», результатом чего в 2008 году стал пересмотр политики “Stop töhry”. Во-первых, было признано, что политика нулевой терпимости, разработанная для трущоб Нью-Йорка, не подходит для Хельсинки (разработанная в 1982 году Дж. Уилсоном и Дж. Келлингом «теория разбитых окон» [Wilson, Kelling, 1982] к началу 2000-х годов неоднократно подвергалась серьезной критике[1]). Во-вторых, был учтен опыт трех городов – бельгийского Брюгге, шведского Норчепинга и финского Вааса, – где запретительные акции против уличного искусства спровоцировали рост несанкционированных граффити. В ноябре 2008 года был предложен новый взгляд на уличное искусство, согласно которому граффити и стрит-арт стали частью городской культуры [Helsingin kaupungin..., 2008], а с 2010 года в Хельсинки, Эспоо, Тампере, Вантаа и других финских городах под граффити и стрит-арт были выделены 17 мест [Jansson, 2013]. Авторизованные поверхности, выделенные для стрит-артистов, за период мониторинга в 2009-2014 годы не привели к серьезным изменениям количества несанкционированного граффити и уличного искусства по всем контролируемым территориям городов, а незаконные интервенции в отношении городской недвижимости, трамваев и метро даже несколько уменьшились.

Таким образом, последние десять лет финское урбанистическое искусство функционирует преимущественно в легальном поле, поэтому закономерно возникает вопрос о его содержательном наполнении. Как правило, нелегальные уличные художники и граффити-райтеры стремятся коммуницировать с аудиторией быстро и без посредников, в то время как юстированные работы лишены чувства опасности, и, как указывает В. Кильюнен, именно этим они ограничивают свободу творчества художника [Kiljunen, 2013, s. 23]. Длительный период финской политики «предотвращения загрязнения» прервал традиции субкультурного граффити и уличного искусства, и сегодня основные арт-объекты в финских городах создаются в рамках фестивалей, которые, как правило, носят привлекательно-модные названия «уличных», являясь на самом деле урбанистическими. Работы в рамках фестивалей имеют все признаки паблик-арта: они легальны, согласованы, монологичны и лишены импровизационного начала. Так, например, в 2012 году на Рыночной площади города Пори художник M-City нарисовал абстрактный образ города, в то же время напоминающий городской пейзаж Пори. Свою историю город ведет с 1558 года и знаменит множеством интересных архитектурных построек, а также многопрофильной экономикой (Пори с населением более 80 тыс. человек имеет более 400 предприятий, железнодорожный вокзал, порт и аэропорт). Однако M-City, создавшему настенную роспись, удалось показать ментальную составляющую города, чья интеллектуальная среда не ограничивается техносферой. Тесное слияние жилого и индустриального, исторического и современного в жизни Пори художник изобразил с помощью единства цвета и образов: автомобиля, «разорванных» железнодорожного состава и самолета, дыма из труб. Художник удачно использовал контекст рабочей поверхности:

[1] Теория разбитых окон – это криминологическая теория Джеймса Уилсона и Джорджа Келлинга, которая утверждает, что видимые признаки преступности, антисоциального поведения и гражданских беспорядков создают городскую среду, которая поощряет дальнейший рост преступности. Теория предполагает, что полицейские методы предотвращения мелких преступлений, например, вандализма, помогают создать атмосферу порядка и законности, тем самым предотвращая более серьезные преступления. Теория была предметом больших дебатов как в научных кругах, так и в общественной сфере, поскольку стала ассоциироваться со спорными полицейскими практиками Департамента полиции Нью-Йорка. В ответ авторы заявили, что полицейская деятельность не должна рассматриваться как «нулевая терпимость» или «фанатизм», а только как метод, требующий тщательной подготовки и позитивных отношений с местными общинами.

вертикальное пересечение окнами не разграничивает, а, напротив, объединяет два городских пространства: жилое, овеявшее тесноту узких улочек дымом финского средневековья и тенями черепичных крыш, и промышленное, с его индустриальным дымом и духом.

Аналогичная работа, созданная на фестивале Arabia street в Хельсинки в 2015 году Юкка Хаканеном, носит название “Tram-works” (*рис. 1*).

Трамвайная система финской столицы существует с 1900 года и является одной из самых старых электрифицированных трамвайных сетей в мире. Arabia – узнаваемый финский бренд, а Arabianranta – жилой район, где расположен завод по производству керамики и фарфора, по которому курсирует трамвай №6. Таким образом, настенная роспись Ю. Хаканена отразила два узнаваемых символа Хельсинки: трамвай и керамику. Можно ли считать “Tram-works” монументальной рекламной росписью? Скорее всего, да, поскольку обобщенный образ трамвая №6 выражает и пропагандирует значительность и величавость финского бренда. Хотя мы и не располагаем информацией о заказном характере данной работы, но наверняка без согласования с местной властью роспись не могла быть размещена.

Работа, выполненная в г. Вантаа финскими художницами Есси Руусканен (Essi Ruuskanen) и Инес Седерхольмин (Ines) под названием «Извилистый сад», также имеет все признаки паблик-арта: выбирая фантазийную тематику и примитивный стиль, авторы не претендуют на



Рис. 1.
Jukka Hakasen. “Tram-works”.
г. Хельсинки, 2015.
Фото автора, 2016.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

репутацию независимых захватчиков городской среды. Есси Руусканен – член Совета директоров Хельсинкской ассоциации Urban Art, продюсер и художник Street Art Vantaa, уличный художник-самоучка, чья мотивация к уличному искусству исходит из желания превратить общественные пространства во вдохновляющие места, способствующие гражданской активности, отдыху, спонтанным разговорам, семейным пикникам и всему, что человек чувствует и переживает. Ее стиль иллюстративный, игривый, нацеленный делать окружающую городскую среду зоной комфорта для жителей. Вторая художница Инес Седерхольмин идею фантастических животных в саду использовала и ранее, например, на строительной площадке торгового центра Трипла и станции Пасила в Хельсинки. Она также часто сотрудничает со строительной компанией YIT и размещает свои работы на электрических распределительных подстанциях финской столицы, руководствуясь модернистским посылом демузеефикации, предписывающим искусству выход из музейно-галерейного пространства на улицу.

Настенная роспись профессионального художника Стэнли Стенберга (Taneli Stenberg) посвящена проблемам окружающей среды, а точнее – местной теме района Хакунила в Вантаа, от которой многие жители устали: теме мусора. В качестве отправной точки для своего творчества Стэнли Стенберг часто использует образы знакомых и соседей, поднимая темы, связанные с жизнью реальных людей. Настенная роспись запечатлела двух девочек-подростков; сообразно политике толерантного отношения к мигрантам, художник изобразил одну из них светлокожей и светловолосой, что характерно для финского фенотипа, вторую – чернокожей с прической «афро» из мелких завитков. Девочек объединяет общее занятие: обе исследуют несанкционированную свалку. Найдя в кустах выброшенные местными жителями колеса и рамы велосипедов, они реализуют присущую подросткам потребность в разрушении «ничьих» вещей «понарошку». Две девочки – реальные местные жительницы, чьи образы, пройдя через авторское осмысление, трансформировались и получили в произведении художника загадочный фенотип. Аллегории Стэнли Стенберга возникают на основе переработки европейской традиции визуального искусства basic off. Соединение барочных декораций и современных людей, с их повседневными вещами и знакомыми нам элементами, – нечто сродни театральной режиссуре, визитная карточка творчества художника, который часто выставляет свои работы в галереях. Другими словами, Стэнли Стенберг не является представителем стрит-арта, а относится, как, собственно, и Есси Руусканен, Инес Седерхольмин, Юкка Хаканен к художникам «уличной волны» – термин, обозначающий «художников, которые работают и в уличной среде, и в галерейных пространствах, чтобы вычленить их из среды традиционных станковых художников, потому что методологически и жанрово их работы совершенно отличаются от традиционных» [Астахов, 2018].

Нужно отметить, что практически все работы современных финских художников выполняются по заказу компаний, местных общин, кондоминимумов при предварительном проведении опросов и голосований среди жителей (например, муралы художников Анетты Лукьяновой и Стэнли Стенберга в районе Рыбного порта, 2017-2018 гг., мурал на тему водного мира Финляндии с тюленями, бобрами, птицами и русалками художников Есси Руусканен и Юкка Хаканен, 2017 г., финский пейзаж с женской фигурой Маикки Рантала и Сары Мультанен, 2017 г.). Иногда в порождении настенных росписей участвуют представители местных общин; так, например, в создании грандиозной работы «Вечеринка у моря» на городской площади вместе с автором Лаурой Лехтинен в течение двух дней работали около 200 человек.

Для сегодняшнего финского паблик-арта характерно дистанцирование от техник и приемов уличного искусства и граффити: отказ от яркой колористики, подтеков краски, вкраплений текста, наличие классического композиционного построения, яркой выразительности линий и светотени. По сути, можно говорить о том, что финское урбанистическое искусство движется в направлении маскировки общественных проблем; яркий пример – работа «Вечеринка у моря» Лауры Лехтинен (наивные иллюстрации морских волн и воздушных шаров на хельсинкской площади Пиритори, которая известна наркодилерством).

ISSN 2227-6165

Разумеется, немногочисленные приведенные примеры современного неомурализма не дают полной картины развития финского урбанистического искусства; для объективности не хватает обзора, хотя бы краткого, по несанкционированному финскому стрит-арту. В магистерской диссертации М.Ю. Кондаковой, выполненной под руководством автора, отмечается, что наряду с паблик-артом в Финляндии существует и развивается стрит-арт, и наиболее привлекательная тема для уличных художников Финляндии (Хяннинен, Sampsa и др.) – протест против конформизма [Кондакова, 2018, с. 7]. Художница Элизабет Хейди Хяннинен считает искусство инструментом улучшения жизни и альтернативой постоянной гонке за коммерческим успехом: «Как и весь капиталистический мир, школьная система сегодня основана на эффективном мышлении, которое ограничивает творчество. В детской культуре (игрушки, фильмы, пьесы, общение и т. д.) мы также можем видеть и чувствовать атмосферу окружающего общества с его часто скрытыми целями и невысказанными ценностями» [Heidi Elisabeth Hanninen]. Ее работа «Непобедимый – памятник коммунизму и капитализму» в городе Рованиеми, представляющая собой большую бетонную неваляшку, является примером постмодернистского искусства. Неваляшка, типичная игрушка советских детей, одновременно воплощает монументальность памятника вождю и печальную участь забытой игрушки. Хяннинен придумала также образ Birdman (птицы с лицом человека), который в виде стикеров или настенных росписей размещается на городских улицах, обозначая эмоционально позитивное или негативное отношение художницы к жизненным реалиям и разным «*–измам*», например, капитализму, коммунизму или поэтизму.

Одним из финских художников, кто часто высказывается на политическую тему, является Sampsa (работает в техниках стенсил-арт и постер-арт). Первые уличные произведения Sampsa появились в Хельсинки и совпали с началом 2000-х – этапом финского народного движения за более справедливое авторское право. В последующие годы он активно критиковал художественный истеблишмент Финляндии и ЕС, создал ряд стрит-арт-объектов: «Бесхребетная SAFA», изображающий финскую Ассоциацию архитекторов как свиней, зонирующих озера Тоэло; “Vaino”, где объединил Диего Фернандеса де Севальоса, богатого мексиканского политика и адвоката, похищенного в 2010 году, с центральным персонажем финского фольклора Вайнямейненом (первым человеком, родившимся после сотворения мира) [Tamminen, 2012]. Большинство работ Sampsa выполнены в трафаретной технике, однако он привнес в стрит-арт новую технику «съемного уличного искусства»: рисунки, написанные в студии на холстах, плитке, металле и других носителях, затем монтируются на улице. Одним из наиболее резонансных художественных произведений Sampsa была акция против военных преступлений во время «арабской весны» и политических волнений в Каире. Художник оставил на тротуаре множество белых контуров человеческих тел (наподобие обведенных мелом трупов) и «луж крови» красным спреем. Чтобы донести до сознания финнов идею об обесценивании человеческой жизни и коррумпированной природе финской и мировой политико-финансовой системы, Sampsa сопроводил работу комментарием на стене со списком жертв военных преступлений во время революционных волнений в Египте.

Немногочисленные произведения финского стрит-арта, тем не менее, дают право говорить о нем не столько как о способе протестного освоения городского пространства, сколько как об искусстве «внесистемного авангарда» [Голынко-Вольфсон, 2011]: проживая в странах, далеких от современных очагов военных действий, финские художники остро реагируют своим искусством на происходящие в мире кризисные ситуации и внутренние проблемы (сокращение численности местного населения, появление большого количества эмигрантов, гендерный вопрос, упадок традиционных промыслов, урбанистические проблемы расширения городов и уничтожения природных ландшафтов, а также коммерциализация искусства и законодательный запрет на несанкционированный стрит-арт).

Таким образом, в течение трех последних десятилетий метаморфозы финского городского искусства определяются маятникообразным движением: три разных этапа существования урбанистического искусства были отмечены вначале этосом украшения города, затем проектом

нулевой терпимости по отношению к граффити и стрит-арту и, наконец, созданием возможностей для легитимации городского искусства. В первых двух периодах маятник общественного мнения совершил движение от абсолютного принятия всех форм городского искусства к абсолютному отрицанию граффити и стрит-арта. Принятое в ноябре 2008 года новое политическое решение о месте городского искусства привело к признанию его как нового способа развития городских пространств, основанных на культуре самоуважения, а также части культурной экономики места. Эти шаги правительства перебросили мост между традиционным разделением городского искусства на «преступление» и «искусство»: возможность законного создания арт-объектов стала рассматриваться как часть плюралистической городской культуры, а урбанистическое искусство – художественной практикой, которая, благодаря своей способности гармонизировать городские пространства, может способствовать повышению комфорта и привлекательности места.

Между тем, финская политика «предотвращения загрязнения» способствовала прерыванию и без того нестойкой традиции субкультурного граффити и уличного искусства, и сегодня основные арт-объекты в финских городах носят признаки легальности, согласованности с заказчиком (муниципальные власти, компании, кондоминимумы, частные лица), монологичности и конформности, что дает основание причислять их к оформительскому паблик-арту. Несмотря на попытки музейного сообщества (Киасма, Музей стрит-арта в Хельсинки) поддерживать финское урбанистическое искусство, национальная арт-сцена пока не выработала своей изобразительной традиции и стилевых предпочтений. Части финских художников характерны попытки подрыва существующего символического порядка, и, хотя стрит-арт Финляндии не самый политически ангажированный, борьба с конформизмом на финской стрит-арт сцене все же имеет место: художники вступают в диалог с коммунальными службами, создавая саркастические произведения на очищенных стенах, создают архивы своих нелегальных работ в социальных сетях и на собственных сайтах.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Jukka Hakasen. “Tram-works”. г. Хельсинки, 2015. Фото автора, 2016.

ИСТОЧНИКИ

1. *Астахов М.* Уличная волна и Urban Contemporary. Диалог субкультур. 2018 // Excoda [интернет-портал] URL: http://excoda.ru/urbancontemporary (дата обращения 15.05.2019).
2. Heidi Elisabeth Hanninen // Wordpress. com [website] URL: https:// heidielisabethhanninen.wordpress. com/ (mode of access 15.05.2019).
3. Helsingin kaupungin yleisten töiden lautakunnan esityslista 18/2008 15.5.2008. Helsingin kaupunki. 29.6.2008.
4. *Isomursu A.* Helsinki Graffiti / *A. Isomursu, T. Jääskeläinen*. [valokuvat: Tuomas Jääskeläinen... et al.]. Helsinki: Kirjapaino Erikoispaino Oy, 1998. 128 s.
5. *Jääskeläinen T.* Kun graffiti tuli helsinkiin. Nämä piissit muuttivat kaupungin, Helsinki 1984-88. 6.10.2012 [website]. URL: http://mustekala.info/teemanumerot/ street-art-4-12/kun-graffiti-tuli-helsinkiin-nama-piissit-muuttivat-kaupungin-helsinki-1984-88/ (mode of access 15.05.2019).
6. *Jansson P.* Suomalaisen graffitin tarina: taiteesta töhryksi ja takaisin. Kuvat kertovat suomalaisen graffitin historian 1980-luvulta tähän päivään. 10.12.2013. [website]. URL: https://www.city.fi/kulttuuri/suomalaisen+graffitin+tarina+taiteesta+tohryksi+ja+takaisin/7674 (mode of access 15.05.2019).
7. *KöykkäJ-P.* Graffiti ja katutaide nykytaiteen kentällä: Opinnäytetyö Tampereen Ammattikorkeakoulu Kuvataiteen koulutusohjelma. Tampere, 2015. [website]. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/38123926.pdf (mode of access 15.05.2019).
8. *Tamminen J.* “Fifi: Sampsa Katutaiteinen” 28.11.2012 [website]. URL: Fifi.voima.fi. (mode of access 15.05.2019).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Вильчинская-Бутенко М. Э.* Тема балета в урбанистическом искусстве // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 6 (59). – С. 52-73.

ISSN 2227-6165
Научный электронный журнал АРТИКУЛЬТ №38 (2-2020) апрель-июнь

2. *Голынко-Вольфсон Д.* Стрит-арт: теория и практика обживания уличной среды // Художественный журнал. 2011. №81. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/16/ article/225 (дата обращения 15.09.2019).
3. *Кондакова М.Ю.* Стрит-арт Фенноскандии: дис... магистра искусствоведения; 50.04.03; науч. рук. *М.Э. Вильчинская-Бутенко*; СПбГУПТД. – Санкт-Петербург, [Б. и.], 2018.
4. Arhinmäki P. Punavihreä sukupolvi. – Helsinki: Kustannusosakeyhtiö Otava, 2006. 207 s.
5. *Helin M.* Luvallinen graffiti Helsingissä “Meidän kulttuuria ja meidän juttu, kun pääsee tekee...” // Tutkimuksia undersökningar research series. – Helsingin kaupungin: Tietokeskus. 2014:2.
6. *Kiljunen V.* Graffiti vs. katutaide. Laadullinen tutkimus graffitin ja katutaiteen muodosta, sisällöstä sekä tavoitteista: Taiteen kandidaatin opinnäyte. Aalto-yliopisto, 2013.
7. *Koskela H.* Urbaani territoria alaisuus ja katutilan semiotiikka – graffitit, valvontakamerat ja katuprostituutio tilan merkitsijöinä // Alue ja Ympäristö. 1997. 26(2). – S. 3-17.
8. *Piispa M.* “Kaikki halus Comptoniin” – ekskursio graffitielämykseen // Katukulttuuri. Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa / *M. Salasuo, J. Poikolainen, P. Komonen* (toim.). – Helsinki: Nuorisotutkimusverkosto / Nuorisotutkimusseura. 2012. – S.199-217.
9. *Syrjänen P.* “Graffiti ei ole taidetta, se on rikos” – graffitikonfliktin yhteiskunnallisia määreitä: Pro gradu-tutkielma. 1999.
10. *Wilson J. Q.* Broken windows / *J.Q. Wilson, G.L. Kelling* // The Atlantic Monthly (March 1982). [website] URL: https://media4.manhattan-institute.org/pdf/_atlantic_monthly-broken_windows.pdf (mode of access 7.06.2019).

SOURCES

1. Astahov M. *Ulichnaya volna i Urban Contemporary. Dialog subkul'tur* [Street wave and Urban Contemporary. Dialogue of subcultures]. 2018. In: *Excoda* [internet-portal] URL: http://excoda.ru/urbancontemporary (data obrashcheniya 15.05.2019).
2. Heidi Elisabeth Hanninen. In: *Wordpress. com* [website] URL: https:// heidielisabethhanninen.wordpress. com/ (mode of access 15.05.2019).
3. *Helsingin kaupungin yleisten töiden lautakunnan esityslista 18/2008* [The city of helsinki public works board agenda 18/2008] 15.5.2008. Helsingin kaupunki. 29.6.2008.
4. Isomursu A., Jääskeläinen T. *Helsinki Graffiti.* [Valokuvat: Tuomas Jääskeläinen... et al.]. Helsinki, Kirjapaino Erikoispaino Oy, 1998.
5. Jääskeläinen T. *Kun graffiti tuli helsinkiin. Nämä piissit muuttivat kaupungin, Helsinki 1984-88* [When graffiti came to Helsinki. These vipers changed the city, Helsinki, 1984-88]. 6.10.2012 [website]. URL: http://mustekala.info/teemanumerot/ street-art-4-12/kun-graffiti-tuli-helsinkiin-nama-piissit-muuttivat-kaupungin-helsinki-1984-88/ (mode of access 15.05.2019).
6. Jansson P. *Suomalaisen graffitin tarina: taiteesta töhryksi ja takaisin. Kuvat kertovat suomalaisen graffitin historian 1980-luvulta tähän päivään* [The story of Finnish graffiti: from art to graffiti and back. These pictures represent the history of Finnish graffiti from the 1980s until today.]. 10.12.2013. [website]. URL: https://www.city.fi/kulttuuri/suomalaisen+graffitin+tarina+taiteesta+ tohryksi+ja+takaisin/7674 (mode of access 15.05.2019).
7. Köykkä J-P. *Graffiti ja katutaide nykytaiteen kentällä: Opinnäytetyö Tampereen Ammattikorkeakoulu Kuvataiteen koulutusohjelma* [Graffiti and street art the field of contemporary art: the Thesis of Tampere university of applied sciences visual arts education program]. Tampere, 2015. [website]. URL: https://core.ac.uk/download/pdf/38123926.pdf (mode of access 15.05.2019).
8. Tamminen J. “Fifi: Sampsa Katutaiteinen” [“Fifi: Sampsa Street Art”] 28.11.2012 [website]. URL: Fifi.voima.fi. (mode of access 15.05.2019).

REFERENCES

1. Arhinmäki P. *Punavihreä sukupolvi* [Red-green generation]. Helsinki, Kustannusosakeyhtiö Otava, 2006.
2. Golynko-Vol'fson D. *Strit-art: teoriya i praktika obzhivaniya ulichnoj sredy* [Street art: theory and practice of living in the street environment]. In: *Art magazine*. 2011. №81. URL: http://moscowartmagazine.com/issue/16/ article/225 (data obrashcheniya 15.09.2019).
3. Helin M. *Luvallinen graffiti Helsingissä “Meidän kulttuuria ja meidän juttu, kun pääsee tekee...”* [Authorized graffiti in Helsinki “Our culture and our thing when you get to do it...”]. In: *Tutkimuksia undersökningar research series*. Helsingin kaupungin, Tietokeskus. 2014:2.
4. Kiljunen V. *Graffiti vs. katutaide. Laadullinen tutkimus graffitin ja katutaiteen muodosta, sisällöstä sekä tavoitteista: Taiteen kandidaatin opinnäyte* [Graffiti vs. street art. Qualitative research graffiti and street art the form, content and objectives: Art bachelor's degree]. Aalto-yliopisto, 2013.

ISSN 2227-6165

5. Kondakova M.Yu. *Strit-art Fennoskandii* [Street art of Fennoscandia]: master of arts thesis; 50.04.03; SPbGUPTD. Sankt-Peterburg, 2018.
6. Koskela H. *Urbaani territoria alaisuus ja katutilan semiotiikka – graffitit, valvontakamerat ja katuprostituutio tilan merkitsijöinä* [Urban territorial citizenship, and the streets of semiotics – the graffiti, surveillance cameras and street prostitution the status of the subscriber as]. In: *Alue ja Ympäristö*. 1997. 26(2). S. 3-17.
7. Piispa M. *"Kaikki halus Comptoniin" – ekskursio graffitielämykseen*. In *Katukulttuuri. Nuorisoesiintymiä 2000-luvun Suomessa* ["Everyone wanted to Compton" – excursion graffiti experience. In: Street culture. Youth deposits in 21st century Finland]. M. Salasuo, J. Poikolainen, P. Komonen (toim.). Helsinki, Nuorisotutkimusverkosto / Nuorisotutkimusseura. 2012. S.199-217.
8. Syrjänen P. *"Graffiti ei ole taidetta, se on rikos" – graffitikonfliktin yhteiskunnallisia määreitä: Pro gradu-tutkielma* ["Graffiti is not art, it is a crime" – graffiti conflict social attributes: master's theses]. 1999.
9. Vilchinskaya-Butenko M.E. *Tema baleta v urbanisticheskom iskusstve* [The theme of ballet in urban art]. In: *Bulletin of the Academy of Russian ballet A.J. Vaganova*. 2018. № 6 (59). S. 52-73.
10. Wilson J.Q. *Broken windows*. In: *The Atlantic Monthly* (March 1982). [website] URL: https://media4.manhattan-institute.org/pdf/_atlantic_monthly-broken_windows.pdf (mode of access 7.06.2019).

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-87-96

ISSN 2227-6165

Т.В. Бакина
магистр культурологии,
преподаватель Школы дизайна Факультета коммуникаций, медиа и дизайна
НИУ «Высшая школа экономики»,
соискатель кафедры киноведения сценарно-киноведческого факультета
ВГИК имени С.А. Герасимова
tbakina.hse@gmail.com

ИЗ «ТРИДЦАТЫХ» В «ДЕСЯТЫЕ»: ФУНКЦИИ КОСТЮМОВ В КЛАССИЧЕСКИХ ГОЛЛИВУДСКИХ ФИЛЬМАХ О НЕДАВНЕМ ПРОШЛОМ

Статья посвящена особенностям интерпретации модного силуэта начала XX века в костюмах персонажей исторических голливудских фильмов 1930-х годов. Достаточно неоднородный образ моды этого десятилетия по большому счету оставался проигнорирован художниками по костюмам 1930-х годов в силу нескольких причин. Во-первых, малая историческая дистанция между двумя эпохами осложняла процесс осмысления некоего образа эпохи, который можно было бы передать на экране так, чтобы он считывался и опознавался массовой зрительской аудиторией. Во-вторых, несмотря на радикальные различия в моде этих двух десятилетий, фильмы о 1910-х годах, как правило, не вызывали ощущения «исторических» – опять же, из-за малой временной дистанции. Наконец, голливудские художники по костюмам 1930-х занимались созданием запоминающихся, иногда вычурных, но главное – модных костюмов, которые функционировали практически как показ мод на экране. Появления устаревших платьев – таких, которые было бы назвать винтажными – избегали. На примере ряда американских кинокартин 1930-х в статье рассматриваются конкретные случаи реализации этих стратегий.

Ключевые слова: костюм в кино, классический Голливуд, мода начала XX века, исторический костюм, 1930-е годы, 1910-е годы, аутентичность, историческая дистанция, модный силуэт

The article addresses certain ways of interpreting a fashionable silhouette of the early 20th century in costume design for period 1930s Hollywood films. Classical Hollywood films set in 1910s are the main focus of this research as they give an interesting perspective of analyzing the case of short historical distance in costume design. The fashion image of this decade was largely ignored by Hollywood costume designers for several reasons. First, the short historical distance between these two decades complicated the process of forming a certain image of the era that could be transmitted to the screen in such a way that the mass audience would easily recognize this particular era. Secondly, despite some radical differences in fashions of these two decades, the films set in 1910s usually didn't seem historical enough for the audiences in 1930s – again, because of the short time distance. Finally, Hollywood costume designers of 1930s created memorable, sometimes way too extravagant, but nonetheless fashionable costumes, that functioned on screen in a similar way to a fashion show. Thus, the use of outdated clothes that made the impression of being vintage was largely avoided. Analyzing several American films of 1930s would help to explore how these strategies work in particular cases.

Keywords: film costume, classic Hollywood cinema, early 20th century fashion, historical costume, 1930s, 1910s, authenticity, historical distance, fashionable silhouette

Созданием исторических фильмов голливудские киностудии занимались едва ли не с момента их основания. Будь то высокобюджетный исторический эпос или камерная мелодрама, обращение к прошлому и его реконструкция на экране становились одними из приоритетных направлений в американском кинобизнесе в отдельные его периоды. И эпоха классического Голливуда здесь представляет особый исследовательский интерес.

Наиболее очевидными визуальными маркерами, отвечающими за воссоздание образа прошлого на экране, безусловно, являются декорации, объекты материальной культуры и костюмы. И с целью проанализировать на примере ряда классических голливудских фильмов особенности интерпретации недавней истории на экране через костюмы героев, следует обратиться к двум первостепенным задачам. Первая – определить уровни взаимодействия изображаемого прошлого и того настоящего, которое диктует свои условия с точки зрения производственных реалий фильма.

© Бакина Т.В., 2020

ISSN 2227-6165

Вторая задача – определить стратегии работы голливудских художников по костюмам в случае короткой исторической дистанции между актуальным временем и изображаемой эпохой. Методологической основой исследования стало сочетание культурно-исторического метода и киноведческого анализа ряда фильмов 1930-х годов, а также анализ вестиментарного кода, используемого для репрезентации образа прошлого на экране.

Для начала стоит обратиться к вопросу о том, как именно образ прошлого конструируется на экране с помощью костюмов, ведь именно одежда героев является своеобразным посредником между изображаемым историческим временем и настоящим. С одной стороны, воспроизведение одежды прошлого позволяет выстроить относительно убедительную архаичность происходящего в фильме, но с другой стороны, одежда героев исторических фильмов может быть весьма далека от того, что на самом деле носили люди в изображаемую эпоху. Стремление несколько осовременить внешний вид героев продиктовано попыткой создать некоторый эффект «узнавания», прочертить условную линию между современностью и прошлым, чтобы даже за условными кринолинами или тогами зритель смог разглядеть личность персонажа, увидеть в нем что-то знакомое и близкое современному человеку.

Такая стратегия в дизайне костюмов в американском кино рождается одновременно с появлением самого дизайна кинокостюма. Известными примерами здесь являются фильмы Дэвида Уорка Гриффита «Рождение нации» (1915) и «Нетерпимость» (1916). Для «Рождения нации» – фильма о Гражданской войне в США и ее последствиях – костюмеры фильма еще могли найти одежду полувековой давности для съемок, конструируя новые костюмы лишь частично. Но для «Нетерпимости» – масштабного эпоса, изображающего четыре исторические вехи, объединенные общей идеей – Гриффитом было принято решение создавать исторические костюмы с нуля, как для исполнителей главных ролей, так и для многих актеров массовки [Tolini Finamore, 2013, p. 42-44]. Здесь командой художника по костюмам Клэр Уэст и была реализована одна из первых в американском кино попыток совместить исторические образы с некоторыми приметами современного костюма.

Стоит отметить, что и родоначальник дизайна костюмов в кино, французский модельер Поль Пуаре, в работе над фильмом «Королева Елизавета» (1913) создал для исполнительницы главной роли Сары Бернар исторические костюмы, в которых легко узнаются и черты современного женского платья 1910-х годов, даже несмотря на то, что фильм повествует о XVI веке [Nadoolman Landis, 2007, p. 2]. Здесь, помимо привлекательности образов для современной аудитории, важным фактором в работе над костюмами Бернар было и стремление Пуаре не затмить образ театральной суперзвезды тяжеловесными формами, свойственными одежде елизаветинской эпохи. Звезда должна оставаться узнаваемой – этого правила в работе над историческими костюмами придерживались и следующие поколения художников по костюмам.

Возвращаясь к американскому кинематографу, можно привести сразу несколько примеров реализации этого правила. В фильме «Мария-Антуанетта» (1938) о XVIII веке напоминают лишь силуэты костюмов, в то время как их крой и детали отделки выдают в них черты моды 1930-х. В очередной экранизации «Трех мушкетеров» (1948) образы Миледи скорее воплощают собой вечернюю моду второй половины 40-х годов через призму представлений о костюмах XVII века. По схожей модели были созданы и костюмы для библейских и исторических эпосов 1950-1960-х годов. Достаточно упомянуть облегающие трикотажные платья Элизабет Тейлор в фильме «Клеопатра» (1963) или фантазийные костюмы по мотивам Древнего Египта в фильме «Десять заповедей» (1956).

Аутентичность, таким образом, отнюдь не является ключевой функцией исторических костюмов в голливудском кино. К этому выводу приходят многие исследователи этой темы, например, Дэбора Надулман Лэндис [Nadoolman Landis, 2007, p. 74-76], Эдвард Мэйдер [Maeder, 1987, p. 9-10] и Джин Дрюсдоу [Druesedow, 2012, p. 111-113]. Однако примеры, к которым они обращаются, относятся к фильмам, действие которых происходит в отдаленном прошлом.

ISSN 2227-6165

Довольно редко можно обнаружить комментарии в отношении того, как голливудские художники по костюмам работали с образами недавнего прошлого, то есть в случае с фильмами, где временная дистанция между изображаемым временем и настоящим составляет от одного до трех десятилетий. Здесь вопрос аутентичности интерпретируется совершенно иначе.

Если обратиться к примерам из эпохи классического Голливуда, то можно заметить сразу несколько любопытных тенденций в дизайне костюмов в фильмах 1930-1950-х годов, действие которых разворачивается в первой четверти XX века. Так, с одной стороны это вольная интерпретация более ранних эпох при реконструкции модного силуэта 1900-х годов в фильмах 30-х («Песнь песней» 1933 года, «Майские дни» 1937 года). С другой стороны, с приближением 40-х годов (и соответствующим увеличением временной дистанции) внимание к аутентичности в изображении костюмов начала века усиливается – например, (в фильмах «Лисички» 1941 года, «Встреть меня в Сент-Луисе» 1944 года). Иными словами, зрителю 30-х годов было достаточно увидеть на экране относительно архаичный силуэт, чтобы соотнести его с началом века, в то время как в следующем десятилетии костюмы 1900-х годов репрезентируются с относительно большей точностью. Интересно, что в 30-е схожую аккуратность в реконструкции исторического костюма можно заметить в фильмах про 1890-е годы («Первая красавица XIX века» 1934 года).

В случае с репрезентацией моды начала XX века такая условность вполне объяснима: на фоне колоссальных изменений в силуэте женского костюма, которые происходили в 10-е и 20-е годы, в дальнейшем любые достаточно архаичные костюмы приобретали ассоциации с 1890-1900-ми годами как с эпохой корсетов, длинных платьев и широкополых шляп. Совершенно иначе происходит реконструкция костюма 1910-х годов в фильмах 30-40-х. Даже несмотря на радикальные изменения в силуэте женской одежды, которые происходили в 10-е годы, художники по костюмам 30-х годов старательно избегают любых апелляций к этому периоду, предпочитая иллюстрировать ушедшую эпоху современными костюмами. Так, героини провожают возлюбленных на фронт Первой мировой войны, будучи одетыми в вечерние туалеты 30-х и коротают дни в строгих костюмах с миди-юбкой в духе 40-х. Едва ли это можно объяснить нежеланием воспроизводить визуальные маркеры тяжелой эпохи, омраченной войной. Скорее, причины выбора подобной стратегии в дизайне костюмов заключаются в короткой исторической дистанции, которая не позволяет должным образом отрефлексировать четкий образ эпохи – в частности, через моду. Но если костюмы нулевых и двадцатых годов на экране получают хотя бы приблизительно адекватное прочтение, то десятые годы XX века обретут относительно четкий ностальгический облик лишь в фильмах конца 1950-х – начала 1960-х годов.

Именно эти сложности в интерпретации модного силуэта 1910-х годов в костюмах героинь фильмов 30-40-х годов станут предметом дальнейшего анализа. Для этого стоит обратиться и к вопросу о том, что в действительности представляла собой мода 1910-х годов. Десятилетие, разорванное на части Первой мировой войной, характеризуется сразу несколькими микро-революциями в моде. Подготовленная увеличением темпа жизни, набирающей скорость урбанизацией, и, наконец, движением суфражисток, почва привела к появлению первых ростков новой моды. Попытки переосмыслить архаичность женской моды, все еще стремящейся заковать женские тела в корсеты и подъюбники, в этот период предпринимал целый ряд дизайнеров, от главной знаменитости предвоенной французской моды Поля Пуаре до первых женщин-кутюрье, таких как Жанна Пакен, Люси Дафф-Гордон и дизайнеры дома Маргэн-Лакруа (Margaine-Lacroix). Благодаря их творчеству в моду начала 1910-х годов приходят античные и восточные мотивы, костюмы облегченного кроя для городских прогулок, слегка укороченные подолы дневных нарядов и более открытые фасоны вечерних платьев. Многие из этих нововведений оказывались шокирующими для своего времени. В восточных шароварах и туниках-абажур Поля Пуаре нередко усматривали излишнюю эротизацию, а необычайно узкие фасоны платьев на манекенщицах

ISSN 2227-6165

дома Маргэн-Лакруа уже в 1908 году стали причиной скандала после их появления на светском рауте на ипподроме Лоншан [Evans, 2013, p. 60-62].

Эти экстравагантные эксперименты завершились в 1914 году с началом Первой мировой войны. Отныне женский гардероб постепенно заполняли более практичные вещи из менее роскошных тканей, потребность в вечерних туалетах резко сокращается, а корсеты окончательно уходят в прошлое. Четыре года войны и связанных с ней социальных и культурных потрясений открыли дорогу новым представлениям о допустимом в женской моде. Результатами послевоенных изысканий становятся свободные силуэты в одежде, по форме напоминающие скорее цилиндр, нежели S-образный силуэт, свойственный предыдущему десятилетию; заниженная линия талии и укороченный подол, подъем интереса к простым трикотажным тканям и их использованию в повседневной одежде.

Казалось бы, такие разнообразные процессы, характеризующие моду 1910-х годов, кинематографичны уже сами по себе. Однако репрезентация одежды этой эпохи в кино следующих двух десятилетий оказалась далека от визуального облика этого периода. Эту тенденцию можно проследить на примере целого ряда голливудских фильмов 1930-х.

Разумеется, в фокусе внимания кинематографистов, работающих с сюжетами, действие которых разворачивается в 1910-е годы, была война. Разрушенные надежды, сломанные судьбы, трагические истории любви – это темы многих фильмов классического Голливуда, посвященных этому периоду. В этом контексте стоит обратиться к анализу двух фильмов 1930-х годов, которые объединяют общие сюжетные мотивы и повороты в повествовании.

В фильме «Нежная улыбка» (1932) романтические отношения между главными героями завязываются как раз в последние месяцы перед войной. Влюбленные предчувствуют, что грядет разлука, но даже то недолгое время, которое они могут провести вместе, оказывается под угрозой – опекун главной героини выступает против ее романа с избранником из-за давней вражды и трагических событий в прошлом, связывающих эти семьи. Девушка идет против воли опекуна и готова бежать с любимым, чтобы втайне пожениться, но молодой человек отказывается встать на бесчестный путь и убеждает возлюбленную вернуться домой. Они вновь встречаются после войны – теперь он инвалид, переживающий тяжелую душевную травму и не желающий обременять заботами о себе ту, которую все еще любит. Тем не менее, в финале фильма возлюбленные воссоединяются, вопреки всему.

Повествование фильма охватывает не только несколько лет на протяжении этого десятилетия, но показывает и предшествующий период взросления молодой девушки. Кроме того, в фильме посредством флэшбеков визуализируется и предыстория конфликта между семьями – эти события происходят в 1860-е годы, и, нужно отметить, что костюмы всех действующих лица этого эпизода соответствуют изображаемой эпохе.

Тем не менее, основная линия повествования охватывает именно 1910-е годы, и стиль костюмов главной героини не имеет ничего общего с этим десятилетием. Исполнительница главной роли Норма Шэрер на протяжении фильма демонстрирует разнообразные костюмы, которые идеально вписываются в картину актуальной моды 1930-х. Облегающие трикотажные пуловеры с юбками длиной по середину голени, пышные вечерние платья, скорее напоминающие моду «прекрасной эпохи» 1890-х (что было достаточно распространенным трендом в дизайне вечерней одежды в 1930-е годы), минималистичные шляпки-клош и даже брючный костюм для верховой езды – все эти образы идут вразрез с представлениями о моде военного десятилетия.

Стоит отметить, что временная дистанция между временем создания фильма и эпохой, о которой он повествует, составляет чуть менее 20 лет, и многие зрители являлись живыми свидетелями той эпохи, сохранившими воспоминания о том, как одевались люди в то время. Действительно, возникает вполне понятный диссонанс – фильм рассказывает о конкретной эпохе, иллюстрируя ее действующих лиц так, будто они являются современниками зрителей, визуально не имеющих ничего общего с тем временем, о котором идет речь в сюжете.

ISSN 2227-6165

Интересным фактом является и то, что «Нежная улыбка» 1932 года – это римейк одноименного фильма 1922 года, режиссёром которого также был Сидни Франклин. Ситуация с костюмами в предшествующей картине была идентичной: правдоподобные костюмы во флэшбеке о событиях 1860-х годов, но не соответствующие моде 1910-х годов костюмы основной линии повествования. Возможно, это объясняется тем, что временная дистанция между событиями в фильме и временем его создания минимальна и составляет 5-8 лет. И хотя за этот короткий промежуток в женской моде происходят довольно существенные изменения, дистанции в несколько лет может быть недостаточно для того, чтобы отрефлексировать их и отобразить в кинофильме. Скорее, создатели фильма руководствовались здесь стремлением подчеркнуть разницу между костюмами 1860-х годов и условной современностью.

Практически аналогичная ситуация происходит с костюмами героев другого фильма Сидни Франклина – «Темный ангел» (1935). Здесь война вносит свои коррективы в развитие отношений внутри любовного треугольника между тремя главными героями. Вновь история показана на протяжении продолжительного времени, от детства героев до их воссоединения после войны. И вновь костюмы действующих лиц не претерпевают никаких изменений, и все так же далеки от изображаемой на экране эпохи. Единственное, что напоминает о временном периоде в костюмах героев – это военная форма мужчин. Главная героиня провожает их на войну в обыкновенном дневном костюме 1930-х годов и на протяжении фильма появляется в блузке с укороченными рукавами, приталенном пальто с меховым воротником, повседневных костюмах, которые не имеют никакого отношения к стилистике одежды 1910-х годов. Стоит отметить, что и мужские костюмы, за исключением военной формы, также далеки от изображаемого на экране времени.

С учетом того, что оба фильма, о которых шла речь, сняты одним режиссёром, можно было бы представить, что подобная амбивалентная стратегия в визуализации недавней истории на экране является режиссёрским методом, однако эта гипотеза не кажется правдоподобной, если принять во внимание ряд особенностей, характеризующих функционирование голливудской киноиндустрии в этот период. Во-первых, влияние режиссёра на все этапы производства фильма было ограниченным. Идея «авторского» режиссёрского начала в те годы не была распространенной. Голливудская модель кинопроизводства ориентировалась на четкие графики работы и главенствующую функцию продюсера фильма и управленцев студий, которые осуществляли контроль над созданием кинокартин. Подавляющее большинство режиссёров в этом процессе были скорее исполнителями. Свои исключения здесь, впрочем, тоже есть, но творческий путь Сидни Франклина едва ли позволяет включить его в одну линейку с «большими» режиссёрами классического Голливуда, какими были, к примеру, Альфред Хичкок, Фриц Ланг, Эрнст Любич, Говард Хоукс и некоторые другие. Сидни Франклин в конце 1930-х в целом отходит от режиссуры, продолжив свой творческий путь уже в качестве продюсера.

Второй факт, который необходимо учитывать, заключается в том, что фильмы сняты при участии разных продюсеров, разных художников по костюмам и на разных студиях. «Нежная улыбка» – это проект студии MGM. «Темный ангел», в свою очередь, был снят компанией Samuel Goldwyn Productions, а его кинотеатральным прокатом занималась студия United Artists. Соответственно, эти фильмы создавались в разных производственных условиях. К тому же этими кинокартинами список примеров вольного обращения с исторической модой не ограничивается.

Несколько иная ситуация складывается с костюмами в фильме «Только вчера» (1933). Это история о девушке, которая в самом начале войны встречает мужчину и влюбляется в него с первого взгляда. Пара проводит вместе ночь, после чего герой отправляется на фронт, а главная героиня спустя некоторое время узнает о своей беременности. В конце войны она разыскивает

ISSN 2227-6165

своего возлюбленного, но выясняется, что он не помнит девушку. Несмотря на отчаяние, девушка находит в себе силы жить дальше и воспитывать ребенка одной. Тем не менее, на протяжении следующих лет судьба несколько раз сводит героев вместе.

Вся история рассказана посредством флэшбеков, которые визуализируют те события, которые главная героиня в конце своей жизни излагает в письме к возлюбленному. Эти эпизоды хронологически разбросаны в промежутке между 1914 и 1929 годами. Впрочем, изменения в стиле одежды героини незначительны – они скорее фиксируют разницу в возрасте героини, процесс ее взросления, чем изменения в стиле эпох.

Особое место в повествовании занимает сцена знакомства персонажей. Это происходит во время вечернего мероприятия: зрители видят героя в военной форме, а девушку – в пышном вечернем платье в пол. Опять же, оно имеет мало общего с фасонами вечерней одежды 1910-х. Зато объемные рукава и другие черты кроя этого платья имеют много общего с другим кинематографическим костюмом – платьем из фильма «Летти Линтон» (1932). Эта кинокартина запомнилась громким судебным процессом о плагиате, в результате которого фильм с 1936 года был запрещен к дистрибьюции. Но в год своего выхода на экраны фильм получил массовую известность по другой причине. Копии одного из костюмов главной героини – светлого бального платья с объемными рукавами в оборках – разошлись необычайно крупным тиражом в универмагах и магазинах готового платья. Знаменитое «платье Летти Линтон» фигурировало в фильме лишь в одной короткой сцене, но стало легендарным объектом, от которого теперь обычно отсчитывают моду на широкую линию плеч в дизайне одежды 1930-х годов [Wadia Richards, 2013, p. 106]. Возможно, что и подозрительно похожее платье в фильме «Только вчера» возникает не совсем случайно. Важно здесь то, что костюмы в кинокартине достаточно тонко воспроизводят актуальные тренды, но вновь игнорируют отсылки к исторической моде периода, о котором повествуют.

Впрочем, в некоторых фильмах 1930-х годов исторические костюмы из начала столетия заметить всё-таки можно. Эту тенденцию наглядно иллюстрирует фильм «Болеро» (1934). Кинокартина рассказывает о молодом амбициозном танцоре, который стремится найти достойную партнершу по танцам. Но все девушки, на которых он возлагает надежды, заинтересованы в герое скорее в романтическом, а не профессиональном отношении. Наконец, в его жизни появляется настойчивая и уверенная в себе девушка, разделяющая работу и чувства. Вместе они приходят к успеху, попутно всё-таки влюбляясь друг в друга. Закономерно в развитие их отношений вмешивается война. Едва осуществив мечту своей жизни, герой отправляется на фронт, а его возлюбленная принимает решение выйти замуж за давнего поклонника. Они воссоединятся после войны, закончат свой танец «Болеро», но героиня предпочтет счастливый брак профессиональному союзу с бывшим возлюбленным, а подорванное в бою здоровье не позволит главному герою продолжить карьеру.

Костюмы главной героини вновь идеально иллюстрируют моду 1930-х годов: облегающие и скроенные по косой платья с открытой спиной и аппетитным декольте, полупрозрачные накидки с оборками из густого меха, угловатые по форме повседневные костюмы в стиле ар деко. Все это так же далеко от костюмов 1910-х, как и анахронизм с самим танцем «Болеро» – композитор Морис Равель сочинил эту композицию для балерины Иды Рубинштейн лишь в 1928 году. В фильме же герои создают танец под эту музыку на 14 лет раньше. Но пока исполнительница главной роли Кэрол Ломбард щеголяет в костюмах, вдохновленных высокой модой 1930-х, второстепенные герои фильма и актрисы массовки демонстрируют вполне аутентичные костюмы 1910-х годов. То и дело в кадрах мелькают длинные платья с завышенной талией, туники в духе ориентальных фасонов Поля Пуаре, широкополые шляпы, слегка укороченные и относительно просторные дневные костюмы.

Откровенные наряды Кэрол Ломбард на фоне относительно скромных платьев 1910-х вполне закономерно перетягивают внимание зрителей на себя. Вероятно, именно в этом и заключалась

ISSN 2227-6165

стратегия художника по костюмам Трэвиса Бэнтона – акцентировать внимание на звезде фильма любым способом. Действительно, в голливудских производственных реалиях звездный состав фильма был половиной будущего успеха кинокартины. Институт кинозвезд регулярно подпитывался светской хроникой и статьями в специализированных журналах вроде Photoplay и Modern Screen [Harris, 1991, p. 41]. Зрители хотели видеть звезду на экране, были готовы увидеть разнообразные перевоплощения звезды в духе «из золушки в принцессу» – ведь даже если в начале фильма известный актер или актриса представали, согласно сюжету, в неприглядном свете, то в конце концов они обретали свой привычный облик, и эффект узнавания, наконец, срабатывал. Но если исторический костюм смотрелся на звездной актрисе невыгодным образом, то от исторической правдоподобности лучше было отказаться – главное, чтобы ничто не затмевало звезду экрана.

«Болеро» не был единственным фильмом, где актрисы массовки были вынуждены играть в устаревших, но аутентичных костюмах 1910-х годов, пока звезда демонстрировала показ актуальной моды 1930-х. В схожем ключе были решены костюмы к фильму «История Вернона и Ирэн Касл» (1939). В основе сюжета лежит биография самой Ирэн Касл – вместе с мужем Верноном они стали одной из самых знаменитых американских танцевальных пар в 1910-е годы.

Фильм прослеживает биографию четы Касл от момента их знакомства до кончины Вернона в авиакатастрофе за несколько месяцев до окончания Первой мировой войны. Изменения в костюмах героев на протяжении этого периода подчеркивают их все возрастающий успех и материальный статус. Если в начале фильма Джинджер Роджерс, исполняющая роль Ирэн, одета в несуразные облегающие платья с рюшами, то в конце мы видим успешную женщину в шелках и мехах. Фасоны ее костюмов, как уже можно представить, в основном иллюстрируют актуальную моду 1930-х годов, хотя нельзя не отметить, что намеки на то, как на самом деле выглядела одежда в 1910-е годы, всё-таки есть. В основном это коснулось дневных костюмов, но можно заметить и несколько платьев, ставших реконструкциями оригинальных нарядов Ирэн Касл [Бакина, 2019].

Борьбу за аутентичность костюмов вела сама Ирэн Касл, ставшая приглашенным техническим консультантом фильма. Ее стремление вмешаться во все аспекты производства подчеркивается в воспоминаниях многих участников съемочного процесса [Vieira, 2013, p. 46-49]. Звезду прошлого также не устраивали костюмы, созданные художником Уолтером Планкеттом для Джинджер Роджерс – по ее мнению, они не соответствовали времени действия и в целом отличались безвкусицей [Jorgensen, Scoggins, 2015, p. 192]. В результате Планкетт реконструировал часть оригинальных костюмов Касл, некогда созданных модным домом Люсиль, но с современным флёром. Однако большинство костюмов в этом фильме остались современными, несмотря на все протесты Ирэн Касл.

Война, так или иначе фигурировавшая в сюжетах всех вышеперечисленных фильмов, разумеется, не была единственным поводом обратиться к эпохе 1910-х. Это могли быть биографии знаменитых людей, заставших это десятилетие, либо знаменательные события. Со временем Голливуд начинает рефлексировать и над своей собственной историей – как минимум потому, что именно в 1910-е годы американская киноиндустрия дислоцировалась из Нью-Йорка в Голливуд и постепенно начала приобретать современные черты. Становлению фабрики грез будут посвящены многие кинокартины, но в контексте текущей темы целесообразно обратить внимание на один конкретный фильм – «Голливудская кавалькада» (1939).

Сюжет фильма повествует о младенческих годах голливудской киноиндустрии. В центре внимания – творческий путь начинающего режиссёра и случайно открытой им театральной актрисы, которые решают попытать свои силы в производстве фильмов. На их пути возникает множество препятствий, но со временем оба становятся знаменитостями. В их профессиональные отношения в конце концов вмешиваются чувства – из-за недопонимания между ними пути героев в

ISSN 2227-6165

дальнейшем расходятся. Карьера актрисы идет в гору, а режиссёр вступает в фазу кризиса. Годы спустя, как раз в период возникновения и распространения звукового кино, судьба вновь сводит их вместе. Сюжет был вдохновлен биографией Мака Сеннетта, одного из важнейших комедиографов немого кино, и его взаимоотношениям с актрисой Мэйбл Норманд [Bordwell, 2017, p. 433].

Время действия фильма охватывает период с 1913 по 1927 годы. Эти 14 лет действительно мелькают на экране незаметно – в этом зрителю помогает статичность костюмов героев. Главную героиню редко можно увидеть в вечерних нарядах, основу ее гардероба составляют разнообразные дневные костюмы и верхняя одежда, выполненные согласно канону моды конца 1930-х. Отсылки к моде изображаемого периода, тем не менее, есть в мужских костюмах – и это довольно редкий случай, поскольку основное внимание традиционно отводилось костюмам исполнительниц главных ролей. Здесь ситуация обратная – одежда мужских персонажей отличается исторической правдоподобностью.

Особый интерес здесь представляет и то, что «Голливудская кавалькада» – единственный цветной фильм из перечисленных ранее. Возможность колоризации фильма появилась уже достаточно давно, но постепенный переход на цветное кино был связан с внедрением системы трехпленочного «Техниколора», который позволял получить практически полноцветное изображение.

В 1930-е годы в цвете снимали только наиболее масштабные проекты. Таким, без сомнений, задумывался и фильм «Голливудская кавалькада», хотя его впоследствии затмили более громкие кинокартины, снятые в этот особенно плодовитый для голливудской киноиндустрии год. Масштабность и высокий бюджет «Голливудской кавалькады», впрочем, никак не сказались на вопросе аутентичности костюмов. Это представляется необычным – если речь шла о цветных исторических фильмах, то над костюмами работали основательно, в том числе с точки зрения их соответствия изображаемой эпохе (хотя бы частичного). Достаточно представить себе костюмы в фильме «Унесенные ветром», чтобы в этом убедиться – в них также немало фантазии художника по костюмам, но не меньше в них и правдоподобности.

Если же обратить внимание на более поздний пример фильма со схожей тематикой – «Поющие под дождем» (1952) – то становится очевидно, что чем дальше изображаемая на экране эпоха от времени создания фильма, тем более скрупулезно прорабатывается вопрос о соответствии костюмов историческому времени. Здесь мода конца 1920-х считывается зрителем моментально (фильм повествует о представителях киноиндустрии, которые по-разному переживают наметившийся в 1927 году переход на звуковое кино). В «Голливудской кавалькаде», помимо 1910-х годов, также отображены события 1927 года – но здесь мы не увидим ни коротких платьев флэпперов, ни шляпок-клош, ни характерных для того периода вышивок и бахромы. В фильме «Поющие под дождем», в свою очередь, фигурирует целое фэшн-шоу, посвященное моде 1920-х годов.

Впрочем, с изображением на экране моды 20-х годов у голливудских кинематографистов редко возникали проблемы – ее своеобразие можно легко передать, и оно легко считывается. Неоднозначная мода 10-х годов, напротив, была камнем преткновения для художников по костюмам 1930-х. На нее могли аккуратно намекать, а могли игнорировать вовсе – но не воспроизводили полностью. Интерес Голливуда к этой эпохе несколько угас, начиная с 1940-х – обращаться к опыту Первой мировой войны на фоне ужасов войны Второй казалось нецелесообразным. И только когда временная дистанция с этой эпохой достигает полувека, в американском кино начинают появляться примеры скрупулезной проработки образов, которые олицетворяют собой моду 1910-х годов. Такими, в частности, представляются костюмы, сделанные Сесилом Битоном для Одри Хепберн в фильме «Моя прекрасная леди» (1964). Работы Битона также не претендуют на абсолютную верность истории, однако в них вполне четко просматривается работа с историческими источниками и попытка создать образы, которые успешно балансируют на грани исторического правдоподобия и духа современности.

ISSN 2227-6165

Таким образом, эпоха классического голливудского кино демонстрирует довольно неординарные способы работы с недавней историей и ее репрезентацией посредством костюмов героев. Безусловно, ни один фильм не претендует на то, чтобы становиться иллюстрацией моды того или иного периода. У костюма на экране попросту иные функции – дополнить визуальный образ героя подходящей одеждой, в которой угадывалось бы место действия, но которая не затмевала бы героя. Для художников по костюму куда важнее создать такую одежду, которая вписывалась бы в контекст сюжета фильма, эмоциональный фон, в котором существуют герои. Именно поэтому сколько бы усилий ни вкладывали художники по костюмам в изучение моды той или иной эпохи, основным для них будет являться создание правдоподобного костюма для конкретного героя, а не достоверная иллюстрация исторического костюма.

Тем не менее есть принципиальная разница между воспроизводством отдаленной истории и теми эпохами, которые стали историей лишь недавно. Фильмы о недавнем прошлом едва ли попадают в категорию «исторических» картин. Исторический жанр скорее вызывал ассоциации с пышными костюмами далеких эпох.

Соответственно и функции костюмов в фильмах о недавнем прошлом представляются иными. Их основная задача – сохранить черты актуальной моды, не делать акцент на прошлом, чтобы и сам фильм, несмотря на исторический контекст, оставался всецело современным и актуальным.

При этом именно в работе с эстетикой костюма 1910-х годов обнаруживается ряд проблем. Мода 1900-х спустя три десятилетия казалась максимально отдаленной от современной одежды, а короткие платья 1920-х спустя десять лет представлялись скорее устаревшими, вышедшими из моды, но еще не до конца отрефлексированными с точки зрения их места в истории. Мода 1910-х годов занимает промежуточное положение между этими двумя эпохами – гораздо более устаревшая, нежели недавние эксцессы в моде «ревущих двадцатых», но еще не настолько «покрывшаяся пылью», как мода самого начала века.

Говоря о причинах подобных стратегий в работе с модой 1910-х годов в фильмах 1930-х, стоит также отметить основную тенденцию, характерную для этого периода. В это десятилетие визуальная эстетика американских фильмов тяготеет к особой экспрессивности. Захватывающие дух декорации и роскошные дамские платья – этого уже было достаточно, чтобы восхитить уставших от последствий Великой депрессии зрителей. Обращение к относительно далекому прошлому здесь выглядит едва ли не ностальгическим порывом, а вот в случае с историей недавней говорить о ностальгии не приходится – для формирования этого импульса такой короткой исторической дистанции будет недостаточно.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Болеро / Bolero (1934, реж. У. Рагглс, США), игр.
2. Встреть меня в Сент-Луисе / Meet Me in St. Louis (1944, реж. В. Миннелли, США), игр.
3. Голливудская кавалькада / Hollywood Cavalcade (1939, реж. И. Каммингс, США), игр.
4. Десять заповедей (The Ten Commandments (1956, реж. С. Б. ДеМилль, США), игр.
5. История Вернона и Ирэн Касл / The Story of Vernon and Irene Castle (1939, реж. Г.К. Поттер, США), игр.
6. Клеопатра / Cleopatra (1963, реж. Дж. Л. Манкевич, США), игр.
7. Королева Елизавета / La reine Élisabeth (1913, реж. Л. Меркантон, А. Дефонтен, Франция), игр.
8. Летти Линтон / Letty Lynton (1932, реж. К. Браун, США), игр.
9. Лисички / The Little Foxes (1941, реж. У. Уайлер, США), игр.
10. Майские дни / Maytime (1937, реж. Р. З. Леонард, США), игр.
11. Мария-Антуанетта / Marie Antoinette (1938, реж. В. С. Ван Дайк, США), игр.
12. Моя прекрасная леди / My Fair Lady (1964, реж. Дж. Кьюкор, США), игр.
13. Нежная улыбка / Smilin' Through (1932, реж. С. Франклин, США), игр.

ISSN 2227-6165

14. Нетерпимость / Intolerance (1916, реж. Д. У. Гриффит, США), игр.
15. Первая красавица XIX века / Belle of the Nineties (1934, реж. Л. МакКэри, США), игр.
16. Песнь песней / The Song of Songs (1933, реж. Р. Мамулян, США), игр.
17. Поющие под дождем / Singin' in the Rain (1952, реж. С. Донен, Дж. Келли, США), игр.
18. Рождение нации / The Birth of a Nation (1915, реж. Д. У. Гриффит, США), игр.
19. Темный ангел / The Dark Angel (1935, реж. С. Франклин, США), игр.
20. Только вчера / Only Yesterday (1933, реж. Дж. М. Сталь, США), игр.
21. Три мушкетера / The Three Musketeers (1948, ре. Дж. Сидни, США), игр.
22. Унесенные ветром / Gone with the Wind (1939, реж. В. Флеминг и др., США), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бакина Т.В.* Назад в будущее: историзм и современность в костюмах к фильму «История Вернона и Ирэн Касл» // Коммуникации. Медиа. Дизайн. 2019. № 4. С. 18-30.
2. *Bordwell D.* Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling. – Chicago: University of Chicago Press, 2017.
3. *Druesedow J.* Silhouettes of Seduction / *D. Nadoolman Landis* (ed.) Hollywood Costume. – London: V&A Publishing, 2012.
4. *Evans C.* The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929. – New Haven: Yale University Press, 2013.
5. *Harris T.* The Building of Popular Images: Grace Kelly and Marilyn Monroe / *C. Gledhill* (ed.) Stardom: Industry of Desire. – Abingdon-on-Thames: Routledge, 1991.
6. *Jorgensen J., Scoggins D.* Creating the Illusion: A Fashionable History of Hollywood Costume Designers. – Philadelphia: Running Press, 2015.
7. *Maeder E.* The Celluloid Image: Historical Dress in Film. / *E. Maeder* (ed.) Hollywood and History: Costume Design in Film. – Los Angeles: Los Angeles County Museum, 1987.
8. *Nadoolman Landis D.* Dressed: A Century of Hollywood Costume Design. – New York: Harper Design, 2007.
9. *Tolini Finamore M.* Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film. – London: Palgrave Macmillan, 2013.
10. *Vieira M.* Majestic Hollywood: The Greatest Films of 1939. – London: Hachette UK, 2013.
11. *Wadia Richards R.* Cinematic Flashes: Cinephilia and Classical Hollywood. – Bloomington: Indiana University Press, 2012.

REFERENCES

1. Bakina, Tatiana. *Nazad v budushchee: istorizm i sovremennost' v kostyumah k filmu "Istoriya Vernona I Iren Kasl"* [Back to the Future: Historicism and Modernity in Film Costumes for *The Story of Vernon and Irene Castle*]. In *Kommunikatsii. Media. Dizayn*. [Communications. Media. Design], 2019, # 4, pp. 18-30.
2. Bordwell, David. *Reinventing Hollywood: How 1940s Filmmakers Changed Movie Storytelling*. Chicago, University of Chicago Press, 2017.
3. Druesedow, Jean. *Silhouettes of Seduction*. In: Nadoolman Landis, Deborah. (ed.) *Hollywood Costume*. London, V&A Publishing, 2012.
4. Evans, Caroline. *The Mechanical Smile: Modernism and the First Fashion Shows in France and America, 1900-1929*. New Haven, Yale University Press, 2013.
5. Harris, Thomas. *The Building of Popular Images: Grace Kelly and Marilyn Monroe*. In: Gledhill, Christine (ed.) *Stardom: Industry of Desire*. Abingdon-on-Thames, Routledge, 1991.
6. Jorgensen, Jay; Scoggins, Donald. *Creating the Illusion: A Fashionable History of Hollywood Costume Designers*. Philadelphia, Running Press, 2015.
7. Maeder, Edward. *The Celluloid Image: Historical Dress in Film*. In: Maeder, Edward. (ed.) *Hollywood and History: Costume Design in Film*. Los Angeles, Los Angeles County Museum, 1987.
8. Nadoolman Landis, Deborah. *Dressed: A Century of Hollywood Costume Design*. New York, Harper Design, 2007.
9. Tolini Finamore, Michelle. *Hollywood Before Glamour: Fashion in American Silent Film*. London, Palgrave Macmillan, 2013.
10. Vieira, Mark. *Majestic Hollywood: The Greatest Films of 1939*. London, Hachette UK, 2013.
11. Wadia Richards, Rashna. *Cinematic Flashes: Cinephilia and Classical Hollywood*. Bloomington, Indiana University Press, 2012.

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-97-107

ISSN 2227-6165

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

«ЛОЖНЫЙ ВЫЗОВ», ИДЕНТИЧНОСТЬ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ В ФИЛЬМЕ ФРЭНКА ПЕРРИ «ПЛОВЕЦ»

Структурообразующим элементом драматургии фильма Фрэнка Перри «Пловец» (1968) является драматургический феномен «ложного зова», понимаемый как результат нерешенности проблем идентичности. «Ложный зов» описывается с опорой на теорию построения эго-идентичности (Э. Эриксон), стадиальную модель идентичности (В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина), теорию постоянных функций героя волшебной сказки (В.Я. Пропп), теорию мономифа (Дж. Кэмпбелл) и ее адаптации к кинодраматургии К. Воглера. Путь героя открывает возможности как для продуктивного движения к построению идентичности, так и для разрушения себя. Траектория пути зависит не только от успешного прохождения испытаний, от выбора самого пути, готовности или не готовности принять вызов, но и от способности различить природу зова, побуждающего к путешествию, который может быть ложным. Способность видеть, адекватно оценивать и отвечать на зов определяется тем, на какой стадии идентичности находится герой, какой нормативный кризис он переживает. По Э. Эриксону, формирование идентичности происходит в результате ответа на требования культуры, предъявляемые личности на разных стадиях жизненного цикла. Понимание того, что требует общество, с какими целями и ценностями оно предлагает отождествиться, зависит от того, насколько успешно пройдены конфликты становления на ранних стадиях формирования эго-идентичности. Если они пройдены с негативным результатом, то на последующих этапах жизни, например, зрелый герой не способен преодолеть очередной кризис, а выбранный им путь приводит его не к обретению новой идентичности, а к личностному краху.

Ключевые слова: драматургический конфликт, «ложный зов», идентичность, инициация, путешествие героя, «пропущенное прозрение», репродуктивная идентичность, эдипальность, «инициатива – чувство вины»

The structural element of the dramaturgy of Frank Perry's film The Swimmer (1968) is the phenomenon of “fake challenge”, interpreted as the consequence of unresolved identity problems. The “fake challenge” is here analyzed with reference to the theory of ego-identity construction (E. Erickson), the staged identity model (V.A. Kolotaev, E.V. Ulybina), to the theory of constant functions of the he-hero of a fairy tale (V. Propp), to the Monomyth theory (J. Campbell) and its adaptation to the cinema dramaturgy by Cr. Vogler. The hero’s path introduces options for both a productive movement towards constructing an identity and destructing the self. The trajectory of the path depends not only on the successful completion of the tests, on the choice of the path itself, on readiness or not willingness to accept the challenge, but also on the ability to distinguish the nature of the challenge, which may be false. The ability to see, to evaluate adequately and to respond to a challenge is determined by what stage of the identity the hero is in, what regulatory crisis he is experiencing. According to E. Erickson, the formation of identity occurs as a result of a response to the requirements of culture presented to individuals at different stages of the life cycle. Understanding what society requires, what goals and values it proposes to identify with, depends on how successfully the regulatory crises in the early stages of the formation of ego identity have been passed. If they are passed with a negative result, then at the subsequent stages of life, for example, a mature hero is not able to overcome another crisis, and his chosen path leads him not to gaining a new identity, but to personal collapse.

Keywords: “Fake challenge”, identity, initiation, (masculine) hero’s journey, conflict, “missed insight”, reproductive identity, oedipism, “initiative is guilt”

Введение

Тема драматургического конфликта является важнейшей в построении сценария и едва ли не самой хорошо изученной теоретиками и практиками киноискусства. Как известно, осмысление

© Колотаев В.А., 2020

ISSN 2227-6165

природы конфликта в драматургии началось в античности с Аристотеля [Аристотель, 1957]. Г. Гегель рассматривал конфликт как едва ли не главную составляющую искусства – неустранимое противоречие между внешними силами и человеком или внутренним столкновением чувства и разума [Гегель, 1969-1973, с. 548-549]. Под драматургическим конфликтом чаще всего понимается ситуация невозможности сохранять и поддерживать прежнее равновесное состояние разнонаправленных и по-разному организованных сил и представителей ценностных установок, которые могут быть как вовне, в социальной реальности, так и внутри героя. Конфликт может быть выражен в открытом столкновении и несоответствии «разных социальных форм сознания», политических, религиозных, моральных, клановых и пр. ценностей и идеалов [Туркин, 1958]. Это внешнее или внутреннее столкновение противоположных сил, разных точек зрения? которое заканчивается поражением одного из участников противостояния [Нехорошев, 2009, с. 81]. В дальнейшем мы будем опираться на определение конфликта как основной движущей силы развития действия в киноискусстве [Фрумкин, 2007, с. 81] и рассматривать модель Э. Эриксона [Эриксон, 1996] как содержательную составляющую драматургического конфликта в кино, обеспечивающую точную психическую мотивировку поступков героя.

Если верно общее положение кинодраматургии, которого придерживаются многие исследователи психологии киноискусства [Воглер, 2017; Индик, 2014; Салахиева-Талал, 2019; Кошкина, 2009], то психосоциальные кризисы, проживаемые человеком в процессе построения идентичности, описанные Э. Эриксоном, воплощаются в драматургическом конфликте, в поступках героя, способствуют формированию арки пути в художественном пространстве фильма.

Традиционные виды конфликтов в драматургии связаны с пониманием героя своего несоответствия новым вызовам среды, внешних сил, которые вынуждают его сделать выбор, принять зов, встать на путь борьбы и измениться. Герой, с одной стороны, стремится сохранить верность себе; с другой, он, приняв зов, который ему посылает среда, и который обусловлен какой-либо «нехваткой», преодолевая трудности на своем пути, совершая ошибки, меняется в ходе испытаний.

Наряду с классическим конфликтом жанрового кино в, условно говоря, артхаусных фильмах или в кино независимых режиссёров драматический конфликт, как правило, внутренний, парадоксальным образом смещен, скрыт, отнесен к области неявного присутствия и называется «недраматическим», «ослабленным» конфликтом. В этом случае герой фильма и его оппоненты имеют разные точки зрения на одно и то же явление и по-разному к нему относятся.

Неклассические способы развития действия в киноискусстве хорошо описаны В. Коршуновым [Коршунов, 2014], А.О. Гусевым [Гусев, 2017], Ю.А. Кошкиной [Кошкина, 2009], Н.Е. Мариевской [Мариевская, 2014]. Однако есть материал, к которому сложно применить жанровые или нежанровые определения, и, видимо, поэтому ряд фильмов остается без должного внимания исследователей. К ним относится фильм «Пловец» (1968) Фрэнка Перри, который интересно рассмотреть с позиций неклассического развертывания киноповествования. В этом фильме есть глубокая внутренняя драма, но при этом по ряду причин конфликт, в привычном понимании кинодраматургии как важнейшая составляющая пути героя, представлен в неявном, ослабленном виде.

Цель статьи – раскрыть природу «бесконфликтного» развития действия в фильме «Пловец», основанного на том, что герой принимает «ложный зов», следование которому приводит его к краху.

Действие фильма строится на неспособности героя осознать противоречия между его воображаемым миром и той действительностью, в которой живут другие персонажи. Откликнувшись на «ложный зов к странствиям», герой, стремясь ему следовать, опирается на идеальный образ себя и безуспешно пытается реализовать на протяжении всех этапов своего пути. Путь здесь выступает как аллегория жизни. Эта идеальная конструкция «Я» совершенно не соответствует образу реального «Я», тому, как видят героя другие, и тому, что он собой представляет на самом деле как член общества.

Рассогласование структур «Я-идеального» и «Я-реального» определяет оптику героя: он на каждом этапе пути, проходя испытания, не видит намеков, способных открыть ему реальность, не понимает вопросов, призванных возвратить его к актуальному положению дел, не учитывает

ISSN 2227-6165

контекста и, как следствие, оказывается в ситуации «пропущенного прозрения». На вопрос о его идентичности «кто он?», герой дает ложный ответ и продолжает оставаться в своей реальности, не видя противоречия, не вступая в конфликт с собой.

Противоречие между идеальным (героическим) образом себя и реальным определяет расхождение между заданной целью возвращения домой через бассейны своих друзей и теми средствами, с помощью которых он к этой цели движется. Цель содержит образ дома, ценности семьи, любви к жене, детям, а средства, которыми располагает и которыми пользуется герой, изобличают в нем импульсивного покорителя пространств и женских сердец, не замечающего, что он перерос амплуа героя-любовника. Жизнь в воображаемых представлениях о себе и мире, спонтанно возникающие желания, неспособность учитывать контекст при определении цели свидетельствует о том, что, по Э. Эриксону, герой остается в своем развитии эго-идентичности на стадии «инициатива – чувство вины», реализуя деструктивную модель, возникшего в результате нормативного кризиса психосоциального новообразования. По З. Фрейду, это Эдипова стадия психосексуального развития личности. В свою очередь, данная стадия психосоциального состояния в онтогенезе соответствует репродуктивной модели идентичности [Колотаев, Улыбина, 2011], требующей от героя воспроизводства сложившегося некогда в прошлом канонического набора ценностей и поведенческих стереотипов, например, понимания того, как должен себя вести настоящий мужчина.

Инициатива или вина? Структура идентичности

Согласно Э. Эриксону, формирование идентичности происходит в результате ответа на требования культуры, предъявляемые личности на разных стадиях жизненного цикла. Понимание того, что требует общество, с какими целями и ценностями оно предлагает отождествиться, зависит от того, насколько успешно пройдены нормативные конфликты на предыдущих стадиях развития и от характера психосоциального новообразования, появившегося в результате очередного кризиса. Нормативный конфликт выявляет противоречия внутреннего состояния личности и внешних требований общества. В ситуации кризиса идентичности герой проходит испытания и находит выход через преобразования себя. Однако в ряде случаем прохождение этапов пути героя приводит его не к обретению новой идентичности, а к личностному краху.

Формирование идентичности в теории Эриксона предполагает последовательное смещение внимания с процессов взаимодействия с внешним миром к внутренним процессам, и постепенно распределение внимания между внутренним миром и внешним, что и дает возможность формирования полноценной идентичности, объединяющей психологическую и социальную реальность, психологические и социальные феномены.

На первой стадии фокус внимания обращен на внешний мир, который может вызывать либо не вызывать доверие, изменение себя и усложнение знаний о себе еще почти не предполагается. На следующей стадии человек вступает в активное взаимодействие с окружением, и начинается формирование автономии, появляется или не появляется ощущение границ своего «Я». В сферу внимания попадает собственная активность и ее результаты, границы тела и границы своего «Я» очерчиваются там, где субъект сталкивается с сопротивлением среды.

Далее внимание смещается вглубь и к пониманию границ «Я» добавляется понимание своих желаний и формирование возможности проявлять инициативу, различая проявление инициативы от проявления импульсов. Проявление инициативы предполагает возможность учитывать социальные нормы и запреты, оценивать уместность импульсов, отказываться от них или откладывать их. Фокус внимания в этом случае распределяется между своими желаниями и социальными нормами. Успешное решение проблем этой стадии предполагает, что импульсы согласуются с нормами, а при неуспешных импульсах, не соотнесенные с нормами, ведут человека за собой, порождая чувство вины. Именно на этой стадии развития идентичности оказывается герой Берта Ланкастера в фильме «Пловец». Он имеет желание, стремится его реализовать, но совершенно не учитывает реальность и терпит поражение.

ISSN 2227-6165

На стадии компетентности объектом целенаправленного изменения становятся собственные возможности, навыки и умения. Человек учится осваивать способы взаимодействия с внешним миром и получает или не получает уверенность в том, что если нужно, то сможет освоить и новые способы. Фокус внимания в этом случае расположен на соотнесении своих действий и объективного результата действий. Человек руководствуется не только тем, чего он хочет, но и обратной связью относительно результата. Успешное прохождение этапа дает возможность сформироваться чувству компетентности, знанием того, что при необходимости удастся себя изменить и позволяющему в дальнейшем овладевать и многими другими умениями. Если же пройти его не удается, то возникает ощущение неумелости, беспомощности, некомпетентности, что ограничивает и возможность достижений во взрослой жизни.

Далее, зная свои границы, отличая импульсы от инициативы и научившись учиться, активно преобразовывать себя, человек соотносит себя с набором социальных категорий и определяет те, которыми описывает себя на данном этапе. Внимание в этом случае охватывает уже не отдельные функции – границы, импульсы, действия, но целостный образ и те социальные образцы, которые соответствуют различным социальным группам, социальным категориям. Успешное прохождение этого этапа опирается, в том числе на новообразования предыдущей стадии, на ощущение возможности менять себя, выбирая группы, которые оцениваются как в большей степени соответствующие имеющемуся образу себя. Неудача на этом этапе проявляется в формировании смутного, размытого образа себя, диффузной идентичности.

Если соотнесение с социальными категориями получилось и человек, зная многое о себе, может ответить на вопрос «Кто я?», он начинает учиться видеть другого, в сферу внимания на стадии интимности включаются другие люди с их индивидуальными особенностями, и с ними выстраиваются близкие отношения. Имея прочные границы и знание о себе, человек не испытывает страха перед близостью с другими и учится воспринимать их как отдельных людей с их собственными чувствами, целями, возможностями. При неуспешном прохождении этой стадии близкое общение с другими пугает и формируется чувство изоляции, одиночества. Именно эта стадия в модели путешествия героя К. Воглера соответствует стадии «главное испытание» перед входом в «сокрытую пещеру». В сцене фильма «Пловец» это посещение бассейна, где герою задают вопрос, на который он дает ложный ответ, и его изгоняют из общества.

После того как в фокус внимания включается достаточно много знаний о себе, и человек научается учитывать других, его активность распространяется на создание продукта, на работу и творчество. А результатом этой активности становится создание значимого для других продукта. Если на стадии компетентности важным было совпадение образа желаемого и реального результата, то на этой в фокус внимания попадают желания других людей, и становится важным создавать продукт, соответствующий этим желаниям. Если это получается, то формируется ощущение продуктивности, ощущение себя как творца. При неудачном прохождении нормативного кризиса возникает чувство застоя, стагнации и собственной бесполезности.

Последняя стадия, завершающая жизненный цикл, предполагает, что в фокус внимания включается как образ себя, так и результаты своей активности в течение жизни, человек оценивает себя с позиций сделанного, что позволяет, как предполагал Э. Эриксон, испытывать гордость. В этом состоянии человек удовлетворен тем местом, которое он занимает в мире, он соотносит себя с максимально широким контекстом. В противоположном случае личность переживает разочарование и страх смерти.

Репродуктивная идентичность

Теория формирования эго-идентичности Э. Эриксона описывает психологические механизмы построения идентичности как результата успешного или неуспешного ответа субъекта на те требования, которые предъявляет культура. Однако представляется, что характер взаимодействия с этими требованиями, понимание их как абсолютных или относительных, опирающихся на

ISSN 2227-6165

прошлое или будущее, может быть различен [Колотаев, Улыбина, 2011]. Культуры также различаются по характеру доминирующего варианта отношений с моделями идентичности. Культурно-историческое развитие предполагает понимание относительности моделей и принятие все большей вариативности в построении идентичности. Любой уровень развития культуры допускает формирование у конкретного человека каждого из описанных ниже вариантов идентичности.

Так, на стадии протоидентичности вопрос о собственной идентичности субъектом не ставится и человек свободно, не задумываясь, принимает те модели, которые предлагает актуальная ситуация. Принятая модель не рефлексируется как нечто инородное, но заставляет человека подчинять себя тому, что предложено средой. Все, что предлагает среда, принимается как данность.

На стадии репродуктивной идентичности человек осознанно выстраивает собственную идентичность, которая рассматривается одновременно как нечто природное, неотъемлемое от его личности и, одновременно, практически недостижимое, так как канонические модели располагаются в прошлом и принадлежат идеализированным образам предков. В этом случае человек идентифицирует себя, прежде всего, с родом, этносом, полом и пр. Одним из вариантов репродуктивной идентичности может выступать и построение идентичности с опорой на систему архетипов, понимаемых как имеющих надличностное происхождение и сохраняющих ценности архаических культур. У носителя такой идентичности нет сомнений в том, кем он должен быть, и он стремится, например, стать настоящим мужчиной, настоящим арийцем и т.п. Носителем репродуктивной идентичности является герой рассматриваемого фильма, который выстраивает свой образ, опираясь на некий героический архетип мужественности, реализуемый в определенного рода подвигах.

На стадии продуктивной идентичности идеальные образы «Я», с которыми человек себя стремится идентифицировать, уже рассматриваются как имеющие социальный характер, созданные кем-то, более авторитетными и более значимыми людьми. Идентичность рассматривается как идеал, как цель, к которой нужно стремиться и ради этой идентичности необходимо активно переделывать себя, чтобы стать настоящим строителем коммунизма, настоящим спортсменом, настоящим профессионалом. При достаточно высоком уровне активности в построении идентичности и изменении себя сама цель, сам идеальный образ и необходимость к нему стремиться сомнению не подвергается.

На стадии метапродуктивности человек уже оценивает себя как субъект построения собственной идентичности и обладающего способностями самому ставить перед собой цели и менять их, если сам сочтет их не нужными для себя. Хотя эта стадия является адекватной для сегодняшнего состояния культуры, носители такой идентичности были всегда, решая, что Париж стоит мессы и, изменяя конфессиональную идентичность ради достижения политических целей, которые рассматривали как более значимые для самих себя.

Путешествие героя, «карта – не территория»

С первых сцен фильм погружает зрителя в некую аллегоричность изображаемых событий. Герой Берта Ланкастера Нед Меррилл задается целью попасть домой весьма необычным путем, проплывая бассейны своих знакомых. Эта идея приходит ему в голову, когда он внезапно появляется у старых друзей и, удивляя их своим странным планом, составляет маршрут своего пути, называя его в честь жены «рекой Люсинды». Его пытаются отговорить, предлагают подвезти к очередному бассейну, к общим знакомым, к которым они все вместе направляются, а затем и к дому. Однако он хочет реализовать свой грандиозный план попасть домой, «проплывая» весь округ, посещая друзей. Из того, что видит зритель, остается не понятным, где он был до своего появления, почему долго отсутствовал?

В учебниках по сценарному мастерству говорится, что герою необходимо иметь какое-либо стремление, желание, чтобы началось динамичное развитие событий [Труби, 2016].

ISSN 2227-6165

Согласно В.Я. Проппу, развитию повествования волшебной сказки, выходу героя в путь предшествует «недостача». Происходит то, что нарушает целостность статичного мира, и герой вынужден выйти на поиски волшебного средства, устраняющего ущерб, восстанавливающего целостность «обыденного мира», по К. Воглеру. В фильме нарушена привычная последовательность, зритель не знает, что предшествовало появлению у героя стремления попасть домой, проплывая «реку Люсинды», в чем заключается нужда, и на устранение какой нехватки направлено его желание?

Вызывающий удивление друзей план героя и поставленная им цель имеет мифологическую структуру «пути домой», который осуществляет странствующая душа. Здесь также присутствует и внутренняя мотивировка сюжета: через испытания и преодоление препятствий герой возвращается к себе, обретает себя, свое подлинное «Я». Помимо внешнего это еще и внутренне движение, предполагающее изменение героя, его преобразование через последовательное прохождение пунктов на карте путешествия. Во всяком случае, такую схему предлагает классическая модель развертывания киноповествования, которая в фильме внешне соблюдается.

Нед появляется из лесной чащи и по его впечатляющему виду, соответствующему амплуа героя, можно предположить, что и до этого он также плавал в чужих бассейнах и что теперь возвращается домой, где, как он думает, его ждет жена и дочери. Кажется, что это его нормальное состояние, он пребывает в нем совершенно естественно. Это его «обыденный мир», по К. Воглеру, а он – герой, который услышал «зов к странствиям». Совершенно логичным представляется и встреча с добрыми помощниками, друзьями, которые предлагают ему заехать к школьным приятелям, а потом отвезти его домой, так как им по пути. Но герой отказывается от их помощи, пропускает их предложение, не видя его выгоды, потому что такого рода доставка к цели не будет соответствовать его идеальному образу себя, сильного, преодолевающего препятствия, расширяющего границы своего пространства. Он сам хочет реализовать план, и удовлетворить желание, нейтрализовать ущерб, о котором нам ничего не известно.

В этой отправной точке его пути намечается рассогласование в представлении о себе с реальным образом себя. С одной стороны, он тот, кто разделяет идеальные ценности семьи и брака, он любит свою жену и детей, с другой, – не вполне понятно, зачем именно, раз он семьянин, ему необходимо проявлять такие атрибуты маскулинности, как покорение пространства и преодоление препятствий. Зачем добиваться того, что и так у него есть? Очевидно, за тем, чтобы соответствовать идеальному образу себя, чтобы оставаться героем.

Когда он оказывается в имении друзей с абсолютно чистым бассейном, этот раскол, это внутреннее рассогласование структур личности смещается в сторону по-разному устроенных оптик, способности героя видеть и воспринимать реальность (и себя в ней) не так, как её видят другие. Если в первой сцене он отказывается от помощи друзей, то во второй проявляет неспособность улавливать контекст, не понимает намеков, знаков, которые ему посылают во второй сцене обладатели бассейна с идеально чистой водой. Ведь по реакции супругов можно понять, что у них с Недом разное видение ситуации, разное представление о положении дел вообще. Особенно когда речь заходит о продаже дома. Ему говорят о выгодной сделке, но он не собирается продавать, напротив, мечтает выдать дочерей замуж в этом доме. Жена приятеля едва сдерживает мужа, чтобы тот что-то не сказал Неду, что могло бы нарушить ни к чему не обязывающее общение. Так же по-разному находящиеся теперь в зрелом возрасте старые школьные товарищи видят и оценивают облако на небе: приятеля Неда оно настораживает, а ему, напротив, кажется прекрасным и ничего не предвещающим.

Уже в следующей сцене Нед сталкивается с проблемой: хозяйка дома считает его незваным гостем, так как он непорядочно поступил с ее сыном. Эта ситуация заставляет героя задуматься, а зрителя пережить напряженное ощущение надвигающегося кризиса. В этой точке пути герой начинает утрачивать внешний лоск, он, пусть и слегка заметно в этой сцене, стареет. Но никаких изменений в его представлениях о себе и реальности встреча с матерью брошенного им друга не дает. Кажется, что герой о чем-то догадывается, но не хочет объяснений с перенесшей горе женщиной и попросту убегает.

ISSN 2227-6165

Кризис несоответствия «карты и территории» на какое-то время откладывается, постепенно нарастающее напряжение ослабевает, когда Нед состязается с конем, чувствуя природное единство с грациозным животным, а затем встречает девушку, бывшую няню своих дочерей.

Сравнение героя с конем показывает, что в нем воплощается природное начало, которое, как можно ожидать, в процессе прохождения испытаний, должно преодолеваться, как преодолевается импульсивное поведение, уступая место действиям, облеченным в символический порядок. Импульсивность, по Э. Эриксону, или эдипальность по З. Фрейду, преодолевается на стадии «инициатива – вина» в процессе преодоления нормативного кризиса, когда личность проявляет осознанную инициативу на основе способности учитывать социальный контекст, позволяющий достигать цели, не разрушая себя, окружающих и сложившийся в культуре порядок. Желание должно быть помещено в символическое русло. В архаических сообществах процесс преодоления природного в индивиде достигался в обряде инициации. Посвящаемый, пересекая границы различных пространств, получает сакральную информацию, обретает знания, и в результате меняется, соответствует новому положению, к которому его готовят [Пропп, 1996], [Леви-Стросс, 1985], [Элиаде, 1999]. Об обряде инициации как структурной основе развертывания повествовательных структур имеются исследования Ю.М. Лотмана [Лотман, 1970], Е.М. Мелетинского [Мелетинский 1995], В.Н. Топорова [Топоров, 1973], С.Ю. Неклюдова [Неклюдов, 1984, 2000], Г.А. Левинтона [Левинтон, 1975]. Герой фильма, проходя очередное испытание, казалось бы, должен приближаться к своему настоящему «Я». На этом пути к себе он открывает новые знания о себе, расширяя пространство внутреннего мира, возможно, узнавая о своих ограничениях и о ранее неизвестных качествах, о которых до встречи с другими людьми, теми, кто его испытывает и посвящает, он не знал.

Однако Нед, следуя намеченным маршрутом, преодолевая пространства, попадая в очередной бассейн, где ему, как герою волшебных сказок, задают вопросы, на которые он либо на них не отвечает, либо отвечает невпопад, общими фразами. С одной стороны, герой продолжает двигаться к цели, с другой, – проваливает испытания, остается в той же точке незнания, неспособности видеть и слышать подсказок. Он идет к цели, физически перемещается в пространстве, но парадоксальным образом стоит на месте, остается статичным, не изменяется, его внутренний мир не преобразовывается. Чем дальше он идет своим путем, тем отчетливее проявляется его неспособность адекватно оценивать ситуацию, учитывать контекст, отвечать на вопросы тех, с кем он встречается, тех, кто его испытывает, проверяет на зрелость.

Оказавшись в компании молодых людей, он не слышит их насмешек, когда пытается увлечь молоденькую девушку, бывшую няню его дочерей. Она вовлекается в его игру, позволяет увлечь себя, идет с ним до поры до времени, разделяя иллюзии прошлого, времени, когда в подростковом возрасте ее посещали романтические грезы. Теперь она, назвав стареющего, некогда привлекавшего ее, мужчину Путешественником, вместе с ним «покоряют бурные воды реки Люсинды». Хотя в итоге именно она показывает герою неадекватность его состояния и выбранной им роли. Не дает ему заиграться и своим бегством подтверждает сравнение: он – захромавший конь, не справляющийся с очередным препятствием. Сам же герой вновь не видит рассогласования цели и средства, логики пути и цели, так как не видит странную двусмысленность ситуации возвращения домой к любимой жене с юной спутницей. Тем не менее он принимает имя, которым его удостаивает девушка и продолжает жить в прошлом.

В очередном доме с бассейном внешне герою рады, но намеки на самочувствие жены и на то, что что-то случилось с его домом, еще больше нагнетают тревожную обстановку и усиливают ощущение, что Нед не знает и не хочет знать того, что знают окружающие. Напряжение усиливается и в кульминационной точке главного испытания, которое возникает как последнее препятствие на пути в «сокрытую пещеру» (К. Воглер), герой дает неверный ответ на вопрос незнакомки, которая у него спрашивает «кто он?». Он отвечает на главный вопрос, который должен раскрыть суть его идентичности, называя ложное имя Путешественник. Таким образом, он проваливает главное

ISSN 2227-6165

испытание, «пропущенное прозрение», и продолжает идти по ложно выбранному пути, ничего не открывая в себе, не видя реальности. Он не может ответить случайной собеседнице, женат он или нет, но, тем не менее, предлагает стать ей его любовью и отправиться с ним «по цепочке бассейнов». Нед описывает себя как благородного и великолепного и, кажется, женщина теряет голову, она готова увлечься героем и пойти за ним, если бы не вовремя подошедший спутник, который отводит ее в сторону, чтобы пояснить, кем на самом деле является Путешественник. Полный крах в споре за тележку у того же бассейна не возвращают Неда к реальности, он обнаруживает, что является незваным гостем, которого унижают и изгоняют с праздника жизни как недостойного и неравного.

Осунувшийся, стареющий на глазах герой, оказавшись в следующей сцене у бывшей любовницы, кажется, пытается понять, что с ним происходит, задает вопросы о смысле жизни. В прошлом ему было хорошо, теперь все отвернулись от него. Почему это произошло? Ширли пытается сказать ему, что прошлого нет, что пора взрослеть. До момента откровения женщины, которую он когда-то бросил из-за того, что ему не хотелось менять жизнь состоятельного человека, он не понимает, что виноват перед ней, что причинил ей горе. Но даже в этой ситуации герой продолжает играть свою роль. Он в очередной раз пытается соответствовать своим представлениям о себе, хочет увлечь и соблазнить женщину и в очередной раз, не понимая плачевности своего состояния и того, что его не рассматривают как партнера, испытывает поражение. Ширли могла бы стать его «дарителем», по В.Я. Проппу, или, по К. Воглеру, «наставником», на определенном этапе пути открывающим перед ним правду. Но герой не может и не хочет понять то, о чем ему говорит отчаявшаяся женщина.

Преодолев железный поток, автостраду на своем пути, под ярким, но не согревающим, солнцем, герой, не выдержав ни одно из испытаний, приближается к кульминационному пункту своего пути, к «сокрытой пещере», общественному бассейну, где у входа его встречают «привратники», не собирающиеся его пускать. Кажется, что очередное испытание должно сделать героя сильнее, умнее, подготовить его к главному испытанию. Он должен либо расположить к себе привратников, либо перехитрить их. Но герой являет им свою несостоятельность и беспомощность: у него нет денег, чтобы оплатить вход в «чистилище». За него из жалости платят бывшие друзья, и он должен смыть с себя грязь, что получается не с первого раза. Долгое и нарастающее напряжение должно закончиться разоблачением, окончательным обнажением, падением, унижением и осмеянием. В какой-то момент решающего события одно из его «Я», которое и привело его к такому плачевному состоянию, должно умереть, он должен смыть ложную, нечистую сторону своей личности. Очищение, смерть, искупление перед обретением себя, перед возрождением и преображением и обновлением. Такова суть этого этапа пути, в основе которого лежит обряд инициации.

Оказавшись среди многочисленных тел и с трудом преодолевая последнюю преграду, он оказывается перед судом своих старых друзей, которые устраивают ему допрос. Из их вопросов следует, что Нед нищий, что он не платит по счетам, что его слову нельзя верить, и что в глазах его дочерей он великовозрастное посмешище. Впрочем, со слов бывших друзей и его дочери не идеальны, не такие, какими их представляет герой. Он разоблачен и осмеян, но считает, что все вокруг врут и продолжает упорствовать в своем неведении. Решающее испытание также проиграно, хотя внешне, судя по сцене, герой преодолевает препятствие, выбирается со дна, с места судилища, как бы преодолевая позор, карабкаясь вверх по почти отвесной скале. Но это лишь внешнее действие, внутренне он не преображается. Как и в прохождении предыдущих испытаний, Нед, так ничего и не осознав, продолжает движение к краху. Финальная сцена изображает запущенный дом, внутри которого остатки старой мебели, руины души героя, так и не возродившегося, принявшего «ложный зов», в решающий момент пропустившего прозрение.

Заключение

Внешне структура фильма «Пловец» отвечает всем требованиям драматургии жанрового кино, герой, испытав желание, последовательно идет по пути его реализации к своей цели. Путь разбит

ISSN 2227-6165

на описанные К. Воглером в модели «Путешествия героя». Однако, проходя узловые пункты к заданной цели, герой всякий раз не проходит испытания, а перед кульминационной сценой в общественном бассейне, не справляется с главной задачей, дает ложный ответ на вопрос о своей идентичности и, таким образом, пропускает возможность открыть для себя образ своего реального «Я». «Пропущенное прозрение» оказывается очередным этапом движения к кульминационной точке открытого разоблачения, обличения и публичного позора в бассейне, где «старые друзья» Неда высказывают ему претензии и говорят о нем «правду». При этом он не признает себя виновным, считает, что его оклеветали и продолжает упорствовать в своем неведении реального положения дел. Вследствие такого рода слепоты, не способности видеть то, что видят другие, на протяжении всего фильма не происходит конфликта в привычном понимании кинодраматургии как столкновении двух противоборствующих сил.

Разумеется, есть те, кто неприязненно относится к герою, но так как он не понимает, в чем причина негативного отношения, то и столкновение точек зрения, носителем которых является герой и его оппоненты, не происходит. Такая ситуация объясняется рассогласованностью структур личности героя. С одной стороны, он видит себя в образе того, кто реализует некий архетипический набор героических черт покорителя пространств и женских сердец (эротический подтекст основного занятия героя, плаванья в чужих бассейнах). С другой, – это сочетается с тем, что он стремится домой, любит свою жену и детей. Рассогласованность реального и идеального «Я» образует несоответствие выбранной цели и средств. Опираясь на воображаемые представления о себе, герой принимает «ложный вызов» и следует к личностному краху, не рефлектируя свои состояния и не вступая в конфликт.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. На север через северо-запад / North by Northwest (1968, реж. А. Хичкок, США), игр.
2. Пес-призрак: Путь самурая / Ghost Dog: The way of the Samurai (1999, реж. Д. Джармуш, Франция/ Германия/ США/ Япония), игр.
3. Пловец / The Swimmer (1968, реж. Ф. Перри, США), игр.
4. Профессия: репортер / Professione: reporter (1975, реж. М. Антониони, Италия/ Франция/ Испания), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Аристотель*. Об искусстве поэзии. – Москва: Государственное издательство художественной литературы, 1957.
2. *Воглер К.* Путешествие писателя: Мифологические структуры в литературе и кино. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2017.
3. *Гегель Г.В.Ф.* Лекции по эстетике. – Санкт-Петербург: Наука, 1999.
3. *Индик У.* Психология для сценаристов. Построение конфликта в сюжете. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2014.
4. *Нехорошев Л.Н.* Драматургия фильма. – Москва: ВГИК, 2009.
5. *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. – Санкт-Петербург: Изд-во С.Петербургского университета, 1996.
6. *Салахиева-Талал Т.* Психология в кино: Создание героев и историй. – Москва: Альпина нон-фикшн, 2019.
7. *Труби Д.* Анатомия истории: 22 шага к созданию успешного сценария. – Москва: Альпина Паблишер, 2016.
8. *Туркин В.* Искусство кино и его драматургия. – Москва: ВГИК, 1958.
9. *Фрумкин Г.М.* Сценарное мастерство. – Москва: Академический проект, 2007.
10. *Эриксон Э.Г.* Детство и общество. – Санкт-Петербург: Ленато, АСТ, Фонд «Университетская книга», 1996.
11. *Эриксон Э.* Идентичность: юность и кризис. – Москва: Прогресс, 1996.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Гусев А.О.* Активные элементы композиции как фактор обновления кинодраматургии в авторском кинематографе второй половины XX века. – Санкт-Петербург: РИИИ, 2017.
2. *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.

ISSN 2227-6165

3. *Коршунов В.В.* Неклассические способы композиционного построения современного киносценария: диссертация ... кандидата : 17.00.03; [Место защиты: Всероссийский государственный институт кинематографии им.С.А. Герасимова]. – Москва, 2014.
4. *Кошкина Ю.А.* Психологические особенности конфликта в сценарии современного американского малобюджетного фильма // Театр. Живопись. Кино. Музыка. Ежеквартальный альманах. – Москва: изд-во ГИТИС, 2009. № 1. С. 173-196.
5. *Левинтон Г.А.* К проблеме повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник статей памяти В.Я. Проппа. – Москва: Наука, 1975. – С. 303-319.
6. *Леви-Строс К.* Структурная антропология. – Москва: Наука, 1985.
7. *Лотман Ю.М.* Структура художественного текста. – Москва: Искусство, 1970.
8. *Мариевская Н.Е.* Точки нарушения равновесия в динамике сюжета фильма и их структура // Вестник ВГИК. 2014. №. 3. – С. 22-38.
9. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. – Изд. 2-е. – Москва: Вост. лит-ра, РАН. 1995.
10. *Неклюдов С.Ю.* О некоторых аспектах исследования фольклорных мотивов // Фольклор и этнография: У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов. – Ленинград: Наука, 1984. – С. 221-228.
11. *Неклюдов С.Ю.* Структура и функция мифа // Мифы и мифология в современной России. Под ред. К. Аймермахера, Ф. Бомсдорфа, Г. Бордюкова. – Москва: АИРО-XX, 2000. – С. 17-38.
12. *Топоров В.Н.* Поэтика Достоевского и архаичные мифологического мышления // Проблемы поэтики и истории литературы. – Саранск: Мордовский гос. ун-т им. Н. П. Огарева, 1973. – С. 91-109.
13. *Элиаде М.* Тайные общества. Обряды инициации и посвящения / пер. с фр. *Г.А. Гельфанд*; науч. ред. *А.Б. Никитин*. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1999.

SOURCES

1. Aristotel'. *Ob iskusstve pojezii* [About the art of poetry]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury, 1957.
2. Erikson Je.G. *Detstvo i obshhestvo* [Childhood and society]. Saint Petersburg, Lenato, AST, Fond Universitetskaja kniga, 1996.
3. Erikson Je. *Identichnost': junost' i krizis* [Identity: youth and crisis]. Moscow, Progress, 1996.
4. Frumkin G.M. *Scenarnoe masterstvo* [Scenario skill]. Moscow, Akademicheskij proekt, 2007.
5. Gegel' G.V.F. *Lekcii po jestetik* [Lectures on aesthetics]. Saint Petersburg: Nauka, 1999.
6. Indik U. *Psihologija dlja scenaristov. Postroenie konflikta v sjuzhete* [Psychology for screenwriters. Building a conflict in the story]. Moscow, Al'pina non-fikshn, 2014.
7. Nehoroshev L.N. *Dramaturgija fil'ma* [Drama of the film]. Moscow, VGIK, 2009.
8. Propp V.Ja. *Istoricheskie korni volshebnoj skazki* [Historical roots of the fairy tale]. Saint Petersburg, Izd-vo S.Peterburgskogo universiteta, 1996.
9. Salahieva-Talal T. *Psihologija v kino: Sozdanie geroev i istorij* [Psychology in the movies: Creating heroes and stories]. Moscow, Al'pina non-fikshn, 2019.
10. Trubi D. *Anatomija istorii: 22 shaga k sozdaniju uspeshnogo scenarija* [Anatomy of history: 22 steps to creating a successful scenario]. Moscow, Al'pina Pablisher, 2016.
11. Turkin V. *Iskusstvo kino i ego dramaturgija* [The art of cinema and its drama]. Moscow, VGIK, 1958.
12. Vogler K. *Puteshestvie pisatelja: Mifologicheskie struktury v literature i kino* [The writer's Journey: Mythological structures in literature and cinema]. Moscow, Al'pina non-fikshn, 2017.

REFERENCES

1. Eliade M. *Tajnye obshhestva. Obrjady iniciacii i posvjashhenija* [Secret societies. Rites of initiation and initiation]. Per. s fr. G.A. Gel'fand; nauch. red. A.B. Nikitin. Moscow, Saint Petersburg, Universitetskaja kniga, 1999.
2. Gusev A.O. *Aktivnye jelementy kompozicii kak faktor obnovlenija kinodramaturgii v avtorskom kinematografe vtoroj poloviny XX veka* [Active elements of composition as a factor of renewal of cinematography in the author's cinema of the second half of the XX century]. Saint Petersburg, RIII, 2017.
3. Kolotaev V.A., Ulybina E.V. *Stadial'naja model' razvitija identichnosti (na primere kinoiskusstva)* [Stadialnaya model of identity development (on the example of cinema art)]. In: *Psychology. Journal of the higher school of Economics*. 2011. #1. T. 8. Pp. 3-26.

4. Korshunov V.V. *Neklassicheskie sposoby kompozicionnogo postroenija sovremennogo kinoscenarija* [Non-Classical methods of compositional construction of modern film scripts]: dissertacija ... kandidata : 17.00.03.[Mesto zashhity: Vserossijskij gosudarstvennyj institut kinematografii im.S.A. Gerasimova]. Moscow, 2014.
5. Koshkina Ju.A. *Psihologicheskie osobennosti konflikta v scenarii sovremennogo amerikanskogo malobjudzhetnogo fil'ma* [Psychological features of the conflict in the scenario of a modern American low-budget film]. In: *Teatr. Zhivopis'. Kino. Muzyka* [Theatre. Painting. Movie. Music]. Ezhekvartal'nyj al'manah. Moscow, izd-vo GITIS, 2009. #1. Pp. 173-196.
6. Levinton G.A. *K probleme povestvovatel'nogo fol'klora* [On the problem of narrative folklore]. In: *Tipologicheskie issledovanija po fol'kloru. Sbornik statej pamjati V.Ja. Proppa* [Typological research on folklore. Collection of articles in memory of V. ya. Propp]. Moscow, Nauka, 1975. Pp. 303-319.
7. Levi-Stros K. *Strukturnaja antropologija* [Structural anthropology]. Moscow, Nauka, 1985.
8. Lotman Ju.M. *Struktura hudozhestvennogo teksta* [Structure of the artistic text]. Moscow, Iskusstvo, 1970.
9. Marievskaja N.E. *Tochki narushenija ravnovesija v dinamike sjuzheta fil'ma i ih struktura* [Points of imbalance in the dynamics of the film's plot and their structure]. In: *Vestnik VGIK* [Bulletin of cinematography]. 2014. #3. Pp. 22-38.
10. Meletinskij E.M. *Pojetika mifa* [Poetics of myth]. Izd. 2-e. Moscow, Vost. lit-ra, RAN. 1995.
11. Nekljudov S.Ju. *O nekotoryh aspektah issledovanija fol'klornyh motivov* [About some aspects of research of folklore motives]. In: *Fol'klor i jetnografija: U jetnograficheskih istokov fol'klornyh sjuzhetov i obrazov* [Folklore and Ethnography: At the ethnographic origins of folklore plots and images]. Leningrad: Nauka, 1984. Pp. 221-228.
12. Nekljudov S.Ju. *Struktura i funkcija mifa* [Structure and function of the myth]. In: *Mify i mifologija v sovremennoj Rossii* [Myths and mythology in modern Russia]. Pod red. K. Ajmermahera, F. Bomsdorfa, G. Bordjukova. Moscow, AIRO-XX, 2000. Pp. 17-38.
13. Toporov V.N. *Pojetika Dostoevskogo i arhaichnye mifologicheskogo myshlenija* [Dostoevsky's Poetics and archaic mythological thinking]. In: *Problemy pojetiki i istorii literatury* [Problems of poetics and literary history]. Saransk, Mordovskij gos. un-t im. N. P. Ogareva, 1973. Pp. 91-109.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-108-123

О.Б. Вайнштейн
доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник Института Высших
гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского РГГУ
katermur@gmail.com

«КОСТЮМ ДЛЯ БЛАГОВОСПИТАННЫХ МАЛЬЧИКОВ»: «МАЛЕНЬКИЙ ЛОРД ФАУНТЛЕРОЙ» И ДЕТСКАЯ МОДА КОНЦА 19 – НАЧАЛА 20 ВЕКА

Статья посвящена одному эпизоду из истории детской моды для мальчиков на рубеже 19 – 20 веков. Предмет анализа – костюм маленького лорда Фаунтлероя из одноименной книги американской писательницы Фрэнсис Бернетт (1886). Роман был иллюстрирован художником Реджинальдом Берчем. В статье рассматривается влияние этого цикла иллюстраций на детскую моду конца 19 века – начала 20 века. Проблемный фокус статьи – взаимодействие литературы и моды через книжную иллюстрацию. Большое внимание уделяется источникам возникновения данного костюма и дальнейшему функционированию костюма маленького лорда Фаунтлероя в моде. В статье демонстрируется, каким образом иллюстрации Берча определили рецепцию романа и структурировали ключевые сцены, которые затем воспроизводились в разных жанрах искусства от фотографий до политических карикатур и кинофильмов.

Ключевые слова: Бернетт, Берч, Фаунтлерой, мода, костюм, литература

The article focuses on the impact of the outfit worn by Little Lord Fauntleroy in the 1886 eponymous novel by Frances Hodgson Burnett. The book was illustrated by Reginald Birch, and his illustrations had a decisive influence on late 19 and early 20 century children's fashion. The episodes of the book illustrated by Reginald Birch became the key motives symbolically representing the novel in other genres of art, such as photography, political cartoons and films. The article examines the interaction of literature and fashion through book illustration, aiming to investigate how this style of boy's clothes was received in society, what was its origin and what happened to this fashion trend later.

Keywords: Burnett, Birch, Fauntleroy, fashion, costume, suit, literature

Как взаимодействуют литература и мода? В истории культуры известно немало примеров, когда именем литературного героя называют отдельные предметы одежды (шляпа «Диана Вернон» по имени героини Вальтера Скотта или воротник «Клодин», названный в честь героини ранних романов Колетт). Иногда имя писателя ассоциируется с его костюмным образом (розовый жилет Теофиля Готье или халат Бальзака, свитер Хемингуэя). Но чаще всего взаимодействие между литературой и модой осуществляется не напрямую, а через разные виды и жанры культурной коммуникации: экранизацию литературного произведения, модные журналы, театральные постановки, книжную иллюстрацию, рецепцию книги в критике. Помимо этого, многое зависит от степени интереса автора к знаковым аспектам костюма и умения использовать язык одежды как предметную характеристику героя.

В интересующем нас случае посредником между литературой и модой выступает книжная иллюстрация. Речь идет о романе Фрэнсис Бернетт «Маленький лорд Фаунтлерой», который публиковался выпусками в журнале St. Nicholas в 1885 году. В 1886 году появилось отдельное издание, и «Маленький лорд Фаунтлерой» сразу стал пользоваться огромной популярностью. Его тиражи превысили 1 миллион экземпляров, обогнав «Войну и мир» в английском переводе. Бернетт получила за книгу (и за последующие театральные постановки) неслыханный по тем временам гонорар – 100000 долларов. Про Фрэнсис Бернетт говорили, что она истинный Поэт, хотя её Пегас скорее напоминает детскую деревянную лошадку. И хотя Бернетт вошла в историю

© Вайнштейн О.Б., 2020

ISSN 2227-6165

детской литературы как автор нескольких хрестоматийных произведений – «Секретный сад», «Маленькая принцесса», «Леди Джейн», все же именно «Маленький лорд Фаунтлерой» остался ее самой известной книгой.

Сразу после публикации роман стал настолько популярным, что предприимчивые торговцы быстро наладили выпуск сувениров с картинками маленького лорда. Сувенирная продукция отличалась разнообразием и коммерческой изобретательностью: куклы, игральные карты, духи, шоколадки, мороженое (от него сохранились формы), сигареты, керамические статуэтки и даже аккордеоны... Литературная традиция, к которой принадлежит творчество Бернетт – сказка о Золушке, «Большие надежды» Чарльза Диккенса, многочисленные сентиментальные истории в жанре "from rags to riches". Однако роман Бернетт обнаружил колоссальный потенциал для вхождения в поле массовой сентиментальной культуры, что и проявилось в истории его дальнейших адаптаций в различных жанрах.

Прототипом маленького лорда был младший сын писательницы Вивиан. История про маленького лорда Фаунтлероя сочинялась по его просьбе. Так же, как и Джоан Роллинг, Бернетт рассказывала своим детям, Вивиану и Лайонелу, истории с продолжением перед сном. Не случайно маленького лорда Фаунтлероя современные критики часто сравнивают с Гарри Поттером – обоих героев роднят удивительные приключения, чистая душа и элемент сиротства (хотя по сюжету у маленького лорда умирает только отец).

Главный герой книги отличался необычным костюмом: «Старик граф увидел перед собой мальчика в чёрной бархатной куртке с кружевным воротником; белокурые волосы обрамляли его красивое личико, ясные глаза добродушно встретили строгие взоры деда» [Бернетт, 1992, с. 97]. Этот стиль одежды оказался настолько популярным, что оказал непосредственное влияние на детскую моду конца 19-го – начала 20-го века. В журналах того времени можно видеть множество иллюстраций, демонстрирующих костюм Фаунтлероя как в целом, так и его отдельные элементы: особенно популярны были блузы в стиле Фаунтлерой с кружевными воротниками и манжетами, нередко отделанные вышивкой.

В тексте самого романа костюм маленького лорда, как это ни парадоксально, упоминается всего несколько раз. «Как он хорош в своем черном бархатном костюме, выкроенном из старого платья матери!» – говорит служанка. [Бернетт, 1992, с. 18]. Из деталей костюма в книге упоминается «широкий красный пояс» [Бернетт, 1992, с. 22], красные чулки, «большой вандейковский воротник». Нигде в тексте никак не отмечается необычность этого костюма для маленького мальчика.

Иллюстрировал роман художник Реджинальд Берч, и краткость описаний в романе с лихвой компенсировалась его мастерскими иллюстрациями. Читатели романа внимательно рассматривали картинки, на которых был прорисован в деталях костюм маленького лорда. Модные журналы печатали иллюстрации с изображением деталей костюма, а матери заказывали костюмы для своих сыновей по журнальным картинкам (*рис. 1*) или заказывали готовую одежду по каталогам.

Подражая стилю маленького лорда Фаунтлероя, мальчики носили ансамбль, состоящий из чёрной или тёмно-синей бархатной курточки, белой блузы с большим отложным кружевным воротником и манжетами, и бархатных панталон до колен с чулками. Этот костюм шился из бархата зимой, из саржи или фланели – летом. К панталонам полагался широкий цветной шелковый пояс, к блузе – бант, а на голове красовался объемный бархатный берет. Из-под берета выглядывали длинные кудри. Завершали ансамбль лакированные туфли с пряжкой.

Художник Реджинальд Берч (1856-1943) был известным мастером книжной иллюстрации. Последние десятилетия 19 – начало 20 столетия не зря называют «золотым веком английской книжной иллюстрации»: это время – расцвет творчества Уолтера Крейна, Артура Рэкхема, Рандольфа Калдекотта, Кейт Гринуэй и Джона Тениэла. Берч принадлежал к этой блестящей плеяде. В 1881-м году он начинает работать в журнале "St. Nicholas". В 1885 г. Берч делает свои ставшие знаменитыми иллюстрации к Маленькому лорду, а в 1894 году он также иллюстрирует очерк «Как возник Фаунтлерой» для Ladies' Home Journal.

ISSN 2227-6165



Рис. 1.
Костюм маленького лорда Фаунтлероя.
Иллюстрация в женском журнале
Peterson's magazine.

Именно под пером Берча в 1906 году возник всем нам знакомый образ Деда Мороза: для рождественского выпуска журнала St. Nicholas он нарисовал добродушного бородатого Санта Клауса в красном халате с белой оторочкой (правда, справедливости ради надо отметить, что Берч создал этот рисунок, переработав более ранний [1862] скетч Томаса Наста для Harper's Weekly). Реджинальд Берч рисовал пером (техника pen and ink, типичная для викторианской эпохи). Современники отзывались о нем как о жизнерадостном человеке: «В личном плане мистер Берч – один из самых веселых людей. У него всегда хорошее настроение, он любит шутки и веселье, во всем усматривает нечто положительное. Познакомившись сначала с иллюстрациями мистера Берча, а затем с их автором, Вы не будете разочарованы. Напротив, его начинаешь ценить еще больше после личной встречи» [The Ladies' Home Journal, January, 1894, p. 3].

Берч иллюстрировал не только «Маленького лорда», но и другие произведения Бернетт: «Сару Кру» и «Маленькую принцессу», «Леди Джейн», «Чудную девочку». Всего он создал иллюстрации к более чем 40 книгам. Однако ни одна работа не принесла ему такой известности, как его иллюстрации к «Маленькому лорду», сделанные им в 30 лет. Художник неоднократно сетовал, что его репутация как иллюстратора «Маленького лорда Фаунтлероя» заслонила другие его важные работы. «Эта книга, – шутил он, – одно из моих юношеских преступлений, за которое мне до сих пор приходится отдуваться». Вероятно, это произошло, в том числе из-за того, что его иллюстрации создали влиятельную тенденцию в костюме для мальчиков.

Костюм маленького лорда Фаунтлероя действительно являлся новым словом в детской одежде конца XIX века, поскольку в то время мальчики довольно долго носили платьица и только позднее переходили на штанишки (это был ритуальный момент "breeching"). Благодаря новой моде мальчики переключались на штанишки уже в 7-8 лет, что являлось для них своего рода инициацией. Костюм маленького лорда Фаунтлероя обычно носили с этого возраста и до 13 лет.

ISSN 2227-6165

При создании иллюстраций Реджинальд Берч опирался на фотографии сына Бернетт, которые она ему послала. Элегантный костюм для Вивиана Бернетт придумала и сшила сама. Сейчас он хранится в собрании Принстонского университета. Там же хранится платье самой Бернетт и ее коробка с кружевом. Изначальный одежный ансамбль Вивиана включал бархатную курточку, бриджи, белые чулки, белую блузу с кружевным воротником, туфли на плоской подошве и бархатный берет. Прототипом этого ансамбля является мужской придворный аристократический костюм 17-18 века. Идея «аристократичности» костюма прямо высказывается в тексте романа, и к тому же неоднократно акцентируется особая учтивость манер маленького лорда, его универсальная обходительность и умение ровно держаться со всеми окружающими независимо от социального положения.

Источником сарториального вдохновения для Бернетт, скорее всего, явилась известная картина Томаса Гейнсборо «Портрет Джонатана Баттла» (Мальчик в голубом). Это была очень популярная картина в XIX веке, ее сравнивали с «Моной Лизой», а в 1921 году она была продана американскому магнату Генри Хантингтону за рекордную сумму в $728,800. Примечательно, что мальчик на картине одет в костюм аристократа 17 века, в то время как сам портрет создавался в 1779 году. Это связано с тем, что в 1770-е годы в Англии существовала мода на костюмы 17 века. Есть мнение, что это – дань уважения Гейнсборо к Ван Дейку; кстати, кружевной воротник, изображенный на этом полотне, вошел в историю именно под названием «воротник Ван Дейк». Добавим, что по иронии истории мальчик, изображенный на этом знаменитом портрете, был сыном торговца скобяными товарами.

Однако были и современные Бернетт варианты подобного костюма, которые скорее всего послужили источником ее сарториального воображения. Один из наиболее вероятных источников – «эстетический костюм» Оскара Уайльда, разработанный специально для его гастрольного турне по Америке. Во время поездки Оскара Уайльда в Америку в 1882 году он встречался с Бернетт в Вашингтоне. В доме писательницы был устроен специальный прием в его честь. Уайльд сразу снискал благосклонность хозяйки, сообщив ей, что известный критик и искусствовед Джон Рескин в восторге от ее книг. Во время приема Бернетт увела Уайльда для беседы отдельно от других гостей, пренебрежительно бросив им: «Я могу пообщаться с Вами в другой раз». Она воспринимала Уайльда не просто как литературную знаменитость, но и как собрата по перу, поскольку он также писал сказки для детей («Счастливый принц», «День рожденья инфанты»).

Но самое интересное для нас в этой истории заключается в том, что костюм маленького лорда Фаунтлероя (вспомним, что роман был напечатан в 1886 г., через 4 года после турне Уайльда) поразительно напоминал костюм Оскара Уайльда, в котором он гастролировал по Америке. Одна из слушательниц подробно записала свои впечатления: «Костюм. Темно-фиолетовый просторный пиджак и бриджи; черные чулки, низкие туфли с блестящими пряжками; пиджак подбит бледно-лиловым атласом, пышные кружева на запястьях, а также вместо галстука поверх отложного воротника; волосы длинные, с прямым пробором или зачесанные назад» [Эллман, 2000, с. 197]. Лекции Уайльда пользовались особой популярностью, в том числе благодаря его экстравагантному костюму, который был его авторским вариантом «эстетического» стиля. Естественно, образ Уайльда-эстета стал предметом для многочисленных карикатур. Были даже попытки высмеять и сорвать его лекции за счет пародийных коллективных перформансов: в Бостоне на его лекцию явились 60 студентов, одетые в карикатурные эстетические костюмы, каждый из них держал в руке подсолнечник. Однако Уайльд перехитрил своих недоброжелателей – зная о готовящемся демарше, он специально для этой лекции оделся самым обычным образом, чем разрушил замыслы насмешников. Как видим, эстетический костюм Уайльда порождал стихийное сопротивление в Америке уже в начале 1880-х годов.

Гастрольный костюм Оскара Уайльда был генетически связан с лондонской постановкой в 1881 году оперы Гилберта и Салливана "Patience". В частности, один из персонажей оперы, Реджинальд Банторн, щеголял в «эстетическом» костюме, весьма напоминавшем уайльдовский ансамбль. Опера "Patience" представляла собой сатиру на Эстетическое движение в Англии, и образ

ISSN 2227-6165

Банторна был собирательным, объединяя в себе черты А.Суинберна, Данте Габриэля Россетти и Оскара Уайльда. С сентября 1881 года опера "Patience" шла и в Нью-Йорке, и лекции Уайльда должны были повысить популярность оперы, а опера – популярность лекций [Эллман, 2000, с. 183]. Именем Уайльда и персонажей оперы даже называли польки, галопы, вальсы и марши. Уайльд, заказав себе костюм в этом утрированном стиле, по всей видимости, рассчитывал, что аудитория уловит оттенок иронической пародийности в его наряде. Но в Америке его костюм был воспринят слишком прямолинейно и обсуждался не меньше, чем собственно его лекции. Характерно, что сама Бернетт о возможном влиянии стиля Оскара Уайльда на собственные вестиментарные эксперименты с детской одеждой никогда не упоминала.

Бернетт не раз открыто заявляла, что иллюстратор Реджинальд Берч взял за основу костюм ее сына Вивиана, которому в период публикации «Маленького лорда» было как раз 10 лет. И действительно, можно усмотреть прямое сходство между иллюстрациями Берча и фотографией Вивиана, которую ему послала Бернетт. Это сходство прослеживается и во внешности, и в костюме, и в позе мальчика на фотографии и в нескольких иллюстрациях из этого цикла.

Перед рождением Вивиана Бернетт ожидала дочку и хотела назвать ее Вивьен. Когда родился мальчик, она дала ему имя Вивиан: «Твое имя должно было быть "Вивьен" (Vivien), это старинное английское имя, живописное и богатое, многоцветное, а про имя для мальчика "Вивиан" я особо не думала. Оно звучит по-дендистски и напоминает мне "Вивиана Грея"[1]» [The Ladies' Home Journal, 1893, p. 1]. Неудивительно, что при таком раскладе Бернетт выбрала для сына сугубо женственный стиль в одежде и культивировала его длинные золотые локоны. Как следствие, Вивиана в детстве часто принимали за маленькую девочку. «Однако когда он уверенно представлялся как мальчик, это было неожиданно» [The Ladies' Home Journal, 1893, p. 1]. Сама писательница является прототипом мамы в романе – ее домашнее имя "Dearest" было непосредственно перенесено в текст.

В 1894 году, уже когда роман давно был бестселлером и не раз переиздавался, Бернетт написала к нему дополнительный текст, своего рода обширный очерк мемуарного свойства: «Как возник Фаунтлерой и реальный маленький мальчик стал идеальным». ("How Fauntleroy occured and a real little boy became an ideal one"), в которой рассказывала историю возникновения своей книги: роман писался по просьбе ее сына Вивиана, которому надоело, что мама на целый день запирается в кабинете и пишет книги для взрослых. Он попросил ее написать книгу «для маленьких мальчиков», после чего Бернетт взялась за повествование о маленьком лорде Фаунтлерое, сделав Вивиана прототипом главного героя. В период сочинения Бернетт по вечерам спускалась к детям и читала им сегодняшнюю порцию текста, обсуждая поступки героев. Учитывая реакцию сыновей, она далее правила текст:

«А как чудесно было читать рукопись ему и его брату! Он обычно сидел в большом кресле, подогнув коленку или засунув руки в карманы. Ты знаешь, сказал он мне, что мне нравится в этом мальчике? У него есть одна черта – он никогда не забывает о Дорогой... А когда в книге впервые появился самозванец, он побледнел, как и его брат. "Ах, дорогая, – прошептал он, – Зачем ты так сделала? Не делай так! Что он будет делать?" – спросил сидевший в кресле. "Он больше не будет, дорогая, мальчиком Графа?" ... При этих мыслях его реальное сердечко сильно забилось» ... [The Ladies' Home Journal, January, 1894, p. 3]

В этой финальной фразе, завершающей мемуарный очерк, неслучайно присутствует эпитет «реальное» (real). Ведь главный сюжет очерка – как реальный мальчик стал идеальным, превратившись в литературного персонажа. И писательница акцентирует, что настоящий мальчик – Вивиан – обладал именно тем качеством – любящим сердцем – которое позволило ему стать идеальным героем. Этот алгоритм взаимодействия реального и идеального распространяется и на фигуру самой Бернетт в несколько усложненном варианте. В итоге она выступает в трех ипостасях: 1) как реальная мама, "Dearest"; 2) как автор книги, создательница идеального маленького лорда; 3) как персонаж книги – миссис Эррол, романная "Dearest".

[1] Вивиан Грей – герой-денди одноименного романа Бенджамина Дизраэли (1826).

ISSN 2227-6165

В документальном очерке «Как возник Фаунтлерой и реальный маленький мальчик стал идеальным» Бернетт детально описывает своего сына Вивиана (практически полностью пренебрегая старшим сыном Лайонелом[2]) с момента его появления на свет: для нее он – «живописный субъект иллюстраций, источник вдохновения для модников, главный герой пьесы, которая заставит плакать и смеяться зрителей разных континентов» [The Ladies' Home Journal, 1893, p. 1].

Бернетт внимательно фиксирует внешность, позы и жесты Вивиана, не забывая, разумеется, и об одежде: «Его детское тело было так же выразительно, как и его сияющее маленькое личико... Когда он надевал трикотажный костюмчик или бархатный камзол и бриджи, он часто принимал мужские позы, стоя подбоченившись или сидя в восхитительных бессознательно эстетических позах, которые отражали черты его характера» [The Ladies' Home Journal, 1894, p. 3]. Фотографию Вивиана, стоящего в одной из таких «мужских» поз, подбоченившись, Бернетт как раз и дала Реджинальду Берчу.

Очерк Бернетт «Как возник Фаунтлерой и реальный маленький мальчик стал идеальным», печатавшийся выпусками в журнале The Ladies' Home Journal, также иллюстрировал Реджинальд Берч. Примечательно, что здесь Реджинальд Берч нарисовал реального мальчика точно в том же костюме маленького лорда Фаунтлероя, как и на своих уже ставших к тому моменту классическими иллюстрациях к роману. Среди иллюстраций была одна особо символически значимая: Бернетт читает рукопись романа сыну (*рис. 2*).



Рис. 2.
«Реальный Фаунтлерой слушает историю идеального Фаунтлероя». Илл. Р.Берч.

[2] Старший сын Бернетт, Лайонелл, умер в 1890 м году от туберкулеза в возрасте 16 лет. Мемуарный очерк Бернетт появился в 1894 году, через 4 года после его смерти.

ISSN 2227-6165

Подпись к рисунку гласит: «Реальный Фаунтлерой слушает историю идеального Фаунтлероя». Таким образом, благодаря этому позднему мемуарному тексту Бернетт и иллюстрациям Берча выстраивается изощренная система зеркал, возникает “текст в тексте”, конструкция “Mise en abyme”. Ведь книга, которую на картинке читает Бернетт своему сыну – это и есть рукопись «Маленького лорда Фаунтлероя». Ю.М.Лотман в известной статье «Текст в тексте» особо подчеркивал: «Игра на противопоставлении “реального/условного” свойственна любой ситуации “текст в тексте”. Простейшим случаем является включение в текст участка, закодированного тем же самым, но удвоенным кодом, что и все остальное пространство произведения. Это будут картина в картине, театр в театре, фильм в фильме или роман в романе. Двойная закодированность определенных участков текста, отождествляемая с художественной условностью, приводит к тому, что основное пространство текста воспринимается как “реальное”». [Лотман, 1992, т.1, с. 156]. В данном случае поздний очерк предстает как более реальный, «рамочный» текст, а ранее опубликованный роман – как более условный текст. Соответственно, и Вивиан здесь представляет одновременно и реального мальчика-прототипа, и идеального сентиментального героя, на что указывает подпись к рисунку: «Реальный Фаунтлерой слушает историю идеального Фаунтлероя». Иллюстрации Берча здесь выступают как дополнительный визуальный текст, создающие портрет реального ребенка, однако изображение кодируется по ранее созданным канонам «идеального» героя. Ведь на рисунке важен не только костюм мальчика, но и его поза: она в точности воспроизводит позу героя на одной из иллюстраций к роману. Но, конечно, повторение уже давно знакомого читателям костюма маленького лорда Фаунтлероя усиливало эффект – вестиментарная мода срабатывала на узнавание персонажа.

На следующей иллюстрации (*рис. 3*) мальчик пишет письмо, сидя в кресле и подогнув ногу, а рядом с ним сидит собака. Видимо, чтобы подчеркнуть сходство, собака присутствует также и на картинке к документальному очерку Бернетт, о котором только что шла речь. Другая повторяющаяся деталь – пушистая меховая подстилка под креслом. Эту позу и эти аксессуары нередко воспроизводили фотографы, когда выстраивали детали и обстановку для фотопортретов мальчиков в костюме маленького лорда.

Здесь можно задать вопрос общего характера. Каким образом отдельные сцены становятся ключевыми для восприятия книги и затем остаются в массовом сознании и в культурной памяти как узнаваемые эмблематические топосы, репрезентирующие все произведение? Немалую роль в этом «кодировании» играют книжные иллюстрации и, в частности, те моменты в повествовании, которые художники выбирают как предмет для иллюстраций. Подписи к иллюстрациям – а в 19 веке это чаще всего просто цитаты из книги – часто играют решающую роль, поскольку именно эти фразы становятся ходовыми цитатами. Опытный художник, как правило, берет сцену, которую легко запечатлеть графически, в которой есть жест и поза, потенциально эффектная расстановка персонажей. Но эта сцена также должна нести достаточную смысловую нагрузку, быть одним из ключевых мотивов романа, чтобы обеспечить потенциал для перекодировок в других сферах культуры. Например, в «Маленьком лорде Фаунтлерое» Берч выбрал для одной из иллюстраций момент, когда страдающий от подагры граф Доринкур передвигается, опираясь на плечо маленького лорда (*рис. 4*). По сюжету, это начало их отношений и одновременно первое испытание, которое с блеском выдерживает Седрик.

Фраза, которую Берч дает в качестве подписи рисунка – «Просто обопритесь на меня. Я буду идти очень медленно» (Just lean on me. I’ll walk very slowly) стала ходовой цитатой, что не случайно. В ней содержится импульс учтивости и доброжелательности, свойственной Седрику. Это полностью соответствовало канонам массовой сентиментальной литературы, через которые и шло восприятие романа. Закономерно, что именно этот эпизод из романа, опосредованный книжной иллюстрацией, затем не раз воспроизводился в разных жанрах искусства – он повторяется в более поздней иллюстрации Ч.Э.Брока, в сатирических шаржах и в фильме с Мэри Пикфорд 1921 года – то есть, он стал ключевым лейтмотивом, репрезентирующим книгу. Так, в политической карикатуре



Рис. 3.
Лорд Фаунтлерой пишет письмо.
Илл. Р.Берч.

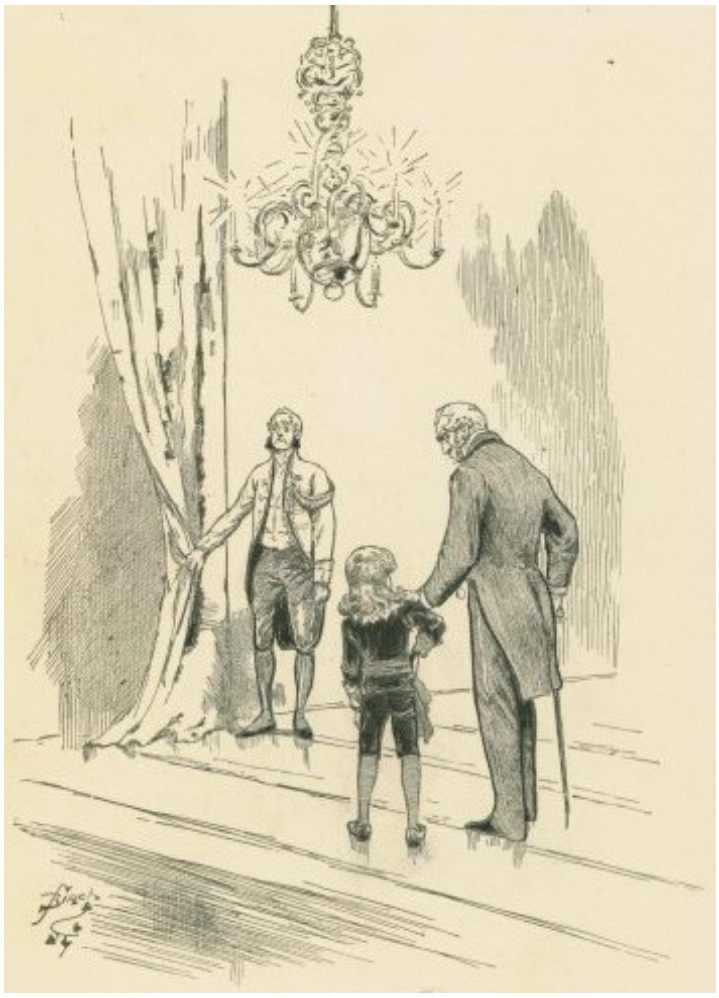


Рис. 4.
«Просто обопритесь на меня».
Илл. Р.Берч.

ISSN 2227-6165

«Тед Фаунтлерой» 1907 года (*рис. 5*) мы видим, как пожилой дядя Сэм, страдающий от “Overcapitalization”, опирается на плечо «Теда Фаунтлероя» – президента Теодора Рузвельта.

Дядя Сэм прихрамывает на правую ногу (надпись на повязке гласит «Уолл Стрит»). Подпись «Обопритесь на меня» дополнительно обеспечивала узнаваемость мотива для зрителей. Так, используя хрестоматийный эпизод из книги, художник Кепплер в сатирическом журнале Puck остроумно задействовал образ Фаунтлероя, переодев президента Рузвельта в костюм маленького лорда и вдобавок снабдив его золотыми локонами. Подобные знаковые моменты, создающие вокруг себя насыщенное семиотическое поле, порой остаются в культурной памяти даже после того, как исходное произведение уже бывает забыто. Книжная иллюстрация, таким образом, составляет важный уровень в восприятии произведения и существенно расширяет сферу его функционирования в культуре[3].



Рис. 5.
Кепплер У.Д. Маленький Тед Фаунтлерой. (Little Ted Fauntleroy). 1907.

[3] Наша точка зрения здесь прямо противоположна концепции Ю.Н.Тынянова, который считал, что «Всякое же произведение, претендующее на иллюстрацию другого, будет искажением и сужением его… Изымая деталь из произведения (для иллюстрации), мы изымаем фабульную деталь, но мы не можем ничем в иллюстрации подчеркнуть ее сюжетный вес» [Тынянов, 1977, с. 317]. Для Тынянова, как комментирует М.О.Чудакова, «предметная иллюстрация несостоятельна потому, что смысл слов в контексте произведения не исчерпывается основным признаком значения, а «буквальный» перевод на язык иллюстрации бессилен передать игру второстепенных и колеблющихся семантических признаков и лексической окраски слова» [Тынянов, 1977, с. 546]. Однако в случае «Маленького лорда Фаунтлероя», принадлежащего к жанру массовой детской литературы, язык произведения ясен и лишен многозначности, а сюжет адекватен фабуле.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

Обратимся теперь к истории рецепции «Маленького лорда Фаунтлероя». Хотя главный герой книги мальчик Седрик достаточно самостоятелен и спортивен, однако его образ в моде читался как образ «маменькиного сынка», неженки ("sissy"), а его наряд – как «костюм для благовоспитанного мальчика». Переход на костюм со штанами был знаком символической мужественности, но в целом мальчик в костюме маленького лорда воспринимался как милый и послушный ребёнок ("Mollycoddle"). Не случайно многие дети ненавидели этот костюм и всячески пытались от него избавиться. В Давенпорте 8-летний мальчик поджег в знак протеста отцовский сарай, поскольку его заставляли одеваться в стиле «Маленький лорд Фаунтлерой». Другой мальчик, после того, как его насильно одели в костюм Фаунтлероя, пожаловался полисмену, а его товарищ по несчастью отдал костюм цыганам, получив взамен лохмотья с заплатками, и был невероятно счастлив. Наконец, еще один страдалец сам состриг себе локоны, сделав при этом большую плешь на голове [Beffel, 1927, p. 135]. Джон Беффел, рассказывающий эти истории в своей статье 1927 года, даже придумал выражение «Фаунтлероевская чума» (The Fauntleroy Plague). Поводом для его очерка послужил отказ нью-йоркских властей поставить памятник Фрэнсис Бернетт в Центральном парке. Наверняка, – рассуждает Беффелл, – среди членов комиссии были пострадавшие в детстве от этой «чумы» – моды на фаунтлероевский костюм для мальчиков. Сам Беффелл, родившийся в 1887 году, также испытал на себе действие «чумы», и его враждебность к писательнице подпитывалась детскими воспоминаниями. (Заметим, что позднее, в 1937 году, Бернетт все же удостоилась мемориального фонтана в Центральном парке, украшенного бронзовыми скульптурами Мэри и Дикона – героев «Таинственного сада»).

Даже модные журналы отмечали непопулярность этого стиля: «Последние годы младшие мальчики носили так называемый костюм Фаунтлероя. Талию мальчика охватывал широкий пояс, концы которого болтались по бокам. На голове были длинные локоны, которые приводили мальчиков в ужас. Мальчики восставали против белых вышитых воротников и манжет» [Harper's Bazaar, 1893, vol. XXVI, № 5]

В 1894 году в журнале The Ladies' Home Journal было напечатано юмористическое стихотворение от лица мальчика, который любил баловаться, и там, в частности, герой говорил:

Я очень рад, что я не девочка, я лучше буду мальчиком,

Без пояса, локонов и всех прочих вещей, которые носит Фаунтлерой! [The Ladies' Home Journal, 1894, vol.XII, № 1, p. 1].

Среди выступлений против «Маленького лорда Фаунтлероя» можно выделить одно – это театрализованный номер, исполненный в Бостоне в 1889 году группой детей, которые были одеты в костюмы Фаунтлероя и изображали собой многочисленные издания романа Бернетт. Они исполняли песенку:

Мы одеты по последней моде для мальчиков –
Миссис Фрэнсис Ходжсон Бернетт
Получит целое состояние
За своих Маленьких Лордов Фаунтлероев.

Нас читают женщины и мужчины,
Девочки и мальчики.
За нас платят немалые капиталы,
Нас играют на сцене,
Мы самые модные из всех романов,
Мы маленькие лорды Фаунтлерои.

We are dress'd out in the latest thing for boys' –
Mrs.Frances Hodgeson Burnett
Will a mighty fortune get
From her little Lord Fauntleroys

ISSN 2227-6165

We are read by men and women, girls and boys,
Capital a lot of companies employs,
We are played up upon the stage,
Of all novels we are the rage,
We are little Lord Fauntleroys.
(Цит. по [Gubar, 2016, p. 409])

В этой песенке высмеивалась мода в стиле Фаунтлероя и пародийно обыгрывались высокие гонорары Бернетт за «Маленького лорда Фаунтлероя и за театральные постановки по роману. Нельзя не заметить в этом сатирическом номере сходство с выступлением студентов, одетых в эстетические костюмы, во время лекции Оскара Уайльда в Бостоне. Оба перформанса строятся на приеме превращения уникального в массовое, единичное в множественное, за счет чего возникает эффект снижения и опошления. Это, собственно, показательная иллюстрация к механизмам работы моды – когда уникальный стиль тиражируется и становится массовым, он утрачивает свою привлекательность.

Детей, наряженных в стиле «маленький лорд», нередко дразнили, обзывая «неженка», «маменькин сынок», “Pantsleroy”. Свою долю насмешек получил и Вивиан. Его дразнили “Fauntleroy – mama's boy” – это прозвище прилипло к нему на всю жизнь. Он пытался сопротивляться: «Я бы мог написать книгу о том, чем для меня был Фаунтлерой, – сказал он однажды, я пытаюсь избавиться от него, но не могу». Даже когда он умер героической смертью, спасая тонущих яхтсменов, на следующий день газеты вышли с заголовками «Умер маленький лорд Фаунтлерой». Тем не менее Вивиан в 1927 году, через 3 года после смерти матери, успел написать о ней книгу “The Romantick Lady: The Life Story of an Imagination”, в которой с сыновним почтением поддерживал возвышенный романтический образ Бернетт, а впоследствии завещал весь семейный архив Принстонскому университету.

Упреки в женственности, ходульности и неправдоподобной идеальности персонажа сопровождали и постановки «Маленького лорда Фаунтлероя» в театре. Отчасти это происходило оттого, что в силу давней театральной традиции такие роли играли актрисы-инженю, а в данном спектакле – девочки-подростки. Самой знаменитой из них была Элси Лесли, которая потом даже выпустила мемуарные очерки своей театральной карьеры. Рецензент бродвейского спектакля Алан Дейл возражал против подобных трактовок: «Я слышал, как кто-то говорил вчера, что главное возражение против маленького лорда – что он чересчур хорош, чтобы быть реальным, и, если с ним ничего не произойдет, он вырастет и станет невыносимым педантом. Я не согласен с этим. Маленький лорд Фаунтлерой не был столь безнадежным занудой. Он был во всем как обычный мальчик: бегал наперегонки с чистильщиком обуви, болтался в бакалейном магазине и вел себя так, как вели бы себя 9 мальчиков из 10. Бродвейский театр наконец показал нам нечто естественное после тошнотворной мелодрамы. Да здравствует Маленький лорд Фаунтлерой!» [Dale, 1888].

И хотя в тексте романа автор неоднократно подчеркивает мужественность мальчика (Бернетт неоднократно применяет эпитеты “sturdy”, “strong”, “manly”), в культурной традиции все-таки остался образ женственного мальчика. Во многом этому гендерному перекосу в восприятии способствовал именно костюм и внешность героя – пресловутый бархатный костюмчик и длинные локоны. Первым знаком взросления у мальчиков был отказ от длинных локонов – есть фотографии, где дети позируют еще в костюме маленького лорда Фаунтлероя, но волосы у них уже подстрижены. (*рис. 6*).

Костюм маленького лорда сохранял неизменную популярность на протяжении 1890-х, 1900-х, 1910-х годов. Мода на него захватила не только Америку, но и Европу, особенно Англию и Францию. Даже в России в конце 19 – начале 20 века можно видеть варианты костюма «Фаунтлерой». Нередко на фотографиях встречаются гибридные варианты, когда в костюме сохраняются лишь некоторые ключевые элементы – например, кружевной воротник, бант или бархатная курточка.

[4] Здесь автор рецензии допускает неточность: в романе Седрик бегал наперегонки с другими мальчиками, а с Диком, чистильщиком обуви, просто дружил и часто заходил к нему.

ISSN 2227-6165



Рис. 6.
Дети в костюмах
в стиле Фаунтлероя.

Окончательно он вышел из моды только после первой Мировой войны. Дальнейшая судьба костюма маленького лорда связана скорее с театральными постановками и экранизациями.

Бернетт сама написала сценарий спектакля по своей книге для постановки в Америке, и этот спектакль имел огромный успех, он шел в Нью-Йорке и в Бостоне. В 1888-м году по роману Бернетт была поставлена пьеса в Лондоне, но поскольку текст пьесы не был согласован с автором, Бернетт подала судебный иск и выиграла процесс. Это стало прецедентом в истории авторского права. Общество британских авторов устроило в честь этой победы торжественный прием, на котором Бернетт были вручены благодарственное письмо и бриллиантовый браслет. Права на постановку стали пользоваться повышенным спросом. Как писали в американской газете The Evening World, «Ажиотаж вокруг "Маленького лорда Фаунтлероя" вместо того, чтобы пойти на убыль, только нарастает… Это довольно забавно. Вчера распространился слух, что Уэсли Сиссон выкупил права на постановку в Италии, М.Б.Ливит – в Японии, а Харри Роквуд – на Сандвичевых Островах» [The Evening World, 1889, April 5].

После бродвейского спектакля последовало еще 400 постановок по всей Америке. Маленького лорда на Бродвее очень успешно играла Элси Лесли, и сама Бернетт хвалила ее игру. В более поздней лондонской постановке были тоже задействованы актрисы-инженю. Среди них выделялась правнучка Шиллера Герти Хоумэн. Однако успешная карьера исполнителей-детей чаще всего завершалась, когда они взрослели. Исключение составляет разве что прославленный комик Бастер Китон, который тоже в детстве исполнял роль маленького лорда и объездил с этим спектаклем всю Америку. Нередко в костюме маленького лорда выступали дети на музыкальных концертах, как, например, пианист-вундеркинд Джозеф Хофманн.

ISSN 2227-6165

Из экранизаций стоит отметить немой фильм 1914 года и еще один, 1921 года, в котором играла Мэри Пикфорд, причем она исполняла сразу две роли – Седрика и его матери. Кульминационным эпизодом считается момент, когда Мэри Пикфорд целует сама себя: мальчик будит спящую маму поцелуем. Сцена вошла в анналы спецэффектов эпохи немого кино – ее снимали с применением технически сложных приемов с двойной экспозицией и наложением силуэтов. Этот эпизод, который занимает 3 секунды, снимался в течение 15 часов. Бернетт присутствовала на премьере этого фильма. Дальнейшие экранизации были уже после смерти автора в 1936 (в главной роли снимался Фредди Бартоломео), 1980 и в 1994 году.

Возможное объяснение популярности костюма маленького лорда состоит в том, что 1880-е годы в Америке – период экономического подъёма, когда идет интенсивная индустриализация и оформляется средний класс. К концу XIX столетия в американском обществе окончательно складывается система буржуазного потребления, детально описанная Т.Вебленом в его классической книге «Теория праздного класса» [Веблен, 2016].

Необходимость маркировать свой социальный статус приводит к повышенному вниманию к детской одежде как средству символического выражения, и здесь включаются механизмы «потребления напоказ», описанные Вебленом. Согласно такой логике, неработающие матери выражали свои социальные устремления через детскую моду, соревнуясь в размерах кружевных воротников и элегантных фасонах аристократических бархатных костюмчиков для своих сыновей. В современных терминах этот феномен можно рассматривать как пример так называемой “aspirational fashion” – моды, в которую вкладываются ожидания. Старинный европейский придворный костюм для мальчика оказалась оптимальной конструкцией для выражения материнских идеалов элегантности и учтивости.

Этот аристократический ореол костюма маленького лорда, кстати, очень ощутим в знаменитом портрете Зинаиды Гиппиус кисти Бакста 1906 года. На портрете Гиппиус позирует в костюме маленького лорда Фаунтлероя, что в то время, конечно, воспринималось как эпатаж, но желаемый эффект остранения и аристократизма был достигнут.

Хотя в романе Бернетт по сюжету неоднократно акцентируются республиканские взгляды Седрика (это линия, связанная с мистером Хоббсом), финальный триумф Седрика в роли наследника графа Доринкура в итоге реализует сарториальную программу, заложенную в его аристократическом наряде. Вписанные в костюм маленького лорда культурные алгоритмы оказались сильнее и влиятельнее, чем исходный текст романа со всеми авторскими интенциями. И если ранее мы уже зафиксировали в гендерном анализе, как несмотря на декларированную в романе мужественность мальчика, в общественном восприятии все же победил стереотип женственности, то теперь в том же ключе мы видим, как идея аристократизма стала доминантой для публики, вопреки заявленному республиканизму.

В журнальных дискуссиях вокруг книги Бернетт нередко звучали упреки в адрес матерей, одевавших своих сыновей в костюм «Маленького лорда Фаунтлероя». Популярный упрек состоял в том, что они потворствуют своему тщеславию, превращая разряженных сыновей в аксессуар к собственным платьям. Подобная критика отражает стандартное консервативное обвинение в адрес моды – будто бы мода базируется на тщеславии. Нежная привязанность маленького лорда к «Дорогой» тоже стала объектом критики – в журналах звучали призывы покончить с викторианским «матриархатом» и воспитывать мальчиков «по-мужски», без сантиментов.

Другой, не менее распространенный упрек был по поводу завышенных стандартов гигиены: ссылаясь на лозунг “boys will be boys”, сторонники естественного воспитания призывали позволить детям шалить, свободно играть на воздухе и пачкаться в грязи, что, разумеется, было невозможно в костюме Фаунтлероя. Образцом в данном случае служил другой литературный герой – Гекльберри Финн Марка Твена.

Наконец, по мере экономического роста, американские «капитаны индустрии» проецировали на детскую моду свои императивные ожидания: они желали видеть в одежде сыновей воплощение

ISSN 2227-6165

будущего делового успеха, и оттого на смену фаунтлероевскому стилю постепенно пришел сшитый на заказ практичный детский костюм из ноской шерстяной материи. Это был уже совсем другой вариант "aspirational fashion". Как обобщает Кристен Стюарт по поводу произошедших перемен, «Реализм заменил оптимизм, предпринимательство заменило аристократию, а отцы заменили матерей по мере того, как в Америке трансформировалось концепция юношества» ("boyhood") [Stewart, 2011, p. 107].

Популярность костюма, конечно, связана и с популярностью главного героя. Особенность Седрика как персонажа романа заключается в том, что это герой-медиатор, который на протяжении всего сюжета «осциллирует между оппозициями ребенка и взрослого, мужского и женского, богатого и бедного и даже черных и белых... тем самым дестабилизируя идею, что людей можно спокойно распределять по противоположным категориям в зависимости от идентичности» [Gubar, 2016, p. 400; Clark, 2003, p. 47]. Эта функция героя-медиатора позволяет Маленькому лорду не только решать все проблемы, возникающие по ходу сюжета (примирение семьи, улаживание конфликта между графом и арендатором и т.д.), но и обеспечивает ему любовь читателей. В романе не раз акцентируется универсальное обаяние Седрика, который умеет подружиться с любым человеком, а сама Бернетт объясняла это бросающееся в глаза свойство героя тем, что в нем налицо парадоксальная смесь зрелости и наивности, поскольку он больше общался со взрослыми, чем со сверстниками.

Сходное качество универсального обаяния и функцию героя-медиатора обнаруживают и другие знаковые персонажи детской литературы конца 19 века – Питер Пэн, герой Джеймса Барри и Ллойд Шерман, «маленький полковник», героиня одноименной повести Анни Джонстон [Johnston, 1998].

Успех «Маленького лорда Фаунтлероя» во многом связан с поэтикой массовой сентиментальной литературы, которая к концу 19 века уже завоевывала книжный рынок. Однако под пером Бернетт сентиментальные максимы звучали возвышенно и афористично: «Скажу тебе только одно: будь всегда добрым, мой милый, великодушным и правдивым, и тогда ты никому в жизни не причинишь зла. Помогай людям, поддерживай их и помни, что благодаря твоему рождению жить на нашей земле станет лучше» [Бернетт, 1992, с. 149]. Это высокая и внятная сентиментальность, которая просвечивает в лучших сказках Г.Х.Андерсона, в повестях Луизы Мэй Олкотт и Эдит Несбит. Неслучайно критик А.Б.Морис в свое время проницательно заметил: «Это одна из редких книг, которую гиперкритики могут осудить как слишком мелодраматичную или чрезмерно сентиментальную, но которая тем не менее никогда не устаревает и всегда трогает сердца всех, кроме самых скучных и невосприимчивых читателей» [Maurice, 1911, p. 45][5].

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Костюм маленького лорда Фаунтлероя. Иллюстрация в женском журнале Peterson's magazine.

Источник: Peterson's Magazine, 1889.

Рис. 2. «Реальный Фаунтлерой слушает историю идеального Фаунтлероя». Илл. Р.Берч.

Источник: The Ladies Home Journal, 1894, February, p.5.

Рис. 3. Лорд Фаунтлерой пишет письмо. Илл. Р.Берч.

Источник: Little Lord Fauntleroy by Frances Hodgson Burnett. New-York: Charles Scribner's sons, 1886, p.103.

[5] Неравнодушное отношение к роману унаследовали даже современные исследователи, которые пишут о детской литературе. Мара Губар, написавшая статью "The cult of the child revisited: making fun of Fauntleroy", в конце выражает благодарность коллеге Беверли Л.Кларк за то, что она "gently encouraged me to resist my own propensity merely to make fun of Fauntleroy" (ненавязчиво уговорила меня отказаться от моей установки просто высмеивать Фаунтлероя) [Gubar 2016, 412]. И напротив, исследовательница Кристен Стюарт с полемическим задором озаглавила свою статью «Маленький лорд Фаунтлерой: защита жертвы моды» (Little Lord Fauntleroy: The Defence of a Fashion Victim) [Stewart 2011]. Характерно, что книга продолжает привлекать внимание исследователей - последняя монография о романе Бернетт вышла в 2020 году [Recchio 2020].

ISSN 2227-6165

Рис. 4. «Просто обопритесь на меня». Илл. Р.Берч.

Источник: Little Lord Fauntleroy by Frances Hodgson Burnett. New-York: Charles Scribner's sons, 1886, p.80.

Рис. 5. Кепплер У.Д. Маленький Тед Фаунтлерой. (Little Ted Fauntleroy). 1907.

Источник: Library of Congress Prints and Photographs Division. Reproduction Number LC-DIG-ppmsca-26228. (No known restrictions on publication).

Рис. 6. Дети в костюмах в стиле Фаунтлероя.

Источник: Library of Congress Prints and Photographs Division. Reproduction Number: LC-USZ62-67632. (No known restrictions on publication).

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Маленький лорд Фаунтлерой / Little lord Fauntleroy (1914, реж. Ф.М. Торнтон, США), игр.
2. Маленький лорд Фаунтлерой / Little lord Fauntleroy (1921, реж. А. Грин, Д. Пикфорд, США), игр.
3. Маленький лорд Фаунтлерой / Little lord Fauntleroy (1936, реж. Д. Кромуэлл, США), игр.

ИСТОЧНИКИ

1. *Бернет Ф.* История маленького лорда. – Москва.: Радио и связь, 1992.
2. *Beffel J.N.* The Fauntleroy Plague // The Bookman, 1927, April. – P.133-138.
3. *Burnett F.* How Fauntleroy really occurred and a very real little boy became an ideal one // The Ladies' Home Journal, 1893, Vol.XI, December 1893 – February 1894 .
4. *Burnett F.* Little lord Fauntleroy. – E-Artnow, 2018.
5. *Dale A.* Little lord Fauntleroy // The Evening World, New York, December 4, 1888.
6. The Evening World, 1889, April 5
7. *Eustis, F.J., Greene C.M.* Gems from the latest spectacular extravaganza Bluebeard, Jr. New York: Richard A. Saalfield, 1889, 11.
8. Harper's Bazaar, 1893, vol. XXVI, № 5.
9. *Johnston A.F.* The little Colonel. – Gretna, Los Angeles: Firebird Press, 1998.
10. The Ladies' Home Journal, 1893, Vol.XI, № 2, January 1894.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Веблен Т.* Теория праздного класса. – Москва: Либроком, 2016.
2. *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // *Лотман Ю.М.* Избранные статьи в трех томах. Том 1. – Таллин: Александра, 1992. – С.148-160.
3. *Тынянов Ю.Н.* Иллюстрации // *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. – Москва: Наука, 1977. – С. 310-318.
4. *Эллман Р.* Оскар Уайльд. – Москва, Независимая газета, 2000.
5. *Clark B.L.* Kiddie Lit. – Baltimore, MD. Johns Hopkins U.P., 2003.
6. *Gubar M.* The cult of the child revisited // Late Victorian into modern. Oxford 21st century approaches to literature. Edited by *Laura Marcus*, *Michele Mendelssohn*, and *Kristen E. Shepherd-Barr*. – Oxford: Oxford university press, 2016. – P. 398-413.
7. *Maurice A.B.* Bestsellers of yesterday: Frances Hodgeson Burnett's Little lord Fauntleroy // The Bookman, 1911, September. – P. 35-45.
8. *Recchio Th.* The Novels of Frances Hodgson Burnett. In "The World of Actual Literature". – New York: Anthem Press, 2020.
9. *Stewart K.* Little Lord Fauntleroy: The Defence of a Fashion Victim // Fashion Forward. – Oxford: Inter-disciplinary Press, 2011. P. 99-111.

SOURCES

1. Beffel J.N. *The Fauntleroy Plague*. In: *The Bookman,* 1927, April, pp. 133-138.
2. Bernet F.H. *Istoria malen'kogo lorda*. [The story about little lord]. Moscow, Radio i sviaz', 1992.
3. Burnett F.H. *How Fauntleroy really occurred and a very real little boy became an ideal one*. In *The Ladies' Home Journal*, 1893, Vol.XI, December 1893 – February 1894 .
4. Burnett F. *Little lord Fauntleroy*. E-Artnow, 2018.
5. Dale A. *Little lord Fauntleroy*. In: *The Evening World*, New York, December 4, 1888.
6. *The Evening World*, 1889, April 5.

7. Eustis F.J., Greene C.M. *Gems from the latest spectacular extravaganza Bluebeard*, Jr. New York, Richard A. Saalfield, 1889, 11.
8. *Harper's Bazaar*, 1893, vol. XXVI, № 5.
9. Johnston, A.F. *The little Colonel*. Gretna, Los Angeles, Firebird Press, 1998.
10. *The Ladies' Home Journal*, 1893, Vol.XI, № 2, January 1894.

REFERENCES

1. Clark B.L. *Kiddie Lit*. Baltimore, MD. Johns Hopkins U.P., 2003.
2. Ellman R. *Oscar Wilde*. [Oscar Wide]. Moscow, Nezavisimaya Gazeta, 2000.
3. Gubar M. *The cult of the child revisited*. In: *Late Victorian into modern*. Oxford 21st century approaches to literature. Edited by Laura Marcus, Michele Mendelssohn, and Kristen E. Shepherd-Barr. Oxford: Oxford university press, 2016. Pp. 398-413.
4. Lotman Yu.M. *Tekst v tekste* [Text in the text]. In: Lotman Yu.M. *Izbrannie statyi v trekh tomakh*. Tom 1. Tallinn, Aleksandra, 1992. Pp.148-160.
5. Maurice A.B. *Bestsellers of yesterday: Frances Hodgeson Burnett's Little lord Fauntleroy*. In: *The Bookman*, 1911, September, pp. 35-45.
6. Recchio Th. *The Novels of Frances Hodgson Burnett. In "The World of Actual Literature"*. New York, Anthem Press, 2020.
7. Stewart K. *Little Lord Fauntleroy: The Defence of a Fashion Victim*. In: *Fashion Forward*, Oxford, Inter-disciplinary Press, 2011. Pp. 99-111.
8. Tynyanov Yu.N. *Poetika. Istoria literatyri. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema]. Moscow, Nauka, 1977. Pp. 310-318.
9. Veblen T. *Teoria prazdnogo klassa* [The Theory of the Leisure Class]. Moscow, Librokom, 2016.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-124-132

О.Г. Власова
кандидат психологических наук,
педагог-психолог гимназии им. Е.М. Примакова
oksana_vls@mail.ru

М.А. Сацкая
технический координатор в Ассоциации Recursos d'Animació Intercultural
sackaya@gmail.com

ГИБРИДНЫЙ ЖЕНСКИЙ ГЕНДЕР В СЕРИАЛЕ «ОБЫКНОВЕННАЯ ЖЕНЩИНА»

Статья посвящена анализу отражения проблем трансформации гендерной идентичности, происходящих в актуальной социальной реальности, на материале сериала Б. Хлебникова «Обыкновенная женщина» (2018). Проблемы трансформации гендерной идентичности рассматриваются в контексте теории стадиальной модели идентичности (В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина). В работе описан феномен гибридной гендерной идентичности, выделены ключевые признаки и условия его формирования, показаны его отличия от метапродуктивной идентичности. Если построение метапродуктивной идентичности происходит за счет самостоятельного выбора оснований идентификации с группой и осознания принципиальной возможности самостоятельного изменения идентичности, то гибридная идентичность рассматривается как результат вынужденного выхода за пределы сложившейся идентичности, что приводит к разрушению предыдущих оснований построения представлений о себе и, одновременно, невозможности принять новый вариант образа себя.

Ключевые слова: стадиальная модель идентичности, гендер, кризис идентичности, метапродуктивная идентичность, гибридная идентичность

The article is devoted to the analysis of the reflection of gender transformation problems identities occurring in actual social reality, on the material of the director's series B. Khlebnikov "Ordinary Woman" (2018). Gender transformation challenges identities are considered in the context of the theory of a staged identity model (Kolotaev, Ulybina) The work describes the phenomenon of hybrid gender identity, key features and conditions of its formation are highlighted, its differences from meta-productive identity. If building a meta-productive identity occurs due to the independent choice of the bases of identification with the group and awareness of the fundamental possibility of self-identity change, then hybrid identity is seen as the result of a forced going beyond established identity, which leads to the destruction of previous foundations building self-image and, at the same time, inability to accept a new self-image option.

Keywords: stadial identity model, gender, identity crisis, meta-productive identity, hybrid identity

Проблема вклада кинодраматургии в процесс формирования идентичности в настоящее время относится к числу наиболее значимых. Кино, как массовое искусство, оказывает существенное влияние на формирование у людей представлений о себе и возможных изменениях себя.

Согласно З. Кракауэру, кино отражает пласты коллективной души, залегающие гораздо глубже сознания, что позволяет судить о господствующих тенденциях массовой психологии на основе популярных сюжетных мотивов. Эти мотивы, отмечает Кракауэр, несомненно, заключают в себе социально-психологические модели поведения, если проникают в популярные и непопулярные фильмы, в картины высокохудожественные и в расхожую кинопродукцию [Кракауэр, 1977]. Но, отражая значимые для людей мотивы, кино, как и другие виды искусства, совершает и работу по преобразованию этих мотивов за счет соединения непосредственных эмоциональных переживаний с образами искусства. Одна из функций искусства состоит в предоставлении моделей для формирования идентичности и анализе моделей построения идентичности [Богатырева, 2013; Кракауэр, 1974; Светлакова, 2016; Шмидт, Шуршин, 2000]. Кино предоставляет модели для

© Власова О.Г., Сацкая М.А., 2020

ISSN 2227-6165

отреагирования актуальных эмоциональных переживаний и преобразования их в соответствии с культурно-историческими способами интерпретации [Улыбина, 2006].

Современная культура характеризуется состоянием неустойчивости и все более ускоряющихся изменений [Бауман, 2005; Белинская, 2014; Гидденс, 2004; Емелин, Тхостов, 2013; Логинов, 2009; Соколова, 2014; Hogg et al., 2007; Lifton, 1999]. Эти изменения, как показывают многочисленные исследования, создают сложности и для формирования идентичности, размывая границы между группами, демонстрируя принципиальное непостоянство любых оснований для построения идентичности и снижая устойчивость уже сформированной идентификации [Белинская, 1999; Hogg, 2000]. В такой ситуации велик риск появления кризисных вариантов построения идентичности, которые чаще всего заключаются в регрессе на более ранние, архаичные стадии развития.

Но когда речь идет о процессах формирования гендерной идентичности, то регресс к архаическим формам невозможен. Гендерная идентичность сама по себе относится к числу наиболее устойчивых, она основана как на биологических различиях мужчин и женщин, так и на сложившейся в традиционном обществе практике разделения труда. Для отечественной культуры в целом характерна тенденция к сохранению традиционных гендерных различий. «Анализ литературных и художественных произведений показывает, что наиболее распространенными в современной российской действительности являются типы, которые характеризуются гетеросексуальным опытом, низким социостатусом и мужской структурой ценностей у мужчин и женской – у женщин» [Шмидт, Шуршин, 2000, с. 59], то есть соответствующие вполне традиционным гендерным ролям. Дальнейшая архаизация в такой ситуации не дает возможности решить проблемы кризиса идентичности, так как не предполагает никакой глобальной перестройки оснований для построения образа себя.

Тем больший интерес вызывают произведения, затрагивающие процессы трансформации гендерной идентичности. Исследователи отмечают, что в современных условиях именно гендер становится чрезвычайно проблемной областью [Кабалевская, 2012; Калачикова, Груздева, 2019; Клецина, 2009; Майгурова, Улыбина, 2013; Силласте, 2004; Копцева, Либакова, 2013; Шишлова, 2012; Колотаев, 2005], содержащей как возможности продуктивного развития личности, так и ловушки деструкции. Массовая культура, СМИ, реклама предоставляют гендерные образцы, которые тиражируются и входят в реальную жизнь, меняя представление человека о распространенном, должном и правильном [Маевская, 2012; Максимова, 2011; Павелкина, 2014; Рогозина, Пицун, 2008; Суковатая, 2004].

Многочисленные исследования [Игнатович, 2016; Смагина, 2017; Смагина, 2018; Севастеенко, 2001; Севастеенко, 2009; Севастеенко, 2016; Ярская-Смирнова, 2001; Спутницкая, 2012; Дашкова, 2008; Дашкова, 2013; Михайлова, 2013; Огарков, Романова, 2007; Халилов, 2016] показывают значимость проблем отражения гендерной проблематики в кинематографе и влияния образов кино на построения гендерной модели женского поведения. Традиционно женский гендер отличался большей, чем мужской, устойчивостью по отношению к внешним влияниям. Однако, начиная с прошлого века и по настоящее время, нормы женского поведения изменяются гораздо быстрее, чем нормы мужского. Эти изменения происходят не всегда добровольно и не всегда осознанно. Социальное окружение предъявляет женщине противоречивые требования и ожидает, в том числе совмещения несовместимых социальных ролей. И в некоторых случаях эти изменения приводят к построению того, что может быть названо гибридной гендерной идентичностью, в которой совмещение элементов противоположных гендеров приводит к их взаимному уничтожению.

В сериале «Обычная женщина» (2018) Б. Хлебникова речь идет о том, как Марина (А. Михалкова), обыкновенная женщина, любящая мать и жена оказалась в условиях вынужденной борьбы с системой и проиграла. Сериал получил множество наград и заслуженно высоких отзывов критиков, но зрительский рейтинг, по оценкам Ольги Касьяновой, имел средний [Касьянова, 2018]. Зритель, особенно живущий не в Москве, отнесся к сериалу прохладно и количество просмотров

ISSN 2227-6165

фильма во время трансляции было не очень высоким. Можно предположить, что какие-то особенности образа героини мешали зрителям отождествить себя с главным персонажем и сочувственно следить за его движением в художественном пространстве. Вместе с тем созданный А. Михалковой образ представляется весьма интересным.

При достаточно полном и подробном анализе конфликта героини с ужасающей актуальной социальной реальностью [Касьянова, 2018; Кичин, 2018; Ухов, 2018], анализ разрушительных последствий этого конфликта для личности самой героини представлен/рассмотрен гораздо меньше.

Согласно фабуле фильма муж Марины Артем (Е. Гришковец) вступает в борьбу с системой за правду, а жене в результате приходится бороться за выживание в этой системе. И единственно доступным героине способом борьбы становится преступление. И если обычно борцы со зловещими представителями власти сами стоят на стороне добра, то в фильме Бориса Хлебникова Марина, борясь со злом, переходит на сторону зла, борьбу не прекращая.

Переход совершается вынужденно и героиня, продолжая бороться со злом, оставаясь женой, матерью и обычной женщиной, меняет себя, становится кем-то другим, гибридом женщины и мужчины. Происходящие изменения перестраивают ее идентичность, в корне изменяя представления героини о себе.

Согласно модели стадиального развития идентичности [Колотаев, Улыбина, 2011; Колотаев, Улыбина, 2012; Колотаев, Улыбина, 2016], совершение осознанного выбора оснований для построения идентичности рассматривается как признак принадлежности к стадии метаидентичности. На этой стадии, как отмечают авторы, «Идеального образца, в котором все характеристики рассматриваются как неотъемлемые качества, уже не существует, есть возможность выделять в образе значимые и незначимые признаки, сопоставлять и анализировать отдельные характеристики, определять место категории по отношению к другим категориям» [Колотаев, Улыбина, 2016]. Механизмом построения метапродуктивной идентичности выступает возможность быть субъектом преобразования самого себя [Улыбина, 2012], произвольно изменяя основания построения идентичности. Отсутствие произвольности как раз и отличает Марину от героев фильмов «Гран Торино» (2008) К. Иствуда, «Аватар» (2009) Дж. Кэмерона, «Район № 9» (2009) Н. Бломкампа, «Легион» (2010) С. Ч. Стюарта, на которые ссылаются Колотаев и Улыбина (2011), совершающих свой выбор осознанно и произвольно.

С героиней А. Михалковой происходит совсем другая история. Ее имеющаяся гендерная идентичность не ставится ею под сомнение, она не стремится произвольно дополнить ее маскулинными характеристиками для того, чтобы доказать возможность продуктивно существовать в традиционно мужском мире военных, как Джордан из фильма Солдат Джен (1997) Р. Скотта.

Марина остается женщиной, вынужденной выполнять не просто мужскую роль, но роль «плохого парня», торгующего проститутками, дающего взятки, прячущего труп и пр. То, чем она вынуждена становиться, ей не нравится. Вынужденность этого решения не позволяет Марине принять эти качества как естественную часть самой себя, дополняющую традиционные гендерные качества.

Изменение себя не приводит к успеху. Марина всего лишь хочет спасти семью, но тот способ, которым она это делает, ставит семью на грань краха.

Гибридный способ построения идентичности, в отличие от метапродуктивного, не позволяет построить гармоничную личность, принимающую результат совершенных изменений и доброжелательно относящуюся к себе и миру. Мужская часть личности Марины реализуется в преступном пространстве для совершения преступлений, и ее реализация, которая по началу кажется успешной, создает все большие проблемы.

Однако выбор, который в сериале делает героиня, сложно назвать свободным. Мы видим героиню, которая берет на себя, по сути, мужские функции защиты и обеспечения семьи в ситуации,

ISSN 2227-6165

когда речь идет о выживании. И взяв на себя мужскую гендерную роль, героиня, как мы можем видеть в сериале, становится преступницей. Она вроде бы успешно справляется с проблемами, которые валятся на нее все больше и больше, она совершает невероятное, но это не приводит к успеху. Разрешение ситуации становится возможным только путем принесения в жертву другого человека.

Можно было бы предположить, что события сериала разворачиваются в пространстве «неправильного мира» [Колотаев, Улыбина, 2017], в котором царит хаос, добродетель не вознаграждается, а порок торжествует. Повествование построено так, что мы не можем не сочувствовать героине и невольно начинаем одобрять и принимать ее действия. Испытывая нужду в деньгах, героиня становится сутенёршей, она прячет труп, ворует, совершает множество действий, которые не могут в обычных обстоятельствах вызывать сочувствия.

Это позволяет говорить, что фильм построен по законам «правильного мира», и то, что происходит с Мариной – это закономерное следствие ее предыдущих действий.

Сюжет фильма показывает формы негативного варианта построения идентичности в ситуации, когда традиционные основания представления о себе оказываются непригодными, и человек не совершает свободный выбор поиска себя нового, а вынужден приспосабливаться к имеющимся обстоятельствами вопреки собственной природе.

В этом случае формируется тот самый *гибридный вариант гендерной идентичности*, соединяющий, но не объединяющий в себе черты двух гендеров. Марина осваивает варианты мужской гендерной модели не потому, что стремится воплотить свои способности в построении карьеры или в бизнесе, не потому, что проявление силы и смелости отражает ее собственные черты. Она вынуждена надевать мужские доспехи ради спасения близких, но элементы силы, агрессии и бесчувствия не становятся частями ее истинного Я.

Этот гибридный вариант достаточно широко отражен в отечественном искусстве «Несомненно, отечественная культура имеет давнюю традицию одновременного омужествления» [Шмидт, Шуршин, 2000]. И часто в кино он показан с сочувствием и даже с восхищением, например в образе многочисленных героических колхозниц, работниц, партийных деятельниц.

В реальной жизни задачу справляться с кризисными ситуациям решали и решают многие женщины, вынужденные выживать в условиях нужды, как в поэме Некрасова «Мороз-Красный нос», в разруху после революции, во время и после войны, на стройках социализма [Волкова, 2011]. «Социальная функция этого гендер-типа очевидна: выживание в любых, самых катастрофических условиях» [Шмидт, Шуршин, 2000]. Актуальность задач выживания сохраняется до сих пор, что и определяет популярность такого гендерного образа. «Инерционность демографических установок привела к тому, что, добившись права на «престижный мужской труд» (хотя не без гендерной дискриминации в его оплате), женщины стали нести двойную нагрузку» [Калачикова, Груздева, 2019], сочетая модель женского поведения в семье и мужского – во внешней рабочей жизни.

Гендерный гибрид

Отталкиваясь от модели стадиального развития идентичности [Колотаев, Улыбина, 2011; Колотаев, Улыбина, 2012], мы можем выделить вариант построения гибридной идентичности в качестве самостоятельного варианта, формирующегося в случае навязанного средой или ситуацией выбора. В этом случае, как и в случае построения метаидентичности, человек самостоятельно создает новый вариант идентичности, но сделанный выбор ему не нравится.

В случае гендерной идентичности гибридная идентичность у женщин проявляется в неинтегрированном включении мужских элементов образа Я, которые самой женщиной воспринимаются как враждебные, нежелательные и несущие угрозу желаемому представлению о себе. В отечественной культуре гибридные модели часто представлялись как привлекательные, как идеальные образцы для подражания и воспроизводства, без поправки на то, что были результатами совладания с кризисными социальными условиями, а не собственным выбором женщины.

ISSN 2227-6165

О негативных аспектах такого варианта построения гибридной женской идентичности социологи стали говорить относительно недавно. Так, согласно наблюдениям Калачиковой и Груздевой тенденция повышения физической, психологической, экономической нагрузки содержит в себе потенциальный риск, и женщины вполне обоснованно могут испытывать недовольство завышенными к ним требованиями [Калачикова, Груздева, 2019], но в силу сложившихся стереотипов о настоящей женщине, способной и коня на скаку остановить, и войти в горящую избу, и решить проблемы с бандитами, и кормить семью, такое положение вещей может восприниматься не просто как нормальное, но и как желательное.

Как представляется, сериал Хлебникова отражает наметившуюся тенденцию снятия романтизации навязанного нарушения гендерной идентичности у женщин. Пока сильная героиня защищает семью и решает проблемы с бандитами и ментами, ее отношения с мужем становятся на грань краха, множатся проблемы у детей, а единственным выбором, который у нее остается – это выбор между плохим или очень плохим. В результате утрачиваются основания предыдущих представлений о себе, а идентичность, выстроенная по новым основаниям, не радует. Демонстрируя эти процессы, сериал может способствовать их рефлексии и, возможно, торможению.

ФИЛЬМОГРАФИЯ

1. Аватар / Avatar (2009, реж. Дж. Кэмерон, США), игр.
2. Гран Торино / Gran Torino (2008, реж. К. Иствуд, Германия/США), игр.
3. Легион / Legion (2010, реж. С.Ч. Стюарт, США), игр.
4. Обыкновенная женщина (2018, реж. Б. Хлебников, Н. Мещанинова, Россия), игр.
5. Район №9 / District 9 (2009, реж. Н. Бломкамп, ЮАР/США/Новая Зеландия/Канада), игр.
6. Солдат Джейн / G.I. Jane (1997, реж. Р. Скотт, США/Великобритания), игр.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бауман З.* Индивидуализированное общество. – Москва: Логос, 2005.
2. *Белинская Е.* Временные аспекты Я-концепции и идентичности // Мир психологии. 1999. Т. 3. – С. 138-147.
3. *Белинская Е.П.* Неопределенность как категория современной социальной психологии личности // Психологические исследования. 2014. Т. 7, № 36. С. 3. URL: http://psystudy.ru (дата обращения: 01.06.2020).
4. *Богатырева Е.* Исторические перемены и проблема идентичности: взгляд современного кино // Международный журнал исследований культуры. 2013. №3/12. – С. 63-67.
5. *Волкова Н.* Роль гендерного фактора в военном кино на примере фильма «А зори здесь тихие» , 2015 // Актуальные проблемы гуманитарной науки. 2016. – С. 110-113.
6. *Выготский Л.* Психология искусства. – Москва: Педагогика, 1987.
7. Гидденс *Э.* Ускользающий мир: как глобализация меняет нашу жизнь. – Москва: Издательство «Весь Мир», 2004.
8. *Гидденс Э.* Последствия современности. – Москва: Праксис, 2011.
9. *Емелин В., Тхостов А.* Вавилонская сеть: эрозия истинности и диффузия идентичности в пространстве интернета // Вопросы философии. 2013. № 1. – С. 74–84.
10. *Задворнова Ю.* Тенденции трансформации гендерных ролей в современной российской семье // Женщина в российском обществе. 2013. № 2. – С. 32-40.
11. *Игнатович А.* Производство гендерной субъективности советским детским кинематографом 1920-х–начала 1950-х гг. // Perekrestki. 2016. №. 1-2. – С. 84-113.
12. *Кабалевская А.* Представления о гендерных стереотипах в современной социальной психологии // Психологические исследования: электронный научный журнал. 2012. №2. С. 4. URL: http://psystudy.ru (дата обращения: 01.06.2020).
13. *Калачикова О., Груздева М.* Гендерные стереотипы в современной семье: женщины и мужчины (На материалах социологического исследования) // Женщина в российском обществе. 2019. №1. – С. 64-76.
14. Кино и коллективная идентичность / под общ. ред. *М.И. Жабского*. – Москва: ВГИК, 2013.
15. *Касьянова О.* Женщины нелегкого поведения // Солта, 13.11.2018. URL: https://www.colta.ru/articles/media/19718-zhenschiny-nelegkogo-povedeniya

16. *Кичин О.* Перевернутые буквы // Российская газета, 08.11.2018/ URL: https://rg.ru/2018/11/08/serial-obychnaia-zhenshchina-kak-opyt-vyzhivaniia-v-novoj-realnosti.html
17. *Клецина И.* Гендерная психология: практикум. – Издательский дом «Питер», 2009.
18. *Колотаев В.* Мужские практики переодевания в современной экранной культуре // Современная трансформация российской культуры. – Москва: Наука, 2005. – С. 360-379.
19. *Колотаев В., Улыбина Е.* Варианты преобразования феномена веры в несправедливый мир в кинематографе // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение», № 2(8). 2017. – С. 91-106.
20. *Колотаев В., Улыбина Е.* Кризисы идентичности в ситуации неопределенности как варианты отношения к себе // Мир психологии. 2016. №3/87. – С. 121-133.
21. *Колотаев В., Улыбина Е.* Стадиальная модель развития идентичности (на примере киноискусства) // Психология. Журнал высшей школы экономики. 2011. №8 /1.
22. *Колотаев В., Улыбина Е.* Стадиальная модель развития идентичности субъекта в культурно-историческом контексте (к проблеме роста самодетерминации в ее осуществлении) // Мир психологии. 2012. №1. – С.61-67.
23. *Копцева Н., Либакова Н.* Продуктивность гендерного подхода для гуманитарных исследований // Современные проблемы науки и образования. №1. 2013. URL: www.science-education.ru/107-8505 (дата обращения: 13.03.2013).
24. *Кракауэр З.* Фотография // Природа фильма. Реабилитация физической реальности. – Москва: Искусство, 1974.
25. *Кракауэр З.* Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. – Москва, Искусство, 1977.
26. *Логинов А.* Две концепции социокультурного кризиса: Зигмунт Бауман и Ульрих Бек // Вестник РГГУ. Серия «Философия. Социология. Искусствоведение». №12. 2009. – С. 83-95.
27. *Майгурова А., Улыбина Е.* Асимметрия гендерной идентичности // Мир психологии. 2013. №2. – С. 229-239.
28. *Маевская А.* Гендерная проблематика в контенте глянцевых журналов // Вестник Санкт-Петербургского университета. Язык и литература. 2012. №2.
29. *Максимова В.* Репрезентация гендерных стереотипов в СМИ // Lingua mobilis, 2011. №7(33).
30. *Павелкина Л.* Влияние СМИ и рекламы на формирование гендерных моделей поведения // Коммуникативные исследования. 2014. №2.
31. *Рогозина И., Пицун М.* Роль СМИ в формировании гендерных когнитивных эталонов // Филология и человек. 2008. №2.
32. *Светлакова Ю.* Гендерные исследования в области женского визуального искусства // Визуальные искусства в современном художественном и информационном пространстве. 2016. – С. 207-216.
33. *Силласте Г.* Гендерная социология: состояние, противоречия, перспективы // Социологические исследования. 2004. №9. – С. 77-86.
34. *Смагина С.* Критика «Полового вопроса» в советском кинематографе второй половины 1920-х-начала 1930-х гг. / С. Смагина // Артикульт. 2017. №3(27). – С. 89-94. DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-89-94
35. *Смагина С.* Экранная репрезентация «новой женщины» в советском кинематографе 20-х гг. // Артикульт. 2018 №4 (32). – С. 174-181. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-174-181
36. *Соколова Е.* Утрата Я: клиника или новая культурная норма // Эпистемология & философские науки. 2014. Т. 41/XLI. №3. – С. 190-210.
37. *Спутницкая Н.* Проблема гендера в современном российском кино и сериалах: критическая интродукция. – Москва: Академия медиаиндустрии, 2016.
38. *Суковатая В.* Гендерная политика рекламы на постсоветском телевидении // Социологические исследования. 2004. №2 – С. 65-70.
39. *Улыбина Е.* Быть автором себя: изменяемость идентичности как проявление субъектности по отношению к самому себе // Мир психологии. 2012. №1. – С. 48-61.
40. *Улыбина Е.* Функция искусства в культурно-исторической психологии ЛС Выготского //Культурно-историческая психология. 2006. Т. 2006. №. 2. – С. 89-97.
41. *Ухов Е.* Стоит ли смотреть сериал «Обычная женщина»? // Film.ru 02.11.2018 https://www.film.ru/articles/bolshoy-sekret-dlya-malenkoy-kompanii
42. *Шишлова Е.* Трансформация гендерной идентичности: социально-психологический аспект // Вестник МГИМО Университета. 2012. №1.
43. *Шмидт В., Шуршин К.* Массовая и элитарная культуры в зеркале гендерного подхода // Социологические исследования. 2000. №7. – С. 58-64.

ISSN 2227-6165

44. *Ярская-Смирнова Е.* Гендер, власть и кинематограф: основные направления феминистской кинокритики //Журнал социологии и социальной антропологии. 2001. Т. 4. №. 2. – С. 100-118.
45. *Hogg M.* Subjective uncertainty reduction through self-categorization: A motivational theory of social identity processes // European review of social psychology. 2000. Т. 11. №.1. –P. 223-255.
46. *Hogg M., Sherman, D., Dierselhuis, J., Maitner A., Moffitt G.* Uncertainty, entitativity and group identification // A Journal of Experimental Social Psychology. 2007. № 43 /1. P. 135-142.
47. *Lifton R.* The protean self: Human resilience in an age of fragmentation. – University of Chicago Press, 1999.

REFERENCES

1. Bauman Z. *Individualizirovannoe obshchestvo* [The Individualized society]. Moscow, Logos, 2005.
2. Belinskaya Y. *Neopredelennost' kak kategoriya sovremennoy sotsial'noy psikhologii lichnosti.* [Uncertainty as a category of modern social psychology of personality]. In *Psikhologicheskie Issledovaniya. Eletktronnyy nauchnyy zhurnal* [Psychological research. Electronic scientific journal], 2014. 7(36). P. 3. URL: http://psystudy.ru
3. Belinskaya Y. *Vremennyye aspect Ya-kontseptsii i identichnosti* [Temporary aspects of self-concept and identity]. In: *Mir psikhologii* [World of Psychology]. 1993. Pp. 138-147.
4. Bogatyreva Y. *Istoricheskiye peremeny i problema identichnosti: vzlyad sovremennogo kino* [Historical Changes and the Issue of Identy: From the Perspective of Modern Cinema]. In *Mezhdunarodnyy zhurnal issledovaniy kul'tury* [International Journal of Cultural Studies]. 2013. #3(12). Pp. 63-67.
5. Giddens A. *Posledstviya sovremennosti* [Consequences of the Present]. Moscow, Praksis, 2011.
6. Giddens A. *Uskol'zayushchiy mir: kak globalizatsiya menyayet nashu zhizn'* [An elusive world: how globalization is changing our lives]. Moscow, Izdatel'stvo "Ves' Mir", 2004.
7. Hogg M.A. *Subjective uncertainty reduction through self-categorization: A motivational theory of social identity processes.* In: *European review of social psychology*. 2000. T. 11. #.1. Pp. 223-255.
8. Hogg, M.A., Sherman, D. K., Dierselhuis, J., Maitner, A. T., & Moffitt, G. *Uncertainty, entitativity and group identificati.* In: *Journal of Experimental Social Psychology*, 2007, 43 (1). Pp. 135-142.
9. Ignatovich A. *Proizvodstvo gendernoy sub"yektivnosti sovetskim detskim kinematografom 1920-kh nachala 1950-kh godov* [Production of Gender Subjectivity by Soviet Children of the 1920s early 1950s]. In: *Perekrestki*, 2016, #1-2. Pp. 84-113.
10. Kabalevskaya A. *Predstavleniya o gendernykh stereotipakh v sovremennoy sotsial'noy psikhologii* [Representations of Gender Stereotypes in Modern Social Psychology]. In: *Psikhologicheskiye issledovaniya: electronnyy nauchnyy zhurnal* [Psychological Research. Electronic Scientific Journal], 2012, №2, P. 4. URL: http://psystudy.ru
11. Kalachikova O., Gruzdeva M. *Gendernyye stereotypy v sovremennoy sem'ye zhenshchiny i muzhchiny (na primere sotsiologo issledovaniya*) [Gender Stereotypes in Modern Family: Women and Men (Based on a Case Study)]. In: *Zhenshchina v rossiyskom obshchestve* [Women in Russian Society], 2019, #1. Pp. 64-67.
12. Kas'yanova O. *Zhenshchiny nelegkogo povedeniya* [Woman not easy conduct]. In: *Colta*, 11/13/2018 https://www.colta.ru/articles/media/19718-zhenschiny-nelegkogo-povedeniya
13. Kichin V. *Perevernutyye bukvy* [Inverted Letters]. In: *Rossiyskaya gazeta* [Russian Letters], 08.11.2018. https://rg.ru/2018/11/08/serial-obychnaia-zhenshchina-kak-opyt-vyzhivaniia-v-novoj-realnosti.html
14. *Kino I kollektivnaya identichnost'* [Cinema and Collective Identity]. Pod obshchey redaktsiyey M. Zhabskogo. Moscow, VGIK, 2013.
15. Kletsina I. *Gendernaya Psikhologiya: praktikum* [Gender Psychology: Workshop]. Izdatel'skiy dom "Piter", 2009.
16. Kolotayev V. *Muzhskiye praktiki pereodevaniya v sovremennoy ekrannoy kul'ture* [Men's Dressing Practices in Modern Screen Culture]. In: *Sovremennyye transfomatsii rossiyskoy kul'tury* [Modern Transformations of Russian culture]. Moscow, Nauka, 2005. Pp. 360-379.
17. Kolotayev V., Ulybina Y. *Stadial'naya model' razvitiya identichnosti sub"yekta v kul'turno-istoricheskom kontekste (k problem rosta samodeterminatsii v* yeye *osushchestvlenii)* [Developmental model the identity of the Subject in the Cultural-Historical Context (to the Problem of Growth Self-Determinational in its Imhlementation)]. In: *Mir psikhologii* [World of Psychology], 2012, #1. Pp. 61-67.
18. Kolotayev V., Ulybina Y. *Krisisy identichnosti v situatsii neopredelennosti kak variant otnosheniya k sebe* [Identity Crises in a Situation Uncertainties as Options for Self Attitude]. In: *Mir psikhologii* [World of Psychology]. 2016, #3-87. Pp. 121-133.

ISSN 2227-6165

19. Kolotayev V., Ulybina Y. *Stadial'naya model' razvitiya identichnosti (na primere kinoiskusstva)* [Developmental Model Identity (for Example Cinema)]. In: *Psikhologiya. Zhurnal vysshey shkoly ekonomiki* [Psychology. Journal of Higher School of Economics], 2011, № 8(1).
20. Kolotayev V., Ulybina Y. *Varianty preobrazovaniya very v nespravedlivyy mir v kinematografe* [Options for Transforming the Phenomenon of Faith into an Unfair World in Cinema]. In: *Vestnik RGGU. Seriya "Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedeniye"* [Bulletin of the Russian State Humanitarian University. Series "Philosophy. Sociology. Art History"], 2017, #2(8). Pp. 91-106.
21. Koptseva N., Libakova N. *Produktivnost' gendernogo podkhoda dlya gumanitarnykh issledovaniy* [Productivity of the Gender Approach for Humanitarian studies]. In: *Sovremennyye problem nauki i obrazovaniya* [Modern Problems of Sciens and Education], 2013, #1. URL www.siense-education.ru/107-8505 (data obrashcheniya : 03.13.1013)
22. Krakauer Z. *Fotogfafiya* [Photography]. In: *Priroda fil'ma. Reabilitatsiya fizicheskoy real'nosti* [Nature of the Film. Rehabilitation Phisical Reality]. Moscow, Iskusstvo, 1974.
23. Krakauer Z. *Psikhologicheskaya istoriya nemetskogo kino. Ot Kaligari do Gitlera* [Psychological History of German Movie. From Kaligari to Hitler]. Moscow, Iskusstvo, 1977.
24. Lifton R.J. *The protean self: Human resilience in an age of fragmentation*. University of Chicago Press, 1999.
25. Loginov A. *Dve kontseptsii sotsiokulturnogo krizisa: Zigmunt Bauman i Ul'rikh Bek* [Two Concepts of a Socioculturalcrisis: Zygmunt Bauman and Ulrich Beck]. In:*Vestnik RGGU. Seriya: Filosofiya. Sotsiologiya. Iskusstvovedeniye* [Bulletin of the Russian State Humanitarian University. Series. Philosofy. Sociology. Art History.], 2009, #12. P. 83-95.
26. Maksimova V. *Reprezentatsiya gendernykh stereotipov v SMI* [Representation of Gender stereotypes in the Media]. In: Lingua Mobilis, 2011. Pp. 7-33.
27. Mayevskaya A. *Gendernaya problematika v kontente glyantsevykh zhurnalov* [Gender in Glossy Content magazines]. In: *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Yazyk I literatura* [Bulletin of St. Petersburg University. Language and Literature], 2012. #2.
28. Maygurova A., Ulybina Y. *Asimmetriya gendernoy identichnosti* [Gender Asimmetry Identity]. In: *Mir psikhologii* [World of Psychology], 2013, #2. Pp. 229-239.
29. Pavelkina L. *Vliyaniye SMI i reklamy na formirovaniye gendernykh modeley povedeniya* [The Impakt of Media and Advertising of Gender Behavior Patterns]. In: *Kommunicativnyye issledovaniya* [Communicative Studies], 2014, #2.
30. Rogozina I., Pitsun M. *Rol' SMI v formirovanii gendernykh kognitivnykh etalonov* [The Role of the Media in Gender Cognitive Benehmarks]. In: *Filologiya I chelovek* [Philologiya and Man], 2008, #2.
31. Shishlova Y. *Transformatsiya gendernoy identichnosti: sotsial'no-psikhologicheskiy aspect* [Transformation of Gender Identity: Socialpsychological Aspect]. In: *Vestnik MGIMO Universiteta* [Bulletin of MGIMO University], 2012, #1.
32. Shmidt V., Shurshin K. *Massovaya i elitarnaya kul'tury v zerkale gendernogo podkhoda* [Mass and elite culture in the mirrorgender approach]. In: *Sotsiologicheskiye issledovaniya* [Sociological Studies], 2000, #7. Pp. 58-64.
33. Sillaste G. *Gendernaya sotsiologiya: sostoyaniye, protivorechiya, perspectivy* [Gender Sociology: State, Contradictions, Prospects]. In: *Sociologicheskiye issledovaniya* [Sociological Studies], 2004, #9. Pp. 77-86.
34. Smagina S. *Ekrannaya reprezentatsiya "novoy zhenshchiny" v sovetskom kinematografe 20-kh godov* [Screen Representation of the "New Woman" in the Soviet Cinema of the 20s]. In: *Articul't* [Articult], 2018, №4-32. Pp. 174-181. DOI: 10.28995/2227-6165-2018-4-174-181
35. Smagina S. *Kritika "Polovogo voprosa" v sovetskom kinematografe vtoroy poloviny 1920-kh nachala 1930-kh godov* [Criticism of "Sexual Issue" in Soviet Cinema Second Half of the 1920s early 1930s] In: *Articul't* [Articult], 2017, №3-27. Pp. 89-94. DOI: 10.28995/2227-6165-2017-3-89-94
36. Sokolova Y. *Utrata Ya: klinika ili novaya kul'turnaya norma* [The Loss of Self: a clinik or a New Cultural Norm]. In: *Epistemologiya & Filosofskiye nauki* [Epistemology & Philosophical Siences], 2014, T.41, XLI, #3. Pp. 190-210.
37. Sputnitskaya N. *Problema gendera v sovremennom rossiyskom kino i serialakh* : *kriticheskaya introduktsiya* [Problem Gender in Modern Russian Movie and TV Series: A Critical Introduction]. Moscow, Akademiya mediaindustrii, 2016.
38. Sukovataya V. *Gendernaya politika reklamy na postsovetskom televidenii* [The Gender Policy of Advertising in the post-Soviet Television]. In: *Sotsiologicheskiye issledovaniya* [Sociological Studies], 2004, #№2. Pp. 65-70.
39. Svetlakova Y. *Gendernyye issledovaniya v oblasti zhenskogo vizual'nogo iskussva.* [Gender Studies in the Field of Female Visual Arts]. In: *Vizual'nyye iskusstva v khudozhestvennom i informativnom prostranstve* [Visual Arts in Contemporary Art and Information Spase], 2016. Pp. 207-216.

ISSN 2227-6165

40. Ukhov Y. *Stoit li smotret'serial "Obychnaya zhenshchina"?* [It is Worth it to Watch the Series "Ordinary Woman"?]. In: *Film.ru* 02.11.2018. https://www.film.ru/articles/bolshoy-sekret-dlya-malenkoy-kompanii

41. Ulybina Y. *Byt'avtorom sebya: izmenyayemost' identichnosti kak proyavleniye sub"yektivnosti po otnosheniyu k samomu sebe* [Be Authored by Yourself: Mytability of Identy as Manyfestation of Subjectivity in Relation to Oneself]. In: *Mir psikhologii* [Worl of Psychology], 2012, #1. Pp. 48-61.

42. Ulybina Y. *Funktsiya iskusstva v kul'turno-istoricheskoy psikhologii L.S. Vygotskogo* [The function of Art in the Cultural – Historical Psychology]. In: *Kul'turno –istoricheskaya psikhologiya* [Cultural Historical Psychology], 2006, #2. Pp. 89-97.

43. Volkova N. *Rol' gendernogo faktora v voyennom kino na primere fil'ma «A zori zdes' tikhiye*, 2015. [The Rol' of Gender in Military Cinema for exemple the movie «And the Dawns Here Fre Quiet», 2015]. In: *Aktual'nyye problem sovremennoy gumanitarnoy nauki* [Actual Problems of Modern Humanitaries], 2016. Pp. 110-113.

44. Vygotskiy L. *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of Art]. Moscow, Pedagogika, 1987.

45. Yarskaya-Smirnova Y. *Gender, vlast' i kinematograf: osnovnyye napravleniya feministskoy kinokritiki* [Gender, Power and Cinema: Main Directions Feminist Film Criticism]. In: *Zhurnal sotsiologii i sotsial'noy antropologii* [Journal of Sociology and Social Anthropology], 2001, T.4, №#2. Pp. 100-118.

46. Yemelin V., Tkhostov A. *Vavilonskaya Set': eroziya istinnosti i diffuziya identichnosti v prostranstve interneta* [Babilonian Network: Erosion of Truth and Diffusion in the Internet]. In: *Voprosy filosofii* [Philosophy Issues], 2013, #1. Pp.74-84.

47. Zadvornova Y. *Tendentsii transformatsii gendernykh roley v sovremennoy rossiysskoy sem'ye* [Trends in the Transformation of Gender Roles in Modern Russian Family]. In: *Zhenshchina v rossiyskom obshchestve* [Woman in Russian Society], 2013, #2. Pp. 32-40.

ISSN 2227-6165

ART & CULT
АРТИКУЛЬТ
ФАКУЛЬТЕТ ИСТОРИИ ИСКУССТВА РГГУ
научный электронный журнал

DOI: 10.28995/2227-6165-2020-2-133-140

ISSN 2227-6165

Е.Г. Желнова
начальник экспозиционно-выставочного отдела
«Московской государственной картинной галереи
народного художника СССР Ильи Глазунова»
alena_zhelnova@mail.ru

К ВОПРОСУ О ГРАНИЦАХ ЖИВОПИСИ КЛАССИЦИЗМА В РОССИИ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П.И. СОКОЛОВА)

В статье рассматривается вопрос о границах и возможностях живописи эпохи классицизма в России во второй половине XVIII века на примере творческого наследия академика исторической живописи, профессора и педагога Императорской академии художеств Петра Ивановича Соколова (1753-1791). Проанализировав архивные источники и художественное наследие мастера, автор приходит к выводу, что создавая совершенные произведения, построенные по всем законам классицизма, Петр Соколов искал вдохновение в работах «старых мастеров», среди которых особенно любил Болонских академистов (братья Карраччи, Доменикино, Гвидо Рени), а для «учения колеров» копировал произведения Рубенса и Рембрандта. Данный факт показывает, что даже в рамках четко разработанной системы классической композиции русские художники имели широкий диапазон и возможности выбора произведений разных эпох и стилей для обучения, что, несомненно, нашло отражение в русском классицизме.

Ключевые слова: академик исторической живописи П.И. Соколов, русское искусство XVIII века, классицизм, русская историческая живопись, каноны классицизма

This article focuses on the question of border and possibility of the historical paintings in Russian in the second part of the XVIII century in the case of the artistic legasy by the academic of historical painting, professor of Imperial Fine Arts Academy P.I. Sokolov (1753–1791). Analyse the archival documents and artistic legasy, author reaches the conclusion what create the perfect paintings on canon of classicism Petr Sokolov derived inspiration from Old Masters, especially Karracci brothers, Domenichino, Guido Reni, and to hone his colour feeling he copied paintings by Rubens and Rembrandt. This fact shows what as part of explicitly formulated classical composition Russian artists had broad spectrum and choice of works of the different periods and style for their education. It's undoubtedly was reflected in Russian classicism.

Keywords: academic of historical painting P.I. Sokolov, Russian art of the XVIII century, classicism, Russian historical painting, canon of the classicism

В советской литературе часто писали о достаточно жестких и узких границах русского искусства XVIII–XIX столетий. Зачастую исследователи говорили о том, что политика и эстетические воззрения, диктуемые искусством классицизма, не давали возможности развития индивидуальных способностей отдельных художников. М.Г. Воронов полагал, что «искусство этого времени в значительной степени было поставлено на службу императорского двора и часто замыкалось рамками его интересов» [Воронов, 1982, с. 3]. Об этом также писал и М.В. Алпатов [Алпатов, 1967]. Н.Н. Коваленская, анализируя академические программы для разных возрастов, пришла к выводу, что «все это задерживало свободное развитие индивидуального творчества ученика» [Коваленская, 1964, с. 83].

Сегодня позиция и взгляды относительно классического искусства уже пересмотрены. Об условиях, созданных в Академии художеств и способствующих развитию творческих способностей воспитанников класса живописи исторической, писала С.В. Моисеева [Моисеева, 2014]. В свою очередь, А.А. Карев, рассматривая основные идеи сочинений, направленных в Академию для рекомендаций художникам, как следует изображать натуру, писал о том, что, несмотря на подробные рассуждения о красоте и прилежности создания фигур «вроде бы никаких запретов на тот или иной увиденный в природе мотив или, как говорили в XVIII веке, «предмет» не было» [Карев, 2003, с. 14].

В данной статье, на примере произведений академика исторической живописи, профессора и педагога Императорской академии художеств, одного из ведущих русских художников второй

© Желнова Е.Г., 2020

ISSN 2227-6165

половины XVIII Петра Ивановича Соколова (1753-1791) рассмотрим, как повлияли идеи классицизма в России на его творчество.

Несомненно, европейская традиция академического образования, эстетические идеалы эпохи, описанные в сочинениях русских писателей, ученых и просветителей второй половины XVIII века не могли не сказаться на формировании индивидуальной манеры изображения, создании идеальной композиции и сложении собственного художественного стиля П.И. Соколова. Обратимся к основным сочинениям и трактатам русских просветителей 1760-х годов, того периода, когда художник только осваивал основы мастерства.

Известный русский писатель Александр Петрович Сумароков (1717-1777) в «Слове на открытие Академии Художеств» в 1764 году, излагая свойства пиктуры (живописи) и скульптуры, обращал внимание художников на чувственное восприятие произведения: «Желающу мне вообразити Александра поражающа Дария, мало мне единого исторического описания, мало помоществующей мне историческому описанию, не только общенародной, но стихотворческой мысли. Чувства наши сильнее мыслей наших…» [Сумароков, 1781, ч. II, с. 311-312].

Михаил Васильевич Ломоносов (1711-1765) в «Слове благодарственном на освящении Академии Художеств» 1764 года указывал на патриотические задачи живописцев: «Живописные хитрости зиждительные персты, отменою цветов, света и тени возвышая равную плоскость похвальным обольщением зрения, принесут в настоящее время минувшие российские деяния показать древнюю славу праотцев наших, счастливые и противные обращения и случаи и тем подать наставление в делах, простирающихся к общей пользе» [Ломоносов, 1950-1983, т. 8, с. 808-809].

Одним из сочинений, отражавших общенациональные идеи русских деятелей просвещения, было и «Письмо об искусстве», которое Григорий Николаевич Теплов (1717-1779) в 1765 году представил в Совет Академии художеств. В этом письме он рассуждал о необходимости прочного научного знания художником всего, что касается трактуемого им предмета.

В 1766 году было создано не менее важное сочинение, отражающее эстетические идеи эпохи – трактат «О пользе, славе и проч. художествах» Дмитрия Алексеевича Голицына (1734-1803). В разделе «Советы живописцам, что им наблюдать дабы до совершенства дойти» Голицын писал, что «разум – есть первая вещь нужнейшая для живописца» [Каганович, 1963, с. 119].

Эти идеи, несомненно, нашли отражение во всей русской исторической живописи второй половины XVIII века и в произведениях П.И. Соколова.

Живопись классицизма подразумевала определенные границы и каноны изображения фигур, создания композиции и колорита картины. Важную роль в формировании традиции исторической живописи в России сыграли приглашенные европейские художники, которые обучали первых воспитанников Академии художеств, а также практика копирования и изучения произведений искусства Западной Европы, хранящихся в собраниях академического музея и Эрмитажа.

Однако нельзя говорить о том, что русские исторические живописцы обучались искусству только на картинах и эстампах художников классицизма и неоклассицизма в Европе. Коллекция академического музея и Эрмитажа включали в себя произведения достаточно широкого круга мастеров различных эпох и стилей стран Европы. К тому же, разработанная практика пенсионерских поездок в ведущие страны Европы – Италию и Францию, – позволила изучать античное искусство наравне с работами художников различных эпох и направлений, в том числе современных итальянских и французских мастеров. Поэтому европейская традиция и ее особенности восприятия исторической живописи также стали неотъемлемой частью русской исторической живописи второй половины XVIII века.

Не менее большое влияние на русскую историческую живопись второй половины XVIII века оказало копирование образцов европейского искусства. Подобные задания давали своим ученикам не только приглашенные художники из Европы. Например, после завершения обучения у Ивана Аргунова Антон Лосенко, Иван Саблуков и Кирилл Головачевский получили аттестаты с приложенным списком картин, написанных в мастерской, среди которых числятся «Товий

ISSN 2227-6165

с ангелом» Лосенко и «История Луки и Клеопы» Саблукова, написанные с оригинала неизвестного нам немецкого художника [Каганович, 1963, с. 32].

К сожалению, не сохранилось данных о том, сколько копий и с полотен каких мастеров выполнил Петр Соколов во время обучения в Императорской Академии художеств, кроме тех произведений, которые были проданы на аукционе 1770 года. Среди них картины, копированные в академической галерее: «Испанский пастух с флейтой», «Весталка с жертвенным сосудом» (с Дженовезе[1]) и «Баталия» [Петров, 1862, с. 71].

В Академической традиции художественного образования существовали достаточно жесткие рамки процесса создания исторической картины. Петр Иванович Соколов был одним из учеников знаменитого русского исторического живописца А.П. Лосенко (1737-1773). Методы обучения живописи, рисунка и композиции Лосенко достаточно полно были изучены и описаны Н.М. Молевой [Молева, 1962] и Э.М. Белютиным [Молева, Белютин, 1956], а также А.Л. Кагановичем [Каганович, 1963], поэтому в данной статье не будем останавливаться на этом подробно.

Для работы над композицией художники множество часов проводили в натурном классе, изучая пластику движений человека. Такие рисунки отдельных фигур, постановочных групп, служили подготовительными эскизами к будущему живописному полотну. Следующей стадией было выполнение графического наброска композиции с применением сангины и мела. И лишь после проделанной работы ученики обращались к написанию картины. Такой же системе создания исторической картины следовал и Петр Соколов.

Одна из первых сохранившихся и известных в наши дни картин П.И. Соколова – «Амур, оттачивающий стрелу» (1770-е. ГРМ. Холст, масло. 162х116 см). В картине, словно создавая портрет этого героя, художник выбирает вертикальный формат произведения. Соколов изображает бога, сидящим на камне, с которого свисает ткань. Наличие ее в композиции отсылает нас к постановочным рисункам натурщиков. Положение тела повторяет S-образный изгиб, особенно любимый мастерами Возрождения. Полотно выполнено в сдержанной цветовой гамме теплого колорита. Фоном служит условный пейзаж, исполненный преимущественно небольшим количеством градации зеленого и коричневого цветов. Это придает всему полотну сдержанный характер.

В годы пенсионерской практики (1773-1778) Соколов сохраняет привычный метод работы над картиной, которому его обучали еще в Императорской Академии художеств. Об этом свидетельствуют отчетные рапорты художника в академический Совет: «упражняюсь в рисовании с натуры и некоторых статуях, в рисовании с картин Доминикино и компоновании разных эскизов, из которых по усмотрению буду стараться произвесть на картину и не умедлю прислать непременно успехи первого начала» [РГИА, д. 635. л. 1]. Он рисовал не только натурщиков в различных положениях, изучая при этом анатомию человеческого тела. Его интересовала каждая малейшая деталь композиции. Отсюда такое множество подготовительных эскизов.

В рапорте от 29 июня 1774 года Петр Соколов сообщал: «Не упуская, хожу во французскую академию рисовать с натуры и пользуюсь советами лучших господ пенсионеров, рисую с работ Караччия, также получаю наставления от профессора Батония» [РГИА, д. 635. л. 38-38 об.].

В 1776 году Петр Соколов отправил в Совет Императорской Академии художеств первое отчетное произведение «Меркурий и Аргус» (ГРМ. Холст, масло. 190х140 см). Соколов работал над картиной не торопясь, изучая Карраччи и делая этюды с натуры и антиков. Несколько раз ему пришлось переделать первую идею. Сохранившийся эскиз-вариант картины показывает, как менялась композиция полотна.

В картине Петр Соколов избегает лишней передачи динамических движений фигур. Художник использует классическую треугольную композицию и соединяет два разновременных события: заснувший Аргус и Меркурий, позади которых стоит освобожденная Ио. Соколов противопоставляет двух персонажей и показывает два типа красоты мужского тела. Тело Аргуса в сравнении с изображением Меркурия могучее, но поза, опущенная голова и расслабленные руки

[1] Настоящее имя Бернардо Строцци (1581-1644).

ISSN 2227-6165

усиливают ощущение спящего человека. Кроме того, в обеих фигурах ощущается положение, схожее с зарисовками натурщиков, которые художник выполнял в Италии.

Использование таких форм было характерно для всей живописи классицизма. Схожее положение сидящей фигуры мы встречаем и у Ивана Акимова в картине «Самосожжение Геркулеса на костре в присутствии его друга Филоктета» (1782) и в работе итальянского мастера эпохи барокко Пьетро да Кортона «Наказание Геркулеса» (1635). Однако манера письма отличает Аргоса Соколова от Геркулеса да Кортона. Петр Соколов не использует пастозных мазков и мягче вписывает фигуру в окружающее пространство.

Совершенство расположения фигур в пространстве и грация силуэтов показывают высокий уровень мастерства художника. По свидетельствам Рейфенштейна, следившего за успехами русских пенсионеров в Риме, Соколову пришлось исправить некоторые части картины по совету Батони и других знатоков [Коваленская, 1964, с. 136]. Здесь нет деталей, отвлекающих внимание от главных персонажей. Соколов вводит в произведение пейзаж, который, тем не менее выполненный в сдержанной цветовой гамме, служит лишь фоном, а дополнительные персонажи – заколдованная красавица Ио в виде коровы и собака Аргуса, стерегущая ее – помогают расшифровать происходящее. Два года Соколов писал эту работу. Однако еще в процессе создания полотна, надсматривавший за русскими художниками в Риме Рейфенштейн, сообщал в Академию, что «фигуры, в величину натуры, очень хорошего стиля и колорит будет довольно верный при окончании» [Петров, 1862, с. 72].

В этом полотне отразилось не только великолепное владение художника принципами построения композиции. За счет градации множества оттенков и полутонов Соколов добивается сдержанного колорита: в фигурах и на переднем плане преобладают теплые оттенки, в пейзаже – холодные. Такая гармония теплого и холодного усиливает сдержанность композиции.

Полотно «Меркурий и Аргус» – прекрасный пример произведения, написанного в лучших традициях классицизма. Фигуры на полотне соответствовали негласному канону изображения идеального человека или героя. Вице-президент Императорской Академии Художеств Петр Петрович Чекалевский (1751-1817) рекомендовал художникам добиваться такого рисунка: «… когда означится правильность в обводах, величавость в фигуре, приятность в положении, красота в членах, сила в груди, легкость в ногах, крепость в плечах и руках, откровенность на челе и на бровях, разум в глазах, здравие на щеках и добродушие, или приязненность на устах» [Карев, 2003, с. 41]. Картина понравилась Совету Академии и была выдержана в рамках классицизма.

Уже в следующем 1777 году Петр Соколов закончил еще одну картину на тему из античной мифологии – «Дедал привязывает крылья Икару» (ГТГ. Холст, масло. 196,4х145 см). Художник сохранил тот же подход к написанию картины, который был свойственен произведению «Меркурий и Аргус»: исполнив несколько набросков с натуры, приступил к созданию композиции.

Данное произведение Петра Соколова сильно контрастирует по колориту с другими работами мастера. Тона, которые использовал в своих произведениях русский художник, стали гораздо мягче и гармоничнее, живопись еще более спокойной, а образ более сдержанный. При этом композиция картины полностью соответствует законам построения классического произведения. Соколов изображает момент подготовки Дедала и Икара к побегу из темницы. Но его герои не в заточении, а на фоне прекрасного безмятежного пейзажа. Художник выбирает вертикальный формат произведения, благодаря чему внимание зрителя сосредотачивается на фигурах. Строгая классическая композиция строится на пересечении нескольких диагоналей, которые образуют руки персонажей и крылья, как их продолжение. Яркая вспышка света, освещающая фигуру юноши, выделяет главного персонажа этого мифа.

И снова Соколова интересует анатомические различия фигур зрелого и юного возраста. Усиливается акцент не на мускулатуре, а на карнации тел: нежная, светло-розоватая кожа мальчика и темная, исполненная коричневатыми оттенками взрослого мужчины. Фигуры расположены близко друг к другу, движения плавные и спокойные. Взаимодействие достигается пересечением рук и поворотами голов, взгляды обращены друг к другу.

ISSN 2227-6165

О работе над живописным полотном Рейфенштейн сообщал в Академию, что картина «сочинена счастливо», и что Соколов «выбрал из трех композиций, различных между собой на этот сюжет ту, которую хвалили, и где действие выражено с большею простотою и наивностью. Перенеся рисунок уже на полотно, он еще раз выправил его по замечаниям г. Батони» [Петров, 1862, с. 74].

Полотно является прекрасным примером классической композиции. Колорит картины создает ощущение безмятежности и строится на нежных оттенках розового, голубого, оливкового и коричневого. Использование таких цветов напоминает полотна римских учителей и наставников (Вьен, Натуар и Батони) Соколова, в произведениях которых еще сильны влияния стиля рококо. Интересно, что, несмотря на совершенно иной мягкий колорит картины, Рейфенштейн писал об этой работе в Академию художеств, что она соответствует эстетике просветительского классицизма и одобрял за то, что художник «выражал тему с наибольшей простотой и наивностью» [Коваленская, 1964, с. 96]. Основываясь на мнение и восприятие современниками произведения «Дедал и Икар» Петра Соколова, можно сделать вывод, что границы классицизма оставляли возможность творческой свободы художникам.

Еще одно знаменитое произведение Петра Соколова «Венера и Адонис» (1782. ГРМ. Холст, масло. 252х165 см) создано на основе программы Академии художеств на получение звания академика. Программа была выработана 28 сентября 1779 года профессором Г.И. Козловым. Соколову было предложено написать картину на сюжет из мифологии: «Идущего Адониса на охоту, коего Венера по горячей любви своей удерживает. Где желается видеть из обеих фигур принадлежащие им страсти и куплю их атрибуты» [РГИА, д. 820. л. 6].

Изложенная Советом Императорской Академии художеств программа содержала описания сюжета, который должен был изобразить художник. Однако даже в четко разработанном задании нет подробного описания того, как именно следовало располагать фигуры. Данный факт показывает, что, Академия только ставила перед художником определенные задачи, но не ограничивала их в самостоятельном выборе творческого исполнения.

Однако не стоит забывать о том, что в сочинениях русских просветителей XVIII века существовали рекомендации для художников. Например, в трактате «О пользе, славе и проч. художествах» Голицын писал, что следует избегать нарочитых поз, а фигуры должны быть «пристойными» выбранному сюжету. Крупнейшие исследователи русского искусства XVIII века Н.Н. Коваленская [Коваленская, 1964], А.Л. Каганович [Каганович, 1963] и А.А. Карев [Карев, 2003] отмечали близость сочинения Голицына к трактату о живописи Дидро. Тем не менее трактат Голицына был написан для русских художников и, несомненно, оказал влияние на историческую живопись данной эпохи.

Как полагали русские писатели и просветители второй половины XVIII века, движение рук и ног, трактовка головы и взгляда являются признаками экспрессии.

При этом программа содержала в себе пожелание изображения сильных чувств и эмоций. Сложность исполнения эмоционального настроения картины заключалась в том, что Соколову было необходимо показать любовь и переживания Венеры к прекрасному юноше Адонису, не разрушая при этом законы классицистической композиции.

Как и при работе над другими картинами художник занялся разработкой подготовительных эскизов. Многие из этих рисунков теперь хранятся в собрании Русского музея. В произведении «Венера и Адонис» художник снова выбирает свой любимый вертикальный формат, чтобы усилить внимание зрителя на персонажах, и помещает все фигуры в классическую треугольную композицию, объединяя их посредством единства действия – богиня и два Амура удерживают прекрасного юношу Адониса. Справа обнаженная фигура богини, словно только что присела она на пригорок. Ее ноги скрещены так, как когда-то художник сажал на камень своего Амура в картине «Амур, оттачивающий стрелу». Золотистая ткань под ее телом отсылает нас к рисункам натурщиков.

ISSN 2227-6165

Петр Соколов старался передать трагедию любви богини к смертному юноше, опираясь на те идеи, о которых писали русские просветители второй половины XVIII века. Такое изображение поставленной академической задачи художнику соответствовало этическим идеалам эпохи. Во второй половине XVIII столетия в произведениях исторической живописи главными считали такие достоинства, как вдумчивость, рассудительность и благопристойность. Именно эти предпочтения были описаны позднее в сочинении И.Ф. Урванова «Краткое руководство к познанию рисования и живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах» (1793). В этом руководстве автор размышлял: «Страсти же и чувствования всегда выражаются взглядами и чертами лица, и приличным движением головы, рук, ног и корпуса…» [Евангулова, 2005, с. 105]. Таким образом, мы видим, как грамотно воплотил художник в этом полотне не только поставленную перед ним академическую задачу, но и учел многие потребности времени.

Помимо исторической живописи Петра Соколова до наших дней сохранилось эпистолярное наследие мастера, которое позволяет нам говорить о еще одной открытой границе в академической живописи. Все отчетные рапорты Петра Ивановича Соколова и письма комиссионера от Академии художеств в Риме Рейфенштейна, сообщавшего в Совет об успехах русских пенсионеров, являются важным источником для исследователей при восстановлении и изучении процесса обучения художника в мастерской Помпео Батони и в Парижской академии в Риме. Все эти документы хранятся в Российском государственном историческом архиве (РГИА СПб) в Санкт-Петербурге. Сохранившиеся документы помогли понять, что изучение и копирование картин европейских художников, чье искусство принадлежало абсолютно разным стилям, не помешали относить живопись Соколова в Императорской академии художеств к одним из лучших образцов произведений, созданных в лучших традициях классицизма и служивших образцами для копирования последующими поколениями русских художников.

Произведения Петра Соколова написаны по всем законам классической композиции. Однако рассмотренные в данной статье картины, изученные отчетные рапорты Петра Соколова показывают, что художник искал вдохновение и в работах «старых мастеров», среди которых особенно его привлекали Болонские академисты (братья Карраччи, Доменикино, Гвидо Рени). Он копировал их полотна, изучал движение человека и складок одежды, выполняя многочисленные зарисовки с натуры, а для «учения колеров» копировал произведения Рубенса и Рембрандта. «Итальянский журнал» П.И. Соколова [РГИА, д. 705, л. 14-28] также наглядно отражает, произведения каких именно художников произвели наибольшее впечатление на русского мастера. Среди них работы таких художников, как Гвидо Рени, Доменикино, Гверчино и Помпео Батони. Называя произведения, заслуживающими особого внимания, по мнению русского пенсионера, в доме принца Боргезе он пишет: «находятся еще многие рисунки: оригиналы Рафаэля, Ланфранко, Караваджо, Микеланджело, Аннибале Карраччи и прочих славных мастеров» [РГИА, д. 705. л. 24 об.]. Данный факт связан не только с личными приоритетами художника. Во второй половине XVIII века, в эпоху расцвета классицизма в России, произведения Высокого Возрождения и Болонской школы были особенно популярны и считались высшим достижением искусства. Поэтому не удивительно, что в первую очередь, в римском журнале Соколов обращает внимание именно на полотна этих художников. Однако именно работы Гвидо Рени, Гверчино, Доменикино и Помпео Батони Петр Соколов описывает гораздо чаще и только с положительной характеристикой. Исходя из этого, можно сделать вывод, что творчество данных художников было особенно близко русскому мастеру.

В искусстве классицизма композиция и рисунок – две главные составляющие произведения. Не случайно, наблюдая картины и скульптуры европейских мастеров, Соколов обращал внимание на такие детали: «компонования очень хорошего, колера яркие и приятные в рисунке», «рисунок очень хороший и в одеяние стиля великого», «компонование оной группы очень хорошее» [РГИА, д. 705. л. 14-28].

ISSN 2227-6165

В наши дни «Итальянский журнал» художника остается важным документом, из которого мы не только узнаем о знакомстве с произведениями западноевропейской живописи, скульптуры и архитектуры. Важно для изучения творчества Петра Соколова, что данный журнал содержит комментарии и личную оценку Соколова увиденного в Италии.

Опираясь на архивные источники, проанализировав детали произведений живописи Петра Соколова, мы можем говорить о том, что, на первый взгляд, достаточно жесткие рамки классицизма давали художнику широкий диапазон выбора и ориентиров на лучшие образцы мирового искусства, ставших источников обучения и вдохновения мастера. Произведения художника были оценены современниками как картины, соответствующие эстетике просветительского классицизма, а ученики гравировального класса выполняли копии полотен Соколова в гравюре. В них отчетливо просматривается классическая композиция, глубокие насыщенные цвета, свойственные стилю классицизм. Однако в мягком колорите и нежных не контрастных цветах произведения «Дедал и Икар» видны влияния стиля рококо. Не стоит забывать и о том, что академические программы, разрабатывавшиеся для русских художников в Императорской академии художеств, не ставили своей целью создание узких рамок изображения и не давали детального описания желаемой картины. Они только называли мастерам тему и говорили об особых пожеланиях конечного результата. Но то, как художник отражал идею полученной от Совета академии программы, зависело только от творческих способностей каждого художника.

ИСТОЧНИКИ

1. *Ломоносов М.В.* Слово благодарственное Ея Императорскому Величеству на освящение Академии Художеств, именем ея говоренное. Т. 8: Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732-1764 // *Ломоносов М.В.* Полное собрание сочинений / АН СССР. – Москва; Ленинград, 1950-1983.
2. *Петров П.Н.* Художественные и исторические заметки. Часть II. – Санкт-Петербург, 1862. С. 70-79.
3. РГИА СПб. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 635.
4. РГИА СПб. Ф. 789. Оп. 1 ч.1. Д. 705.
5. РГИА СПб. Ф.789. Оп. 1 ч.1. Д. 820.
6. *Сумароков А.П.* Полное собрание всех сочинений в стихах и прозе. Ч.II. – Москва, 1781.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алпатов М.В.* Этюды по истории русского искусства. Том 2. – Москва: Искусство, 1967.
2. *Воронов М.Г.* Гавриил Козлов. – Ленинград: Художник РСФСР, 1982.
3. *Евангулова О.С.* К вопросу о художественных предпочтениях и неприятиях русских профессионалов и любителей искусства во второй половине XVIII века // Русское искусство Нового времени. Исследования и материалы. Вып. 9. – Москва, 2005. – С. 104-117.
4. *Каганович А.Л.* Антон Лосенко и русское искусство середины XVIII столетия. – Москва: Академия художеств СССР, 1963.
5. *Карев А.А.* Классицизм в русской живописи. – Москва: Белый город, 2003.
6. *Коваленская Н.Н.* Русский классицизм. – Москва, 1964.
7. *Моисеева С.В.* «К лучшим успехам и славе Академии»: Живописные классы Санкт-Петербургской Академии художеств XVIII – первой половины XIX века. – Санкт-Петербург: ДМИТРИЙ БУЛАНИН, 2014.
8. *Молева Н.М.* Выдающиеся русские художники-педагоги. – Москва: Академия художеств СССР, 1962.
9. *Молева Н.М., Белютин Э.М.* Педагогическая система Академии Художеств XVIII века. – Москва: Искусство, 1956.

SOURCES

1. Lomonosov M.V. *Slovo blagodarstvennoe Eya Imperetorskomu Velichestvu na osvyaschenie Academii khudozhestv, imenem eya govorennoe* [Word a thank-you of the Imperial Majesty on consecration of Academy of Fine Arts]. V.8. Poetry, prose, writing, 1732-1764. In: Lomonosov M.V. *Polnoe sobranie sochineniy* [complete works]. AN USSR. Moscow; Leningrad, 1950-1983.
2. Petrov P.N. *Khudozhestvennye i istoricheskie zametki* [Artistic and historical article]. Part II, St. Petersburg, 1862. Pp. 70–79.

3. RGIA SPb. F. 789. Op. 1 V.1. D. 635.
4. RGIA SPb. F. 789. Op. 1 V.1. D. 705.
5. RGIA SPb. F.789. Op. 1 V.1. D. 820.
6. Sumarokov A.P. *Polnoye sobranie vsekh sochineniy v stikhakh i prose* [Complete works in poetry and prose]. Vol. II. Moscow, 1781.

REFERENCES

1. Alpatov M.V. *Etudy po isyorii russkogo iskusstva* [Sketches on the history of Russian art]. Vol.2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967.
2. Evangulova O.S. *K voprosu o khudozestvennyh predpochteniyah i nepriyatiyah russkikh professionalov i lubiteley iskusstva vo vtoroy polovine XVIII veka* [To the issue of art preference and non-admission Russian professionals and art lovers in second part of XVIII century]. Russkoe iskusstvo Novogo vremeni. Issledovaniya i materialy [Russian art of modern age. Researches and study material]. No. 9, 2005. Pp. 104–117.
3. Kaganovich A.L. *Anton Losenko i russkoe iskusstvo serediny XVIII veka* [Anton Losenko and Russian art of the middle of XVIII century]. Moscow, Academiya khudozhestv Publ., 1963.
4. Karev A.A. *Classicism v russkoy zhivopisi* [Classicism in Russian painting]. Moscow, Beliy gorod Publ., 2003.
5. Kovalenskaya N.N. *Russkiy classicism* [Russian classicism]. Moscow, 1964.
6. Moiseeva S.V. *K lutshim uspekham i slave Academii. Zhivopisnye klassy Sankt-Peterburgskoy Imperatorskoy Academii* [For the best success and fame of Academy. Pictural classes of the Imperial Academy in St. Petersburg]. St. Petersburg, Dmitriy Bulavin Publ., 2014.
7. Moleva N.M., Belutin Ye.M. *Pedagogicheskaya sistema Akademii Khudozhestv XVIII veka* [Pedagogical system of the Academy of Arts of the XVIII century]. Moscow, Iskusstvo, 1956.
8. Moleva N.M. *Vydayuschiesya russkie khudozhniki-pedagogi* [Outstanding Russian teachers of arts]. Moscow, Academiya khudozhestv USSR, 1962.
9. Voronov M.G. *Gavriil Kozlov* [Gavriil Kozlov]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ, 1982.

ISSN 2227-6165

ISSN 2227-6165

SUMMARY

СОЦИАЛЬНЫЙ ДИЗАЙН КАК ИНСТРУМЕНТ ПРАКТИКИ «ЖИЗНЕСТРОИТЕЛЬСТВА»

УДК 7.01

Автор-1: ***Старусева-Першеева Александра Дмитриевна***, кандидат искусствоведения, доцент факультета Коммуникаций, медиа и дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (115054, Москва, ул. Малая Пионерская, 12), e-mail: apersheeva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0002-2969-2720

Автор-2: ***Шевцова Ольга Владимировна***, магистр психологии Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики», специалист по связям с общественностью, ООО «Брунел Рус» (123242, Москва, Новинский бульвар, 31), e-mail: olshevzova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0804-7818

Аннотация: Социальный дизайн на сегодняшний день является одной из наиболее актуальных практик, реализующих множество стратегий «ответственного» проектирования, где конечной целью является не увеличение прибылей или символического капитала, но улучшение качества жизни людей. Современное общество сталкивается с множеством так называемых проблем «порочного круга», сложных социо-технических проблем системного характера (растущее неравенство, экологические проблемы, недостаточность инклюзивных проектов в сфере услуг и так дальше), для решения которых необходимо не применять традиционные решения «сверху», а разрабатывать и внедрять проекты в рамках «горизонтальных» связей дизайнера и его целевой аудитории. Таким образом, социально-ответственное проектирование, как показывают авторы статьи, становится продолжением практики «жизнестроительства», начатой в период русского авангарда.

Ключевые слова: социальный дизайн, социально-ответственное проектирование, современное искусство, общество потребления, проблемы порочного круга, авангард, жизнестроительство

SOCIAL DESIGN AS A TOOL OF LIFE-CONSTRUCTION PRACTICE

UDC 7.01

Author-1: ***Staruseva-Persheeva Alexandra Dmitrievna***, PhD in Arts, assistant professor at the Faculty of Communications, Media, and Design, National Research University Higher School of Economics (12, Ulitsa Malaya Pionerskaya, Moscow, Russia 115054), e-mail: apersheeva@hse.ru

ORCID ID: 0000-0003-0804-7818

Author-2: ***Shevtsova Olga Vladimirovna***, Master of Psychology, Public affairs specialist, LLC Brunel Rus (31, Novinsky blvd, Moscow, Russia 123242), e-mail: olshevzova@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0804-7818

Summary: Social design today brings together a variety of practices aimed at implementing strategies of “responsible” design with the ultimate goal to improve the quality of life of people, rather than at an increase of profits or symbolic capital. Nowadays, society is faced with various so-called “wicked problems”, in other words complex systemic socio-technical problems (growing inequality, environmental problems, lack of inclusive technologies in the service sector and so on), which require more than a direct application of certain traditional top-to-bottom solutions, but an innovative way to develop and implement projects within the framework of “horizontal” connections between the designer and the target audience. Thus, socially-oriented design practice, as the authors of the article show, becomes a n extension of the practice of “life-construction”, rooted in the Russian avant-garde.

Keywords: social design, socially responsible design, contemporary art, consumer society, wicked problems, avant-garde, life-construction

ИКОНОГРАФИЯ СЦЕН НАГРАЖДЕНИЯ ЧИНОВНИКОВ ИЗ ХРАМОВЫХ КОМПЛЕКСОВ ВРЕМЕНИ XX ДИНАСТИИ

УДК 7.032(32)+726.85

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

ORCID ID: 0000-0002-1345-7056

Аннотация: К эпохе Нового царства относится расцвет феномена награждения придворных чиновников и воинов царем за верную службу, что подтверждается значительным количеством исторических источников, а также сценами, иллюстрирующими награждение фараоном представителей знати, которые появляются в частных гробницах в правление Тутмоса IV и продолжают существовать на протяжении всего Нового царства. В данной статье речь идет о сценах награждения времени XX династии, которые находятся в храмовых комплексах. Интересен сам факт появления изображения награждения

ISSN 2227-6165

частного лица не в собственной гробнице, а в храмовом комплексе. Статья посвящена сценам награждения градоправителя Фив Пасера из поминального комплекса Рамсеса III Мединет Абу и верховного жреца Амона-Ра Аменхотепа из Карнакского храма, а также сравнительной характеристике этих сцен с более ранними сценами награждения из частных гробниц времени XVIII династии.

Ключевые слова: Древний Египет, Новое царство, сцены награждения, поминальный храм Рамсеса III в Мединет Абу, Карнакский храм, золото почести

ICONOGRAPHY OF THE REWARDING SCENE FROM TEMPLE COMPLEXES OF THE XX DYNASTY

UDC 7.032(32)+726.85

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, as well as the scenes depicting the king's rewarding the noble people which first were created in private tombs during the reign of Tutmos IV and went on appearing during the whole New kingdom epoch. This article is about the rewarding scenes from temple complexes, which dates the time of the XX dynasty. An interesting fact is the appearance of the image of rewarding a private person not in his own tomb, but in the temple complex. The article is devoted to the compositional features of the rewarding scenes of the Mayor Paser from the Mortuary temple of Ramses III at Medinet Habu and the high priest of Amun-Ra Amenhotep from the Karnak temple, as well as a comparative characteristics of this scene with earlier rewarding scenes from private tombs of the XVIII dynasty.

Keywords: Ancient Egypt, New Kingdom, rewarding scenes, gold of honour, rewards, mortuary temple of Ramses III in Medinet Habu, The Karnak Temple Complex

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ АСПЕКТ ИЗОБРАЖЕНИЯ ХРАМА В ИУДЕЙСКИХ АПОКАЛИПТИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ КОНЦА I – НАЧАЛА II ВВ. Н.Э.

УДК 26+726.3

Автор: ***Давидоглу Сергей Николаевич***, аспирант Центра изучения религий Российского государственного гуманитарного университета (125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: mail@davidoglu.ru
ORCID ID: 0000-0003-1484-0425

Аннотация: Иудейские апокалиптические тексты, возникшие в период между разрушением Второго Храма в Иерусалиме (70 г. н.э.) и подавлением восстания Бар-Кохбы (135 г. н.э.), осмысляли важнейшую для иудаизма того времени идею храма. Проблему во всех этих текстах представляет пространственно-временной аспект изображения храма, в котором смешивается настоящее, прошлое и будущее, земная и небесная реальности. В статье приводится анализ изображения храма в каждом из апокалипсисов, показаны его пространственно-временные аспекты, а также то, какое значение имело осмысление идеи храма в этих текстах для иудейской культуры. В результате анализа показано, что идея храма даже после его разрушения остается ключевой для религиозного сознания, но полностью переносится в плоскость божественной реальности, из-за чего пространство и время осмысляются как бы с точки зрения Бога. Рассмотренные тексты показывают динамику эсхатологических ожиданий в иудаизме I-II вв. н.э. и смещение акцентов от храмового служения к Торе, а также демонстрируют незыблемость идеи сакрального в иудейской культуре.

Ключевые слова: иудейская апокалиптика, Откровение Авраама, 3 Ездры, 2 Варуха, 3 Варуха, иудаизм I в. н.э., идея храма, сакральное пространство, восстановление храма, эсхатология, небесный храм, божественная реальность

SPATIO-TEMPORAL ASPECT OF THE TEMPLE IMAGERY IN THE JEWISH APOCALYPTIC LATE I – EARLY II CENTURIES AD

UDC 26+726.3

Author: ***Davidoglu Sergey Nikolaevich***, postgraduate student (PhD student), Center for the Study of Religions, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, 125993), e-mail: mail@davidoglu.ru
ORCID ID: 0000-0003-1484-0425

Summary: Jewish apocalyptic texts that were written between the destruction of the Second Temple in Jerusalem (70 AD) and the end of the Bar Kochba rebellion (135 AD) comprehended the idea of the temple, which was very important for Judaism at that time. The problem in all these texts is the spatio-temporal aspect of the temple imagery, in which the present, past, and future, earthly and heavenly realities are mixed. The article provides an analysis of the image of the temple in each of the apocalypses, shows its spatio-temporal aspects, as well as the significance of the understanding of the idea of the temple in these texts for Jewish culture. It was shown as a result of the analysis, that the idea of the temple remains vital for religious consciousness even after its destruction, but is completely transferred to the dimension of divine reality in which space and time are shown from the point of view of God. These texts show the dynamics of eschatological expectations in Judaism of the 1st-2nd centuries AD and a shift in emphasis from temple ministry to the Torah, they also demonstrate the immutability of the idea of the sacred in Jewish culture.

Keywords: Jewish Apocalyptic, Apocalypse of Abraham, 4 Ezra, 2 Baruch, 3 Baruch, Judaism of the 1st century AD, Temple Idea, Sacred Space, Restoration of the Temple, Eschatology, Heavenly Temple, Divine Reality

ISSN 2227-6165

ЖЕРМИНЬИ-ДЕ-ПРЕ: К ВОПРОСУ О СТИЛЕ И ПРОТОТИПАХ МОЗАИКИ АПСИДЫ ОРАТОРИЯ АББАТА ТЕОДУЛЬФА

УДК 72.04:738.5

Автор: ***Хрипкова Елена Авенировна***, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории и истории искусства факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: elenasamary@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-8101-680X

Аннотация: Объектом настоящего исследования является мозаика аббата Теодульфа в апсиде оратория Жерминьи-де-Пре, предметом исследования – стиль и возможные образцы для создания этой монументальной композиции. Метод формально-стилистического анализа позволяет провести сравнение мозаики Теодульфа с другими памятниками, созданными несколько ранее. В работе проведено сопоставление образов мозаики апсиды оратория Теодульфа с миниатюрами знаменитой каролингской рукописи Евангелия Годескалька, созданной по заказу Карла Великого к крестинам его сына Пипина, а также с образами фресок VIII в., сохранившихся в лангобардском храме (Темпьетто Лангобардо) монастыря Санта Мария ин Валле в Чивидале дель Фриули. В этих памятниках были выявлены фрагменты, которые с большой долей вероятности могли стать образцом и источником вдохновения для художника-мозаичиста при создании ключевых образов декорации апсиды оратория в Жерминьи-де-Пре – образов больших ангелов.

Ключевые слова: Теодульф, Жерминьи-де-Пре, мозаика, ораторий, Годескальк, ангел, анализ, миниатюра, образец, Темпьетто Лангобардо

GERMIGNY DE PRÉS: ON THE QUESTION OF THE STYLE AND PROTOTYPES OF THE APSE MOSAIC OF THE ORATORY OF ABBOT THEODULF

UDC 72.04:738.5

Author: ***Khripkova Elena Avenirovna***, Ph.d. in Art Studies, associate professor, Chair of the theory and history of art, Russian State University for the Humanities (6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: elenasamary@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-8101-680X

Summary: The research object is the mosaic in the apse of the oratory at Germigny-des-Prés, the research subject is the style and possible prototypes for the images of this monumental composition. Using the method of formal-stylistic analysis, the mosaic images in the apse of the oratory of abbot Theodulf were compared with miniatures of the famous Carolingian manuscript of the Godescalc Evangelistary, as well as with images of 8th-century frescoes preserved in the Lombard Temple (Tempietto Longobardo) of the monastery of Santa Maria in Valle in Cividale del Friuli. In these examples, fragments were found that could well serve as a model and a source of inspiration for the mosaic master at creation key images for the decoration of the apse of the oratory at Germigny-des-Prés – images of large angels.

Keywords: Theodulf, Germigny-des-Pres, mosaic, oratory, Godescalc, angel, analysis, miniature, sample, Tempietto Longobardo

ОБРАЩЕНИЕ К ТРАДИЦИИ И СЛОЖЕНИЕ СТЕРЕОТИПА «ИЗОБРАЖЕНИЯ» ХУДОЖНИКА В СОВЕТСКОЙ ПРОЗЕ 1920 – 1970-Х ГГ. ПРОБЛЕМА ТВОРЧЕСТВА

УДК 7.04+821.161.1

Автор: ***Салиенко Александра Петровна***, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории отечественного искусства исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова (119192, г. Москва, Ломоносовский проспект, д. 27, корп. 4), e-mail: alsalienko@mail.ru
ORCID ID 0000-0002-9421-475X

Аннотация: Статья посвящена такой всё еще мало разработанной теме, как «изображение» художника в советской прозе 1920 – 1970-х гг. Особенность подхода в данном случае заключается в том, что речь будет идти от лица искусствоведа, для которого литература служит дополнительным источником для размышлений в его стремлении понять эпоху, поэтому слово «изображение» в заглавии статьи мы заключаем в кавычки. Особое внимание в статье уделяется проблеме традиции и стереотипа в изображении художника писателями, герои которых не только напоминают реальных персонажей «из жизни», но и сами часто подражают литературным образцам прошлого, среди которых главным надо назвать повесть Н. Гоголя «Портрет». В изображении художника писатели используют традиционные для создания образа приемы, часть которых мы поименуем определениями из искусствоведческого терминологического аппарата, а именно: портрет в интерьере, где особое внимание уделяется описанию быта художника (его жилища, обстановки, окружающих его вещей), парный портрет – то есть портрет с женой, творческий портрет художника, в состав которого обычно входит наблюдение за процессом работы мастера, описание его «творения» и размышления об искусстве и творчестве.

Ключевые слова: портрет художника, образ художника, изображение художника, художник в литературе, советская проза, советская литература, традиция, стереотип

APPELLATION TO THE TRADITION AND ORIGIN OF AN ARTISTIC “IMAGE” STEREOTYPE IN SOVIET UNION PROSE DURING 1920S-1970S. THE QUESTION OF THE CREATIVE WORK

UDC 7.04+821.161.1

Author: ***Salienko Aleksandra Petrovna***, candidate of Art History, Associate Professor, Section of History of Russian Art, History Department, Lomonosov Moscow State University (korp. 4, 27, Lomonosovsky prospect, Moscow,Russia, 119192), e-mail: alsalienko@mail.ru
ORCID ID 0000-0002-9421-475X

ISSN 2227-6165

Summary: The article is devoted to a less developed topic in criticism, as the “image” of an artist in Soviet prose of the 1920s and 1970s. The point of the approach in this case lies in the fact that literary interpretations of texts will not be presented here, we will speak on behalf of an art historian, for whom literature serves as an additional source for reflection in a desire to understand the epoch, so the word “image” in the title of the article we conclude in quotation marks. The main attention is paid in this article to the problem of tradition and stereotype in the artist’s portrayal by writers whose heroes not only resemble real people “from life”, but also themselves imitate literary examples from the past. One of these works is the story by N. Gogol “Portrait”. In the artist’s image, writers use traditional methods for creating a character, some of which we will call by definitions from the art historian’s terminological apparatus, in particular: a portrait in an interior, where special attention is paid to describing the artist’s life, a portrait with his wife and a creative portrait of the artist, which usually includes observation of the master's work process, a description of his “creation” and reflections on art and creativity.

Keywords: a portrait of an artist, an image of an artist, an image of an artist, an artist in literature, Soviet prose, Soviet literature, tradition, stereotype, artist and time, the problem of creation

ГЕНИЙ МЕСТА: РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ ОБРАЗА РОДНОГО КРАЯ В ЖИВОПИСИ (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА А.М. ЗНАКА, А.В. КАЗАНСКОГО И А.Н. ОСИПОВА)

УДК 7.04

Автор-1: ***Симанженкова Татьяна Карловна***, кандидат философских наук, доцент, заведующий кафедрой дизайна Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (660041, г. Красноярск, пр. Свободный, 79), e-mail: sima4164@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-5549-7868
Автор-2: ***Серикова Татьяна Юрьевна***, кандидат искусствоведения, доцент, кафедра дизайна Института архитектуры и дизайна Сибирского федерального университета (660041, г. Красноярск, пр. Свободный, 79), e-mail: serikova_72@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-4852-487X

Аннотация: Творческая и человеческая судьба А.М. Знака, А.В. Казанского и А.Н. Осипова была неразрывно связана с местом, где они выросли и куда вернулись, получив образование в столичных вузах. Живописные работы представленных мастеров, посвященные наиболее значимым событиям, жителям и природным особенностям Сибири, Бурятии и Якутии, являются репрезентациями образа родного края. Художники внесли существенный вклад в развитие изобразительного искусства своего региона и проявили себя как педагоги. Кроме того, каждый из них удостоен высших профессиональных наград и званий. В центре внимания данного исследования находится ход формирования художественно-образного содержания произведения, посвященного дорогой для живописцев земле и её людям. Также проявлен интерес к процессу коммуникации. Следует отметить, что творчество А.М. Знака, А.В. Казанского и А.Н. Осипова изучалось в контексте усиления региональной составляющей в культуре во второй половине XX века. В статье использовались исследовательские методы искусствоведения и культурологии, направленные на анализ живописи как культурного феномена.

Ключевые слова: Сибирь, Бурятия, Республика Саха (Якутия), живописное произведение, художественный образ, репрезентация

GENIUS OF THE PLACE: REPRESENTATION OF THE IMAGE OF THE NATURAL REGION IN PAINTING (BY THE EXAMPLE OF THE CREATIVITY OF A.M. ZNAK, A.V. KAZANSKY AND A.N. OSIPOV)

UDC 7.04

Author-1: ***Simanzhenkova Tatyana Karlovna***, Candidate of Philosophy, Associate Professor, Head of the Department of Design, Institute of Architecture and Design, Siberian Federal University (79, Svobodny Ave., Krasnoyarsk, Russia, 660041), e-mail: sima4164@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-5549-7868
Author-2: ***Serikova Tatyana Yuryevna***, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Department of Design, Institute of Architecture and Design, Siberian Federal University (79, Svobodny Ave., Krasnoyarsk, Russia, 660041), e-mail: serikova_72@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-4852-487X

Summary: Creative and human fate of A.M. Sign, A.V. Kazan and A.N. Osipova was inextricably linked with the place where they grew up and where they returned, having received education in the capital's universities. The paintings of the masters presented, dedicated to the most significant events, residents and natural features of Siberia, Buryatia and Yakutia, are representations of the image of the native land. Artists made a significant contribution to the development of the fine arts of their region and proved to be teachers. In addition, each of them was awarded the highest professional awards and titles. The focus of this study is on the formation of the artistic-figurative content of a work dedicated to the land dear to painters and its people. Interest has also been shown in the communication process. It should be noted that the work of A.M. Sign, A.V. Kazanky and A.N. Osipov was studied in the context of strengthening the regional component in culture in the second half of the 20th century. The article used research methods of art history and cultural studies aimed at analyzing painting as a cultural phenomenon.

Keywords: Siberia, Buryatia, Republic of Sakha (Yakutia), painting, artistic image, representation

ISSN 2227-6165

МЕТАМОРФОЗЫ УРБАНИСТИЧЕСКОГО ИСКУССТВА ФИНЛЯНДИИ

УДК 7.011.3=511.1

Автор: ***Вильчинская-Бутенко Марина Эдуардовна***, кандидат педагогических наук, доцент, зав.кафедрой истории и теории дизайна и медиакоммуникаций Санкт-Петербургского государственного университета промышленных технологий и дизайна (191186, Санкт-Петербург, ул. Большая Морская, 18), e-mail: 2722306@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-8874-4527

Аннотация: Цель статьи – анализ закономерностей развития урбанистического искусства как результата взаимодействий финских художников и властей. Показана устойчивая зависимость художественных форм бытования урбанистического искусства от исторически складывавшихся в обществе подходов к пониманию плюрализма городской культуры. Генезис финского урбанистического искусства прослеживается как переход от заимствования американских традиций граффити и элементов субкультурной коммуникации (1980-1990-е годы) через политику нулевой терпимости и абсолютного отрицания граффити и стрит-арта (1998-2008 годы) к возможностям легитимации городского искусства как паблик-арта (с 2008 года). На основании искусствоведческого анализа ряда работ финских художников, работающих в городском пространстве, автор делает вывод, что урбанистическое искусство Финляндии преимущественно имеет признаки легальности, согласованности с заказчиком, монологичности, конформности, декоративности. Отмечается единичное присутствие художественных интервенций и протестного уличного искусства. Несмотря на попытки музейного сообщества поддерживать финское урбанистическое искусство, национальная арт-сцена пока не выработала своей изобразительной традиции и стилевых предпочтений.

Ключевые слова: урбанистическое искусство, уличное искусство, стрит-арт, публичное искусство в городской среде, паблик-арт, Финляндия, политика нулевой терпимости, плюрализм городской культуры

METAMORPHOSES OF FINNISH URBAN ART

UDC 7.011.3=511.1

Author: ***Vilchinskaya-Butenko Marina Eduardovna***, candidate of pedagogical Sciences, associate Professor, head Department of history and theory of design and media communications of St. Petersburg state University of industrial technologies and design (18, Bolshaya Morskaya str., St. Petersburg, Russia, 191186), e-mail: 2722306@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-8874-4527

Summary: The purpose of the article is to analyze the regularities of urban art development as a result of interactions between Finnish artists and the authorities. The steady dependence of artistic forms of urban art existence on historically developed approaches to the understanding of pluralism of urban culture is shown. The Genesis of Finnish urban art can be traced as a transition from borrowing American graffiti traditions and elements of subcultural communication (1980-1990) through a policy of zero tolerance and absolute denial of graffiti and street art (1998-2008) to the possibility of legitimizing urban art as public art (since 2008). Based on the analysis of a number of works of Finnish artists working in urban space, the author concludes that urban art in Finland mainly has signs of legality, consistency with the customer, monologue, conformity, decorativeness. There is a single presence of artistic interventions and protest street art. Despite the attempts of the Museum community to support Finnish urban art, the national art scene has not yet developed its own visual tradition and style preferences.

Keywords: urban art, street art, public art in the urban environment, public art, Finland, zero tolerance policy, pluralism of urban culture

ИЗ «ТРИДЦАТЫХ» В «ДЕСЯТЫЕ»: ФУНКЦИИ КОСТЮМОВ В КЛАССИЧЕСКИХ ГОЛЛИВУДСКИХ ФИЛЬМАХ О НЕДАВНЕМ ПРОШЛОМ

УДК 791.43-2

Автор: ***Бакина Татьяна Викторовна***, магистр культурологии, преподаватель Школы дизайна Факультета коммуникаций, медиа и дизайна Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (115054, Москва, ул. Малая Пионерская, 12), соискатель кафедры киноведения сценарно-киноведческого факультета Всероссийского государственного института кинематографии им. С.А. Герасимова (129226 Москва, ул. Вильгельма Пика, 3), e-mail: tbakina.hse@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-6821-9194

Аннотация: Статья посвящена особенностям интерпретации модного силуэта начала XX века в костюмах персонажей исторических голливудских фильмов 1930-х годов. Достаточно неоднородный образ моды этого десятилетия по большому счету оставался проигнорирован художниками по костюмам 1930-х годов в силу нескольких причин. Во-первых, малая историческая дистанция между двумя эпохами осложняла процесс осмысления некоего образа эпохи, который можно было бы передать на экране так, чтобы он считывался и опознавался массовой зрительской аудиторией. Во-вторых, несмотря на радикальные различия в моде этих двух десятилетий, фильмы о 1910-х годах, как правило, не вызывали ощущения «исторических» – опять же, из-за малой временной дистанции. Наконец, голливудские художники по костюмам 1930-х занимались созданием запоминающихся, иногда вычурных, но главное – модных костюмов, которые функционировали практически как показ мод на экране. Появления устаревших платьев – таких, которые было бы назвать винтажными – избегали. На примере ряда американских кинокартин 1930-х в статье рассматриваются конкретные случаи реализации этих стратегий.

Ключевые слова: костюм в кино, классический Голливуд, мода начала XX века, исторический костюм, 1930-е годы, 1910-е годы, аутентичность, историческая дистанция, модный силуэт

ISSN 2227-6165

FROM THE 1930S TO THE 1910S: FUNCTIONS OF COSTUMES IN CLASSICAL HOLLYWOOD FILMS SET IN THE RECENT PAST

UDC 791.43-2

Author: ***Bakina Tatiana Victorovna***, MA in Cultural Studies, lecturer in HSE Art and Design School, Faculty of Communication, Media and Design, National Research University – Higher School of Economics (12, Malaya Pionerskaya st., 115054, Moscow, Russia), competitor for PhD degree, Department of Cinema Studies, Faculty of Screenwriting and Cinema Studies, All-Russian State Institute of Cinematography named after S.A. Gerasimov (3, Vilgelma Pika st., 129226, Moscow, Russia), e-mail: tbakina.hse@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-6821-9194

Summary: The article addresses certain ways of interpreting a fashionable silhouette of the early 20th century in costume design for period 1930s Hollywood films. Classical Hollywood films set in 1910s are the main focus of this research as they give an interesting perspective of analyzing the case of short historical distance in costume design. The fashion image of this decade was largely ignored by Hollywood costume designers for several reasons. First, the short historical distance between these two decades complicated the process of forming a certain image of the era that could be transmitted to the screen in such a way that the mass audience would easily recognize this particular era. Secondly, despite some radical differences in fashions of these two decades, the films set in 1910s usually didn't seem historical enough for the audiences in 1930s – again, because of the short time distance. Finally, Hollywood costume designers of 1930s created memorable, sometimes way too extravagant, but nonetheless fashionable costumes, that functioned on screen in a similar way to a fashion show. Thus, the use of outdated clothes that made the impression of being vintage was largely avoided. Analyzing several American films of 1930s would help to explore how these strategies work in particular cases.

Keywords: film costume, classic Hollywood cinema, early 20th century fashion, historical costume, 1930s, 1910s, authenticity, historical distance, fashionable silhouette

«ЛОЖНЫЙ ЗОВ», ИДЕНТИЧНОСТЬ И ДРАМАТУРГИЧЕСКИЙ КОНФЛИКТ В ФИЛЬМЕ ФРЕНКА ПЕРРИ «ПЛОВЕЦ»

УДК 159.923+791.43.01+791.43-2

Автор: ***Колотаев Владимир Алексеевич***, доктор филологических наук, заведующий кафедрой кино и современного искусства, декан факультета истории искусства Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: vakolotaev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

Аннотация: Структурообразующим элементом драматургии фильма Фрэнка Перри «Пловец» (1968) является драматургический феномен «ложного зова», понимаемый как результат нерешенности проблем идентичности. «Ложный зов» описывается с опорой на теорию построения эго-идентичности (Э. Эриксон), стадиальную модель идентичности (В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина), теорию постоянных функций героя волшебной сказки (В.Я. Пропп), теорию мономифа (Дж. Кэмпбелл) и ее адаптации к кинодраматургии К. Воглера. Путь героя открывает возможности как для продуктивного движения к построению идентичности, так и для разрушения себя. Траектория пути зависит не только от успешного прохождения испытаний, от выбора самого пути, готовности или не готовности принять вызов, но и от способности различить природу зова, побуждающего к путешествию, который может быть ложным. Способность видеть, адекватно оценивать и отвечать на зов определяется тем, на какой стадии идентичности находится герой, какой нормативный кризис он переживает. По Э. Эриксону, формирование идентичности происходит в результате ответа на требования культуры, предъявляемые личности на разных стадиях жизненного цикла. Понимание того, что требует общество, с какими целями и ценностями оно предлагает отождествиться, зависит от того, насколько успешно пройдены конфликты становления на ранних стадиях формирования эго-идентичности. Если они пройдены с негативным результатом, то на последующих этапах жизни, например, зрелый герой не способен преодолеть очередной кризис, а выбранный им путь приводит его не к обретению новой идентичности, а к личностному краху.

Ключевые слова: драматургический конфликт, «ложный зов», идентичность, инициация, путешествие героя, «пропущенное прозрение», репродуктивная идентичность, эдипальность, «инициатива – чувство вины»

THE FAKE CHALLENGE, IDENTITY AND DRAMATIC CONFLICT IN FRANK PERRY'S THE SWIMMER

UDC 159.923+791.43.01+791.43-2

Author: ***Kolotaev Vladimir Alekseevich***, Dr.Habil. in philology, full professor, dean of the Faculty of the History of Art, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: vakolotaev@gmail.com

ORCID ID: 0000-0002-7190-5726

Summary: The structural element of the dramaturgy of Frank Perry's film The Swimmer (1968) is the phenomenon of "fake challenge", interpreted as the consequence of unresolved identity problems. The "fake challenge" is here analyzed with reference to the theory of ego-identity construction (E. Erickson), the staged identity model (V.A. Kolotaev, E.V. Ulybina), to the theory of constant functions of the he-hero of a fairy tale (V. Propp), to the Monomyth theory (J. Campbell) and its adaptation to the cinema dramaturgy by Cr. Vogler. The hero's path introduces options for both a productive movement towards constructing an identity and destructing the self. The trajectory of the path depends not only on the successful completion of the tests, on the choice of the path itself, on readiness or not willingness to accept the challenge, but also on the ability to distinguish the nature of

ISSN 2227-6165

the challenge, which may be false. The ability to see, to evaluate adequately and to respond to a challenge is determined by what stage of the identity the hero is in, what regulatory crisis he is experiencing. According to E. Erickson, the formation of identity occurs as a result of a response to the requirements of culture presented to individuals at different stages of the life cycle. Understanding what society requires, what goals and values it proposes to identify with, depends on how successfully the regulatory crises in the early stages of the formation of ego identity have been passed. If they are passed with a negative result, then at the subsequent stages of life, for example, a mature hero is not able to overcome another crisis, and his chosen path leads him not to gaining a new identity, but to personal collapse.
Keywords: “Fake challenge”, identity, initiation, (masculine) hero’s journey, conflict, “missed insight”, reproductive identity, oedipism, “initiative is guilt”

«КОСТЮМ ДЛЯ БЛАГОВОСПИТАННЫХ МАЛЬЧИКОВ»: «МАЛЕНЬКИЙ ЛОРД ФАУНТЛЕРОЙ» И ДЕТСКАЯ МОДА КОНЦА 19 – НАЧАЛА 20 ВЕКА

УДК 391.3+7.041.6+821.111(73)

Автор: ***Вайнштейн Ольга Борисовна***, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института Высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского Российского государственного гуманитарного университета (ГСП-3, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6), e-mail: katermur@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1753-4848

Аннотация: Статья посвящена одному эпизоду из истории детской моды для мальчиков на рубеже 19 – 20 веков. Предмет анализа – костюм маленького лорда Фаунтлероя из одноименной книги американской писательницы Фрэнсис Бернетт (1886). Роман был иллюстрирован художником Реджинальдом Берчем. В статье рассматривается влияние этого цикла иллюстраций на детскую моду конца 19 века – начала 20 века. Проблемный фокус статьи – взаимодействие литературы и моды через книжную иллюстрацию. Большое внимание уделяется источникам возникновения данного костюма и дальнейшему функционированию костюма маленького лорда Фаунтлероя в моде. В статье демонстрируется, каким образом иллюстрации Берча определили рецепцию романа и структурировали ключевые сцены, которые затем воспроизводились в разных жанрах искусства от фотографий до политических карикатур и кинофильмов.
Ключевые слова: Бернетт, Берч, Фаунтлерой, мода, костюм, литература

“A SUIT FOR GENTEEL BOYS”: ‘LITTLE LORD FAUNTLEROY’ AND CHILDREN’S FASHION OF THE LATE 19 – BEGINNING OF 20 CENTURIES

UDC 391.3+7.041.6+821.111(73)

Author: ***Vainshtein Olga Borisovna***, Ph.D., leading researcher at the Institute for the Advanced Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities (6 Miusskaya sq., Moscow, Russia, GSP-3, 125993), e-mail: katermur@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1753-4848

Summary: The article focuses on the impact of the outfit worn by Little Lord Fauntleroy in the 1886 eponymous novel by Frances Hodgson Burnett. The book was illustrated by Reginald Birch, and his illustrations had a decisive influence on late 19 and early 20 century children’s fashion. The episodes of the book illustrated by Reginald Birch became the key motives symbolically representing the novel in other genres of art, such as photography, political cartoons and films. The article examines the interaction of literature and fashion through book illustration, aiming to investigate how this style of boy’s clothes was received in society, what was its origin and what happened to this fashion trend later.
Keywords: Burnett, Birch, Fauntleroy, fashion, costume, suit, literature

ГИБРИДНЫЙ ЖЕНСКИЙ ГЕНДЕР В СЕРИАЛЕ «ОБЫКНОВЕННАЯ ЖЕНЩИНА»

УДК 159.923+791.43-2

Автор-1: ***Власова Оксана Георгиевна***, кандидат психологических наук, педагог-психолог гимназии им. Е.М. Примакова (143082, Россия, Московская обл., Раздоры, ул. Утренняя, дом 1), e-mail: oksana_vls@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-9472-2033
Автор-2: ***Сацкая Мария Андреевн***а, технический координатор в Ассоциации Recursos d'Animació Intercultural (Carrer tiradors 3-5, 4-1, Barcelona, España, 08003), e-mail: sackaya@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3979-670X

Аннотация: Статья посвящена анализу отражения проблем трансформации гендерной идентичности, происходящих в актуальной социальной реальности, на материале сериала Б. Хлебникова «Обыкновенная женщина» (2018). Проблемы трансформации гендерной идентичности рассматриваются в контексте теории стадиальной модели идентичности (В.А. Колотаев, Е.В. Улыбина). В работе описан феномен гибридной гендерной идентичности, выделены ключевые признаки и условия его формирования, показаны его отличия от метапродуктивной идентичности. Если построение метапродуктивной идентичности происходит за счет самостоятельного выбора оснований идентификации с группой и осознания принципиальной возможности самостоятельного изменения идентичности, то гибридная идентичность рассматривается как результат вынужденного выхода за пределы сложившейся идентичности, что приводит к разрушению предыдущих оснований построения представлений о себе и, одновременно, невозможности принять новый вариант образа себя.
Ключевые слова: стадиальная модель идентичности, гендер, кризис идентичности, метапродуктивная идентичность, гибридная идентичность

ISSN 2227-6165

HYBRID FEMALE GENDER IN THE "ORDINARY WOMAN" SERIES

UDC 159.923+791.43-2

Author-1: ***Vlasova Oksana Georgievna***, PhD in Psychological sciences, educational-psychologist, E.M. Primakov Gymnasium (Utrennyaya street, Razdory village, Odintsovo District, Moscow Region, 143082), e-mail: oksana_vls@mail.ru
ORCID ID: 0000-0002-9472-2033
Author-2: ***Satskaia Mariia Andreevna***, technical coordinator, Asociación Recursos d'Animació Intercultural (Carrer tiradors 3-5, 4-1, Barcelona, España, 08003), e-mail: sackaya@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3979-670X

Summary: The article is devoted to the analysis of the reflection of gender transformation problems identities occurring in actual social reality, on the material of the director's series B. Khlebnikov "Ordinary Woman" (2018). Gender transformation challenges identities are considered in the context of the theory of a staged identity model (Kolotaev, Ulybina) The work describes the phenomenon of hybrid gender identity, key features and conditions of its formation are highlighted, its differences from meta-productive identity. If building a meta-productive identity occurs due to the independent choice of the bases of identification with the group and awareness of the fundamental possibility of self-identity change, then hybrid identity is seen as the result of a forced going beyond established identity, which leads to the destruction of previous foundations building self-image and, at the same time, inability to accept a new self-image option.

Keywords: stadial identity model, gender, identity crisis, meta-productive identity, hybrid identity

К ВОПРОСУ О ГРАНИЦАХ ЖИВОПИСИ КЛАССИЦИЗМА В РОССИИ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ П.И. СОКОЛОВА)

УДК 7.034(47+57)

Автор: ***Желнова Елена Геннадьевна***, начальник экспозиционно-выставочного отдела Государственного бюджетного учреждения культуры города Москвы «Московская государственная картинная галерея народного художника СССР Ильи Глазунова» (119019, Москва, Волхонка, 13), e-mail: alena_zhelnova@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-6883-4552

Аннотация: В статье рассматривается вопрос о границах и возможностях живописи эпохи классицизма в России во второй половине XVIII века на примере творческого наследия академика исторической живописи, профессора и педагога Императорской академии художеств Петра Ивановича Соколова (1753-1791). Проанализировав архивные источники и художественное наследие мастера, автор приходит к выводу, что создавая совершенные произведения, построенные по всем законам классицизма, Петр Соколов искал вдохновение в работах «старых мастеров», среди которых особенно любил Болонских академистов (братья Карраччи, Доменикино, Гвидо Рени), а для «учения колеров» копировал произведения Рубенса и Рембрандта. Данный факт показывает, что даже в рамках четко разработанной системы классической композиции русские художники имели широкий диапазон и возможности выбора произведений разных эпох и стилей для обучения, что, несомненно, нашло отражение в русском классицизме.

Ключевые слова: академик исторической живописи П.И. Соколов, русское искусство XVIII века, классицизм, русская историческая живопись, каноны классицизма

ON THE ISSUE OF BORDER OF THE CLASSICISM PAINTING IN RUSSIA (IN THE CASE OF THE ARTISTIC LEGASY BY P.I. SOKOLOV)

UDC 7.034(47+57)

Author: ***Zhelnova Elena Gennadyevna***, Head of exhibitional department, Moscow State Art Gallery of the People's Artist of the USSR Ilya Glazunov, Volkhonka, 13, Moscow, Russia, 119019) e-mail: alena_zhelnova@mail.ru
ORCID ID: 0000-0001-6883-4552

Summary: This article focuses on the question of border and possibility of the historical paintings in Russian in the second part of the XVIII century in the case of the artistic legasy by the academic of historical painting, professor of Imperial Fine Arts Academy P.I. Sokolov (1753–1791). Analyse the archival documents and artistic legasy, author reaches the conclusion what create the perfect paintings on canon of classicism Petr Sokolov derived inspiration from Old Masters, especially Karracci brothers, Domenichino, Guido Reni, and to hone his colour feeling he copied paintings by Rubens and Rembrandt. This fact shows what as part of explicitly formulated classical composition Russian artists had broad spectrum and choice of works of the different periods and style for their education. It's undoubtedly was reflected in Russian classicism.

Keywords: academic of historical painting P.I. Sokolov, Russian art of the XVIII century, classicism, Russian historical painting, canon of the classicism

ISSN 2227-6165

Дизайн и вёрстка С. Штейн
Корректор И. Сусанова

