

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
Открытая научно-творческая лаборатория

Образ, музыка, текст

в их взаимодействиях: современные подходы

Сборник научных докладов
и творческих материалов

Саратов, 2021

ББК 71.0
О 23

Печатается по решению Совета по НИР Саратовской
государственной консерватории имени Л.В. Собинова

**О 23 Образ, музыка, текст в их взаимодействиях: современные под-
ходы:** сборник научных докладов и творческих материалов / под
ред. Н.И. Девятайкиной, Ю.Г. Филипповой. – Саратов: Саратовская
государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2021. – 198 с.

ISBN 978-5-94841-488-1

В данный сборник вошли наиболее интересные материалы заседаний Открытой научно-творческой лаборатории «Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы» (2018–2020) Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова – доклады участников, дискуссии, круглые столы, творческие мастерские по музыкальной, художественно-живописной и графической, философской, литературной проблематике.

Кроме того, в особом разделе «Творческая мастерская» представлены стихи современного поэта Светланы Кековой и разработка авторской экскурсии по выставке «Мода в искусстве: от античности до модерна» Татьяны Савицкой.

Материалы публикуются в форме живых докладов и дискуссий, как это и было представлено на Лаборатории, в Приложениях представлены афиши-объявления о заседаниях.

Для широкого круга гуманитариев, ученых, преподавателей, аспирантов, студентов, учителей.

ББК 71.0

ISBN 978-5-94841-488-1

© Коллектив авторов, 2021
© Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова, 2021

Содержание

Предисловие	5
I. Лаборатория как научно-творческое сообщество	
<i>Девятайкина Н.И.</i>	6
Лаборатория «Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы» от идеи до практик работы (2018–2020)	6
<i>Филиппова Ю.Г.</i> Междисциплинарный потенциал современной научной лаборатории SGK	14
II. Исследовательские доклады участников лаборатории	
A. Философия, методология, театр, литература	20
<i>Дронов А.В.</i> Понятия мира, горизонта и региона в феноменологии	20
<i>Измайлов Р.Р., Кекова С.В.</i> «Богословский текст» в русской поэзии: к методологии анализа	29
Б. Музыка в контексте духовно-культурных поисков времени	44
<i>А.И. Панкова</i> «Месса» Леонарда Бернстайна как свидетельство духовных поисков времени	44
<i>А.Ю. Рыбникова, Д.С. Тупицын</i> «Девушка пела в церковном хоре» Блока в музыкальной трактовке композитора Елены Гохман	54
<i>Шониезова Д.М.</i> Медиа в отечественном оперном театре XX–XXI вв.	62
В. Искусство живописи и рисунка в раме времен и музейных событий	74
<i>Савицкая Т.Е.</i> Немецкий бюргер XIX века в изображениях на керамике	74
<i>Ильина И.А.</i> Батальная марина А.П. Боголюбова как отражение этапов развития творческого метода	84

Дорогина Е.А.

Испытание тоталитарной властью:

практики саратовских художников и официальный «заказ» 103

Боровская М.И.

Юстицкий, его графические кони и сталинский плакат:

роль контекстов в поисках датировки..... 111

III. Дискуссионный научный клуб

Тема заседания: Феномен Гузель Яхиной: роман «Дети мои» 120

IV. Творческая мастерская

Светлана Кекова

От Крещения до Рождества: поэтический «Часослов» 139

Савицкая Т.Е.

Выставка «Мода в искусстве: от античности до модерна»

СГХМ имени А.Н. Радищева..... 162

Приложение 1. Приглашения на заседания 174

Приложение 2. Сведения о докладчиках, участниках дискуссий..... 183

Предисловие

Взаимодействие, диалог, междисциплинарность, современные подходы – эти понятия с началом нового века особым образом вошли в научные и культурно-творческие практики самого разного рода. Оказалось, что на пересечениях, стыках, перекрестках искусств и наук деятеля искусств, исследователя, преподавателя, аспиранта, магистранта, бакалавра ожидает много таких чудо-даров ума, знания, духа, опыта, которых не увидишь из одного окна, на одной дороге, не обнаружишь в одной раме.

Более того, оказалось, что историку невероятно интересно и столь же полезно слушать доклад, вопрос или рассуждения музыканта, вокалиста, режиссера, актера, вступать с ними в оживленный диалог, а музыканту – специалиста в области живописных искусств и далее по кольцу. Выяснилось, что филолог видит в тексте стихов и прозы столько уровней, сколько профессионалу в другой области и во сне не могло присниться, а философ умеет не только зорче и четче других видеть горизонты, но и обрисовывать, характеризовать их в понятиях феноменологии, методологии, онтологии, не страшась самого слова и суждений, заставляющих вскипать мозги.

Целям диалога служат ныне разные научно-творческие и культурные сообщества, одно из которых возникло два года назад в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (далее: SGK) на базе – ожидаемо – кафедры гуманитарных дисциплин. Ее культурный и духовный климат, традиции, связь со всеми центрами, кафедрами и специальностями оказались благотворными условиями для создания лаборатории под названием «Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы». Руководство лабораторией взяла на себя профессор Нина Ивановна Девятайкина.

Данный сборник представляет наиболее интересные материалы заседаний лаборатории за 2018–2020 гг. – доклады участников, дискуссии, круглые столы, творческие мастерские.

Составители сборника выражают сердечную благодарность всем авторам за интересные и живые материалы, которые обретают новую жизнь в виде публикаций.

Н.И. Девятайкина

I. ЛАБОРАТОРИЯ КАК НАУЧНО-ТВОРЧЕСКОЕ СООБЩЕСТВО

Девятайкина Н.И.

Лаборатория «Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»: от идеи до практик работы (2018–2020)

С чего все начиналось. Идея культурных и ученых собраний имеет, как известно, почтенную традицию, опробованную успешно в европейском ареале еще древними греками и подхваченную в поздние века более молодыми народами. В разных вариантах она являла и являет себя доныне и в России.

У автора данной статьи она уходит в научный школьный кружок по истории, плавно перетекший с первых шагов учебы в Саратовском классическом университете в кружок по истории культуры Возрождения, ученый руководитель которого С.М. Стам мог увлечь всякого, кто способен откликаться на знание и общение. Этот кружок, в свою очередь, перетек в Научный семинар при кафедре истории средних веков; почти 50 лет его вел названный выше профессор, потом передал дело ученице. История собраний продолжалась, пока была жива кафедра с ее традициями (1950–2010).

«Дочерним предприятием» стал также постоянно действовавший научный семинар в музее имени Радищева, очень интересные плоды которого ныне пожинает аспирантура Саратовской консерватории: за последние 5 лет в неё каждый год поступает кто-нибудь из участников этого семинара, достойно и успешно учится, в срок прекрасно защищается. Красивый всплеск ожидается в 2021, когда планируются защиты сразу трех кандидатских диссертаций. Участники музейного семинара, в свою очередь, органично вписались в лабораторию, о которой идет речь в данной статье.

Если вернуться к университетской традиции кафедры медиевистов СГУ, то она оборвалась ровно в тот день, когда истфак СГУ перестал быть факультетом, чтобы через несколько недолгих лет возродиться, можно надеяться, счастливо в СГК, на базе кафедры гуманитарных дисциплин. Коллектив кафедры в большинстве своем состоит из выпускников того же классического университета, поэтому интерес к научному общению оказался естественным и в такой его форме как лаборатория. Усилиями и активностью членов кафедры, ее заведующего, руководителя аспирантуры он переплавился в дело.

Первое заседание. Как свидетельствуют документы, 11 октября 2018 года будущие участники лаборатории собрались на первое заседание. Дней за десять до этого на главном стенде СГК, а также на почте гуманитариев консерватории появилось красивое объявление-афиша (см. Приложение 2).

К этому объявлению прилагалась при рассылке аннотация, в общем виде очерчивавшая намерения организаторов, вскоре нашедшая постоянное место на сайте СГК под кнопкой «Наука».

Приведем ее текст, затем прокомментируем оба свидетельства – афишу и аннотацию.

Аннотация

От древних греков до наших дней научно-культурное общение в диалоговой форме показывают свою продуктивность и непреходящую ценность.

Лаборатория призвана в разных формах осваивать современное научное знание, осмысливать и оценивать новые явления в искусстве, объединять участников для успешного ответа на культурные вызовы времени.

В рабочей программе лаборатории:

- доклады-лекции ведущих ученых Саратова, России и зарубежья по актуальным проблемам искусства;
- дискуссии по методологическим проблемам и подходам в науках об искусстве;
- круглые столы с обсуждением актуальных вопросов истории и теории искусства;

- обсуждение «прорывных» научных исследований современных авторов;
- мастер-классы с предложением новаторских практик и методик науки и преподавания;
- «первые шаги» – заслушивание и обсуждение докладов молодых ученых;
- публичные прослушивания новых произведений, просмотры новых спектаклей и выставок с их последующим аналитическим обсуждением;
- участие в премьерах и вернисажах;
- клубные заседания с обзором новостей культурной жизни Саратова, России, зарубежья;
- научно-творческие экспромты на тему...;
- презентации публикаций участников лаборатории.

Направления работы лаборатории. Как показывает объявление-афиша, речь с самого начала шла об открытой площадке, которая могла бы соединить в себе научные и творческие запросы участников лаборатории. Иными словами, участниками могли стать заинтересованные лица из других вузов и учреждений, что, заметим сразу, и произошло, хотя пандемия внесла, очевидно, свои коррективы.

Запросы, конечно, прежде всего, касались сегодняшнего дня науки, современных идей, методов, трактовок, эмпирики, имеющей место в гуманитарном знании.

Программа первого заседания показывает также, что участники лаборатории приглашались к участию в деятельности лаборатории в самых разных ролях: активных слушателей докладов, которым интересны вопросы дискуссии; докладчиков, которым есть чем поделиться с точки зрения научных поисков и их результатов; активных участников «блиц-исследований» с поисками и открытиями здесь и сейчас. При этом оказался стихийно-удачным выбор для анализа одного из стихов Н. Заболоцкого («У гробницы Данте», 1957), так как на заседании присутствовал большой знаток творчества поэта.

Наконец, символически творческая составляющая деятельности лаборатории оказалась связанной с презентацией новых книг двух

участников заседаний, имена которых не могли не усилить интереса к событию.

Со своей стороны, Аннотация кратко рисовала формы деятельности участников, которые мыслились в раме, вмещающей в себя науку, творчество, практики преподавания, особого рода знакомство с выставками главного Художественного музея и его филиалов – через экскурсии с исследовательским компонентом и затем обсуждением увиденного и услышанного; в прекрасных традициях прежних времен предлагались заседания клубного типа, с музыкой, театром и поэзией, а также коллективные дискуссионные заседания-круглые столы. Можно видеть, что первое заседание уже ориентировало участников на некоторые из возможных вариантов участия.

Реальные события двух лет. Материалы двух лет деятельности лаборатории позволяют аналитически обрисовать, какими же реальными событиями наполнился предложенный в аннотации план, чем и как его обогатили участники, в каком направлении двигалась лаборатория; число участников заседаний позволяет обозначить события и формы, оказавшиеся наиболее интересными.

Примем за план-алгоритм аналитического обзора практик лаборатории «последование», изложенное в аннотации.

Назовем для понимания форматов и объемов свершенного, что всего на момент написания данной статьи было проведено 30 заседаний, некоторое число «украл» ковид, забравший время, пока к нему приспосабливались.

Итак, первыми значились доклады-лекции ведущих ученых по актуальным проблемам искусства.

Формат оказался ожидаемо продуктивным, при этом акцент сместился к первой половине названия. Часть докладов представлена в данном сборнике. Их названия показывают, что больше всего тематика носит междисциплинарный характер, то есть идет в русле современных научных трендов.

Также, если заглянуть в тематику докладов, представленную после данной статьи, важно отметить тематическое пространство докладов: (феноменология – А.В. Дронов), богословие (Р.Р. Измайлова и С.В. Кекова), методология (Н.И. Девятайкина, А.В. Дронов, С.В. Кекова),

всегда актуальная проблематика «власть-искусство» (Е.А. Дорогина), равно как искусство вообще в его нелинейном развитии, загадках, духовных откровениях, интерпретациях (С.П. Шлыкова). Столь же актуальны попытки осмысления проблем современного театра, искусства привлекающего зрителей особо, ориентированного на самые разные зрительские аудитории, от мала до велика (А.И. Зыков), коммуникативных практик (Н.Ю. Киреева). Хотелось бы надеяться, что на заседаниях лаборатории эта проблематика найдет себе большее место; возможно, так оно и будет, как только возобновится свободное посещение театров, и мы вернемся к формату обсуждения того, что было вначале просмотрено или прослушано (видеозаписи всех заседаний размещены на странице Лаборатории официального сайта Саратовской консерватории во вкладке «Анонсы»: http://www.sarcons.ru/deyatelnost/otkritaya_ntl/)

Дискуссии по методологическим проблемам и подходам в науках об искусстве. Здесь тема оказалась (тоже ожидаемо) развернутой в сторону изложения сути того или иного подхода и его обсуждения, дискуссий было мало, вопросов много. Докладчики стремились раскрыть роль контекстов в современных исследованиях об искусстве, а слушатели-участники заседания – как-то сгруппировать их от малых до больших (контекст творчества – контекст истории искусства – контекст историко-культурный – контекст цивилизационный и др.) Доклады руководителя семинара о новых методологиях были посвящены раскрытию сути культурно-исторической антропологии в ее методологических основаниях, а главное – в исследовательских практиках. Еще в большей мере это касалось темы, связанной с новой биографической историей. Докладчик (историк) адресовалась среди прочего к современному словарю «Теория и методология исторической науки» (Москва, 2016), где в соответствующих статьях ученые (Д.А. Добровольский, Н.В. Некрасова) пришли к выводу о том, что данные методы еще не явили полных признаков, но уже сформировали практики, «отпочковавшись» от возникших раньше методологий. Тем самым участники лаборатории получили в руки важное рабочее определение – «практики использования» того или иного метода. Оно особенно актуально для диссертационных работ молодых ученых, которые не всегда целиком овладевают трудами с изложением

теоретических оснований метода, но часто видят примеры его применения в исследованиях.

Особой страницей работы лаборатории начала ее деятельности можно назвать мастер-класс «Успешный доклад (статья): принципы организации материала и алгоритмы его анализа». Он собрал много участников, вызвал много вопросов, стал своего рода обозначением «планки» тех докладов, которые могли быть предложены для слушания в лаборатории (ссылка на видео: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLGf99U0UcU1J3FwYpmqLhh8ZeoBwKkWio>).

«Круглые столы» с обсуждением актуальных вопросов истории и теории искусства – третье из заявленных в аннотации направление работы. Каждое пятое заседание прошло именно в этой форме, показав ее интерес для участников и немалый потенциал. Два их пяти заседаний состоялись как дискуссии по ярким, глубоким, сложным, многоуровневым романам современных писателей, третье – с обсуждением первых опубликованных в печати рассказов монаха о. Пантелеймона. На первое место участники поставили заседание с обсуждением романа Гюзель Яхиной «Дети мои» (М: Аст, 2018. – 496 с.), который сразу нашел многочисленную аудиторию читателей и сразу же «обрел» противоречивые и противоположные оценки. Материалы обсуждения также можно увидеть в записи на сайте СГК, равно как и в данном сборнике (<https://youtu.be/4fMuP69axIQ>).

Если оглянуться на хронологию заседаний, то первый «Круглый стол» с обсуждением литературного текста большого формата был посвящен роману Евгения Водолазкина «Лавр», вышедшему в том же издательстве «Аст» и той же редакции Елены Шубиной, как и роман Г. Яхиной, только шестью годами раньше (Водолазкин Е. Лавр. Неисторический роман. М.: Аст, 2012. – 390 с.). «Круглый стол» состоялся в начале 2019 года и показал, что интерес к роману не уменьшился, а число разных оценок увеличилось (<https://youtu.be/hEbv4QXGvVE>).

Третий круглый стол по литературе, на котором обсуждались рассказы о. Пантелеймона, изданные в 2020 году (СимбирскЪ. Литературный журнал, апрель 2020), привел слушателей к выводу о том, что монашеская проза способна чутко отвечать духовным запросам сегодняшнего времени, проникновенно разворачивать к «местам памяти», свя-

занным с прошлым – историями мучеников церкви, просто глубоко верующих людей, которым выпало прожить и не дожить свои жизни столетием назад (<https://cloud.mail.ru/public/5gLS/4v2SWNoSf>).

Формат, названный *«первые шаги»*, – *заслушивание и обсуждение докладов молодых ученых*, в лаборатории пока проявил себя через интересные и с большим увлечением сделанные доклады по музыкальной проблематике – «Месса Берстайна» и медиа в контексте отечественного музыкального театра конца XX–начала XXI в. Диссертация автора и автореферат работы о Берстайне уже размещены в сети Интернет (Панкова А. И. Преломление духовных традиций в музыкальном искусстве 1969-х – 1980-х годов (на материале духовного творчества Л. Берстайна и Р. Щедрина. Саратов, 2020); исследовательская диссертационная рукопись (Д.М. Шониезовой), очевидно, появится там в 2021 году. Еще один интересный доклад о музыкальной трактовке саратовским композитором Е. Гохман (1935–2010) стихотворения А. Блока «Девушка пела в церковном хоре» (1905) прозвучал в январе 2021 года; доклад также включен в данный сборник (авторы – А. Рыбникова и Д. Тупицын).

Очень привлекательными в рамках Открытой лаборатории для участников лаборатории и нередко появляющейся на ее заседаниях культурной публики оказались анонсированные *«публичные прослушивания новых произведений, просмотры новых спектаклей и выставок с их последующим аналитическим обсуждением; участие в премьерах и вернисажах»*. Премьеры и вернисажи, если иметь в виду участие большого числа представителей лаборатории, пришлось исключить из программы из-за ковида, но ряд лабораторий «в поле» – на выставках – прошли интересно. Начало было положено увлекательным докладом-экскурсией В.А. Мошникова (художника и музейщика) о саратовском, впоследствии петербургском, художнике Павле Кузнецове, Дом-музей которого в Саратове давно стал и центром современных выставок. В следующем году (2019–2020) за ним последовали доклады-экскурсии Т.Е. Савицкой об оригиналах, копиях, подделках в живописи, а затем о моде в искусстве (https://youtu.be/KnvuFv_akPg), Е.А. Дорогиной о петербургском искусстве XX века (<https://youtu.be/iFnJRsYweW8>). Тему продолжили доклады в стенах СГК о замечательном художнике Юстицком (М. Боров-

ская, <https://youtu.be/OCqLEZaTe4c>), «соревновании» маринистов Боголюбова и Айвазовского (М. Ильина, <https://youtu.be/Jbq0bNaSwrE>).

Особо стоит выделить творческие вечера-лаборатории, на которых поэт Светлана Кекова читала свои стихи и рассуждала о поэзии как тайне и ремесле: был прохладный и темный декабрьский вечер, но участники в прекрасной тишине слушали строки, а потом горячо обсуждали тайны поэзии (<https://youtu.be/flQIfEJnxwM>).

Опять же в зимний, но уже январский, вечер С.В. Кекова предложила свой поэтический Часослов «От Крещения до Рождества» (<https://youtu.be/JMTAph0PA5g>), который сопровождался «живым» Моцартом в исполнении Т. Кан. Можно заключить, что творческая составляющая программы лаборатории этими вечерами вышла на высокую планку.

Наконец, прокомментируем последний блок аннотации; в лаборатории планировались клубные составляющие заседаний с обзором новостей культурной жизни Саратова, России, зарубежья; научно-творческие экспромты на тему; презентации публикаций участников лаборатории. Можно констатировать, что состоялось случилось почти все запланированное: практически на каждой из лабораторий, на которых звучали доклады, второй частью заседания становились мини-исследования какого-то фрагмента текста, стихотворения, рисунка. Звучали очень содержательные комментарии, вопросы, предположения. Слово «лаборатория» оправдывала свое название в самом буквальном смысле.

Все обрисованное выше позволяет заключить, что лаборатория выбрала направление движения, отвечающее на запрос времени, а формы ее проведения, в основе которых научные поиски, культурный диалог, можно и дальше наполнять академически и творчески интересным содержанием, разворачивать, углублять, обновлять.

Междисциплинарный потенциал современной научной лаборатории SGK

Саратовская консерватория, ее историческое здание – одна из главных визитных карточек города сегодня. Она словно символическая планка-граница обозначает его исторический культурный центр, пространство, вобравшее в себя старейшую библиотеку, оперный театр, художественный музей, линии зданий в лучших традициях архитектуры XIX – начала XX века, главную площадь и еще несколько площадей поменьше, а также знаменитый старинный парк. Консерватория соединяет прошлое и настоящее в своей архитектуре, а еще больше – в своей деятельности, неразрывно связанной с образованием, музыкой и театром.

С началом нового века в эту жизнь стала шаг за шагом входить наука, возникать соответствующие структуры, в том числе и факультет, осуществляющий подготовку кадров высшей квалификации – аспирантов и ассистентов-стажеров. Многовекторное развитие факультета не только по долгу службы, но и по зову сердца вот уже полтора десятка лет занимает мысли автора данной статьи, руководителя названного подразделения.

Одной из главных задач факультета неизменно является как обеспечение высокого процента соотношения защит кандидатских диссертаций аспирантами к приему, так и расширение круга научных специальностей, которыми располагает аспирантура вуза. В отношении набора специальностей аспирантура SGK долгое время оставалась уникальной в масштабах страны, поскольку достаточно давно имеет в своем арсенале не только очевидную для музыкального вуза научную специальность подготовки аспирантов и докторантов 17.00.02 «Музыкальное искусство», менее очевидную, но все-таки близкую 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания (музыка)», но еще и редкую – 17.00.09 «Теория и история искусства» (с 2007 года).

Богатый научный потенциал исследования музыкальной тематики, основанный на традициях, опыте, высоком профессиональном ма-

стерстве, в консерватории давно и прочно связан с кафедрами истории музыки и теории музыки и композиции, активно включенными в подготовку аспирантов. Новую для себя сторону искусствоведения – теорию и историю искусства – консерватория осваивала с известной осторожностью. Обязанности по кураторству «молодой» научной специальности были вверены кафедре гуманитарных дисциплин, возглавляемой в те годы и до недавнего времени доктором философских наук, профессором З.В. Фоминой. Ее стараниями и кафедры в целом консерватория «получила» первых обладателей ученой степени по научной специальности с кодом 17.00.09.

Несмотря на то что бо́льшая часть аспирантов, в конечном итоге, защищалась, далеко не всегда это происходило в срок обучения. Однако со временем кафедра, говоря официальным языком, стала все чаще показывать соотношение 100% защит к году приема, а сами защиты благополучно укладывались в срок аспирантской подготовки. По стране такие показатели были и остаются гораздо более скромными – от 60% до 25%. В списке фамилий «эффективных» научных руководителей с 2014–15 гг. ежегодно стала фигурировать фамилия профессора Н.И. Девятайкиной (известного в стране и за ее пределами специалиста в области медиевистики), приглашенной на кафедру гуманитарных дисциплин консерватории в 2011 году. Со временем пришло понимание, что за руководством Н.И. Девятайкиной аспирантами всегда стоит гарантированный результат.

Автора статьи, как руководителя аспирантуры, стали «одолевать» вопросы: почему такое происходит, что греха таить, далеко не у всех научных руководителей? Какие усилия нужны, чтобы все защиты аспирантов консерватории совершались не только успешно, но и в срок? В чем заключается секрет успеха подготовки аспирантов профессором Н.И. Девятайкиной?

С этих вопросов и началось взаимодействие автора этой статьи – будущего ответственного координатора, с будущим руководителем открытой лаборатории «Образ и текст в их взаимодействии: современные подходы» – задолго до возникновения первых мыслей о необходимости создания последней.

Тем временем и ФГОС ассистентуры-стажировки потребовал от консерватории подготовки молодых педагогов новой формации. Все более актуальной для будущего профессорско-преподавательского состава вуза становилась задача освоения, наряду с музыкальным/театральным, еще одного языка, еще одной драматургии – исследовательской. Как оказалось, задача увлекательная, но, вместе с тем, сложная, требующая сил, особых знаний, готовности к переменам. На первых этапах этих перемен внимание руководителя факультета занимали самые срочные вопросы – введение в учебный процесс ассистентуры-стажировки и аспирантуры новых дисциплин, повышение уровня выпускных квалификационных работ ассистентов-стажеров, на что Н.И. Девятайкина откликнулась незамедлительно. Она делилась (и с неиссякаемым энтузиазмом продолжает делать это) с начинающими учеными своей авторской методикой подготовки научных работ – от научно выверенного и выстроенного доклада до фундаментального научного исследования. Решать задачу повышения уровня академической осведомленности аспирантов и ассистентов-стажеров Н.И. Девятайкина стала через разработку вместе с участниками занятий «инструментов» исследовательской деятельности.

Вслед за этим, практически сразу, начало расти участие не только аспирантов, но и ассистентов-стажеров в научных конференциях. 2020–2021 учебный год дал феноменальный результат: аспиранты и ассистенты-стажеры первого и второго года обучения *вышли на зачетную конференцию (в статусе межвузовской) в полном составе*. Прошло восемь (!) сессий в ZOOM, три дня научного праздника марафонского масштаба – 44 представленных доклада. Автор данной статьи как со-руководитель сессии прослушала все до единого выступления и готова повторить слова одной из участниц этого грандиозного мероприятия: *«Это была одна из самых интересных и содержательных конференций, в которых мне пришлось принять участие»*. Приращение научного знания, малые и немалые научные открытия докладчиков можно отметить как содержательный результат конференции. Не менее радостной оказалась и эмоциональная составляющая: глаза докладчиков буквально горели, вопросы воспринимались ими как свидетельство высокого интереса к теме, замечания и суждения – как руководство к продолжению работы.

Если воспользоваться известной метафорой, не только некоторые аспиранты, но и ассистенты-стажеры открыли для себя «Америку»: чрезвычайно увлекательной может быть не только их творческая реализация в музыкальном и театральном искусствах, но и исследовательская работа. Она – как процесс – способна доставить немало удовольствия и принести немалые же результаты. Важно одно – знать, КАК ЭТО ДЕЛАЕТСЯ.

Сравнивая прошлые и недавние молодежные конференции, не будет преувеличением заключить, что, судя по представленным докладам, научный уровень ассистентских работ вырос многократно. Это позволяет смелее повышать факультетскую планку, ставить на серьезные академические рельсы задачу подготовки ассистентов-стажеров как кадров высшей квалификации, способных и дальше заниматься наукой, вести работу над диссертационным исследованием, повышать процент «остепененности» консерватории или любого другого вуза, в котором наши выпускники будут трудиться по окончании ассистентуры.

Вернемся к лаборатории. Все сказанное выше с самого начала заставило задуматься о необходимости создания площадки для апробации первых и последующих научных поисков контингента факультета. Родилась идея создания лаборатории. Стараниями Н.И. Девятайкиной она стала реальностью, расширилась до тех очертаний, которые под названием «Образ и текст в их взаимодействиях» обрела сегодня.

Отметим особо еще один важный факт: значительную роль в формировании облика этого нашего «детища» сыграл многолетний успешный тандем с Радищевским музеем. Для него консерватория стала базой подготовки кандидатов наук (и на этом дело, судя по всему, не остановится), которые прикипели к нашему вузу и Н.И. Девятайкиной, своему научному руководителю, став, в результате, активными участниками заседаний и успешными докладчиками. Материалы данного сборника об этом ясно свидетельствуют. В состав «лабораторцев» включились также саратовские исследователи, никак не связанные с консерваторией, но хорошо знающие профессора Н.И. Девятайкину, как и то, что там, где она – всегда интересно.

Сегодня Лаборатория, стараниями профессора Н.И. Девятайкиной и ее замечательных участников-единомышленников, весьма твердо сто-

ит на ногах. Тематика заседаний расширяется и можно надеяться, что среди них все более заметное место станут занимать доклады, связанные с историей консерватории, ее преподавателями, композиторами, поэтами, исполнителями. Одна яркая подборка стихов и один из докладов уже включены в данный сборник.

Неудивительно, что Лаборатория приобретает все большую известность, в том числе, среди вузов страны. Так, незаметно назрел вопрос о расширении границ Лаборатории до межвузовского уровня, но весьма вероятно, что скоро ей окажется тесно и в этих рамках.

Тематика заседаний открытой научно-творческой лаборатории 2018–2020 гг. / Сост. Ю.Г. Филиппова

№	Дата	Место	Тематика
1	11.10.2018	СГК	Н.И. Девятайкина «Роль контекстов в современных гуманитарно-искусствоведческих исследованиях»
2	08.11.2018	СГК	Н.И. Девятайкина «Китч в искусстве и повседневности: истоки, содержание, масштабы явления»
3	22.08.2018	СГК	Н.И. Девятайкина «Успешный доклад (статья): принципы организации материала и алгоритмы его анализа (методические рекомендации на “живом” примере)»
4	06.12.2018	СГК	Е.А. Дорогина «Испытание тоталитарной властью: практики саратовских художников и официальный «заказ» (на материале выставки СГХМ 1947 года)»
5	20.12.2018	СГК	С.В. Кекова «Поэзия как тайна и ремесло: современные контексты и вечные темы»
6	10.01.2019	СГК	Р.Р. Измайлов, С.В. Кекова «Богословский текст» в русской поэзии: методология реконструкции и интерпретации»
7	24.01.2019	СГХМ	В.А. Мошников «Искусство, вечность, смысл: внутренний путь Павла Кузнецова»
8	07.02.2019	СГК	Круглый стол по теме «Феномен Евгения Водолазкина» («Лавр» и др.)
9	21.02.2019	СГК	Н.И. Девятайкина. Культурно-историческая антропология как современный метод исследования
10	07.03.2019	СГК	А.В. Дронов. Мир, регион, горизонт как понятия феноменологии
11	21.03.2019	СГК	А.И. Панкова. «Месса» Леонарда Бернстайна как свидетельство духовных поисков времени
12	04.04.2019	СГК	Н.И. Девятайкина. Современная методология: «новая биографическая история»: суть и принципы подхода
13	18.04.2018	Музей Федина	Круглый стол: «Бывшее и несбывшееся: истоки и утраченные перспективы гуманитарного образования в Саратове»
14	16.05.2019	СГК	Д.М. Шониезова. Медиа в контексте отечественного музыкального театра конца XX–XXI вв.

15	31.05.2019	СГК	А.И. Зыков. Режиссер сегодня: проблема взаимодействия с авторами, актерами, «текстами»
16	13.06.2019	СГК	Круглый стол по теме «Актуальные задачи академической науки в СГК»: от реферата до докторской диссертации
17	08.10.2019	СГК	Н.И. Девятайкина Леонардо да Винчи и его «Тайная вечеря»: возможности современных междисциплинарных методов и трактовок (Росс Кинг)
18	29.10.2019	СГХМ им. Радищева	Т.Е. Савицкая Экскурсия по выставке СГХМ имени А.Н. Радищева «Мода в искусстве: от античности до модерна»
19	12.11.2019	СГК	Н.И. Девятайкина Круглый стол: Феномен Гюэль Яхиной: обсуждение романа «Дети мои»
20	26.11.2019	СГК	Н.Ю. Киреева. Коммуникативные возможности хорового театра
21	10.12.2019	СГК	М. Боровская. Два загадочных рисунка В. Юстицкого: сюжеты и «инструменты» атрибуции
22	24.12.2019	СГК	С.В. Кекова. От Крещения до Рождества: поэтический «Часослов»
23	14.01.2020	СГХМ	Е.А. Дорогина. «Петербургское искусство XX века»: Экскурсия-доклад по выставке СГХМ имени А.Н. Радищева
24	28.01.2020	СГК	Р.Р. Измайлов, С.В. Кекова. Современная агиография: жизнь и житие преподобного Феодора Санаксарского
25	25.02.2020	СГК	И.А. Ильина Морской бой. Боголюбов и Айвазовский
26	10.03.2020	СГК	С.П. Шлыкова. Интерпретация христианских образов в современном искусстве: трудные шаги к истине
27	14.04.2020	ZOOM	Д.С. Тупицын, А.Ю. Рыбникова. Круглый стол: «Загадки сюиты Е. Гохман “О чем поет ветер”: блоковая составляющая»
28	30.06.2020	ZOOM	Современная проза – «монашеский лик»: о. Пантелеймон и его первые рассказы
29	28.10.2020	ZOOM	Н.И. Девятайкина Круглый стол-дискуссия по теме: «Что есть “творческий метод”?»
30	25.11.2020	ZOOM	А.В. Дронов «Между данностью и даром. Дискуссия о границах феноменологии (Ж. Деррида vs Ж.-Л. Марион)»
31	18.12.2020	ZOOM	Телемост «Учебно-исследовательская составляющая в обучении китайских магистрантов, ассистентов-стажеров и аспирантов: пути повышения эффективности и продуктивности пост-бакалаврского образования»

II. ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ДОКЛАДЫ УЧАСТНИКОВ ЛАБОРАТОРИИ

А. Философия, методология, театр, литература

Дронов А.В.

Понятия мира, горизонта и региона в феноменологии

Предлагаемый доклад может служить дополнением или проясняющим предисловием к тому анализу понятия мира, которое находилось в центре моего внимания в недавней статье о философии искусства Мартина Хайдеггера¹. Я отдаю себе отчет в том, что все три вынесенные в заголовок понятия являются в границах феноменологической традиции центральными и многократно прокомментированными. Это означает, что сама эта триада (мир-регион-горизонт) либо заслуживает очень пространного разбора, далеко выходящего за границы небольшого доклада, либо вовсе никакого: настолько смехотворной выглядела бы претензия внести хоть какую-либо новацию в сложившееся их понимание. Поэтому мне следовало бы точнее сформулировать свою задачу и объяснить мотивацию, вдохновляющую мое выступление.

Понятие мира меня интересует лишь постольку, поскольку оно занимает важное место в определении сущности искусства и произведения искусства в «Источке художественного творения» Хайдеггера (1936). Поскольку мир понимается здесь как универсальный смысловой горизонт (горизонт отсылки), а не сумма вещей (точнее, – лишь опредмеченного сущего) или сумма предметных регионов, то понятия горизонта и региона также потребуют проясняющего комментария. Понятие региона привлекает к себе внимание еще и потому, что общей тенденцией хайдеггеровского текста является деструкция эстетического предпони-

¹ Дронов А.В. Понятие мира в философии искусства М. Хайдеггера // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2019. № 3(5). С. 8–15.

мания искусства, то есть понимания произведения искусства как *предмета*, а самого искусства как *предметного региона* будь то эстетики как науки, будь то особого рода культурной политики (Kunstbetrieb). Кроме того, понимание искусства как одного из способов свершения истины, а произведения искусства – как «выставляющего мир» зачастую склоняет к сниженной (условно «региональной») интерпретации этих формулировок, в границах которой мир, выставляемый произведением, понимался бы метафорически, наряду с «собственно» миром, под которым молчаливо понимается, например, мир космологии. Хайдеггер, безусловно, был бы против такого сужения. Я питаю слабую надежду на то, что приводимые ниже разъяснения помогут этим формулировкам стать предметом понимания и вменяемых дискуссий российских искусствоведов и культурологов, а не одних лишь феноменологов.

Феноменология возникает в начале XX века как попытка обновления или, возможно, переучреждения философии в качестве «строгой науки», то есть – определенным образом достигаемого *беспредпосылочно* знания, которое могло бы лежать в основании фактически сложившихся наук и даже служить нормативным идеалом науки как таковой. Этот идеал беспредпосылочности коррелирует с известным представлением о возникновении самой древнегреческой философии как открытии стихии «божественного» и универсально значимого *знания* (episteme) в противовес наивному, одностороннему и недостоверному *мнению* (doxa), царящему в обыденной жизни и мифологии. Эта оппозиция «эпистемы» и «доксы» неоднократно воспроизводит себя в истории европейской философии, в Новое время – в форме различия критической и догматической философии у Канта.

О *наивности* догматического (или доксического) знания свидетельствует его неспособность принимать в расчет собственные предпосылки – те компоненты содержания, которые неконтролируемым образом привносятся в описание предмета познания и принимаются за его собственные, внутренние характеристики. Это смешение, принятие неявно привносимого в опыт предрассудка за содержание самого опыта, определяется Кантом в качестве *иллюзии*, впрочем, естественной для челове-

ческой способности познания. Проведение необходимого (для дальнейшего научного познания) различия между основанными на опыте *понятиями рассудка* и не имеющими адекватного себе предмета созерцания *идеями разума* способна лишь критическая философия. В рамках предшествующей метафизики («догматической философии») способность некоторого содержания выступать предметом мысли (обладание понятием) уже служила основанием для атрибутирования ему умопостигаемой *реальности* (т.н. положительно понимаемый ноумен). Кант же проводит черту между различными видами представления и собственно *познанием* (представлением о действительно существующем) по линии чувственного созерцания, то есть по границе возможного опыта. Предварительно заметим, что мир в его космологическом смысле является, по Канту, *идеей разума*, а не *понятием рассудка*, поскольку не способен выступать предметом никакого возможного созерцания (включая воображение).

В гуссерлевской феноменологии (в «Идеях I», 1913) идеал беспредпосылочности оформляется как «принцип всех принципов», который предписывает принимать «любое дающее из самого первоисточника созерцание (*originär gebende Anschauung*), [...] и только в тех рамках, в каких оно себя дает (*nur in den Schranken, in denen es sich da gibt*)»². В этом случае никакая измышленная теория (*erdenkliche Theorie*), отличная от «живой действительности» данного, не сможет ввести феноменолога в заблуждение. Речь, стало быть, идет не об исключении теоретического знания, но о ясном понимании его происхождения, внимании к его смысловой конституции: теоретическое содержание не должно составлять неконтролируемой предпосылки, ложно принимаемой за «само данное».

Это различие между наивным и строгим беспредпосылочным знанием осуществляется благодаря феноменологической редукции, которая выводит познающего субъекта за пределы *естественной установки* сознания. Именно после осуществления редукции, в рамках *рефлексивной установки*, становится возможным сделать предмет своего внима-

² Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. Кн. I. Общее введение в чистую феноменологию. М.: Дом интеллектуальной книги, 1999. С. 60. HUA. Bd. 1. S. 51 [44].

ния (тематизировать) конституирующую и смыслонаделяющую активность самого сознания. При этом понятие *мира* играет ключевую роль в переходе от одной установки к другой.

Дело в том, что осуществление редукции сопряжено с приостановкой (*эпохе*) исходной, «естественной» *интерпретации* феноменов сознания *в качестве предметов внешнего мира*, поскольку такая интерпретация не берет свое начало в самом опыте данного. Вынесение мира за скобки не означает отказа от содержания данного, но лишь отказ от суждения о его онтологическом статусе. Поэтому естественная установка сознания есть произвольная интерпретация всех явлений как *внутримировых*. Таким образом, мир здесь выступает предметным коррелятом естественной установки в том же смысле, в каком трансцендентальное сознание и его конституирующая активность – коррелятом рефлексивной феноменологической установки.

Однако естественная установка характерна не только для обыденного сознания, но и в качестве теоретической установки – для всех вообще «наук о мире», то есть наук, более или менее слепых к собственной смыслонаделяющей активности. Это отчетливо декларируется в §1 «Идей I»: «Все науки о мире, т.е. науки с естественной установкой — это естественные науки, науки о материальной природе, но также и науки о живых существах с их психофизической природой, т.е. в том числе и физиология, психология и т. д. Равным образом относятся сюда же и все так называемые науки о духе — история, науки о культуре, любого рода социологические дисциплины»³. Их специфика состоит именно в том, что «совокупный горизонт (*Gesamthorizont*) [их] возможных исследований обозначен одним словом — *мир*. Посему все науки с такой изначальной установкой суть науки о мире, и пока таковая исключительно царит, объемы понятий «истинное бытие», «действительное бытие», т. е. реальное бытие, и — поскольку все реальное сводится в единство мира — “бытие в мире” совпадают»⁴. Разумеется, для трансцендентальной феноменологии, «реальное бытие» и «мир» не являются равнообъемными понятиями, поскольку аподиктически данной реальностью для нее обладают лишь акты трансцендентального сознания, тогда как мир

³ Там же. С. 26.

⁴ Там же. С. 25.

– лишь производной формой целостности, *ее характерной интерпретацией* с позиции естественной установки. И лишь с этой «наивной» точки зрения, «мир — это полная совокупность (Gesamtinbegriff) предметов возможного опыта и опытного познания, предметов, познаваемых на основании актуального опыта при правильном теоретическом мышлении»⁵.

Как видим, уже в самом начале «Идей I» в понятии мира у Гуссерля смешиваются значения «универсального горизонта» (Gesamthorizont) и «совокупности», или «воплощения целого» (Gesamtinbegriff), далее разбитого на предметные регионы отдельных наук⁶. На позднем этапе творчества Гуссерля, в «Картезианских размышлениях» (1931) и «Кризисе европейских наук» (1936) значение универсального горизонта (значимого для феноменологически очищенного сознания) займет понятие «жизненного мира», выражающего историческую конкретность трансцендентального сознания. Тогда как понятие «мира» сохранит значение совокупности предметных регионов наук с естественной установкой. Различие между 1) *совокупностью предметных регионов наличного сущего* и 2) *универсальным горизонтом значимости всякого сущего* сохраняет свое принципиальное значение и для Хайдеггера. Более того, оно играет ключевую роль в переопределении статуса искусства в «Истоке художественного творения». Ниже я постараюсь более четко провести это различие, во-первых, обратившись к понятиям горизонта и региона у Гуссерля и, во-вторых, указав на преемственность Хайдеггера (в «Бытии и времени») в отношении этого различия между двумя понятиями мира: как совокупности *наличного сущего* и как универсального горизонта *бытия Dasein*.

Принципиальным компонентом значения в исходной метафоре горизонта (постепенно отлившейся в строгое понятие) является известная непреодолимость для взгляда; горизонт – это граница, очерчивающая поле возможного, видимого, феноменального, или, скорее, могуще-

⁵ Там же. С. 26.

⁶ Недостаточная различенность этих значений у Гуссерля уже отмечалась в исследовательской литературе. См., напр.: *Инишев И.Н.* Понятие мира в трансцендентальной и герменевтической феноменологии (Соотношение мира и вещи в феноменологических концепциях Гуссерля и Хайдеггера) // Вестник Томского государственного педагогического университета, 2007. № 11. С. 9.

го выступить в качестве феномена. Вторым важным компонентом значения горизонта является *опережающая со-приданность* некоторого содержания тому содержанию, которое актуально дано. Еще не усматривая предмет со всех сторон, но смотря лишь на верхнюю часть, скажем, столешницы, данной мне под определенным углом и при определенном освещении, я уже «вижу» *весь стол*, то есть смотрю на столешницу из горизонта интерпретации ее как так-то и так-то данного стола, помещенного мною во все возможные ракурсы и предметные окружения. Именно так это выражается в § 44 «Идей I»: «Вещь с необходимостью дается лишь “способами явления”, с необходимостью ядро “действительно репрезентируемого” окружено при этом, по мере постигнутости, горизонтом не собственно данной “соприданности” (*von einem Horizont uneigentlicher “Mitgegebenheit”*) и более или менее туманной неопределенности (*Unbestimmtheit*)»⁷. Но наряду с пониманием горизонта как заранее предполагаемого предела бесконечного варьирования всех возможных ракурсов и «оттенков» (*Abschattungen*) того, что дано в восприятии, имеется представление и о временном горизонте «потока переживания», в который априори включается всякое фактически данное: «Всякое действительное переживание [...] — необходимо длится, а вместе с длительностью оно входит в бесконечный континуум длительностей — и заполненный континуум. Оно необходимо обладает заполненным временным горизонтом, каковой бесконечен во все стороны (*Es hat notwendig einen allseitig unendlichen Zeithorizont*)»⁸. Горизонтом всегда обозначается некоторое непреодолимое, но и неустранимое *целое*, соприданное действительно данному, будь то целое самого предмета, будь то целое его временного и пространственного окружения, — то целое, лишь из которого и устанавливается значение фактически данного.

Разумеется, и то целое, из которого проступает смысл *всякого* предметного региона, как и целое каждого из регионов, также будет именоваться горизонтом. Характерно приводимое Гуссерлем сравнение «естественного мира» (как коррелята повседневной естественной установки сознания) и «математического мира» (как коррелята «арифметической

⁷ Гуссерль Э. Идеи к чистой феноменологии и феноменологической философии. С. 95. HUA. Bd. 1. S. 91 [80].

⁸ Там же. С. 179. HUA. Bd. 1. S. 182 [163].

установки»): «Вот, скажем, я занят чистыми числами и их законами, — ничего подобного нет налично в окружающем мире, в этом мире “реальной действительности”. [...] Арифметический мир здесь для меня лишь тогда и лишь постольку, когда и поскольку я остаюсь в арифметической установке. Естественный же мир, мир в обычном смысле этого слова, беспрестанно здесь для меня, пока я только жив. [...] Если же мое *cogito* движется лишь в этих мирах новых установок, то естественный мир остается вне рассмотрения, он — фон (Hintergrund) моего сознания актов, но только не горизонт, в какой включается арифметический мир. Оба одновременно наличествующие мира *лишены взаимосвязи*, если только отвлечься от сопряженности их с “я”»⁹.

Как отмечает один из российских исследователей А.Б. Паткуль, «понятие региона в феноменологии вводится как техническое понятие, позволяющее отчетливо обозначить проблематику различия и несводимости друг к другу предметных областей»¹⁰. Понятие региона вводится именно ради того, чтобы противостоять распространенной натуралистской и психологистской редукции предметов «наук о духе» и идеальных объектов «эйдетических наук» к бытию природы, к форме физического или психического процесса. Такая редукция (под именами, соотв., «натурализма» и «психологизма») была распространенным в конце XIX – начале XX вв. способом мыслить соотношение предметных областей различных наук между собой и в их отношении к «реальности», миру в целом. Понятия *природы* и *мира* зачастую отождествлялись, реальность «духовных явлений» лишь надстраивалась над объективной реальностью природных процессов даже в глазах представителей гуманитарных наук¹¹. Критика натурализма и психологизма является одним из стерж-

⁹ Там же. С. 68.

¹⁰ Паткуль А.Б. Понятие региона в феноменологии Э. Гуссерля и М. Хайдеггера // Логос. 2010. № 5 (78). С. 78. В тематизации онтологической несводимости предметных регионов наук этот автор видит едва ли не важнейшую заслугу феноменологической философии.

¹¹ В курсе лекций 1925 года «Феноменологическая психология» Гуссерль, критикуя «односторонность» и «наивность» фактически сложившихся наук, замечает: «Наука о природе абсолютизирует природу, и наука о духе, хотя и не прозревает [в суть] этой абсолютизации, признает ее, она абсолютизирует духовное (*Geistigkeit*) в мире как каким-то образом зависящий от абсолютной природы психофизический довесок (*Annex*)» (HUA. Bd. IX. S.376.) Подробнее вопрос о состоятельности гуманитарных

невых тезисов сочинений Гуссерля 1900-х – 1910-х гг. Само понятие региона отвечает задачам этой критики. Понимаемый в качестве замкнутого горизонта, то есть как «целое» определенного типа предметов, регион не может быть ни дополнен предметами другого типа (ибо как *добавить*, скажем, исторические события периода наполеоновских войн к области комплексных чисел математиков?), ни редуцирован к какому-либо другому материальному региону, претендующему на роль фундаментальной (а не региональной) онтологии, – скажем, к региону природных объектов и процессов. Понятие природы, принятое в естествознании и характерной для него «естественнонаучной установке» является столь же заданным со стороны конституирующей активности трансцендентального сознания, как и понятия культуры, искусства, права, государства и т.п., характерные для «наук о духе». Ни один из регионов не имеет тождества или хотя бы привилегированного отношения к «реальному бытию», или «миру», как их «совокупному горизонту (Gesamthorizont)». Именно претензию со стороны отдельных наук достраивать собственную предметность до мира как целого Гуссерль и критикует, называя «односторонностью» и «наивностью». Понятия региона и региональной онтологии как раз и служат этой задаче, поскольку ни к одной онтологии, получившей титул «региональной», по определению невозможно редуцировать *универсальное целое*, то есть понимать ее в качестве мира.

В свете сказанного хайдеггеровскую критику *наличия* (в качестве якобы исходной и основной формы бытия всякого сущего) и сведения всякого сущего к *предмету* (в качестве его «самопонятного» основания и универсальной формы) можно рассматривать как продолжение и радикализацию гуссерлевской критики натурализма и психологизма. Равно как и те определения, в которые попадает понятие мира в «Источке художественного творения», основаны на пересмотре вопроса о бытии сущего и попытке создания фундаментальной онтологии, предпринятых Хайдеггером в «Бытии и времени» (1927) и лекционных курсах 1920-х гг.

наук и ее феноменологическом обсуждении мне доводилось поднимать в одном из докладов последних лет. См.: Дронов А.В. Эйдос, телос, факт: К проблеме строгости гуманитарных наук // Мир человека: нормативное измерение – 4. Гуманитарное знание. Сборник трудов международной научной конференции (Саратов, 4-6 июня 2015). Саратов: Изд-во СГЮА, 2015. С. 59–65.

В «Прологоменах к истории понятия времени» (1925), как и в «Бытии и времени», Хайдеггер различает между 1) привычным для наук пониманием мира как вместилища и совокупности *наличного* сущего (das All des Seienden, das innerhalb der Welt vorhanden sein kann) и 2) его пониманием как *смыслового горизонта* жизни Dasein (als das, »worin« ein faktisches Dasein als dieses »lebt«)¹². При этом второе понимание является, по Хайдеггеру, феноменологически исходным, тогда как первое – производным от него. Подобно тому, как переход от естественной установки к феноменологической мотивирован у Гуссерля поиском *безусловного основания* всех производных от него смысловых конструктов, хайдеггеровская аналитика бытия Dasein также выступает попыткой именно *фундаментальной онтологии*, способной описывать региональные и исторически сложившиеся значения как дериваты исходных экзистенциальных характеристик «мироразмыкающего» сущего – Dasein.

Именно в силу производного характера научного истолкования сущего как предметного и наличного, наука (и служащая ей основанием западная метафизика), в отличие от феноменологии, не способна отвечать своей претензии на фундаментальное, беспредпосылочное понимание смысла бытия. «Феноменологическая интерпретация мировости мира – это не то же, что повествовательное описание того, как выглядят вещи мира – реально наличные горы, реки, дома, лестницы, столы и пр., – и как все это устроено. Мы не постигли бы смысл мира, даже если сумели бы перебрать всю целокупность существующих в мире вещей»¹³. В первую очередь потому, что интерпретация мира как целокупности уже является производной. Напротив, «определить мировость мира – значит выявить структуру того, как само сущее попадает навстречу вот-бытию, которое – соответственно своей базовой конституции, как бытие-в (In-Sein) – существует в этом сущем»¹⁴. Необходимо всмотреться в сам способ, каким сущее входит в круг заинтересованного существования (озабоченности) Dasein, «феноменологическим образом включиться в сам ход и саму взаимосвязь повседневного – достаточно неприметного –

¹² Heidegger M. Gesamtausgabe. Bd. 2. Sein und Zeit. Frankfurt am Main. 1977. S. 87.

¹³ Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. Томск: Водолей, 1998. С. 177.

¹⁴ Там же.

обхождения с вещами»¹⁵, чтобы через анализ инструментального обхождения с сущим указать на то целое «отсылку» (поскольку всякий инструмент имеет свое «ради-чего»), лишь из которого – как из универсального горизонта – обретает свой смысл всякая осмысленная деятельность человека, включая научно-познавательную. Именно этот универсальный горизонт и может быть назван *миром* в собственном смысле, *нетематическое* предпонимание которого обнаруживает себя в любом из человеческих действий. И лишь затем можно различать публичный мир и ближайшую домашнюю среду (Umwelt), естественнонаучно истолковывать мир как пространство или природу и пр. Именно это понимание мира как *универсального горизонта человеческой жизни* входит в знаменитое определение произведения искусства, данное Хайдеггером в «Истоке»: «Произведение искусства в качестве произведения выставляет мир»¹⁶, то есть приводит к открытости то целое отсылку, которое обычно не лежит на свету. Именно так искусство получает тематизацию в свете проблем истины и феноменальности мира.

Измайлов Р.Р., Кекова С.В.

«Богословский текст» в русской поэзии: к методологии анализа

В современном филологическом и философском дискурсе значительное место занимает духовно-эстетический аспект анализа отечественной литературы. Такой подход представляется методологически обоснованным, более того – необходимым, без него русская литература будет понята неадекватно и представлена искажённо. Один из крупнейших богословов Русского зарубежья о. Александр Шмеман в одной из радиобесед о русской литературе говорил: «Подспудная религиозность русской литературы является ее объединяющим принципом и

¹⁵ Там же. С. 196.

¹⁶ «Das Werk stellt als Werk eine Welt auf» (Heidegger M. GA. Band 5. Holzwege. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 1977. S. 31.)

началом. Историки литературы и литературоведы без конца спорят друг с другом, распределяют писателей, поэтов по категориям, изучают различные школы, влияние одних писателей на других и так далее, и все это, должно быть, очень полезно, очень нужно, но если, помимо всех этих классификаций, существует еще и русская литература как целое, как некий мир, в который можно войти, в котором можно жить, у которого свой неповторимый и единственный воздух, то это потому, что всю ее, эту литературу, связывает воедино вот эта подспудная тема: “О Боге великом он пел, и хвала его непритворна была”». Современный исследователь русской литературы И. Есаулов пишет: «К сожалению, нужно признать, что истории русской литературы как научной дисциплины, которая бы хоть в какой-то степени совпадала в своих основных аксиологических координатах с аксиологией своего описания, пока ещё не существует»¹⁷. И. Есаулову вторит ведущий современный пушкинист В. Непомнящий: «Нужна духовная история русской литературы, которая может составить основу для целостной концепции русской культуры как мирового феномена и тем самым – для осмысления нашего духовного пути. Такое осмысление невозможно <...> вне соотнесения с вероисповедной природой “русской духовности” (без лобового же, конечно, столкновения светской культуры с догматикой, понятой как буква)»¹⁸.

Важность «духовного» подхода при изучении отечественной словесности прекрасно осознавалась русскими религиозными философами. Так, один из крупнейших русских мыслителей С.Л. Франк, пристально вглядывавшийся в сущностные основы русской литературы, писал: «Трудно назвать другой такой народ, как русский, вся литература которого ещё в XIX веке была бы посвящена религиозным проблемам. Все великие русские поэты всегда были, как известно, и религиозными мыслителями или занимались богоискательством»¹⁹.

Другой творец русского религиозно-философского Ренессанса Н.А. Бердяев буквально вторил своему философскому собрату: «Великое томление, неустанное *богоискательство* заложено в русской душе...

¹⁷ Есаулов И. Литературоведческая аксиология: опыт обоснования понятия. // Евангельский текст в русской литературе 18–20 веков. – Петрозаводск, 1994. С. 382.

¹⁸ Непомнящий В. Пушкин. Русская картина мира. – М., 1999. С.488.

¹⁹ Франк С. Русское мировоззрение // Франк С. Русское мировоззрение. – СПб., 1996. С.185-186.

Вся почти русская литература, великая русская литература, есть жизненный документ, свидетельствующий об этом богоискании, о неутолённой духовной жажде»²⁰.

Вообще же постижение литературы через призму христианского мировоззрения глубоко укоренено в отечественной традиции. Достаточно вспомнить имена В. Соловьёва, Н. Бердяева, С. Франка, Н. Лосского, В. Зеньковского, И. Ильина, С. Булгакова, П. Флоренского, Г. Флоровского, Г. Федотова, Ф. Степуна, Б. Вышеславцева, П. Бицилли, В. Вейдле, К. Мочульского, П. Муратова, архиепископа Иоанна Сан-Францисского (Шаховского) и др.

Эта традиция, прерванная в России советским периодом, сейчас получает второе рождение. С конца 1970-х – начала 1980-х годов она представлена рядом, пополняющимся новыми именами, в котором важно назвать С. Аверинцева, В. Библихина, С. Хоружия, В. Непомнящего, В. Воропаева, И. Есаулова, В. Лепахина, И. Юрьевой, О. Николаевой, Л. Герасимовой, С. Кековой, О. Седаковой, Н. Ильинской, К. Степаняна, В. Котельникова и многих других.

Чаще всего в литературоведческих исследованиях мы встречаем выявление «Библейского текста», «Евангельского текста», анализ религиозных мотивов, образов, категорий и т. п.²¹ Из фундаментальных исследований в этой области надо отметить следующие.

«“Ум ищет божества”: Библия и русская поэзия XVII–XX вв.» (2006) Т. Жирмунской²², в которой автор проследил, как библейские откровения, сюжеты и образы преломляются в творчестве крупнейших поэтов, от Тредиаковского до Есенина.

²⁰ Бердяев Н. Русские богоискатели // Бердяев Н. О русских классиках. – М., 1993. С. 260.

²¹ Можно сказать, что уже сложились «школы» подобной герменевтики художественного текста. Например, Петрозаводский университет постоянно проводит конференции и выпускает сборники научных трудов под общим заглавием «Евангельский текст в русской литературе». В РГГУ И. Есаулов, в МГУ В. Воропаев являются вдохновителями и руководителями «духовно-эстетических школ» анализа русской культуры и литературы.

²² Жирмунская, Т. «Ум ищет Божества»: Библия и русская поэзия XVIII–XX веков. – М., 2006.

Автор обширной монографии «Русская поэзия в контексте православной культуры» (2006) Т. Кошемчук²³ анализирует религиозно-философский мир поэзии Ф.И. Тютчева, А.С. Хомякова, А.К. Толстого, А.А. Фета и В.И. Иванова.

В чуть ранее вышедшей книге В. Лепяхина «Икона в русской художественной литературе»²⁴ (2002) рассмотрены и проанализированы в богословском и литературоведческом ключе те моменты творчества русских писателей от Симеона Полоцкого до В. Солоухина, которые тематически относятся к феномену иконы.

Особенно среди работ этого направления выделяется своей объёмностью, глубиной проникновения и остротой проблемного анализа с точки зрения ортодоксального подхода к литературным произведениям, шеститомное исследование М. Дунаева «Православие и русская литература»²⁵, символически вышедшее на перекресте тысячелетий (2000), которое охватывает русскую литературу от XVII века до наших дней.

Предметом нашего доклада является «*богословский текст*» русской поэзии. Несомненно, определение «богословский текст» граничит с такими понятиями, как «библейский текст», религиозные, библейские, евангельские мотивы и т. д. Но, тем не менее, мы выделяем его особо и определяем как *поэтическую экзегезу*, т. е. поэтическое толкование Священного Писания и интерпретацию «богословских» тем. Эти темы непосредственно связаны с христианской онтологией, антропологией, аксиологией, сотериологией, эсхатологией и т. п., которые, в свою очередь, конечно, порождены Священным Писанием и Священным Преданием.

На наш взгляд, в русской поэзии самым ценным как раз и является «богословский текст», ибо именно в нём отражается её своеобразие и её глубина. По аналогии с определением, которое дал Е. Трубецкой иконе, – «умозрение в красках», мы можем рассматривать «богословский текст» в русской поэзии как христианское умозрение в поэтическом слове.

Михайло Васильевич Ломоносов, один из первых светских российских «поэтов-богословов», говорил, что «Создатель дал роду челове-

²³ Кошемчук, Т. Русская поэзия в контексте православной культуры. – СПб., 2006 .

²⁴ Лепяхин, В. Икона в русской художественной литературе. – М., 2002.

²⁵ Дунаев, М. Православие и русская литература: В 6 т. – М., 2000.

скому две книги: в одной показал Своё величество, в другой Свою волю. Первая книга – видимый сей мир». Наука и искусство призвано в творении познавать Творца. Вторая – Священное Писание. Поэт, подлинный поэт, в своём творчестве «богословствует», толкует обе эти книги, созерцает их, открывая одну в другой. А к этому и призывает святоотеческое богословие.

Через 200 лет после Ломоносова поэт Александр Кушнер, вглядываясь в «криптограмму бытия», написал замечательное стихотворение «Куст», в котором явлен подобный созерцательный опыт:

Евангелие от куста жасминового,
Дыша дождём и в сумраке белея,
Среди аллей и звона комариного
Не меньше говорит, чем от Матфея.

Так бел и мокр, так эти грозди светятся,
Так лепестки летят с дичка задетого.
Ты слеп и глух, когда тебе свидетельства
Чудес нужны ещё, помимо этого.

Ты слеп и глух, и ищешь виноватого,
И сам готов кого-нибудь обидеть.
Но куст тебя заденет, бесноватого,
И ты начнёшь и говорить, и видеть²⁶.

Творчество поэта так или иначе проникнуто богословской интенцией.

Другой пример: Св. Григорий Богослов говорит: «Я беседую с Творцом и постигаю логосы творения»²⁷. «Вникая в логосы тварей»

²⁶ Кушнер А. Канва. – Л., 1981. С.170.

²⁷ Киприан (Керн), архимандрит. Антропология св. Григория Паламы. – М., 1996. С.328.

св. Григорий описывает «весь этот мир, небо, землю, море, эту великую и преславную книгу Божию, в которой открывается <...> Бог»²⁸.

Именно такое «открытие Бога» мы находим, например, в стихах Анны Ахматовой: *«В каждом древе распятый Господь, / В каждом колосе тело Христово. / И молитвы пречистое слово / Исцеляет болящую плоть»*.

Для св. Максима Исповедника тоже весь мир логосен и всё в мире логосно. «Бог создал первые логосы вещей и сущностей всего существующего»²⁹. Св. Максим призывает к «исследованию этих духовных логосов видимых тварей»³⁰. Он высказывает мысль о том, что «надо расшифровывать таинственную криптограмму бытия»³¹.

Наиболее глубокие мысли о природе и сути творчества вообще и художественного творчества в частности мы находим в святоотеческой мысли. В творениях Григория Нисского, Василия Селевкийского, Анастасия Синаита, Фотия Константинопольского, Иоанна Дамаскина, Феодорита Кирского, Григория Паламы творчество человека рассматривается в связи с проблемой его богоподобия.

Творчество — это и особый дар человеку, и его обязанность перед Творцом, поскольку создан человек по образу и подобию Божьему. Именно поэтому человеческое творчество символически отображает миротворчество. Творческое задание человек получает ещё в раю — он должен возделывать и хранить райский сад. Архимандрит Киприан (Керн), анализируя антропологическую систему одного из Учителей Церкви V века Василия Селевкийского, пишет: «...Василий Селевкийский усматривает богоподобие человека в его способности творить <...>. Всего замечательнее в этой связи то, что Василий коснулся наиболее яркого проявления творческой способности человека, его словотворчества.

Полный мистической загадочности, как и вся мифологема книги Бытия, эпизод с наречением Адамом имён животным и птицам в Раю привлёк Василия, и он правильно узрел в этом повествовании проблему величайшей важности для философии имени. <...> Адам всматривается во внутреннюю сущность каждого творения, каждого животного, каж-

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 330.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. С. 331.

дой вещи, всматривается и угадывает самое существенное в них»³². Далее о. Киприан цитирует самого Василия Селевкийского: «Адам, именованием зверей, ты подтверждаешь своё владычество. Ты подражаешь достоинству Зиждителя. Бог создал естества, а ты даруешь названия... Адаму надо было узреть неизреченное устройство, носимое в себе каждым животным<...>. Бог говорит Адаму: “будь, Адам, творцом имён, коль скоро ты не можешь быть творцом самих тварей <...>. Мы делим с тобой славу творческой премудрости. Пусть познают меня, как Зиждителя по закону естества, тебя же как владыку по смыслу именованья, давай имена тем, кому Я дал бытие”».³³

А это, в сущности, и повторяет подлинный поэт в своём творчестве.

Святоотеческое наследие даёт нам образ подлинного богослова: подлинный богослов тот, кто молится³⁴. А поэзия есть сестра и помощница молитвы. Архиепископ Сан-Францисский Иоанн (Шаховской) писал: «Поэт “милостью Божьей” имеет власть превращать воду человеческих слов в вино, а это вино обращать в кровь Слова. Такое высшее назначение поэзии, её смысл евхаристический... Доставлять чистый воздух горнего мира человеку дано молитве. И молитва поручает поэзии быть её помощницей»³⁵.

Русскую поэзию вообще всю можно называть молитвенной. Об этом пишут многие авторы. Исследователь В. Калугин, говоря о молитвенности русской поэзии, подчёркивает, что «речь идет не об отдельных стихах или, как принято говорить, “религиозных мотивах”, не об отдельных религиозных поэтах, ... а обо всей русской поэзии, которая с XI по XXI век была и остается в России молитвенной, молитвословной»³⁶.

Философ И. Ильин отмечал, что «искусство в России родилось как действие молитвенное; это был акт церковный, духовный; творчество из

³² Архимандрит Киприан Керн. Антропология св. Григория Паламы. М., 1996. С. 198.

³³ там же. С. 198.

³⁴ «Если ты богослов, то будешь молиться истинно, а если ты молишься истинно, то ты – богослов» (Евагрий Понтийский). Цит. по: Лосский В. Боговидение. – М., 2003. С. 396.

³⁵ Иоанн (Шаховской), архиепископ Сан-Францисский. О поэзии // Иоанн (Шаховской), архиепископ Сан-Францисский. Избранное. – Петрозаводск, 1995. С. 524.

³⁶ Калугин В. Молитвенная поэзия. -

<http://www.voskres.ru/literature/library/kalugin.htm>

главного; не забава, а ответственное делание; мудрое пение или сама поющая мудрость»³⁷.

Этот «родовой знак» не исчез из русской словесности и после «секулярного потопа». Явно и подспудно он присутствовал и присутствует в ней и животворит её, формируя, в том числе, и «богословский текст». Само же зарождение и существование нашей словесности в досекулярный период, т. е. до середины XVII века, представляет собой интереснейшее явление, в том числе с точки зрения творческого метода, который напрямую связан с предметом нашего анализа – «богословским текстом».

Древнерусский, или в другой терминологии – восточнославянский (а это более шести веков) период нашей словесности характеризуется тем, что проблема творчества осмыслялась не в эстетических, не в психологических категориях, а в категориях онтологических и сотериологических. В фундаментальном исследовании древнерусской литературы Л. Левшун «История восточнославянского книжного слова XI–XVII веков»³⁸ называются следующие отличительные признаки средневековой восточнославянской книжности: литургичность, благодатность или харизматичность, молитвенность, исповедность, теогностичность, спасительность, поучительность, соборность. Но, как показывает Л. Левшун, уже в тот период существовало два принципиально различных способа создания художественных образов: «художество» и «хытрость».

Понятие «художества» в своём значении пересекается с понятием «чуда», поскольку оно представляет собой чудесный дар, исходящий от Бога для человека и через его личность. «Хытрость» – произведение человеческое, самотворное, плод неблагочестивой и пагубной человеческой мудрости. «Художество» несло Истину, поскольку оно основывалось на мысли Бога и было вдохновлено Духом. Произведения истинного творчества («художества») и сама способность к нему мыслились как богоданные и боговдохновенные. То, что мы сейчас считаем художественной литературой, с точки зрения древнерусского книжника, к художеству никакого отношения не имеет – это, безусловно, «хытрость».

³⁷ Ильин И. О тьме и просветлении // Ильин И. Собр. соч.: В 10 т. – М., 1996. Т.6. Книга I. С.204.

³⁸ Левшун Л. История восточнославянского книжного слова XI–XVII вв. Минск, 2001.

Это вовсе не означает, что мирское творчество не обладает ценностью. Вот что пишет о творчестве и культуре архимандрит Киприан Керн в уже цитировавшейся книге «Антропология св. Григория Паламы»: «Самый корень культуры, как и культа, имеет в себе нечто религиозное, освящённое особым почитанием. Это не значит, что благословенно только творчество в формах благочестия, так сказать, храмовое творчество: иконописание, зодчество и клиросное пение. Может быть и мирская культура, на которой почиет благословение, но она должна доступной для этого благословения, способной к освящению»³⁹. Таким образом, и «хитрость» не отвергается архимандритом Киприаном, потому что и с помощью этого «метода» может осуществляться творческий акт, который способен нести позитивную энергию восхождения к свету.

В средневековой словесности Л. Левшун выделяет три основных творческих метода. Они, по мысли исследователя, связаны с модусом бытия Священного Писания в сознании художника. В зависимости от этого модуса можно выделить типологическую экзегезу, аллегорическую амплификацию и обратную типологию.

Первый метод заключается в том, что автором для каждого наблюдаемого события и явления в Священном Писании и Предании обязательно отыскивается его прообраз. Первичными, таким образом, признаются события и явления, представленные в откровении – в Священном Писании; именно они – прототипы всех других исторических явлений. Соответственно толкование (экзегеза) исторических событий строится на основе библейского смысла прототипа, в результате чего выстраивается библейская типология как всей истории человечества, так и жизни отдельного человека.

Суть второго метода – аллегорической амплификации – заключается в том, что Священное писание воспринимается как предмет анализа, но не исходя строго из святоотеческой экзегетики, а из собственного разума и таланта. Священный текст наделяется столькими аллегорическими значениями, сколько способен придумать экзегет. Их практически невозможно унифицировать. Это своеобразная игра интеллекта и воображения. В результате священный текст эстетизируется и деса-

³⁹ Архимандрит Киприан Керн. Антропология св. Григория Паламы. М., 1996. С. 379.

крализируется. Старообрядческое начётничество во многом строится на этом методе.

При третьем методе Священное Писание воспринимается как «цитатник», источник поучительных афоризмов и сентенций, превращается в антологию «пословиц и поговорок», которые приложимы к различным жизненным ситуациям. Священный текст становится вторичным по отношению к эмпирической реальности⁴⁰.

Эти три метода, так или иначе, сохраняют своё «силовое поле» и в последующие эпохи, т. е. в литературе Нового времени и на современном этапе. Тот или иной метод (а иногда и их совокупность) задаёт определённые параметры «богословского текста» в произведении, хотя, конечно, основополагающим методом для «богословского текста» является первый – типологическая экзегеза.

Для поэзии XVIII–XIX веков и для начала XX века поэтический «богословский текст», несмотря на интенсивную секуляризацию культуры, остаётся всё же «законной кометой». Он воспринимается как то, чего не может не быть в русской поэзии.

Иными словами, в лучших поэтических произведениях этого двухсотлетнего периода «богословский текст» присутствует обязательно: достаточно вспомнить такие стихотворения, как «Вечернее размышление о Божественном величии» М.В. Ломоносова, «Коль славен наш Господь в Сионе...» М.М. Хераскова, «Бог» Г.Р. Державина.

Особого внимания требует «богословский текст» А.С. Пушкина, напомним лишь несколько произведений – «Пророк», «В начале жизни школу помню я...», «Как с древа сорвался предатель ученик...», «Странник», «Отцы пустынники и жены непорочны...» и др. Также пока лишь заметим, что в русской поэзии Пушкинской эпохи и всего XIX века возникает новый жанр – поэтические молитвы. Молитвы и молитвенность положены в основу многих стихотворений В. Жуковского, К. Языкова, М. Лермонтова, В. Кюхельбекера, П. Вяземского, И. Козлова, И. Никитина, Н. Кольцова, А. Хомякова, А. Майкова, Я. Полонского, А. Григорьева, К.Р. (Константина Романова) и многих других.

⁴⁰ См.: Левшун Л. История восточнославянского книжного слова XI–XVII вв. Минск, 2001. С. 70–73.

Тесно связана с «богословским текстом» поэзия Серебряного века, особенно символистского направления, ибо вся она дышит богоискательством, жаждой откровений, эсхатологическим ожиданием конца, чаянием нового эона бытия. Но обозначим здесь иной тезис: «богословский текст» творцов Серебряного века был ярок и очевиден, однако он часто срывался в ересь, в магизм, ему не хватало трезвомыслия. Отрезвление пришло, когда, по слову одного из самых проникательных поэтов «русского Ренессанса» В. Ходасевича, «художник наконец оказался вполне окружён холодом стратосферической атмосферы, где религиозного кислорода, необходимого его лёгким, уже почти нет»⁴¹. Эта метафора была сформулирована Ходасевичем уже в эмиграции. В Советской России этого времени «религиозный кислород» уничтожали в буквальном смысле.

Но вот парадокс! Уничтожение, запрет, цензурное давление привели к тому, что русская поэзия стала, перефразируя слова поэта, действительно больше, чем поэзия. Она стала и «проповедью», и «апологетикой» – источником «воды живой», «благовестием», «начатком» спасения! Несомненно, всё это присутствовало в ней и в XVIII и XIX веках, но это был, так сказать, общий хор. А в страшном обезбоженном XX веке поэзия стала «гласом вопиющего в пустыне», призывающим вознести сердца и души от «дольнего» к «горнему». О. Александр Шмеман в своих дневниках 1970-х гг. писал: «А стихи-то, пожалуй, имеют – в России, во всяком случае – большую, чем проза, сотериологическую функцию – Ахматова, Мандельштам, Пастернак...»⁴². По поводу этих слов его духовная дочь, а отчасти и ученица Ольга Меерсон в своём докладе, посвящённом литургическому наследию о. Александра Шмемана, сказала: «Редко встретишь нынче человека, который так бы думал и о поэзии и о сотериологии... для самого о. Александра сотериологическая функция поэзии, – и в большей степени именно русской поэзии – была очень важна. Для него поэзия относится к Спасению, как путь к цели».

И здесь мы должны подробнее остановиться на богословских положениях, связанных с творчеством, искусством, словесностью. Обра-

⁴¹ Ходасевич В. «Умирание искусства» // Ходасевич В. Перед зеркалом. – М., 2002. – С. 403.

⁴² Прот. Александр Шмеман. Дневники. 1973–1983. – М., 2005. С. 489.

тимся к суждению о. Александра, прежде всего о том, каким открывается мир человеку в опыте Православной Церкви? О. Александр обозначает три фундаментальных элемента видения, открывающиеся нам в этом опыте. Первый, как пишет о. Александр, – «это опыт мира как творения Божия и потому позитивного по своему происхождению и своей структуре, мира, запечатлевшего в своём устройении и бытии мудрость, славу и красоту Того, Кто его создал: “Исполнь небо и земля славы Твоя”. В христианской вере, являющей полноту библейского прославления Бога в Его творении, нет ни онтологического дуализма, ни космического пессимизма. Мир “добр зело”». ⁴³ «Провозглашать, что мы – Божие творение, – пишет о. Александр в другой статье, – значит утверждать, что глас Божий постоянно звучит внутри нас и говорит нам “И увидел Бог всё, что Он создал, и вот, хорошо весьма” (Быт. 1:31)». ⁴⁴

Второй элемент неотделим от первого: «Этот мир – падший, всецело падший; он сделался царством князя мира сего... Всё было сотворено добрым и всё пало» ⁴⁵. «Это падшее, хотя и не могло упразднить присущую благодать Божию творения, всё же вызвало его отчуждение от Бога, превратило его в “мир сей”, который став “плотью и кровью”, гордостью и самостью, сделался не только чуждым Царства Божия, но и активно противостоящим ему» ⁴⁶.

И, наконец, третий элемент, третий опыт, третье фундаментальное провозглашение – всё искуплено, «искуплено через воплощение, крест, воскресение и вознесение Христа, через дар Духа в пятидесятницу» ⁴⁷.

Итак, всё было сотворено добрым, всё пало, и всё искуплено. «Такова триединая интуиция, которую мы принимаем от Бога с благодарением и радостью: наше видение мира как сотворённого, падшего, ис-

⁴³ Прот. Александр Шмеман. Мир в свете православной мысли и опыта // Прот. Александр Шмеман. Собрание статей. 1947–1983. – М., 2009. С.104

⁴⁴ Прот. Александр Шмеман. Литургия и эсхатология // Прот. Александр Шмеман. Литургия и предание. – Киев, 2005. – С. 121.

⁴⁵ Там же. – С. 121–122.

⁴⁶ Прот. Александр Шмеман. Мир в свете православной мысли и опыта // Прот. Александр Шмеман. Собрание статей. 1947–1983. – М., 2009. – С. 104–105.

⁴⁷ Прот. Александр Шмеман. Литургия и эсхатология // Прот. Александр Шмеман. Литургия и предание. – Киев, 2005. – С. 122.

купленного. Это наша богословская программа, наш ключ ко всем проблемам, волнующим современный мир»⁴⁸.

Три этих фундаментальных элемента, или три основополагающих опыта являются квинтэссенцией христианского миропонимания. В идеале они составляют триадологическое единство в миропонимании отдельного человека – члена Тела Христова. Но это единство не в миропонимании, а в мирочувствии, скорее, выступает как цель, а не данность. Точнее сказать, единство дано онтологически, но экзистенциально мы далеко не всегда это чувствуем и переживаем. В нашем мирочувствии может преобладать, доминировать тот или иной элемент этой триады. Особенно в творчестве, в искусстве, в литературе, в поэзии.

Вот тут-то мы и можем (должны!) использовать богословский «ключ». Триаду «Мир сотворён хорошо зело, мир пал, мир спасён» мы накладываем на творчество писателя, поэта и выявляем основные тенденции его художественной интуиции. Причём можно рассматривать в этом ключе и творчество в целом, и отдельный период, и отдельное произведение. Таким образом, у нас появляется возможность особого подхода к тем или иным поэтическим (в широком смысле слова) направлениям. Не отменяя тематическое деление лирики на пейзажную, любовную, философскую, гражданскую и т. д., мы можем ввести новые принципы классификации, связанные с тремя выделенными интуициями.

Выявление в творчестве красоты мира, красоты человеческих отношений (чистая любовь и дружба), ощущение мира как праздника порождает *эортологическую поэтику*⁴⁹. Свидетельство об уродстве мира, о присутствии в нём греха, зла, несправедливости, насилия выявляются в *амартологической поэтике*⁵⁰. Порыв к преодолению зла через жертву и

⁴⁸ Там же. – С. 122.

⁴⁹ Эортология – (греч. ἑορτή праздник + греч. λόγος слово, речь, разум; мнение, учение), праздниковедение – историческая наука, предметом которой являются праздники. Исторически эортология возникает в системе богословских наук в рамках литургики – специальной церковной науки, занимающейся изучением богослужения

⁵⁰ Амартология (греч. ἀμαρτία – «промах, ошибка, прегрешение, болезнь» и λόγος – «наука, учение») – учение о грехе и его последствиях.

любовь, через Голгофу к воскресению воплощается в поэтике спасения, или *сотериологической поэтике*⁵¹.

Примеров и имен много, назовем лишь некоторые. Возьмём творчество М.Ю. Лермонтова. В его поэтическом мире присутствуют в основном первые две интуиции. В поэзии А.А. Фета – преобладание первой. В художественном мире А.С. Пушкина присутствуют все три интуиции, но можно выделить доминанты в разные периоды творчества.

Конечно, стоит напомнить, что поэтические миры – это сложное явление, они сопротивляются схематизации, поэтому лучше говорить о доминантных векторах творческой интуиции, воплотившейся в тех или иных произведениях. К тому же, в силу онтологического единства триады, каждый из её элементов в отдельности несёт в себе «следы» двух других. Тем не менее, такая «классификация» не только позволяет многое увидеть и понять в творчестве писателя, но и включает светское, «секулярное» искусство в домостроительное единство Церкви. Ведь Церковь – это уже здесь и сейчас начаток Царства Божия, а именно в нём и проявится окончательно – что есть зерно, а что плевелы.

В дневниках о. Александра Шмемана мы встречаемся ещё с рассуждениями о еще одной «триаде», которая тоже исключительно плодотворна для филолога, исследователя литературы: «Мне показалось, – пишет о. Александр, – что можно было бы представить в некоей триединой интуиции, в постоянном хранении даже не сознанием, а именно нутром, душой следующих “отнесённостей”»: “Космическая” – это само чувство жизни *hic et nunc*, это хранение душой общения с космосом: природа, “это” время, свет, сам во всём этом. Это – обратное – отделению, отчуждению, изоляции. Мир – как постоянно даруемый и постоянно принимаемый дар. Благодарность. Радость, и в этом смысле – сама жизнь как молитва.

“Историческая”. Это – внутренняя отнесённость к своему делу, месту, призванию; это послушание, смирение, готовность, знание опасности, искушений, борьбы, “блюдайте како опасно ходите” (Еф. 5:15). Тут

⁵¹ Сотериология – (греч. *σωτηρία* – «приведение в цельность или оздоровление больного человека») – христианское учение о спасении, исцелении тварного мира и человека от богоотчужденности и греха. Спасение человека и мира стало возможным благодаря искупленной жертве Иисуса Христа.

молитва о помощи, молитва-экзорцизм, молитва-прояснение (“дай силу принять”). И, наконец, “эсхатологическая”. Отнесённость к последнему, к взыскиваемому и ожидаемому: “Да придет Царствие Твое...”»

«Мне думается, – пишет о. Александр, – что если сумеешь действительно жить этим “триединством”, то в нём и разрешение “проблем”, которые все – либо от выпадения одной из “отнесённостей”, либо от их “извращения”»⁵².

Снова мы видим, что «триединство отнесённостей» – цель, а в реальности либо утрата, либо «извращение». И эти «отнесённости» как нельзя лучше «накладываются» на творчество, они «работают» и при анализе поэтических миров, и при рассмотрении культурных эпох, и при исследовании тех или иных литературных направлений. Берём, например, Серебряный век, в частности – символизм. Применяя вышеуказанный принцип, мы сразу видим «извращение» эсхатологической отнесённости, которое проявляется в ожидании и провозвещении Третьего Завета, нового эона бытия и т. д.

Для целостного анализа необходимо использовать обе триады, памятуя и о трёх методах творчества в контексте соотнесения со Священным Писанием. Это позволит проникнуть в сокровенные тайники творческого акта и его воплощения в произведении. Естественно, что такая «триадология» не отменяет другие виды анализа, но существенно их дополняет и углубляет, особенно при исследовании «богословского текста».

Наше внимание в пространстве данного исследования сосредоточено на поэзии второй половины XX века, ибо тема «богословского текста» всей русской поэзии XVIII–XXI вв., некоторые суждения по поводу которой изложены выше, требует отдельной большой монографии. Собственно, в поэзии второй половины XX века, конечно, в одном докладе невозможно рассмотреть все «следы» «богословского текста». Излагая тезисы, мы были вынуждены ограничиться несколькими именами поэтов, в творчестве которых «богословский текст» явлен. Этот «богословский текст» несёт в их художественных мирах (в отдельном произведении или целом цикле) текстообразующую, смыслообразующую, а порой и структурообразующую функцию.

⁵² Прот. Александр Шмеман. Дневники. 1973–1983. – М., 2005. – С. 219–220.

Б. МУЗЫКА В КОНТЕКСТЕ ДУХОВНО-КУЛЬТУРНЫХ ПОИСКОВ ВРЕМЕНИ

Панкова А.И.

«Месса» Леонарда Бернстайна как свидетельство духовных поисков времени

Духовные традиции, воплощённые в искусстве Запада и Востока, имеют религиозную природу. Сакраментальным центром неразделенного христианства первого тысячелетия, католического и православного вероисповедания является литургия (в католицизме – месса). Именно в литургии для верующего сосредоточен смысл бытия, в котором человек обретает единство земного и небесного, божественного и человеческого, видимого и невидимого.

Очень важной для целей нашего исследования является мысль современного философа и искусствоведа Татьяны Горичевой о полной противоположности литургии и театра. «Литургической целостности, – утверждает философ, – противостоит театр». Находящиеся на разных смысловых полюсах литургия и театр противопоставлены по разным признакам:

1. Литургия – «общее дело» (таков перевод этого слова с греческого языка) объединяет всех верных в их движении к Царству Небесному, реальность которого познаётся в высшей точке литургии – Евхаристии.

2. Театр же разъединяет: в нём есть активные актёры и пассивные зрители. Сцена и зрительный зал – вот формула театра. Интересно, что Т. Горичева принципы театра считает и принципами, по которым строится вся «мирская» сфера жизни – для неё характерны и разделение на «своих» и «чужих», и разные социальные роли, и свои палачи, и жертвы [1].

Эти противопоставленные категории «литургического» и «театрального» принципа существования талантливо синтезируются в синкретическое целое в театральной пьесе Л. Бернштейна. В музыкальном спектакле «MASS» (1971), повествующем собственно о процессе совершения мессы, остро встает проблема воплощения в искусстве феномена «нового религиозного сознания».

Композитор признавался, что мечтает создать произведение, которое представляло бы собой некую всемирную церемонию, в которой должны быть соединены разные религиозные традиции. Само название «MASS» синтезирует терминологически два понятия: жанр мессы, как обрядовое действо, и людская масса, как неуправляемая толпа.

На титульном листе партитуры значится: «Месса: театральная пьеса для певцов, актёров и танцоров» [2]. В основе действия – литургическая практика Римско-католической церкви (канон), который композитор дополняет стихами Стивена Шварца и собственными поэтическими сочинениями. Кажущиеся на первый взгляд несоединимые реальности объединяются Леонардом Бернштейном в единое целое: литургический канон трансформируется в театральное действие.

Основу сюжета произведения составляет конфликт мировоззренческих позиций двух групп людей – верующих (академический хор) и мирян (группа «уличных исполнителей»).

Первая группа: академический смешанный хор (Formal Choir), который представляет собой сферу «высокого», олицетворяет образ догматической церковной жизни. Статика хора, облачение в мантии, исполнение частей традиционной мессы на латыни – все средства художественной выразительности направлены на создание образа незыблемой, непоколебимой веры в Бога. Звучание академического хора сопровождается оркестром в составе двух органов (большого и малого), струнной группы, ударных инструментов, челесты и фортепиано (Pit Orchestra).

Антагонистичной первой является группа мирян (Street Singers) – «уличных исполнителей». Свободное передвижение по сцене, повседневные одежды, сольные и хоровые реплики на родном, английском языке, активно направленные на критику веры, споры напрямую с Богом, характеризуют сферу «низкого», приземленного (обыденного) ми-

ропонимания. Хор мирян поддерживается духовым оркестром, а также блюз-бэндом и рок-группой (Onstage Orchestra).

Такой резкий протест против истин веры становится отображением образа нового явления в жизни Западного общества – «контркультуры». Суть этого процесса состоит в отрицании связи с устойчивыми традиционными формами искусства, более того, пренебрежение к «ортодоксальным», то есть выдержавшим испытание временем формам художественного языка, спонтанности, экстравагантности любой ценой.

Условно называемая, «высокая» сфера не взаимодействует напрямую с «низкой», хотя они и являются частями единого действия. Их общение происходит только через так называемое медиативное пространство. Центральной фигурой данного пространства, пытающейся объединить конфликтующие группы, становится главное действующее лицо «MASS» – Священник (Celebrant). С одной стороны, он ведет службу, с другой – вступает в диалоги с неверующими, протестующими людьми. Разрозненность общества, политические события, рост контркультурных течений находят отражение в «высказываниях» мирян.

Также функцию проводника из низкой сферы в высокую, и наоборот, играет хор мальчиков (*Boys Choir*), исполняя как сольные номера, так и хоровые вместе с академическим хором и группой «уличных исполнителей».

Аколиты (помощники священника) постепенно облачают Священника в традиционные одежды, все более отделяя его от «мирской» сферы. Однако путь к кульминационному моменту мессы – евхаристическому канону и причастию – оказывается полным препятствий. Конфликт между прихожанами, которые агрессивно требуют мира, отрицая веру, и Священником, а порой и самим Богом, возрастает. Не в силах выдержать подобного давления, Священник разбивает Чашу для причастия.

Образные сферы произведения, формирующие вертикаль социальных отношений в пространстве художественного сочинения, с одной стороны, и отражающие сегментацию общества, разделённого в связи с возникновением контркультуры, с другой, можно условно обозначить следующим образом:



Структура образных сфер в «MASS» Л. Бернштейна

Наименования «высокой» и «низкой» сфер, в данном случае, отражают степень духовности тех, кто к ней относится, в то время как «медиативная» обозначает свое функциональное значение – связующая, посредническая.

Таким образом, «MASS», являясь своеобразным отражением социально-религиозной обстановки США своего времени, предстает в виде трехуровневой конструкции, в которой находится место и для верующих католиков, и для сомневающих в вере или бунтующих против Бога, и для тех, кто пытается примирить антагонистов. Следует отметить, что первые две категории, находящиеся на разных полюсах этой непростой ситуации – *pro et contra*, – представлены в сочинении равновеликими группами, а категория медиаторов крайне лаконична и выражена в роли единичных персонажей.

Вербальный и музыкальный материал сочинения наполнен полярным противостоянием Веры и Безбожия.

Уже в первом номере: «Devotion before Mass» (молитва перед мессой) происходит зарождение будущего конфликта. В структуру Молитвы включены «Kyrie Eleison», «Простая песнь» и «Аллилуйя».

Традиционный для классической мессы «Kyrie» звучит не в живом исполнении, а в записи, которая доносится из четырёх углов зрительно-

го зала. Поочередное вступление солирующих голосов (колоратурное сопрано, бас, альт, тенор-баритон) сопровождается инструментальным ансамблем, где каждому голосу солиста соответствует в сопровождении своя тембральная характеристика инструментов. Постепенное наложение разнородного, атонального тематического материала приводит в полной утрате индивидуальности мелодических линий солирующих голосов; гармонические очертания тонут в общей звуковой массе. Так в первом номере разрушается понятие «соборность». Возникает новое понятие: «масса», как хаотичная, разрозненная толпа.

Ярким контрастом звучит Песня Священника («*A Simple Song*»), написанная в жанре музыкальной баллады, которая внезапно прерывает звучание магнитофонной записи. Плавная мелодическая линия, живое звучание голоса на родном, английском языке, гитарные переборы сопровождения, умеренная динамика, текстовое содержание, повествующее о любви к Богу – все средства художественной выразительности направлены на создание образа Человека, несущего свет и тепло. Облечение в светские одежды подчеркивает его простоту, единение Священника с миром.

«Простая песня» Священника – это не просто песня. Проанализировав текстовую основу номера, становится видно, что Л. Бернстайн переводит на современный музыкальный язык утреннюю службу – лауда. Весь текст Священника в «Простой песне» – это части псалмов. Поскольку это текст лауды, а лауда (хваление), то здесь композитор использует псалмы, которые целиком посвящены хвале, а также части из других псалмов, которые хвалитными не называются, но в них есть хвалебные строфы. Это небольшой номер, но здесь используется большое количество псалмов: 27, 95, 120, 129, 144, 148. Завершает часть хоровой эпизод, имитирующий колокольный звон (Аллилуйя), как торжество благодатной веры.

Вторая часть мессы «*First Introit*» демонстрирует вхождение в храм мирян. Однако это не ожидаемая молитвенная сосредоточенность, хотя из уст исполнителей звучит текст «*Kyrie eleison*» (единственное греческое песнопение, вошедшее в состав латинской мессы) и псалмов на латыни, а скорее сцена народного гуляния, близкая, в музыкальном отношении карнавальной или водевильно-опереточной эстетике. Собрать-

шийся народ ведет себя шумно, внешний вид и поведение людей весьма вольное. Хор «уличных исполнителей» сопровождает звучание ударных и медных духовых инструментов, с его фанфарностью, характерными флейтовыми «шпорами», сверкающей яркостью тембров. Экспозиция образа мирян (низкой сферы) решена в жанре марша. Таким образом, можно увидеть, что Л. Бернштейн в первых двух частях «MASS» сталкивает полярные точки зрения на молитву «Господи помилуй».

Третья часть является экспозицией высокой сферы Second Introit. Центральный раздел части – (Отец Всемогущий) «Almighty Father». Это хорал, исполняемый академическим хором клироса. Характерными признаками жанровой принадлежности становятся аккордовая фактура, темп – *adagio*, динамический тон высказывания – *pp*. Своеобразие хорошего письма Л. Бернштейна находит отражение в современной гармоническом языке и наличии инструментального сопровождения.

После обряда покаяния и медитации происходит первое столкновение двух образных сфер: высокой (от которой пока не отделена медитативная) и низкой. VI часть Мессы «Gloria» открывается номером «Gloria Tibi», звучащим в исполнении детского хора и Священника. И гармоничным продолжением является «Gloria in Excelsis» клироса. Следующий номер «Половина людей» («Half of the People») – это своего рода народная «Слава». Это текстовый троп, построенный на интонационно идентичном материале прозвучавшей «Gloria in Excelsis». Исключены все приметы молитвенной сути из заглавия. Здесь не возносится хвала Всевышнему «Слава тебе», а противопоставляется понятие «Славная жизнь». В основе номера лежит саркастически обличающий современную действительность текст, который утверждает тотальную невозможность нормальной жизни, потому как «половина людей идёт ко дну, а другая половина плывёт в неверном направлении». Уличная толпа утверждает: спасения нет, все нравственные ориентиры – ложные.

Резкое обострение конфликта происходит в X части Credo (Верую). В магнитофонной записи звучит хор клироса, исполняя на латыни Символ веры. Сомнения мирян в истинности христианского откровения – «Не верую» определяет дальнейшее развитие действия. Это первый диалог двух противоборствующих сторон. Через непонимание путь идёт к искажению благой вести, а, в конечном счёте, – к её отрицанию.

Здесь конфликт высокой и низкой сферы выражается в контрастном воплощении сразу двух средств художественной выразительности – музыкальном и вербальном.

Музыкальное воплощение «высокой» сферы характеризуется бесстрастным и механическим звучанием академического хора. Это выражается в унисонном речитативном звучании всех голосов в едином ритмическом рисунке. Хор произносит священный текст, словно скандируя постулаты Веры. «Низкая» сфера характеризуется свободой мелодического языка и ритмического рисунка, яркостью гармонической окраски.

Символ Веры прерывается вставными тропами мирян, в которых певцы не согласны с теми истинами, которые выражены в молитве. Сам разрыв Символа Веры – это очень болезненная вещь и важно проследить, где и в каких моментах происходит этот разрыв.

Первый «разрыв» в тексте Символа веры наступает после слов его третьего члена «Нас ради человек и нашего ради спасения сшедшего с небес, и воплотившегося от Духа Святого и Марии Девы и вочеловечшася».

В тропе «Не верую» исполнитель как бы «зацепился» за фразу «и вочеловечился» – и из отрицания именно этой истины вырастает «словесное тело» этого тропа. В этом тропе – полное непонимание великого таинства Боговоплощения. Христос приходит в мир, чтобы его спасти, спасти человека от греха и смерти.

Второй раз запись прерывается на седьмом члене Символа веры – там, где речь идёт о Втором Пришествии и грядущем Суде: «И паки грядущего судити живым и мертвым». В соло меццо-сопрано рефлексия над этими словами Символа веры опять содержит вызов Христу. В этом тексте вина за то, что в мире всё так плохо, возлагается на Христа.

Антагонизм «Верую» мессы и «Не верую» находит отражение в разрывах текста Символа веры. Вставные номера, разрывающие Символ веры, образуют единый текст, представляющий собой своего рода текст-отрицание, некий альтернативный символ веры от тех представителей контркультуры, которые показаны нам в «MASS» Бернстайна как «новая паства», не принимающая христианских истин.

«Новая паства» предлагает новую веру – веру в такого Бога, который верил бы в него. Он готов принять любых богов, готов быть даже

язычником, политеистом, лишь бы эти боги верили в него. Отрицая все истины христианского Символа веры, отрицая Христа, человек новой формации, нового религиозного сознания, образ которого формируется в «MASS» Бернштейна, ждёт нового Мессию.

«Sanctus» не развивает конфликт между «низкой» и «высокой» сферами, здесь продолжается течение службы. Молитва поётся на трёх языках. Кроме латыни и английского композитор включает ещё арамейский язык, разновидность иврита. Таким образом, он трансформирует текст мессы. Это знак того, что Л. Бернштейн стремится к объединению, к новой сакральности. Это визуально воплощено в спектакле BBC символами – крест и звезда [3].

Следующая часть «Agnus Dei» является кульминацией действия, становится пиком противоборства двух сфер – мирской и академической. В момент произнесения священником установительных слов: «сие есть Тело Мое...сия есть Кровь Моя...», толпа, требующая мира здесь и сейчас, начинает бесноваться. Реплики хора напоминают не моление о мире, а скорее требование: «Распни! Распни!». Водевильный фарс, в который переросла молитва, ее издевательская интерпретация в исполнении «уличных людей» не смогли сохранить внутренний стержень в образе Священника, окончательно сломив его. В очередном усилии сдерживать бездуховные «земные» порывы паствы, Священник не выдерживает, бросая Чашу с Кровью и Дискос с Телом.

Аналогии с Евангельским сюжетом очевидны: вторичное «распятие» Иисуса Христа происходит на глазах обезумевшей толпы. Это страшное действо заставляет замолчать собравшихся. Народ в ужасе падает на колени, до конца еще не понимая, что происходит.

Проанализировав все номера мессы, мы можем сделать вывод, что Л. Бернштейн мастерски создает в «MASS» новый синтетический жанр: внутри мессы образуется новая структура – своего рода «антимесса», со своей Глорией, своим «апостольским» и «евангельским» чтением, своим Символом Веры, своим «антиевхаристическим» канонам. Вершина мессы – евхаристический канон, вершина «антимессы» – разбитая чаша.

Когда разбиты Чаша и Дароносица, начинается странный монолог. В начале монолога священник говорит: «Красное вино... вообще не красное ... Какое-то оно ... коричневое и голубое ... Я никогда этого не

замечал». Монолог священника в целом – следствие глубочайшего потрясения; он находится в состоянии аффекта, транса, почти безумия, и поэтому непонятные места монолога можно было бы «списать» на некоторую невменяемость произносящего. Но, на самом деле, этот «бред» наполнен смыслом, смыслом, который содержит страшное откровение. Понять этот смысл можно лишь в том случае, если помнить, что разбивается евхаристическая Чаша, в которой вино «пресуществилось» в кровь Господа Иисуса Христа, т. е. в Чаше не вино, а Его кровь. Это мистически открывается духовному взору священника. Он сначала не может в это поверить. Разлившуюся жидкость он сначала называет вином, у которого почему-то странный цвет, оно не красное, а коричневое, коричневое, как густая кровь, которая на воздухе становится тёмной. А потом священник добавляет к определению цвета вина и голубой. Как понять это – коричневый и голубой? Дело в том, что в евхаристической Чаше вино смешивается с водой, символизируя момент прободения груди копьём умершего на кресте Иисуса Христа, когда из раны излились кровь и вода. Именно это ужасное зрелище и открывается перед взором священника, он видит кровь и воду, растекающиеся по полу из разбитой чаши – коричневую кровь и голубую воду. У него исчезают все сомнения – это не вино, это кровь! И этот путь от сомнения к уверенности подчёркивается тем, что в начале монолога употребляется слово «вино», потом вино сравнивается с кровью («вино – густое, как кровь, насыщенное ...как мёд и кровь»), а в конце напрямую говорится «я имею в виду, это кровь ... Его ... была»).

Священник становится одержимым. Он одержим бесом разрушения, бесом бунта. Священник срывает с себя священнические одежды, срывает ризы с алтаря, ломает и разбивает всё, что на алтаре находится, затем вскакивает на алтарь, на Святая Святых, и ниспровергает Бога с этого места. Он сам становится новым богом – богом, лишённым божественной природы, богом, которым может стать любой без каких-либо усилий и таинств. А истинный Бог объявляется идолом, а, значит, возносить молитвы к Нему бессмысленно. Священник в своей одержимости и безумии начинает действительно ощущать себя новым Мессией, который пришёл, чтобы снова умереть и воскреснуть для спасения мира. Его слова и мысли начинают двоиться: то он говорит, как священник, то, как

Мессия. Итог этого безумия-беснования – отвергнутая и осквернённая евхаристическая Чаша. И странным образом это кощунственное действие приносит мир в сердца всех. Священник как бы умирает, исчезая в зале, а потом воскресает, незаметно появившись, одетым как в начале спектакля, т. е. так же как все остальные, без священнических атрибутов. И все через объятия передают «прикосновение» мира друг другу, включая зрителей в зале, которые вовлекаются в это действие, становясь новой паствой «новой церкви».

Столкновение двух «месс» в пределах одного действия рождает два финала – трагический финал, связанный с метафорическим вторичным распятием Христа, и финал, демонстрирующий экуменические интенции самого Л. Бернштейна. Его стремление объединить всех людей, исповедующих разные религии, разные взгляды, людей, принадлежащих к разным социальным и возрастным группам, его желание «создать всемирную церемонию» приводит в «MASS» к созданию феномена «новой сакральности».

Список литературы

1. Горичева, Т.М. Россия и Запад / Т.М. Горичева // Русский крест. Сборник статей – СПб.: Издательский дом «Бельведер», 1994. – С. 45–53.
2. Bernstein, L. Mass: A Theater Piece for Singers, Players and Dancers: Text from the Liturgy of the Roman Mass / Additional Texts by St. Schwartz and L. Bernstein [Notes] / L. Bernstein. – New York / London: Amberson Enterprises/G. Schirmer, 1971. – 267 p.
3. Epicuro, E. Bernstein, Mass. BBC Proms 2012 [профессиональное видео] // YouTube. 18 марта 2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9tjsKzhpSwE&t=2s> (Дата обращения 02.12.2017)

«Девушка пела в церковном хоре» Блока в музыкальной трактовке композитора Елены Гохман

Творчество Александра Блока, как и других поэтов Серебряного века, остается в культурном поле нового века, о чем свидетельствуют материалы многих сайтов, документальные фильмы, публикации все новых и новых воспоминаний. Столь же пристальный интерес к нему имеют композиторы, особенно тяготеющие к малым инструментальным сочинениям, среди которых и Елена Гохман (1935–2010), 85-летие которой превратилось в год ее творчества в Саратовской консерватории.

«Двойной» интерес к Блоку и композиторам, писавшим на его стихи, отмечается и среди ученых, но, конечно, остаются неисследованные «поля», среди которых и вопросы данного доклада. При этом ученые пришли к выводу, что излюбленной сферой творчества Е. Гохман как композитора была вокальная лирика, составляющая значительную часть ее музыкального наследия [9].

Одно из последних сочинений композитора «О чём поёт ветер» (2009) дословно взято из стихотворного цикла А. Блока [1], что также обозначает степень приверженности к поэту саратовского композитора. Елена Гохман в подзаголовке назвала сочинение лирическими строфами, т. е. не дала точного жанрового определения.

В данном докладе мы попутно обозначаем этот момент как один из пока неисследованных, но главная задача другая: определить, какое место занимает в лирических строфах композитора знаменитое произведение Блока, написанное в 1905 году, породившее свою собственную историю изучения и толкования, до сих пор не завершённую.

Е. Гохман включает его в свое сочинение в числе пяти стихов. Все они из разных циклов, разных периодов творчества Блока. Интересующее нас стихотворение идет в музыкальном тексте Е. Гохман под номером два.

Попробуем выявить, что именно могло привлечь композитора к нему, в какой трактовке оно предложено в лирических строфах.

Главным материалом для рассмотрения стало стихотворение А. Блока «Девушка пела в церковном хоре» и партитура (2009) [2] лирических строф «О чём поёт ветер», написанных для тенора, хора и камерного оркестра, ещё только вводимая в научный оборот. Она состоит из семи частей-номеров, пока полностью не опубликована даже на именном сайте композитора (хранится в личном архиве А.И. Демченко) [7, 8].

Начнем с Блока. Гохман обратилась к его творчеству с самого начала ее собственного композиторского пути. Среди первых произведений – «Пять хоров на стихи А. Блока» (1972), которое можно отнести к раннему периоду. Анализ позволил увидеть, что каждый номер цикла трактуется как законченное лирическое высказывание; сам же опус жанрово автором не поименован, его можно определить как хоровой цикл.

Немало авторов исследовали музыкальность стихов Блока. Например, Ю. Опарина основательно изучила [10, с. 115–128] музыкальность склада поэтических интонаций А. Блока и их воплощение в музыке. Она немного говорит и об интересующем нас произведении, но не в связи с Е. Гохман. Поэтому кажется важным привести интересующее нас строфы полностью, и хотя бы кратко, ради понимания трактовок композитора, обозначить характер его музыкальности.

Девушка пела в церковном хоре
О всех усталых в чужом краю,
О всех кораблях, ушедших в море,
О всех, забывших радость свою.

Так пел ее голос, летящий в купол,
И луч сиял на белом плече,
И каждый из мрака смотрел и слушал,
Как белое платье пело в луче.

И всем казалось, что радость будет,
Что в тихой заводи все корабли,
Что на чужбине усталые люди
Светлую жизнь себе обрели.

И голос был сладок, и луч был тонок,
И только высоко, у Царских Врат,
Причастный Тайнам, – плакал ребенок
О том, что никто не придет назад.

Не возьмемся разгадывать все тайны и символы этого стихотворения. Скорее всего, уже не узнать, какие из них были важны самой Е. Гохман. Поэтому напомним лишь несколько фактов, уже так или иначе обозначенных в литературе, добавив к ним скромные собственные наблюдения.

Прежде всего, как видим, Блок вводит в поэтическую ткань музыку: голос солистки церковного хора, который поет ектинью, молитву о плавающих и путешествующих. Ее голос заполняет своим звучанием все пространство; почти в каждом слове второй строфы звучит звук «л»: Так *пел..голос, летящий в купол / И луч сиял на белом плече, / И каждый из мрака смотрел и слушал, / Как белое платье пело в луче*, придающей строфе мелодичность, музыкальную кантиленность. Особое впечатление производит метафора о платье, поющем в луче, как бы окутывая девушку музыкой и светом. Ключевые слова или слова-символы – *пел*, *белый* (цвет чистоты и святости), *луч*. Молитвенное настроение передается также словом *свет*, а звуковой поток создает музыку стихотворения.

Таким образом, стихотворение вписывается в музыкальное «поле» сочинения Гохман, созданное названием цикла. Добавим, что в других, отобранных для цикла стихах Блока разных лет (1901, 1902, 1905, 1915), композитора также не могла не привлечь удивительная наполненность поэтических строк разнообразными звучаниями. Не приводя строк, лишь сошлемся на них и кратко опишем: образы льющихся песен в первом и втором номерах цикла [1, с. 6]; [2], шёпот и смех в третьем [1, с. 12], а также звоны колоколов в четвёртой и пятой лирических строфах [1,

с. 13, 74], отзвуки песен и наступающая тишина в шестой и седьмой [1, с. 363–364]. Ясно, что и в конце творческого пути для композитора была особо важна музыкальность избираемых текстов, позволявшая, сразу заметим, добиться особой же художественной убедительности номеров.

Отметим особо, что звуковой мир стихов А. Блока, избранных для написания лирических строф, повлиял и на состав оркестра. Произведение, как помним, предназначено для тенора, хора и камерного оркестра, в состав которого входят скрипки, альты, виолончели, контрабас, а также флейта и колокол. Подобный выбор инструментария не бывает случайным, он всегда обусловлен каким-то особым авторским замыслом, который в данном случае становится понятным из анализа сюжетной линии и сам также проясняет её.

Вернемся к стихотворению «Девушка пела в церковном хоре». Прежде всего, мы попытались понять, не имеет ли место какая-то внутренняя группировка стихотворных текстов в рамках произведения, и почему интересующий нас блоковский стих поставлен именно на второе место. Исследование материалов [3–7] показало, что музыкальные номера образуют три группы.

В первую входят два начальных лирических стиха: истаивающее звучание (количество голосов постепенно уменьшается), длинные паузы и ремарка «*Fine*» отделяют их от трёх последующих номеров, которые сменяют друг друга по принципу *attacca*. Выдержанные и эффектные паузы отделяют данную группу от двух последних номеров – размышлений, развивающих одну, объединяющую мысль.

Итак, в первых лирических строфах раскрывается образ песни, доносящейся издалека («*Ветер принес издалёка / звучные песни твои*» 1901) [7], затем появляется и исполняющая её девушка («*Девушка пела в церковном хоре*» 1905) [7].

Обратимся к примеру 1.

Пример 1. «Ветер» (фрагмент) [7]:

The musical score is for a piece titled «Ветер» (The Wind). It is marked «Moderato» and is in 8/8 time. The key signature has one flat (B-flat). The score includes parts for Flute, Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The flute part begins with a rest, followed by a melody starting on G4, marked with a piano (*p*) dynamic. The vocal parts enter with a sustained chord (M) on the second measure. The lyrics are: «Ве-тер при-нёс из-да-ле-ка пес-ни ве-сен-ний на-мёк.»

Дуновение ветра, как видим, Е. Гохман выразительно воссоздаёт при помощи лёгкого пасторального звучания флейты, будто совершенно не скованного жёсткими рамками метра, вносящего мажорные интонации в минорную сферу. Это своеобразная зарисовка-пейзаж, резонанс внутреннего состояния, вступление цикла, дающее общий настрой. Интересен заключительный аккорд номера. На фоне тонической квинты в мужских голосах у женских и флейты – II ступень, как «знак вопроса» неопределённость – «а что же далее...?»

Быть может, это пробуждение, предчувствие чего-то нового, мистического, внутренние и внешние духовные переживания, начало нового жизненного этапа, призрачное ощущение любви, обозначенное именно от женского лица.

Примечательно, что ни в один номер цикла не введено фортепиано. Вместо его аккомпанемента необходимый звуковой фон позволяют создать хоровые квинтовые органые пункты, которые служат элементом, связующим воедино различные части всего цикла. Особую роль выполняет мелодическая линия, представленная в партии альтов – по-

ступенное восходящее движение в объёме малой терции с последующим возвращением к начальным тонам. Данную ячейку можно трактовать в качестве лейтмотива девушки и её песни; он будет представлен в целом ряде номеров, служа их музыкальной связью.

Образ *девушки* впервые появляется в лирической строфе «Девушка пела в церковном хоре»; он воплощается композитором при помощи мотива, представленного ранее, в первой части цикла. Неслучаен и здесь выбор исполнительского состава: стихи Блока звучат в партии солирующего сопрано, хор *a capella* создаёт необходимый звуковой ландшафт и позволяет напомнить общий колорит звучания церковного пения. Эффект пения в храме композитор значительно усиливает вводом мерного звона колоколов. При этом Е. Гохман не стремится создать стилизацию и обозначить цитату; она оперирует современными песенными интонациями, а не православными напевами (см. пример 2).

Пример 2. «Девушка пела» (фрагмент) [7]:

Campana

Soprano solo

Tenore solo

Soprani

Alti

Tenori

Bassi

solo *mp*

p

(M)

(M)

(M)

Де-вуш-ка пе-ла в цер-ков-ном хо-ре о

Как видно из примера, интонация ходит по кругу, создавая аллюзии мотива из богослужения во время поста. Простота и однообразность мотива заставляет молящихся обращать внимание на текст молитвы, а не на красоту музыки. Мерное ритмическое движение, невысокая тесситура женской группы хора, минорная тональность (g-moll) затемняют звучание, придают ему сдержанность и размеренность.

В поэтическом тексте веру в свет, благодать Божью, счастливый исход даже самых трагических событий олицетворяет в себе образ невинной девушки, горячо молящейся, озаряющей своей надеждой всех вокруг. В музыкальном тексте Гохман нет ярко выраженной образной линии молящейся девушки. Скорее, взгляд на неё со стороны: именно так звучит соло Тенора. Второй же образ – ребёнка, в заключительной строфе «Причастный Тайнам» и находящийся уже у «Царских врат», приближает нас к трагической развязке. Связывая текст с музыкой, автор использует звучание колокола, которое может трактоваться как «колокол-прощальный». Вопреки ожиданиям, связанным со знаменитым стихотворением, номер не превращается в кульминацию цикла.

Подведём итоги. Содержание опуса оправдывает его характеристику автором как лирических строф. Выбранные из разных циклов, разновременные стихи А. Блока композитор выстраивает в тонкую, далёкую от «определённости» романтизма, едва уловимую сюжетную линию, которую прочерчивает при помощи особых музыкальных средств (удары колокола, звучание хора как «голос» героини) и интонаций (лейтмотив девушки и её песни), пронизывающих сочинение. При этом партии музыкальных инструментов, с их расширенным, как и в других случаях, составом, позволяют наполнить произведение новыми смыслами и протягивают ключ к интерпретации. Сюита, ставшая итогом жизненного и творческого пути, можно думать, воплотила в себе самое сокровенное. Разные эпизоды, как картины жизни одного человека, встающие перед глазами в конце пути, столкновения разных историй, внутренние переживания складываются в единую драматургическую линию сюиты.

Нельзя не акцентировать также еще один момент: в рассматриваемом, одном из итоговых, сочинений композитор в очередной раз ис-

пользовала поэзию А. Блока в качестве текстовой основы, при этом включила в опус аллюзии на одно из первых своих вокальных произведений. Это перекидывает словно бы особую, двойную стихотворно-музыкальную арку от первого блоковского цикла композитора начала 1970-х гг., написанного в русле свежих чувств и ярких эмоций, к лирическим строфам, созданным на закате жизни мудрым, но уже уставшим от её испытаний человеком.

Более точное и системное представление о стилистических и творческих принципах работы композитора возможно будет составить только при специальном сравнительном изучении всех вокальных циклов, созданных композитором за полвека. Но исследование, проведённое в данной статье, показывает, что результатом многих десятилетий работы над произведениями для голоса с сопровождением стало появление значительного количества опусов, обладающих удивительной выразительностью и проникновенностью. Их комплексное исследование – интересная задача будущего.

Список источников, материалов и литературы

1. Блок А.А. Покой нам только снится...: [сборник] / Александр Александрович Блок. – М.: АСТ, 2017. – 480 с. – (Эксклюзив: Русская классика). – С. 6, 9, 12, 13, 74, 323, 363, 364.
2. Блок А.А. Девушка пела в церковном хоре <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=10542> (дата обращения 04.06.2020)
3. Видеозапись с концерта, посвященного творчеству Елены Гохман. Исполнены номера (1-4) из лирических строф для тенора, хора и камерного оркестра на стихи А. Блока) «О чем поет ветер». Исполнители: камерный хор СОУИ, солисты – Алексей Киселев (тенор), Виолетта Мальцева (сопрано), дирижер – Марина Цапкова, БЗК им. Л.В. Собинова, Саратов, 30 апреля 2009 год. <http://gohman-ev.ru/index.php/music/avtorskie-kontserty/154-kontsert-v-bolshom-zale-sgk-im-l-v-sobinova-2009-ili-2010-god> (дата обращения 8.05.2020).
4. Видеозапись с концерта «Вечер музыки. К 85-летию со дня рождения Елены Гохман». Исполнены номера (1, 2, 4, 5, 6) из лирических строф для тенора, хора и камерного оркестра на стихи А. Блока «О чем поет ветер» (Исп.: Академический хор и камерный оркестр СО-

КИ; руководители Ю. Занорин, М. Бадалян, дирижер Н. Николаева, солист А. Соколов. Большой зал консерватории, Саратов, 12 марта 2020 года. https://www.youtube.com/watch?time_continue=10&v=TZZaALyTXCA&feature=emb_logo (дата обращения 8.05.2022)

5. Гохман Е. Партитура «О чем поет ветер» лирические строфы для Тенора, хора и камерного оркестра на стихи А. Блока, 2009 (1-4 номера) – Сайт Елены Гохман <http://gohman-ev.ru/index.php/noty/noty-dostupnye-dlya-zagruzki> (дата обращения 04.06.2020)

6. Гохман Е. Партитура «О чем поет ветер» лирические строфы для Тенора, хора и камерного оркестра на стихи А. Блока, 2009 (1-7 номера) – (личный архив А.И. Демченко).

7. Гохман «Пять хоров на стихи А. Блока» для смешанного хора а cappella, 1972, – <http://gohman-ev.ru/index.php/noty/noty-dostupnye-dlya-zagruzki> - Сайт Елены Гохман (дата обращения 04.06.2020)

8. Демченко А.И. У времени в плену: О музыке Елены Гохман. – Саратов: Приволж. кн. изд-во, 1991. – 80 с.

9. Королевская, Н.В. Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов: в пространствах смысла. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2014. – 292 с., илл., нот.

10. Опарина Ю.М. Музыка слова и слово в музыке. Поэзия А. Блока в произведениях отечественных композиторов: Дис...канд. искусствоведения. – М., 2014. – 482 с.

Шониезова Д.М.

Медиа в отечественном оперном театре XX–XXI вв.

Опера за многие годы существования претерпела множество жанровых модификаций. Причём, как известно, в разные эпохи развития музыкальной культуры господствовал тот или иной тип оперы, предполагающий соблюдение определённых канонов при её написании.

Уже начало XX века характеризуется трансформацией оперного жанра. К примеру, нижегородский музыковед С. Гончаренко [2] выделя-

ет четыре главных пути-канала обновления оперы в первой половине названного столетия:

I. Эволюция оперы в рамках традиций музыкального театра:

1. возвращение к старинным доклассическим принципам оперы, но в новом качестве;

2. сочетание оперного и балетного пластов (опера-балет Н. Римского-Корсакова «Млада»);

3. литературная опера – опера, написанная на неизменный текст первоисточника («Каменный гость» А. Даргомыжского, «Женитьба» М. Мусоргского, «Моцарт и Сальери» Н. Римского-Корсакова и т. д.)

II. Авторские эксперименты по синтезу оперы с другими академическими жанрами:

1. Опера-оратория («Царь Эдип» И. Стравинского, «Жанна д'Арк на костре» А. Онеггера;

2. Опера-концерт, в которой усиливается вокальное и инструментальное начало («Бедные люди» Н. Сидельникова, «Четыре портрета» Д. Кривицкого).

III. Соприкосновение музыкального театра с неакадемическими жанровыми пластами: активное привлечение в оперу музыкального и поэтического фольклора (оперы-сказки Н. Римского-Корсакова, обращение к легенде в опере «Сказание о невидимом граде Китеже», былины в «Садко», опера-частушка «Не только любовь», опера-баллада «Мария Стюарт» С. Слонимского.

IV. Тенденция к сакрализации оперы – использование духовно-религиозной тематики для основы сюжета («Моисей и Аарон» А. Шёнберга, «Ноев ковчег», «Река Керлью», «Пещное действо», «Блудный сын» Б. Бриттена).

Одна из важнейших тенденций оперы XX столетия связана с актуализацией эстетических принципов «театра представления», сменивших господствующую в XIX веке традицию «театра переживания».

Как представляется, с 1970-х гг. XX века уже сложно выделить одно ведущее или даже несколько направлений оперных спектаклей. Ключевой точкой в новом понимании оперы можно считать и возникновение жанра «антиоперы», отрицающей все каноны устоявшегося жанра. В данном направлении можно выделить, к примеру, М. Кагеля («Государ-

ственный театр» 1971), Д. Лигети («Великий мертвиарх» 1977), М. Фелдмана «Ни то, ни другое» и др.

Общим же для опер рубежа XX–XXI века остаётся факт отрицания классического оперного спектакля и создание совершенного нового вида оперы. Главное слово для театра этого времени – «постдраматический». Введенный польским театроведом Анджеем Тедеушем Виртом в 1987 году, термин получил широкое распространение после появления монографии «Постдраматический театр» немецкого ученого Ханса Лемана (1999). Постдраматический театр ставит перед собой задачу ставить драму как можно точнее, но с помощью пространственных, визуальных и фонетических знаков, чтобы добиться соответствующего воздействия на зрителей. Это отказ от принципов драматического спектакля с его акцентом на тексте, отказ от фигуративности и нарративности. Постдраматический театр многослоен, открыт для появления новых перформативных форм спектаклей, к примеру, театр художника, спектакли-инсталляции без актёров.

В последующие десятилетия развития на фоне волны постдраматического театра оперы возникают авторские концепции музыкальных театров: «новый музыкальный театр» и «инструментальный театр» М. Кагеля, «тотальный музыкальный театр» Б. Циммермана, в России – «Театр звука» Александра Бакши, где основой выступает эклектичность новой культурной эпохи. Как пишет Б. Циммерман, «любой компонент выдвигается на первый план, если его создатель – режиссёр, хореограф и т. д. – талантливее других и может предложить интересную идею [...] Архитектура, скульптура, живопись, музыкальный театр, драматический театр, балет, кино, электроусилители, телевидение, электронная музыка, конкретная музыка, цирк, мюзикл и все виды сценического движения соединяются друг с другом в феномене плюралистической оперы» [8, с. 101].

Постдраматический театр отличается от классического, разговорного, театра включением ранее неиспользованных текстовых форм: записи допроса, переписка, мемуары, а также элементы медийной сферы – кино, фотографии, компьютерные видеоинсталляции, световая техника, радиоэлектроника. Он устанавливает мультимедийный дискурс театра, получившего наибольшее распространение в конце XX–XXI вв.

В опере это означает использование для сценического воплощения новых мультимедийных технологий. По точному замечанию молодого театроведа Виктора Вилисова, «технологии и новые медиа меняют саму онтологию спектакля. Как в повседневной жизни цифровые устройства стали надчеловеческими протезами, так и в театре технологии – это такие костыли, которые всё стремительнее заменяют ноги».

В операх рубежа XX–XXI вв. в роли медийного средства выступает экран, на котором проецируются различные видеоряды, иллюстрирующие ход действия в произведении.

Театральные перформансы, использующие цифровые медиа проекций, имеют богатое историческое наследие, уходящее примерно на сто лет назад. В начале 20 века – эксперименты танцовщицы Лои Фуллер с видеопроекциями на её прозрачные одежды (1910), видеопроекции американского аниматора Винзора Маккея. В 1914 он создал перформанс, в котором жестами и словами давал команды молчаливому анимированному видеоперсонажу Герти. Кульминацией перформанса являлось движение живого Маккея на сцене по одну сторону экрана, а затем появление его в том же месте и такого же размера в видеопроекции, где он продолжал двигаться как анимированный персонаж. Также известно, что Альбан Берг в неоконченной им опере «Лулу» (1929) предполагал включение между действиями немого фильма, где показывается, что произошло с героиней.

В 1950–60-х годах в связи с развитием аудио-, видео- и фототехники в искусстве утверждается отдельное направление – медиаискусство. Основу медиа искусства составляют видео-, аудио-, компьютерные технологии, интернет. Определены и жанры медиаискусства: медиаинсталляция, медиаперформанс, сетевое искусство, видеоарт. Последнее оказало наибольшее влияние на музыкальный театр.

Видеоарт – это форма искусства, которая опирается на использование видеотехнологий в качестве визуального и звукового носителя. Видеоарт появился в конце 1960-х годов, когда за пределами корпоративного вещания стали доступны новые потребительские видеотехнологии, видеомэгнитофоны. Видеоарт может принимать разные формы: записи, которые транслируются; инсталляции, просмотренные в галереях или музеях; произведения, транслируемые онлайн, распростра-

емые в виде видеокассет или DVD-дисков; и спектакли, которые могут включать один или несколько телевизоров, видеомониторов и проекций, отображающих живые или записанные изображения и звуки.

Пионер видеоарта, один из основателей этого вида искусства – корейско-американский художник Нам Джун Пайк. Закончив Университет Токио с работой об Арнольде Шёнберге, он переезжает в Германию, где знакомится с Джоном Кейджем и Карлом Штокхаузеном. Среди представлений 60-х годов стоит выделить «Homage a John Cage» («Посвящение Джону Кейджу»). Заранее записанная музыка воспроизводилась на сцене одновременно с шумом, создаваемым людьми, животными и различными предметами – в том числе ревущим мотоциклом. Затем началось долгое и плодотворное сотрудничество с виолончелисткой Шарлоттой Мурман. Вместе художники стремились соединить скульптуру, музыку и видео. Созданная ими инсталляция «ТВ-виолончель» представляла собой груду мониторов, сгруженных в форме музыкального инструмента.

Но главное событие 1963-го – первая персональная выставка Пайка Exposition of Music Electronic Television («Выставка Музыкально-Электронного Телевидения»), прошедшая в Вуппертальской галерее Парнас в Западной Германии. Для экспозиции художник сломал множество музыкальных инструментов и соорудил инсталляцию из ТВ-приёмников. При помощи больших магнитов, приделанных к экранам телевизоров, можно было искажать транслируемую картинку, создавая причудливые узоры.

Постепенно композиторы также начинают воспринимать элементы кино и видеоарта. В 90-х годах кинематографические приемы обретают в музыкальном театре новое дыхание, используя мультимедиа на оперной сцене. Одним из первых композиторов, кто использовал видеопроекции в операх, был американский минималист Стив Райх. В его творчестве также складывается отдельное направление, получившее название документальный музыкальный видеотеатр, т. е. жанр собственного изобретения, объединяющий инструментальную партитуру, неоперное пение, речь и документальное видео. Первое сочинение ком-

позитора такого рода – The Cave «Пещера»⁵³ (1989–1992), а также «Три истории»⁵⁴ (2006). В качестве видеоиллюстраций в операх используются фрагменты интервью, документальные хроники и абстрактные иллюстрации. В ходе действия разговорные реплики учёных вокализируются, сопровождаемые выдержанной в репетитивной технике партией оркестра. Надо отметить, что композитор сам даёт авторское определение своих опер как видеооперы.

Итальянский композитор Фаусто Ромителли (1963–2004), подобно С. Райху, в 2003 году создает видеооперу «Индекс металлов» (2003). Основу оперы составляют тексты Жоржа Батая, музыка «Pink Floyd» и финского техно, звучание инструментов симфонического оркестра и электронные звуки, конкретные визуальные образы и пестрая психоделическая абстракция. Это серия различных физических состояний металла и его деформаций при детальной видеообработке. Несмотря на это, достигается уровень абстракции, который делает первоначальную материю неузнаваемой. Аналогичным образом взаимодействует и живой акустический звук, подлежащий электронной обработке, с аудиозаписью: сочетание живого филармонического звучания с «загрязненным» воспроизведением создает у слушателя ощущение потери ориентации в звуковом пространстве. Весь этот комплекс средств, как утверждал сам композитор, «погружает зрителя в раскаленную материю, светящуюся и звучащую, в магму плывущих звуков, форм и цветов, ни о

⁵³ Пещера – сюжет связанный с Пещерой Патриархов, в которой, согласно Библии (Быт. 23; 49:29–32; 50:13), похоронены еврейские праотцы Авраам, Исаак и Иаков, а также их жёны Сарра, Ревекка и Лия. В Пещере Райх и Корот задавали одни и те же вопросы: «Кто для вас Авраам?», «Кто для вас Сарра (Агарь, Исмаил, Исаак)?» современным израильтянам (I акт), палестинцам (II акт) и американцам (III акт), а затем сопоставили их ответы друг с другом и с фрагментами из Книги Бытия, Корана и Торы.

⁵⁴ Они повествуют о катаклизмах XX века: 1 часть - крушение самого большого пассажирского дирижабля «Гинденбург», 2 часть - испытания атомной бомбы на атолле Бикини в Тихом океане и 3 часть посвящена теме клонирования, известной истории об овечке Долли. Эти события демонстрируются через исторические видеокадры, интервью, фотографии и текстовые документы. «Композитор взывает к образному мышлению слушателя, как бы рассказывая ему притчу в своем творческом послании, подводя к чувственно-эмоциональному осмыслению глобальной ответственности каждого человека за судьбы цивилизации, за сохранение его основного природного свойства».

чем не повествующую, но гипнотизирующую, овладевающую и вводящую в транс».

В жанре видеооперы следует различать два вида спектакля:

- перенесение оперы в новые условия экранного искусства;
- спектакль, зафиксированный на киноплёнке, ставший документом, свидетельством события музыкально-театральной жизни, что принято называть телеоперами. Классический пример – музыкальная мелодрама Жака Деми-Мишеля Леграна «Шербурские зонтики» (1964). Другие примеры: телеоперы 1950–1960-х г. – «Амал и ночные гости» (1951) Дж. Менноти, «Женитьба» (1952) Б. Мартину, «Вычислено и сыграно» (1962) Э. Кшенека, «Повстанец» (1967) Т. Иствуда.

В отечественном оперном театре такой спектакль именуется медиаоперой. Точного определения данной жанровой разновидности пока не существует, что осложнено, к тому же, и разнообразием форм воплощения медиаоперы как оперного спектакля.

Статья «Медиаопера: Между прошлым и будущим», написанная московским музыковедом Еленой Николаевой в 2009 году [4], стала одной из первых попыток определить сущность медиаоперы. В своей работе музыковед заостряет внимание на творчестве современного композитора И. Юсуповой. Как пишет автор, «медиаопера в том виде, в каком она представлена у И. Юсуповой – это экспериментальный жанр, самостоятельное ответвление интерактивного видеоарта, поскольку в проектах такого типа, наряду с видеопроекцией и фонограммой, зачастую подразумевается участие живых перформеров» [4]. Е. Николаева указывает и на то, что сам термин принадлежит именно И. Юсуповой.

Ираида Юсупова – автор десятков медиапроектов, среди которых наибольшую известность получили оперы, созданные в сотрудничестве с московским поэтом-концептуалистом Дмитрием Приговым: «Аэлита» (2003), «Последняя тайна Термена» (2004), «Эйнштейн и Маргарита» (2006) и медиаопера «Россия».

Что примечательно, автор соединяет два вида видеооперных спектаклей, существующих на сцене – когда на экране демонстрируется перемонтированный фильм (уже существующий), а певцы сопровождают фильм. На своих выступлениях Ираида Юсупова называет подобные представления – видеоперформансами или оперой-караоке. И второй

вид спектакля – телевизионный, только в формате просмотра на экране без живых перформеров. Согласимся, что в видеооперах Стива Райха можно также смотреть только сам видеоряд и воспринимать лишь привычную для современного слушателя медийную сторону спектакля. Однако в понимании самого композитора его видеооперы – действие, реализуемое на сцене, где оркестр и вокал гармонично сочетаются с многообразием технических аудио- и видеосредств, *включенных в оперное действие*. Тогда как у Ираиды Юсуповой есть главные герои, которые могут существовать отдельно от видео, а действие может разыгрываться и в условиях концертного исполнения.

В данной установке композитора театр не теряет своего ключевого признака – *диалога* зрителя с происходящим на сцене. Правда, в музыкальном театре XXI века этот путь дошел до роли «зрителя – создателя-перформера». Род спектакля, в котором зритель является непосредственным участником действия, получил название *иммерсивного*. Иммерсивные спектакли стали попыткой разрешения проблемы малого интереса зрителей к посещению музыкального театра.

В современном российском оперном театре последних лет мультимедийные проекции в опере явление частое. В 2006 году по заказу Бетховенского фестиваля в Бонне российский композитор Владимир Тарнопольский написал оперу «По ту сторону тени». Композитор обозначил её как *мультимедиа-оперу*. В качестве главной идеи выступает «Притча о пещере» Платона из труда «Государство» с ключевым образом тени. Как известно, пещера по Платону – это мир, где живут люди (узники пещеры), думающие, что игра теней, которую они видят на противоположной стороне – это и есть реальный мир. Философ такой метафорой подчеркивал тщетность людей в познании истины. Также композитор показал здесь античную идею о происхождении живописи из тени, изложенную Плинием Старшим в трактате «Естественная история». В опере объединились две трактовки образа тени: плантоновская метафорическая и плиниевская – визуально-чувственная (по легенде некая девушка перед уходом возлюбленного на войну обвела контур его тени углем, и так родилась живопись). В качестве главных героев – два ансамбля: мужское трио Узников пещеры и женское трио – искусства и грации. Прообразы трио узников – композиция Огюста Родена «Врата

ада», женских образов – скульптура «Три грации». Также здесь присутствуют фрагменты из «Гимна солнцу» Эхнатона, «Божественной комедии» Данте, «Трактата о живописи» Леонардо да Винчи, «По ту сторону добра и зла» Ф. Ницше. Идея произведения складывается в схожие строчки бетховенского постулата – только искусство приведет человека из *тьмы к свету*.

Мультимедиа в опере выражены через компьютерную программу художника Фридера Вайса. Обходясь без заранее записанных изображений, она отслеживает движения актеров и интерактивно преобразовывает их в движущиеся проекции. Как объясняет автор, «пение, хореография, тексты, сценография – и вообще всё визуальное и всё аудиальное – переплавляются с помощью мультимедиа в некую новую “синестезийную магму”». А тот хрупкий баланс искусств, который я ищу, – это и есть ещё одна идея моей оперы [7, с. 22–23]». По его словам, использование мультимедиа в опере – продолжение темы леонардовского спора искусств. Это современное развитие давней идеи их соперничества и взаимодействия. Без созданных техническими средствами теней в концертном исполнении опера не будет достигать нужного эффекта. Отметим, что в этой опере видео не вплетено в саму структуру оперы, как в видеооперах С. Райха. Проекция – лишь используемый эффект в постановке оперы.

В отличие от произведения В. Тарнопольского, опера «Два акта» петербургского композитора Владимира Раннева относится к серии медиа-опер, где видео – непосредственный участник действия. В опере «Два акта» автор либретто Д. Пригов в качестве персонажей избирает два противоположных символа в мировой литературе – образы Гамлета и Фауста. В основе два известных монолога персонажей – «Монолог в лесу» Фауста и «Быть или не быть» Гамлета. Они специально перемешаны между собой, чтобы терялось ощущение смысла.

Как говорит сам композитор, «персонажи из истории культуры не редко становятся героями Дмитрия Александровича Пригова. В данном случае это Гамлет и Фауст. Для Пригова они – два типа рефлексирующего сознания, укоренившихся в европейской культуре. Мы имеем дело не с героями, а с заурядными обывателями, даже маргиналами, которые с этой своей рефлексией неудобны и неуместны. Их печальная участь в

том, что современные правила жизни не дают им поводов отыграть свое предназначение – не диссонируют пафосу их “высоких мыслей”, а вполне комфортно встраивают в себя этот пафос как реквизит поведенческого ритуала, как необременительную привычку⁵⁵».

Пригов в своем либретто нашинковал реплики Гамлета и Фауста таким образом, что их текст превратился в речевую мелизматику, где смыслом становится не произносимое, а характер произнесения.

В опере два действия, которые закруглены в своём развитии. Кульминация в обоих действиях разного качества. Первое событие, авария автобуса (I действие) как бы происходит в реальности, второе – разрушение жилого дома (II действие) представлено виртуально, ирреально.

Позади сцены располагается экран, на нём изображено много окон, внизу живые актеры, а на окнах актёры в видеозаписи – это и есть Фаусты и Гамлеты.

Вместе с внедрением в театр современных технологий, в театре конца XX–XXI вв. *теряется и привычное понимание для классической оперы оперного героя*. Хотя данную тенденцию можно усмотреть и в XX веке на примере оперы-оратории И. Стравинского «Эдип». *«Эдип как человек – это объект для символической трактовки, которая зависит от толкования случая и является в своей основе психологической»*, – писал И. Стравинский. В современных оперных экспериментах герой часто отсутствует, есть лишь идея и разворачивающаяся в реальном времени история.

Эту идею продолжил Б. Филановский (род. в 1968 г.) в опере «Три, четыре»⁵⁶ (2011) на стихи Л. Рубинштейна. В сочинении вовсе отсутствует как сюжет, так и персонажи в традиционном понимании. Всё действие на сцене связано с исполнительским поведением певцов, которые поют и выкрикивают отдельные реплики из текста.

Либретто пророчески заканчивается так:

Наша жизнь сама собой

По волнам несется.

С бесконечною тоской

⁵⁵ <https://fancymusic.ru/vladimir-rannev-two-acts/>.

⁵⁶ 4 части – 4 стихотворения: «Домашнее музицирование», «Мама мыла раму», «Чистая лирика» и «Всюду жизнь».

Стоп!

Ладно. Всё. Достаточно.

Спасибо.

Подведем некоторые итоги. Как становится ясно, понятие *медиа-опера* – суть отдельное направление медиаискусства, вбирающее в себя различные виды мультимедийных оперных спектаклей. В большей степени классификация медиаопер представляет собой авторские определения опер. Заметим также, само слово медиа в приложении к оперному спектаклю выступает в двух значениях: как неотделимый от действия структурный материал, иначе говоря «медиа» (по М. Арановскому [1]) становится структурно-семантическим инвариантом жанра; как средство воплощения (мультимедийные проекции, видеоряд, фото из архивов, документальная хроника).

В соответствии с концепцией нового музыкального театра Маурицио Кагеля [6, с. 33], можно выделить следующие основные принципы медиаоперы: отход композитора от классических моделей музыкального спектакля; индивидуализация типов и форм синтеза различных искусств; введение уникальных жанровых определений; перенос акцента в спектакле на невербальные художественные средства (сценическую пластику, жест, визуальные элементы), совмещение авторских функций композитора, драматурга и режиссёра в одном лице; «пересмотр форматно-временных параметров спектакля»

По замечанию Альбана Берга, «композитору часто приходится идти на определённые приёмы для того, чтобы как-то достучаться до слушателя... Иногда композиторы пользуются приёмами – литературной программой, особым составом участников, исполнением на тех или иных инструментах, той или иной музыкальной цитатой, жанровым названием, подназванием. Конечно, эти маленькие хитрости композиторы всегда использовали и пользуются ими и сегодня. Может быть, даже с некоторой большей долей интенсивности, поскольку сейчас люди перенасыщены информацией. Телевидение, радио, кассеты и пластинки, любые театры, представления, концерты. Всё это сейчас восполняет потребности человека в искусстве. Поэтому нужны какие-то чрезвычайные средства, чтобы ты смог к нему обратиться и что-то сказать важное» [3, с. 95]. Отсюда жанр медиаоперы меняет классическое понима-

ние оперы, расширяя её границы и знаменуя начало нового понимания жанра в XXI веке.

Список литературы

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки. – М.: Советский композитор, 1979. – 286 с.
2. Гончаренко С. О поэтике оперы. – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки. – 259 с.
3. Музыка и время: мысли о современной музыке. – М.: Советский композитор, 1970 г. – 229 с.
4. Николаева Е. Медиа-опера: между прошлым и будущим [Электронный ресурс]. – URL: <http://soundmuseumspb.ru/gezeta/42-articles/1624-media-opera> (дата обращения: 25. 02. 2019) .
5. Тарнопольский В. Феномен нового музыкального театра // Журнал Общества теории музыки. – 2015. – Вып. 4 (12). – С. 25–34.
6. Тарнопольский В. По ту сторону оперной постановки. Как проходила работа над оперой «По ту сторону тени» // Журнал Общества теории музыки. – 2015. – Вып. 4 (12). – С. 20–24
7. Циммерман Б. «Будущее оперы» // Композиторы о современной композиции. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2009. – С. 97–106.

В. ИСКУССТВО ЖИВОПИСИ И РИСУНКА В РАМЕ ВРЕМЕН И МУЗЕЙНЫХ СОБЫТИЙ

Савицкая Т.Е.

Немецкий бюргер XIX века в изображениях на керамике

(Кувшин с питейными сценами. Меркельбах и Вик, ок. 1880;
по модели Л. Фольца)

Предметы декоративно-прикладного искусства, будучи частью обихода, представляют историю через повседневную жизнь людей, помогают понять мировосприятие той или иной эпохи и, тем самым, сближают прошлое и современность. Этим объясняется неизменный интерес общества к художественным изделиям, проявляющийся в самых разных формах. Отметим, что ныне сайты аукционных домов и специализированные форумы коллекционеров вывели собирательство на совершенно новый уровень. Коллекционеры и просто любители искусства могут получить обширную, однако далеко не всегда достоверную информацию. Таким образом, общество настоятельно ставит перед исследователями важную задачу – актуализацию культурного наследия.

В музеях ведется научная обработка фондовых коллекций декоративно-прикладного искусства, результатом которой становятся выставки, показывающие предметы быта разных эпох. Интерес публики к ним служит, в свою очередь, обоснованием для дальнейшего научного изучения предметов.

В фондах саратовского Радищевского музея хранится собрание немецкой бытовой керамики – декорированные пивные кружки и кувшины из так называемой «каменной массы». Из двадцати пяти экспонатов семь датируются XVII–XVIII веками, восемнадцать изделий выполнены в эпоху историзма, т. е. во второй половине XIX века. Пристальное внимание на эти предметы было обращено в связи с подготовкой выставки из фондов Радищевского музея «Россия–Германия. На пере-

крестке культур». Массивные керамические кружки и кувшины разнообразной формы, богато украшенные рельефным декором, вызвали большой интерес посетителей музея. Особым вниманием пользовался высокий кувшин с изображением питейных сцен [3, с. 168], что получило отражение в записях книги отзывов, телевизионном сюжете (2), газетных публикациях [1, с. 5].

При изучении кувшина возникло немало вопросов и загадок. Как выяснилось из исследований Барбары Мундт [8, Kat. 49], его эскиз был создан в 1840-е гг. немецким архитектором и скульптором Людвигом Фольцем (1809–1876). Изделия на основе эскиза тиражировались разными керамическими предприятиями Германии с некоторыми изменениями, несколько десятилетий. Кувшин из собрания Радищевского музея изготовлен в Вестервальде (юго-запад Германии, земля Рейнланд-Пфальц) в 1880-е годы (3).

Варианты кувшина, воплощенные разными керамическими предприятиями Германии, можно видеть в ряде значимых научных каталогов выставок из собраний немецких музеев, посвященных декоративно-прикладному искусству XIX столетия. Назовем Музей искусств и ремесел в Гамбурге [7, S. 221], Мюнхенский городской музей [9, S. 560], Музей Керамики в Вестервальде [6, S. 48].

Модели кувшина с питейными сценами по эскизу Людвига Фольца неоднократно привлекали внимание исследователей. В статье И. и В. Эндрес рассматриваются художественные особенности эскиза Фольца в контексте творчества скульптора и современной исторической обстановки в Германии, приводится несколько вариантов его воплощения. Однако кувшин, хранящийся в саратовском музее, в данном труде не упоминается, а относительно изображенного на таких кувшинах сюжета авторы статьи делают лишь краткое замечание: «...различные сцены из повседневной жизни, связанные темой питья» [4, S. 293].

Попытаемся развернуть характеристики на примере саратовского экспоната (рис.1) и выявить, как и насколько его сцены позволяют понять представления немецкого бюргерства второй половины XIX о традициях отдыха, поведении на людях, культуре питья, принятых правилах достойной жизни его среды.



Рис.1. Кувшин. Вестервальд, 2-я пол. XIX века. По модели Л.Фольца
Каменная масса, соляная глазурь, рельеф,
роспись кобальтом и марганцем. В. 46,5

Дадим краткую общую характеристику предмета. Кувшин имеет высоту 46,5 см, выполнен из материала «каменная масса», украшен рельефным декором и синей подглазурной росписью на основе окислов кобальта и марганца. Он состоит из тулова и ножки. Тулово сделано в форме цилиндра, который слегка расширяется к основанию. Верхняя и нижняя части тулова профилированы. По тулову на спиралевидном фризе изображена многофигурная композиция, состоящая из различных питейных сцен; параллельно расположен фриз с надписями, размещенными в картушах в виде арочных щитов. Из-под ножки «выползают» гномы, поддерживающие тулово кувшина.

Дизайн кувшина нетрадиционен для изделий из каменной массы — неслучайно в разных изданиях этот предмет называют по-разному: Pokal (Hochpokal), Stange, Stangenbecher, Humpen. Высокий бокал по форме, по размеру, скорее, кувшин, он представляет собой нечто среднее между высоким, суженным кверху сосудом — «шнелле» (Schnelle),

изобретенным в XVI веке в Ререне (земля Северный Рейн-Вестфалия), и бокалом на ножке — фужером или кубком. Как выяснено специалистами, «наша», не вполне функциональная, форма появляется в «каменной» керамике только в эпоху историзма.

Кувшин интересен не только своей формой и орнаментальным декором, но и содержанием изображенных сцен. Определим, в каких одеждах изображены персонажи. Все участники «представления» носят костюмы, стилизованные под средневековые европейские одеяния людей незнатного сословия: свободные, с горловиной, рубашки, имеющие длину чуть выше колена и подпоясанные в талии. Однако какой-либо одной эпохи долгого средневековья они не отражают: о точной датировке здесь сказать нельзя, элементы одежды, если сопоставить их с известными изображениями, упрощены и перемешаны — от раннего средневековья до Возрождения [2, с. 204, 210, 214, 217]. Получается, что художник не стремился к исторической точности, для него важно было навеять ощущение старины, дух средневековья. Тем самым «затактно» подчеркивается, что покупатели и пользователи «пивной» посуды поступают так же, как их предки, что питье, в данном случае, употребление пива (практически все персонажи держат в руках пивные кружки) — добрая и давняя традиция.

Рассмотрим схему, по которой Людвиг Фольц строит изображение. Представление на спиралевидном фризе развивается сверху вниз. В нем «задействовано» семнадцать человек, четырнадцать из которых принимают участие в девяти сценках, а три последних персонажа не связаны друг с другом, изображены как отдельные фигуры. В нашем случае, важно обратить внимание на проблему «верха» — «низа», давно разрабатываемую в научной литературе. Место каждой сценки в иерархии «верх-низ» явно определяется тем, что она иллюстрирует: пользу напитка (верхние сценки) или его вред (нижние). Под сюжетным фризом художник разместил надписи, комментирующие действие.

На самой верхней картинке изображен лежащий в постели изможденный больной. Он слегка приподнимается, опираясь на локоть, и принимает подаваемый ему бокал пива или вина. Напиток в данном случае приносит безусловную пользу, имеет назначение лекарства, о чем дополнительно сообщается в комментарии: «Напиток полезен для

больного, он придаст ему бодрость» /ein trunk dem kranken gut er gibt ihm frischen muth/ (4). Тем самым, главный «маркер» оказывается не просто позитивным, а как будто задающим тон: от напитка набираешься сил и здоровья. Следующая сценка, видимо, представляет отдых после трудового дня. Двое мужчин, пожилой и совсем молодой, пьют пиво из массивных керамических кружек. Это люди физического труда, работающие на винограднике или в саду: они изображены сидящими под деревом, в колпаках, защищающих голову от солнца (5). В руках у юноши лопата, в данном случае – традиционный знак кропотливого, нелегкого труда, требующего упорства и терпения (6). Поза старика полна достоинства, он что-то объясняет юноше, который сидит с опущенной головой. Старик прожил долгую жизнь, трудился, не покладая рук, отдыхал, восстанавливая силы «добрым напитком», но не злоупотреблял им, и дожил до глубокой старости. Исходя из контекста изображения, можно предположить, что именно об этом он говорит юноше. К данным персонажам относится надпись: «После трудного дня я награждаю прохладным напитком» /nach des tages schweiß den kühlen trunk ich preis/. Здесь подчеркивается назначение напитка как заслуженной награды за труд, как средства для восстановления сил после тяжелой работы. Обратим внимание на то, что кружка ведет себя как госпожа и властительница: от ее «лица» преподносится речь, она вознаграждает за труд, то есть и труд в почете, и уважение к труженику налицо, и награда – вот она, ожидает.

Следующая картинка представляет группу из четырех человек, сидящих и стоящих вокруг стола с массивным пивным кувшином. Они пьют пиво, общаются друг с другом, тоже, видимо, отдыхая после трудового дня, – один из персонажей опирается на кирку или лопату. В этом изображении, как и в предыдущем, явно чувствуется одобрительное отношение художника к происходящему. Сюда подходит как процитированная ранее надпись, так и две следующие: «Пропустить стаканчик с другом очень хорошо» /ein glas beim freund ist gut gemeint/ – «В меру выпивать, петь песни – добрые дела» /mässig trinken lieder singen halt von je zuguten dingen/. Однако здесь впервые появляется намек на то, что напиток не всегда может быть «добрым»: один из персонажей не принимает участия в общей беседе, он повернулся спиной к обще-

ству и смотрит вниз – туда, где изображены отрицательные последствия питания. Обращает на себя внимание и упоминание о «мере»: «стаканчик» как один из ее стандартов, обозначен в единственном числе.

В следующей группе – три персонажа. Высокий мужчина, пьющий на ходу пиво, уже не просто смотрит, а направляется вниз. Он идет не торопясь, спокойно и с достоинством, однако события, изображенные в нижней части повествования, предвещают его участь. Рядом с ним – мужчина и женщина, видимо, семейная пара. Женщина пытается развернуть действие в другую сторону, идти вверх, подталкивая туда же мужчину, который, как показывает его странная «вывернутая» поза, явно сопротивляется. Его ноги и нижняя часть туловища направлены назад, наверх, куда его ведет жена, а торс и свободная рука (в другой у него кружка) – вниз. Эту сценку художник поместил как раз по центру изображения, и очевидно, что с этого момента его оценка происходящего явно меняется, становится отрицательной. Ко всем героям представления, злоупотребляющим спиртным, относится надпись: «Неумеренно тратить каждую получку – наказывать самого себя» /*maas halten bracht von jener lonh unmässig straft sich selber schon*/. Назидание призывает к критической оценке собственного поведения, оно уже не от имени кружки, а «из воздуха», как некое общепринятое «правило жизни».

Далее – сценка, изображающая карточную игру. Три игрока явно выпили лишнего – карты и пивные кружки валяются под столом, один из игроков схватился за нож. В этой сцене участвует странное летающее существо, из сопутствующего комментария становится понятно, что это – лукавый: «Где попойка, там игры и ссоры, и тут же черт рядом» /*beim saufen spiel u[nd] streit der teufel ist unweit*/. Известно, что это не просто некая отрицательная фигура, он враг христианина. Ссоры и попойки являются явными знаками греха. Само слово «попойка» – из негативного ряда понятий, оно также призвано напомнить о мере.

Три оставшихся персонажа уже не составляют целостную группу, они изображены поодиночке – таким общению уже не нужно. Каждый из них демонстрирует последующие степени опьянения. Первый из этой тройки еще способен достаточно твердо держаться на ногах, он пьет и шагает вниз, а у человека впереди него ноги уже не идут, придерживая сваливающуюся с головы шляпу, он буквально спотыкается о

свинью. Здесь нельзя не обратить внимание на шляпу: явный знак степенности и приличия, она, сваливаясь с владельца, символизирует его переход в сообщество тех, кто эту степенность теряет.

И, наконец, итог: последний участник этого представления лежит в грязи вместе со свиньями и жабами. Под ними размещен соответствующий текст: «Тот, кто пьет сверх меры, как жаба, попадает в дерьмо» /*Wer trinket über Noth zur Kröte, fällt im Kot*/. Вновь — напоминание о «мере» и резкое «выталкивание» из мира «приличных» людей тех, кто ее потерял. Еще отметим, что жаба, традиционно воспринимаемая, наряду со свиньей, как олицетворение грязи и неумеренности, «низа», в средневековом христианском искусстве относилась к демоническим существам и на рельефах романских храмов изображалась как символ дьявола, смертного греха и зла, а также смерти [5, S. 117-121].

В самом низу, на ножке кувшина, сделан общий вывод: «Наслаждайся тем, что тебе посылает Господь, соблюдая меру и имея цель, спокойно и с пониманием, так ты приобретешь бодрость духа во славу Божью и себе во спасение» /*Geniesst drum was Gott gegeben, mit Maas und Ziel, mit Ruh und Weil, so erfrischt es euer Leben zu Gottes Ruhm und euch zum Heil*/. Надпись соединяет, «закольцовывает» верх и низ: бодрость, наслаждение, даже спасение — все в руках человека.

Подведем некоторые итоги. Изображения на кувшине и соответствующие комментарии позволяют уяснить отношение немецких бюргеров к отдыху. Он оказывается такой же важной и угодной Создателю частью жизни, как труд. Подчеркивается значение питья, «доброго напитка», в данном случае, пива как традиционного напитка немецкого народа, его роль в качестве неотъемлемого элемента досуга, отдыха, общения. Однако повествование не только демонстрирует пользу «доброго напитка», но и предлагает целый набор дидактических сценок, визуально обозначающих последствия злоупотребления им.

Как известно, понятия меры, умеренности, разумности и расчета относятся к основным составляющим менталитета «среднего класса», живущего на плоды своего труда и знающего ему цену. На кувшине важность «меры» в питии явлена даже лексически – в сопровождающих изображения комментариях это слово и его производные используется четыре раза. Ясно, что именно мера является ключевым понятием, кото-

рое определяет грань между пользой и вредом питья. Художник показывает на выразительных примерах, что соблюдение меры делает напиток полезным, «добрым» – средством, восстанавливающим силы после болезни или тяжелой работы, способствующим «веселью души» и общению. Нарушение меры, напротив, обращает его во вред, разрушает дружбу, понимание между людьми, ведет к маргинальному поведению, и исключению маргиналов из добропорядочной среды. Автор в своей трактовке питейных сцен поднимается до христианско-этических высот визуального назидания: исчезает мера – нарушается Божья воля, т. е., как выразительно показывает сценка карточной игры, – «тут же черт рядом». И часы отдыха, и напиток посылает Создатель, поэтому использовать это нужно как Божий Дар, с разумением и благодарностью.

Повествование, представленное на кувшине по эскизу Людвиг Фольца, отражает образ жизни и поведенческие стереотипы «среднего» класса, в основе которых – следование традициям предков – как в труде, так и в отдыхе.

Добавим еще несколько частных социально-гендерных наблюдений. Перед нами на сценках – сугубо мужской мир; там только одна женщина – и не как участник пирушки, а как спасительница мужчины, его домашний ангел, пытающийся вытянуть спутника жизни наверх, не дать ему увязнуть в болоте пивного пьянства. Другое дело, хватит ли ее сил на это. Художник не идеализирует ситуацию, он только обозначает роли.

Еще один важный момент: из семнадцати, точнее, исключая женщину, из шестнадцати человек, восемь используют напиток во благо, разумно и умеренно распоряжаются отдыхом, остальные восемь, в той или иной степени, злоупотребляют им. Если принять эту «расстановку» за микромодель среды, то получается, что перед нами четкое разделение бюргерского общества в его отношении к отдыху на две части: достойную в своем поведении и отступившую от общих правил приличия. Середины нет: для автора сценок или следует стремиться быть только там, где «верх» или, если потерял контроль над собой, скатиться туда, где «низ».

Наконец, о роли кувшина. Прежде всего, этот предмет имел декоративную функцию, предназначался для украшения столовой или гос-

тиной. Одновременно, он представлял собой визуальный «учебник» приличного поведения, объект дидактических отсылок при разборе неблагоприятных поступков и действий. Изображенные здесь «картинки» могли быть предметом семейных шуток, юмора, поучений – как на положительных, так и на отрицательных примерах. Иными словами, подобный кувшин являлся своеобразным зеркалом, отражением разных сторон повседневной жизни бюргера XIX столетия.

Примечания

1. Четырнадцать предметов поступили от основателя музея, художника А.П. Боголюбова (1824–1896), восемь – при распределении национализированной собственности в 1918–1920-е гг., остальные три приобретены у частных лиц в разные годы.

2. Телесюжет «Встречи на выставке»:

<http://www.youtube.com/watch?v=cgoEZYk2t8cб> (дата обращения 10.06.2015).

3. Пользуясь случаем, выражаем глубокую благодарность Имгард Эндрес за оказанную помощь (письмо от 03.04.12).

4. Здесь и далее: все надписи приводятся так, как они воспроизведены на кувшине, с соответствующими орфографическими и прочими особенностями.

5. Напомним, что огороды, сады, виноградники много столетий были частью городского пространства европейских стран, особенно малых и средних городов.

6. Лопата (нем. Spaten) нередко изображается как знак тяжелого труда в произведениях искусства (в частности: Вальтер Фирле /1859–1929/. «День прошел. Рабочий с лопатой на торфяных разработках»). Она является также брэндом торговой марки знаменитого баварского пива с одноименным названием. Пивоварня *Spatenbräu*, основанная в 1397 году, одна из старейших в Германии: URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Spatenbräu> (дата обращения 10.06.2015). Не исключено, что в сценке тем самым акцентируется тема пива.

Список литературы

1. *Глубоков Б.* Россия – Германия. В Боголюбовских традициях // Земское обозрение. – 13.03.2015. – № 9 (918).
2. *Мерцалова М.Н.* Костюм разных времен и народов. Т. 1. – М., 1993.
3. *Савицкая Т.* Россия – Германия. На перекрестке культур. Живопись. Рисунок. Скульптура. Гравюра. Фарфор. Керамика. Каталог выставки (на немецком и русском языках). – Саратов, 2012.
4. *Endres Irmgard; Endres Werner:* «... künstlerische Geschirre, wie verzierte Humpen» Zur Geschichte einiger keramischer Trinkgefäße nach Entwürfen von Prof. L. Foltz // Verhandlungen des historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg Band / 123 (1983). – S. 280–315.
5. *Failing Jutta.* Frosch und Kröte als Symbolgestalten in der kirchlichen Kunst. – Diss., Giessen, 2002. – Bd. 1.
6. *Gause Angelika.* Gesellschaft und Stil um 1900 // Reinhold und August Hanke: Westerwälder Steinzeug: Historismus, Jugendstil: Keramikmuseum Westerwald, Deutsche Sammlung für Historische und Zeitgenössische Keramik, Höhr-Grenzhausen, Ausstellung, vom 30. – November 1986, bis 1. März 1987 / hrsgb. Ha-alld Reinhold. – Höhr-Grenzhausen, 1986. – S. 45–49.
7. *Jedding Hermann.* Historismus. Katalog zur Ausstellung des Museums für Kunst und Gewerbe. – Hamburg, 1977. – S. 221.
8. *Mundt Barbara.* Historismus: Kunsthandwerk u. Industrie im Zeitalter d. Weltausstellungen. Kataloge des Kunstgewerbemuseums Berlin. – Bd. 7. – Berlin, 1973.
9. *Ottomeyer Hans; Laufer Ulrike.* Biedermeiers Glück und Ende: ... die gestörte Idylle: 1815–1848 [Katalog der gleichnamigen Ausstellung im Münchner Stadtmuseum, 10. Mai – 30. September 1987]. – München, 1987.
10. URL: <http://de.wikipedia.org/wiki/Spatenbräu> (дата обращения 10.06.2015).
11. URL: <http://www.youtube.com/watch?v=cgoEZYk2t8cб> (дата обращения 10.06.2015).

Батальная марина А.П. Боголюбова как отражение этапов развития творческого метода

Один из очень важных и при этом мало изученных вопросов – как происходила работа художника А.П. Боголюбова (1824–1896) над исторической батальной картиной. Во всей полноте оценить ее масштабы ныне трудно, поскольку картины боголюбовских батальных циклов разрозненны и подчас недоступны. Некогда этот объемный труд был не только достоянием художественного сообщества – демонстрировался на престижных отечественных, зарубежных (всемирных) выставках, украшал галереи Зимнего дворца, но и отвечал патриотическим чаяниям российского общества. Как можно судить по многочисленным статьям, посвященным юбилею творческой деятельности художника (1891) или его кончине (1896–1897), именно исторические батальные циклы были самым заметным его достижением в глазах широких слоев любителей изящного⁵⁷.

Как и в других случаях, встает вопрос о преемственности боголюбовской батальной картины. По мнению А.А. Федорова-Давыдова (1949)⁵⁸, она восходила через М.Н. Воробьева, в творчестве которого отразилась русско-турецкая война конца 1820-х гг. (Взрыв города Варны. 1830, ТМИИ), к произведениям Семена Ф. Щедрина, писавшего помимо парковых видов и изображения русского флота⁵⁹, и морским баталиям М.М. Иванова (Российская эскадра под командованием вице-адмирала Ф.Ф. Ушакова, идущая Константинопольском проливом 8 сентября 1798 г. 1799, ГРМ. Б. на х., акв., т., кар.)⁶⁰.

⁵⁷Rectus (Гнедич П.П.). А.П. Боголюбов // Художник. 1891. Т.1. №2. С.114–115; Новицкий А. Памяти Боголюбова // Русский архив. 1897. Кн.1. В. 3. С. 373–395.

⁵⁸Федоров-Давыдов А. Алексей Петрович Боголюбов. С. 62.

⁵⁹Федоров-Давыдов А. Молодой Максим Воробьев. С. 589.

⁶⁰Капарулина О. Художник-академик при светлейшем князе. Путевые альбомы Михаила Матвеевича Иванова в собрании Русского музея // Наше Наследие. 2008. №86. – <http://www.nasledie-rus.ru/podshivka/8612.php> (обращение 16. 12. 19).

Следует добавить, что к этому непростому жанру, не специализируясь на нем, обращались и пейзажисты предыдущих поколений, выполняя государственные заказы (Зубов А.Ф. Битва близ Гангута. 1715, ГМИИ; Хаккерт Я.-Ф. Чесменское сражение. 1771, ГЭ). Немаловажную роль сыграл И.К. Айвазовский, с 1840-х гг. создававший картины-ретроспекции побед русского флота.

В Императорской Академии художеств ни во времена Боголюбова, ни ранее специально маринистическую живопись не преподавали⁶¹, и в творчестве художника сохранялась традиционная стилистическая общность отечественной пейзажной и батальной живописи. Поэтому боголюбовский метод работы над картиной был одинаков для батального и большого пейзажного полотна, и только дополнялся в первом случае документальной частью.

Сразу заметим, что уже боголюбовские предшественники, М.М. Иванов и М.Н. Воробьев, а также его второй официальный учитель батальной живописи – Б.П. Виллевальде (1818–1903), стремились изображать те события, свидетелями которых были⁶². Боголюбов расширил поле: работа над исторической картиной начиналась у него со сбора фактического материала, который отражал обстоятельства произошедшего боя. В случае недавних сражений (Крымской (1853–1856) и Русско-турецкой войн (1877–1878) – это были донесения, планы, а также беседы с участниками событий (Прим. 12). Для воспроизведения баталлий XVIII в. художник привлекал документы и научные труды⁶³. Нельзя сказать, что документальной точности следовали все: другой ведущий морской баталист этого времени – И.К. Айвазовский, нередко отходил от фактов ради драматизации сюжета.

Как ясно по «Запискам» А.П. Боголюбова, не менее важны были для Боголюбова природные особенности места, на фоне которых происходило событие, и личные впечатления. Например, для первых допенсионерских изображений Синопского боя (1853) молодой художник использовал виды, «снятые» пейзажистом А.М. Дороговым (1819–1850)⁶⁴,

⁶¹Познанская А.В. Указ. соч. С. 40.

⁶²Садовень В.В. Указ. соч. С. 115.

⁶³Боголюбов А.П. Записки. С. 77.

⁶⁴Там же. С. 62.

что на том этапе также отражало его желание быть точным. Позже он неуклонно писал подготовительные этюды с натуры, воспроизводящие географические подробности и природу мест сражений; их достоверное изображение стало обязательной составляющей его батальной картины.

Еще один важный и до конца не оцененный в литературе момент: в отличие от современников-маринистов, писавших отдельные батальные картины (И.К. Айвазовский, Л.Ф. Лагорио и др.), Боголюбов создавал целые циклы, причем в некоторых случаях сражения были представлены несколькими эпизодами. Как таковая, эта практика была не нова: Б.П. Виллевальде также писал заказные циклы (Прим. 15), но не марины. По свидетельству самого Боголюбова, император Николай I заказал ему цикл акварелей о морских сражениях Крымской войны (1853)⁶⁵. Он же был «художественным руководителем» первой боголюбовской живописной серии на эту тему. Видимо, заказчику была крайне важна историческая точность, что в этом цикле и в дальнейшем стало отличительным качеством батальных картин Боголюбова. Думается, подобные серии подразумевали и патриотическую пропаганду: на это указывает создание литографий с боголюбовских акварелей и их дальнейшая публикация, а также заказ на большие живописные полотна. В любом случае, боголюбовская живописная серия морских побед Крымской войны была своеобразной политической реабилитацией трагического для российского флота поражения.

Инициатива в получении заказа на следующую, теперь петровскую, серию (1860), вероятно, исходила от самого художника, который перед этим, в итальянский период своей стажировки или, в тогдашнем словаре, пенсионерской поездки (1854–1856), нашел интересные документы того времени⁶⁶. В решении картин этой серии Боголюбов проявил больше самостоятельности, т.к. новый заказчик – император Александр II, не столь пристально, как Николай I, интересовался художественными вопросами. Вдохновляясь выказанным российскими моряками в русско-турецкой войне 1877–1878 гг. мужеством, Боголюбов вместо заказанных двух написал четыре батальные картины (после высочайшего одобрения); впоследствии он не раз возвращался к ее победам.

⁶⁵Боголюбов А.П. Записки. С. 62.

⁶⁶Там же. С. 77.

Все это указывает на то, что художник увлекался батальными сюжетами и нередко инициировал официальные заказы.

Какие же этапы проходила разработка темы? Как правило, художник начинал работу над картиной графическими материалами, к чему был приучен еще в Академии художеств. С их помощью он осмыслил информацию и создавал первые варианты композиции, изучив обстоятельства и тактику боя. Как показало изучение материала, боголюбовские подготовительные рисунки очень многочисленны. Видно, что художник владел разными графическими техниками, которые использовал как стихийно, так и с художественным умыслом.

Рисунки эти чаще всего не датированы, впереди предстоит большая работа; пока есть возможность лишь угадывать движение мысли автора. Из анализа графических работ ясно следующее: на этом этапе художник преследовал две основные цели – показать обстоятельства боя так, чтобы они были «читаемы» зрителем, и создать выигрышную композицию.

И то и другое было непростым делом. Жанр батальной картины – один из сложных, так как художнику нужно передать обстановку боя: например, одновременные действия большого количества кораблей (Бой у острова Эзель 24 мая 1719 г. 1866, ЦВММ) или же многочасовую артиллерийскую дуэль двух корабельных линий (Сражение русского флота со шведским флотом в 1790 году вблизи Кронштадта при Красной горке. 1866, СГХМ), и помнить о художественных задачах. Этим объясняется то внимание, которое Боголюбов уделял композиционному решению, формировавшемуся на стадии рисунка. Исследование подготовительных графических работ к картине «Бой у острова Эзель 24 мая 1719 г.» показало, что первоначально отдаленное построение судов с ожесточенно стреляющим русским флагманским кораблем «Портсмут» (Первое морское сражение. 1865–1866, СГХМ. Б., перо кор. тоном. Г-205) кардинально меняется. В поисках эффектного ракурса корабли разворачиваются (Первое морское сражение (Наум Сенявин). 1865–1866, СГХМ. Б., кар., перо. Г-533), укрупняются, и «Портсмут» занимает центральное место (Сенявинское дело. Первое морское сражение русского флота. 1866, СГХМ. Б., т., перо. Г-746). Затем он все больше разворачивается кормой, и композиция дополняется носом российского (?) корабля

на переднем плане (Первое морское сражение (Наум Сенявин). 1865–1866, СГХМ. Б., кар., бел. Г-534), от которого художник в итоге отказывается.

В двух рисунках углем к картине «Взрыв турецкого монитора «Сейфи» на Дунае 14 мая 1877 г.» (1877–1878, ЦВММ) из серии русско-турецкой войны 1877–1878 гг. (СГХМ и ЦВММ)⁶⁷ композиция окончательного варианта повторяется практически полностью – видимо, в данном случае Боголюбов старательно отработывал детали. При этом два акварельных рисунка к этому произведению (оба – Взрыв монитора Дубасовым и Шестаковым. 1877, СГХМ. Г-273, 277) показывают, что художник во второй половине 1870-х гг. начинает использовать цвет уже на раннем этапе работы.

Серия подготовительных рисунков к картине «Взрыв турецкого броненосца «Люфти-Джелиль» на Дунае 29 апреля 1877 г.» (1877, ЦВММ), которого сам Боголюбов не видел⁶⁸, включает в себя рисунок события (Мачинский рукав. Батарейный взрыв монитора. 1877, СГХМ. Г-3773), акварели, запечатлевшие излучину реки, где оно произошло (Браилов. 1877, СГХМ), оторванную трубу турецкого монитора (Труба монитора в Браиловских камышах. 1877, СГХМ) и наброски, в которых художник фиксировал разные впечатления⁶⁹. Если сравнить два рисунка к этой картине из СГХМ и ЦВММ⁷⁰, видно, как художник дополняет заключительный вариант (ЦВММ) плывущей корягой и брошенной лодкой на переднем плане, стараясь выстроить уравновешенную композицию по академическому образцу. Все это показывает, что художник делал заключительный проработанный графический эскиз будущей картины⁷¹.

⁶⁷ Взрыв. 1877, СГХМ; Взрыв турецкого монитора «Сейфи». 1878, ЦВММ.

⁶⁸ Боголюбов А.П. Записки. С. 202.

⁶⁹ Боголюбов А.П. Браиловский мост на Дунае. 1877. Б., акв., гуашь; Гирсово. Пленные турки. 1877. Б., т., кисть, размывка; все – СГХМ.

⁷⁰ Мачинский рукав. Батарейный взрыв монитора. 1877. СГХМ. Б., сепия, кисть, кар.; Взрыв турецкого броненосца «Люфти Джелиль». 1877–1878, ЦВММ. Б., уголь (Прим. 22).

⁷¹ В качестве примера можно также привести большой рисунок «Взятие пароходом «Россия» турецкого военного транспорта «Мерсина» 13 декабря 1877 г.» (1878. ЦВММ. Б., уголь. мел. 40х58) к картине «Взятие вооруженным пароходом «Россия» турецкого транспорта «Мерсина» 13 декабря 1877 г.» (1890-е, ЦВММ).

Из «Записок» становится ясно, что параллельно с работой над композицией будущей картины Боголюбов разрабатывал ее живописный строй. Эта работа также состояла из нескольких этапов. С помощью натуральных этюдов художник фиксировал природные и колористические особенности изображаемого места (Мачинский рукав. 1877*; Берег Дуная. Вид из Браилова на Мачинские горы. 1877*; Дунай около Мачина. 1877*; все – СГХМ). Далее следовали эскизы, в которых разрабатывалось собственно живописное решение будущего произведения. Это проясняет сравнение двух живописных эскизов к картине «Сражение при Гангуте 27 июля 1714 г.» (1876, ЦВММ): в одном художник изображает предрассветное холодное небо и корабли в сиреневых сумерках (Гангутский бой. Второй момент. 1876*, СГХМ. Ж-798). В другом, более светлом, небо по диагонали заполняет дым от выстрелов шведских фрегатов, что и было использовано в конечном варианте (Гангутский бой. Второй момент. 1876*, СГХМ. Ж-241).

Как в случае с проработанным подготовительным рисунком к картине, Боголюбов писал и конечный живописный эскиз, который называл – «серьезным»⁷², в нем создавался живописный строй будущего произведения. В собрании СГХМ таких три, два выполнены к картинам петровской серии – «Первое сражение русского корабельного флота под командой Н.А. Сенявина около о. Эзель со шведским флотом» (1866*, СГХМ. 46,5x74,5)⁷³, «Гангутский бой. Третий момент» (1876*, СГХМ. 45x71), третий – к последней серии – «Взрыв монитора в Мачинском рукаве Браиловской батареи» (1877*, СГХМ. 47,2x75,1). Все они близки по размеру, обладают одинаковым живописным характером: написаны легко и колористически многогранно, без чрезмерной проработки рисунка, но с реалистической убедительностью. Подобные работы даже признавались исследователями более интересными, нежели «суховатые» монументальные картины⁷⁴.

⁷²Боголюбов А.П. Записки. С. 96.

⁷³Датировка эскиза была определена в соответствии с авторской (?) датой законченной картины (ЦВММ). Тем не менее, Н.В. Огарева пишет, что Боголюбов привез из Парижа «Бой у о. Эзель» только в 1877 г., вместе с другими законченными картинами петровской серии (Огарева Н.В. Летопись. С. 85). Если Боголюбов продолжал работать над этим произведением до середины 1870-х гг., не исключено, что и большой живописный эскиз был создан позднее.

⁷⁴Андронникова М. Указ. соч. С. 18.

Даже краткий художественный анализ доступных автору доклада подготовительных рисунков и этюдов показывает масштаб работы Боголюбова над исторической картиной, понимание художником серьезности поставленной задачи, ответственности за ее выполнение. Здесь нужно искать ответ на вопрос – почему, в отличие от Айвазовского, который сразу откликнулся на произошедшее событие быстро написанным полотном, Боголюбов писал картины, по его признанию, «годами»⁷⁵. Обстоятельная многоэтапная работа включала передачу документальных обстоятельств боя, географических и живописных особенностей пейзажа, реальных кораблей. Кроме того, художник стремился к созданию художественного образа. Все в целом порождало особое качество его батальных полотен, отмечавшееся уже в 1860 г. современниками – «умение находить “картинность”, оставаясь верным действительности»⁷⁶.

Что же можно сказать о художественном решении боголюбовских батальных картин? Просматривается ли эволюция его творческого метода на примере произведений такого характера? Детального рассмотрения этих вопросов тоже пока нет в научной литературе. А.П. Боголюбов создал циклы морских батальных картин, посвященных морским петровским баталиям, сражениям русско-шведской войны 1788–1790 гг., Крымской кампании 1853–1856 гг. и Русско-турецкой войны 1877–1878 гг.; кроме того, он писал произведения на темы побед российского флота 1807, 1828–1829, 1832 и других годов.⁷⁷

Как уже было сказано, изучение их чрезвычайно затруднено большим количеством, разбросанностью, недоступностью, наличием авторских вариантов, повторений, нескольких «моментов» одного события, копий и поздними изменениями названий. Кроме того, в публикациях и каталогах нередко имеет место неточность, а то и полное отсутствие датиро-

⁷⁵Боголюбов А.П. Записки. С. 173.

⁷⁶Несколько слов о картинах профессора А.П. Боголюбова, выставленных в Академии художеств // Морской сборник. 1860. №13. Т. I. С. 149.

⁷⁷Бой 12-пушечного люгера «Широкий» с греческим 60-пушечным кораблем «Специя» в Монастырской бухте (о. Парос). 27 июля 1832 г. 1841, ЦВММ; Афонское сражение 19 июня 1807 г. Первая пол. 1850-х (датировка – И.И.), СПбВМИ (в своих воспоминаниях художник пишет, что написал эту картину в 1852 г. (Боголюбов А.П. Записки. С. 55), но В. Пилярский (Указ. соч. С. 68) датирует ее 1856 г.); Бой брига «Меркурий» с двумя турецкими кораблями. 1828 г. 1852 (датируется по – Боголюбов А.П. Записки. С. 55), местонахождение неизвестно.

вок⁷⁸. Наконец, боголюбовские циклы создавались на протяжении десятилетий, из-за чего отдельные картины, ввиду эволюции живописной манеры художника, сильно отличались. Все это делает очень трудным характеристику их художественных особенностей. Но вопрос столь важен, что в работе все же предпринята попытка это сделать.

Напомним, Боголюбов обращался к темам исторических героических морских сражений еще до получения художественного образования: сохранились некоторые его работы 1840 – начала 1850-х гг.⁷⁹ Уже в это десятилетие заметно растет его умение изобразить исторический корабль, появляется стремление передать пространство и глубину с помощью световых эффектов неба и силуэтов других судов на горизонте.

Работу над высочайше заказанной серией морских сражений Крымской войны (1853–1856) Боголюбов начал уже в 1853 г. При этом, был очень недоволен своими первыми картинами. Это побудило его отправиться в 1859 г. в Дюссельдорф к А. Ахенбаху, где он их перерабатывал. Тем не менее, в воспоминаниях художник пишет, что часть картин середины 1850-х гг. он решил оставить⁸⁰. Наше исследование архивных указателей, каталогов, путеводителей⁸¹ и работ художника позволило разделить картины этой серии на три группы по их художественным особенностям.

К первой мы относим картины, датированные 1854–1856 гг., и недатированное полотно «Прорыв русских канонерских лодок мимо ту-

⁷⁸Произведения коллекции СПбВМИ не имеют официальных датировок (Высшее военно-морское ордена Ленина краснознаменное училище им. М.В. Фрунзе. Картинная галерея: путеводитель /под ред. Л. Ефименко. Л.: без изд., 1941. 157 с.). Поэтому далее, во всех не оговоренных случаях, датировки картин этого собрания даны мною.

⁷⁹Бой 12-пушечного люгера «Широкий» с греческим 60-пушечным кораблем «Специя» в Монастырской бухте (о. Парос). 27 июля 1832 г. 1841, ЦВММ; Захват катером «Меркурий» шведского фрегата «Венус» 21 мая 1789 г. 1845, ЦВММ; Бой брига «Меркурий» со шведским фрегатом «Венус» 21 мая 1789 г. 1851, ЦВММ; Афонское сражение 19 июня 1807 г. Первая пол. 1850-х (датировка – И.И.), СПбВМИ.

⁸⁰Боголюбов А.П. Записки. С. 115.

⁸¹Указатель художественных произведений, установленных в залах ИАХ профессора Боголюбова. 1860 г. (РГИА Ф. 789. Оп. 14. Д. 42-Б. Л. 1-4); Центральный военно-морской музей. Военно-морской флот России в произведениях отечественной живописи. 1696-1917: каталог коллекции музея /под ред. А.М. Алешина. Л.: без изд., 1991. 304 с.; упоминавшийся выше – путеводитель СПбВМИ.

рецкого укрепления у Исакчи на Дунае 11 октября 1853 г. 2-й момент» (СПбВМИ), которое, как нам кажется, по стилистическому характеру может быть отнесено к этому времени⁸². Картины этой группы, чаще всего, небольшого размера⁸³, и имеют близкую композицию: на морском горизонте, занимающим всего $\frac{1}{4}$ картины, в отдалении, показано сражение. Тщательно нарисованные и точно расположенные (в соответствии с документальными данными) корабли изображены далеко от точки восприятия вида (т. е. далекой вид). Условно переданы небо с клубящимися белыми облаками и море, напоминающее зеркальную поверхность. Колористический строй очень сдержанный: цветом художник лишь «подсвечивает» части и детали картины, но некоторые (Бой 44-пушечного фрегата «Флора» с тремя турецкими пароходами у мыса Пицунда. 1854, ЦВММ), имеют интенсивные по цвету желтые закаты («как яичница»⁸⁴), по системе Айвазовского.

Произведения второй группы, судя по всему, создавались Боголюбовым во Франции. Их композиционное и живописное решение заметно сложнее и разнообразнее: действие приближается к зрителю, чувствуется желание художника сделать изображение более атмосферным – возможно, в этом проявилось влияние Э. Изабе. Кроме того, они имеют уже вполне полноценный для батального произведения размер⁸⁵. Среди них своим композиционным строем привлекает внимание картина «Бой пароходофрегата «Колхида» с турецкой береговой батареей на Кавказ-

⁸² К первой группе можно отнести картины: Бой 44-пушечного фрегата «Флора» с тремя турецкими пароходами у мыса Пицунда. 9 ноября 1853 г. 1854, ЦВММ. 46x70; Бой пароходофрегата «Владимир» с турецко-египетским пароходом «Перваз-Бахри» 5 ноября 1853 г. 1850-е, ЦВММ. 46,5x71; Обстрел пароходом «Прут» турецкой крепости Силистрия на Дунае. 1854 г. 1856, ЦВММ. 46x70; Прорыв русских канонерских лодок мимо турецкого укрепления у Исакчи на Дунае 11 октября 1853 г. 2-й момент. Первая половина 1850-х (датировка – И.И.), СПбВМИ.

⁸³ Картины собрания СПбВМИ не имеют и размеров. Поэтому в данной категории приходилось опираться только на размеры произведений из других собраний.

⁸⁴ Боголюбов А.П. Записки. С. 72.

⁸⁵ Бой русского брига с турецкими кораблями. 1857, ГМ Алтайского края. 119x180; Ночное нападение на 44-пушечный фрегат «Флора» с 5 на 6 ноября 1853 г. 1857, ИрОХМ. 112x183.

К этой группе, как нам кажется, можно присоединить: Бой фрегата «Флора» у мыса Пицунда 9 ноября 1853 г. Середина 1850-х (датировка – И.И.), СПбВМИ; Бой пароходофрегата «Колхида» с турецкой береговой батареей на Кавказском берегу 20 октября 1853 г. Середина 1850-х (датировка – И.И.), СПбВМИ.

ском берегу 20 октября 1853 г.» (СПбВМИ): эллипсовидный залив, окруженный горами, напоминает неаполитанские виды С.Ф. Щедрина, но еще более – картину М.Н. Воробьева «Вид близ Варны. На берегу Черного моря» (1832, ГТГ). Видимо, не имея возможности сделать натурные этюды (Боголюбов на Кавказе не был), художник воспользовался подходящей композицией.

Произведения третьей группы создавались художников в конце 1850-х – начале 1860-х гг.⁸⁶; их анализ также позволяет выявить ряд общих стилистических признаков. Все они имеют большие размеры и сложную композицию. Прежде всего – грандиозное полотно «Синопское сражение 18 ноября 1853 г.» (1859, ЦВММ. 305х402); как удалось выяснить по Указателю выставки 1860 г. – это ключевое произведение серии (в Указателе оно идет первым). К нему можно присоединить «Прорыв русских канонерских лодок мимо турецкого укрепления у Исаки на Дунае 11 октября 1853 г.» (СПбВМИ), созданный, судя по его характерным особенностям, в конце 1850-х гг., а также «Бой у Петропавловска-на-Камчатке 20–24 августа 1854 г.» (СПбВМИ) и «Оборону Петропавловска-Камчатского» (ЦВММ), которые, ссылаясь на ряд источников, можно датировать первой половиной 1860-х гг.⁸⁷ Морское сражение в них показана-

⁸⁶ Морской бой. Пленение фрегатом «Владимиром» турецкого парохода «Перваз-Бахри». 1858, КХМ.120х190,5; Синопское сражение 18 ноября 1853 г. (со стороны береговой батареи). 1859, ЦВММ. 305х402; Прорыв русских канонерских лодок мимо турецкого укрепления у Исаки на Дунае 11 октября 1853 г. Конец 1850-х (датировка – И.И.), СПбВМИ; Взятие в плен пароходофрегатом «Владимир» турецкого вооруженного парохода «Перваз-Бахри» 5 ноября 1853 г. Конец 1850-х (датировка – И.И.), СПбВМИ; Бой у Петропавловска-на-Камчатке 20–24 августа 1854 г. Первая пол. 1860-х (датировка – И.И.), СПбВМИ; Оборона Петропавловска-Камчатского. Первая пол. 1860-х (датировка – И.И.), ЦВММ. 193х120.

⁸⁷ Картина ЦВММ датируется 1850-ми гг. (Айвазовскому вослед... Произведения художников Морского ведомства России в собрании ЦВММ. XIX–XX века: каталог. СПб.: ЦВММ, 2000. С. 21). Но Н.В. Огарева упоминает, что одна из двух написанных Боголюбовым картин на тему боев у Петропавловска-на-Камчатке, где также происходили сражения Крымской войны, была готова только в 1862 г. Причем обе были в числе 6-ти картин (четыре – первые произведения петровской серии), привезенных Боголюбовым в Санкт-Петербург в 1866 г. (Огарева Н.В. Летопись. С. 36, 43). Кроме того, Боголюбов в «Записках» пишет о том, что для изображения окрестностей Петропавловска использовал зарисовки своего ученика Ф.Ф. Баганца (Боголюбов А.П. Записки. С. 159), отправившегося в дальневосточное плавание в 1864 г. (Письмо в Правление ИАХ из Инспекторского Департамента Морского министерства о назначении худ. Баганца в кругосветное плавание от 2 июня 1864 г. – РГИА. Ф. 789. Оп.14-

но со стороны берега, которому уделено повышенное внимание – прописаны его природные особенности, сооружения, жанровые моменты, так, как это любил делать А. Ахенбах (Вид Схевенингена в Голландии. ГМИИ).

На фоне эмоционально окрашенных картин И.К. Айвазовского, посвященных той же теме (Синопское сражение 18 ноября 1853 г. (Ночь после боя). 1853, ЦВММ) (Илл. 8), в боголюбовских произведениях этой группы заметно стремление как можно достовернее отобразить детали – прибрежный песок, травы, бревна и т. д.; более совершенно построение морских судов разных классов: старых парусных фрегатов и новых тогда пароходофрегатов. Кроме того, они обретают общий колористический строй. Видны изменения в изображении воды: в двух картинах, изображающих взятие в плен пароходофрегатом «Владимир» турецкого вооруженного парохода «Перваз-Бахри» (СПбВМИ и КХМ) можно видеть, как легкая зыбь на поверхности моря изображается художником с помощью нового приема, появившегося у него в конце 1850-х гг. – цветных рефлексов, придающих водной поверхности воздушность и неуловимость.

Все сказанное позволяет констатировать различие картин крымской серии, даже учитывая то, что некоторые из них создавались длительное время и в них проявлялись признаки работ разных групп, как, например, в картине «Синопское сражение 18 ноября 1853 г.» (ЦВММ), своим размером (47х70,5) и стилистическим характером напоминающую боголюбовские баталии первой половины 1850-х гг., но датированную 1860 г. Качественной разницей картин цикла можно объяснить противоречивые отзывы о них: современники видели «замечательную силу композиции, прекрасное распределение деталей, приятный мягкий колорит и превосходный рисунок»⁸⁸, а в следующем столетии исследователи писали, что картины крымской серии «далеки от совершенства», «статичны и малоубедительны в композиционном решении»⁸⁹. Конечно, взгляд публициста XIX в. отличается от мнения ученого, высказанно-

«Б». Д. 104. Л. 9). Поэтому кажется более правильным датировать обе картины первой половиной 1860-х гг.

⁸⁸ Чуйко В. Указ соч. С. 287.

⁸⁹ Андронникова М. Указ. соч. С. 18.

го столетием позже; тем не менее, разница произведений и художественный рост Боголюбова в это время очень заметны.

Заказ на уже упоминавшуюся выше петровскую серию был получен А.П. Боголюбовым в 1860 г.⁹⁰; в начале 1860-х гг. художником велась подготовительная работа – он путешествовал по местам петровских походов. К основной работе он приступил в 1865 г., отправившись специально для этого в Дюссельдорф. Там к 1866 г. были выполнены 6 картин (в том числе и два варианта «Боя у Петропавловска-на-Камчатке»), которые Боголюбов написал, по его словам «в зиму»⁹¹ – еще одно свидетельство того, сколь бóльшее время у художника уходило на подготовительную работу. После высочайшего одобрения, эти произведения были отправлены на Всемирную выставку в Париж (1867), где были «отмечены»⁹², что обозначило их высокий уровень.

Картины петровской серии, о которых идет речь, созданные в 1866 г.⁹³, мы можем представить по монументальному полотну «Гренгамское морское сражение 27 июля 1720 г.» (1866, ГРМ. 229х380) и копии Л.Д. Блинова «Взятие бота “Гедань” и шнявы “Астрильд” в устье Невы» (1890, ЦВММ. 95х167). Кроме того, в Пензенской картинной галерее хранится «большой» живописный боголюбовский эскиз (Царская поездка по Волге. 1860-е. 38х60), скорее всего, написанный к картине «Буря в Каспийском море (каботажный флот Петра I, выброшенный в камыши)» (1866). Эти три работы не анализировались в сравнении. Они стали еще одним шагом в развитии художественного языка Боголюбова, их объединяет новый композиционный подход: художник заметно приближает центральную композицию к зрителю, чуть левее (или правее) центра дает изображение крупного корабля, которое уравнивает обильная группа судов и фигур. Композиции фигур в этих картинах критикова-

⁹⁰Письмо вице-президенту ИАХ министра Императорского Двора В.Ф. Адлерберга от 4 января 1861 г. – РГИА. Ф. 789. Оп.14. Д. 42-«Б». Л. 43.

⁹¹Боголюбов А.П. Записки. С. 159.

⁹² Письмо А.П. Боголюбова в ИАХ – ноябрь 1867 г. – РГИА. Ф. 789. Оп.14. Д. 42-«Б». Л. 82.

⁹³ Гренгамское морское сражение 27 июля 1720 г. 1866, ГРМ. 229х380; Высадка русской армии под предводительством Петра I в Аграханском заливе. 1866, местонахождение неизвестно; Корабли «Астрель» и «Гейдан» в устье Невы, взятые в плен Петром I. 1866, местонахождение неизвестно; Буря в Каспийском море (каботажный флот Петра I, выброшенный в камыши). 1866, местонахождение неизвестно.

лись современниками за многочисленность и неудачное расположение⁹⁴.

Представляется, эти картины – самые многофигурные и самые эмоциональные батальные произведения Боголюбова: он увлеченно составляет живописные композиции из исторических разноформатных судов, развевающихся в клубах пушечного дыма парусов и возбужденных воинов. При общей колористической сдержанности ему удастся свежо написать морскую поверхность и легкий прибой, омывающий прибрежные камни. В этюде «Царская поездка по Волге» просматривается «увлечение» Боголюбова в 1860-х гг. эффектами освещения: закатное солнце окрашивает в оранжевые тона сложно написанное небо и обогащает яркими бликами поверхность воды.

Любопытно, что художник А.Г. Горавский в письме П.М. Третьякову (1866) называет эти боголюбовские вещи, увиденные им на академической выставке, «декоративными», видимо, указывая на их характер и предназначение. В то же время он приписывает, что в них «более всего правды и натуры, изящно...»⁹⁵, имея в виду качество живописи, что свидетельствует о росте художника. Сам Боголюбов не был в равной мере доволен этими картинами.

1860-ми гг. датируются две картины из еще одной боголюбовской серии, посвященной русско-шведской войне 1788–1790-х гг., которую художник начал еще в доакадемический период⁹⁶. Это «Ревельское сражение 2 мая 1790 г.» (1860-е, ЦВММ) и «Сражение русского флота со шведским флотом в 1790 году вблизи Кронштадта при Красной горке» (1866, СГХМ). Здесь в очередной раз встает вопрос об их датировке. Характер написания первой работы, особенно волн на переднем плане, которые очень похожи на волны его произведений ревельской серии

⁹⁴ Русская живопись на Всемирной выставке // Иллюстрированное описание Всемирной промышленной выставки в Париже 1867 г. СПб., 1869. – Огарева Н.В. Летопись. С. 49.

⁹⁵ Письмо А.Г. Горавского П.М. Третьякову от 30 ноября 1866 г. – ОР ГТГ. Ф.1. Оп.1. Ед. хр. 1181. Л.2.

⁹⁶ Захват катером «Меркурий» шведского фрегата «Венус» 21 мая 1789 г. 1845, ЦВММ; Бой брига «Меркурий» со шведским фрегатом «Венус» 21 мая 1789 г. 1851, ЦВММ; Ревельское сражение 2 мая 1790 г. 1860-е, ЦВММ. 71х90; Выборгское сражение 22 июня 1790 г. Местонахождение неизвестно; Сражение русского флота со шведским флотом в 1790 г. вблизи Кронштадта при Красной горке. 1866, СГХМ.

1853 г. (Вид города Ревеля. 1853, ЧерМО) заставляет предположить, что картина была написана в 1850-е гг. Не меньше вопросов возникает со второй работой: «Сражение при Красной горке» пришло в Радищевский музей из ГРМ как повторение картины из собрания СПбВМИ⁹⁷. Своим композиционным решением оно напоминает «Афонское сражение 19 июня 1807 г.» (СПбВМИ), которое В. Пилярский датировал в свое время 1856 г.⁹⁸ В картине «Сражение при Красной горке», при заметной сухости в изображении фрегатов, довольно примечательно выполнены волны – в виде равномерных «лещадочек». Такие же волны можно видеть в копии неизвестного художника с боголюбовской картины «Выборгское сражение 22 июня 1790 г.» (СПбВМИ), и остается неясным, кому принадлежит этот прием, Боголюбову или копиисту. Если повторение СГХМ было создано в 1866 г., то оригинал – ранее. В любом случае, дополнить характеристику боголюбовских баталий 1860-х г. анализом известных картин серии русско-шведской войны 1788–1790-х гг. пока не представляется возможным.

В 1869 г. Боголюбов приступает к написанию новых картин петровской серии, но для этого он едет уже не в Дюссельдорф, а в Париж⁹⁹, что свидетельствует об изменении вкусов и требований художника к живописному произведению. В начале 1870-х гг. Боголюбов увлекается пейзажем (Лес в Веле. Нормандия». 1871, ГТГ; Устье Невы. 1872, ГТГ; Летняя ночь на Неве у взморья. 1875, ГТГ). В письмах середины 1870-х гг. он сообщает о своем намерении ориентироваться на новейшую манеру французской живописи и много работает на натуре, чтобы «поднабраться свежести» для завершения своих больших картин¹⁰⁰. Интенсивная натурная работа была нужна и для реалистической трактовки новых исторических полотен.

В ноябре 1875 г. Боголюбов сообщает вел. кн. Александру Александровичу о том, что приступил к работе над картинами «Сражение Сенявина» и «Гангутский бой», но переделывает последнюю заново: вышел-

⁹⁷ В каталоге СПбВМИ указана картина «Красногорское сражение 23–24 мая 1790 г.» как копия неизвестного художника.

⁹⁸ Пилярский В. Указ. соч. С. 66.

⁹⁹ Огарева Н.В. Летопись. С. 49.

¹⁰⁰ Письмо А.П. Боголюбова В.Д. Поленову – сентябрь 1876 г. – Сахарова Е.В. Указ. соч. С. 212.

шая в этом году первая часть «Очерка русской морской истории» Ф.Ф. Веселаго указала ему на «ошибочность прежнего труда»¹⁰¹. Перед нами еще одно свидетельство щепетильности художника в вопросе исторической достоверности его произведений; оно объясняет и затяжной характер работы¹⁰². А.П. Боголюбов знал историка лично, а тот высоко ценил боголюбовский вклад в прославление Русского флота.

В 1877 г. Боголюбов привозит в Санкт-Петербург из Парижа законченные картины, которые можно считать второй группой петровской серии¹⁰³. Видимо, о них М. Андронникова писала как о лучших боголюбовских батальных произведениях¹⁰⁴. Из серии сильно выделяется картина «Просека на Гангутском перешейке для перетаскивания галер» (1876, ЧС), которая будучи исторической, не является морской и батальной. Художник изобразил момент рубки деревьев в лесу – стратегического маневра русской армии, приведшего к знаменательной победе. Видимо, без него художник не видел серии, что еще раз обнаруживает программную серийность его исторических полотен.

Картину «Бой у о. Эзель 24 мая 1719 г.» (1866, ЦВММ) данной серии можно назвать промежуточной по своему характеру между батальными произведениями художника 1860-х и 1870-х гг. Датированная картина, тем не менее, не упоминается среди произведений, выполненных в 1866 г. Думается, если бы художник завершил ее между 1866–1877 гг., он нашел бы возможность ее показать. Скорее всего, картина дорабатывалась после указанной автором даты и была окончательно завершена в 1870-е гг.¹⁰⁵ Боголюбов привез ее в Санкт-Петербург в 1877 г. вместе с другими работами петровской серии, над которыми он интенсивно ра-

¹⁰¹ Письмо А.П. Боголюбова вел. кн. Александру Александровичу от 21 ноября 1875 г. – Огарева Н.В. Летопись. С. 79.

¹⁰² Видимо, переделывал он картину «Сражение при Гангуте. 1714 г. (второй момент)» (1875–1877, ЦВММ), имеющую двойную авторскую датировку.

¹⁰³ Сражение при Гангуте 27 июля 1714 г. 1876, ЦВММ. 180х320; Сражение при Гангуте. 1714 г. (второй момент). 1875–1877, ЦВММ. 186х321; Просека на Гангутском перешейке для перетаскивания галер. 1876, ЧС; Бой у острова Эзель. 24 мая 1719 г. 1866, ЦВММ. 185х321,5.

¹⁰⁴ Андронникова М. Указ. соч. С. 24.

¹⁰⁵ В интернете встречается датировка этой картины 1866–1872 гг. – https://8-poster.ru/pictures/Boy_u_ostrova_Ezel_24_maya_1719_goda/ (обращение 28.12.19).

ботал как раз в 1875–1876 гг.¹⁰⁶ Композиционно она продолжает ряд его ранних картин, отображающих пушечную дуэль фрегатов, но выполнена уже на уровне произведений 1870-х гг.

Как показало изучение, кульминацией петровской серии можно назвать картины, отображающие два момента гангутского боя: «Прорыв русского галерного флота через шведский у мыса Гангут» (Сражение при Гангуте 27 июля 1714 г. 1876, ЦВММ); «Гангутский бой» (Сражение при Гангуте. 1714 г. (второй момент). 1875–1877, ЦВММ). В них Боголюбов намеренно отказывается от расположения действия на переднем плане, второстепенных деталей: происходящее отдалается и приобретает величественный вид. Художник возвращается к классической композиции морской батальной картины – заниженная линия горизонта, высокое небо; пушечный дым, поднимаясь вверх, придает событию возвышенный характер. Он уже не воспроизводит документальные обстоятельства, а создает художественный образ, достигая смысловой выразительности. В «Прорыве» Боголюбов противопоставляет растерянность величественных шведских фрегатов уверенному натиску русских низеньких галер. Еще более удачной оказывается концепция «Гангутского боя»: флагманский шведский корабль «Элефант», окруженный плотным кольцом русских галер, растворяется в пушечном дыму, ослабевает, теряя свою страшную силу. Художник, оставаясь достоверным, возвышается до обобщенного видения, а его полотна приобретают символическое звучание.

При этом Боголюбов соединяет классическую композицию с реалистическим отображением, в котором он в 1870-е гг., верный своему художественному методу, достигает больших успехов. При огромных размерах его полотен (180х320; 186х321) в них нет ни одного непроработанного, «проходного» куса. Так же как и его крошечные этюды-картины, эти монументальные работы требуют углубленного рассмотрения пронзительной дышащей дали, окутанных воздухом очертаний кораблей, их зыбких отражений. Красивая – холодная, голубовато-сиреневая – сложная колористическая гамма подчеркивает изящество письма. Стремление сочетать правдивость с утонченностью живописно-

¹⁰⁶ Огарева Н.В. Летопись. С. 85.

го языка, проявившееся еще на раннем этапе обращения художника к батальной картине, здесь достигает наивысшей точки воплощения.

В 1877 г. Боголюбов представляет последние картины петровской серии, и сразу получает заказ на создание новых полотен: двух эпизодов русско-турецкой войны 1877–1878 гг.¹⁰⁷ Летом 1877 г. Боголюбов добирался до мест действия, Дуная, где осматривает военные позиции в окрестностях Браилова (Галац, Гирсово, Добруджу и др.), знакомится с участниками боевых событий и героями первых побед (раненым лейтенантом Н.И. Скрыдловым)¹⁰⁸. Как показали источники, впоследствии Боголюбов побывал на Дунае в 1878, 1879 и 1881 гг.¹⁰⁹ В результате, как упоминалось выше, он создал значительную коллекцию подготовительных рисунков, этюдов и эскизов, преследовавших разные художественные задачи, в том числе фиксацию природных состояний и особенностей этих мест.

Имел место и еще один творческий результат: в 1877–1878 гг. Боголюбов создает не две, а четыре картины, делая это много быстрее, чем обычно. Такая «скорость» указывала на особую увлеченность поставленной задачей. Более того, художник возвращается к теме в 1880–1890-е гг.¹¹⁰ Это стало данью самоотверженной тактике российского флота, вынужденного противопоставить вражеской мощи лишь срочно вооруженные торговые пароходы и паровые катера¹¹¹. На победные события последний войны откликаются практически все известные художники-маринисты – И.К. Айвазовский, Л.Ф. Лагорио, Р.Г. Судковский и др.

¹⁰⁷ Огарева Н.В. Летопись. С. 85.

¹⁰⁸ Боголюбов А.П. Записки. С. 202.

¹⁰⁹ Об отправлении А.П. Боголюбова на Дунай от 6 марта 1881 г.; Об отправлении А.П. Боголюбова в Руцук от 26 марта 1881 г. – РГИА. Ф. 789. Оп.14. Д. 42-«Б». Л. 224, 228; Огарева Н.В. Летопись. С. 91, 95.

¹¹⁰ Взрыв турецкого броненосца «Люфти-Джелиль» на Дунае 29 апреля 1877 г. 1877, ЦВММ. 155х245; Потопление турецкого монитора «Сейфи» на Дунае 14 мая 1877 г. 1877–1878, ЦВММ. 156х246; Бой парохода «Веста» с турецким броненосцем «Фетхи-Буленд» в Черном море 11 июля 1877 г. 1878, ЦВММ. 155х245; Переправа русских войск через Дунай у Мачина. 1877 г. 1878, ЦВММ. 150х260; Атака катером «Шутка» турецкого парохода на Дунае в 1877 г. 1882, ЦВММ. 146х262; Взятие вооруженным пароходом «Россия» турецкого транспорта «Мерсина» 13 декабря 1877 г. 1890-е, ЦВММ. 155,5х245.

¹¹¹ ЦВММ. Военно-морской флот России в произведениях отечественной живописи: каталог. С. 111–112.

Первое, что привлекает внимание в картинах серии – это размеры произведений, которые меньше грандиозных полотен петровского цикла; фактически они выходят из области монументальной живописи и приближаются к станковой картине. Кроме того, они очень разные – ясно, что Боголюбов руководствовался скорее своими впечатлениями, нежели общим художественным замыслом. Он и раньше придерживался реальных обстоятельств и географии мест, но таких живых впечатлений еще не отражал.

При этом, картины серии не потеряли ни одного из прежних качеств: Боголюбов также тщательно прорабатывал композиции, как и раньше. Он в полной мере продемонстрировал немалый художественный опыт: центральное расположение взорвавшегося корабля с кулисками зарослей на переднем плане в картине «Взрыв турецкого броненосца «Люфти-Джелиль» на Дунае 29 апреля 1877 г.» (1877, ЦВММ) и ночные световые эффекты полотна «Потопление турецкого монитора «Сейфи» на Дунае 14 мая 1877 г.» (1877–1878, ЦВММ) напоминают боголюбовские пейзажные работы этого периода. Одновременно читается личностная эмоциональная трактовка сюжета картины «Переправа русских войск через Дунай у Мачина. 1877 г.» (1878, ЦВММ), еще более насыщенная в этюде (Высадка в Мачин корпуса генерала Циммермана. 1877*, СГХМ): на фоне облачного ветреного неба огромный массив темных кораблей тайно движется к вражескому берегу¹¹².

Наиболее выразительной и совершенной в художественном плане, на наш взгляд, оказалась картина серии «Атака катером «Шутка» турецкого парохода на Дунае в 1877 г.» (1882, ЦВММ), для выполнения которой Боголюбов возвращался в Рушук (Болгария) в 1881 г.¹¹³ Именно в ней художнику удалось представить со всей художественной убедительностью тактический характер этой войны. Боголюбов воспроизво-

¹¹² В собрании СГХМ есть этюды, в которых запечатлено и само место переправы (Мачинский рукав. 1877*) и ночной Дунай с живописным небом (Дунай около Мачина. 1877*).

¹¹³ К этой картине художник выполняет серию живописных этюдов на состояние природы (Берег Дуная. Вид из Браилова на Мачинские горы. 1877*, СГХМ и др.). Сохранились графические (Дело лейтенанта Скрыдлова на Дунае. 1881. СГХМ. Б., перо кор. тоном) и живописные эскизы, воссоздающие и сам сюжет (Атака турецкого парохода. 1877(?), УОХМ. 47,5x74; Дело лейтенанта Скрыдлова на Дунае. 1881*, СГХМ. 26,5x41).

дит историческое место – узкое русло Дуная, которое задает композиционному строю камерное звучание. На фоне живописных дунайских берегов он показывает смелость команды российского катера в пять человек, которая с шеста пытается подорвать миной большой турецкий пароход. Художник отображает солнечный день и южную природу с присущей ему в этот период красочностью, которая придает произведению неожиданно радостное, мажорное звучание. Это качество – яркая живописная палитра, состоящая из практически локальных звучных тонов, свойственная поздней живописи художника и, в данном случае, впитавшая теплые цвета юга, отличает и другие работы серии – «Бой парохода «Веста» с турецким броненосцем «Фетхи-Буленд» в Черном море 11 июля 1877 г.» (1878, ЦВММ) и «Взятие вооруженным пароходом «Россия» турецкого транспорта «Мерсина» 13 декабря 1877 г. (1890-е, ЦВММ).

Уменьшение размеров, в некоторых случаях – камерный характер композиции, эмоциональный строй полотна, а также бóльшая живописная свобода показывают, что в данной серии боголюбовская батальная картина отходит от отстраненной, символической и приближается к личностной трактовке сюжета, которая в поздний период еще более сближает его батальную и пейзажную марину.

В целом, Боголюбов достигает высокой художественности в изображении моря в исторических полотнах второй половины 1870-х гг.: он мастерски передает гладкую поверхность морской дали, легкий прибой переднего плана, обозначенный темно-голубыми линиями, оттененный фиолетовыми тонами и подсвеченный золотисто-охристыми отблесками солнца.

Художественный метод старшего мариниста И.К. Айвазовского формировался на фоне расцвета в российском изобразительном искусстве романтических тенденций. Именно в ранний период складываются основные технические и стилистические приемы его марины, которые немало зависели также от особенностей его характера и дарования. Блестящий успех художника в 1840–1850-е годы тускнеет, когда в российском искусстве появляется стремление к достоверности и реалистической трактовке окружающего мира. С начала 1860-х годов это новое направление в отечественной марине возглавляет А.П. Боголюбов.

Раннее увлечение живописью Айвазовского, продлившееся сравнительно недолго, стало частью боголюбовского художественного опыта, как это происходило и с другими влияниями. В творчестве обоих маринистов проявлялись отдельные черты традиционного академического классицистического пейзажа, основы которого они освоили в Академии художеств. Долгая творческая жизнь позволила Боголюбову создать свой узнаваемый художественный язык и оставить немалое наследие, ставшее одной из интереснейших страниц отечественной пейзажной живописи. Его марина, а также произведения воспитанных им художников – А.К. Бегтрова, Н.Н. Гриценко, М.С. Ткаченко, заложили основы реалистической морской живописи, развивавшейся идущими вслед поколениями отечественных маринистов.

Дорогина Е.А.

**Испытание тоталитарной властью:
практики саратовских художников и официальный «заказ»
(на материале выставки СГХМ 1947 года)**

Пятьдесят-шестьдесят лет, отделяющие сегодняшний день от времени позднего тоталитаризма, сложной и противоречивой эпохи, отмеченной и появлением такого феномена как неофициальное искусство, не закрыли для культурного сообщества интерес к нему, судьбам творческих личностей, о чем свидетельствуют выставки, фильмы, публикации воспоминаний. Это время попало и в поле внимания искусствоведов. За последние двадцать лет вышли важные исследования И.Н. Голомштока (1994)¹¹⁴, А.К. Флорковской (2009, 2014)¹¹⁵, Е.Ю. Андреевой

¹¹⁴ Голомшток И. Н. Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.

¹¹⁵ Флорковская А. К. Малая Грузинская, 28. Живописная секция Московского объединенного комитета художников-графиков. 1976-1988. М.: Памятники исторической мысли, 2009; К проблеме изучения неофициального искусства СССР 1950-1980 годов // Неофициальное искусство в СССР. 1950-1980-е годы / Ред.-сост. А.К. Флорковская, отв. ред. М. А. Бусев. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, БуксМАрт, 2014. С.12-21.

(2012)¹¹⁶, А.Ю. Чудецкой (2012)¹¹⁷, Е.А. Бобринской (2013)¹¹⁸. Но пути и специфика развития искусства за пределами столиц еще не стали предметом системного внимания. Это относится и к саратовской художественной жизни, хотя статьи И.Н. Пятницыной (1995)¹¹⁹, Е.И. Водоноса (2006)¹²⁰, Л.В. Пашковой (2009, 2015)¹²¹ приоткрыли занавес. При этом история формирования независимой художественной среды Саратова пока полно не изучена.

Главными материалами исследования стали архивные документы Радищевского музея¹²² и каталог выставки произведений саратовских художников 1947 года¹²³.

В центре внимания – события художественной жизни Саратова 1947 года. Напомним, что с середины 1946 гг. в СССР резко ужесточилась политика тоталитарной власти в области идеологии и культуры. После выхода в свет постановлений ЦК ВКП (б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград» (14 августа 1946), «О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению» (26 августа 1946), «О кинофильме «Большая жизнь» (4 сентября 1946), в стране началась кампания по борьбе с формализмом. Определение «формализм» в считанные месяцы стало ин-

¹¹⁶ Андреева Е.Ю. Угол несоответствия. Школы нонконформизма. Москва-Ленинград 1946-1991. М.: Искусство-XXI век, 2012.

¹¹⁷ Чудецкая А.Ю. Открыто в закрытом режиме: о выставке группы «Девять» // Неофициальное искусство в СССР. 1950-1980-е годы / Ред.-сост. А.К. Флорковская, отв. ред. М.А. Бусев. М.: НИИ теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств, БуксМАрт, 2014. С. 143-155.

¹¹⁸ Бобринская Е.А. Чужие? Неофициальное искусство: мифы, стратегии, концепции. М.: Ш.П. Бреус, 2013.

¹¹⁹ Пятницына И. Н. Художники круга Гущина // Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева. Материалы и сообщения. Вып. 7. Саратов, 1995. С.134-162.

¹²⁰ Водонос Е. И. Вспоминая и размышляя о Гущине. Саратов: Бенефит, 2006.

¹²¹ Пашкова Л.В. Николай Изумительный Гущин // Золотая палитра. 2009. №1. С. 2-9; Николай Гущин. Возвращение. Саратов, 2015.

¹²² Стенографический отчет о собрании саратовских художников, посвященное обсуждению выставки в свете решений ЦК ВКП (б) от 14 и 26 августа 1946 года. 17 февр. 1947 года / Отдел хранения архивных материалов Саратовского государственного художественного музея им. А. Н. Радищева. Ф. 369. Оп. 2. Ед. хр. 19. 69 л.

¹²³ Каталог выставки работ саратовских художников. Саратов: Саратовский областной союз советских художников, 1947.

струментом для борьбы с целыми направлениями в искусстве, для гонений на отдельных лиц творческого труда, в том числе художников.

Попытаемся выяснить, как отреагировала на эти постановления самая близкая к саратовскому изобразительному искусству институция – Саратовский Областной союз советских художников (далее: Союз художников), и как в таких условиях сумело проявить себя другое, по отношению к соцреализму, искусство.

Итак, в феврале 1947 г. в Радищевском музее прошла отчетная выставка работ саратовских художников, нам особенно интересная в связи с темой исследования. Выставка оказалась многожанровой: от натюрмортов (Б.В. Миловидов, В.П. Бадаква), пейзажей (И.Н. Щеглов, В.К. Данилов, Г.Я. Мельников) и портретов (В.П. Бадаква, Л.М. Кулагин) до тематических полотен (В.Ф. Гуров, В.П. Палимпсестов)¹²⁴.

Выставка проявила «расстановку сил» в сообществе художников, вызвав бурную реакцию на работу Б.В. Миловидова, преподавателя художественного училища и председателя Союза художников, и тематическую картину В.Ф. Гурова, члена правления этого же Союза и тоже преподавателя училища.

Б.В. Миловидов (1902–1975) представил на выставке один натюрморт¹²⁵ (его местонахождение неизвестно). Художник был учеником П.С. Уткина, одного из самых тонких и поэтичных пейзажистов первой трети XX в., приобщившего его к традициям сдержанно-изысканной пейзажной школы, берущей свое начало в творчестве В.Э. Борисова-Мусатова. В 1940-е гг., в том числе после официальных постановлений, искусство Борисова-Мусатова и Уткина было объявлено «буржуазным», «реакционным», «упадническим», а сами художники попали в ряд «формалистов». Б.В. Миловидов в эти годы отчасти подстроился под веяния времени, но сущностные черты «саратовской школы» (повышенное внимание к световоздушной среде, декоративность колорита, символизм цвета) подспудно сохранялись в его искусстве и в последующие десятилетия.

«Идеологический оппонент» Миловидова – В.Ф. Гуров (1903–1989) предложил для выставки несколько работ, в том числе тематическую кар-

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Там же. С.10.

тину «В фашистском плену»¹²⁶. Он прошел основательную художественную школу в Саратове и Ленинграде, в ранний период творчества уделял большое внимание колористическим проблемам, однако позже превратился в последовательного проводника социалистического реализма. И хотя многие его произведения выполнены вполне профессионально, творческий почерк художника лишается яркой индивидуальности.

Вернемся к выставке. У дирекции Радищевского музея, в залах которого проходила выставка, очевидно, никаких вопросов к работам художников не возникало, и, как становится ясно из Книги отзывов, публика тоже приняла их с большим интересом. Но Б.В. Миловидову как председателю правления Союза художников пришлось на постановления 1946 г. реагировать, скорее всего, был дан сигнал. Во время работы выставки он назначил собрание художников и сделал на нем программный доклад. Его суть сформулирована в первой части речи так: «Художники должны помнить, что содержание и форма неотделимы, и марксистско-ленинская теория искусства, утверждая примат содержания, отвергает примитивное использование чуждых форм западноевропейского искусства, созданных на основе чуждого нам содержания для выражения наших советских мыслей и чувств»¹²⁷. В речи уловима жесткая риторика времени, заказ на осуждение «чуждого» как чуждого и примитивного по определению. Акцент сделан на высочайших достоинствах советского искусства, в том числе – следовании марксистско-ленинской теории. Тем самым Б.В. Миловидов озвучивает тезисы постановлений 1946 г., увязав формализм с конкретной областью искусства.

Однако во второй части речи в Миловидове заговорил профессионал: большое внимание он уделяет пейзажным работам, отмечает живописность и лиричность многих из них, хотя недостатком считает их этюдный характер и указывает на необходимость «поднять их до звучания большого волнующего чувства» (Щеглов), что в переводе на язык соцреализма, означает, очевидно, преобразовать в радостный гимн советскому строю.

¹²⁶ Там же. С.4.

¹²⁷ Стенографический отчет о собрании саратовских художников, посвященное обсуждению выставки в свете решений ЦК ВКП (б) от 14 и 26 августа 1946 года. 17 февр. 1947 года / Отдел хранения архивных материалов Саратовского государственного художественного музея им. А. Н. Радищева. Ф. 369. Оп. 2. Ед. хр. 19. Л. 5

Более того, критикует недостаточную глубину и незначительность идей жанровых картин выставки, недостаток живописного мастерства художников. Больше всего критики он обращает на названную выше работу Гурова. Приведем фрагмент доклада: «В картине Гурова тема весьма актуальная и сюжет выбран острый, но психологическая выразительность людей явно не дотянута. [...] Такая картина требует большей подготовительной работы, которая не была проделана художником по разным причинам и привела к неудаче. Но, во всяком случае, картина требует тщательного разбора, есть о чем говорить»¹²⁸. Как видим, в отличие от других художников, которых Миловидов корит за незначительность и недостаточную глубину идей, работа Гурова признается неудачной с точки зрения профессионального мастерства. С идеологической же стороны, она называется весьма убедительной и острой.

По существу Б.В. Миловидов обозначил, что следование заказу власти автоматически не ставит работу в ряд произведений искусства, что официальное не означает художественно-бесспорное. Думается, в такой позиции можно усмотреть один из объективных признаков непризнания официальности-неофициальности как критерия оценки произведения искусства. Подтекст речи Миловидова вступает в противоречие с официальным текстом ее первой части.

В заключительной части доклада Миловидов предлагает следующую программу: «Усилить внимание к идейно-наущному, завершеному по форме произведению. Материально поддерживать именно этот вид творческой деятельности художников. Быть бдительным и решительно пресекать попытки низкопоклонничества перед современным буржуазным искусством запада, проповеди аполитичных теорий «искусства для искусства», проявления пошлости, пессимизма, упадничества. [...] Наш долг перед партией, перед советским правительством, перед товарищем Сталиным всю нашу дальнейшую творческую деятельность провести в свете постановлений от 14 и 26 августа 1946 года»¹²⁹.

Понятно, будучи председателем Союза художников и понимая, что над ним самим и не только над ним нависла угроза, Миловидов был вынужден следовать «официальному сценарию» проведения собрания

¹²⁸ Там же. Л. 6, 6 (об.).

¹²⁹ Там же. Л. 5, 13-14.

и закончить речь «пропагандистской» программой, используя ходульные идеологические клише. Но и в этих словах можно прочесть подтекст, и он вполне адресный, хотя Миловидов не называет имен. Из этого подтекста ясно, что в саратовском искусстве существует преклонение перед искусством запада и теория «чистого», то есть лишенного всякой политической ангажированности творчества, не утратила своего значения для художников. Иными словами, традиции не исчезли.

Возможно, Миловидов, хотел и ограничиться этим, ведь перед ним сидели члены Союза, товарищи, такие же художники как он. Но риторика тех лет требовала назвать, изобличить, указать, отреагировать, выступить с самокритикой, еще лучше, раскаянием. Председатель собрания В.Ф. Гуров все пункты выполнил: признал свою работу достаточной слабой, но в свою очередь, подверг критике натюрморт Миловидова. «Вот я смотрю на этот натюрморт... В нем запах эпохи Людовика XIV, Рококо, вот этот фаянс, фарфор – все это вещи из прошлого, не принадлежащие нам. Конечно, они красивы, но чужды нам по духу времени... В них чувствуется мир дворянства, голубой крови, мир изощренных чувств. ... Поэтому натюрморт этот не несет в себе идейного содержания. Следовательно, идейная сторона, принципиальный советский взгляд на вещи опускается до декоративности, а мне кажется, любой натюрморт несет в себе идейное содержание и выражает классовую сущность. Натюрморт легче сделать, чем сделать жанровую картину. Она может быть хуже в формальном отношении в двадцать раз, но, во всяком случае, в ней изображены люди, которые строят эту жизнь, создают ее. Я считаю, что художник должен идти в ногу со временем, с советским строем. Борис Васильевич умеет рисовать, умеет. Умеет он и писать красками, а вот никак не соберется духом написать большую жанровую картину, достойную наших советских людей. Или он не видит, или не хочет видеть новое в нашей жизни?»¹³⁰

В этом выступлении Гуров показывает себя убежденным сторонником критериев «от постановлений». Он подхватывает тональность первой части речи Миловидова и обращает ее риторику против оппонента. Гуров в лобовую ищет в произведении Миловидова наличие или отсутствие «классовых признаков». Он предъявляет Миловидову обви-

¹³⁰ Там же. Л.18, 18 (об).

нения в чуждости его искусства духу времени и четко указывает на признаки этой чуждости: безыдейность, красивость, буржуазность. Намеки на «голубую кровь» явно ведут к голуборозовцам, упреки в нежелании заняться жанровой работой – на, позволим себе определить так, молчаливое неприятие линии власти. Тем самым, в последней части речи, по сути, сформулирован уже донос.

Оценка Гурова была принята многими художниками, но не всеми. Некоторые из них продолжили разбор картины самого Гурова, резко акцентируя ее недостатки и, напротив, отмечая художественные достоинства работы Миловидова.

Само собрание, о чем свидетельствует стенографический отчет, проходило в духе официальной идеологической кампании, целью которой была борьба за власть в Союзе художников и жесткий контроль в сфере искусства. Произведения художников подверглись обсуждению, исходя из идеологических схем, спущенных сверху. Главным видом искусства была определена тематическая картина, а работы других жанров, как и любой запечатленный мотив должны были быть включены в общий радостный гимн существующему строю. Таким образом, на местах внедрялся тезис о примате содержания как основе реалистического искусства. Как можно видеть, тоталитарная эстетика подменила его одним из элементов художественного произведения – сюжетом – и однозначно жестко требовала его раскрытия «в формах самой жизни», поощряя максимальное приближение к ним и строго осуждая за малейшие отклонения, как это четко сформулировал Гуров.

Нельзя не понимать, что Миловидов прекрасно осознавал степень угрозы, возникшей над ним. Причем необходимо заметить, что собрание проходило при обязательном присутствии партийного руководства, которое и вынесло вердикт, какое искусство считается идейным, а какое идет в разрез с нынешней идеологией. По результатам собрания была принята резолюция: «Выставка не отвечает требованиям поставленных задач создания высокохудожественных и идейно-насыщенных произведений. Нет должной борьбы среди художников и со стороны облсоюза советских художников за поднятие идейно-художественного качества произведений. Задача Областного Союза советских художников и Городского отдела искусств – возглавить борьбу за создание высоко-

идейных и высокохудожественных произведений изобразительного искусства»¹³¹.

Нельзя не видеть, что в резолюции была четко обозначена программа развития саратовского искусства, направленная на усиление идеологического контроля. Деятельность Союза в этом направлении была признана недостаточной. Ясно, что Миловидов, «проглотивший» критику в отношении своих работ, внял сигналам сверху. Но это не помогло ему удержаться у власти. Вскоре после проведения выставки последовали жесткие оргвыводы. В конце 1947 г. Б.В. Миловидов покинул пост председателя Союза художников и его место занял идейный соцреалист В.Ф. Гуров. Это заставляет думать, что его активность на собрании и характер критики были в немалой степени подогреты властью и обещанием места, как и его собственными карьерными устремлениями, которым подобные речи прокладывали дорогу. (Заметим, в данном случае ненадолго. В 1950 году Гуров был препровожден со своего поста)

В целом, обрисованные события позволяют понять, что состав местных художников не был однородным. Сообщество художников распалось, но разное понимание задач и целей искусства сохранилось. В конце 1940-х гг. продолжали работать как те, чье творчество не укладывалось в рамки постановлений, кого по-прежнему интересовали такие эстетические категории как цвет, форма, так и те, кто считал своей задачей воплощать официальные идеи, пусть и лакируя действительность. И если отсчитывать от принятого в 1934 году положений Устава советских писателей, в котором была сформулирована эстетическая программа нового искусства, названная социалистическим реализмом, то по прошествии 13 лет, срок во времена быстрых репрессивных действий, очень значительный, саратовские художники продолжали ориентироваться на привычные им, созданные общей и местной культурной традицией ценности искусства, что ясно показала как выставка, так и ее обсуждение. Иными словами, художественная среда, сформированная еще П.С. Уткиным и его учениками, с ее эстетическими запросами и разными способами их выражения, сильно разредилась, но не выжгла почву для появления в Саратове ростков неофициального искусства.

¹³¹ Там же. С.48.

Юстицкий, его графические кони и сталинский плакат: роль контекстов в поисках датировки

В пространстве растущего интереса к послереволюционным десятилетиям, искусству и культуре того времени, творчество живописца и графика Валентина Михайловича Юстицкого (1894–1951) становится всё более открытым и для зрителей, и для научной общественности¹³².

Начиная с середины 1980-х, в Саратовском государственном художественном музее имени А.Н. Радищева (далее: Радищевский музей), где хранится большой фонд работ художника, состоялся ряд выставок с участием полотен и рисунков этого замечательного автора. Его ранние живописные работы 1910–1920-х годов не раз представлялись на престижных отечественных и зарубежных выставках русского авангарда. Кое-что издано. Это каталог выставки (1986) – первой после возвращения имени художника, а также ряд журнальных статей; наконец, в 2009 году вышла книга-альбом. Заслуга подготовки этих изданий и постепенного возвращения имени, утраченного в силу трагических поворотов биографии, принадлежит саратовскому искусствоведу А.Т. Симоновой. За последнее десятилетие появились новые исследования, уточняющие существенные биографические подробности, относящиеся к раннему

¹³² В.М. Юстицкий (1894–1951) – живописец, график, сценограф, художник книги, скульптор, монументалист. Учился в России и во Франции, был активным участником московской и саратовской художественной жизни 1910-х – 1930-х гг. Начиная с дерзкого выступления футуристов («Магазин», 1916), не раз выставлялся в Москве, Костроме, Саратове, а также Йоханнесбурге, городах Англии и США. С 1918 г. по 1935 г. жил в Саратове, где, по поручению А.В. Луначарского создавая «новое искусство», работал творчески и преподавал в качестве профессора в Свободных художественных мастерских (впоследствии – Саратовское художественное училище). С 1935 г. жил в Москве, сотрудничая с несколькими столичными книжными издательствами. В апреле 1937 г. был арестован по ложному обвинению, осуждён к 10 годам исправительно-трудовых лагерей. Вернулся в Саратов в 1946 г. и здесь провёл свои последние годы.

¹³² В коллекции музея хранятся около 40 живописных произведений, почти 300 рисунков и одна скульптура.

периоду жизни и годам, проведённым в ГУЛАГе. Оттуда Юстицкий вернулся в Саратов в 1946 году.

Однако графическая составляющая наследия художника до сих пор известна гораздо меньше, чем его живописные работы, а в каких-то частях почти неизвестна публике и мало изучена специалистами. Как ныне стало понятно, без этой, отмечу, весьма обширной составляющей (около 300 листов только в собрании нашего Радищевского музея) «портрет» художника остаётся далеко не полным.

Материалом для доклада послужили два рисунка, находящиеся в одной из частных коллекций. Рисунки были 10 лет назад опубликованы в книге-альбоме «Художник Валентин Юстицкий», которая остаётся самым полным на сегодняшний день изданием о мастере. Эта книга в изучении творчества художника стала настоящим прорывом, но задач для искусствоведов она оставила немало, в том числе – по уточнению многих сюжетов, принадлежности работ к той или иной серии, выяснению обстоятельств создания, датировок. Их решение поможет более точно, глубоко, ёмко определить место Юстицкого в общем ряду художников первой половины XX в. и, тем самым, обогатить представление об историко-художественных процессах того времени.

Прежде разговора о загадках и возможных отгадках, связанных как раз с одним из обозначенных вопросов, а именно датировкой, дадим краткие пояснения.

Первый рисунок называется «Скачки». (Бумага, тушь, перо, акварель. 15,7х45,6. Исходные каталожные сведения, включая название и датировку, даются по вышеупомянутой книге). На нём представлены три всадника. Они, как можно видеть, мчатся во весь опор, почти не касаясь земли, справа налево вдоль плоскости листа. Фигуры лошадей вытянуты по горизонтали. Лошадь справа выдвинута на первый план, дана несколько крупнее, её голова на изогнутой шее поднята вверх. Торсы всадников одинаково наклонены вперёд, по ходу движения, и повторяют положение вытянутых шей животных.

Этот рисунок и таит в себе большую загадку относительно точного времени создания. Составитель альбома предложил весьма широкую датировку 1930-ми годами. Но это – большая эпоха в истории жизни Юстицкого, отмеченная очень разными обстоятельствами, вплоть до са-

мых драматических. Очень важно знать точнее, на какую полосу его жизни попадает работа над рисунком.

К слову, так широко, как и этот рисунок, датирована очень большая группа графических материалов Юстицкого; другими словами, точная датировка очень многих его работ, при отсутствии авторских указаний, затруднена.

Второй рисунок – «Прогулка в коляске». (Бумага, тушь, перо, акварель. 15,5х44,7). Мы видим открытую повозку, запряжённую цугом – двумя парами лошадей. В ней – седок в цилиндре, с тростью и кучер. Движение направлено, как и на предыдущем рисунке, справа налево вдоль плоскости листа. Но здесь, к счастью, по нижнему краю прочитываются подпись и дата: ВЮст 1937. Перед нами – образец эталонного автографа художника.

Добавим, что работы размещены на общей странице альбомной части упомянутого издания. Размещены, если иметь в виду хронологический принцип, произвольно. В каталожном перечне в том же издании они – далеко друг от друга: «Скачки» идут под номером 170, «Прогулка» – много раньше, под номером 130. Можно думать, что в глазах составителя каталога «Скачки» появились явно позже «Прогулки».

И здесь вырастает *следующий* вопрос – так ли это? А вдруг, если выдвинуть пару гипотез, дело обстоит с «точностью до наоборот», или оба рисунка могли быть созданы в одно и то же время? Воспользуемся гипотезами как одним из инструментов. Попробуем выяснить, много ли в рисунках близкого, общего, что способно точнее указать и на время создания. При этом намеренно сами сюжеты будем характеризовать только в рамках гипотез.

Для начала обратим внимание на формат. Он у двух рисунков *одинаков, но необычен*, не повторяется ни у одного из почти ста опубликованных в альбоме листов с рисунками. Это позволяет спросить дальше, а не связаны ли наши рисунки единством авторского замысла, не принадлежат ли они к одной серии, и тогда, опять же, не близки ли по времени создания?

Все наблюдения мы свели в две таблицы – по физическим, технико-технологическим и по художественно-стилистическим характеристикам.

Таблица 1. Физические и технико-технологические характеристики рисунков Юстицкого

Признак, характерный для каждого из рисунков	Вывод
Сильно вытянутый горизонтальный формат	Сходство формата
Размер: 15,7X45,6 – I; 15,5x44,7 – II	Сходство размера
Основа – бумага средней плотности и толщины	Сходство основы
Неровно обрезанные края, сходные помятости и изломы, вертикальный сгиб обоих листов пополам авторским изображением внутрь	Сходство состояния сохранности
На оборотной стороне – фрагменты полиграфического изображения	Сходство оборотов, подтверждающее сходство основы
Техника исполнения – тушь, перо, акварель	Единство техники исполнения

Таблица 2. Художественно-стилистические особенности, приёмы изображения

Признак, характерный для каждого из рисунков	Вывод
Изображение перемещения на лошадях	Сходство мотивов
Движение справа налево вдоль плоскости листа (однонаправленное движение), фризовый характер композиции	Сходство композиционных приёмов
Крупный план	Сходство способа заполнения листа изображением
Обозначение поверхности земли в виде неровной прерывистой линии, состоящей из нескольких контуров, более «внятной» – справа, в исходной точке движения, утончающейся и обрывающейся – слева	Сходство отдельных элементов изображения
Свободная, набросочная манера, контурный характер изображения, приём «расцвечивания» отдельных фрагментов с помощью акварельных мазков	Сходство манеры исполнения

Таблицы показывают, что первоначальное впечатление о сходстве рисунков усиливается, обретает техническое и стилистическое обоснование, выявляются множественные признаки. Их, как можно посчитать, оказывается *больше десятка*.

Особенно важно заметить, что сходство обнаруживается в рисунках, сюжеты которых принципиально отличаются друг от друга. Первый изображает спортивную езду, соревнование, воспринимаемое как современное автору зрелище (известно, что Юстицкий любил бывать на ипподромах); второй – сценку «из прошлого», которая могла возникнуть в качестве художественной реминисценции. Его можно рассматривать и как лист из «пушкинианы» художника, работа над которой была связана со столетием гибели А.С. Пушкина, напомним, с 1937 годом.

Продолжим уяснение сходства. Оба рисунка связаны с излюбленными автором темами, включающими изображения скачущих лошадей: конными прогулками и скачками. Для воплощения *несхожих сюжетов* автор использует идентичные художественные средства и приёмы. Мы видим общность композиционных решений, единство стилистической манеры.

Следует пояснить, что расцвет творчества В. Юстицкого как рисовальщика приходится на 1920–1930-е годы. К середине 1930-х годов культивируемый художником стиль «быстрого рисунка» приобретает яркий и своеобразный характер, становясь наиболее раскованным и артистичным. Появляются устойчивые приёмы, повторяющиеся с вариациями от листа к листу, делающие почерк его графических работ узнаваемым. Речь идёт о характерных для автора композиционных находках (заполнение формата листа, расположение фигур и т. п.), а также технике рисунков (экспрессивный перовой контур с «подцветкой» размытой тушью или монохромной акварелью), способе изображения отдельных, повторяющихся элементов. В то же время окончательно складывается круг излюбленных автором тем и сюжетных мотивов.

Обратимся к *главной интриге доклада*. Можно ли добавить к аргументам, изложенным выше, в пользу версии о временной близости рисунков, какие-то ещё факты и наблюдения? Глядя на сами изображения Юстицкого, кажется, что добавить нечего. Однако на редкость инфор-

мативным оказался взгляд, в буквальном смысле, с *другой стороны*. Мы знаем, что художник по разным обстоятельствам может использовать самые разные, порой неожиданные материалы: нарисовать на тетрадном листе, обратной стороне обоев, а не только на специальной бумаге. Юстицкий – не исключение. Его «Скачки» выполнены на обороте куска цветного литографированного плаката. На нём изображена полуфигура, скорее всего, женская, с измождённым лицом, за колючей проволокой; внизу – срезанные краями листа плакатные надписи-лозунги. По нижнему краю справа – фрагментарная издательская маркировка: «ОГИЗ- / МОСКВА 193<6>». Но это значит, что датированные размыто 1930-ми годами «Скачки» никак не могли быть созданы раньше 1936 года, т. е. времени тиражирования плаката. Иными словами, датировка существенно сужается. Теперь речь может идти о времени *до 1936 года* включительно!

Это не всё. Оказалось, что второй рисунок так же выполнен на обороте куска-фрагмента цветного литографированного плаката. На этом обороте изображение паутины, в ней – паук со свастикой. И здесь обострился исследовательский, только что не сказать, расследовательский, азарт. Рассмотрение под лупой, шаг за шагом, сантиметр за сантиметром изображений на оборотах, позволило понять, что для *двух* рисунков был использован один и тот же плакат, разрезанный на несколько кусков. Это обнаружилось при соединении левого края рисунка «Прогулка в коляске» и правого края «Скачек». Данный факт, со своей стороны, позволяет предположить, что рисунки выполнялись «друг за другом» или, по крайней мере, близки по времени создания. И через дату «Прогулки» мы можем «выйти» на дату «Скачек». Напомню, на первом названном рисунке стоит дата, обозначенная рукой художника – 1937 год. Данная датировка, а также обстоятельства жизни художника (в 1938 он уже находился в заключении), позволяют поставить вопрос о датировке другого рисунка также 1937 годом.

Кроме того, становится ясным, что могли быть и другие рисунки, выполненные на обороте того же плаката, разделённого, как мы видим, более, чем на два фрагмента: соединение двух имеющихся кусков даёт узкую длинную полосу, по всей высоте «обрывающуюся» и слева, и справа.

Для понимания обстоятельств создания двух рисунков Юстицкого и уточнения датировки, конечно, казалось важным узнать, а что же за сюжет был темой самого плаката. Ключом стали обрывки надписей, являющихся частью плакатного изображения. Их удалось реконструировать. Сначала рассмотрим надпись, находящуюся слева внизу, красным на чёрном фоне, которая казалась более читаемой.

Ниже – то, что можно разглядеть на плакате, как видите, это бес-
связные «обрывки» слов, иногда – буквально одна-две буквы:

*дставить себе
ь "личная сво-
ного, который
е находит при-
да".*

И. Сталин

В результате поисков удалось целиком установить цитату, фрагмент которой воспроизведён на плакате.

«Мне трудно представить себе, какая может быть "личная свобода" у безработного, который ходит голодным и не находит применения своего труда».

Она – из беседы И.В. Сталина с главой американского объединения газетчиков «Скрипс-Говард Ньюспейперс» Ройем Говардом.

Настоящая свобода имеется только там, где уничтожена эксплуатация, где нет угнетения одних людей другими, где нет безработицы и нищенства, где человек не дрожит за то, что завтра может потерять работу, жилище, хлеб. Только в таком обществе возможна настоящая, а не бумажная, личная и всякая другая свобода".

И. Сталин

Беседа имела место 1 марта 1936 года, 5 марта была опубликована в «Правде». Текст вскоре был издан также в виде брошюры.

Но и это не всё. Почти невероятным образом удалось восстановить по крошечному фрагменту, всего 35-ти буквенным знакам, текст справа (белым шрифтом на красном фоне). Оказалось, что он – из Конституции СССР 1936 года: статья 118, первая и самая важная, главы X «Основные права и обязанности граждан»:

«Граждане СССР имеют право на труд, то есть право на получение гарантированной работы с оплатой их труда в соответствии с его количеством и качеством.

Право на труд обеспечивается социалистической организацией народного хозяйства, неуклонным ростом производительных сил советского общества, устранением возможности хозяйственных кризисов и ликвидацией безработицы».

Как известно, конституция была принята на VIII Всероссийском чрезвычайном съезде Советов 5 декабря 1936 года. Отметим, что в полном тексте интервью Сталина американскому журналисту Говарду говорится о её скором принятии. Очевидно, что тематически плакат отражал идею, высказанную в тот момент. Вот ещё несколько строк из него: «Но это общество мы построили не для ущемления личной свободы, а для того, чтобы человеческая личность чувствовала себя действительно свободной. Мы построили его ради действительной личной свободы, свободы без кавычек».

Анализ плаката – особый вопрос, его пафос очевиден, ему соответствует и художественный язык. Нам сейчас важно другое: плакат мог появиться только после съезда, то есть после 5 декабря 1936 года, каким-то образом он должен бы успеть попасть в руки Юстицкому. Эти наблюдения нас уверенно ведут всё в тот же 1937 год.

Итак, подведём итоги. Выдвинутые гипотезы, аргументы, с ними связанные, дополнительное рассмотрение материала, исторических контекстов, позволило сделать важные атрибуционные заключения. Среди них – уточнение времени создания «Скачек», атрибуционно-стилистическое открытие связи двух листов. Добавим, исследованным материалом подтверждена прочная приверженность автора к теме «Скачек» и не только спортивных. Она разрастается до темы «быстрой езды», захватывающего, стремительного движения, что корреспондирует с авторской манерой свободного набросочного рисунка, в которой мастер много работал в середине 1930-х годов. И это также уточняет датировки.

Художник Юстицкий использовал в качестве основы для изученных рисунков, а возможно, не только их, пропагандистский плакат. В нём, насколько можно судить, демонстрируется на контрасте с импери-

алистическим «злом» идея «добра», которая ассоциировалась с победившим социализмом, с идеалами свободы. Но рисунки, раскрывающие мир образов художника, авторскую манеру исполнения, его человеческие и творческие стремления и идеалы контрастируют с содержанием плаката. Хотел этого художник или нет, две стороны отражают и две свободы – декларируемую, призрачную, сталинскую, и внутреннюю, реальную, его собственную. Она и стала причиной ареста в апреле 1937 года и почти 10-летнего заточения в лагерях ГУЛАГа.

Список основных материалов и литературы

1. Валентин Михайлович Юстицкий. Живопись, графика: каталог / авт.-сост. А.Т. Симонова. Саратов: Полиграфист, 1986. – 32 с.
2. Валентин Юстицкий. Дело художника: альбом / авт. текста М. И. Боровская. Саратов: Ракурс, 2014. – 84 с.
3. Водонос Е. И. Очерки художественной жизни Саратова эпохи «культурного взрыва». 1918–1932. Саратов: СГХМ имени А. Н. Радищева, 2006. – 288 с.
4. Художник Валентин Юстицкий: альбом / авт.-сост. А.Т. Симонова. Саратов: СГХМ имени А.Н. Радищева, Сателлит, 2009. – 200 с.
5. Червякова О.Н., Юстицкая Т.В. Новые материалы к биографии художника В.М. Юстицкого. На основании документов из архивов Санкт-Петербурга, Гродно и Вильнюса // Открываем коллекции. XV Боголюбовские чтения. Материалы Всероссийской научной конференции. Саратов: СГХМ имени А.Н. Радищева, 2017. – С.196–206.

III. ДИСКУССИОННЫЙ НАУЧНЫЙ КЛУБ

Тема заседания:

Феномен Гузель Яхиной: роман «Дети мои»

Участники дискуссии:

*Н.И. Девятайкина, С.В. Кекова, Р.Р. Измайлов, С.П. Шлыкова,
А.В. Дронов, Ю.Г. Филиппова, К.В. Лихоманов, Н.Г. Тырникова,
А.А. Коноplenко*

(расшифровка материалов круглого стола
от 12.11.2019 Ю.Г. Филипповой)

Н.И. Девятайкина. Сегодня мы, продолжая недавно возникшую традицию обсуждать современные литературные произведения, собрались, чтобы поговорить о романе Гузель Яхиной «Дети мои». Особое удовольствие нашей сегодняшней Лаборатории придает то, что практически все участники успели прочитать этот роман, и что среди нас есть филологи, есть историки, есть философы, есть искусствоведы, есть просто замечательные книгочеи – т. е. люди, которые внимательно и, надеюсь, с удовольствием прочитали этот роман и смогли составить о нем какое-то мнение.

Мне кажется, что появление этого романа нам показывает, что сегодняшняя литература, идущая от 40–50-летних авторов очень интересная. Она разноплановая и с большой претензией на звание «высокой» литературы, то есть иного уровня, чем карманная литература, которую прочитал и тут же забыл.

Она многоуровневая и разноплановая, но при этом имеет какие-то точки, которые, очевидно, сегодня привлекают к себе внимание писателей. В свою очередь, сами писатели привлекают к себе внимание тем, что всерьез занимаются тем или иным сюжетом, уходя в другие века, другие традиции, другие ситуации, при этом отчетливо ставя перед со-

бой задачу, представить своих героев и всю художественную картину в каком-либо контексте. Причем в контексте сложном, не описательно-летописном.

Более того, не так давно мне довелось прочитать две работы одного не 50-летнего автора, а более взрослого (это к вопросу о контекстах), и оказалось, что даже история какого-то монаха или какого-то лица, связанная с монастырем, с церковью сегодня также воспринимается авторами как история, которую тоже можно писать в контексте. И, я надеюсь, что мы обсудим один из таких романов, автором которого является 70-летний монах, выпускник Литературного института имени Горького, хорошо владеющий словом, человек культурный, который в том монастыре, в котором он живет, несет большую интеллектуальную службу. Он раскопал в архивах много информации, связанной с историей этого монастыря. Да и любая мало-мальски говорящая о монастыре информация – сайт, кино, документ и что-то еще – наверняка не проходит мимо его рук.

Речь идет о монахе Санаксарского монастыря, находящегося в Мордовии. Это один из достаточно старых монастырей, образованный в середине XVII века. Мне было чрезвычайно любопытно читать и видеть, как человек неумоимо вторгается в нашу историческую область и насколько у него это интересно получается. Понятно, что историки могут высказать свою точку зрения и свой интерес к какому-то документу, но то, что наша история, наше прошлое сегодня все чаще становятся объектом серьезного художественного осмысления, на мой взгляд, является очень хорошим знаком. Поскольку это один из способов возвращения исторической памяти, возвращения тех пластов культуры, которые составляют традицию и многое другое.

Тот небольшой круг вопросов, который мы предварительно разослали, нас, конечно, не должен связывать. Роман Г. Яхиной можно обсуждать абсолютно в свободной форме и в свободном направлении. Данный роман – это маленькое введение к одной из черт, с помощью которого читатель сегодня может понять, что собой представляет современная литература. У меня создается впечатление, что историки (по своему образованию, по своей тематике) сближаются с литературой с точки зрения попыток писать на нормальном языке ярко, интересно и

т. д., какие бы то ни было сюжеты, даже самые простецкие (например, блистательная книга о поколении безйби-бумеров, родившихся в конце 1940-х гг., Дональда Рейли, два или три раза издававшаяся и триумфально прошедшая по Европе и Америке, переведенная и на русский язык и тоже изданная).

С другой стороны, филологи, литераторы – люди, которые связаны, в большей степени, с языком литературы тоже интересно свое поле расширяют. И контексты, так или иначе, мы здесь опять видим. Я заканчиваю на этом, напомнив, что тема контекстов у нас вертикальная, стержневая. Кстати, аспирантов тоже интересует проблема контекстов, пусть пока по-ученически. На одном из методологических семинаров для музыкантов мы насчитали десять или двенадцать контекстов, в которых важно было бы рассматривать творчество композиторов. Это очень хорошая культурная тенденция.

Переходим к обсуждению романа Г. Яхиной «Дети мои». Предлагаю начать дискуссию с Р.Р. Измайлова и С.В. Кековой, если наши уважаемые филологи не возражают.

Р.Р. Измайлов. Я хочу поздравить всех собравшихся с появлением этого романа. На мой взгляд, это действительно событие, неординарное событие. Это второй роман Г. Яхиной. Первый – «Зулейха открывает глаза», рожденный из сценария к кинофильму. Этот роман отличается от «Зулейхи» и, на мой взгляд, отличается в лучшую сторону. Есть мнения читателей, критиков, которые говорят, что первый роман замечательный, а второй – никакой. Но, на мой взгляд, «Дети мои» на порядок выше первого романа. Чувствуется, что писатель набрался опыта, понял, как создавать романное пространство.

Материал для «Зулейхи» автор собирала как настоящий историк, провела очень подробную работу. Точно знаю, что Яхина приезжала в Саратов, работала здесь в областном архиве. Также она приезжала в Маркс, Орловское – т. е., что называется, она «пощупала» все как настоящий подлинный романист, который берет историческую тему. Она материал всесторонне изучила. Но, самое главное, это, конечно, язык романа. Прочитанная мною в последнее время современная русская проза оставляла впечатление некой стандартности и искусственности языка. В романе «Дети мои» автор представляет нам благоуханный рус-

ский язык – с красиво построенной фразой, комплексной системой и т. д. И, конечно, сам материал, сам сюжет, который автором берется – особый. Да, уже довольно большой промежуток времени прошел, писатели достаточно часто обращаются к этой исторической тематике. Очень большое поле разрабатывалось как в документальной прозе, так и в художественной. Именно XX век, 1920–1930-е годы. К примеру, и в романе Водолазкина мы уже встречались с той исторической эпохой, которая описывается в романе Яхиной.

Трагический XX век – это боль для каждого из нас, живущих в России. И естественно, что остается еще много белых пятен в истории XX века и болевых точек, которые требуют осмысления, в том числе и художественного.

Гузель Яхина берется за такую тематику, с которой я раньше не встречался – история немцев Поволжья первой половины XX века. О трагедии немцев Поволжья 1944 года хорошо известно, когда их во время войны репрессировали – было много материалов и воспоминаний. А вот что предшествовало этому... Я нигде не встречал, чтобы эта тема была затронута. А в романе перед нами разворачивается большая картина. Но перед нами не просто исторический роман, своего рода, художественная археология – перед нами, на мой взгляд, удивительное художественное произведение. Гузель Яхина сумела создать роман-миф. Перед нами действительно настоящий миф в самом положительном, даже высоком значении этого слова. И через это мифологическое пространство она показывает и судьбу отдельного человека, и судьбу немецкого народа. И это судьба всей России. Скажу больше – судьба всего мира, потому что масштаб осмысления, как в любой настоящей мифологии, приводит к тому, что это судьба всей Вселенной. Она сумела создать такой миф, в котором преломляется, отражается, в общем-то, судьба человечества.

Естественно, не на пустом месте писатель возникает, естественно, он всегда преемник какой-то традиции. И здесь, на мой взгляд, когда читаешь ее потрясающие описания объектов, даже Гоголь вспоминается, и фантасмагорический момент гоголевский и фактура описания сочная и яркая, несомненно, присутствует.

Ну, наверное, обозначает себя традиция романтизма – конечно, как без этого, когда мы пишем о немцах и говорящих персонажах Гофман и Бах: композитор у нас становится *alter ego* Гофмана. Гофман, сказки отсылающий, которые пишет наш Бах. Отсылки к реальному Гофману буквально присутствуют. Потрясающая живописность образов – здесь, быть может, сказался опыт кинематографиста-сценариста, мыслящего визуальными образами. В том, как они воплощаются на бумаге при создании и портретов, и пейзажей, чувствуется «глаз» художника.

Кинематографичность текста, визуальность стилистики – это надо отметить особо. В романе есть моменты, где есть кинематографичность, а есть моменты не для картинки, а для чтения, требующие осмысления событий, в том числе, через визуальный ряд. В отличие от «Зулейхи», где более динамичная, действительно кинематографическая смена событий, здесь, как и положено в мифологическом пространстве, мы видим, что действие развивается то быстрее, то медленнее, то практически время останавливается, замедляется действие, потом вновь происходит рывок на действие.

Время явно не однородно, что также естественно для мифологического пространства; более того, время в романе отсчитывается не годами, не часами, не сутками, а эпохами, при этом у каждой эпохи есть свое собственное имя (например, «Год мертвых детей»). Осмысление происходит в сознании главного героя – это автор для себя осмысляет время или события именно в таком ракурсе, создавая не местечковую маленькую трагедию, а историю на весь земной шар, это происходит во Вселенной.

Светлана Васильевна Кекова расскажет про образную систему. Очень интересно выстраивается портрет образа. Кто здесь является поводом в «музей» портретов?

С.В. Кекова. Сначала о мифе, который создает Яхина. Те исторические события, которые разворачиваются в этой книге, даны совершенно удивительным образом. Интересен этот прием, когда главный герой живет на изолированном от мира хуторе, не понимает, что в мире творится до тех пор, пока он первый раз не отправляется через Волгу в Гнаденталь за молоком для дочери... Автор вводит такой удивительный

прием, причем не специально выдуманный, а вплетенный в художественное полотно.

Дело в том, что события, которые там происходят – война, революция, голод – мы все это видим, мы все это знаем по учебникам истории, по романам и т. д. Но это уже пишет автор современный, молодой. Одно дело, когда люди это пережили, другое – когда они это не пережили, но они близки к этим событиям. А здесь уже большое историческое расстояние – в этом году уже 100 лет Гражданской войне, целый век прошел. И вот с этого большого исторического расстояния достаточно молодой еще человек и писатель дает нам образы в обобщенном плане: т. е. герои смотрят из этого своего состояния и видят, например, что идут изможденные люди или что они погибают в проруби и т. д. Это что? Что это дает читателю? Получается, что герой не понимает, что вокруг него происходит. Когда герой приезжает после долгого перерыва в Гнаденталь, видит закрытые, разоренные дома самых богатых людей, мы понимаем в чем дело, а он не понимает.

Этот зазор между нашим знанием и тем восприятием, которое мы встречаем в романе, создает особый эффект. И это большая удача. В личном опыте писателя этого нет, но через данный прием автор смогла сказать такие вещи, которые для нас очень важны. Стоит закрытая церковь, герой не может понять, что такое должно было произойти, что церковь оказалась закрытой. Ему это невозможно представить. Он словно попадает в другую систему координат. Благодаря этому писательскому приему, этому отстранению мы понимаем масштаб произошедших изменений. Это очень важный момент.

Мифологическое пространство, его устройство совершенно удивительно, потому что, например, сказки, которые пишет Бах, чтобы заработать на продукты для дочери, вдруг начинают воплощаться в жизнь. Т. е. он вдруг понимает, что то, о чем он пишет в сказках, сбывается. Причем сначала это воплощается в виде богатства, процветания, и он старается писать так, чтобы создать такую действительность, в которой будет хорошо его дочери. Но сказка такова, что в ней обязательно есть отрицательные герои и страшные события, трагичные, и потом начинают воплощаться в жизнь эти страшные события. Получается, что герой выступает как демиург.

Р.Р. Измайлов. «Мы рождены, чтобы сказку сделать былью»... Он пишет сказку, а она тут же воплотилась. В этом есть некий революционный пафос переустройства. Но, как в любой революционной сказке, все оборачивается противоположной стороной и начинает гнить, все становится пропитанным этим духом. Демоническим духом. Изобилие, обманчивые обещания рая на земле оборачиваются полным крахом.

Примечательно, что проводником для этих сказок является Гофман. Он печатает их под своим именем. И здесь явно читается идеологическая подоплека. Гофман – проводник революционных идей, именно поэтому его революционный дух начинает разрушать придуманный Бахом рай.

С.В. Кекова. Соответственно, с одной стороны, Бах, а с другой – Сталин. И они предстают в равных художественных пропорциях. Большая глава, посвященная Сталину тоже очень большая удача автора. Но, здесь очень много того, как говорил Мандельштам, что смысл торчит из каждого слова пучком, в разные стороны. Здесь можно найти очень много пластов-смыслов, о которых можно было бы поговорить. Это роман, о котором хочется говорить, хочется понять разные взгляды, разные точки зрения – кто что получил, что из этого романа для себя извлек, т.к. он очень многоплановый.

Р.Р. Измайлов. Автор сумела создать в романе особое психологическое пространство. Хороших и плохих там нет. Нельзя сказать, что это действие положительное, а это действие плохое. Яхина не выносит суд, за что наверняка была порицаема со стороны либерального лагеря. И Сталин, и советская система в романе не обличены. На каждой странице читатель сам выбирает. Поэтому смыслы действительно торчат во все стороны. И деяния героев, порой самые страшные, оборачиваются во благо, а самые благие оборачиваются во зло. Автор не говорит, что «это плохо, а это хорошо», не навязывает свою точку зрения, что это страшно и ужасно, поэтому выбрасывается из истории, а это – нет.

С.В. Кекова. О портрете. Для современного сознания прозаика это большая проблема – создание портрета, описание внешности. Это вообще отдельная тема для разговора – как в современной прозе, так и в классической. Для прозы XIX века создание портрета – естественная вещь. Мы знакомимся с героем, подробно описывается, как он выглядит,

его одежда, как он воспитан и т. д. В XX веке появились совершенно другие писательские стратегии. Яхина дает портретные характеристики, но они очень отличаются от привычных нам. Например, когда Бах впервые видит Удо Гримма идет такое описание: *«Весь пышущий энергией цветущий вид хозяина так шел этому обильному столу и каждому стоявшему на нем блюду, что вся композиция казалась созданной причудливой фантазией художника: бритая наголо голова мужчины блестела в точности, как пышный калач в центре стола, смазанный яичным желтком и подрумяненный в печи; богатые щеки розовели подобно ветчине, выложенной на тарелке толстыми влажными ломтями; мелкие темные глаза были совершенно одного цвета с винными ягодами в бутылки с наливкой; а уши, большие и белые, воинственно торчащие в стороны, поразительно напоминали вареники, грудой вздымавшиеся в глубокой плошке».*

Т. е. автор создает портрет живописными средствами. По сути дела, это Арчимбольдо. Но дело в том, что этот принцип создания портрета проходит через весь роман. Причем Яхина использует разные художественные стратегии, в зависимости от того, кого она описывает. И принцип «Арчимбольдо» ею в романе используется не раз. Например, Арбузная Эми – вся состоит из арбузов, а груди ее, как дыни. И таких примеров в романе очень много. А вот в описании Клары используется совершенно другой принцип. Можно посмотреть специально, как автор этим пользуется. Характерно, что портреты второстепенных персонажей создаются через описание еды и вещей, а образ героини рисуется совсем по иному принципу. С одной стороны Арчимбольдо, с другой стороны – Гоголь. Гоголевская традиция здесь замечательно присутствует. Причем интересно, что это именно продолжение традиции. Не повторение, а именно продолжение.

Р.Р. Измайлов. Надо заметить, что автор не выпячивает владение стилистикой разных авторов, как мы это видели у Водолазкина: вот сейчас я вам Гоголя сделаю, теперь Чехова, а вот вам Достоевский. Он это сознательно, буквально, обнажает и заостряет – вот вам хо́жение, а вот пяте́рик. Здесь же, наоборот, все очень органично. Гоголь здесь талантливо переработанный и воплощенный.

С.В. Кекова. Гоголь здесь читается и в отдельных эпизодах, в частности, когда происходит изменение пространства, когда герой заблудился

в лесу, пытаясь покинуть хутор. Герой не может понять, как он мог заблудиться. Здесь очень органично соединяется традиция Гоголя и традиция фантастического реализма.

В романе есть еще совершенно потрясающий образ Волги. Причем то, как он проходит через роман, и то, как он представлен в конце – мифологическое пространство Волги сохраняет все, и в нем происходят разные чудесные изменения. В ней прошлое–настоящее–будущее мы видим в преображенном виде. Как в видении Сталина, все реки сливаются в Волге. Волга – это все. Вся Вселенная. Пожалуй, это самая сильная глава. Роман хочется читать вслух и наслаждаться.

Н.И. Девятайкина. Спасибо уважаемым филологам за их замечательные рассуждения. Возможно, у кого-то возникли вопросы или какие-то соображения?

С.П. Шлыкова. Романы Яхиной, во всяком случае, первые два, обращаются к национальному аспекту российской государственности. Автор романа «Дети мои» рассказывает историю поволжских немцев первой половины XX века, выстраивая причудливый сюжет из карамельной немецкой сказки и суровой российской революции. Главный герой Якоб Бах, школьный учитель, пишет сказки, которые странным образом воплощаются в реальности. Но немой отшельник не становится демиургом, способным изменить окружающую действительность. От всеразрушающей ярости, смятения, хаоса и жестокости его не спасают ни талант, ни любовь.

Роман Яхиной, интересный для меня, как филолога, с точки зрения интертекстуальных связей и литературных аллюзий, имел и очень личное прочтение. Незадолго до выхода в свет книги мне удалось проехать по бывшим немецким колониям Саратовской, Энгельсской и Волгоградской областей – Пфейфер, Мессер, Цюрих, Крафт, Шефер, Сарепта, Рейнгардт, Розенгейм. В этих бывших колониях сохранились только полуразрушенные лютеранские кирхи. Но эти архитектурные шедевры, пребывающие в забвении, особняком стоящие в уже русских селах, настолько величественны и грандиозны, полны тайн и фантастических видений, что позволяют оказаться в воображаемом мире Гофманиады. И уже после, читая роман «Дети мои», я мысленно погружалась

в воспоминания об этих бывших колониях, кирхах и выстраивала собственный мир вымышленной колонии Гнаденталь и её героев.

Н.И. Девятайкина. Школьные филологи-книгочеи, когда мы с ними бегло обсуждали этот роман, сказали, что роман очень понравился, но, по их мнению, в нем слишком много, так называемых, исторических длиннот. Вопрос: у вас как у филологов не возникало такого ощущения, что это чересчур?

Р.Р. Измайлов. Абсолютно не возникало. То, что называется «длиннотами» – в романе они абсолютно органичны, они просто необходимы здесь даже. Если бы их не было, то сразу было бы просто и ... скучно.

А.В. Дронов. Мое впечатление от романа очень сильное, я его прочитал по совету Нины Ивановны. До этого я думал, что великая русская литература в прошлом. Мы имеем дело с замечательными текстами эпигонов. Мне понравился Водолазкин как некая культурная игра, но здесь я такого текста не ожидал, потому что это первозданная литература, интересный феномен, возможно, нас еще впереди ждут другие такие тексты. Мне очень интересно прочтение через миф, я буду об этом тоже думать.

У меня другое прочтение. Хотел бы поделиться своими соображениями, что же меня задело. Во-первых, это, безусловно, очень густой, плотный, вкусный, совершенно замечательный текст, который я читал глазами генетической феноменологии. Он для меня стоит напротив всех тех исторических романов, которые создавал XX век. В сравнении со многими текстами о XX веке – школьными, условно школьными, например, «Тихим Доном» Шолохова – вот он действительно исторический роман. Там через судьбу героев показана судьба сословия, народности, этноса, страны. Здесь такое ощущение, что вот этот генезис исторического мира находится где-то в области предположения читателя – то, о чем говорится, как об опыте отстранения или некоторой слепоты героя.

Роман оказывается, скорее, лирическим, чем историческим. И почему это так происходит? Вот вы спрашиваете – чем порожден, почему актуален, чем берет за живое... А актуален он тем, что ничего не ждешь от этих десятилетий. Это десятилетия нарастающего тоталитаризма, контроля, идеологических клише, от которых никто не в состоянии

ускользнуть. И вот вам опыт абсолютного ускользания. Весь роман, вся эта биография параллельна истории Советского Союза, она не происходит в Советском Союзе. Это некое место, которое является не утопичным, а оно а-топично. Пространство совершенно другое. И роман начинается с построения других пространств: это другая Волга, она расположена между каким-то Великим немецким морем..., она находится в какой-то другой временной последовательности. Все повествование «задействует» героев, которые не отбрасывают тень. Это к вопросу о замечательных описаниях-характеристиках. Бах вводится на первой же странице: *«...голос Бах имел тихий, телосложение чахлое, а внешность – столь непримечательную, что и сказать о ней было решительно нечего. Как, впрочем и о всей его жизни в целом...»* Далее пойдет его какая-то жизнь, но говорить о ней, действительно, нечего.

Что собой представляет Бах? Вот он просыпается утром и слушает звуки чужой жизни. Отстранение начинается здесь. Но школьный учитель – шульмейстер – он не вовлечен ни в один из видов того труда, который его окружает, той жизни, которую он впитывает. Это, если угодно, и есть сакральная мера, которую словно бы надмирно закладывают для измерения жизни.

Все проживают свою жизнь – он ее осознает. Он наблюдает ее и наблюдает ее из чуждого ей, этой жизни, контекста. То есть, он абсолютно аконтекстуален. В плане названия Лаборатории интересно, что этот роман противоречит основной ее тенденции. Потому что все повествование – и та же Гражданская война, которой для Баха нет, и революции для него нет, никакой войны для него нет – все выключено из контекста. Все включено в какие-то совершенно другие контексты: контексты преподавания немецкого языка столетней давности, на момент начала повествования, немецкой литературы, которой зачитывается Бах, вот этого романтизма немецкого. Все проникнуто этим аисторизмом, все это на фоне очень высокой плотности повествования. Бах, как раз, *сменяет* контекст, т. е. он помещает актуальные события в какой-то другой контекст, и они оживают новой жизнью.

И как подбираются все основные герои? Клара – более дремучего человека себе и представить-то нельзя, человека, который никогда не видел мира. И вот это не-видение мира выстраивает мир из его отсут-

ствия. Она живет в мире этих тихих сказок, в мире ближайших сосен. И взаимодействие героев, которое всегда сдержано отсутствием языка – культурного языка Баха для Клары, потом просто буквального языка Баха. И эти затруднения в коммуникации затрудняют интерпретацию главенствующих клишированных идеологем и заставляют пробуждаться буквально сенситивный простейший опыт.

Поэтому для меня этот роман – подложка под поздний гусерлевский смысловой генезис. С чего начинается исторический смысл? С отсутствия, конечно же, всех историй. Начинается проговаривание вещей, осмысление событий – буквально со светового фона.

Замечательно вы говорили о кинематографическом языке. Не знаю кинематографический ли, но это чудесный образ Саратова. Саратов появляется где-то в середине романа. Он весь в каких-то запахах, шумах, рельсах. На уровне, если камера везет, она на уровне не выше пояса – на уровне этой маленькой Анчи. И абсолютная глухота и непонимание, потому что языка-то нет для восприятия интерпретации ни у того, ни у другого из гостей города. Это город звуков, чистых запахов, страхов, мелькнувших где-то.

Я бы обратил здесь внимание на выпадение из большого мира, из большой истории в форме такого свободного духовного эксперимента, сбывшейся жизни, которая не обязана собой, совершенно, ни газете «Правда», ни чему-то еще. Казалось бы, как можно было ускользнуть из XX века?! Яхина показала нам пример.

С.В. Кекова. У меня такое ощущение, что XX век в литературе дает нам удивительные вещи. Например, Набоков. Он писал прозу и при этом он был поэтом. У него есть проза и у него есть поэзия. Если мы говорим, например, о поэзии Набокова, то мы видим, что его стихи строятся по прозаическому принципу. Например, стихотворение «Лилит» – это краткий конспект «Лолиты». Т. е. у него перевернутое отношение: его проза – это поэзия, а его поэзия – это проза. Вот такие отношения-перевертыши – это что-то совершенно другое, и этот пример нам дает XX век. И вот это – поэзия на самом деле. Т. е. это проза, но это поэзия. Книга Яхиной построена по законам поэтического мира – не прозаического текста, а именно поэтического текста. Это тоже можно указать в анализе, совершенно замечательное качество. И, кстати, если читать

этот роман по законам прозы, то это очень многое усложняет. Он должен читаться по законам поэзии. И в этом смысле мифологическое пространство тоже является одним из признаков именно поэзии, такого поэтического восприятия. Т. е. понятно, что это и проза тоже, но это совершенно особое качество стиля.

Кстати, портреты тоже выстроены интересно. Когда появляется портрет Клары, то он дается через ширму, он предстает просто как образ. Т. е. они полюбили друг друга, не видя друг друга. Там таких находок, совершенно замечательных, очень много. И сама эта находка, их знакомство, что идет обучение через ширму. А еще тот момент, когда она в отсутствие бумаги исписывала бревна – стены дома. Это был ее дневник, ее душа.

По поводу исключенности Баха и Клары из той большой жизни, которая течет... От которой он потом спасает и Анчи́, от этой большой жизни – но он не может ее спасти, она уходит в эту большую жизнь. Но дело в том, что эта исключенность их жизни не говорит об ущербности. Ущербности нет ни у Баха, ни у Клары. Это какая-то чистота души – и его и ее. И эта чистота души абсолютно не зависит от того, включен человек в большую жизнь или нет. Но, с другой стороны, исключенность исключенностью, но какое количество этих сказок у Клары! А эти сказки – совершенно отдельный пласт, и мы этого пласта касаемся только краешком, потому что где-то там просто упоминается название сказки, пересказывается она.

Это жизнь, но это жизнь другая, построенная на других основаниях. И потом именно она меняет большую жизнь. Эти сказки выстраивают большую жизнь. А Бах, сам «не отбрасывающий тень», сначала перед Кларой создает образ Гнаденталя, в который она влюбляется, хочет увидеть этот город. Он создает ей этот образ, рассказывая о жителях и т. д. А потом он создает этот образ в этих сказках. Самое светлое, что было в людях, в обстановке и т. д., это все впитано им и все это воплощено в слово. А там все создается словом, там получается, что жизнь создается словом.

А.В. Дронов. Мне кажется, что важную роль играет одна определенная вещь. Понятно, что это не могла иметь в виду Гузель Яхина, но есть один образ, через который я это могу прочесть. Получается, что

Бах свободен от априорного предположения. В этом смысле от него вещи не загорожены неким предмнением. Он осуществил феноменологическую редукцию, если угодно, он слышит мир таким, какой он дан как таковой. Поэтому он лучший ретранслятор того, что дано. Тогда как от всех мир загорожен какими-то ожиданиями, установками, правилами. Приезжают всякие социалисты, коммунисты, крестьяне... В этом смысле Бах не отбрасывает тень – он просто мембрана того, что звучит. Он слушал мир в самом начале. И после того, как приводится пример того, что там происходило, все глаголы указывают на звуки: «мир дышал, трещал, свистел, мычал, стучал копытами...» Это же отсутствие истолкования данного. Отсутствие желания поместить его в поспешно подобранный контекст.

Ю.Г. Филиппова. Для меня роман Г. Яхиной, в отличие от предыдущего обсуждаемого нами романа Е. Водолазкина, лишен той предумышленности. В последнем предумышленность читалась, буквально, на каждом шагу. В романе Яхиной я вижу, действительно, явную кинематографичность, когда человек делает текст под последующую реализацию проекта в кино, но также вижу многое другое.

Я еще продолжаю переживать события этого романа. Для меня в нем видится несколько антитез – маленьких, больших. Например, «маленькое счастье в большом горе», которое, оказалось, тоже возможно создать – какой-то свой маленький уютный мирок; «маленький человек – маленький народ» в чем-то большом и страшном. А кто такой, собственно, маленький человек? Большинству людей, в тех или иных обстоятельствах, приходится быть такими маленькими в сравнении с чем-то большим, подавляющим. Поэтому практически каждому из нас все это хорошо знакомо.

Следующий вопрос... Советский кошмар, описываемый в романе, порой кажется, быть может, меньшим злом, чем тот жесткий патриархат, который насаждается сначала Гриммом, а потом и самим Бахом. Достаточно вспомнить момент, когда сам Бах поражается дремучести Гримма, тому, как можно было так вырастить собственное дитя, а затем в точности повторяет подход к воспитанию ребенка уже в дочери Кларе.

Представленный в романе маленький народ мне очень напомнил мир Толкиена, где тоже все было такое игрушечно-кукольное, хрупкое.

Маленький трактор «Карлик» выступает в романе «Дети мои» как некий щемящий символ абсолютной незащитности. А наш Покровск – чуть шире – становится «миром эльфов» чистых душой, что на страницах романа неоднократно подчеркивается.

Особо хочется отметить, насколько интересно было глубоко погрузиться именно в созвучный тому времени дух географической местности, которая для меня является родной (часть моих предков родом из Энгельса). Никогда раньше я не представляла так ясно те годы, когда, например, родилась моя бабушка. Не задумывалась, какими были те улицы Покровска, когда там якобы Сталин ходил – благодаря Г. Яхиной, это очень ярко рисовалось перед глазами. Было здорово, когда приходилось гадать, это Воскресенское или же Маркс – вдвойне интересно читать, когда ты понимаешь, в каких местах разворачиваются события романа и пытаешься разглядеть знакомые черты в тех или иных объектах.

Ну и, конечно, образ Волги... Волга выступает в романе как, в прямом смысле слова, водораздел между двумя мирами. Действительно, очень сильный образ.

Еще мне показался очень важным такой момент: мир, который находился напротив хутора, связанный со злом, чем-то негативным и разрушительным, человеку, сумевшему построить свой маленький мирок и бывшему по-своему счастливым в этом мирке, сделал бесценный подарок – открыл его призвание. По сути, он познакомил его с самим собой. Ведь Бах был совершенно ошеломлен тем открытием, что у него, оказывается, есть эта потребность, есть этот писательский дар.

(С сарказмом) я не поняла только одного – зачем там Ленин?

Р.Р. Измайлов (смеясь). Как зачем?! Без него ничего бы не было.

Н.И. Девятайкина. Как интересно слушать коллег. Практически у каждого есть какой-то свой пласт впечатлений, и они очень дополняют друг друга.

А.В. Дронов. Смотрите, какая интересная штука. Помимо феноменологии мира, там есть еще феноменология духа, если угодно, Баха и параллельная такая же у Сталина. По мере того, как Бах побеждает свой страх и из робкого, дрожащего листа становится тем, кто говорит в конце «я готов», Сталин наоборот проникается все большими и большими страхами, загораживается от всех всё больше и больше. То есть Ленин

был нужен для того, чтобы Сталин спокойно принял революцию в свои руки. Чтобы было понятно, что это человек, которому нечего бояться, этот человек готов на все. И какой-то Бах... В конце они меняются ролями абсолютно. Причем Бах становится более великим человеком, неуязвимым, которому, в общем-то, и не важно, была ли в этой стране мировая революция или ее не было – уже нечего не изменится.

Ю.Г. Филиппова. Конечно, он потерял все, ему уже бояться просто нечего.

А.В. Дронов. А можно сказать, что он раньше потерял страх, чем потерял все.

Р.Р. Измайлов. Его уже нельзя ни в какую, условно говоря, тюрьму поместить. Он уже все – на свободе.

Н.И. Девятайкина. Мне кажется, самое трудное – это коротко вместить такие колоссальные фигуры, не важно, с каким знаком, но вместить во всю эту историю. И здесь Яхина, конечно, попыталась это сделать, и сама эта попытка даже художественно очень важна, потому что как бы сделать вид, что этого не было, нельзя в ее космическом взгляде; надо найти какой-то ход, и она попыталась, мне кажется, достаточно интересно и мощно его найти для такого художественного произведения.

Я только что закончила читать недавно вышедшее воспоминания А.А. Сванидзе, которую все знают как маму Николая Сванидзе. Она очень серьезный историк, коренная москвичка, которая в этой сталинской жизни выросла и очень честно пишет, как она ее переживала и что там было. Человек не может этого не сказать и хочет свои переживания выразить, но она как историк не вместила их. Ее история захлестнула, она начала уже говорить вещи важные, но выходящие за рамки жанра.

К.В. Лихоманов. Роман мне приходится воспринимать как такое мифологическое полотно, немецкой жизни той поры я в Энгельсе не застал. Гузель Яхину мне довелось увидеть на позапрошлой книжной ярмарке, удалось перекинуться несколькими словами с ней самой. И она, как мне показалось, несколько неоднозначно отнеслась к толкованию своего романа, как романа мифологического.

Роман-то, как раз, действительно совершенно мифологический от начала и до конца. Скажем, абсолютно мифологическое пространство

на краю леса. Лес этот абсолютно мистический. Он где-то там.... Оттуда приходят чудовища некие, оттуда приходят некие лица, которые становятся... спутниками Баха и Анчи. И река, река как своего рода линия-символ перехода из одного мира в другой. По идее Бах может дойти до Саратова пешком, но он не делает этого – он перемещается только на лодке, потому что он не может туда дойти из своего пространства. Это такой запакованный сам в себе мир; в нем он создает жизнь, которая ему была бы необходима для служения другим – неважно, для служения, может быть, людям, которые живут в Гнадентале, для служения Кларе, для служения Анчи... Он проводник неких сил – сил, которые мы не понимаем и которых не понимает он. Но которым он служит, служа, тем самым, другим людям. И то же самое с тем, что происходит на другом берегу реки. Ведь сам образ Гофмана сошел как будто бы с «Поднятой целины». Абсолютно человек из «Поднятой целины». Он даже разговаривает фразами, которые произносит герой этого романа, но не помню как его фамилия, если честно. И сам по себе советский идеал, возвышенный, красивый, оборачивается потом диким кошмаром. Получается, что и то и другое пространство мифологическое. Абсолютно точно.

Н.Г. Тырникова. Я, к сожалению, не слышала всех выступавших, но соглашусь, что роман очень красивый, потрясающий. Но первое, о чем бы я хотела говорить, если бы присутствовала здесь с самого начала, что меня поразило, прежде всего – роман открывается картиной вот этого самого немецкого поселения, и Яхина рассказывает о тех людях, которые там живут. Что первое бросилось мне в глаза – это их фамилии. Это те фамилии, которые нам привычны. Это и Бах, и Вангер, и Дитрих, и Дюрер. И Дюрер – тут несоответствие той фамилии, к которой мы привыкли, тому стереотипу, той коннотации, которые у нас связаны с этими именами. И Вангер вдруг получается мукомол, но это еще ничего, студент-недоучка Дюрер – «замечательно», Удо Гримм – хозяин сказочного какого-то мифологического хутора. Эта тема мне очень понравилась, она меня, что называется, зацепила, и мне бы хотелось даже что-то, может быть интересное оттуда извлечь. Потому что позволяет говорить о контекстах, и как они переплетаются, и как эти контексты потом развиваются, и к чему прилагаются. Это уже не говоря о тех самых главных

для романа фамилиях – Бах, для которого все, буквально, звучало, Удо Гримме, построившем сказочный мир. Говорящие фамилии.

А.А. Конопленко. Закончил читать роман буквально несколько часов назад и нахожусь под большим впечатлением от него. У меня возникло много вопросов и мне еще предстоит сформулировать для себя ответы на них.

Согласен с коллегами, что этот роман стоит назвать, скорее, романом о прошлом, нежели историческим. Здесь дело не только в том, что события истории Баха и события истории колонии-поселения поволжских немцев разворачиваются в определенных географических районах, а в том, что они раскрываются сквозь призму восприятия одного человека. Тоже возникло осознание некоего мифологического пространства – хутора на берегу Волги. Уже сама эта мифологичность пространства и позволяет Баху вести такую изолированную жизнь. И если кто-то в это мифологическое пространство проникает, то проникает не случайно. Думаю перечитать роман уже более внимательно.

Н.И. Девятайкина. Всем большое спасибо за очень интересные, с моей точки зрения, рассуждения. У меня возникло два конкретных предложения. Первое, что как раз этот проект нужен затем, чтобы расшифровывать то, что здесь происходит, и чтобы можно было не только слушать, но и читать. Потому что очень часто над явлением нужно подумать, как-то определиться. И такая традиция есть, она у нас была в журнале «Одиссей», как раз, когда им руководил А.Я. Гуревич. Там просто записывали эти дебаты и затем публиковали. Я думаю, что наш «Вестник» консерватории такой замечательный материал не откажется опубликовать.

Это живой роман, живой материал, живые вещи. Все, о чем мы здесь говорили, показывает, что можно говорить о феномене Гузель Яхиной, понимая под понятием «феномен» то его значение, когда это не ожидаемое – это сверх ожидаемого. Ты многое ожидал, ко многому был готов, но вот есть еще что-то, чего ты совершенно не ожидал и вдруг оно возникает.

Вернадский рассуждал об атмосфере, о том, что мы своими духовными и интеллектуальными поисками создаем некий особый невидимый пласт ноосферы, так у меня такое чувство, наверное, только этим

сегодня можно объяснить, как успела Г. Яхина впитать столько много в свои совсем не очень взрослые лета. Конечно, можно понять – одержимость, неутомимость, талант и все прочее. Но здесь еще и какое-то присутствие культуры, изначально данной. Такой пример, что дети в полтора года начинают в телефоне разбираться так, как будто они с ним родились.

Это тоже знак какой-то атмосферы: создается такой культурный пласт, который, очевидно, очень пришелся Яхиной по уровню, который она сумела в себя впитать, освоить. И, конечно, это колоссальный труд. Я в поезде сутки, не отрываясь, читала этот роман и, зная историков, которые этим занимаются, зная ситуацию, которая там (в романе) происходит, спрашивала себя: как она успела, как сумела?! Это нельзя просто так взять и сказать, надо все знать. Все надо, если уж не попробовать, то, по крайней мере, точно знать, что это так называется, что это сюда ставится, что этот так думает, эти фамилии и эти имена... Конечно, она назвала людей, которые ей что-то подсказали... Это тоже своего рода пласт.

Главное, Яхина нам говорит – это все было. Они не только поклонные, эти последние строчки. Имена репрессированных и всех остальных – это такой колокольный звон по тому, что реально было.

IV. ТВОРЧЕСКАЯ МАСТЕРСКАЯ

Светлана Кекова

От Крещения до Рождества: поэтический «Часослов»

Мы пробуем время на вкус

1.

Никто мне не скажет ни слова: я слишком мала и глупа.

Лицо накануне Покрова сечет ледяная крупа.

Что может случиться со мною в младенчестве — лучшей из Мекк?

Быть может, сплошной пеленою укроет минувшее снег?

А может быть, прошлое станет водою, сбегаящей с гор?

Над будущей жизнью протянет Владычица Свой омофор.

2.

Ребенок лежит в колыбели, и катятся слезы из глаз —
то ранняя Пасха в апреле, то в августе — яблочный Спас,
то время гудит, словно пчельник весной на цветущем лугу,
то утром в крещенский сочельник купается голубь в снегу,
то каплями в зреющем хлебе горят васильки вдалеке,
то ангел купается в небе и зеркало держит в руке.

3.

Но горькие детские слезы для нас непомерно сладки:
я помню июльские грозы и ветлы у теплой реки,
цвела полевая клубника под деревом в форме креста,
слезою с Пречистого Лика катилась на землю звезда,
и матери, кутаясь в шали, от нас отводили беду,
и пыльной листвою шуршали деревья в колхозном саду.

4.

Мы память свою растревожим и, пробуя время на вкус,
на жертвенник сердца возложим какой-то немислимый груз —
беспутная жизнь кочевая, горячая правда одна,
любовь, как вода ключевая, прозрачна до самого дна,
а грех обезглавлен и связан, и будущий путь предрешен,
и крест приготовлен, и Лазарь умерший уже воскрешен.

* * *

Октябрь на страже. Близится Покров.
Парад светил поёт согласным хором,
что видит мир над розою ветров
Владычицу с воздушным омофором.
Откуда ж эти слёзы из-под век
и привкус в слове горечи — откуда,
когда трава, и зверь, и человек
живут одной надеждою на чудо?
Ответа нет. Но ты иди туда,
где жёлтый ветер пыль несет с востока,
где оживляет беглая вода
заржавленные жилы водостока,
где цвета крови сладкое вино,
как свет заката в облаке багровом...
Пришел октябрь. Так что нам суждено
увидеть и узнать перед Покровом?

* * *

Не могу понять, по чьей вине я стала заклинательницей слов
и зачем деревья, пламенея, закрывают лето на засов,
и зачем заканчивает осень на груди рубаху листьев рвать,
и зачем опять святой Амвросий созывает ангельскую рать.

Рано утром по дороге сельской дождь идёт, как много лет назад...
Как бы мне доехать до Козельска, заглянуть бы в Сергиев Посад,
помянуть там Влада и Наташу, услышать синицы голосок
и увидеть, как из чаши в чашу погребальный сыплется песок.

Вот октябрь от холода и скуки гонит к югу роту мурашей,
ночь слепая простирает руки к освещённой стороне вещей,
тополь в одеянии богатом – словно церковь Спаса на крови,
и вздыхает на холме покато́м старый́ вяз, взыскующий любви,

Нет любви – и смысла нет в пейзаже, и поэту не хватает сил
у истока слов стоять на страже, как стоит Архангел Михаил.
Что мне старость, поздняя расплата, молодость над пропастью во
ржи,
как спасти мне атом от распада, слово – от сияния и лжи?

* * *

Внезапно, как груз на подвижных весах,
застыли орлы высоко в небесах,
умолкли кукушки в ветвях шелковицы,
стрижи, зимородки и прочие птицы.

И воздух горяч, и разрежен, и сух,
внезапно сгустился и стал неподвижен,
и стадо, с которым скитался пастух,
застыло вдали от приземистых хижин.

И те, кто вкушал, — не вкушали еды,
кто пил, — те не пили студеной воды:
вода не лилась из большого кувшина.
В листве неподвижной стояла крушина

у входа в пещеру, где каменный свод
был неким подобьем небесного свода,
а Та, что в пещере лежала, живот
руками сжимала.
Иосиф у входа
стоял, сокрушенный, как дерева ствол...

Но вдруг замычал утомившийся вол,
и сразу пещера наполнилась светом:
Младенец родился. Услышав об этом,
Иосиф заплакал. С его головы
упала повязка. Он взял, цепenea,
Младенца...

Дары собирали волхвы.

В святую пещеру вошла Саломея.

От Крещения до Рождества

1.

Здесь часто плачут; здесь на Рождество
большие сосны ставят в крестовины;
в горах живут священники; равнины
приходят раз в году на торжество
к реке, текущей по лицу равнины
сияющим потоком пресных слез;
здесь сковывает прошлое мороз.
Здесь свет с небес раздвоен и лукав.
С ним говорят на разных языках
в пустынных храмах восковые свечи;
здесь белый снег, обняв тебя за плечи,
меня за левый трогает рукав.

Не жаль ему великолепных звезд,
из влаги неба сделанных кристаллов —
я вижу их роение и рост
в словах любви, великих или малых.
И вновь закат несет вино с небес
тем, кто внезапно умер и воскрес, —
камням, деревьям, детям, иноверцам...
И человек стоит один, как лес,
прижавшись к миру поврежденным сердцем.

2.

Так ты живешь. Среди твоей родни
слова любви, предметы, птицы, звери.
То там, то здесь в домах горят огни,
дымятся шторы, вспыхивают двери.
И дети плачут и несут в руках
гранатовые яблоки, и в прах
их души превращаются до срока.
Горят в земле сухие корни дрока,
чтоб листья тоже знали Божий страх.

3.

И там, в земле, дрожит небесный свод.
На лица мертвых падают светила,
и каждый гроб напоминает плот,
плывущий вспять поверх подземных вод.
И, чтобы места всякому хватило,
перед святым причастьем мертвецы
крестообразно складывают руки,
но мы — калеки, карлики, слепцы —
приносим им предметы нашей муки,
их угощаем крошками мацы!

4.

Да, в каждом встречном прячется Господь —
так в шуме волн скрывается соната.

Да, я по миру расточаю плоть,
мое вино имеет вкус граната.

Да, сок течет из виноградных лоз,
глаза созвездий точат струи слез,
да, я от света горнего ослепла,
да, плачу я, и цвет моих волос
увенчан нимбом из золы и пепла.

5.

В Европе сухо. В Азии метель,
в Америке созрела шелковица,
и вешает, как встарь, отроковица
на елку мишуру и канитель.

И плачет ель рождественской смолой,
прекрасен крест ее, как аналой,
сияет ель подобьем вечной книги,
в которой нет начала и конца.

Она стоит — и тень ее лица
снимает с нас воздушные вериги.

6.

Куда ты скрылся, свет моих очей?
ты ищешь не врачей, а палачей,
из рук увечных принимаешь кубок.

Уже секира при корнях деревьев
лежит, и, предваряя Божий гнев,
растет из почвы дерева обрубок.

7.

А снег идет. Невидимой рукой
мороз деревьям раздает короны.
Пространство между лесом и рекой
заполнили хрустальные колонны.
Забудь о прошлом, двери отвори
чужому стуку, дыму и безлюдью,
чтоб в дом влетели стаей снегири —
чужие дети с поврежденной грудью.
Зачем их Бог в ключицы целовал,
благословлял, два имени давал,
звал четверых Надеждой и Любовью —
ведь ты, безумный, гибель им ковал,
крушил сердца и руки пачкал кровью?
Где ель напоминает олеандр?
Где скрылись птицы Геро и Леандр?
Куда ушла любовь моя и сколько
ты жил, великолепный Александр,
ты, царь Борис, и ты, святая Ольга?
Ольха растет и Волга говорит,
в горах из камня высечен Давид.
Внезапно смерть меняет освещение —
и снег похож на свежую листву.
Но ты рожден уже, — и Рождеству
по-прежнему предшествует Крещение.

8.

Елшанка. Поливановка. Увек.
В Елшанке ели источают ладан.
Роняет кровь и слезы человек,
который жив, но словом не угадан.
Возьму я догоревшую свечу,
чтоб каждый знал — я плачу и плачу

за то, что свет подобен свежей ране.
На Волге лед растит свои горбы,
а в городе дощатые гробы
отверзли поврежденные гортани.

9.

Бредет к реке измученный народ.
Мороз молчит и сковывает рот
монголам, грекам, туркам, печенегам.
Но вот обильем Иорданских вод
блестит река под белым русским снегом.
И напрягает зрение и слух
Адам, уставший от работ поденных,
чтоб снизошли вода, огонь и дух
на всех живых, убитых, нерожденных.
Тяжелый лед влачит река времен,
но страшно ей от боли расколотся —
и я одна под сенью двух имен
стою, как самарянка у колодца.

Тонкая нить светового луча,
или горящая тихо свеча,
или сияющая лампада,
или луны благовонный янтарь
нам говорят, что рождается Царь
в зарослях ночи,
среди снегопада.

Мёрзлой травы неживые пучки,
зимних светил ледяные зрачки,
ветви деревьев, бессловесные звери,
беглой звезды исчезающий след

нам говорят, что рождается Свет
в мире страдающем,
в тёмной пещере.

Ангелы, дети, волхвы, пастухи,
испепелённые наши грехи,
слёзные капли в окрестности мгlistой,
выдох последний и прерванный вздох
нам говорят, что рождается Бог
в тёмном вертепе
от Девы Пречистой.

В муках рождаются Хлеб и Вино,
Слово становится плотью. Оно
нам для спасенья дано, и отныне
ветер гудит в проводах, как орган,
дремлет Голгофа,
блестит Иордан
мёртвой водою
на русской равнине...

* * *

Смотрит на небо — и видит святой Лука:
в Бельгии белой с неба летит мука,
в синей Шотландии сеют крестьяне лён,
в рыжей Ирландии слёзы роняет клён.

Смотрит на землю и видит святой Матфей:
ходит в Британии некий слепой афей,
Бога хулит он и птиц убивает влёт,
а на вакации Пушкину письма шлёт.

Светлой листвою шумит царскосельский парк.
Нас ли, неверных, святой вопрошает Марк:

— Что ж вы ушли в плотяные свои сердца
и не хотите на родину, в дом Отца?

Ангел летел по небу, потом исчез.
Мы же, бескрылые, ловим в последний раз
взгляд Иоанна на русский осенний лес.
Евангелист и апостол не видит нас.

Ибо душа для молитвы не ищет слов,
только считает раны, клянёт судьбу.
Что ж мы — не в силах небесных принять послов?
Родины тело в свинцовом лежит гробу.

А над могилою высится крест простой,
сад неприкаянный мёрзлой шумит листвой,
как же забыли мы славу свою и честь —
Русь, Вифлеем, Голгофу, Благую Весть?..

В Вифлеем опять караваны бредут во мгле.
Мой отец и мать почивают в сырой земле.
Как давно они в колыбелях дубовых спят!
Снится им, что вновь у Марии родился Сын,
Он бродил по миру и был на кресте распят,
и об этом знают трава, журавлиный клин,
облака на небе и сонмы летящих душ...
Сколько летних засух и лютых декабрьских стуж
пронеслось над миром,
и сколько лилось дождей
на сухую землю,
и как проливалась кровь
царедворцев, смердов, невинных детей, вождей!
Но слышал мир, что его создала Любовь.

Только слова жаждет немая моя душа,
а любовь есть Слово, ведь Богу не нужен жест.
У седых волхвов я спрошу, словно лист, дрожа:
не гора соблазна ли стала горой блаженств?
Я ладонью глажу прохладный базальт, гранит.
Говорит мне мать: «Ты о нас не тоскуй, не плачь,
ведь любую душу Господь для Себя хранит,
и к любому сердцу приставлен его палач.
И земному дому не нужен небесный дом,
и земному грому ответит небесный гром,
и земной воде мы прощаем и шум, и плеск,
в земляной ладье мы ныряем в небесный блеск,
где Благая Весть, как горящий во тьме светец.
Сын родился здесь — и прощает нас всех Отец!»

* * *

Вот окончилось лето, и снова настала зима.
В небе ангел трубит, времена обозначив и сроки.
Под рождественской елью белеет, как снег, сулема,
почему это так — не ответят Закон и Пророки.
От воловьих ноздрей подымается в воздухе пар,
Млечный Путь в небесах наподобье висит полотенца.
И стоят у пещеры Каспар, Мельхиор, Бальтазар,
из заплечных мешков вынимая дары для Младенца.

По забытым местам, по дубовым могильным крестам
шарит злая метель; то стучится в холодные окна,
то читает стихи, а они, как сказал Мандельштам,
нам напомнить должны винограда мясные волокна.
Эта сладость нужна, чтобы снег непременно горчиал,
чтоб пространство, как улей, где снежные пчелы роятся,
нас пугало забвеньем, чтоб ты меня, милый, учил
никуда не бежать, никогда ничего не бояться.

Потому что во времени, впаянном в звездную твердь, —
так ты мне говоришь, — есть одно несомненное свойство:
если выпить до дна этот яд, причиняющий смерть,
то увидишь любви молчаливое грозное войско.
И покуда мы живы, покуда мы любим, пока
беспризорные вещи повсюду лежат в беспорядке,
ртутной соли раствор, металлический вкус мышьяка,
аромат миндаля нас с тобой не пугают на Святки.

Среди нашей сиротской зимы
попрошу-ка я снега займы
у седой прошлогодней метели,
у вселенской её кутерьмы,
чтобы снежные хлопья летели
и в метели звучали псалмы,

чтобы снега большие холмы
скрыли Лесбос, Стамбул и Сахару,
чтоб учились на опыте мы
в очертаньях турецкой чалмы
ясно папскую видеть тиару.

Среди наших лесов и полей,
пустырей, перелесков, опушек,
среди бунинских тёмных аллей
будет русской душе веселей
слушать треск новогодних хлопушек.

Если с миром отвергнуть родство —
будет новая сброшена маска...

Но у нас впереди Рождество,
Пост великий, Голгофа и Пасха.

* * *

Я никак не пойму смысла этого слова — «свекровь»,
не могу разобрать — кто золовка, кто деверь, кто шурин...
Тихо льётся мука, словно тёплая белая кровь,
вижу: бабушкин лоб почему-то сегодня нахмурен.

Месит бабушка тесто, какие-то шепчет слова,
и святая вода выливается в белую миску...

А за длинным столом примостилась соседка-вдова:
как всегда, по слогам поминальную пишет записку.

То стрекочет сверчок, то собачий доносится лай,
вспоминает вдова, как пришла похоронка на мужа,
а с иконы на нас молча смотрит святой Николай,
на просторах России лютует январская стужа.

Здесь над белой мукою невидимый ангел летал,
сердце бедных детей защищая от смерти и мрака,
здесь когда-то мой дед у святого Матфея читал
родословье Христа: «Авраам же роди Исаака...»

Я не помню его, умер он до великой войны,
знаю: бабушка Библию в старый упрятала китель.
Ну, а я до сих пор всё томлюсь ощущеньем вины,
потому что не знала Твое родословье, Спаситель.

Не могла прочитать я и собственной книги родства.

Умер проклятый век — а теперь уже сделалось поздно.

В палисаднике вновь шелестит молодая листва,
но на лице Святителя брови сдвигаются грозно.

Я в помянник пишу: Параскева, Димитрий, Иван —
и коснеет рука, вспоминая о Божией каре...

Тихо бабушка Марфа садится ко мне на диван.

Помнишь ты, дорогая, кто Зару родил от Фамари?

1.

Хлеб с моей руки клюёт синица,
в речке просыпается налим,
а в аду Иуде снова снится
Вход Господень в Иерусалим.

Есть ли миг меж действием и словом
или нет таинственных преград
между Воскресением Христовым
и Его сошествием во ад?

2.

В волнах Волги рыб мелькают спинки,
в гнёздах птицы вывели птенцов,
а народ вдыхает в Крытом рынке
запах сыра, мяса, огурцов.

И солдатик с пачкою «Казбека»
овощной обходит молча ряд,
чтоб купить у старого узбека
символ воскресения - гранат.

* * *

После сумрачной встречи случайной
нахожу я неведомо где
отражение Вечери Тайной
в облаках, и в земле, и в воде.

Рву неверную нить разговора
и тоскую в преддверье поста,
если тайное пламя Фавора
обжигает подножье Креста.

Вижу: почки набухли на ивах,
и от паперти невдалеке
так беспомощно прячется Иов
в прокажённом больном старике...

СОКРОВИЩЕ ЭТОГО ДНЯ

1.

Мне сон удивительный снится: каштаны уже отцвели,
какая-то грустная птица сидит в придорожной пыли,
а ветер, как ангел бесплотный, мне шепчет, листвою шурша:
когда-то была беззаботной, беспечной и легкой душа,
сердечные раны лечила, читая аббата Прево...
Зачем же ты днем расточила сокровище сна своего?

2.

Мне сон удивительный снится: на мир я смотрю с высоты
и вижу — в одежду из ситца оделись лесные цветы,
а вишни уже облетели — и тонут в зеленых шелках,
и сердце в оставленном теле похоже на птицу в силках.
Да, память — великая сила, но сердце — сильнее всего...
Зачем же я днем расточила сокровище сна своего?

3.

Откроется мне понемножку какой-то таинственный путь,
и жимолость бабочки брошку приколлет на пышную грудь,
а ива увидит сквозь слезы летучей июньской грозы
в растрепанных прядях березы капроновый бант стрекозы.
И будет шиповник царапать цветущей веткой меня...
В какое хранилище спрятать сокровище этого дня?

4.

В какую великую книгу сокрыть, уберечь до Суда
стрижей боевую квадригу, подземных кротов города,
зари угасающей алость, воды ледяное стекло
и эту щемящую жалость к тому, что навеки прошло?
Над веткой сирени, быть может, тяжелые пчелы гудят,
и память былую тревожат, и раны ее бережат.

5.

Смиреннее память, чем инок, надменной она, чем гордец.
Но где вы, в каких палестинах, сокровища наших сердец?
В каком вы покое великом нас будете в вечности ждать,
пред Божьим таинственным Ликом вы сможете ль нас оправдать?
Над райской цветущей долиной верните нам зренье и слух...

Иль вы — только пух тополиный, мерцающий в воздухе пух?

Вот и март наступил. Облечёмся же в тёмные ризы,
упраздня капризы, поспешно изменим репризы,
перестанем молчать, словно путник в стране неизвестной,
и начнём по ночам шелестеть шелухой словесной.

Словно тать, по стене таракан пробегает настырный.
Белый мел истолчём, и, добавивши спирт нашатырный,
скажем тихо, что жизнь стала нам, как одежда, мала.
Лоскутком из фланели начистим в дому зеркала.

Мы поедem в Хвалынск, а потом в Аркадак и Озинки,
пусть сиреневый лук шевелится в плетёной корзинке.
пусть готовятся яйца сиять золотой скорлупой,
а пространство и время питаются снежной крупой.

Засыпают в реке краснопёрка и синяя щука,
и кипит в котелке шелуха золотистая лука,
и Младенца к груди прижимает святой Симеон,
и сидят на домах разноцветные птицы имён.

* * *

То, что жизни и смерти дороже,
Я сегодня куплю за гроши.
Что ж ты водишь ладонью по коже —
Шелковистой изнанке души?

Разбежались, вздохнули, застыли
Волны плоские цвета слюды
Кто уснул или умер — не ты ли,
Царь речного песка и воды?

Бог приходит к тебе и уходит,
Сердце бьется и движется кровь.
Все, что в мире с тобой происходит,
Называется словом любовь.

Проступает намеком на чудо
В мертвом дереве тело креста.
Жив Христос, и готовит Иуда
К поцелую сухие уста.

На пути в Эммаус

1.

Если жизнь становится смертным ложем,
торжествует вновь пустоты утроба.
Мы лежим во тьме и понять не можем —

кто отвалит камень от двери гроба?
В помутневшем воздухе стёрты грани
между нашим раем и нашим адом.
На больничной койке, на поле брани
жизнь и смерть, как видно, гуляют рядом.
Не песок, не камни в земном пейзаже,
не приказ царей, не людская злоба —
только наши страхи стоят на страже.
Кто отвалит камень от двери гроба?
И хотя своё торжество когда-то
Ирод-царь отпраздновал в Кесарии,
но уже готовили ароматы
Саломия, Марфа и две Марии.
Не поддавшись страху, тоске, испугу,
шли под сводом неба, смотрели в оба
и шептали тихо во тьме друг другу:
«Кто отвалит камень от двери гроба?»

2.

Мы красили волосы хною иранской
и времени двигали глыбы,
покуда в потоках воды Иорданской
скитались священные рыбы.
Мы пили вино, и сквозь грани стакана
оно пламенело, как рана,
и слёзы любви Галилейская Кана
мешала с водой Иордана.
И мы целовали сквозь кружево шали
в тоске материнские руки,
и вместе небесную пищу вкушали
в преддверии вечной разлуки.
Мы падали, в кровь разбивая колени,
рыдали, как малые дети,
и Богу молились, пока в Галилее

сушились рыбацкие сети.
Плывёт облаков поднебесное братство
прообразом будущей жизни.
О, как нам досталось такое богатство
в земной и небесной отчизне!
На лицах останутся счастье и горе,
как оттиск на ткани убруса,
как вечно хранит Галилейское море
следы от стопы Иисуса.

3.

Два путника в узах печали брели в Эммаус
по пыльной дороге, заросшей травой у обочин.
Трава шелестела, и воздух был горек на вкус,
каймай облаков был пустой небосвод оторочен.

Два путника шли, и уже различали село
там, где у скалы зеленела живая маслина.
Рожковое дерево буйно и пышно цвело,
как знак покаянья для бедного блудного сына.

О, как он боялся приблизиться к дому отца,
сжимая в ладони горошины красного цвета!

Два путника шли — и в груди их горели сердца,
а Кто повстречался им — вовсе не знали ответа.

Вот так бы и нам по обочине жизни брести
под взглядом Отца и под сводом пустынного неба,
пять красных горошин до боли сжимая в горсти,
чтоб лик Иисуса узнать в преломлении хлеба.

4.

Не ночью, а утром, когда небосвод одноглаз,
но волны мятежные уз не отринули брачных,
вы будете видеть толпу насекомых прозрачных —
и радости вашей никто не отнимет у вас.

А ночью, когда над водою взойдёт Волопас
и звёздное стадо погонит куда-то на север,
вы вдруг ощутите, как пахнут ромашка и клевер —
и радости вашей никто не отнимет у вас.

Цветов лепестки так похожи на шёлк и атлас,
как голос прибоя на звук отдалённых рыданий.
Одежда для ангелов сшита из облачных тканей —
и радости вашей никто не отнимет у вас.

Сквозь волны времён приближается Яблочный Спас;
как в хронике века война к довоенной Европе.
Он явится нам, как явился Луке и Клеопе —
И радости нашей никто не отнимет у нас.

МАЛЬЧИК

Однажды внимательный мальчик прочёл
не сказку, а притчу про мух и про пчёл,
и вот, глубочайшего смысла полна,
ему поллюбилась она.

Теперь он следит не за боем быков -
вникает в любовные игры жуков
и видит за ними, в дали голубой,
что будет со мной и тобой.

их цепкие лапки оставят следы
на всём - от еды до беды.

А мальчик сидит на ступеньке крыльца,
и видит он мать свою, видит отца,
какую-то видит старуху...
Он знает, что смерть далека и близка,
как этот забор -
и опять от виска
он гонит жужжащую муху.

Птица пролетит, как тень разлуки...
Ты узнаешь детский наш секрет:
терпит тело родовые муки
в час, когда душа рождает свет.

тополь в одеянии просторном
тянет руки к облачной гряде,
Млечный Путь искрится в небе черном,
лунный серп блестит в речной воде.

А когда-то было всё иначе:
спал Адам, земля была гола,
как ребёнок, заходилась в плаче
мир под тенью птичьего крыла.

В ожиданье глада, мора, труса
тучи затевали разговор,
но, как пламя, Тело Иисуса
засияло на горе Фавор.

Пётр смотрел, закрыв лицо руками,
не смыкая воспалённых век,
как, пренебрегая облаками,
трогал ветер ткань Его одежд.

Там, внизу, сужалась бесконечность,
втягивая мира круговерть,
и стоял Христос у входа в вечность,
крестной мукой побеждая смерть.

2001 г.

Выставка «Мода в искусстве: от античности до модерна»

СГХМ имени А.Н. Радищева

(подготовлена отделом зарубежного искусства). 15.08.2019 – 20.11.2019.

Состав выставки – около 200 произведений, включая живопись, графику, ДПИ, скульптуру, авторские и исторические костюмы из мастерской и отдела хранения ТЮЗа, амфоры из Музея археологии СГУ.

Сопроводительные материалы – аннотации формата А-3 для каждого зала с характеристикой стиля каждой эпохи (античность, средневековье, Возрождение, XVII век – век барокко, XVIII век – рококо, классицизм, XIX век и его многостилье); развернутые аннотации к каждому экспонату; копии журналов мод начала XX века (в свободном доступе), электронный киоск с интерактивной программой.

Задача выставки – показать на основе музейной коллекции историю моды в контексте истории стилей в искусстве и развития человеческого общества в целом.

Прессрелиз (на сайте музея, аналогичный материал – во вводной аннотации при входе на выставку)

Выставка, несомненно, интересна всем. Одежда – самый близкий и необходимый человеку предмет материальной культуры. Даже если мы уверены, что создаем свой, глубоко индивидуальный, только нам присущий стиль, мы всё равно подчиняемся законам, которые диктует нам мода. Она, в свою очередь, зависит, как известно, от развития человеческого общества в целом, его социальной структуры, состояния науки и промышленности.

Мода формируется вместе с другими видами изобразительного искусства и определяется его главным, стилеобразующим видом – архитектурой. Но случалось и, наоборот, – из-за высокой причёски, введенной в моду королевой Франции Марией Антуанеттой, увеличили высоту дверных проёмов. А из-за моды на кринолины пришлось поменять форму кресел.

В «показе мод» на выставке участвуют картины, рисунки, гравюры, миниатюры, художественные куклы, старинные журналы мод, архивные фотографии из собрания Радищевского музея. А также сами изображенные на них произведения декоративно-прикладного искусства – старинные воротники, веера, сумочки, флакончики для духов, другие аксессуары и предметы интерьера.

Замечательное дополнение выставки – древнегреческие вазы из Музея археологии СГУ, форма которых, как показывает даже беглый взгляд, повторяет очертания женской фигуры. Также дополняют и украшают пространство костюмы из мастерской ТЮЗа. Зрители увидят наряду с авторскими работами современных художников ценный исторический экспонат – смокинг конца XIX века, сшитый мастерами фирмы знаменитого саратовского предпринимателя Андрея Бендера.

Самый ранний, с точки зрения хронологии моды, экспонат выставки – ксилография «Сотворение Евы», выполненная Гансом Шпрингклее, учеником и сотрудником мастерской Альбрехта Дюрера (его гравюры также на выставке). Здесь ещё нет одежды, это иллюстрация к предыстории моды.

Только после изгнания из рая, в земной жизни, людям пришлось создать покровы для тела. Вскоре не менее важной, чем защитная функция одежды, стала презентационная – «по одежке встречают». Именно костюм отражает и место человека в обществе, и его индивидуальность, личные вкусы и пристрастия.

Фундаментом для всей истории европейского костюма является античный стиль – помпейские фрески I века до н. э. и их трансформация в произведениях последующих эпох, вплоть до панно самого популярного художника эпохи модерна Альфонса Мухи, которое это нам хорошо демонстрирует на выставке.

Гостей выставки ждёт много открытий. Пусть модельеры каждый раз преподносят очередную смену модных тенденций как нечто новое и оригинальное, они и сами адресуются к хорошо забытому старому, актуализируя его в связи с запросами времени.

Современные обладательницы лабутенов будут удивлены, узнав, что в XVIII веке им пришлось бы заплатить большой штраф – право носить обувь на красных каблуках имели только аристократы. Многие со-

временные девушки увидят свою причёску на старинных портретах – ведь «а ла фонтанж» появилась в конце XVII века благодаря фаворитке французского короля Людовика XIV.

Каждый посетитель выставки сможет самостоятельно проверить себя – свой вкус и своё чувство стиля с помощью интерактивной мультимедийной программы.

Представление экспозиции:

Первую часть экспозиции представим в виде краткого конспекта маршрута, с остановкой на некоторых основных моментах – воспроизведем то, что зритель слышит на экскурсии.

Раздел 1. Античность

Показ античных фресок I в. н. э. – I в. до н. э., краткая аналитическая характеристика. Костюм состоит из отдельных, преимущественно прямоугольных неспитых кусков ткани. Женский и мужской костюм схожи, с той лишь разницей, что женские – длиннее.

При всем величии – простота и удобство.

Сравнение подлинных одежд персонажей с одеждой на картинах художников эпохи историзма. Вопросы к зрителям, поиск отличий.

Нб. Фигура в античной одежде напоминает античную колонну (видно на картине Ф.А. Бронникова «Аспазия и Алкивиад перед судом архонта». 1868)

Раздел 2. Средневековье.

Рассматриваются алтарные доски XIII–XV вв.

Принципы средневековой моды анализируются на примере складного алтаря

«Дева Мария с избранными святыми», особое внимание обращается на створку «Святая Доротея». Роскошные ткани, появление сшивной одежды. В эпоху позднего средневековья в Европе складывается культ Прекрасной Дамы.

Святая Доротея изображена в одежде знатной женщины, современной автору. Платье с завышенной талией подчеркивает женственность фигуры, зрительно увеличивая живот (объяснение «моды» на бе-

ременность). Нижнее платье – с широкими длинными рукавами, признак «благородного» происхождения. Верхнее, без рукавов, с большим вырезом, позволяет увидеть красоту нижнего. На голове – ажурная сеточка, украшенная драгоценными камнями. Узкие туфли, удлиняющие фигуру – типичная обувь готической эпохи. Изображения скульптурные и на предметах ДПИ аналогичны.

Сходство с архитектурой – готическая «вытянутость» вверх.

Раздел 3. Возрождение.

Примеры женской моды дают гравюры «Дева Мария с младенцем Христом и святой Анной. 1501» и «Мария в звёздной короне. 1516».

Одежда Девы Марии подчёркивает ее женственность и физическую красоту. Святая Анна одета строже, как и полагалось замужней женщине. Её одежда более закрытая, головной убор состоит из нижнего и верхнего платка – особенность, характерная именно для Германии, страны «Северного Возрождения», более строгих нравов, чем Италия.

Примеры мужской моды – на картине художника эпохи историзма С. Пергера «Рафаэль представляет папе Юлию II эскиз фрески «Спор об Евхаристии» 1839».

Мировоззрением эпохи Возрождения определяется вся конструкция мужского парадного костюма, подчеркивающая красоту и мощь человека. Узкие штаны-чулки показывают мускулистые ноги, поверх них – короткие штаны, практически полностью скрывааемые плащом. Широкие одежды из тяжёлых тканей, пышные рукава зрительно увеличивают плечи, создают впечатление массивной фигуры, твердо и прочно стоящей на земле. Низкий головной убор (беретто) на некоторых персонажах, мягкая обувь без каблуков («медвежья лапа») усиливают это впечатление.

В проеме окна видны очертания знаменитого римского Собора св. Петра, практически повторяющего силуэты изображенных фигур.

Костюмы к комедии В. Шекспира «Много шума из ничего» (ТЮЗ им. Ю.П. Киселева)

- свободные вариации ренессансной одежды, в вольной форме передают дух эпохи. Мужскую моду испанского Возрождения представляет *«Портрет герцога Альфонсо д'Эсте» (копия XVIII века с работы неизвестного художника XVI столетия);*

- особенности испанской моды, более строгий характер костюма.

Картина венецианского художника XVI в. Бенедетто Калиари на евангельский сюжет «Богач и Лазарь» позволяют получить представление не только о венецианской моде того времени, но и о торговых связях Венеции и Турции: многие персонажи (сам богач, стража и другие) одеты в турецкие костюмы. Именно хорошо знакомая Турция олицетворяла для автора картины библейский Восток.

Особое внимание уделяется картине нидерландского мастера *Луи-са де Колери «Прогулка по набережной»* (ок. 1605). Персонажи одеты и причесаны по испанской моде (Нидерланды в ту пору – провинция Испании).

Главное – мы видим, как мода отражает дух эпохи и национальный характер испанцев, закалившийся в многовековой борьбе с маврами. Строгость, сдержанность, замкнутость подчеркивается корсетом – у мужчин куртки напоминают латы; у женщин, узкие жесткие корсеты и тяжелые каркасные юбки делают фигуру одновременно женственной и аскетичной.

Но художник показывает и новшества моды: у дам – веера, зонтик, у кавалеров – шпага, которая заменила тяжелый рыцарский меч, чувствуются иностранные влияния.

Обращается внимание, как всего один элемент костюма может отражать характер нации. Пример – воротник. На картине их – три типа. Самый строгий, закрывающий шею, гофрированный – испанский; отложной открытый – английский (Англия в это время – страна пассионариев, морская держава); самый открытый и роскошный – французский.

На рубеже XVI–XVII веков в моду входят различные аксессуары, один из самых главных – носовой платок. Это предмет роскоши – большой, из тонкой ткани, украшен кружевом, его носят в руках (показывается на картинах и витринах).

На вторую часть экспозиции предлагается посмотреть глазами зрителя, который самостоятельно изучает экспонаты и сопроводительные материалы.

Раздел 4. XVII век (главный стиль – барокко) Примеры этикеток.

1) *Якоб Дюк / Jacob Dick. 1600–1667. Игра в карты.*

Копия конца XVIII – начала XIX века. Дерево, масло

Происхождение: в 1920 из Саратовского отдела изобразительных искусств.

Действие, вероятно, происходит в трактире, где находятся на постое военные. Военная форма начала формироваться только в XVII века и сложилась в ходе его длительных войн. Мужской костюм в первой половине столетия приобрел более свободные и удобные формы, чем раньше. Силуэт фигуры стал определяться завышенной линией талии и длинными неширокими панталонами. На перевязи крепится шпага – обязательная деталь дворянского костюма. На ногах – широкие сапоги с раструбами. Дополнялся силуэт широкополой шляпой с пером или шлемом. Женщина, видимо, замужняя горожанка – ее одежда состоит из широкой свободной юбки и рубашки с зашнурованным лифом, на голове – чепец.

2) *Юриан Якобсен / Jurian Jacobsen. 1625/1628–1685, круг. Охота*

Холст, масло.

Происхождение: в 2006 году от Министерства культуры РФ.

Немецкий художник Юриан Якобсен находился под влиянием знаменитого мастера охотничьих сцен Франса Снейдерса. Из-за состояния сохранности картины фигуры кабанов в центре композиции слились с темным фоном и с трудом угадываются лишь по белильным мазкам, обозначающим клыки.

Костюмы охотников, напротив, видны очень хорошо. Их шляпы с широкими мягкими полями, украшенные яркими перьями и лентами, светлые куртки-камзолы с декоративными строчками и поясом-перевязью вносят элемент праздника. Сохраняется нарядность, свойственная парадному дворянскому костюму. В это время еще нет разделения на праздничный, военный и прогулочный костюм. Однако более свободный, не сковывающий движения покрой сближает наряд охотников с удобной одеждой простолюдинов.

3) Голландский художник середины XVII века. Мужской портрет

Холст, масло

Происхождение: в 1889 от А.П. Боголюбова, по завещанию художника В.Д. Сверчкова

Автор был современником Рембрандта ван Рейна (1606–1669). Светотеневая моделировка формы и психологическое решение образа говорят о влиянии этого великого художника.

Человек, изображенный на портрете, явно умен и хорошо образован. Но кто он – представитель дворянского сословия, врач, ученый, купец, мы не знаем. Видимо, он протестант – одет довольно скромно, большой отложной воротник «раба», главное украшение мужского костюма, согласно правилам этой концессии, не имеет кружевной отделки.

Раздел 5. XVIII век – рококо

1) Александр Рослин / Alexander Roslin. 1718–1793

Портрет И.И. Бецкого. Уменьшенная копия второй половины XVIII века. Холст, масло

Происхождение: в 1927 из Государственного музейного фонда.

Иван Иванович Бецкой (1704–1795) – личный секретарь императрицы Екатерины II, президент Императорской Академии художеств. По его инициативе был создан Смольный институт, Воспитательные дома в Москве и Санкт-Петербурге. Будучи директором канцелярии строений, он много сделал для украшения Петербурга: при нем воздвигнут монумент Петру Великому работы Э.М. Фальконе, «одеты в гранит» набережные Невы и каналов, отлита решетка Летнего сада.

Бархатные узкие штаны (кюлоты), белые шелковые чулки, узкие кожаные туфли на красном каблуке – детали одежды европейского аристократа XVIII века. С конца XVII века, как отмечалось в первой части материалов, только дворянин имел право носить туфли на красном каблуке. Атласный халат, подбитый сукном, и не застегнутые у колен кюлоты говорят о том, что портретируемый изображен в домашней обстановке.

2) *Йозеф ван Оуденховен / Joseph van Oudenhoven. 1825 – около 1900*
Удачная охота. 1855

Дерево, масло. Слева внизу подпись и дата: J. van Oudenhoven. 1855

Происхождение: в 1885 из Императорской академии художеств

Бельгийский художник Йозеф ван Оуденховен был мастером галантных сцен в духе XVIII века. Птица традиционно считалась символом женской чести. Таким образом, этот сюжет можно трактовать как сцену соблазнения. Дама и кавалер одеты по моде XVIII века – эпохи рококо. К середине столетия женское платье становится еще более сложным по силуэту. Юбка по-прежнему на кринолине, но более растянута в боках, имеет форму эллипса. Из-за этого кавалер даже не мог идти рядом с дамой, а шёл несколько впереди, ведя её за руку. На даме, как было тогда принято, две юбки. Лиф узкий, на корсете, с глубоким вырезом в виде каре, обшитом воланами. На голове – кружевная наколка, похожая на чепец, но поменьше. Довольно скромный костюм дамы позволяет предположить, что она не принадлежит к высшему сословию.

Раздел 6. XIX век – многостилье

1) *Йозеф Крейцингер / Josef Kreutzinger. 1757–1829 Мужской портрет*
Холст, масло

Происхождение: в 1933 из Государственного музея изящных искусств, Москва.

Перед нами – просвещённый европеец, аристократ. Двубортный фрак с двумя рядами пуговиц, узкие, обтягивающие кожаные штаны-кюлоты и сапоги с отворотами – такой элегантный, сдержанный, без пышных аксессуаров костюм пришел в Европу из Англии, и первоначально предназначался для верховой езды. Волосы, по новой моде, коротко пострижены, но еще напудрены – мужчины перестают пудрить причёску в конце первого десятилетия XIX века. Это позволяет датировать портрет рубежом XVIII–XIX вв.

Английская мода, связанная с культом простоты, стремлением сблизиться с природой, отвечала веяниям времени, привнесённым Великой французской революцией.

2) *Иоганн Баптист Лампи-Младший / Johann Baptist Lampi II, 1775–1837*
Портрет графини Н.Ю. Салтыковой-Головкиной. 1802–1804.

Холст, масло

Происхождение: в 1933 из ГМИИ. Ранее – собрание С.М. Голицына, усадьба Кузьминки Московской губернии

Австрийский художник Иоганн Баптист Лампи Младший был мастером парадного, «обстановочного» портрета. При этом ему удавалось передать индивидуальность модели.

О Наталье Юрьевне Салтыковой-Головкиной (1781/1782–1860) современник писал: «Если бы у Н.Ю. не были слишком крупные черты лица, она была бы совершенною красавицей. Без большого ума, она была очаровательна до невозможности». На портрете Наталья Юрьевна явно более 20 лет, так как он, по всей видимости, написан в начале XIX столетия, когда в искусстве главенствовали принципы классицизма. На это указывают колонны за спиной Натальи Юрьевны, ее поза, прическа и костюм.

Идеал классицизма – античность, и покрой платья, с завышенной талией и свободно драпирующейся юбкой, напоминает античные одеяния.

3) *Карл фон Саар / Karl von Saar. 179–1853* Портрет женщины с ребёнком
Бумага, графитный карандаш, темпера.

Происхождение: в 1997 году из Государственного музейно-выставочного центра "РОСИЗО" при Министерстве культуры РСФСР.

Творчество венского художника К. фон Саара связывается со стилем бидермейер, одним из ответвлений романтизма, широко распространенным в Германии и Австрии в 1815–1848 гг. Следуя общественному запросу, художник стремится найти черты идиллической привлекательности в мире частного человека, его семейного быта. В это время женщины носили платья с узкой талией, широкими декольте, открывающим плечи, пышными юбками в форме колокола. Прическа на прямой пробор с низко уложенными волосами вошла в моду в 1840-е годы. Костюм и прическа позволяют уточнить время создания портрета.

4) *Е. Яхонтова. Портрет девочки. 1875*

Холст, масло. Слева по краю процарапана подпись: Яхонтова, 1875

Происхождение: в 1958 году приобретена у К.А. Пузановой, Саратов

На портрете изображена девочка-подросток. О том, что ей еще нет 16 лет, можно судить не только по лицу, но и по прическе. В XIX веке девочки носили распущенные волосы до совершеннолетия, обычно лет до 16, когда они начинали выезжать в свет. Детский костюм подражает взрослому, но проще и свободнее, украшения очень скромные. Модным элементом является закрытый воротник с кружевной отделкой и медальоном на бархотке.

В экспозицию XIX в. включены не только произведения искусства (в т.ч. костюмы из мастерской ТЮЗа, авторские куклы), но и важный исторический экспонат, «заслуживший» отдельную аннотацию на мольберте:

Фрак и жилет. Торговый дом А. Бендер и сыновья. Саратов. Конец XIX – начало XX века

(Фонд ТЮЗа имени Ю.П. Киселёва)

Фрак – мужская верхняя одежда особого покроя, короткая спереди и с длинными узкими фалдами сзади, с небольшим отложным или стояче-отложным воротником и узкими рукавами, без карманов. Покрой фрака в основных чертах сохранился до нашего времени.

Фрак появился в Англии в середине XVIII века как летняя практичная одежда для верховой езды. Довольно скоро он вошел в моду во Франции в среде франтов-англоманов. В России во времена Павла I фраки, ставшие своеобразным символом бунтующей Франции, были запрещены и лишь после кончины императора вновь появились в столичных салонах, а затем превратились в повседневную одежду.

В «Горе от ума» А.С. Грибоедова встречаются несколько неодобрительные слова о фраке, который в начале XIX века в России мог восприниматься ещё с некоторой опаской:

«Хвост сзади, спереди какой-то чудный выем,

Рассудку вопреки, наперекор стихиям» (действие III, явл. 22).

Во второй половине XIX века фрак превращается в парадную одежду для торжественных и официальных мероприятий. Под воротником, на подкладке, тканая этикетка, свидетельствующая о том, что фрак (и дополняющий комплект жилет) являются ценными историческими экспонатами – они изготовлены мастерами уже названной выше модной фирмой Саратова конца XIX – начала XX века «Торговый дом А. Бендер и сыновья».

Андрей Бендер в 1887 году вместе с родственниками основал товарищество по продаже и производству популярной ткани сарпинка. Её производили немцы Поволжья, обосновавшиеся в Сарепте (недалеко от современного Волгограда)

К 1911 году он владел сетью магазинов одежды, имея оборотный капитал 1,2 миллиона рублей в год. О его непомерном честолюбии и торговом размахе свидетельствует скульптурная группа в нише на фронтоне одного из его роскошных магазинов – лев, символ власти, стоит на земном шаре, обёрнутом в сарпинку.

Сейчас в этом здании, расположенном на углу улиц Радищева и Первомайской, находится городская администрация.

Саратовские краеведы утверждают, что звучную немецкую фамилию для своего Остапа Ильи Ильф (побывавший в Саратове в 1925 года) и Евгений Петров позаимствовали именно у Андрея Бендера. Согласимся ними – в фантастическом имени города «Арбатов» синтезированы слова «Саратов» и бытующее местное название Немецкой улицы «Арбат», а незадачливые «дети лейтенанта Шмидта» встретились в горисполкоме, который как раз находился в названном доме со львом. Подлинный фрак и жилет фирмы А. Бендера дополняют элементы мужского костюма, созданные в конце XX века костюмерами ТЮЗа.

Завершается выставка, соответственно названию, произведениями стиля модерн:

1) Альфонс Муха. 1860–1939

Самаритянка. Афиша. 1897. Бумага на холсте, хромолитография

Происхождение: в 1898 приобретено музеем

Чех Альфонс Муха – художник стиля модерн, который сделал рекламу, в том числе театральную, настоящим искусством. Его слава нача-

лась с афиши спектакля «Жисмонда» парижского театра «Ренессанс» Сары Бернар, где в главной роли блистала эта великая актриса. Она же – самаритянка в одноимённом спектакле. В эпоху модерна на смену корсетам приходит мода на прямые, струящиеся линии, естественные женские формы – костюм героини представляет собой свободно драпирующийся кусок ткани, заколотый на левом плече.

2) Альфонс Муха. 1860–1939

Панно. Роза. Из серии «Цветы». 1898

Бумага на холсте. Хромофотография

Происхождение: в 1898 приобретено музеем

Плакаты-панно, созданием которых Альфонс Муха занимался в 1895-1905 годы, выдвинули его в число лидеров мирового модерна. «Роза» – пример его неподражаемого стиля. Пленительная, грациозная молодая женщина утопает в море цветов. Со своей роскошной короной волос, в свободной одежде (по сути, это просто кусок ткани, обвивающий тонкую фигуру подобно античной тунике), со шлейфом, напоминающим розовый бутон, она является олицетворением этого прекрасного цветка. Одежда часто украшалась аппликациями из ткани и кружев.

Босые ноги должны были вызывать ассоциацию с прекрасной «босоножкой», современницей художника Айседорой Дункан, мечтавшей о возрождении античного танца.

Эти прекрасные работы рубежа XIX–XX вв., соседствуя с античными фресками, «закольцовывают» экспозицию (в том числе – в прямом смысле), возвращая нас к истокам европейской моды.

Приложение 1

Сведения о докладчиках, участниках дискуссий / сост. Ю.Г. Филиппова

Алексеева Екатерина Александровна – в 1997 году окончила романо-германское отделение Саратовского Государственного университета имени Н.Г. Чернышевского. В 2001 г. защитила кандидатскую диссертацию по теории языка (языковой символизм). Стажировалась и преподавала во Франции, Швейцарии, Италии. В настоящее время доцент кафедры гуманитарных дисциплин СГК имени Л.В. Собинова. В сферу научных интересов входят проблемы межкультурной коммуникации, лингвистики и семиотики.

Боровская Марина Игоревна – в 1991 году окончила Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И.Е. Репина по специальности «Искусствоведение». Работает в Саратовском государственном художественном музее имени А.Н. Радищева в должности заместителя генерального директора по научной работе.

С 2018 года обучается в аспирантуре СГК имени Л.В. Собинова по научной специальности 17.00.09 «Теория и история искусства» (научный руководитель – профессор Н.И. Девятайкина).

Специализация: отечественная графика XIX–XX вв.; отечественное искусство 1920–30-х гг.; коллекции графики Радищевского музея (история формирования и экспонирования).

Девятайкина Нина Ивановна – в 1969 окончила исторический факультет Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского. 1969–2011 гг. – ассистент, старший преподаватель, доцент, профессор СГУ. 1994–2007 гг. – заведующая кафедрой истории средних веков СГУ. 2012 – профессор Саратовской государственной консерватории. С 2016 г. – профессор МПГУ.

Тема кандидатской диссертации: «Франческо Петрарка и возникновение гуманистической этики итальянского Возрождения», Ленинградский государственный университет, 1979. Тема докторской диссер-

тации: «Мировоззрение Петрарки (1304–1374)», Санкт-Петербургский государственный университет, 1992.

Проходила научные стажировки во Франции, Италии, Испании, Германии, США.

Является членом диссертационного совета: ДМ 210.032.01 по присуждению ученой степени доктора искусствоведения при Саратовской государственной консерватории.

Дорогина Елена Алексеевна – в 1995 году закончила исторический факультет СГУ. С 1994 года работает в Саратовском государственном художественном музее имени А.Н. Радищева: 1994–1995 – экскурсовод; 1995–1999 – младший научный сотрудник отдела современного искусства; 1999–2004 – старший научный сотрудник отдела современного искусства; 2004–2008 – заведующая сектором русского искусства XX–нач. XXI вв.; с 2008 – по настоящее время – заведующая отделом современного искусства. Член Ассоциации искусствоведов.

В 2019 – закончила аспирантуру СГК им. Л.В. Собинова по научной специальности 17.00.09 «Теория и история искусства». В 2020 году защитила кандидатскую диссертацию по научной специальности 17.00.09 «Истоки формирования неофициального искусства Саратова (Николай Гуцин и его круг)» в Российском государственном университете имени А.И. Герцена (г. Санкт-Петербург).

С 2020 года преподает в Саратовской консерватории дисциплину «История изобразительного искусства».

Дронов Алексей Владимирович – кандидат философских наук, доцент кафедры гуманитарных дисциплин СГК имени Л.В. Собинова. Окончил философское отделение факультета социально-гуманитарных наук СГУ имени Н.Г. Чернышевского (1999). В 2003 году защитил кандидатскую диссертацию на тему «Онтологическое мышление: перспективы трансцендентализма в свете постмодернистской ревизии». Автор монографии «Философия постмодерна: Развитие трансцендентального мотива» (2007). Сфера научных интересов: современная западная философия, трансцендентальная философия, феноменология, деконструкция.

Измайлов Руслан Равилович – в 1999 году окончил СГУ имени Чернышевского и поступил в аспирантуру по кафедре русской литературы XX века. В 2004 году защитил кандидатскую диссертацию «Время и пространство в поэзии И. Бродского».

В 2002 году начал работу в Педагогическом институте СГУ на кафедре русского языка, литературы и спецметодик, сначала в должности ассистента, а с 2004–2010 гг. – доцента кафедры.

С 2010 года – доцент кафедры гуманитарных дисциплин СГК имени Л.В. Собинова, с 2014 года – зав. кафедрой гуманитарных дисциплин.

Сфера научных интересов: русская литература, поэзия, русская религиозная философия, богословие, философия языка (прежде всего – имяславский дискурс), духовные основы искусства.

Ильина Ирина Анатольевна – в 1994 году закончила художественно-графический факультет Московского педагогического государственного университета по специальности изобразительное искусство, в 2020 – аспирантуру Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова по научной специальности 17.00.09 «Теория и история искусства».

Место работы – Саратовский государственный художественный музей имени А.Н. Радищева, научный сотрудник отдела русского искусства. Сфера научных интересов – древнерусское и русское изобразительное искусство.

Кекова Светлана Васильевна – поэт, филолог, член Союза российских писателей. Лауреат «Новой Пушкинской премии» 2014 г. «За совокупный творческий вклад в отечественную культуру». Лауреат специальной премии «Московский счет» за лучшую поэтическую книгу 2013 года – «Сто стихотворений».

Окончила филологический факультет Саратовского университета (1973).

Защитила кандидатскую диссертацию, посвященную поэзии Николая Заболоцкого (1987), затем докторскую («Метаморфозы христианского кода в поэзии Н. Заболоцкого и А. Тарковского» (2009).

Профессор кафедры гуманитарных дисциплин Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова. Читает курс «История искусства», осуществляет руководство работой аспирантов и соискателей, является организатором и соорганизатором литературной гостиной «Слово и Дух».

Сфера научных интересов совпадает с профессиональной деятельностью: история литературы и искусства, русская религиозная философия, богословие, философия языка, духовно-эстетические основы культуры и искусства.

Является членом диссертационного совета: ДМ 210.032.01 по присуждению ученой степени доктора искусствоведения при Саратовской государственной консерватории.

Киреева Наталья Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент. В 2007 году окончила СГК имени Л.В. Собинова. По окончании консерватории поступила в аспирантуру СГК. В 2010 защищена кандидатская диссертация «Хоровая театрализация: коммуникативные аспекты» (научный руководитель – доктор философских наук, профессор З.В. Фомина).

Работает в СГК с 2007 года.

В центре научных интересов – хоровой театр и его коммуникативные возможности.

Курилова Наталья Антоновна – окончила Институт истории и международных отношений Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского по специальности «Искусствоведение» (2011); Институт УНИК по образовательной программе «Критика и кураторство в современном искусстве», Москва, (2013–2014); аспирантуру СГК имени Л.В. Собинова по научной специальности 17.00.09 «Теория и история искусства» (2020).

Работает в должности старшего научного сотрудника сектора новейших течений отдела современного искусства Саратовского государственного художественного музея имени А.Н. Радищева.

В сфере научных интересов – современное искусство Саратова; искусство новейших течений; отечественное и зарубежное искусство XX–XXI вв.

Лихоманов Ким Владимирович – окончил исторический факультет СГУ имени Н.Г. Чернышевского в 2011 году. В сфере научных интересов – социальная история архаичных обществ и их культура, история русской литературы.

Меньшикова Анна Александровна – в 1999 году окончила исторический факультет Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского. С 1999 по 2003 гг. училась в аспирантуре СГУ. В 2003 г. защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Реорганизация органов исполнительной власти в США в годы «нового курса» Ф.Д. Рузвельта».

В Саратовской государственной консерватории работает с 2003 года. Читает курсы «История» (специалитет, бакалавриат), «Социология» (бакалавриат).

Мошников Владимир Александрович – окончил Орловский государственный педагогический институт (графический факультет) в 1974 году. Участник областных, республиканских, зональных, зарубежных выставок. Член Союза художников РФ. Заслуженный художник России.

Панкова Алена Игоревна – окончила Саратовскую государственную консерваторию имени Л.В. Собинова в 2013 году по специальности «Дирижёр академического хора». С 2016 года работает на факультете СПО Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова преподавателем специальности «Хоровое дирижирование». В 2020 году защитила диссертацию по теме «Преломление духовных традиций в музыкальном искусстве Америки и России (на материале духовного творчества Л. Бернштейна и Р. Шедрина). Сфера научных интересов – трансформация канонических жанров в творчестве композиторов второй половины XX века.

Полозова Ирина Викторовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки, проректор по научной и международной деятельности Саратовской консерватории.

Окончила Новосибирскую государственную консерваторию имени М.И. Глинки и аспирантуру при ней в классе доктора искусствоведения, профессора Б.А. Шиндина. В Саратовской консерватории работает с 1997 года. В 2000 г. защитила кандидатскую диссертацию по теме «Традиции литургического пения старообрядцев поморского согласия Западной Сибири», а в 2009 г. – докторскую диссертацию по теме «Церковно-певческая культура саратовских старообрядцев в историческом аспекте». Профессор кафедры истории музыки. Сфера научных интересов исследователя сопряжена с вопросами истории отечественной культуры. Средневековое церковно-певческое искусство, рукописные певческие памятники, крюковая нотация и знаменное пение находятся в центре внимания научной деятельности И.В. Полозовой. Кроме того, она занимается изучением региональной церковно-певческой культуры в ее историческом аспекте.

С 2020 года является председателем диссертационного совета: ДМ 210.032.01 по присуждению ученой степени доктора искусствоведения при Саратовской государственной консерватории.

Рыбникова Анна Юрьевна – в 2008 году окончила СГК имени Л.В. Собинова по специальности «Дирижер, хормейстер академического хора, преподаватель». Работает в СГК имени Л.В. Собинова в должности начальника отдела по социальной и воспитательной работе, также является преподавателем дирижирования и чтения хоровых партитур факультета СПО. С 2019 года обучается в ассистентуре-стажировке СГК имени Л.В. Собинова. Сфера научных интересов – проблема взаимодействия слова и музыки в хорах современных композиторов.

Савицкая Татьяна Евгеньевна – окончила исторический факультет Саратовского государственного университета в 1986 году. В настоящее время – заведующая отделом зарубежного искусства Саратовского Государственного художественного музея имени А.Н. Радищева. Защи-

тила кандидатскую диссертацию в 2017 году по теме «Образ и стиль в немецком искусстве эпохи историзма (на основе коллекции керамики СГХМ имени А.Н. Радищева)».

Сфера научных интересов – искусство Западной Европы XV–XIX веков.

Смоктий Яна Олеговна – окончила СГК имени Л.В. Собинова в 2018 году по специальности дирижирование академическим хором. В том же году поступила в аспирантуру по научной специальности 17.00.09 «Теория и история искусства» (научный руководитель – профессор С.В. Кекова).

Тема диссертационного исследования: «Искусство как исповедь и проповедь: “гоголевский текст” в русской хоровой музыке».

Тупицын Дмитрий Сергеевич – окончил Саратовскую государственную консерваторию в 2002 году по специальности «Виолончель» (оркестровые струнные инструменты) – артист камерного ансамбля, артист оркестра, преподаватель. В настоящее время обучается в ассистентуре-стажировке СГК имени Л.В. Собинова. Работает в Саратовском академическом театре оперы и балета концертмейстером группы виолончелей симфонического оркестра. Сфера научных интересов – история Саратовской композиторской школы, а также сочинений для виолончели и с участием виолончели.

Тырникова Наталия Геннадиевна – в 1993 окончила романо-германское отделение филологического факультета Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского по специальности «Английский язык и литература». С 1999–2003 гг. обучалась в заочной аспирантуре при кафедре русского языка и речевой коммуникации филологического факультета СГУ им. Н.Г. Чернышевского. В 2003 г. защитила кандидатскую диссертацию по теме «Общее и специфически национальное в речевом этикете (на материале русского и английского языков)». В 2008 г. присвоено ученое звание доцента.

Работает в СГК имени Л.В. Собинова с 1997 г., где ведет курс иностранных языков и преподает русский язык как иностранный.

Тюрякова Юлия Викторовна – 2014 году окончила Самарскую государственную академию культуры и искусств по специальности «Музыковедение», а затем, заочно, регентское отделение Самарской православной духовной семинарии в 2018 году. Работает преподавателем музыкально-теоретических дисциплин Сызранского колледжа искусств и культуры имени О.Н. Носцовой, параллельно обучается в аспирантуре Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова по специальности научных работников 17.00.02 «Музыкальное искусство». Изучает церковно-певческие традиции Сызранской епархии, планирует защитить диссертацию по данной тематике.

Филиппова Юлия Геннадьевна – в 2001 году окончила СГК имени Л.В. Собинова по специальности дирижирование академическим хором, в 2013 окончила аспирантуру СГК с защитой кандидатской диссертации «Феномен Петербурга в русской художественной культуре: проблема “двоемирия”» по специальности научных работников 17.00.09 «Теория и история искусства». Является лауреатом XXVIII Международной научно-практической конференции «В мире науки и искусства» (г. Новосибирск, 2013 г.).

С 2005 – зав. аспирантурой СГК. С 2012 года – декан факультета подготовки научно-педагогических кадров и дополнительного профессионального образования СГК.

В сфере научных интересов – искусство Петербурга.

Фомина Зинаида Васильевна – окончила исторический факультет Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского в 1976 г. В 1997 г. защитила докторскую диссертацию по теме «Человеческая духовность: онтологические и аксиологические аспекты». В 1998–2000 гг. работала в должности профессора кафедры философии Саратовской академии права. С 2000–2018 гг. – профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, до ноября 2014 года – заведующая кафедрой гуманитарных дисциплин.

Является членом двух диссертационных советов: ДМ 210.032.01 по присуждению ученой степени доктора искусствоведения при Саратов-

ской государственной консерватории и Д 212.243.09 по присуждению ученой степени доктора философских наук при Саратовском государственном университете.

Шлыкова Светлана Петровна – в 1988 году закончила филологический факультет Саратовского государственного университета имени Н.Г. Чернышевского по специальности русский язык и литература.

С 2004 года по настоящее время работает в Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова на должности редактора информационного отдела, а также преподавателя русского языка и литературы факультета СПО.

Старший научный сотрудник Центра комплексных художественных исследований.

В 2013 году по специальности 17.00.09 – Теория и история искусства защитила кандидатскую диссертацию «Трансгрессия в авангардном искусстве XX – начала XXI веков».

Сфера научных интересов: онтология авангардного искусства, интерпретация христологического аспекта в художественном пространстве, трансгрессивные практики в изобразительном и театральном искусстве, кинематографии, литературе XX века.

Шониёзова Динара Махмадовна – окончила Саратовскую консерваторию по специальности «Музыковедение» в 2018 году. В настоящее время является аспирантом кафедры теории музыки и композиции. С 2020 года работает в должности преподавателя музыкально-теоретических дисциплин факультета СПО СГК имени Л.В. Собинова, а также ведущим специалистом отдела информационной деятельности. Сфера научных интересов – современный отечественный оперный театр XXI века.

Приложение 2

Приглашения на заседания / Сост., худ.-оформитель Ю.Г. Филиппова

**Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратовский государственный художественный музей имени Радищева**

**ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»**

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Многоуважаемый (ая) коллега!

Рады пригласить Вас на 1-е заседание Открытой научно-творческой
лаборатории в **четверг, 11 октября 2018 г., СГК, каб. 25, 17.00–18.30**

**Тема «Роль контекстов в современных гуманитарно-искусствоведческих
исследованиях»**

В программе:

1. Вступительное слово, постановочный доклад по заявленной теме и его обсуждение – доктор исторических наук, профессор Н.И. Девятайкина.
2. Научно-творческие экспромты (20-минутка поисков и открытий в малых группах). Тема: стихотворение Н. Заболоцкого «У гробницы Данте»: контексты / пути, вопросы, ответы.
3. Презентация новых изданий СГК (С.В. Кекова и Р.Р. Измайлов).

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова

**Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратовский государственный художественный
музей имени Радищева**

**ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»**

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Многоуважаемый (ая) коллега!

Рады пригласить Вас на 2-е заседание Открытой научно-творческой лаборатории в **четверг, 25 октября 2018 г. 17.00–18.30, аудитория 52 (СГК)!**

Тема: «Китч в искусстве и повседневности: истоки, содержание, масштабы явления»

В программе:

Вступительное слово – Н.И. Девятайкина

1. Высокое

Презентация новой научной книги С.В. Кековой и Р.Р. Измайлова.

2. Парадоксальное

Открытая дискуссия о китче (по мотивам выставок, научных статей и результатам раздумий).

3. Умовскипающее

Научно-творческие экспромты: картинка с выставки (И. Глазунов).

4. Разное: об алгоритме подготовки участниками лаборатории коллективной монографии «Контексты и “тексты” искусства: открытия, повороты, казусы»

**Внимание! По просьбе большинства участников с ноября заседания
Лаборатории будут начинаться на час раньше: 16.00–17.30 (ауд. 52)!**

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова

**Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратовский государственный художественный
музей имени Радищева**

**ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»**

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Многоуважаемый (ая) коллега!

Рады пригласить Вас на 1-е в новом учебном году заседание
Открытой научно-творческой лаборатории
во вторник, 8 октября 2019 г. 16.30–18.00, аудитория 1!

**Тема: Леонардо да Винчи и его «Тайная вечеря»: возможности
современных междисциплинарных методов и трактовок (Росс Кинг)**

В программе:

- 1. Вступительное слово и доклад профессора Н.И. Девятайкиной по заявленной теме.***
- 2. Практикум. Приборы и пища на столе апостолов: прямые и символические смыслы (опыт прочтения «с листа»).***
- 3. Обсуждение плана работы лаборатории на 2019–2020 гг.***

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова

**Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратовский государственный художественный
музей имени Радищева**

**ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»**

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Многоуважаемый (ая) коллега!

**Рады пригласить Вас на 2-е заседание
Открытой научно-творческой лаборатории
во вторник, 29 октября 2019 г. в 16.00–18.00, Радищевский музей!**

**Тема встречи: экскурсия по выставке СГХМ имени А.Н. Радищева
«Мода в искусстве: от античности до модерна»**

*Ведет экскурсию
автор-куратор выставки,
кандидат искусствоведения,
заведующая отделом зарубежного искусства Радищевского музея
Татьяна Евгеньевна Савицкая*

Вход для участников лаборатории – свободный!

**Сбор в 16.00 в вестибюле Радищевского музея, старый корпус
(Радищева, 39)**

**С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова**

**Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
Саратовский государственный художественный
музей имени Радищева**

**ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»**

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Многоуважаемый (ая) коллега!

Рады пригласить Вас на 3-е заседание
Открытой научно-творческой лаборатории
во вторник, 12 ноября 2019 г. 16.30–18.00, аудитория № 1!

**Круглый стол: обсуждение романа Гузель Яхиной
«Дети мои»**

Вступительное слово профессора Н.И. Девятайкиной по заявленной теме

Направления обсуждения:

- феномен современных «романов о прошлом» как феномен: чем порожден, почему актуален, чем «берет за живое»;
- особенности художественного диалога прошлого и настоящего;
- одномерность / неоднородность образов романа и характеристик героев;
- место и роль «исторической платформы» и этнического компонента в романе;
- «кинематографичность» текста и «вызовы» визуальности;
- поэтика, музыка, философия романа;
- границы жанра;
- любой иной важный для участников дискуссии вопрос.

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова

**Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратовский государственный художественный музей имени Радищева**

**ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»**

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Многоуважаемый (ая) коллега!

Рады пригласить Вас на **4-е** заседание
Открытой научно-творческой лаборатории, которое состоится
во **вторник, 26 ноября 2019 г., 16.30–18.00 (аудитория № 1)!**

Тема: «Коммуникативные возможности хорового театра»

В программе:

- 1. Вступительное слово профессора Н.И. Девятайкиной.*
- 2. Доклад по заявленной тематике кандидата искусствоведения, доцента кафедры истории и теории исполнительского искусства и музыкальной педагогики Н.Ю. Киреевой.*

Предлагаемые ракурсы рассмотрения проблемы:

- современные социокультурные условия и музыкальное искусство;
- музыкальное искусство и творческое развитие личности;
- жанровые особенности хорового театра как вида музыкального театра;
- композиторская и исполнительская формы хорового театра.

- 3. Ответы докладчика на вопросы аудитории.*

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратовский государственный художественный музей имени Радищева

ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Многоуважаемый (ая) коллега!

Рады пригласить Вас на **5-е** заседание
Открытой научно-творческой лаборатории, которое состоится
во вторник, 10 декабря 2019 г., 16.30–18.00 (аудитория № 1)!

**Тема: «Два загадочных рисунка В. Юстицкого:
сюжеты и “инструменты” атрибуции»**

В программе:

- 1. Вступительное слово профессора Н.И. Девятайкиной.*
- 2. Доклад по заявленной тематике заместителя генерального директора Радищевского музея по научной работе М.И. Боровской.*
- 3. Практикум. Контексты искусства 1930-х годов: рисунки В.М. Юстицкого.*

Примерные вопросы для дискуссии:

- На какие атрибуционные загадки могли бы помочь ответить обороты рисунков?
- Могут ли лицо и оборот рисунков быть связаны с жизнью художника?
- Почему и где художник мог использовать обороты плакатов для своих рисунков?

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратовский государственный художественный музей имени Радищева

ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Многоуважаемый (ая) коллега!

Рады пригласить Вас на **6-е** заседание
Открытой научно-творческой лаборатории, которое состоится
во вторник, **24 декабря 2019 г., 16.30–18.00** (аудитория № 1)!

и пройдет в форме музыкально-поэтического вечера
на тему:

«От Крещения до Рождества: поэтический “Часослов”»

В программе:

Вступительное слово профессора Н.И. Девятайкиной.

- 1. Поэзия Светланы Васильевны Кековой (доктора филологических наук, профессора кафедры гуманитарных дисциплин) в исполнении автора.*
- 2. Музыкальные лирические миниатюры в исполнении заслуженной артистки России, профессора кафедры гуманитарных дисциплин Т.И. Кан.*
- 3. «Рождественское чудо»: делимся историями самых невероятных чудесных событий, которые имели место в вашей жизни либо произошли с кем-то другим, вам известным. Или же вспоминаем о чуде, воплощенном в поэтических строках, живописных полотнах и музыкальных произведениях (не более 2–3-х минут на каждого).*

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова



**Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратовский государственный художественный
музей имени Радищева**

**ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»**

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Многоуважаемый (ая) коллега!

Рады пригласить Вас на 7-е заседание
Открытой научно-творческой лаборатории
во вторник, 14 января 2020 г. в **16.00–18.00, Радищевский музей!**

Тема встречи: Экскурсия-доклад по выставке СГХМ имени А.Н. Радищева
«Петербургское искусство XX века»

*Ведет экскурсию куратор выставки,
заведующая отделом отечественного искусства XX–XXI веков
Радищевского музея
Елена Алексеевна Дорогина*

Вход для участников лаборатории – свободный!

Сбор в 16.00 в вестибюле Радищевского музея (ул. Первомайская, 75)

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратовский государственный художественный музей имени Радищева

ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Многоуважаемый (ая) коллега!

*Рады пригласить Вас на 8-е заседание
Открытой научно-творческой лаборатории, которое состоится
во вторник, 28 января 2020 г., 16.30–18.00 (аудитория № 24)!*

**Тема: «Современная агиография: жизнь и житие
преподобного Феодора Санаксарского»**

В программе:

1. *Вступительное слово профессора Н.И. Девятайкиной.*
2. *Доклад по заявленной тематике – доктор филологических наук, профессор С.В. Кекова; кандидат филологических наук, доцент Р.Р. Измайлов.*

Предлагаемые ракурсы рассмотрения проблемы:

- трансформации агиографического жанра в историческом и социокультурном контексте: житие, жизнеописание, беллетризованное житие, художественное произведение на основе жития;
- особенности и своеобразие книги «Приемший огонь» (автор-составитель игумен Венедикт Кулешов);
- актуальность жанра жития для современности и его будущее.

Вопросы к тексту

1. Какие моменты повествования соответствуют каноническому жанру жития, а какие выводят за его пределы?
2. Стилль или стилизация?
3. Какова возможная читательская аудитория, т.е. кому будет интересен этот текст?
4. Можно ли обнаружить связь образа преп. Феодора Ушакова с образами, явленными в творчестве Ф.М. Достоевского?

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова

**Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратовский государственный художественный
музей имени Радищева**

**ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»**

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Многоуважаемый (ая) коллега!

Рады пригласить Вас на 9-е заседание
Открытой научно-творческой лаборатории
во вторник, 25 февраля 2020 г. в **16.00–18.00, Радищевский музей!**

**Тема встречи: экскурсия по выставке
СГХМ имени А.Н. Радищева
«Морской бой. Боголюбов и Айвазовский»**

*Ведет экскурсию
автор-куратор выставки,
заведующая сектором древнерусского искусства
Радищевского музея
Ирина Анатольевна Ильина*

Вход для участников лаборатории – свободный!

**Сбор в 16.00 в вестибюле Радищевского музея, старый корпус
(Радищева, 39)**

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова

ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Многоуважаемый (ая) коллега!

Рады пригласить Вас на **10-е** заседание
Открытой научно-творческой лаборатории, которое состоится
во **вторник, 10 марта 2020 г., 16.30–18.00 (аудитория № 1)!**

**Тема: «Интерпретация христианских образов в
современном искусстве: трудные шаги к истине»**

В программе:

- 1. Вступительное слово профессора Н.И. Девятайкиной.**
- 2. Доклад по заявленной тематике кандидата искусствоведения
С.П. Шлыковой.**

Примерные вопросы для дискуссии:

1. Актуальность обращения к христианской тематике в изобразительном искусстве XXI века.
2. Границы интерпретационных поисков художников, обращающихся к данной теме.
3. Духовная цензура или духовное прозрение – путь художника к библейским образам.

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова

ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Многоуважаемый (ая) коллега!

Рады пригласить Вас на **11-е**,
заключительное в этом учебном году, заседание
Открытой научно-творческой лаборатории, которое состоится
во **вторник, 30 июня 2020 г., 11.00–12.30**
(дистанционный формат, платформа Zoom))!

**Тема: «Современная проза – «монашеский лик»:
о. Пантелеймон и его первые рассказы»**

В программе:

Вступительное слово профессора Н.И. Девятайкиной.

Примерные вопросы для дискуссии:

1. Проза «от монахов» в пространстве современной литературы.
2. О. Пантелеймон как личность, монах Санаксара, писатель.
3. «Царю Небесный»: сюжет, персонажи, повествователь.
4. Водосвятие как духовное чудо: словесные способы донесения идеи.
5. «Что ты есть имя брате?»: уровни и смыслы текста.
6. «Монахиня»: от случая 1930-х гг. к идее покаяния?
7. Писатель и его герои в рассказах о. Пантелеймона.

Пароли на подключение к конференции смотрите в тексте письма

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова

**Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратовский государственный художественный
музей имени Радищева**

**ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»**

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Уважаемый(ая) коллега!

Рады пригласить Вас на 2-е заседание
Открытой научно-творческой лаборатории
в среду, 25 ноября 2020 г. в 16.00–17.30, платформа Zoom!

**Тема: «Между данностью и даром. Дискуссия о границах
феноменологии (Ж. Деррида vs Ж.-Л. Марион)»**

В программе:

Вступительное слово профессора Н.И. Девятайкиной

**1. Доклад по заявленной тематике – кандидат философских наук,
доцент А.В. Дронов.**

2. Тема дара. Вглядимся в истоки и источники.

Вопросы к анализу:

- какие составляющие дара выявляются из текста?
- есть ли прямая линия: даритель – дар – получатель дара – отдарок?

Вопросы к дискуссии о даре:

- какие «дары Божьи» или отдарки (невещные) можно предполагать в этих событиях?
- какие из «компонентов» названной выше «линейки» могут «выпасть» в подобных ситуациях?
- обретает ли здесь дар какие-то феноменологические признаки?

Ссылка на подключение к конференции:

<https://us02web.zoom.us/j/7316878803?pwd=OE5WnpLNjIzMIUzY2ZHMVJQSnd4UT09>

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова,
Саратовский государственный художественный
музей имени Радищева

ОТКРЫТАЯ НАУЧНО-ТВОРЧЕСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ
«Образ и текст в их взаимодействиях: современные подходы»

Руководитель – профессор Н.И. Девятайкина

Информационное письмо-приглашение

Уважаемый (ая) коллега!

Рады пригласить Вас на 1-е в новом учебном году заседание
Открытой научно-творческой лаборатории
в среду, 28 октября 2020 г. в 16.00–17.30, платформа Zoom!

Круглый стол-дискуссия по теме: «Что есть “творческий метод”?»

В программе:

1. Вступительное слово профессора Н.И. Девятайкиной.
2. Постановочный доклад заведующей сектором древнерусского искусства Радищевского музея *Ирины Анатольевны Ильиной*.
3. Дискуссия по заявленной тематике.
4. Презентация новых творческих и научных сборников, монографий, публикаций иного рода.

Вопросы для дискуссии:

- Существует ли жесткое определение понятия «творческий метод»?
- Что понимают под «творческим методом» философы, филологи, специалисты в области живописи, театра, музыки, педагогики? Насколько сходятся / расходятся понятия?
- Какая роль при изучении *отдельного произведения* искусства отводится пониманию творческого метода его автора?
- Какие основные составляющие можно предложить в наполнение понятия «творческий метод художника»? Есть ли место среди них творческим практикам, техникам и проч.?
- Продуктивно ли ввести в понятие уточнения – творческий метод в широком смысле, творческий метод в узком смысле слова?

Ссылка на подключение к конференции:

<https://us02web.zoom.us/j/7316878803?pwd=OE5WnpLNjIzMIUzY2ZHMVJQSnd4UT09>

С уважением,
руководитель лаборатории Н.И. Девятайкина,
отв. координатор Ю.Г. Филиппова

Научное издание

Образ, музыка, текст в их взаимодействиях:
современные подходы

Сборник научных докладов и творческих материалов

На титуле в фоновом режиме размещена страница
инкунабулы Ивана Федорова
«Деяния апостольские и послания соборные
и святого апостола Павла послания» (1564)

Редактор С.П. Шлыкова
Компьютерная вёрстка С.П. Шлыковой

Подписано к печати 23.04.2021 г. Гарнитура «Таймс». Печать «RISO».
Усл.-печ. л. 12,2. Уч.-изд. л. 7,8. Тираж 50. Заказ 48.

Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова
410012, Саратов, проспект имени Кирова С.М., 1