

Министерство образования и науки
Российской Федерации

ВЕСТНИК

Санкт-Петербургского государственного
университета технологии и дизайна

научный журнал

Серия 2

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ.
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ

№ 2

САНКТ-ПЕТЕРБУРГ ■ 2 0 1 7

Вестник

Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна
№2 2017. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки.

Научный журнал

Учредитель и издатель — Санкт-Петербургский государственный университет
промышленных технологий и дизайна

Главный редактор

А. В. Демидов

Заместители главного редактора

А. Г. Макаров, С.М. Ванькович

Члены редколлегии серии:

Р. А. Федотова (отв. редактор), В. Р. Аронов, Н. П. Бесчаснов, Йожеф Горетить (Венгрия),
Т. В. Ильина, В. В. Катермина, Е. И. Колесникова, Е. В. Киричук, А. Н. Лаврентьев, Н. М. Лентяшина,
Ангелика Молнар (Венгрия), Ю. В. Назаров, О. Л. Некрасова-Коротеева, Г. В. Петрова,
Ольга Сюч (Венгрия), О. И. Тиманова (Болгария), К. И. Шарафадина, Д. А. Эльяшевич

Ответственный секретарь

Л. В. Нижельская

Адрес редакции

191186 Санкт-Петербург, Большая Морская, 18
Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
тел. (812) 3150489, (812) 3157470

Сайт

<http://vestnik.sutd.ru>

Электронная почта

vestnikspbautd@mail.ru

Факс

3157470

Решением ВАК журнал включен в перечень ведущих научных журналов и периодических изданий Российской Федерации, в которых должны быть опубликованы результаты диссертационных работ на соискание степени кандидата и доктора наук.

Отпечатано в типографии ФГБОУ ВПО СПбГУПТД, 191028 СПб., ул. Моховая, 26
Издание зарегистрировано в Федеральной службе по надзору в сфере связи
и массовых коммуникаций. Свидетельство ПИ № ФС77 – 40894
Подписано в печать 06.03.17. Формат 62×94 1/8. Бумага кн.-журн.
Усл.-печ. л. 19,5. Тираж 1000 экз. Заказ № 460

© Редакция журнала «Вестник Санкт-Петербургского государственного университета
технологии и дизайна. Серия 2. Искусствоведение. Филологические науки», 2017

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

УДК 7.036

М. В. Бирюкова

Санкт-Петербургский государственный университет
199034 РФ, Санкт-Петербург, В. О., Менделеевская линия, 5

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ПРОБЛЕМЫ ЭВОЛЮЦИИ ЗАПАДНОЙ ВЫСТАВОЧНОЙ ПРАКТИКИ В XVIII–XX ВЕКАХ*

© М. В. Бирюкова, 2017

В статье рассматриваются аспекты эволюции выставочной практики, приведшей к появлению «больших проектов» XX века. Анализ концепций выставок показывает, что «большие выставочные проекты» XX века становятся целостными художественными явлениями с четкой художественно-эстетической концепцией, а эволюция западной выставочной практики, начиная с французских Салонов и до выставок актуального искусства XX века, логически вела к появлению в 1960–70-х гг. программных тематических выставок с четкой кураторской идеей.

Ключевые слова выставочная практика, куратор, эволюция, культура, концепция, выставочный проект.

Введение

Анализ выставочной практики, начиная с XVIII и до первой половины XX века показывает, что появление выставочных проектов, подобных Документе или Венецианской биеннале, было вполне логичным. Как во времена первых академических выставок XVIII века, так и во второй половине XX века, когда масштабные выставки устраивались в соответствующих художественных институциях, предпосылкой к формированию специфических типов выставок оставались схожие факторы, включающие, помимо культурной ситуации, экономические и социальные условия. В современных выставочных проектах, по сравнению с традиционными, можно отметить следующие, более актуальные для своего времени критерии:

1. Концептуальная составляющая искусства, воспринимаемая на символическо-аллегорическом уровне.
2. Символическая, а не формально-стилистическая связь с традицией.
3. Взаимосвязь артефактов в контексте выставочной концепции.
4. Привлекательность личности художника, мифа художника.
5. Система взглядов куратора.

Вопросы демонстрации искусства в контексте выставочного проекта и связанные с этим проблемы эстетической оценки современного искусства являются в последнее время объектом активной критической дискуссии в исследованиях отечественных и зарубежных ученых [1]–[6].

История выставочной практики от Салонов до современных выставок актуального искусства показывает, насколько динамично происходит эволюция параметров отбора и формально-художественных принципов экспозиции. На протяжении XX века эпоха модернизма в искусстве с ее интенцией создания универсального

художественного языка, инициированного индивидуальным сознанием, сменилась иной ситуацией и иными тенденциями, выражающимися в отказе от претензии на универсальность и индивидуальность художественных средств, формальную четкость, предусматривающую отчетливые национальные и стилистические аспекты художественной формы, потере актуальности авторства художника. Представляется существенной задачей показать, что сильный кураторский проект предполагает отсутствие случайности в оценке и не менее жесткие критерии отбора, чем могли бы диктовать строгие, иерархические и опирающиеся на традицию искусствоведческие критерии, ставящие во главу угла индивидуальные особенности творчества того или иного автора. Эти критерии определяются индивидуальностью куратора, что дает возможность анализа содержания выставки и её места в художественной ситуации, опираясь на теоретически отчетливые позиции.

Выставка и зритель: диалектика отношений

Развитие выставочной практики началась, по сути, с самого начала возникновения выставки как культурного феномена. Изменение роли художника — уже не придворного художника, создающего работы по заказу некоего высокопоставленного индивидуума или церковного заказчика, а «выставляющегося художника», предлагающего свои работы для демонстрации публике и получающего в результате этой практики некую символическую, а опосредованно, и коммерческую прибыль, начинается во второй четверти XVIII века. До этого, хотя и существовали академические выставки, их притягательность в среде художников была незначительной. К примеру, в Королевской Академии живописи и скульптуры в Париже в течение правления Людовика XIV (1661–1715) было организовано только 6 выставок. С 1725 и до середины XIX века выставки

открывались в салоне Карре в Лувре, и слово «салон» означало официальную выставку. Салоны открывались каждый год или раз в два года до 1848 года. В XIX веке отношения между художниками, зрителями и критиками стали сложными, и даже напоминали некую конфронтацию, а иногда доходили до открытой агрессии. Например, картина Эдуарда Мане «Олимпия», экспонированная в Салоне 1865 года, вызвала скандальную реакцию. Агрессия зрителей по отношению к картинам тех же импрессионистов выражалась в смехе, оскорблениях, даже в плевках, в газетных карикатурах. До конца XIX века художники и их своеобразные работы были мишенью для насмешек, оскорблений, для вандализма на выставках. Художник часто выступал в роли «жертвы». Но с 1910-х годов авангардные художественные течения — Дада, футуризм обозначили новый этап взаимоотношений художников и публики. Агрессия не ушла из этих отношений, но теперь художник был защищен от нападок, чем зритель, который часто не подозревал, что его ждёт эстетический шок. «Воспитание» художественного вкуса у публики перестало быть приоритетом, появилась иная задача: часто в оскорбительной форме указать неискушенному зрителю на его косность, ханжество, глупость, или склонность к незамысловатым плебейским развлечениям. Подобным было отношение к зрителю в масштабных выставочных проектах в Германии после 1945 года. Например, основная цель «Документы 1» была дать представление «темному» немецкому зрителю о явлениях в искусстве, чуждых для немцев во времена фашизма, а в концепции «Документы 11» куратор Окви Энвейзор предложил в качестве главного контента выставки, наряду с произведениями художников, проведение дискуссий: не для зрителей, а для узкого круга специалистов. Зритель на выставках должен был думать, страдать, подвергаться шоку, а часто быть невольным участником художественной акции или перформанса. Например, на «Документе 5» зрители становились участниками акции Йозефа Бойса, вступая с художником в дискуссию в его проекте «Бюро прямой демократии».

Музей и галерея как «охраняемые зоны» искусства

Существенным теоретическим положением куратора и теоретика современного искусства Харальда Зеемана было представление о пространстве музея или галереи как «охраняемой зоне» [7] для художников. В этом пространстве творчество защищает сакральная аура искусства. Ранее, «охраняемой зоной» выставочное помещение XIX века было не для художников, а для публики, но в XX веке все изменилось — в защите стал нуждаться зритель. Эволюция выставочной деятельности, появление больших проектов и концептуальных выставок привело к тому, что куратор, а не художник стал нести ответственность за концепцию и содержание выставленного. Иногда неискушенная публика напрямую обвиняла куратора во всех грехах, как это случилось, например, во время «Документы 5»: в листовке «Крестьянство за правое дело» зрители провозгласили начало «хэппенинга про-

теста», обвиняя куратора в «терроре по отношению к зрителю и насаждении псевдоискусства». «Наглость этой клики, — сообщали авторы листовки, — её сильнейшее оружие» [8]. Спустя несколько десятилетий на выставке архивных материалов «Документы 5» в 2002 г. в Кунстхалле Вены материалы этой листовки, как и другие критические выпады в сторону кураторов, стали неотъемлемой принадлежностью мифа «Документы 5».

Фигура куратора выставочного проекта становится во второй половине XX века мишенью для антагонистической критики, что подтверждает существенно иной статус куратора, экспроприировавшего некоторые качества художника.

Еще один существенный вопрос практики искусства второй половины XX века: вопрос различения искусства и не-искусства и обоснование критериев этого различия (или их отсутствия) [9]–[14]. В связи с этой проблематикой значимость галерейного или музейного пространства выставки приобрела большую значимость для «больших» проектов. Понятие «охраняемой зоны» Харальда Зеемана предполагало не только гипотетическую защиту художников от нелицеприятной критики, но и непосредственную охрану произведений в хорошо оборудованном и охраняемом пространстве, где артефакты запрещено трогать, передвигать, портить, слишком громко обсуждать. Даже радикальные художественные практики акционизма, перформанса и хэппенинга поначалу в основном проводились в защищенном пространстве музеев и галерей.

Выставка как системный вызов традиции

Появление программных выставочных проектов, «больших проектов» XX века было предопределено ещё в XIX веке. Эволюция художественных выставок ко второй половине XIX века результировала в потребности художников в поиске совместной творческой практики, групповой стратегии. В то время как художник-романтик был гордым одиночкой, художники-импрессионисты и постимпрессионисты испытывали потребность в объединении, которая была сильнее, чем потребность в автономном, индивидуальном творчестве. Художник начал собирать вокруг себя не только учеников или последователей, но и единомышленников с иными творческими принципами, но стремящимся к совместному участию в выставках. Осознание импрессионистами того, что иная творческая манера, нежели традиционная салонная живопись, требует отдельного выставочного пространства, стало знаковым в контексте эволюции выставочной деятельности. Серьёзно переосмыслено было и оформление произведений: импрессионисты, например, меняли позолоченные рамы на белые или цветные, по-разному окрашивали и стены для развески картин. Художники приближались к пониманию значимости специфического пространства для демонстрации произведений художников определённой группы. Конечно, выставки импрессионистов трудно было бы назвать программными, но стремление к этому присутствовало в намерении выставляться как «независимые» художники.

Аспекты темпоральности искусства в выставочном проекте

Ценность временной, сиюминутной актуальности артефакта или акции стала существенной в искусстве второй половины XX века, но была впервые выражена еще на рубеже XIX и XX веков художниками Венского Сецессиона К. Мозером и Г. Баром: Мозер украсил мозаикой с надписью Бара вход в зал Сецессиона. Надпись гласила: «Дайте художнику показать его мир и порожденную им красоту, которая никогда не существовала раньше и никогда не повторится». Эта символическая фраза, сказанная вопреки «вневременному» стремлению к «тотальному произведению» модерна, стала бы удачным девизом ко многим артефактам XX века с его радикальным отказом от «старых» художественных форм, тяготением к новизне, оригинальности и «темпорально-сентиментальному» мировоззрению в контексте рассуждений А. В. Степанова [14], которое связано с осознанием традиции в искусстве и свойственно постмодернизму с его сосредоточенностью на реалиях прошлой культуры. Похожей логике следовал Ганс Зедльмайер, который говорил об искусстве XIX и XX веков как о выражении «времени». Один из кураторов «Документе5» Базон Брок рассуждал о связи с традицией как обязательной составляющей современной культуры: «Тот, кто современен, точнее, духовно современен, для того и прошлое, и будущее являются реалиями его современности. Если модус времени и имеет смысл, то как действующие в современности прошлое и будущее... Постмодернизм и пост-история являются современными явлениями, в которых множественность прошедших событий и ожиданий будущего существуют одновременно и рядом. Это не прощание с историей, а явление истории в качестве современности. Так много истории и так много будущего не появлялось никогда — это признак современного уровня развития» [15]. Радикальные попытки отмежеваться от традиции стали бы невозможными без её осознания, и преемственность в искусстве, понимаемая как следование канону или личная преемственность, от учителей к ученикам, последователям, школе сменилась потребностью в уникальном, индивидуальном творчестве, возможном лишь «здесь и теперь».

«Большие проекты» XX века

Действительно, уникальность художественной манеры в контексте модернистской парадигмы с её претензией на единичность и универсальность художественного языка поломала традиционные представления о преемственности, существовавшие ещё достаточно полноценно в первой половине XIX века. Сложившаяся зависимость от «своего», фиксированного и конечного времени и понимание того, что потом будет «другое», «новое» искусство, были, наверное, одной из самых значительных причин, по которым искусство XX века осознавало свою воображаемую задачу откликаться на трагические и жестокие аспекты современной жизни и чуждалось спокойного, уравновешенного и эстетически привлекательного.

По сути, только поп-арт был по-своему оптимистичен, но со значительной долей иронии. Трагичность искусства XX века во многом была связана с осознанием ценности временного и преходящего.

Основные этапы эволюции и крупнейшие проекты современной выставочной практики в Европе и США могут быть детерминированы следующим образом:

1. Выставки эпохи модернизма. Характеристика: уникальность индивидуального художественного языка и появление оригинальных выставочных концепций. Соответствие теоретических принципов художников или художественных объединений и выставочных проектов. Выставка группы «Мост» в Дрездене (1906 г.). Показ А. Стиглицем произведений А. Матисса, П. Пикассо, К. Бранкузи в «Галерее 291» в Нью-Йорке в 1907 г. 1908 г. — первая выставка Ж. Брака у Д. Канвейлера (каталог с текстом Г. Аполлинера), ознаменовавшая начало кубизма. Принципы участия в выставках В. Кандинского. В 1909 г. — первая выставка основанного в Мюнхене «Нового объединения художников» (Кандинский, Явленский и др.), в 1911 году — в Мюнхене В. Кандинский, П. Клее и Ф. Марк организуют группу «Синий всадник» и её первую выставку, в этом же году выходит трактат В. Кандинского «О духовном в искусстве», 1912 г.

2. Выставки и политика: в 1924 году в Италии выставку группы «Новеченто» открывает Бенито Муссолини, а Маринетти публикует «Футиризм и фашизм». Мюнхенская выставка «Дегенеративное искусство» 1937 г., устроенная нацистами. Противоречия искусства модернизма и эстетики Третьего рейха, воплотившиеся в выставочной практике. Связь концепций выставок и художественных манифестов в период модернизма. Искусство становится логоцентричным. П. Клее читает лекции о современном искусстве в Йене, где открыта его выставка.

3. Изменение статуса современного художника, приобретающего функции куратора. Марсель Дюшан как художник-куратор. Предложенная Дюшаном провокативная стратегия демонстрации модернистских произведений. 1917 г. — «Фонтан» М. Дюшана не принят на выставку Общества независимых художников в Нью-Йорке. В этом же году полиция снимает пять ню Модильяни на персональной выставке в галерее Берты Вейль. 1919 г. — первая международная выставка дадаистов в Берлине, в 1920-м большая «Ярмарка дада» в берлинской галерее Бурхард. Суть движения дада и соответствующая ему организация выставок.

4. Участие М. Дюшана в проекте международной выставки сюрреалистов 1938 г. в галерее изящных искусств Вильденштайна, где он продемонстрировал волю художника-куратора к радикальным экспозиционным метаморфозам, не имеющим прямого отношения к сути выставленных произведений, что стало характерным для позднейших тенденций в выставочной практике, не сосредоточенной исключительно на выставляемых художниках и объектах, а преследующей цели поиска дополнительных смыслов и средств выражения. К ряду подобных выставок можно отнести последовавшую за первым опытом Дюшана сюрреалистиче-

скую выставку 1942 года в галерее Пегги Гуггенхайм в Нью-Йорке, организованную Фредериком Кислером, где посетители могли трогать объекты и заставлять их двигаться, и ещё одну выставку при кураторстве М. Дюшана «Первые документы сюрреализма», где он оплел помещение экспозиции подобием паутины.

5. Масштабные выставки искусства модернизма до Второй мировой войны. Итоги модернизма: «Кубизм и абстракционизм в живописи» (1936), «Дада и сюрреализм» (1936) и «Искусство в наше время» (1939) в Нью-Йорке в Музее современного искусства, «Абстрактное искусство» в Стеделик музеем в Амстердаме в 1938 г.

6. Развитие послевоенных художественных течений и их освоение в выставочной практике. 1943 г. — первая выставка Джексона Поллока в галерее Пегги Гуггенхайм «Искусство этого века» в Нью-Йорке. 1944 г. — первая выставка Жана Дюбюффе. 1953 г. — выставка Независимой группы «Параллель жизни и искусства» в Лондоне, обозначившей начало британского поп-арта, а в 1962 г. — первые персональные выставки Энди Уорхола. «Философия» Уорхола и связь его художественной концепции с контентом выставок. 1962 г. — первая акция движения Флюксус в Висбадене. Выставка «Хэппенинг и Флюксус» куратора Х. Зеемана. Крупнейшая выставка концептуального искусства «Когда отношения становятся формой» Х. Зеемана в 1969 г.

7. Программные и тематические выставки второй половины XX века. Две категории выставок: 1) формирующие концепции новейших течений: выставки арте повера Дж. Челанта, «Когда отношения становятся формой» и «Хэппенинг и Флюксус» Х. Зеемана, первые выставки «Скульптурных проектов в Мюнстере» Каспера Кёнига; 2) категория тематических выставок, раскрывающих некую идею или общественные реалии: выставки В. Хоффманна, «духовные портреты стран» Х. Зеемана. Теоретические основы выставочной практики в трудах кураторов-искусствоведов Харальда Зеемана, Каспера Кёнига, Вернера Хоффманна, Дж. Челанта. Развитие крупнейших выставочных институций XX века: существующей еще в первой половине XX века Венецианской Биеннале, и новых: среди них Документа, Скульптурные проекты в Мюнстере, Манифеста. Проблематика галерейных выставок. Работа кураторов с крупнейшими галереями Гагозьян, Саатчи, Цвирнер и Вирт, etc. Крупнейшая выставочная институция «Арт Базель», представляющая «искусство галерей».

Заключение

Обращаясь к вопросу эволюции выставочной практики, приведшей к появлению «больших проектов» XX века, нельзя не затронуть вопрос воли — в конечном счете, вопрос власти (над публикой, массовым сознанием, инстинктами, бессознательным, стремлением испытать страх или удовольствие). Парадоксально,

что часто именно вопрос власти над чувствами и умами уводил художника от погружения в «чистое искусство», «искусство для искусства» в духе художников-отшельников, поскольку предполагал взаимодействие и определенные отношения со зрителем. Напряженные в истории выставочной традиции отношения с публикой были доведены в выставочных проектах конца XX века до абсолюта, гипертрофированы в желании шокировать или поразить посетителей выставки.

Анализируя аспекты эволюции выставочной практики XIX–XX вв., можно сделать следующие выводы:

— «Большие выставочные проекты» XX века являются целостными художественными явлениями с четкой художественно-эстетической концепцией.

— Эволюция европейской выставочной практики начиная с французских Салонов и до выставок актуального искусства XX века логически вела к появлению в 1960–70-х гг. программных тематических выставок с четкой кураторской концепцией.

— В выставочной практике второй половины XX века появляется фигура «независимого куратора», свободного от давления художественных институций.

— Контекст искусства постмодернизма обусловил появление иного типа художественной деятельности второй половины XX века: практики «свободного» куратора-искусствоведа, строившего экспозицию по принципу личной символики и «прасимволов», исконно близких сознанию западного человека.

— Для выставочной практики послевоенного периода характерна апроприация куратором-искусствоведом некоторых творческих функций художника. В этой связи немаловажна дефиниция понятий «куратор-художник» и «выставка — произведение искусства».

— Искусство XX века, начиная с художественных течений 1960–1970-х гг.: концептуализма, поп-арта, арте повера, кэпма, минимализма, etc., представленное на выставках, требовало обширного текстуального контекста. Недаром современные выставочные проекты могут рассматриваться посредством анализа текстов, нарративов, будь то концепция куратора или личный миф художника [16]–[18].

— Проблема преемственности западной традиции от античности и средневековья — к модернизму и послевоенному искусству результировала в появлении выставочных проектов, предполагающий постижение современного искусства в контексте корпуса классического искусства и модернизма [19].

Актуальность темы эволюции выставочной деятельности для отечественной культурологии, искусствознания и музейного дела обусловлена тем, что теперь и в нашей стране функционируют институции масштабных выставок, например, опирающиеся на опыт масштабных выставочных проектов, и для их осмысления и рецепции необходим опыт научного анализа соответствующих художественных феноменов.

**Статья написана при поддержке
Российского Гуманитарного Научного Фонда,
проект № 15–04–00400*

Список литературы

1. Bishop C. Radical museology, or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art? Köln: Walther König, 2014.
2. De Duve T. The Glocal and the Singuniversal: Reflections on Art and Culture in the Global World // Third Text, 2007, 21 (6). P. 681–688.
3. O'Neill P. and Wilson M. (eds) Curating and the Educational Turn. London/Amsterdam: OpenEditions/DeAppel, 2010.
4. Гройс Б. «Большой проект» как индивидуальная ответственность // Художественный журнал, № 53, 2003. С. 41–43.
5. Мизиано В. Пять лекций о кураторстве. Москва: Ад Маргинем, 2014.
6. Обрист Х. У. Краткая история кураторства. Москва: Ад Маргинем, 2013.
7. Szeemann H. Museum der Obsessionen von ueber/zu/mit Harald Szeemann. Berlin: Merve, 1981.
8. Бирюкова М. В. Рецепция и интерпретация события актуального искусства: Кассельская Документа5 в искусствоведении и арт-критике // Институты памяти в меняющемся мире: сборник статей по материалам международной научной конференции. Санкт-Петербург, 2013. С. 131–141.
9. Costello D. Greenberg's Kant and the fate of aesthetics in contemporary art theory // The Journal of aesthetics and art criticism. 2007, 65 (2). P. 217–228.
10. Smith R. A. The sense of art: A study in aesthetic education. New York: Routledge, 2014.
11. Danto A. The abuse of beauty: Aesthetics and the concept of art. Chicago: Open Court, 2003.
12. Gehlen A. Zeit-Bilder, Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt: Klostermann, 1960.
13. Graham G. Philosophy of the arts: An introduction to aesthetics. New York: Routledge, 2005.
14. Степанов А. В. О корректности суждений применительно к «актуальному» искусству // Современное искусство и художественный музей: комментарии. Санкт-Петербург, Изд-во СПбГУ, 2008. С. 165–176.
15. Brock B. Zeitkrankheit. Therapie: Chronisches Warten // Zeitreise: Bilder, Maschinen, Strategien. Zuerich: Raetsel, 1993.
16. McKay A. Affective communication: towards the personalisation of a museum exhibition // CoDesign. 3.1, 2007. P. 163–173.
17. Smith B. The state of the art in narrative inquiry // Narrative inquiry. 2007. 17.2. P. 391–398.
18. Bourriaud N. et al. Postproduction: culture as screenplay: how art reprograms the world. New York: Lukas & Sternberg, 2002.
19. Scott M. Engaging with pasts in the present: Curators, Communities, and Exhibition Practice // Museum anthropology. 2012. Vol. 35.1. P. 1–9.

M. V. Biryukova

Saint Petersburg State University

199034 Russia, Saint-Petersburg, V. O., Mendeleevskaya line, 5

Saint-Petersburg State University of Industrial Technologies and Design

191186 Russia, Saint-Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

EVOLUTION PROBLEMS OF WESTERN EXHIBITION PRACTICE IN THE 18–20TH CENTURIES

This article considers aspects of the evolution of exhibition practice that had led to the emergence of "big projects" of the twentieth century. Analysis of concepts of exhibitions shows that "large-scale exhibition projects" of the twentieth century become holistic artistic phenomena with a clear artistic and aesthetic concept. The evolution of Western exhibition practice since the French Salons and to exhibitions of contemporary art of the twentieth century logically led to the emergence in the 1960s and 70s of thematic exhibitions with a clear curatorial idea.

Keywords: exhibition practice, curator, evolution, culture, concept, exhibition project.

References

1. Bishop C. Radical museology, or, What's "Contemporary" in Museums of Contemporary Art? Köln: Walther König, 2014.
2. De Duve T. The Glocal and the Singuniversal: Reflections on Art and Culture in the Global World // Third Text, 2007, 21 (6), P. 681–688.
3. O'Neill P. and Wilson M. (eds) Curating and the Educational Turn. London/Amsterdam: OpenEditions/DeAppel, 2010.
4. Grojs B. «Bol'shoj projekt» kak individual'naya otvetstvennost' // Hudozhestvennyj zhurnal, № 53, 2003. P. 41–43 (in russ.).
5. Miziano V. Pyat' lekcij o kuratorstve. M.: Ad Marginem, 2014 (in russ.).
6. Obrist H. U. Kratkaya istoriya kuratorstva. M.: Ad Marginem, 2013 (in russ.).
7. Szeemann H. Museum der Obsessionen von ueber/zu/mit Harald Szeemann. Berlin: Merve, 1981.
8. Biryukova M. V. Recepciya i interpretaciya sobytiya aktual'nogo iskusstva: Kassel'skaya Dokumenta5 v iskusstvovedenii i art-kritike // Instituty pamyati v menyayushchemsya mire: sbornik statej po materialam mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii. Sankt-Peterburg, 2013. P. 131–141 (in russ.).
9. Costello D. Greenberg's Kant and the fate of aesthetics in contemporary art theory // The Journal of aesthetics and art criticism. 2007, 65 (2), P. 217–228.
10. Smith R. A. The sense of art: A study in aesthetic education. New York: Routledge, 2014.
11. Danto A. The abuse of beauty: Aesthetics and the concept of art. Chicago: Open Court, 2003.
12. Gehlen A. Zeit-Bilder, Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei. Frankfurt: Klostermann, 1960.
13. Graham G. Philosophy of the arts: An introduction to aesthetics. New York: Routledge, 2005.
14. Stepanov A. V. O korrektnosti suzhenij primenitel'no k «aktual'nomu» iskusstvu // Sovremennoe iskusstvo i hudozhestvennyj muzej: kommentarii. Sankt-Petersburg, Izdatel'stvo SPbGU, 2008. P. 165–176 (in russ.).
15. Brock B. Zeitkrankheit. Therapie: Chronisches Warten // Zeitreise: Bilder, Maschinen, Strategien. Zuerich: Raetsel, 1993.
16. McKay A. Affective communication: towards the personalisation of a museum exhibition // CoDesign. 3.1, 2007, P. 163–173.
17. Smith B. The state of the art in narrative inquiry // Narrative inquiry. 17.2, 2007, P. 391–398.
18. Bourriaud N. et al. Postproduction: culture as screenplay: how art reprograms the world. New York: Lukas & Sternberg, 2002.
19. Scott M. Engaging with pasts in the present: Curators, Communities, and Exhibition Practice // Museum anthropology. 2012. Vol. 35.1. P. 1–9.

УДК: 7.038

А. А. Бородкина, А. В. РыковСанкт-Петербургский государственный университет
199034 РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7–9**ВНУТРЕННЯЯ АЛХИМИЯ. К ПРОБЛЕМЕ ФИЛОСОФИИ МАТЕРИАЛА
В ИСКУССТВЕ ЙОЗЕФА БОЙСА И АНСЕЛЬМА КИФЕРА**

© А. А. Бородкина, А. В. Рыков, 2017

Авторы ставят вопрос о связи идей алхимии эпохи Возрождения и философии материалов в творчестве двух немецких художников периода середины – второй половины XX в. — Йозефа Бойса и Ансельма Кифера. Рассматривается символика материалов в избранных работах указанных художников с позиции их сопоставления с концепциями ренессансных алхимиков. Рассмотрение этих двух художников в одной связке неслучайно — в их произведениях можно обнаружить схожие проблемы, среди которых фигурирует и проблема наследия ренессансной алхимии в современном искусстве. Авторы отмечают, что при первичном сопоставлении работ этих мастеров может показаться, что существует некоторая противоположность: Бойс кажется концептуально близким алхимикам Возрождения, в то время как Кифер будто бы соприкасается с их наследием лишь на уровне внешней эстетики. По сути же оба художника создают многомерные системы, включающие как эстетические, так и технические пункты, порой сплетающиеся настолько неразрывно, что разграничить их почти невозможно, поэтому возникает предположение, что оба мастера работают в схожих направлениях. Данная гипотеза может быть проверена на примере значимости материалов в работах Бойса и Кифера. Идея «антропологического искусства» Бойса близка доктринам Возрождения — его вдохновляют теории Лойолы и Парацельса, в то время как Кифер дает новую эстетическую трактовку трудам мистиков этой эпохи — Джорджа Рипли, Роберта Фладда, Ицхака Лурия, переосмысляет символику в гравюрах Дюрера. Работая с различными техниками, материалами, наделяя их метафизическими свойствами, оба художника продолжают и развивают линию философии материала в актуальном искусстве.

Ключевые слова: философия материала, Йозеф Бойс, Ансельм Кифер, алхимия, Средневековье, Возрождение, Ренессанс, каббала, современное искусство.

Европейская алхимия, пережившая свой расцвет в Средневековье и Возрождение, стала важнейшим маркером антропоцентристского общества. Ренессансная философия ознаменовалась проблемами подчинения природы человеком, поиска философского камня, создания эликсира бессмертия, превращения металлов в золото — а символика материалов стала обязательным разделом алхимических учений. Ее наследие, несомненно, повлияло не только на искусство эпохи Возрождения, но и, например, на движение романтизма, а затем в середине–конце XX в. нашло выход в творчестве таких немецких художников, как Ансельм Кифер (род. 1945) и Йозеф Бойс (1921–1986) ([1]; [3]; [4]; [8]; [10]; [14]; [16]; [20]).

Рассмотрение этих двух художников в одной связке неслучайно — в их произведениях ставятся схожие проблемы, среди которых фигурирует и проблема наследия ренессансной алхимии в современном искусстве.

При первичном сопоставлении творчества этих мастеров может показаться, что существует некоторая противоположность в их взглядах: складывается впечатление, что Бойс концептуально близок алхимикам Возрождения, в то время как Кифер будто бы соприкасается с их наследием лишь на уровне эстетики.

По сути же оба художника создают индивидуальные многомерные системы, включающие в себя как эстетические, так и технические пункты, порой сплетающиеся настолько неразрывно, что разграничить их почти невозможно, поэтому возникает предположе-

ние, что оба мастера работают в одном направлении, привнося в него свои собственные представления об алхимии Ренессанса. Данная гипотеза может быть проверена на примере значимости материалов в работах Бойса и Кифера.

Творчество Бойса очень целостно как в области конкретных задач, которые он ставит в своих работах, так и в теоретическом обосновании — трансформация и перерождение, нестабильность и переход, туманность понятий — этими и многими другими атрибутами ренессансной философии алхимии оперирует художник. Таким образом, *многозначность субстанции наряду с ее функцией* являются жизненно необходимыми элементами для произведений Бойса.

Среди его излюбленных материалов на протяжении всей творческой карьеры были органические субстанции: мед, жир, войлок, шерсть и так далее. В них соединяются такие физические качества, как текучесть, податливость, теплопроводность, мягкость, но в то же время они несут значения «трансформации, трансмутации, вечного движения, возвращения к духовным истокам, регенерации духа», как пишет исследовательница Анни Сюке [19].

Чтобы провести параллели с ренессансными алхимиками, необходимо вслед за Сюке обратиться к философии Парацельса (1493–1541), поскольку это самый отчетливый отголосок Возрождения как в теории, так и в художественной практике Бойса. Например, Парацельс считал, что тело можно условно разделить на два полюса — как и Бойс, который представляет тело

как сочетание положительного и отрицательного зарядов — головы и ног, являющихся нечем иным, как проводниками космической энергии [19, р. 156]. Поэтому в перформансе «Как объяснять картины мертвому зайцу» (1965) на голову он нанес мед, а сверху покрыл его золотом; это в интерпретации А. Сюке приобретает следующий смысл: «Мысль как бы “разжижается”, и таким образом снимается смертельная опасность интеллектуализации — а это в свою очередь позволяет мысли свободно вытечь за пределы человеческой семантики» [19, р. 154]. Сам Бойс достаточно ясно объясняет свою позицию: «Произведение искусства входит в человека, а человек усваивает произведение искусства»; «в мифологии мед является божественной субстанцией; он — квинтэссенция всей среды, растений, минералов, солнца» [19, р. 154].

Жир — еще один элемент, очень часто встречающийся в работах Бойса. Важнейшими работами с данной субстанцией являются инсталляции «Стул с жиром» (1964–1985, TateModern, Лондон, Великобритания) и «Освенцимская демонстрация» (вторая половина 1950-х гг., Hessisches Landesmuseum Darmstadt, Дармштадт, Германия) — обе имеют дело с особой, бойсовской, концепцией времени (жир в первой инсталляции к нашим дням почти полностью осел), с уже отмеченной многозначностью почти каждого элемента.

Понятие «время» — фундаментальное для творчества Бойса, достаточно указать на такие перформансы, как «7000 дубов» (1982) или «Мне нравится Америка, а Америке нравлюсь я» (1974), где время является одним из «инструментов», с помощью которого и происходит перформанс. Выращивание семи тысяч дубов (процесс сам по себе очень долгий), которые впоследствии образовали бы «живые скульптуры», или же нахождение в Америке в течение трех дней (и при этом Бойс ни разу не вышел за пределы галереи, в которой он проводил перформанс) — все это говорит об исследовании времени как инструмента творчества, что также сходно с алхимическими опытами и теорией «великого делания» — так назывался сам процесс создания философского камня.

Возвращаясь к вышеозначенной проблеме символики жира в работах Бойса, можно обнаружить множество интерпретаций этого материала. Мэттью Биро в статье «Репрезентация и событие» [5] пишет, что жир в «Освенцимской демонстрации» может нести разную символику, как то: а) переход физического тела из твердого состояния в жидкое, б) развитие и последующее разложение органики (в контекстуальном ряду с воском, крысой, травой), в) или же, если удалиться от внешней формы данной инсталляции, жир в ряду с кровавой колбасой, мертвой крысой, воском может нести коннотации нацистского антисемитизма, дегуманизации.

Интерес Бойса к постановке проблемы эстетизации «жизни» после смерти и процессам трансформации можно отметить и в перформансе «Манреса» (1966); художник вдохновлялся работами и жизнеописанием Игнатия де Лойолы (1491–1556), и само название перформанса уже несет в себе многознач-

ность того, что будет представлено на суд зрителей: Манреса — это город, в котором на Лойолу снизошло прозрение и где он переродился, а суть перформанса Бойса заключалась в попытках оживления кролика с помощью электрического тока. В одном из телевизионных интервью он задает вопрос: «Если можно говорить с зайцем, то почему бы не поговорить с ангелом, архангелом?» — это высказывание, сделанное на панельной дискуссии в Club 227 января 1983 г.¹, дает относительное проясняет суть перформансов Бойса — через них он постулирует свое понимание «вечности».

Провести параллель с идеями Ренессанса мы можем, ознакомившись с работой одного из крупнейших английских алхимиков XV в. — сэра Джорджа Рипли, священника-августинца, который занимался физикой и также алхимией как разделом физики. В многочисленных трактатах, в том числе стихотворных, а также снабженных иллюстрациями, он разъясняет рецепты создания философского камня, например, используя историю страстей, смерти и воскресения Христа в качестве аналогии для «смерти», очищения и экзальтации философского камня [8].

«Я не хочу оставлять образ человека настолько мелким, насколько его таким сделал материализм», — продолжает Бойс в вышеозначенной дискуссии и говорит о своих художественных практиках, вводя собственный термин «антропологическое искусство». Художник развивает свою мысль: «[Это] искусство, которое ставит человека в центр, так как человек по своей сущности является созидательным [началом]», — таким образом, мы видим, насколько близок данный подход к гуманистической мысли философов и алхимиков Возрождения.

С теми же проблемами начиная с 1970-х гг. работает и второй мастер — Ансельм Кифер. Его творчество можно отнести к следующему после Бойса поколению художников, обратившихся к алхимическому наследию Возрождения. Он работает в близком к Бойсу ключе, создавая инсталляции из свинца и картины из сена, часто интерпретирует значения материалов, обращаясь к наследию алхимии в контексте романтизма и философии конца XIX — начала XX в. ([6]; [7]; [9]; [18]; [22]).

Из тех субстанций, с которыми он работает и которые в его истолковании были бы наиболее близки к их ренессансной интерпретации [7], свинец является важнейшим.

Инсталляции «Палитра с крыльями» (1985) и «Разбиение сосудов» (1990) прекрасно иллюстрируют обозначенную выше мысль: созданные преимущественно из свинца, они преподносят зрителю *два ренессансных архетипа* — «свободный художник» (правда, данная тема была пропущена здесь через фильтр работ Гёте и Ницше [2, р. 356]) и «мистическое учение» (Лурианская каббала²), таким образом соединяя в себе и внешнее, и внутреннее звучание отголосков алхимии Возрождения. Кифер отмечает, что многочисленные повторения «Палитры с крыльями» также несут определенные коннотации «технологической ограниченности», которая была актуальна еще во времена Леонардо да Винчи [2, р. 356].

Но все же свинец помогает Киферу достичь в своих работах необходимой многозначности. Для примера взглянем на скульптуру «Тайная жизнь растений» (2001, National Gallery of Australia, Канберра, Австралия). Огромный фолиант раскрывается перед зрителем как карта или атлас, что является своеобразным оммажем творчеству ренессансного алхимика Роберта Фладда³, чьей персоной Кифер интересовался еще до создания этого произведения. В работах, относящихся к серии «Обновленный порядок ночи» 1990-х гг., можно усмотреть связь с теориями Фладда о микро- и макрокосме [8].

Свинец также был применен в произведении «Красное море» (1984–1985, MoMA, Нью-Йорк, США): сам Кифер объяснил [3, p. 115], что свинцовые прутья, располагающиеся над изображением ванны, представляют собой не что иное, как отсылку к идее следующего, высшего духовного уровня, разрядом молнии соединяющегося с предыдущим.

Исследователь Джон Холлмарк Нефф [13] пишет как об алхимическом элементе, который связан с определенным числом, знаком Зодиака — Козерогом, днем недели — субботой, а также с планетой Сатурн, в эпоху Возрождения считавшейся покровительницей артистов, гениев и безумцев, меланхоличному творчеству. Множество этих отсылок отображено в гравюре Дюрера «Меланхолия» (1514), особенно важной для Кифера, — например, он поставил в своей студии такой же ромбоэдр, который собственноручно изготовил [13, p. 8]. Кифер объясняет, что эта фигура олицетворяет хаос среди порядка, в то время как самого философа с гравюры (sic!) можно сопоставить с художником, который так же должен задавать вопросы зрителю. И для Кифера тем медиумом, который помогает ему, является свинец [13, p. 8].

Если говорить о непосредственных физических качествах свинца, которыми Кифер свободно пользуется в своем творчестве, то исследователи отмечают несколько пунктов. Свинцовые листы никогда не производятся абсолютно гладкими, они не бывают одинаковыми — каждый из них индивидуален [15, p. 83]; свинец токсичен, что создает физическую опасность работы с ним; свинец хотя и пластичен, но хрупок, он легко поддается всевозможным окислениям и повреждениям. Данный факт особенно важен для работ Кифера — например, для создания инсталляции «Я держу все Индии в своей руке» (2011), вдохновленного неким сонетом Франсиско де Кеведо (1580–1645), где, по словам Кифера, описывается соединение всех материков («индий») снова в древний суперматерик, Кифер экспериментировал с током и свинцовыми пластинами, чтобы «ускорить время», параллели с алхимическими опытами.

Часто он создает инсталляцию, или скульптуру, или коллаж именно с расчетом на то, что рано или поздно они подвергнутся условиям окружающей их среды и изменятся. Сам художник в интервью 2014 г. для документального фильма *Anselm Kiefer: Remembering the Future*⁴ говорит, что «произведение не является законченным после того, как оно выходит

из студии», «окончание работы над произведением есть искусственная остановка».

Примерно на то же рассчитывал Бойс в инсталляции «Стул с жиром» — обоих мастеров удивляли слова кураторов, что их работы «испортятся» со временем, хотя художники, по сути, и преследовали саму цель трансформации в своих произведениях, ведь концепция течения времени столь важна для каждого из них.

И творческий процесс, и его теоретическое подспорье у Кифера так же сложны и многослойны, как и сами произведения — он подключает к работе целый спектр элементов, например сено, глину, высушенные цветы, песок. Хрестоматийными примерами являются инсталляции «Твои золотые волосы, Маргарет» (1981, CentrePompidou, Париж, Франция), «Степь в марте» (1974, VanAbbemuseum, Эйндховен, Нидерланды), «Порядки ночи» (1996, CentrePompidou, Париж, Франция). О своем отношении к селу Кифер говорит так: «Мне нравится сено <...> оно золотое и происходит из земли, оно отдает энергию, жар и тепло, трансформируясь, когда его сжигают, и оставляет после себя чистую землю, готовую начать заново» [2, p. 358].

Множество подобных мыслей проводили алхимики Возрождения — например, уже вышеупомянутый Рипли писал в свое время о системе, по сути, очень близкой Бойсу и Киферу в XX веке. Рипли в своих трактатах излагал схему трансформаций, согласно которой возможно создать сверхматерию и возвести человека к абсолюту ([15], [11]).

Несомненно, творческие практики Бойса и Кифера представляют собой целостные структуры. Но если перейти к сравнению их художественно-философских систем, то можно обнаружить, что оба мастера обращаются к одной и той же проблеме — наследию алхимиков Ренессанса, просто интерпретируют ее по-разному.

Бойс стремится к работе с органикой с медом, жиром, войлоком, деревьями, животными и т. д., а среди техник он избирает инсталляции, перформансы или лэнд-арт (напр., «7000 дубов») [10]. Такой выбор акцентирует ритуализированность его творчества, а в основе работ Бойса лежит «антропологическое искусство», направленное на изменение окружающей среды и человека, работа на благо общества, стремление, в конечном счете, возвести все человечество к некой следующей ступени развития [17]. И это неслучайно, ведь именно Бойсу приписывают, уже ставшую расхожей, фразу «Каждый человек — художник».

Кифер время от времени использует цветы или песок для своих работ, но доминантой остается свинец, который считался одним из важнейших элементов в алхимической традиции. В подражание алхимикам Ренессанса он создает свой *opus magnum* годами, используя довольно традиционные техники: живопись, коллаж, инсталляцию, гравюру. В своих работах он представляет публике монолит ссылок, аллюзий, аллегорий, метафор, который покоится на его личных философских представлениях об алхимии Возрождения. И в этом лабиринте символов

посетитель выставки разбирается сам, оставаясь наедине с произведением, но не участвуя в нем как непосредственный наблюдатель.

Подводя итог, можно сказать, что и «антропологическое искусство» Йозефа Бойса, и программы произведений Ансельма Кифера идут в одном тематическом ключе — оба мастера разрабатывают проблему наследия алхимии Возрождения в искусстве XX–XXI вв., но мы отмечаем, что каждый из них применяет свой авторский подход и специфичные наборы техник — это делает их практики самобытными, но вместе с тем хрестоматийными в изучении феномена идей алхимии Ренессанса в современном искусстве.

Список литературы

1. Чечот И. Д. Витязь на распутье // Рассказы о художниках: История искусства XX века / Сост. Е. Ю. Андреева, И. Д. Чечот. СПб.: Гуманитарное агентство «Академический проект», 1999. С. 54–61.
2. Albano A. Reflections on Painting, Alchemy, Nazism: Visiting with Anselm Kiefer // *Journal of the American Institute for Conservation*. 1998. Vol. 37. No. 3. P. 348–361.
3. Anselm Kiefer: Heaven and Earth. / *Auping M.*, ed. catalogue for exhibition. London: Prestel, 2005.
4. Arasse D. Anselm Kiefer. Paris: Editions du Regard, 1996.
5. Biro M. Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust // *The Yale Journal of Criticism*. 2003. Vol. 16. No. 1. P. 113–146.
6. Haxthausen C. W. The World, the Book, and Anselm Kiefer // *The Burlington Magazine*. 1991. Vol. 133. No. 1065. P. 846–851.
7. Hinson T. E. Anselm Kiefer: "Lot's Wife" // *The Bulletin of the Cleveland Museum of Art*. 1993. Vol. 80. No. 4. P. 180–185.
8. Huyssen A. Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth // *October*. 1989. Vol. 48. P. 13–23.
9. Hyman J. Anselm Kiefer as Printmaker I: A Catalogue, 1973–1993 // *Print Quarterly*. 1997. Vol. 14. No. 1. P. 42–67.
10. Kuspit D. Beuys: Fat, Felt, and Alchemy // *Art in America*. 1980. P. 78–89.
11. Linden Stanton J. George Ripley's Compound of Alchymy (1591). Aldershot, Hants: Ashgate, 2001.
12. Molesworth C. Anselm Kiefer and the Shapes of Time // *Salmagundi*. 1989. No. 82/83. P. 78–89.
13. Neff J. H. Anselm Kiefer: Reading Kiefer: The Meanings of Lead // *MoMA*. 1988. No. 49. P. 1+8.
14. Rampley M. In Search of Cultural History: Anselm Kiefer and the Ambivalence of Modernism // *Oxford Art Journal*. 2000. Vol. 23. No. 1. P. 25–34.
15. Rampling J. M. Depicting the Medieval Alchemical Cosmos: George Ripley's Wheel of Inferior Astronomy // *Early Science and Medicine*. 2013. No. 18. P. 45–86.
16. Roos B. Anselm Kiefer and the Art of Allusion: Dialectics of the Early "Margarete" and "Sulamith" Paintings // *Comparative Literature*. 2000. Vol. 58. No. 1. P. 68–75.
17. Rose B. Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys // *MoMA*. 1993. No. 13. P. 16–23.
18. Saltzman L. Lost in Translation: Clement Greenberg, Anselm Kiefer and the Subject of History // *Visual Culture and the Holocaust* / Ed. Barbie Zelizer. New Brunswick, NJ, 2001. P. 74–90.
19. Suquet A. Archaic Thought and Ritual in the Work of Joseph Beuys // *RES: Anthropology and Aesthetics*. 1995. No. 28. P. 148–162.
20. Szulakowska U. Alchemy in Contemporary Art. Farnham: Ashgate, 2011.
21. Tain J. Anselm Kiefer's "Die berühmten Orden der Nacht" // *Getty Research Journal*. 2011. No. 3. P. 115–221.
22. Zervigón A. M. Kiefer's Paradox // *Art Journal*. 1999. Vol. 58. No. 3. P. 103–105.

A. A. Borodkina, A. V. Rykov

Saint Petersburg State University

194034 Russia, Saint Petersburg, University emb., 7–9

INNER ALCHEMY. ON THE CONCEPT OF MATERIAL IN WORKS OF ANSELM KIEFER AND JOSEPH BEUYS

In this paper, the authors state the question whether there is a connection between the Renaissance alchemists' ideas and the concept of material in works of Joseph Beuys and Anselm Kiefer. The article deals with the symbolism of material in the range of selected works of these artists and compares their philosophical basis to the concepts of certain alchemists of Renaissance. Looking into the oeuvre of these particular artists is not a coincidence — they both worked on the same problems and among them is the alchemical legacy in the contemporary art. The authors compare the possible roots of their philosophical concepts, but also note that, at first glance, there might appear some controversy. Beuys seems to be somehow conceptually closer to Renaissance alchemists, while Kiefer seems to be only interested in the outer, aesthetic forms of their legacy. However, both of them created complex artistic systems which may or may not be in the same field of artistic research — this theory can be analyzed on the example of the way the artists treated the material they've used. Beuys' idea of "anthropological art" is close to doctrines of Renaissance — he is inspired by Loyola or Paracelsus theories; while, Kiefer is interpreting the aesthetics of George Ripley, Robert Fludd, Isaak Luria or Duhrer's symbolism. Both artists, as we can see now, worked with a range of substances and tried to attach a metaphysical meaning to it; they continued to develop the concept of material and brought it into contemporary art.

Keywords: philosophy of the materials, Joseph Beuys, Anselm Kiefers, alchemy, Middle Ages, Renaissance, kabbalah, contemporary art.

References

1. Chechot I. D. Knight at the Crossroads // stories about the artists: art history of the twentieth century / Sost. E. Yu. Andreeva, I. D. Chechot. SPb.: Humanitarian Agency "Academic Project", 1999. Pp. 54–61 (in russ.).
2. Albano A. ReflectionsonPainting, Alchemy, Nazism: VisitingwithAnselmKiefer // JournaloftheAmericanInstituteofConservation. 1998. Vol. 37. No. 3. P. 348–361.
3. Anselm Kiefer: Heaven and Earth. / Auping M., ed. catalogue for exhibition. London: Prestel, 2005.
4. Arasse D. Anselm Kiefer. Paris: Editions du Regard, 1996.
5. Biro M. Representation and Event: Anselm Kiefer, Joseph Beuys, and the Memory of the Holocaust // The Yale Journal of Criticism. 2003. Vol. 16. No. 1. P. 113–146.
6. Haxthausen C. W. The World, the Book, and Anselm Kiefer // The Burlington Magazine. 1991. Vol. 133. No. 1065. P. 846–851.
7. Hinson T. E. Anselm Kiefer: "Lot's Wife" // The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. 1993. Vol. 80. No. 4. P. 180–185.
8. Huyssen A. Anselm Kiefer: The Terror of History, the Temptation of Myth // October. 1989. Vol. 48. P. 13–23.
9. Hyman J. Anselm Kiefer as Printmaker I: A Catalogue, 1973–1993 // Print Quarterly. 1997. Vol. 14. No. 1. P. 42–67.
10. Kuspit D. Beuys: Fat, Felt, and Alchemy // Art in America. 1980. P. 78–89.
11. Linden Stanton J. George Ripley's Compound of Alchymy (1591). Aldershot, Hants: Ashgate, 2001.
12. Molesworth C. Anselm Kiefer and the Shapes of Time // Salmagundi. 1989. No. 82/83. P. 78–89.
13. Neff J. H. Anselm Kiefer: Reading Kiefer: The Meanings of Lead // MoMA. 1988. No. 49. P. 1–8.
14. Rampley M. In Search of Cultural History: Anselm Kiefer and the Ambivalence of Modernism // Oxford Art Journal. 2000. Vol. 23. No. 1. P. 25–34.
15. Rampling J. M. Depicting the Medieval Alchemical Cosmos: George Ripley's Wheel of Inferior Astronomy // Early Science and Medicine. 2013. No. 18. P. 45–86.
16. Roos B. Anselm Kiefer and the Art of Allusion: Dialectics of the Early "Margarete" and "Sulamith" Paintings // Comparative Literature. 2000. Vol. 58. No. 1. P. 68–75.
17. Rose B. Thinking Is Form: The Drawings of Joseph Beuys // MoMA. 1993. No. 13. P. 16–23.
18. Saltzman L. Lost in Translation: Clement Greenberg, Anselm Kiefer and the Subject of History // Visual Culture and the Holocaust / Ed. Barbie Zelizer. New Brunswick, NJ, 2001. P. 74–90.
19. Suquet A. Archaic Thought and Ritual in the Work of Joseph Beuys // RES: Anthropology and Aesthetics. 1995. No. 28. P. 148–162.
20. Szulakowska U. Alchemy in Contemporary Art. Farnham: Ashgate, 2011.
21. Tain J. Anselm Kiefer's "Die berühmten Orden der Nacht" // Getty Research Journal. 2011. No. 3. P. 115–221.
22. Zervigón A. M. Kiefer's Paradox // Art Journal. 1999. Vol. 58. No. 3. P. 103–105.

УДК 73.04:623.438.3

А. В. Калистратов¹, Р. А. Федотова²¹ Санкт-Петербургский политехнический колледж
196655 РФ, Санкт-Петербург, Колпино, Труда, 1/7² Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18**ТАНКИ-ПАМЯТНИКИ «ЗЕЛЕНОГО ПОЯСА СЛАВЫ»
КАК ОБРАЗЕЦ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ ПРОПАГАНДЫ**

© А. В. Калистратов, Р. А. Федотова, 2017

Статья посвящена анализу памятников-танков «Зеленого пояса Славы» как части монументальных ансамблей послевоенного времени. Рассматривается взаимосвязь мемориальных объектов с военными действиями 1941–1944 гг. Анализируются стилистические и технико-технологические особенности. Выявляется значение памятников-танков как доминанты, организующей пространственную среду. Делается вывод о специфике интерпретации принципов социалистического реализма применительно к данным составляющим монументального ансамбля.

Ключевые слова: «Зеленый пояс Славы», монументальный ансамбль, пространственная среда, памятник-танк, социалистический реализм.

В контексте современного развития Российского государства весьма актуальным представляется обращение к изучению монументальных комплексов, имеющих мемориальное и пропагандистское значение. Кроме дани памяти погибшим, такие объекты являются мощным средством патриотического воспитания, а также образцом организации пространственной среды. То есть появляется возможность использования найденных базовых принципов при решении задач, стоящих перед современными авторами.

Целью данного исследования является выявление особенностей танков-памятников в контексте мемориальных ансамблей послевоенного времени на примере объектов «Зеленого пояса Славы». Особое внимание уделяется интерпретации эстетических принципов социалистического реализма как творческого метода.

Реализация данной цели потребовала решения ряда задач.

В первую очередь, необходимо определить круг объектов для анализа. Выбор именно танков обусловлен рядом причин. Данный тип бронетехники является своеобразным символом эпохи — еще в 1927 г. на Восьмом пленуме Исполнительного комитета Коммунистического Интернационала (18–30 мая) было декларировано, что «будущая война — это война механизированная» [1, с. 705; 2]. Вполне закономерно, что в условиях уже послевоенного времени танки приобретают символическое значение.

Во-вторых, необходимо рассмотреть конкретно-историческую привязку каждого объекта к местам боевых действий рассматриваемого периода. Поскольку социалистический реализм как творческий метод предполагает сочетание факта и мифа, то памятник становится местом пересечения пространства реального и идеального. Таким образом, необходимо проанализировать, насколько данный принцип свойственен выбранным объектам, что позволит определить типологию памятников.

В-третьих, следует проанализировать выбранные мемориалы, исходя из эстетических принципов и особенностей социалистического реализма, а также специфики монументального ансамбля как нового типа сооружений послевоенного времени.

Традиционно мемориальные ансамбли послевоенного времени разделяются на две группы памятников: во-первых, монументы, посвященные героическим и трагическим событиям, и, во-вторых, комплексы, посвященные погибшим людям [3, с. 13]. При их оформлении либо используются «исторически достоверные предметы», либо создаются обособленные произведения, выражающие сущность события [3, с. 14].

Рассматривая танки-памятники, используемые при создании «Зеленого пояса Славы» как «исторически достоверный предмет», следует внести определенные коррективы. Для социалистического реализма как творческого метода было характерно пересечение двух аспектов изображаемого/интерпретируемого события — реального аспекта и идеального. В случае с монументальными ансамблями использование различного вооружения формировало так называемое «качество подлинности» [3, с. 15]. Но при этом далеко не всегда используемый объект был подлинным (непосредственным) участником увековеченного события.

Так, на наш взгляд, танки-памятники можно разделить на два типа: исторический и пропагандистский. Исторический тип — это боевая машина, находящаяся на месте какого-либо события, и/или являющаяся его ключевым элементом. К этой группе можно отнести памятник «Героям-танкистам» в пос. Новый Учхоз и «Памятник-танк №9854» в Ропше. Ко второму типу — пропагандистскому — можно отнести памятники более общего характера, которые не были посвящены конкретному подвигу или событию. Машины, установленные на постаментах таких мемориалов, зачастую также не участвовали непосредственно



Ил. 1. М. Бри-Бейн «Каждая комсомолка должна овладеть боевой техникой обороны СССР», 1932 г.

в событиях, увековеченных с их помощью. К этому типу можно отнести памятник-танк в Приозерске, мемориалы «Пулковский рубеж» и «Прорыв», «Танк-победитель» в Автово и памятник «Атака» на Гостилицком шоссе.

Памятники исторического типа наиболее редкие. Причиной этого служит совокупность факторов. В-первых, объективной причиной является особенность боевых действий под Ленинградом, когда танковые подразделения, хоть и играли значительную роль, все-таки использовались как средство поддержки и усиления пехоты. Следовательно, они находились на вторых ролях при осуществлении операций. Более того, масштабные бои с применением танков происходили в отдалении от населенных пунктов, в лесисто-болотистой местности, в которой нецелесообразно создавать памятники. Так, например, массированное применение танков было осуществлено в рамках Любанской наступательной операции зимой 1942 г. в районе железнодорожной станции у деревни Погостье (части 122-й и 124-й танковых бригад).

Во-вторых, машины, задействованные в боях, были востребованы на фронте, и по мере возможности даже подбитые танки старались вернуть в строй, что при наличии серьезной материально-технической базы в виде заводов Ленинграда не составляло проблемы. Таким образом, памятники исторического типа — это уникальные образцы, которые заслуживают детального рассмотрения.

Армия была олицетворением мощи, несокрушимости советского строя. И, пожалуй, главным символом армии был танк. Это место бронированные гиганты прочно заняли еще в 30-е годы XX в., став не только героями кинофильмов («На границе» — 1938 г., «Если завтра война» — 1938 г., «Танкисты» — 1939 г.), но и повлияв на тематику произведений изобразительного искусства. Особенно широко изображение образцов бронетехники применялось в плакате. Часто при интерпретации машины художник или изменяет пропорции ходовой части, или создает вымышленный, собирательный образ, отдаленно напоминающий свои прототипы. Так, например, в плакате В. Люшина «Да здравствует Красная армия — оплот мирной политики советской власти и верный страж границ СССР» (1931 г.) автор вольно трактует Т-18 — первый серийный советский танк, принятый на вооружение в 1927 г. Тот же танк, но изображенный в технике фотоколлажа, появляется на плакате М. Длугача (1931 г.).

Образцы отечественного танкостроения часто используются как символический собирательный образ. Поэтому выбираются машины, имеющие историческое значение, или популярные модели, широко применявшиеся в определенный период. Так, на плакате «Каждая комсомолка должна овладеть боевой техникой обороны СССР» (М. Бри-Бейн, 1932 г., ил. 1) изображен первый отечественный танк — «Легкий танк М», с выпуска которого начинается история отечественного танкостроения.

А изображение танкетки Т-27 на плакате А. Корекина «Да здравствует Красная Армия — верный страж завоеваний октября» (1933 г.) объясняется необычайно широким спектром применения данного образца, принятого на вооружение в 1931 г. После 1933 г. и до начала 1940-х гг. в плакате чаще всего изображается тяжелый пятибашенный танк Т-35, считавшийся символом отечественного танкостроения (ил. 2–4).

Эволюция стилистики произведений подобного рода связана с общим ходом развития отечественной художественной культуры — от ориентированных на искусство авангарда плакатов конца 20-х — начала 30-х гг. до образцов социалистического реализма.

Однако образ танка был популярен и в прочих видах изобразительного искусства. Достаточно вспомнить такие работы как монументальный фриз здания штаба военного округа в Екатеринбурге (1937 г., по эскизу А. М. Дукельского), декор Дома Советов в Ленинграде (Н. В. Томский, 1936–1941 гг., ил. 5).

В 1940-е гг. реалии военного времени также находили отражение в живописи и графике. Искусство, как и вся страна, жило нуждами фронта, деятели культуры вносили свой вклад в победу над фашизмом. Произведения этого периода обладают ценностью как исторический источник (жанр фронтовых зарисовок): «Срочный заказ для фронта» (Н. И. Доримедонтов, 1942 г.), «Танки идут на фронт. Белорусский вокзал» (А. А. Дейнека, 1946–1947 гг.). Кроме того, они имели подчеркнутое идеологическое значение, формируя боевой дух (В. Одинцов «Стальной лави-



Ил. 2. Г. Клуцис «Да здравствует рабоче-крестьянская Красная армия — верный страж советских границ!», 1935 г.



Ил. 3. Н. Долгоруков «Красная армия — гордость народа», 1937 г.

ной раздавим врага!», 1941 г.; В. Иванов «За Родину, за честь, за свободу!», 1941 г.).

Танки успешно подтвердили свое значение в годы Великой Отечественной войны, полностью оправдав отведенную им роль главной ударной силы Красной Армии, сломавшей хребет германской военной машины. Наступившая после окончания Второй мировой войны война нового вида — идеологическая — потребовала активизации пропаганды в разных сферах жизни страны, затронув, в частности, изобразительное искусство.



Ил. 4. Дени В., Долгоруков Н. «Сталинским духом крепка и сильна армия наша и наша страна!», 1939 г.



Ил. 5. Н. Томский. Декоративный фриз Дома Советов, 1936–1941 гг. Санкт-Петербург.

С февраля 1965 г. после выступления в газете «Смена» М. А. Дудина с предложением о создании кольца из зеленых насаждений вокруг Ленинграда начинается создание комплекса сооружений, получивших название «Зеленого пояса Славы» [4, с. 14]. Проект был разработан архитектурно-планировочным управлением Ленгорисполкома и первой мастерской «Ленпроекта». Общая планировка данного масштабного ансамбля протяженностью около 200 км была выполнена архитекторами Г. Н. Булдаковым, В. Л. Гайкович и М. А. Сементовской [5, с. 31]. В двадцатилетнюю

годовщину победы над фашизмом 9 мая 1965 г. было заложено 25 ансамблей, составивших «Зеленый пояс Славы» [3, с. 186]. В число мемориалов, сформировавших этот комплекс, вошли и памятники, ключевым составляющим элементом которых были танки.

«Зеленый пояс Славы» расположен вдоль линии обороны Ленинграда 1941–1944 гг. Отметим, что масштаб и значение данного мемориального ансамбля обусловили, во-первых, специфику его восприятия — комплекс воспринимается в движении. Во-вторых, для его оформления в целостную структуру потребовался длительный период времени. В-третьих, в состав мемориала были включены и те памятные знаки, которые появились здесь еще до окончания Великой Отечественной войны.

Рассмотрим памятники-танки исторического типа. Одним из памятников этой группы является памятник «Героям-танкистам» в пос. Новый Учхоз (ил. 6).

Памятник был спроектирован архитектором А. Д. Левенковым и установлен 8 сентября 1983 г. Объект расположен на месте, где прошел один из самых известных танковых боев Великой Отечественной войны — бой, в котором экипаж тяжелого танка КВ под командованием Зиновия Колобанова 19 августа 1941 г. уничтожил колонну из двадцати двух вражеских танков. К сожалению, на постамент была поставлена совсем другая машина — ИС-2м образца 1954 г. — но тот факт, что памятник посвящен вполне конкретному событию, а также расположен на том самом месте, дает возможность однозначно отнести его к числу исторических.

Обтекаемая ступенчатая форма танка эффектно смотрится на невысоком (1 к 1 по отношению к машине) бетонном постаменте с мемориальной доской. Танк вплотную придвинут к переднему краю, однако объект воспринимается монолитно, создается ощущение устойчивости. Каждая деталь машины хорошо просматривается, благодаря расположению на свободном пространстве. При этом памятник гармонирует с окружающей средой, подчеркивающей его мощь и силу, — тонкие ветви деревьев аллеи, на которой размещен постамент с танком, трепетно откликаются



Ил. 6. А. Левенков. Памятник «Героям-танкистам», 1983 г. Новый Учхоз

на любое дуновение ветра, в то время как ИС-2м непоколебим в своей уверенности.

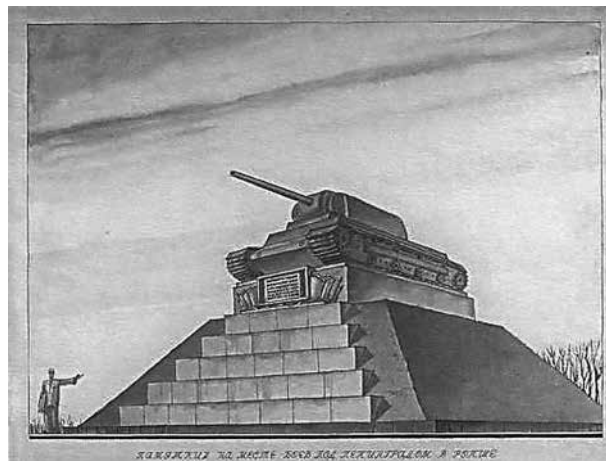
Вторым монументом, который можно отнести к рассматриваемой категории, является «Памятник-танк №9854» в Ропше (ил. 7).

Этот объект также посвящен вполне конкретному эпизоду боев за Ленинград, в котором отличились именно воины-танкисты Ленинградского фронта — 19 января Ропша была освобождена советскими войсками. По распространенной версии, танк, стоящий на постаменте, был участником взятия данного населенного пункта, однако указанная информация требует уточнения. Бортовой номер позволяет четко определить, что этот танк действовал в составе 31-го гвардейского тяжелого танкового полка [6, с. 158], который не принимал участия во взятии Ропши, а действовал неподалеку — под Красногвардейском (Гатчиной). В то же время, в сражении за Ропшу принимали участие танкисты 222-го отдельного танкового полка и 98-го отдельного танкового полка, имевшие на вооружении танки Т-34 [7].

Таким образом, этот монумент вполне можно отнести к типу исторических, при этом он пусть и с незначительной оговоркой, но объединяет в себе оба определяющих фактора — посвящен конкретному событию, и машина, венчающая постамент, является непосредственным участником событий, происходивших 72 года назад на этом участке фронта.

Памятник был спроектирован в 1944 г. К. Л. Иогансен и В. А. Петровым. На холме в виде усеченной пирамиды располагается тяжелый танк КВ-1. Ступенчатое убывание объема постамента эффектно сочетается с могучим и компактным образом боевой машины. И хотя замкнутая композиция монумента позволяет говорить о данном объекте, как о распространенном в первые годы после войны понимании памятника как «памятника — “массы”» [3, с. 48], благодаря удачному расположению объекта на пересечении Красносельского и Стрельнинского шоссе, он выполняет функцию пространственной доминанты.

Такая организация отвечает характерной особенностью развития отечественной культуры конца 1940-х — 1960-х гг. В целом тема памяти о войне,



Ил. 7. К. Иогансен, В. Петров. Проект «Памятника-танка №9854», 1944 г., Ропша

осмысления подвига героев была одной из самой актуальных. Идея того, что подвиг павших — это ориентир и основа для мирной жизни, находит отражение в изобразительном искусстве того времени («Вечно живые» С. Красаускаса и др.).

Вторая группа мемориалов — это памятники пропагандистского типа. В данном случае конкретно-историческая привязка менее значима, символическая составляющая оказывается гораздо существеннее. Поэтому эти объекты более образные, если говорить об оформлении. И даже в их названиях заложена большая степень обобщения. Данные объекты рассматриваются, скорее, как некий собирательный образ, призванный подчеркнуть или стать олицетворением какого-то важного для обороны Ленинграда события.

Так, в 1950 г. был открыт памятник «Танк-победитель» (ил. 8), сооруженный по проекту архитектора В. Каменского и инженера Ж. Котина. Данный объект является частью Кировского вала — того рубежа, на котором в сентябре 1941 г. были остановлены немецкие войска. В ансамбль памятника входит предсерийный образец танка KB-85, дот и стела. Представленный образец бронетехники является уникальным, поскольку машина была выпущена в единственном экземпляре и, тем не менее, принимала участие в Великой Отечественной войне (правда, не под Ленинградом).

Красота и гармония данного мемориала обусловлена рядом факторов. В первую очередь, это совершенство технической мысли, нашедшей воплощение в лапидарной форме. Далее, это появляющийся как эстетическая принудительность мотив движения от танка к оборонительному сооружению и стеле. Отметим, что продольно-симметричное построение ансамбля было использовано и при создании проектов других памятников этой группы.

Интересный пример такого оформления мемориала — памятник, расположенный на Пулковском шоссе (художник А. Ольхович, архитектор Я. Лукин, скульптор — Л. Михайленок). «Пулковский рубеж» был открыт в 1967 г. Сочетание двух танков Т-34, фланкирующих стелу, с историческим ландшафтом позволяет создать целостный образ, напоминающий о событиях сентября 1941 г. именно здесь было остановлено наступление немецкой армии.

Танки размещены на низких постаментах, что еще больше усиливает реалистичность (если не натуралистичность) боевых машин, обращенных туда, где располагались вражеские позиции. В то же время такая ориентация усиливает и зрительный эффект — мемориал «раскрывается» вдоль шоссе.

Отметим, что первоначальный проект был более масштабным. Предполагалось создание музейного комплекса, установка ряда мемориальных сооружений и большее включение окружающего ландшафта в пространственную композицию памятника. Однако реализация проекта не состоялась — была оформлена только центральная часть мемориала.

Следующий объект, который заслуживает отдельного внимания, — это памятник «Атака», уста-



Ил. 8. В. Каменский, Ж. Котин «Танк-победитель», 1950 г., Санкт-Петербург

новленный в 1969 г. [4, с. 14] на седьмом километре Гостилицкого шоссе. Проект монумента «Атака» был разработан еще в 1944 г. архитектором А. Алымовым и инженером В. Иоффе. Скульптурное оформление было выполнено Э. Агаяном и Б. Свиным. Танк Т-34 расположен на шестиметровом постаменте на месте Ораниенбаумского «пятка» и связан с памятью о действиях частей 8-й армии, героически оборонявших плацдарм в 1941–1944 гг. Поскольку этот плацдарм «сыграл важную роль в защите Ленинграда и освобождении его от блокады» [8, с. 21], появление именно танка на постаменте служит символом стойкой обороны воинов приморской оперативной группы и их вклада в разгром врага.

Памятник подчеркнуто динамичен, его целостность достигается за счет высокого постамента, увенчанного эффектно расположенным танком. Т-34 — это одна из самых узнаваемых машин периода Великой Отечественной войны, поэтому в данном случае объект максимально приближается к образу-типу. Этот плацдарм сыграл важную роль в защите Ленинграда и освобождении его от блокады. «Потеряв машины в бою и не имея возможности получить исправные, танкисты вооружались пулеметами, автоматами и продолжали сражаться плечом к плечу с воинами стрелковых подразделений» [8, с. 21].

Еще один памятник «Зеленого пояса Славы», имеющий символическое и пропагандистское значение, — это мемориал «Прорыв», открытый в 1967 г. (ил. 9). Танк Т-34 установлен на берегу Невы в память о событиях 12 января 1943 г., когда 67-я армия Ленинградского фронта перешла через Неву, разбила фашистов и двинулась от южного берега навстречу Волховскому фронту.

Можно сказать, что данный объект завершает логику построения рассмотренных ансамблей с точки зрения связи с историей снятия блокады Ленинграда. Сам монумент лаконичен, размещение на невысоком постаменте акцентирует момент движения, устремленности. Аналогично предыдущим памятникам велика роль соотношения танка с окружающим ландшафтом.

Советские мемориальные ансамбли послевоенного времени связаны с двумя ключевыми для со-



Ил. 9. «Прорыв», 1967 г., Кировск

циалистического реализма как творческого метода аспектами — фактом и мифом. Идеологические задачи, поставленные перед изобразительным искусством в конце 1940-х — начале 1960-х гг., решались в рамках каждого конкретного мемориала по-разному. Часть объектов — это памятники «по мотивам», представляющие собой обобщенно-типизированные образы, призванные выражать значимые для периода военного времени события, символический смысл которых выходит за рамки конкретного события. Другая группа мемориалов — это сооружения, установленные как память о том или ином героическом поступке. Данная составляющая доминирует над иными.

Второй аспект, важный для понимания специфики использования образцов бронетехники — это понимание значения тяжелой промышленности и оборонного комплекса для авторитета страны. Помимо привязки к конкретному месту, большое значение имеют формы воплощения монументов — преимущественно речь идет об обобщенной трактовке, акцент сделан на динамику построения композиции и организацию окружающего пространства.

Рассмотрев выбранные памятники, можно сделать следующие выводы.

«Зеленый пояс Славы» формировался в контексте развития искусства мемориальных ансамблей, поэтому многие принципы, по которым построены части мемориала, одинаковые. Во-первых, авторы подчеркивают единство с ландшафтом, допуская асимметричное построение. Более того, если рассматривать данный тип памятника в контексте целостного ансамбля, то на первый план выходит аспект организации пространственной среды. Образец бронетехники в данном

случае выполняет функцию доминанты, организующей окружающее пространство. В некоторых случаях, которые были рассмотрены, — это единственный объект (памятник в Ропше, мемориал на Гостилицком шоссе, объект в Новом Учхозе), где-то машина является частью группы объектов (мемориал на Пулковском шоссе, памятник на Кировском валу). Но, в любом случае, особое значение приобретает соотношение с ландшафтом и расположение танка (его ориентация) с учетом исторической составляющей.

Во-вторых, в рассмотренных сооружениях наглядно представлено «слияние документа и образа» (как и в памятниках жертвам фашизма) [3, с. 130]. И в-третьих, что характерно именно для ансамблей «Зеленого пояса Славы», — это «тенденция развития пространственной формы мемориалов» [3, с. 185].

При этом отметим, что эстетические характеристики самого танка оказываются второстепенными по отношению к технологии. Тем не менее, данные объекты являются образцами промышленного дизайна. В связи с этим, при доминировании практичности (рациональные углы наклона, свойства и качества брони и т. д.), их внешние качества позволяют решать ряд значимых функций в рамках мемориала — это, в первую очередь, патриотическая пропаганда, основанная на узнаваемости внешних форм при сопоставлении категорий «свое» и «чужое».

Список литературы

1. Коммунистический Интернационал в документах. 1919–1932 / сост. Б. Кун. М.: Партийное издательство, 1933. 275 с.
2. Внимание, танки! М.: АСТ СПб., Terra Fantastica, 2003. 473 с.
3. Азизян И. А., Иванова И. В. Памятники вечной славы. Концепция и композиция. М.: Стройиздат, 1976. 208 с.
4. Зеленый пояс Славы. Л.: Лениздат, 1978. 128 с.
5. Лукьянов Ю. А. Зеленый пояс Славы. Л.: Лениздат, 1972. 280 с.
6. ЦАМО РФ. Ф. 3722. Оп. 95355. Д. 1.
7. Бирюков Н. И. Танки — фронту! Записки советского генерала. Смоленск: Русич, 2005. 480 с. [Электронный ресурс] URL: http://militera.lib.ru/db/birukov_ni2/index.html (дата обращения: 20.03.2017).
8. Танкисты в сражении за Ленинград. Воспоминания, очерки, документы. Л.: Лениздат, 1987. 334 с.
9. Каменский В. А. Город смотрит в завтра. Генеральный план развития Ленинграда. Л.: Лениздат, 1968. 344 с.
10. Косточкин В. В. Поясом немеркнувшей славы (монументы рубежей ленинградского фронта). М.: Искусство, 1975. 152 с.

A. V. Kalistratov¹, R. A. Fedotova²

¹Saint Petersburg Polytechnical College
196655 Russia, Saint Petersburg, Kolpino, Truda str., 1/7

²Saint-Petersburg University of Industrial Technologies and Design
191186 Russia, Saint-Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

TANKS-MONUMENTS OF THE «GREEN BELT OF GLORY» AS AN EXAMPLE OF MONUMENTAL PROPAGANDA

The article is devoted to the analysis of the tank-monuments of the «Green Belt of Glory» as part of the monumental ensembles of the postwar period. The interrelation of memorial objects with military actions of 1941–1944 is considered. Stylistic and technical-technological features are analyzed. The importance of tank-monuments as of a dominant, which organizes the spatial environment, is revealed. A conclusion is made about the specifics of the interpretation of the principles of socialist realism in relation to these components of the monumental ensemble.

Key words «Green belt of Glory», monumental ensemble, spatial environment, monument-tank, socialist realism.

References

1. Communistic International in documents. 1919–1932. (Compiler B. Kuhn). M.: Party publishing house, 1933. 275 p. (in russ.).
2. Attention, Tanks! M.: AST SPb, Terra Fantastica, 2003. 473 p. (in russ.).
3. Azizyan I. A., Ivanova I. V. Monuments of eternal Glory. Concept and Composition. M.: Stroyizdat, 1976. 208 p. (in russ.).
4. Green belt of Glory. L.: Lenizdat, 1978. 128 p. (in russ.).
5. Lukyanov Yu. A. Green belt of Glory. L.: Lenizdat, 1972. 280 p. (in russ.).
6. Central Archive of the Ministry of Defence of the Russian Federation. F. 3722. Op. 95355. D. 1. (in russ.).
7. Biryukov N. I. Tanks — to the Front! Notes of the Soviet General. Smolensk: Rusich, 2005. 480 p. [An electronic resource] of URL: http://militera.lib.ru/db/birukov_ni2/index.html (date of the address: 3/20/2017) (in russ.).
8. Tankmen in Battle for Leningrad. Memoirs, Sketches, Documents. L.: Lenizdat, 1987. 334 p.
9. Kamenskiy V. A. The City looks in Tomorrow. Master plan of development of Leningrad. L.: Lenizdat, 1968. 344 p. (in russ.).
10. Kostochkin V. V. Belt of unfading Glory (Monuments of Boundaries of the Leningrad Front). M.: Art, 1975. 152 p. (in russ.).

УДК 75, 7.03

Е. Н. КаменскаяРоссийский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена
191186 РФ, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48**ХУДОЖНИК АЛЕКСАНДР ЯКОВЛЕВ В КИТАЕ: 1918–1919 ГОДЫ**

© Е. Н. Каменская, 2017

Статья посвящена не исследованной ранее и давно требующей изучения теме, связанной со второй пенсионерской поездкой Александра Евгеньевича Яковлева (1887–1938) в страны Дальнего Востока, а именно с его пребыванием в Китае (1917–1919). Используемые в ходе исследования отечественные и зарубежные литературные и документальные источники, а также выявленные в разных странах художественные произведения позволили уточнить обстоятельства пребывания Яковлева в Китае, выявить и описать его выставки в Шанхае и проследить за эволюцией творчества художника в рассматриваемый период.

Ключевые слова: А. Е. Яковлев, Императорская Академия художеств, пенсионерская поездка, Китай, персональные выставки в Шанхае.

Александр Евгеньевич Яковлев (1887–1938), петербуржец по рождению, один из лучших выпускников Высшего художественного училища при Императорской Академии художеств (1913), удостоенный четырехлетней пенсионерской поездки за рубеж, в начале 1914 года отправился по привычному для многих академистов маршруту — в Италию. С этой страны начиналась первая часть его пенсионерства. В Италии и Испании художник провел около двух лет. Оставшиеся два года намеревался поработать в странах Дальнего Востока, но из-за Первой мировой войны отъезд туда затянулся, и лишь в сентябре 1917 года художник отправился в двухлетнюю поездку в Китай, Монголию и Японию.

Пребывание Яковлева в этих странах никогда ранее не подвергалось специальному исследованию, хотя необходимость и актуальность изучения этой проблемы подтверждает отсутствие точных сведений, касающихся творческой биографии художника рассматриваемого периода, и важность изучения отечественного художественного образования начала XX века, завершавшегося зарубежными пенсионерскими поездками лучших выпускников Академии художеств. Причиной неизученности пребывания Александра Яковлева в европейской и дальневосточной пенсионерских поездках являлось, прежде всего, отсутствие документальных источников, недоступность зарубежных литературных материалов и рассеянность по миру произведений, созданных художником в странах Дальнего Востока.

Выявленные в современных художественных коллекциях произведения Яковлева второй половины 1917–1919 годов, а также использованные в ходе исследования зарубежные литературные и документальные материалы позволили уточнить обстоятельства передвижения художника по дальневосточному региону и проследить за его творческой и выставочной деятельностью в странах Дальнего Востока.

В основу исследования положены выявленные произведения Яковлева, его записные книжки и пу-

тевые альбомы периода 1917–1919 годов, а также зарубежные литературные источники — каталоги выставок и статьи в периодических изданиях.

В дальневосточную пенсионерскую поездку Александр Яковлев отправился, как уже было отмечено, в сентябре 1917 года. Восемнадцать месяцев, с учетом сорокадневного летнего пребывания во Внутренней Монголии, он провел в Китае [1, р. 190–192]. Последующие полгода, начиная с января 1919 года, находился в Японии: проехал через Токио и Киото и обосновался в ста километрах от Токио, в городке на тихоокеанском острове Осима (Izu-Oshima), а летом 1919 года из Японии вдоль Восточного полушария направился во Францию, чтобы в Париже заниматься исключительно художественным творчеством. Из писем Яковлев знал, что в России в это время утверждала себя новая власть, Академия художеств была упразднена, и в стране шла гражданская война.

Выбор Яковлевым дальневосточного направления для пенсионерской поездки представляется неслучайным. В 1917 году Европа была охвачена войной, Российская империя находилась на пороге революционной катастрофы, и решение относительно второй поездки художнику нужно было принимать незамедлительно. Давнее желание посетить Дальний Восток подкреплялось и исторической ситуацией, связанной с динамично развивающимся политическим, экономическим и культурным городом Китая Шанхаем, который при поддержке Великобритании стал важнейшим портом восточного побережья. Присутствие иностранцев в Шанхае было привычным явлением. «Нигде и никогда не приходилось мне в пределах небольшого пространства и в течение каких-нибудь нескольких минут слышать столько различных языков, — писал о Шанхае европейский путешественник. — Случалось также, что говорившие переходили с одного языка на другой, одинаково свободно говоря на всех <...>. И это было в Китае, в Среднем царстве, запертом для европейцев» [2, с. 93]. Шанхай становился интернациональным центром, как административным, так



Рис. 1. Автопортрет. 1917. Дерево, масло. 98,3 x 86,8. Государственная Третьяковская галерея. Воспроизведено по: Пружан И. Н., Князева В. П. Русский портрет конца XIX — начала XX века. Живопись, графика. М., 1980. № 117

и культурным, в котором европейцы жили привычной жизнью. Целые кварталы и улицы носили европейские имена, повсюду открывались рестораны, магазины, библиотеки, ориентированные на европейскую аудиторию. Пекин в конце 1910-х жил более «консервативно». После октября 1917 года в Шанхае поселились многочисленные соотечественники Яковлева — русские эмигранты.

С первых дней пребывания в Китае художник много работал. Это позволило ему подготовить и провести в Шанхае в декабре 1918 и январе 1919 годов две выставки своих произведений, ставшие итогом его творческой деятельности в Китае и одновременно первыми в жизни художника персоналиями.

Выставки Яковлева включали произведения живописи, рисунка и акварели, созданные в Китае и Внутренней Монголии в 1917–1918 годах. Они имели большое значение в дальнейшей европейской карьере художника, в том числе благодаря альбому, изданным вскоре в Париже [8], [9]. Об их жанровом разнообразии (помимо известных нам произведений), свидетельствуют рисунки и наброски различных композиций в записных книжках художника. Почти все они явились результатом натурных наблюдений автора, нередко осуществляемых в трудных условиях. Впоследствии художник использовал их при создании живописных полотен.

В ходе проведенного исследования удалось установить дату и место первой выставки Яковлева. Она открылась 12 декабря 1918 года в Шанхае, в помещении библиотеки Североазиатского отделения Королевского азиатского географического общества Великобритании и Ирландии (Royal Asiatic Society), основанного



Рис. 2. Птицелов. Около 1918. Бумага, сангина, гуашь. 105 x 59. Музей 30-х годов, Булонь-Бийанкур. Воспроизведено по: Alexandre Iacovleff. Itinérances. Paris, 2004. P. 58. № 23

в 1858 году. В просторных, с высокой галереей залах художник представил, главным образом, пейзажи и портреты; значительную часть последних составили персонажи и зрители традиционного китайского театра. Некоторые рисунки впоследствии послужили эскизами для станковых произведений художника — портретов, пейзажей и сюжетных композиций. С позиции «живописности», их можно поделить на «реалистические» и «условно-декоративные».

В графике Яковлев, как правило, работал в своей излюбленной технике сангины и угля, а также пастели на большеформатных листах, отдавая предпочтение изображению местных жителей разных возрастов и социального статуса. Его мало интересовали островерхние пагоды на фоне романтических закатов и живописные туманные дали, обычно привлекавшие внимание зарубежных художников и путешественников. Сосредоточившись на изображении людей, их типажах, ракурсах фигур, костюмах и занятиях, художник по существу создал галерею портретов коренных жителей Шанхая, их повседневной жизни и среды обитания.



Рис. 3. Голова китаянки. 1918. Холст, масло. 60 x 50. Частное собрание. Воспроизведено по: Alexandre Iacovleff. *Itinérances*. Paris, 2004. P. 131. № 76

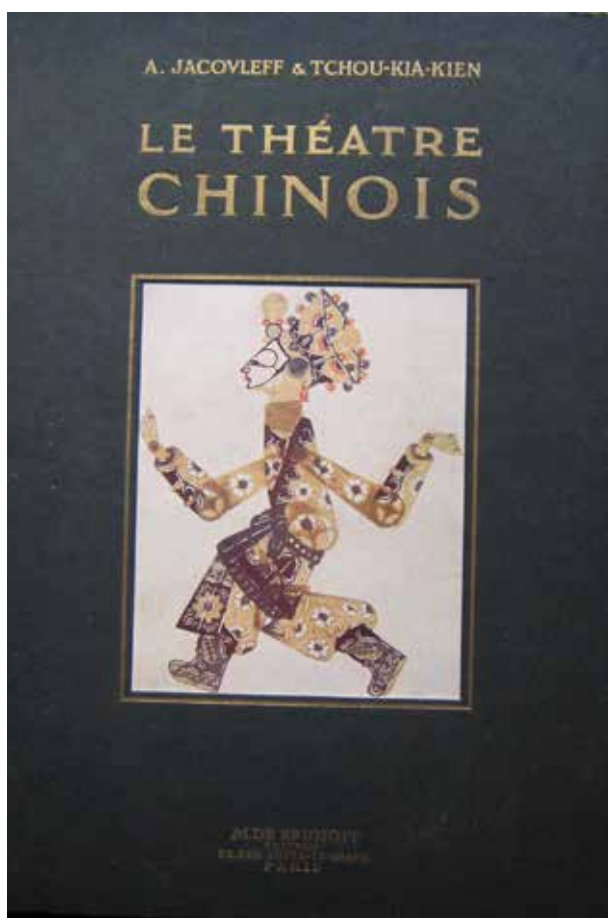


Рис. 5. Обложка книги «Le théâtre chinois: Peintures, sanguines et croquis d'Alexandre Iacovleff». Paris, 1922



Рис. 4. Танцующая китаянка. 1918–1919. Бумага, сангина, уголь. 150 x 63. Частное собрание. Воспроизведено по: Sotheby's. London. 10.06.2008. Lot 193

Аналитический подход автора к построению каждого произведения был обусловлен методом последовательного изучения натуры и воплощения увиденного на плоскости, усвоенным Яковлевым еще в академической мастерской Д. Н. Кардовского. Нередко на листе бумаги художник изображал одну и ту же фигуру в разных ракурсах — в фас, профиль и со спины, крупным планом рисовал лицо и руки. Столь пристальное «всматривание» в изображаемое давало возможность более точно воссоздавать инди-

видуальные особенности внешнего облика и пластики тела человека во время движения.

Интерес Яковлева к изображению новых образов и азиатского типа лица открыл в авторе увлеченного физиогномиста. Между тем на данном этапе он не ставил перед собой чисто этнографических задач. «Способность г-на Яковлева так проницательно и метко создавать поистине документальную фиксацию в условиях китайской действительности ставит его работы hors concours (фр. *вне конкурса*) и подтверждает его замечательное мастерство, быстроту и память в сочетании с редкими личными качествами» [5, р. 190], — отмечал обозреватель журнала Североазиатского отделения Британского Королевского географического общества. Изображение китайянок с детьми положило начало в творчестве Яковлева так называемой этнографической серии мадонн, которую он продолжил во время своих автомобильных экспедиций в составе группы фирмы Ситроен сначала в Центральной Африке (1924–1925), а потом в Центральной Азии (1931–1932).

Особый интерес художник проявил к китайскому традиционному театру, посвятив ему ряд произведений живописи и графики. Через три года, уже в Париже, после экспонирования на очередной выставке, эти работы были изданы в виде альбома репродукций [9]. Краткие записи художника, содержащие описания сцен и сюжетов, а также карандашные наброски, рисунки и эскизы в путевых альбомах и записных книжках свидетельствуют не только о погружении Яковлева в мир традиционного китайского театра, но и о художественной и научной ценности его произведений. Помимо этого многочисленные зарисовки с комментариями в дневниках художника дают представление о не выявленных до настоящего времени его произведениях.

Местные театральные традиции привлекали Яковлева и своей зрелищностью, и символикой масок. С большой точностью в живописных панно художник воссоздавал сцены из постановок традиционного китайского театра и лица зрителей, из глубины лож внимательно следящих за представлением.

Художник работал под впечатлением от спектаклей Пекинской музыкальной драмы, опираясь на иконографические образцы няньхуа — китайской лубочной гравюры с театральной тематикой. Между тем академик В. М. Алексеев (1881–1951), известный российский китаист и коллекционер китайского традиционного лубка, высоко оценив работу Яковлева, высказал и вполне убедительные замечания. По его мнению, «А. Яковлев хорошо понял значение этих картин, отведя им много места в своем превосходном альбоме. Однако при изображении китайской сцены он не удержался от подрисовки деталей, на ней не существующих (декорации, кулисы), и, кроме того, не смог воспроизвести китайскую манеру рисовать китайские вещи, хотя и честно стремился к этому» [1, с. 24].

Наиболее интересными представляются образы актеров в картинах «Хсу-Сан в роли любовницы» (около 1918. Холст, масло. 96 x 57. Частное собрание) и «Пекинская опера» (1918. Холст, масло. 135 x 75. Частное собрание). Композиционное и колористиче-



Рис. 6. Женская ложа Пекинской оперы. 1918. Холст, масло. 88 x 132. Частное собрание. Воспроизведено по: Sotheby's. London. 28.11.2006. Lot 62



Рис. 7. Мужская ложа Пекинской оперы. 1918. Холст, темпера. 107,5 x 118. Частное собрание. Воспроизведено по: Christie's. New York. 18.04.2008. Lot 40



Рис. 8. Битва воинов в Пекинской опере. 1918–1919. Холст, масло. 60,5 x 95,5. Частное собрание. Воспроизведено по: Sotheby's. London. 26.11.2007. Lot 27

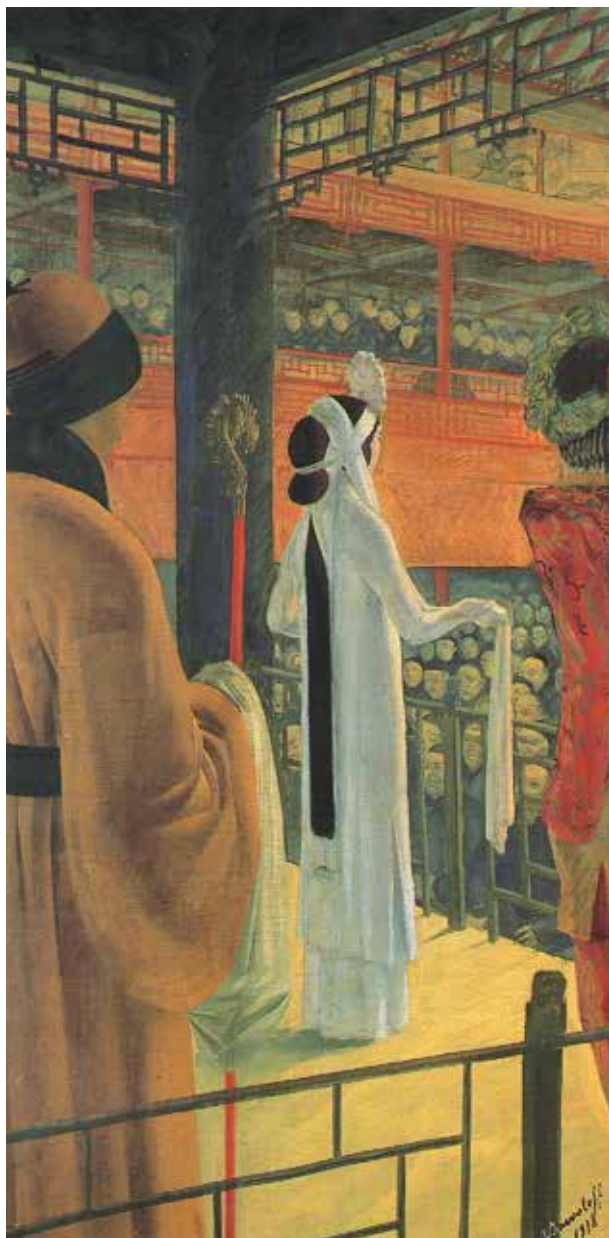


Рис. 9. Актриса Жуан в траурном платье. 1918. Холст, масло. 135 x 75. Частное собрание. Воспроизведено по: Alexandre Iacovleff. *Itinérances*. Paris, 2004. P. 132. № 77

ское построение обеих работ, их декоративность и образное решение соответствуют эстетике традиционного китайского театра. Исполненные в виде панно, они ритмом своих линий как бы вторят напевной мелодичности китайской оперы. Их живопись сродни аппликации или раскрашенной праздничной ксилографии.

Персонажи китайского театра на картинах Яковлева одеты в объемные национальные костюмы. На их головах — выразительные маски исторических героев, представляющие собой сложные объемные конструкции. Другие произведения подобны иллюминированной миниатюре, покрытой пестрой орнаментальной вязью с едва различимыми портретными изображениями.

Выявленные в ходе исследования материалы, позволили определить, дату и место открытия второй

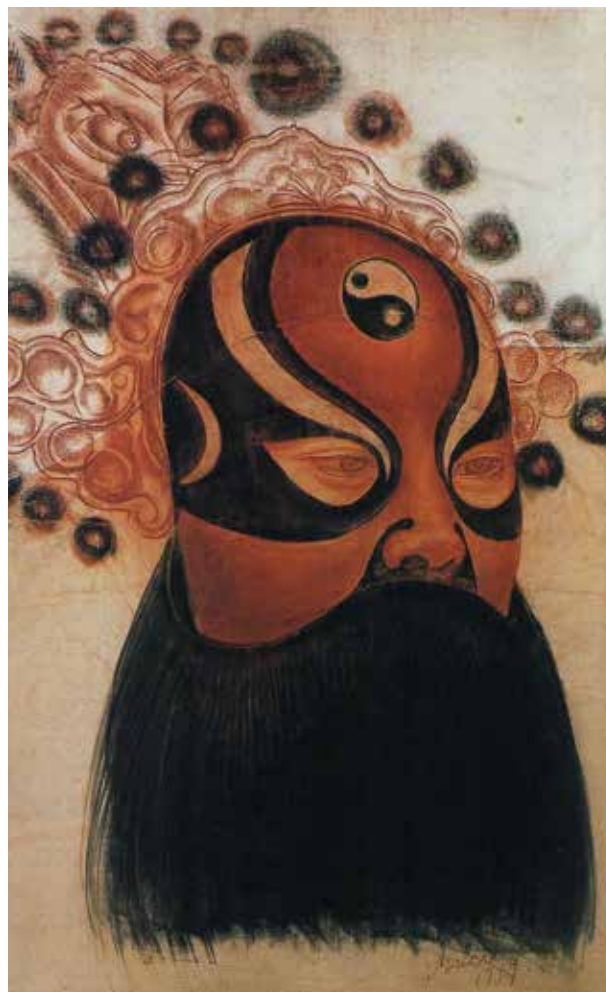


Рис. 10. Маска полковника Цзян Вэя в Пекинской опере. 1919. Бумага, сангина, уголь. 72 x 50. Частное собрание. Воспроизведено по: Alexandre Iacovleff. *Itinérances*. Paris, 2004. P. 128. № 73

персональной выставки Яковлева в Шанхае. Она открылась 8 января 1919 года в той же библиотеке Североазиатского отделения Британского Королевского географического общества. Экспозиция, состоявшая из семидесяти акварелей и пятидесяти сангинных рисунков, включала, главным образом, работы, созданные в равнинно-песчаном регионе Долон-нор, расположенном на северо-восточной границе Чахарского аймака (Внутренняя Монголия), куда художник прибыл из Пекина летом 1918 года в сопровождении бывшего казака российской миссии, служившего ему гидом и переводчиком, «и провел там два незабываемых месяца» [11]. Число созданных в Долон-норе произведений свидетельствует о большой работоспособности Яковлева.

Вторая шанхайская выставка в выставочной истории Александра Яковлева явилась редким примером исключительно натуральных работ. Представленная на ней «Монгольская серия» почти полностью создавалась на пленэре, и это неудивительно: художник весь этот период жил в степи, ночевал в юрте, вел образ жизни если не кочевника, то местного жителя.

Объектом его внимания становились повседневные занятия окружающих его людей, их жилища,



Рис. 11. Монгольские священнослужители. Эскиз. 1918. Бумага, акварель. 34,5 x 21. Частное собрание. Воспроизведено по: Sotheby's. London. 10.06. 2008. Lot 196 b

одежда, затейливые головные уборы и аксессуары, а также храмы торгового монгольского города Лама-мяо (китайск.: «монастырь лам»), или Долон-нор (монгольск.: «семь озер»). По свидетельству рецензента выставки, некоторые наброски Яковлева «выполнены с молниеносной скоростью, инстинктивно, другие — тщательно разработаны» [3, р. 191]. К последним относится групповой портрет монгольских лам, запечатленных во время богослужения в одном из храмов Лама-мяо («Монгольские ламы». 1918. Бумага, сангина, уголь. 52,5 x 78,5. Частное собрание). «В характерной для своей стилистической манеры конца 1910-х годов и в излюбленной технике сангины в сочетании с углем художник точно и убедительно изобразил сидящие фигуры бритоголовых лам разного возраста, одетых в желтые рясы и накинутые сверху, как положено при богослужении, мантии» [11].

Интересна история бытования этого произведения. В 1919 году портрет был привезен автором во Францию, а с 1922 года неоднократно экспонировался на выставках в США, где, судя по авторской надписи, первоначально был собственностью Мартина Бирнбаума, друга художника, а спустя годы, оказался в коллекции русско-американского учёного



Рис. 12. Караван верблюдов. Монголия. 1918. Бумага, акварель. 21,5 x 34,5. Частное собрание. Воспроизведено по: MacDougall's. 05.06.2013. Р. 41. Lot 450



Рис. 13. Монгольские ламы. 1918. Бумага, сангина, уголь. 52,5 x 78,5. Частное собрание. Воспроизведено по: Sotheby's. London. 07.06. 2016. Lot 42

и общественного деятеля Бориса Бахметьева. Подобно персонажам картины «Ложа пекинского театра» (1918. Холст, темпера. 107,5 x 118. Частное собрание), портреты лиц, изображенных в рисунке «Монгольские ламы» экспонировались на первой выставке Яковлева в Шанхае. Композиции обеих произведений имеют горизонтальный формат, позволяющий точнее изобразить сидящих в ложе пекинских зрителей и монгольских священнослужителей и передать их ярко индивидуализированные черты, эмоции и мимику. Образное решение и характерный для групповых портретов того времени прием кадрирования способствовали избеганию статичности композиции. Спустя годы, во время трансзиатской экспедиции фирмы Ситроена (1931–1932), Яковлев снова работал в буддийских монастырях и создал ряд портретов с запоминающимися образами лам и монахов.

Иначе решен женский портрет сангиной, послуживший эскизом для станковой картины «Женщина манчжу» (1918. Холст, масло. 99 x 68. Местонахождение неизвестно). На первом плане — дама в характерном манчжурском национальном костюме, дополненном головным убором, держит ручную птицу на ветке. Детально разработанный фон полон подробностей

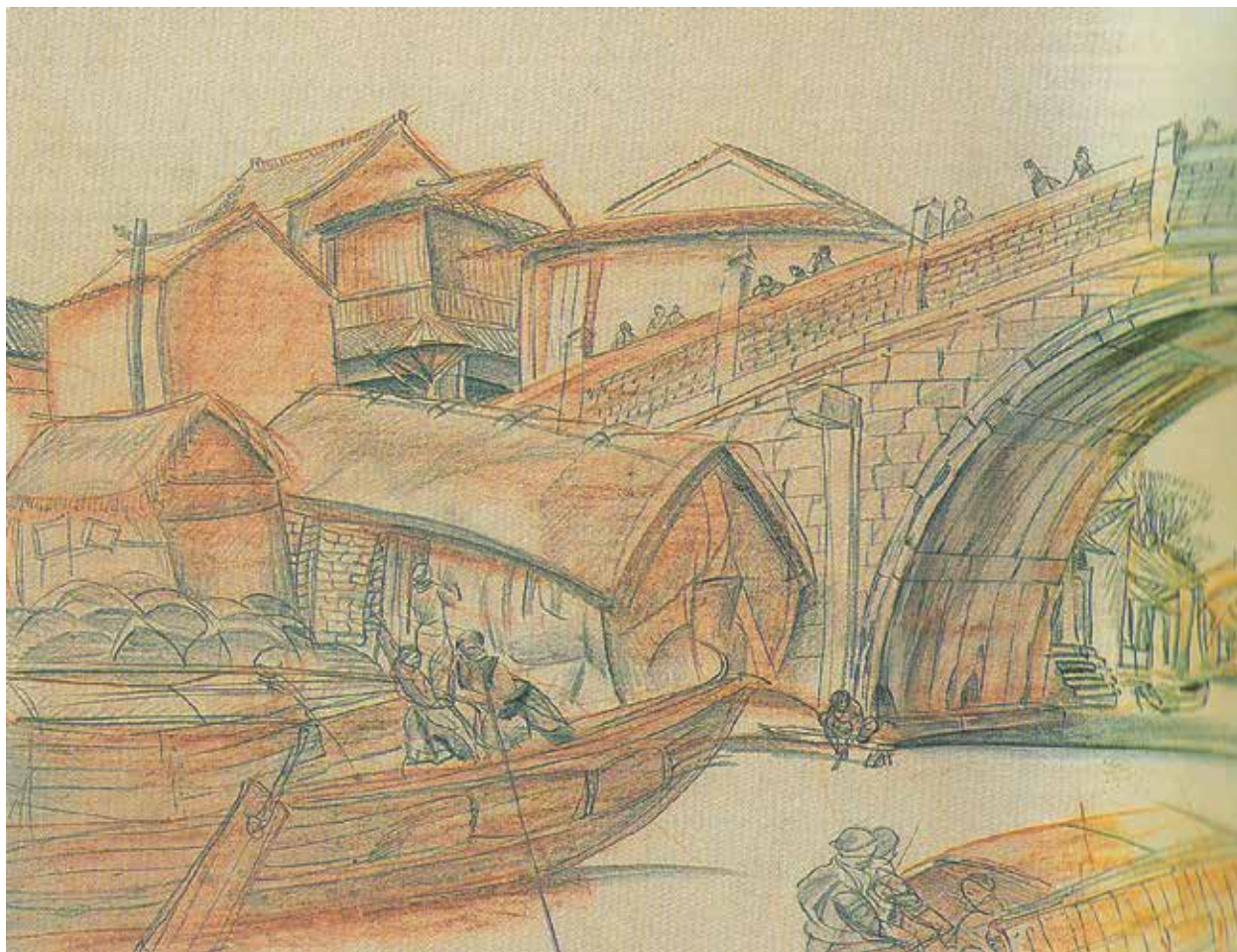


Рис. 14. Вид Сучжоу, китайской Венеции. Около 1919. Бумага, смешанная техника. 50 x 62. Частное собрание. Воспроизведено по: Alexandre Iacovleff. *Itinérances*. Paris, 2004. P. 52. № 16

и дополнительных персонажей, словно случайно попавших в «кадр» композиции, а использованный автором прием симультанности придает образу нарочитую театральность.

«Монгольская» графическая серия Яковлева по сути — иллюстрированный путевой дневник, фиксирующий события каждого дня. Это и пасущиеся на фоне бесконечных барханов верблюды и лошади, и стоянка кочевников, и торжественные храмовые церемонии. Кажется, что эти лиричные пасторальные сценки созданы на одном дыхании. Небольшого формата рисунки, словно кадры фотопленки, реконструируют незатейливую повседневную жизнь обитателей степных стоянок, убранство юрт и пышные церемонии буддистских храмов.

Сто двадцать этюдов размером с альбомный лист и большеформатные сангины, выставленные в стенах библиотеки Британского географического общества в январе 1919 года, имели большой зрительский успех и уже в первые дни работы выставки почти все были распроданы.

Первая поездка Яковлева на Дальний Восток примечательна не только созданием произведений искусства, но и знаковыми встречами и знакомствами художника. Так, в конце зимы 1919 года в поезде, идущем из Пекина в Шанхай, произошла случайная встреча Яковлева с Жозефом Кесселем (1898–1974),

выдающимся литератором, журналистом, членом Французской Академии, военным лётчиком. Эта встреча положила «начало большой дружбе» [7, p. 4] писателя и художника. Сражавшийся в небе во время Первой мировой войны, летчик Кессель входил в 1918–1919 годах в состав Французского корпуса на Дальнем Востоке. Зимой 1919-го он возвращался с фронта во Францию, и вполне можно предположить, что в Париже стал одним из первых французских друзей Яковлева, прибывшего вслед за ним. Впоследствии Кессель собрал коллекцию работ художника, был автором предисловия к каталогу его выставки [7] и критической статьи [6, p. 250], а также адресатом многих его писем.

Во время подготовки шанхайских выставок, организованных Североазиатским отделением Королевского географического общества, Яковлев вошел в художественный круг британцев, группировавшийся вокруг Географического общества и позднее — вокруг Шанхайского художественного клуба (Shanghai Arts club) [10, p. 265]. Это позволило художнику принять участие в 1920 году в Лондоне в групповых выставках британских художников, приезжавших туда из Китая, например, в Grafton Gallery — с Mary Levenson MacLeod, с которой познакомился в Шанхае [4]. На лондонской и парижских выставках начала 1920-х годов Яковлев экспонировал в основном работы,

созданные в Китае, Монголии и Японии. Таким образом, и художественная среда Шанхая, и его выставки обеспечили русскому художнику необходимый старт и придали силы и веру в будущее.

Коммерческий успех двух шанхайских выставок позволил Яковлеву не только продлить на полгода пребывание на Дальнем Востоке, но и проследовать во Францию морским путем. Год спустя, уже в Париже, он представил свои «дальневосточные» пенсионерские произведения, изначально предназначавшиеся для отчета перед Советом Императорской Академии художеств, европейской публике. Во Франции они были приняты с интересом, позволили прозвучать имени автора и положили начало новому этапу уникальной творческой судьбы художника.

Список литературы

1. Алексеев В. М. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях. М.: Главная редакция восточной литературы изд-ва «Наука», 1966. 260 с.
2. Гессе-Вартег Э. Китай и китайцы. Жизнь, нравы и обычаи современного Китая / пер. со 2-го немецкого испр. и доп. изд. А. и П. Ганзен. СПб.: Изд. А. Ф. Девриена, 1900. 380 с.
3. An exhibition of pictures of a Russian artist // Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society. Shanghai. 1919. January.
4. Catalogue of paintings and drawings by Alexandre Iacovleff, Mary MacLeod, C. S. Meacham, E. LL. Norris, S. P. Wood, T. Wood, 28 May — 19 June, 1920. London, Grafton Galleries. [London, 1920].
5. Howell E. B. An exhibition of pictures of a Russian artist // Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society. Shanghai. 1919. January.
6. Kessel J. La Nouvelle Figure d'Alexandre Iacovleff // La Renaissance de l'Art. 1930. November.
7. Kessel J. Alexandre Iacovleff. Paris, Galerie Vendôme (23.11–18.12.1965). Paris, 1965.
8. Les dessins et peintures d'Extrême Orient d'Alexandre Iacovleff. Paris: Editions Lucien Vogel, 1922.
9. Le théâtre chinois: Peintures, sanguines et croquis d'Alexandre Iacovleff. Paris, 1922.
10. The British Abroad Since the Eighteenth Century. Vol. 1: Travellers and Tourists (Britain and the World) Hardcover — 20 Nov. 2013 by Dr. Martin Farr (Editor), Dr. Xavier Guégan (Editor).
11. Yakovleva E. Mongolian lamas // Sotheby's. Russian pictures. London. 2 June 2015. P. 103. Lot 55.

Е. Н. Kamenskaya

The Herzen State Pedagogical University of Russia
191186 Russia, Saint-Petersbourg, Moyka emb., 46/6

ALEXANDER IACOVLEF IN CHINA 1918–1919

The article is dedicated to the important and still undiscovered subject of Alexander Iacovleff's China period (1918–1919). It was his second pensioner's trip as of the graduate of the Imperial Academy of Arts in 1913.

His creative activities in the Far East and the details of his trips in the region are traced with the help of the published and unpublished literary and documentary materials. This contributed to the discovery of his personal exhibitions in Shanghai and the artistic evolution.

Key words: Alexander Iacovleff, the Imperial Academy of Art, pensioner trip, China, personal exhibitions in Shanghai.

References

1. Alekseev V. M. Chinese folk painting. The spiritual life of old China in folk images. M.: The main edition of the eastern literature published by the Nauka Publishers, 1966. 260 p.
2. Hesse-Varteg E. China and the Chinese. Life, customs and customs of modern China / trans. From the 2nd German edition. And additional. Ed. A. and P. Ganzen. SPb.: Izd. A. F. Devriena, 1900. 380 p.
3. An exhibition of pictures of a Russian artist. Journal of the North China. Branch of the Royal Asiatic Society. Shanghai. 1919. January.
4. Catalog of paintings and drawings by Alexandre Iacovleff, Mary MacLeod, C. S. Meacham, E. LL. Norris, S. P. Wood, T. Wood, 28 May — 19 June, 1920. London, Grafton Galleries. [London, 1920].
5. Howell E. B. An exhibition of pictures of a Russian artist // Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society. Shanghai. 1919. January.
6. Kessel J. La Nouvelle Figure d'Alexandre Iacovleff // La Renaissance de l'Art. 1930. November.
7. Kessel J. Alexandre Iacovleff. Paris, Galerie Vendôme (23.11–18.12.1965). Paris, 1965.
8. Les dessins et peintures d'Extrême Orient d'Alexandre Iacovleff. Paris: Editions Lucien Vogel, 1922.
9. Le théâtre chinois: Peintures, sanguines et croquis d'Alexandre Iacovleff. Paris, 1922.
10. The British Abroad Since the Eighteenth Century. Vol. 1: Travelers and Tourists (Britain and the World) Hardcover-20 Nov. 2013 by Dr. Martin Farr (Editor), Dr. Xavier Guégan (Editor).
11. Yakovleva E. Mongolian lamas // Sotheby's. Russian pictures. London. 2 June 2015. P. 103. Lot 55.

УДК 378.6

В. Н. Кичеджи

Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия им. А. Л. Штиглица
191028 РФ, Санкт-Петербург, Соляной пер., 13**ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАЯ ШКОЛА XXI ВЕКА
В КОНТЕКСТЕ КУЛЬТУРНОГО, ТЕХНИЧЕСКОГО И ЭКОНОМИЧЕСКОГО ЕДИНСТВА**

© В. Н. Кичеджи, 2017

В статье рассматривается опыт создания и значение художественно-промышленных Школ России в границах профессиональной системы обучения и всистеме общекультурного образования, отмечается феномен сохранения и развития традиций самых разных областей — от самостоятельных искусств до художественных практик, непосредственно связанных с запросами современного промышленного производства.

Ключевые слова: художественно-промышленная школа, синтез творчества и производства, культурное пространство, стратегия образовательного процесса.

Современная индустриальная эпоха и новые рыночные отношения актуализировали тему единства технической, экономической и культурной креативности. Сегодня активно расширяется анализ современных процессов, опирающийся на союз технических и экономических разработок и гуманитарного знания. Известно, что уже в прошлые столетия российской мысли было хорошо знакомо это единство: так, П. А. Флоренский, завершив обучение на физико-математическом факультете Московского университета, позднее создал известные исследования, посвященные проблемам практики изобразительных искусств, а затем принял предложение приступить к работе в должности профессора на печатно-графическом факультете Вхутемаса. В свою очередь, С. Н. Булгаков после окончания юридического факультета Московского университета соединил в своей деятельности наработки философа, экономиста и даже богослова.

В начале XXI века одной из базовых возможностей поиска единства технической, гуманитарной и художественной практики выступает образовательная деятельность российских высших полихудожественных Школ, формирующих широкий диапазон специализаций — от живописи, скульптуры, реставрации до промышленного дизайна, а также проектной деятельности в области организации предметно-пространственной среды. Эти базовые возможности имеют свои традиции, которые восходят к рубежу XIX–XX веков, когда началось время экспериментов в сфере становления художественно-промышленного образования. Новые процессы были связаны с изменениями художественной индустрии, которая превращалась в самостоятельную область и требовала от художников соответствующей подготовки.

Новые перемены имели общеевропейской масштаб. Знаменательно, что тогда в художественно-промышленные Школы (как в Европе, так и в России) на преподавательскую деятельность пришли художники. Так, в знаменитом Баухаузе (Германия) в эти годы стал преподавать В. Кандинский. В стенах Баухауза архитектор В. Гропиус развил идею единства художественного творчества и производства (как в своих теоретических трудах, так и в прак-

тической деятельности). «В Баухаузе овладение ремеслом стало рассматриваться как дидактическое средство, позволяющее познакомить художника с особенностями производства и подготовить его для работы в промышленности» [1]. Следует заметить, что именно в Германии (прежде всего, в Баухаузе) становление и формирование новых образовательных программ, строившихся с учетом особенностей подготовки художников-прикладников, шло «рука об руку» с утверждением новых идей художественного конструирования. В других европейских столицах ясно прослеживалась, прежде всего, активизация профессионального интереса к прикладному искусству и, соответственно, новые образовательные программы выстраивались там именно с учетом этого фактора. Что же касается Германии, то здесь наиболее заметным выступил интерес к практике дизайна, которая к началу XX века стала занимать все более активные позиции.

Аналогичный процесс обозначился и в других европейских Школах. Так, прошлая и настоящая история Венского университета связана с Венским музеем искусства и промышленности. Как известно, в конце XIX века деятельность подобных музеев объединилась с процессом реорганизации художественного образования. Здесь уже в 1884 году учебно-музейный комплекс стал базой для штаб-квартиры Венской ассоциации искусств, «в которую вступили многочисленные компании и мастерские, художники и профессора школы прикладных искусств». Позднее музей и Школа разделились, и в начале 1920-х гг. на этой базе образовалась мастерская, объединившая художников, интересовавшихся кубизмом или итальянским и русским футуризмом. Под влиянием движения за реформу образования учащимся была предоставлена «полная свобода творчества», возможность учиться искусству, наукам, «чтобы применить впоследствии свои знания при создании нового геометрического языка в искусстве» [2].

Сходную траекторию развития выбрал и Лондонский Королевский колледж искусств, преобразованный в конце XIX века сначала в «школу искусств и дизайна», а затем переживший разделение на три факультета —

дизайна, моделирования и живописи. В целом здесь «произошел пересмотр модели обучения, переориентированной на практическое обучение, которое включило в себя теоретический, практический разделы, посещение музеев и фабрик» [3].

А вот Пражская Высшая Школа прикладного искусства, выступившая на рубеже XIX–XX вв. «главной школой искусств» в Чехии, во многом следовала за опытом образовательных программ, апробированных в Германии. «Школа была оформлена в “стиле” Готфрида Земпера... Именно поэтому целью школы, с самого момента создания, была подготовка студентов в области промышленного дизайна» [4].

Российская система художественного образования активно восприняла идеи формировавшейся промышленной культуры. Войдя в созвучие с общеевропейскими тенденциями развития, практика новых российских художественных Школ нашла свои интонации, которые во многом определили (как в начале, так и в конце XX века) ее особое историческое значение. Так, в Центральном училище технического рисования барона А. Л. Штиглица учебный процесс строился на непосредственном изучении принципов и закономерностей художественного формообразования лучших произведений ремесла и прикладного искусства прошлых эпох и современности» [5]. В тот момент влияние общеевропейских нововведений было очевидным, однако далеко не последним фактором влияния выступил опыт российской академической Школы. Тот самый опыт, который всегда утверждал первенство трех главнейших искусств — даже тогда, когда «искусство и ремесло» уже резко не расчленились.

Сегодня прошлый исторический опыт позволяет увидеть механизмы диалога российской и европейской культуры, что особенно важно в условиях современной глобализации. Ведь именно культурные институты «отражают все последствия мирового экономического слияния и унификации. Потому что культура — это, прежде всего, разнообразие и своеобразие. И не случайно сегодня так велик интерес к состоянию и проблемам культуры в их разнообразных исторических аспектах» [6]. С этой точки зрения, интерес представляют и те годы, когда профессиональная деятельность художественно-промышленных Школ, как в Европе, так и в России, претерпела весьма значительные изменения. В частности, деятельность Баухауза Веймарского периода, по сути дела, завершилась и перешла в новую фазу развития. Незавершенность идей Гропиуса, оказавшихся на полпути от прежней идеи единства «искусства и ремесла» к новой идее синтеза «искусства и технологии», обусловила временные границы их влияния.

Судьба известного училища им. А. Л. Штиглица была в этом контексте весьма сложной. Целая серия преобразований Школы не имела в тот момент ожидаемого результата. Сначала Училище технического рисования было преобразовано в Высшее училище декоративных искусств, а затем, через некоторое время, — в Государственные свободные трудовые учебные мастерские декоративных искусств, еще позднее произошло слияние с бывшей Академией художеств и т. д. Все это свидетельствовало о том, что процесс реорганизации самой

системы полихудожественной Школы не имел четко продуманных средств ее осуществления.

Впрочем, с дистанции современного взгляда, эту историческую ситуацию следует рассматривать позитивно, поскольку сегодня она позволяет увидеть необходимость всей тактики и стратегии организации «союза» между промышленностью и художественной практикой. Во всяком случае, деятельность ВХУТЕМАСА стала как в те дни, так и для нашей современности, знаковой и поучительной, поскольку учебный процесс был там «переориентирован на подготовку художников-конструкторов; их будущая художественная деятельность понималась как особое производство, призванное конструктивно организовать «элементы» искусства. Эксперименты этого периода в области художественного образования порождали борьбу между сторонниками «свободного воспитания» и приверженцами апробированных приемов и традиций» [7]. Эта борьба имела исторический характер и никак не была случайным порождением столкновений разных группировок. Это был ответ на вопрошание развивающейся промышленной культуры, которое продолжилось вплоть до наших дней. Как отмечают многие исследователи того периода, именно такие эксперименты заложили «основы современных пропедевтических курсов формальной композиции», а классические методики преподавания отстояли возможность сохранения преемственности традиций.

Во второй половине XX столетия многие художественные Школы, открывшиеся в Европе на рубеже XIX–XX вв., взяли курс на подготовку дизайнеров, способных осуществлять свою деятельность в современном индустриальном обществе. Работа Школы Баухауза была возобновлена только в 2001 году. Тема художественного проектирования, заложенная в образовательные программы еще с момента основания Школы, выступила в современных условиях ведущей. Само название Школы стало в XX веке и позднее «нарицательным именем культового немецкого дизайна». А в России ведущие позиции среди отечественных полихудожественных Школ заняли «Строгановская» Школа в Москве и «Мухинская» (сегодня — им. А. Л. Штиглица) — в Ленинграде-Петербурге. В стенах этих учебных заведений во второй половине XX века была воспитана блестящая плеяда живописцев, дизайнеров, архитекторов, художников-прикладников, многие из которых получили широкую известность и вошли со своими творческими идеями в мировое культурное пространство. Каждая Школа имела особую историческую судьбу, обладала своим «форматом» отношений Учитель — Ученик, но, в конечном счете, они объединились на той профессиональной основе, которая сложилась в лоне полихудожественного образовательного опыта.

Судьба этих Школ, впитавших опыт практики XX столетия, определила их значение в культурном диалоге начала XXI века, где ясно обозначилась проблема вхождения художественно-промышленного вуза в пространство культуры XXI, сопряженное с запросами рынка и промышленных структур.

Именно художественно-промышленные Школы России приобрели особое значение не только в границах

профессиональной системы обучения, но и в системе общекультурного образования, поскольку они сохранили и во многом развили, как уже отмечалось, традиции самых разных областей — от самостоятельных искусств до художественных практик, непосредственно связанных с запросами современного промышленного производства.

Необходимость вхождения художественно-промышленной Школы в социальный контекст, в новые рыночные отношения определила и новые формы ее организации — как Центра учебно-художественной, музейно-выставочной, культурно-просветительной, организационно-хозяйственной деятельности. Освоение новых организационных форм стало необходимым хотя бы потому, что выпускник художественно-промышленного вуза, как и выпускник технического вуза, сегодня должен быть хорошо адаптирован к сложной и динамичной экономической ситуации. С учетом этого важнейшего момента должна определяться вся стратегия образовательного процесса, а также методика и методология вузовских научных и научно-методических исследований.

Так, на магистерских отделениях профилирующих кафедр Санкт-Петербургской художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица сегодня формируются программы изучения процессов, происходящих как в художественной практике, так и в рыночных отношениях. Как правило, подобные исследования трансформируются из чисто теоретического анализа в необходимый элемент практической деятельности. Важно то, что изучение культурных процессов включается в структуру выработки и реализации полученных разработок. Такая направленность весьма актуальна, поскольку стремление осознать происходящее должно выступать в единстве с осознанным стремлением к соответствующей организации той или иной деятельности.

Сегодня учащиеся академии осваивают довольно широкий масштаб тематики — от истории отдельных видов и жанров декоративных искусств до анализа новых технологий альтернативного проектирования, от методики преподавания отдельных спецкурсов до опыта сотрудничества с художественными фирмами и предприятиями других стран. В тематику научно-практических конференций включаются, например, методические разработки учебного курса конструирования жаккардовых тканей, а также — анализ современной практики международных конкурсов в сфере промышленного дизайна; опыт дизайнерского сотрудничества магистрантов с индийской компанией «Biss», а также — тема орнаментального языка древнейших ковров; проблема гендерной идентификации в современной моде, а также — методика изучения ресурсов шрифтовой графики. Подобный масштаб методических и теоретических разработок продиктован как процессами глобализации современной культуры, так и запросами промышленной индустрии.

Важно подчеркнуть то, что идея синтеза творчества и производства, возникшая еще на рубеже предыдущих веков, получила развитие и приобрела новое звучание как идея единства художественной, технической, экономической, культурной креативности. Новая идея доказывает свою правомочность через деятельность современной высшей полихудож-

ственной Школы, которая сегодня, по сути дела, осуществляет историческую апробацию модели полихудожественного центра, сконцентрировав в себе основную установку XX века на единение визуальных искусств, науки и экономики.

Еще раз следует также подчеркнуть, что подобный поиск сможет приобрести эвристический потенциал только в том случае, если современная культурная ситуация будет воспринята как «носительница истории». Ведь сегодня, с позиций более чем столетней дистанции, не подвергается сомнению то, что экспериментальная смелость художественно-промышленных Школ, основанных еще в XIX веке, заложила фундаментальные основы современного полихудожественного образования, в исключительно короткие сроки сформировала стартовую концепцию, не потерявшую своей актуальности и в наше время.

Анализ исторического опыта полихудожественных Школ (как европейского, так и российского), осуществленный в единстве с современными знаниями происходящих процессов, позволит наиболее успешно экстраполировать полученные результаты на практику отечественного полихудожественного образования. Такой подход, несомненно, внесет свой вклад в решение целого ряда задач:

- в формирование критериев организации конструктивного диалога между представителями гуманитарной, экономической и технической мысли;
- в становление практики единства представителей творческих профессий и индустриального производства (такой вариант апробирован, например, в современной индустрии моды);
- в создание эвристической концепции вхождения молодых специалистов (прежде всего, выпускников гуманитарных вузов) в пространство современной культуры, в быстро меняющиеся промышленные и рыночные структуры.

Список литературы

1. Филимонов А. А. Баухауз и концепция функционализма в XX веке // Вопросы искусствознания и культурологии. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица. 2005. Вып. 2. С. 34.
2. Дунец К. А. Процесс реорганизации художественного образования во второй половине XIX века на примере Венского университета прикладных искусств / Художественная школа XXI века: прошлое, настоящее будущее. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2016. С. 30.
3. Склярова Д. Б. Королевский колледж искусств (Лондон). Предпосылки возникновения, история открытия и становления // Художественная Школа XXI века: прошлое, настоящее, будущее. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2016. С. 30.
4. Тихомирова О. Н. Пражская высшая Школа прикладного искусства (из истории становления и развития) // Художественная школа XXI века: прошлое, настоящее будущее. СПб.: СПГХПА им. А. Л. Штиглица, 2016. С. 66.
5. Мошков В. М. Художественно-промышленная школа России на рубежах истории // Вестник Российской академии естественных наук. 2006. № 1. С. 83.
6. Анчев П. Диалог культур или симфония культур в условиях глобализации // Родная Ладога. 2014. № 1. С. 273.
7. Мошков В. М. Указ. соч. С. 87.

V. N. Kichedzhi

Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design
191028 Russia, Saint Petersburg, Solyanoi line., 13

ART AND INDUSTRY SCHOOL OF THE 21ST CENTURY IN THE CONTEXT OF THE CULTURAL, TECHNICAL AND ECONOMICAL UNITY

The article deals with experience of creation and value of Russian art and industry schools within the confines of professional training system and system of general cultural education. Much attention is given to the phenomenon of preservation and development of traditions in the most different areas — from independent arts to artistic practices connected to the modern industrial needs.

Key words: art and industry school, synthesis of creativity and production, cultural space, educational process strategy.

References

1. Filimonov A. A. *Bauhaus i kontseptsiya funktsionalizma v XX veke* [Bauhaus and the concept of functionalism in the XX century]. Voprosy iskusstvoznaniya i kulturologii [Questions of Art and Culture]. St. Petersburg, SPSAAD named after A. L. Stieglitz, 2005. Issue 2. P. 34. (in russ.).
2. Dunets K. A. *Protsess reorganizatsii hudozhestvennogo obrazovaniya vo vtoroy polovine XIX veka na primere Venskogo universiteta prikladnykh iskusstv* [The process of reorganization of art education in the second half of the XIX century by the example of the Vienna University of Applied Arts]. Hudozhestvennaya shkola XXI veka: proshloe, nastoyashee budushee [Art school of the XXI century: past, present, future]. St. Petersburg, SPSAAD named after A. L. Stieglitz, 2016. P. 30. (in russ.).
3. Sklyarova D. B. *Korolevskiy kolledzh iskusstv (London). Predposylki vozniknoveniya, istoriya otkryitiya i stanovleniya* [Royal College of Art (London). Preconditions for the emergence, history of the creating and formation]. Hudozhestvennaya shkola XXI veka: proshloe, nastoyashee budushee [Art school of the XXI century: past, present, future]. St. Petersburg, SPSAAD named after A. L. Stieglitz, 2016. P. 30. (in russ.).
4. Tikhomirova O. N. *Prazhskaya vysshaya Shkola prikladnogo iskusstva (iz istorii stanovleniya i razvitiya)* [The Prague Higher School of Applied Arts (from the history and development)]. Hudozhestvennaya shkola XXI veka: proshloe, nastoyashee budushee [Art school of the XXI century: past, present, future]. St. Petersburg, SPSAAD named after A. L. Stieglitz, 2016. P. 66 (in russ.).
5. Moshkov V. M. *Hudozhestvenno-promyshlennaya shkola Rossii na rubezhah istorii* [Art and Industry school of Russia on the lines of history]. Vestnik Rossiyskoy akademii estestvennykh nauk [Herald of the Russian Academy of Natural Sciences]. 2006. N 1. P. 83 (in russ.).
6. Anchev P. *Dialog kultur ili simfoniya kultur v usloviyakh globalizatsii* [Dialogue of cultures or symphony of cultures in a globalizing world]. Rodnaya Ladoga [Native Ladoga]. 2014. N 1. P. 273 (in russ.).
7. Moshkov V. M. Ibid. P. 87.

УДК — 77.04 (470+571) Pictorialism

Д. А. Румянцева

Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18

ЖИВОПИСНЫЕ ЭФФЕКТЫ В ФОТОГРАФИИ: РУССКИЙ ПИКТОРИАЛИЗМ

© Д. А. Румянцева, 2017

В статье рассматривается русский пикториализм, как стиль в фотографии подражающий живописи и графике, в контексте развития мировой фотографии и в связи с современными ему течениями. Анализируются основные аспекты творчества авторов, принадлежащих к данному течению, их методы и подходы к созданию фотоизображений.

Ключевые слова фотография, художественная фотография, пикториализм, российская фотография, советская фотография, жанры фотографии.

Пикториализм как явление художественной фотографии долгое время интересует исследователей и историков фотографии. Чаще всего исследователи обращаются к европейскому и американскому пикториализму, как к основным странам, где развивались все передовые течения в фотографии. Российская фотография мало интересует европейских и американских исследователей. В России в последние годы интерес к отечественной фотографии возрастает: издаются книги и альбомы, публикации в журналах. Интерес к фотографии, и особенно к ее истории заметен. Тема живописных эффектов в течение русского пикториализма важна и актуальна, частично она уже затрагивается в изданиях и статьях, но важно рассмотреть ее не только как самостоятельное явление, но и в контексте мирового искусства фотографии.

В начале пути развития фотографию воспринимали как объективное, действительное изображение. Природа самой фотографии — мгновенная (минутная, секундная) фиксация — указывала на малое вмешательство человека в сдвиг достоверности фотокарточки. Однако, уже в первые десятилетия существования нового медиума, возникает попытка сделать фотомонтаж, придав снимку дополнительный, художественный смысл. Следом возникает попытка подражания через композицию, сюжеты. Здесь особенно преуспевают английские фотографы — Оскар Рейлендер, Генри Пич Робинсон, Льюис Керрол и Джулия Маргарет Камерон. Наряду с другими они являются представителями «художественной фотографии» (high art photography). Характер этого течения прежде всего постановочный. Большое влияние на его формирование оказали так называемые «живые картины» — излюбленное развлечение в салонах второй половины XIX в. Члены семьи и их гости переодевались в исторические костюмы и составляли композиции на заданные исторические или литературные сюжеты в духе времени [1]. Фотография является не просто методом фиксации таких картин — ради снимка композиции переносятся за пределы интерьера, на улицу, где освещение позволяло выставить более короткую выдержку. В условиях длительной экспозиции общий эффект таких «картин»

весьма патетичен: умение стоять не двигаясь преобладало над талантом естественного выражения эмоций.

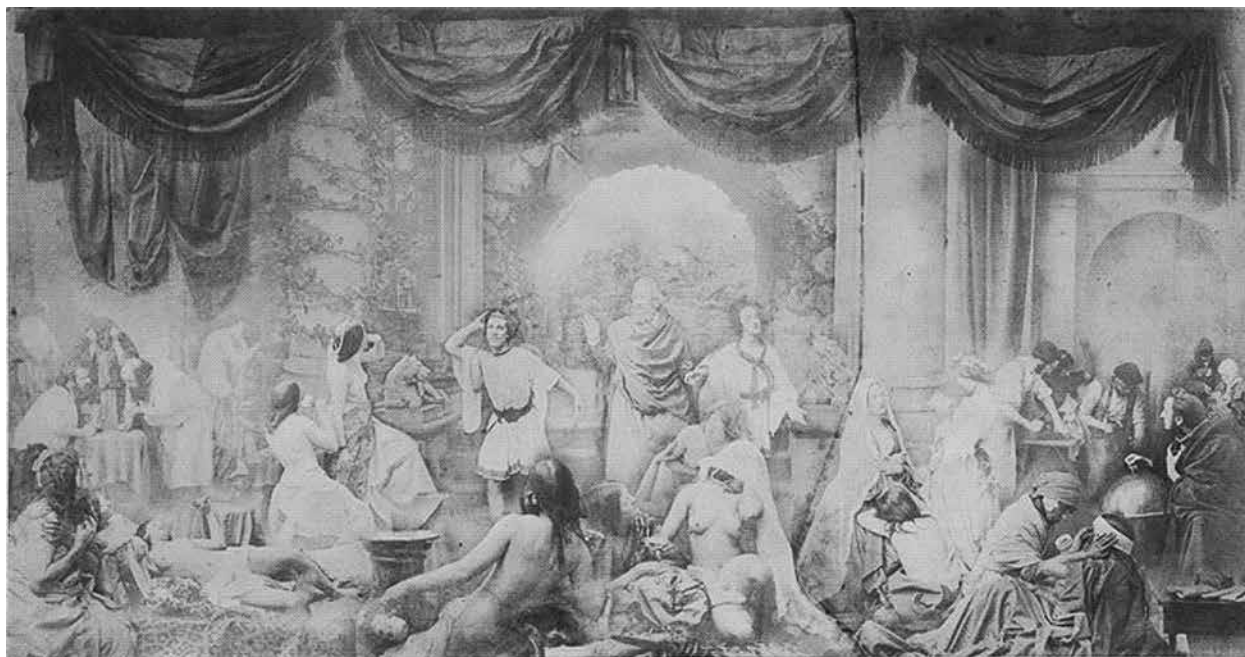
Другим важным образцом подражания для фотографии становится живопись прерафаэлитов с ее вниманием к национальному литературному наследию.

Родоначальник художественной фотографии — Оскар Рейлендер. По большей части его произведения — это сентиментальные жанровые сценки или театрализованные портреты. Он привнес в фотографию новую эстетику композитной печати (с нескольких негативов). Главное произведение Рейлендера — «Два пути жизни» (1857 г.) (ил. 1) — создано на основе композиции афинской школы Рафаэля. Представляет собой печать с 32 негативов.

Генри Пич Робинсон — друг, последователь, ученик Рейлендера. Именно он является связующим звеном между британской «художественной фотографией» и международным движением пикториализма. Робинсон знал секреты композитной печати и состоял в кругу прерафаэлитов. В 1858 году он создает знаменитую фотокартину — «Угасание», а в 1860–61 гг. — «Леди острова Шалотт». Обе — в духе прерафаэлитов.

Джулия Маргарет Камерон по сути — фотолюбитель, создает уникальные для своего времени мягкофокусные изображения. Такой фокус она применяет для достижения пластичности, а также ухода от фактической описательности в сторону живописности. Ее художественные представления и вкусы типичны для викторианской эры — христианство, культ искусства Возрождения и национального наследия и мифологии. Свои снимки она тщательно стилизует под живопись: как с точки зрения содержания, так и техники. Мягкофокусные изображения были нетипичны для ее времени, так как альбумин дает крайне резкое изображение, которым в то время все увлечены. Манера Камерон скорее ориентируется на традиции калотипии, с ее «рембрандтовским» эффектом.

Если представители «художественной фотографии» в Британии стремились, прежде всего, создавать аналоги художественных произведений с точки зрения сюжета и композиции, то представители зародившегося в 1890-е гг. пикториализма стремились поистине



Ил. 1. Оскар Густав Рейландер «Два пути жизни», 1857 г.

вознести фотографию на уровень искусства: снимок буквально выглядит как графика или акварельный рисунок. Основные принципы создания пикториального изображения заключается в следующем: выбор особенного сюжета (пейзаж, портрет, обнаженная натура, реже — натюрморт), съемка мягкорисующей оптикой и последующая доработка негатива или отпечатка вручную.

Одной из первых причин возникновения пикториализма является стремление фотографов утвердиться в своем творческом статусе. Другой причиной служит Kodak-революция, случившаяся в 1880-е гг., и сделавшая фотографию доступной всем.

Таким образом, приверженцы художественной фотографии оказываются в следующем положении — их творчество по-прежнему не признают как искусство, сама фотография ввиду профессионализации отходит все дальше от искусства, а техническая революция в фотографии, запущенная Джорджем Истменом, открывает дорогу всем желающим любителям.

Фотографы-пикториалисты организуют общества — сецессионы, от слова *session* — выход (из партии, союза). Стилистически пикториальная фотография имитирует не столько живопись, сколько графику, в том числе печатную. Моделью пикториального искусства служит импрессионизм (размытость изображения, расфокус) и символизм (в сюжетно-жанровом смысле).

С точки зрения техники — используют мягкорисующие объективы, наподобие монокля, иногда дополняют их специальными фильтрами. Пикториалисты намеренно отказываются от характерной для того времени детальной, резкой фотографии, создавая лишённые излишней прозаичности изображения. Кроме того, используют целый спектр сложных техник, недоступных любителям, так называемой «благородной печати». Используются субстанции, не содержащие серебра (платинотипия,

гуммиарабик), а позднее и группу позитивных техник, объединённых названием бромойль. Всего в то время в обиходе около 100 разнообразных процессов. Для печати распространяется рукодельная бумага с разнообразной поверхностью. Дополнительно — манипуляции с изображением — кисть, карандаш, ластик.

Пикториализм решительно производит перенос акцента со съемки, на манипуляции во время позитивного процесса. Негатив становится лишь сырым материалом, требующим доработки.

Однако, отношение к степени доработки разное. Французы — активные приверженцы ручной обработки. Главный представитель французского пикториализма — Робер Демаши. Его персональный стиль основывается на мягкофокусной съемке и последующей гуммиарабиковой печати, с доработкой пастелью. Его фотографические произведения довольно разнообразны: уличные сценки, портреты, студии фигур. Среди любимых сюжетов — молодые танцовщицы, снятые в духе живописи Эдгара Дега.

В Британии и Америке, напротив, предпочитают в то время прямую печать, не затирающую исходные данные образа. В Британии образуется множество союзов и групп, объединённых идеей новой фотографии.

Большой вклад в пикториализм вносит американская фотография рубежа XIX–XX вв., прежде всего Альфред Стиглиц и Эдвард Стейхен.

В России пикториализм возникает позднее, чем в Америке и Европе, имея свои особенности, но все же русский пикториализм развивался в общеевропейском русле.

В конце XIX — начале XX в. в России фотография была распространена довольно широко. Любителей светописания становилось все больше благодаря обилию и доступности оборудования и фотоматериалов. В 1901–1903 гг. в Москве и Петербурге проходят

международные фотовыставки, знакомящие российских фотографов с творчеством коллег из Франции и Америки [2].

В этот период фотография в России разделяется на профессиональную и любительскую. Профессионалы снимают в студии заказные портреты, в то время как не обремененные вкусами и требованиями заказчиков, любители ставят перед собой художественные цели. Любительская фотография становится синонимом творческой. Сознательные любители, хорошо владеющие техникой и обладающие вкусом, создают интересные снимки и принимают участие в выставках.

В 1908 году состоялись Международные выставки фотографии в Москве и Киеве. Экспонаты проходили строгий отбор. Среди работ Парижского фотоклуба, Дрезденского фотосообщества и других крупных фотографических объединений, были представлены блестящие работы российских фотографов — оригинальные портреты Н. Петрова, цветные снимки К. Солодовникова. Особое внимание зрителей привлекали выполненные в духе пикториализма работы Н. Кроткова, А. Гринберга, С. Лобовикова, Н. Свищова-Паолы.

Фотографическая общественность в России борется за признание светописа искусством: в 1908 году ведущие фотосообщества подают «Записку об авторском праве фотографа». Фотографы хотели именоваться художниками официально.

К концу 1900-х годов возрастает число авторов, ставивших перед собой художественные цели в творческой практике.

Зритель получал опыт «чтения» фотографии через восприятие живописных картин, а сами фотографы обращались к художественному опыту для создания снимков. При этом из живописи заимствуют не только композицию, но и сюжет.

Фотограф и теоретик фотографии Николай Петров (1876–1940 гг.) подчеркивал, что важно не то, что изображено на фотографии, а то, как изображено. Фотографы долгое время были ограничены методами изображения, разнообразие допускалось в сюжете, освещении и композиции. Использование мягкорисующей оптики позволило фотографам освободиться от границ механичности при получении снимка (обыкновенно резкого и четкого). Применялись гуммиарабиковый и масляный способы печати, позволяющие сдвинуть баланс между светом и тенью, выделять или скрадывать детали. Совершенствуются методы позитивной печати — так называемые благородные техники.

Н. Петров посвятил множество трудов и публикаций популяризации художественной фотографии, призывал фотографическое общество России ориентироваться на западные примеры, публикуя их в специальных журналах. Наиболее ярко проявился в его творчестве пикториализм в портрете. Ситуация в этом жанре представлялась для автора наиболее ясной: ведь гармоничность композиции, светотени, ритмов здесь во многом зависят от фотографа. Портреты работы Н. Петрова регулярно публикуются в журналах «Фотограф-любитель», «Вестник фотографии». Современники отзывались о работах Петрова как о выдающихся

произведениях, не имеющих аналогов. Созданные им женские портреты («Портрет г-жи Нестеровой», 1908 г., «Дама в белом» начала 1910-х гг., «Портрет артистки») поражали зрителя своей пластичностью, мягкостью, и, вместе с тем, особой художественной выразительностью образов. Они были полны жизни и красоты.

Оригинальностью и самобытностью отличались работы Сергея Лобовикова (1870–1941 гг.). Свою фотографическую деятельность он вел в захолустной Вятке, где оборудовал в своем доме павильон для съемок. Лобовиков не только мастерски работал со светом, разработав собственную систему отражающих экранов, но и самостоятельно овладел сложным методом гуммиарабиковой печати — сложным и многоступенчатым процессом.

Однако прежде всего зрителей и профессионалов в его работах привлекала тема, которую разрабатывал фотограф — жизнь крестьян (ил. 2, 3). Никто из современников не смог так показать «мужицкую» жизнь, как Лобовиков.

Любимым приемом автора была фрагментация (кадрирование) изображения на исходном негативе. Он осознанно фокусировал внимание на лицах персонажей снимков. В своих работах он пытался передать народный дух, нелегкую крестьянскую ношу. Усиливалось впечатление с помощью используемых им художественных позитивных фотографических процессов. Сюжеты при этом напоминают работы художников-передвижников.

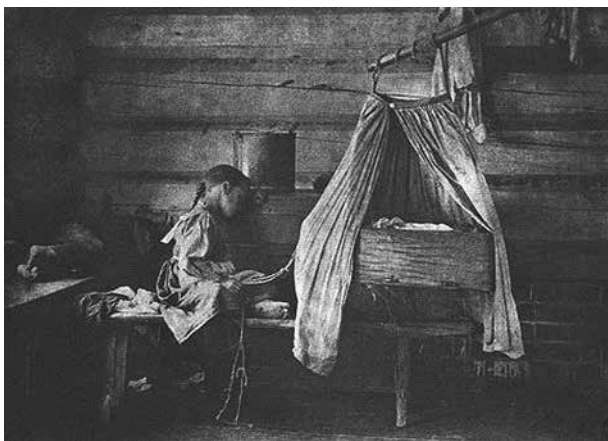
Новые формы и пути в портрете ищут также Анатолий Трапани (1881 — около 1939 гг.) и Мирон Шерлинг (1881–1958 гг.). Они оба любили живопись, при этом творческие методы и пути фотохудожников были совершенно разными.

Трапани получил хорошее художественное образование, рано начал заниматься фотографией. Его модели большей частью анонимны. Фотографа интересовал не индивидуальный характер, а тип. Высоко оценив возможности светописа в творческих исканиях, он создал целый корпус работ в смелой, резкой манере. Его работы отличало то, что фотограф не ретушировал фон, окружающий модель, как это делали его современники, а словно рисовал фон перед моделью (ил. 4). Таким образом, он создавал дополнительный фильтр между глазом зрителя и содержанием снимка. Как например в работах «Реквием», «Вне жизни», «Головка» (все 1913 г.). Используемую технику он называл «лучистый гумми». Неискушенный зритель при этом практически терял грань между графикой, живописью и светописью: настолько близки были его работы к изобразительному искусству.

Творческий метод Шерлинга отличался от подхода Трапани. Мирон Шерлинг прежде всего тщательно занимался светотеневой моделировкой фигуры на всех этапах создания снимка. Портреты, выполненные автором, отличал собственный стиль: экспрессивная поза, передающая состояние персонажа, выразительное положение рук и фигуры в целом, нередко диагональное размещение модели в пространстве кадра («Портрет



Ил. 2. Сергей Лобовиков «Новая сказка», 1909 г.



Ил. 3. Сергей Лобовиков «Домовница», 1909–1910 гг.

мужчины в кресле», 1910 г.). Однако, фигура модели всегда жестко вписана в рамку кадра, воздух над головой модели отсутствует («Балерина Т. Карсавина», 1912 г., «Художница В. Ходасевич», 1914 г.). Целью фотохудожника была передача эмоционального состояния портретируемого — как правило, они находились в некоем беспокойном движении. Особую роль автор отводил фону, где игрой светотеневых пятен усиливалась психологическая атмосфера портрета (ил. 5)

Расцвет русского пикториализма, однако, происходит уже в советское время и на фоне бушующего фотоавангарда 1920–1930-х годов (Александр Родченко, Эль Лисицкий, Борис Игнатович и др.,) ставшего



Ил. 4. Анатолий Трапани «Этюд», 1915 г.



Ил. 5. Мирон Шерлинг. Федор Шаляпин в партии Мельника («Русалка»), 1913

классикой российского и мирового искусства, более того, своеобразной визитной карточкой, репрезентирующей сильнейшую энергетику и новаторское начало, присущие Советской России в первые годы после Октябрьской революции. Здесь важно отметить то, что в США и Европе в это время расцвет прямой, модернистской фотографии, мало кто продолжает пропагандировать пикториализм [2]. В Советской

России же в это время работают такие выдающиеся мастера, как Александр Гринберг, Юрий Еремин, Николай Андреев, Николай Свищов-Паола и др. Пикториальная фотография противопоставляла себя документальной фотосъемке, стремясь, как и живопись, прежде всего к эмоциональной окраске произведения, выражению индивидуальных смыслов и значений, привносимых в него автором.

В 1928 году состоялась выставка «10 лет советской фотографии», на которой, несмотря на сильную пропаганду новой советской фотографии (модернистской, прямой), преобладали представители старой школы. Позже, в том же году, они получают клеймо носителей буржуазной идеологии, индивидуалистов.

Круг их тем в основном ограничивался традиционными для международного пикториализма пейзажем, обнаженной натурой, съемками старых усадеб и незатейливыми жанровыми сценками. Блестящее чувство композиции и виртуозная техника исполнения делали фотографов-пикториалистов желанными гостями на международных выставках и салонах. Любопытно, что много и охотно писавшая о них зарубежная пресса, как и советская критика, видела в них эстетическую оппозицию воинствующей советской идеологии. Так, один английский фотографический журнал после Парижского салона 1925 года отмечал: «Русские, каковы бы ни были их политические убеждения, в присланных ими снимках твердо стоят на традиционных границах» [3].

С конца 1920-х во всех областях советской жизни, в том числе и в искусстве фотографии, начинается поиск врагов революционных преобразований. «Образ врага» становится основой идеологической пропаганды, позволяющей, с одной стороны, парализовать страхом личностное начало каждого человека, с другой — объединять и вдохновлять народные массы на героические усилия во имя светлого будущего. В фотографии «врагами» оказываются пикториалисты, с иными, с точки зрения советской власти, ценностями. Пристрастие к пейзажам, съемкам старых усадеб и обнаженного женского тела критиковалось как «тургеневщина» и «политическая близорукость».

Однако чем сильнее были нападки, тем упорнее было «тихое» сопротивление. Работая с не характерными для советского фотографа сюжетами, пикториалисты отстаивали не только свою эстетику, сформировавшуюся до революционных потрясений, но и картину мира, не совпадавшую с новой мифологией большевиков.

Фотоработы Александра Гринберга — настоящее воплощение эстетики пикториализма. В них интерес к новому, только-только возникающим художественным стилям соединился с сильным личностным началом и осознанием ценности частной жизни.

Среди работ автора в разные годы множество портретов юных красавиц: склоненная головка, шляпы, цветы, полуулыбка, съемка на мягкорисующий объектив («Портрет актрисы Веры Холодной в цыганском костюме», Ателье А. Ханжонкова, Москва, 1914 г.).

Показательны и пейзажи, выполненные Гринбергом в 1910–1920 гг.: поля, перелески, ажурные

портики усадеб — все это говорит о приверженности пикториализму («Пейзаж с мостиком», 1909 г., «Окраина», 1920-е гг.)

Однако, в «чистые» каноны пикториализма, разработанные его предшественниками, вписывается лишь малая часть работ автора: выбор определенных сюжетов и жанров (портрет, пейзаж, «русские» сюжеты), съемка на мягкорисующую оптику и последующая доработка изображения, путем ретуши объектива или дорисовки.

Рассматривая винтажи Гринберга, можно прийти к выводу, что чаще всего пикториальные эффекты были результатом мастерства фотохудожника, грамотно выбирающего технику, сюжет, освещение, а не результатом последующей доработки изображения путем механических манипуляций с негативом или отпечатком [4].

Работы Гринберга 1920-х гг. разительно отличаются от более поздних фотографий автора. В этот период Гринберг наилучшим образом раскрывает пикториалистический подход в своем творчестве. Он снимает лирические пейзажи, на которых изображена словно дореволюционная Россия — «Сельский пейзаж», 1920-е гг., «Лестница» 1925 г., «Летнее солнце», 1926 г. (ил. 6), «Старая церковь. Закат», 1926 г. В то же время он создает целый цикл портретов актрис, актеров, танцовщиц и натурщиц, выполненные в характерной для пикториалистического портрета манере: внимание к эмоциональной составляющей, живописная композиция: «Танцующий Пьеро», Москва, 1928 г., «Натурщица в восточной драпировке», 1920-е гг., «Портрет артиста Загорского», 1930-е гг., и другие.

В то же время Гринберг получает колоссальный опыт кинооператорской работы, что приводит к постепенному уходу автора в сторону чистой фотографии в начале 1930-х гг.

Юрий Еремин (1881–1946 гг.) — мастер пейзажа, талантливо создавал композицию при съемке любого, даже, казалось бы, заурядного сюжета. Используя пикториалистический опыт, он создавал эмоциональные, лиричные пейзажи: «Померанцевский светильник» 1929 г. (ил. 7), «Барки с арбузами на Кутуме» 1929 г., «Суда. Севастополь» 1930 г. В портрете он так же делал упор на лиричность, камерность: на снимке «Женский портрет (Secession)» 1914 г. модель словно скопирована с работ мастеров старой школы [3].

Выдающимся мастером портрета был Николай Свищов-Паола (1874–1964 гг.), преуспевший, однако, во всех жанрах фотографии и виртуозно владевший всеми способами позитивной печати. Свищов-Паола был многогранным автором, стремившимся всегда расширять диапазон сюжетов: снимает людей с улицы в своей студии, увлекается съемкой постановочных жанровых сцен в духе символизма, не увлекал его лишь репортаж. Н. Свищов-Паола был полностью погружен в эстетику «красивой» фотографии: много снимал на заказ портреты актрис (ил. 8). Такие снимки, как «Блондинка», 1923 г., стали визитной карточкой фотографа — тонкие, лиричные, снятые крупным планом женские портреты отличали творчество Свищова-Паолы от современников. Преуспел автор и в мужском



Ил. 6. Александр Гринберг «Летнее солнце», 1926 г.

портрете, создавая глубокие, эмоциональные снимки современников: «Художник В. Мешков», сер. 1920-х гг., «Актер В. Качалов», конец 1920-х гг.

Особо стоит отметить серию работ, созданных в середине 1920-х гг. для грандиозного проекта «Искусство движения». Линии человеческого тела, его пластика и динамика вдохновляли автора. Светотень, живая и подвижная, помогла автору в создании атмосферы поэтичности, обобщенного представления о натуре. В работе «Этюд движения 2» (середина 1920-х гг.) фотограф изобразил мужчину с мячом. Фигура на снимке развернута как спираль, резкие пятна света подчеркивают напряжение тела.

Николай Андреев (1882–1947 гг.) избрал пейзаж ведущим жанром творчества. Он стал виртуозом в передаче времен года, сумев искусно соединить графическую точность образов с символической мягкостью силуэтов. Искусство съемки было подкреплено прекрасным владением различными техниками печати — желатиносеребряной, карбоновой, бромилем. Николай Андреев вносил в печать ему одному известные приемы, часто пользовался кистью, варьировал снимки в тонах сепии, в тонах синеватого или зеленоватого цвета. Благодаря именно такому, сугубо художественному подходу снимки Андреева вошли в «золотой фонд» отечественного фотоискусства [5].

Самые известные произведения Андреева — пейзажи и жанровые композиции. Объекты его творчества — мир русской деревни, человек за повседневным трудом («Осенние заботы» 1930 г. (ил. 9), «Портрет старика-крестьянина» 1930 г.) и, конечно, пейзаж («Перед бурей. 1920-е гг., «Лунный свет. Паниково» 1923 г.) Художник снимал в окрестностях Серпухова, на берегах рек Оки, Протвы, Нары, Скниги. Фотограф подолгу выбирал точку съемки, нужное состояние природы.

Пикториализм является важным течением в мировой практике художественной фотографии. Приверженцы съемки на мягкорисующую оптику и последующей доработки негативов и отпечатков по всему миру демонстрировали свое стремление возвести фотографию в ранг искусства, создать вокруг нее мистическую атмосферу творчества, созидания, а не ремесленничества. Европейский пикториализм при этом отличался от американского полным погружением в живописное



Ил. 7. Юрий Еремин. Померанцевский светильник. Москва, 1929 г.



Ил. 8. Николай Свищов-Паола «Женский портрет», 1920-е гг.



Ил. 9. Николай Андреев «Осенние заботы», 1930 г.

начало, в то время как американский действовал в рамках операций при съемке, композиции кадра и использования специальной оптики, изредка обращаясь к доработке негатива специальными составами. Русский пикториализм предполагал разнообразие не только технического подхода, но и самих тем, интересующих мастеров. В отличие в европейского и американского пикториализма, в русском присутствовало разнообразие национальных сюжетов.

Русский пикториализм стал действительно важным периодом развития фотографического искусства России и мира. Блестящее чувство композиции, виртуозное владение техникой делали работы русских фотографов-пикториалистов желанными гостями на всех

международных выставках. Пикториализм, изначально ставивший целью уравнивать фотографию и изящные искусства в правах, стал сам по себе значительным явлением в истории мировой культуры. В Советской России фотографии, выполненные в духе пикториализма стали тихим противостоянием удобному новой власти фотоавангарду, отвечавшему запросам и потребностям нового советского общества. При этом эстетика пикториализма, с ее обращением к внутреннему миру, частной жизни была признана буржуйской и не подходящей новому времени. Однако, целый корпус высокохудожественных работ в духе пикториализма создает плеяда мастеров первой четверти XX века. Среди сюжетов — лирические пейзажи, портреты, обнаженная натура. Наследие пикториалистов оказало большое влияние на современных мастеров, экспериментирующих с мягкорисующей оптикой (например, Л. Тоболина) и обработкой негатива в процессе проявки (sanki В. Самарина).

Список литературы

1. Левашов В. Лекции по истории фотографии, второе издание. М.: Тримедиа контент, 2012. 484 с.
2. Стигнеев В. От пикториализма к фоторепортажу: очерки истории отечественной фотографии 1900–1950. М.: Государственный институт искусствознания, 2013. 256 с.
3. Тихое сопротивление. Русский пикториализм 1900–1930-х гг.: Каталог. М.: ГУК г. Москвы «Мультимедийный комплекс актуальных искусств», 2005. — 192 с.
4. Александр Гринберг 1885–1979. Хранитель традиций. Серия «Фотографическое наследие». М.: Арт-Родник, 2012. 96 с.
5. Николай Андреев. Живописные эффекты в фотографии. Серия «Фотографическое наследие». М.: Арт-Родник, 2009. 96 с.

D. A. Rumyantseva

St. Petersburg State University of Technologies and Design
191186 Russia, Saint-Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

ARTISTIC EFFECTS IN PHOTOGRAPHY: RUSSIAN PICTORIALISM

The article deals with Russian pictorialism as style in photography imitating painting and drawing, in the context of world photography and in connection with his contemporary trends. It analyzes the main aspects of the work of authors belonging to this stream, their methods and approaches to the creation of still images.

Keywords: photography, art photography, pictorialism, russian photography, soviet photography, genres of photography.

References

1. Levashov V. Lectures on the history of photography, second edition. — Moscow: Trimedia content, 2012. 484 p. (in russ.).
2. Stigneev V. From Pictorialism to the photo essay: essays on the history of Russian photography 1900–1950. M.: State Institute of Art Studies, 2013. 256 p. (in russ.).
3. Quiet resistance. Russian pictorialism 1900–1930-ies.: catalog. Moscow: State Educational Institution of the City of Moscow «Multimedia Complex of Topical Arts», 2005. 192 p. (in russ.).
4. Grinberg Alexander 1885–1979. Keeper of traditions. A series of «Photographic Heritage». M.: Art-Rodnik, 2012. 96 p. (in russ.).
5. Andreev Nikolay Scenic effects in photography. A series of «Photographic Heritage». M.: Art-Rodnik, 2009. 96 p. (in russ.).

УДК 677.07

Е. А. Румянцева¹, Н. А. Мальгунова¹, Н. Ю. Митрофанова^{1,2}¹ Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна
191186 РФ, Санкт-Петербург, Большая Морская, 18² Санкт-Петербургский государственный университет
199034 РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб., 7/9**ОПТИЧЕСКИЕ ЭФФЕКТЫ В СОВРЕМЕННЫХ ОБОЯХ**

© Е. А. Румянцева, Н. А. Мальгунова, Н. Ю. Митрофанова, 2017

Статья посвящена теме оптических иллюзий в рисунках современных обоев — перспективному направлению в интерьерном дизайне. На основе обзора и анализа ассортимента современных настенных покрытий предлагается классификация обоев по типу оптического рисунка. Оцениваются достоинства и перспектива использования текстильных обоев в современном интерьере.

Ключевые слова: бумажные и виниловые настенные покрытия, текстильные обои, оптические эффекты, искусство оп-арта, иллюзия искажения.

Цель настоящего исследования заключается в выявлении основных тенденций в рисунке современных обоев. Для достижения цели необходимо рассмотреть разные типы настенных покрытий и выделить среди них наиболее актуальные и широко востребованные аналоги. На основе отбора рисунков и их анализа обозначить основные группы орнаментального декора с характерными стилистическими особенностями.

В результате проведенной работы была выявлена тенденция широкого использования оптических иллюзий в рисунке настенных покрытий.

Самым простым и доступным способом отделки стен в интерьере являются обои. Чаще всего используются бумажные и виниловые аналоги. Каждая из разновидностей имеет достоинства и недостатки. Бумажные образцы экологичны и обладают широким диапазоном применения, но этот материал недолговечен и быстро теряет внешний вид. Виниловые обои плотные и хорошо маскируют дефекты и неровности поверхности, устойчивы к свету, характеризуются длительным сроком службы и могут использоваться в помещениях, требующих частой влажной уборки. При этом винил является синтетическим полимером и выделяет вредные вещества, кроме того, он не пропускает воздух, что может способствовать развитию плесневого грибка. Несмотря на имеющиеся недостатки бумажные и виниловые покрытия являются самыми распространенными материалами для отделки стен, поэтому все новые тенденции в области обоевого производства отражаются в первую очередь именно на этих видах продукции.

Одно из первых научных обращений к теме оптических эффектов и особенностей восприятия зрения относится к 1889 году, когда в немецком ежегоднике «Das neue Universum» была опубликована статья с описанием опытов по созданию изображений с иллюзорным эффектом движения. В 50-х годах XX века интерес к зрительным иллюзиям возникает вновь. Внимание к теме было вызвано творчеством французского худож-

ника венгерского происхождения Виктора Вазарели, который в 1955 году издал «Желтый манифест», ставший, по сути, программой нового художественного направления. Всемирную известность оп-арт (оптическое искусство) получило в 1965 году после Нью-Йоркской выставки «The Responsive Eye», которая прошла в MOMA (музее современного искусства). Около ста художников из многих стран мира продемонстрировали увлеченность темой оптических иллюзий. Стало ясно, что течение приобрело интернациональный характер и завладело массами. Участники выставки подготовили почву для развития художественной мысли и практики будущего поколения. Выразительные возможности и технические приемы оп-арта в настоящее время находят применение в различных видах художественного творчества.

Тема оптических иллюзий, популярная в современном дизайне, сказалась на рисунках бумажных и виниловых обоев. Она остается актуальной и для 2017–2018 годов. Приемы, используемые в оптическом искусстве, позволяют проектировщикам изменить пространство, трансформировать объем и выйти за рамки привычных стереотипов оформления помещения.

На основе выполненных исследований проведен отбор современных настенных покрытий с оптическими эффектами, представленных фирмами-производителями за период с 2011 по 2016 годы. Осуществлен просмотр ассортимента бумажных, виниловых и текстильных обоев более 80 производителей. Проведенный анализ позволил систематизировать полученные данные и предложить классификацию обоев по типу оптического рисунка:

- обои с геометрическими 3D рисунками;
- обои с иллюзией искажения пространства;
- обои-трюмплей (фр. trompe-l'œil, «обман зрения»);
- обои, имитирующие текстиль, камень, дерево и другие материалы;

- обои с иллюзией движения и вибрации;
- обои с эффектом мерцания и голографии.

В основе геометрических рисунков с 3D-эффектом лежит орнамент из фигур с контрастно окрашенными гранями, визуально выявляющими объем конструкции. Такие рисунки можно встретить у многих производителей. Например, в коллекции обоев «Gio Pagani» итальянской студии Wall&Deco представлены настенные покрытия с классической композицией из размещенных в шахматном порядке кубов с разно-тонированными гранями (рис. 1). Похожие узоры предложены английской компанией Aura и корейской фабрикой DID (рис. 2).

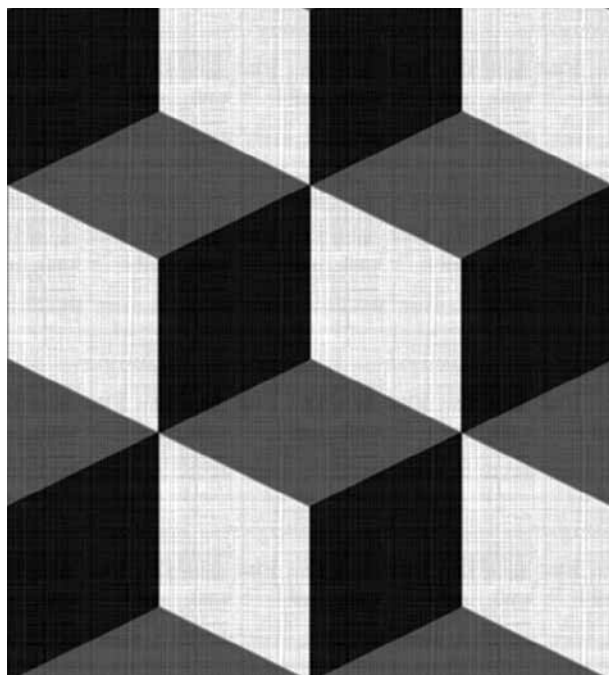


Рис. 1. Обои «Gio Pagani» Wall&Deco, Италия

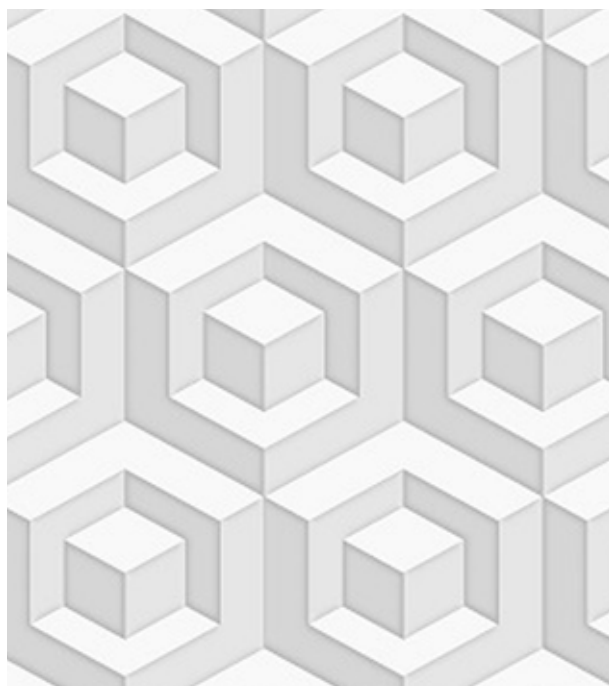


Рис. 2. Обои «Hi-tech» DID, Корея

Группа обоев с иллюзией пространственного искажения предлагает весьма неожиданные варианты дизайна. В современных интерьерах часто встречается эффект «разлинованного пространства». Он заключается в том, что линия, составляющая часть рисунка на обоях, выходит из границ отдельно взятой стены, пересекает потолок, пол, двери, продолжаясь на предметах мебели и аксессуарах. Такой ход позволяет абстрагироваться от объективных характеристик помещения и полностью переосмыслить его очертания и размеры [1]. Изменяют пространство также сюрреалистические обои, разработанные немецкой компанией Surrealien (рис. 3). Орнамент вступает в диалог с интерьером, искажаясь вокруг реально существующих на стене объектов: выключателей, светильников, картин... Еще одним примером иллюзии искажения пространства могут служить бумажные обои из коллекции «Extravagance» английского бренда Harlequin (рис. 4). Поверхность стены выглядит фактурной и пульсирующей за счет контрастной окраски волнистых линий.

Широкое распространение в настоящее время имеют рисунки «trompley» или «обманки». Реалистичные изображения предметов чаще всего используют в фотообоях и панно, реже — в текстильной обивке мебели и текстильных аксессуарах. Изображения представляют собой пейзажи, элементы архитектурных сооружений или интерьерного декора. Они создают иллюзию продолжения, увеличения или изменения стилистики пространства. В 2016 году бельгийская компания Omexco совместно с Maison Martin Margiela создала коллекцию обоев с разнообразными оптическими эффектами. В основу рисунков легли изображения старинных лестниц и геометрических узоров. Целью коллекции, по словам создателей, было разрушить привычное восприятие масштаба, предложив неожиданные эстетические качества и концептуальный подход [2].



Рис. 3. Обои «Surrealien» Surrealien, Германия

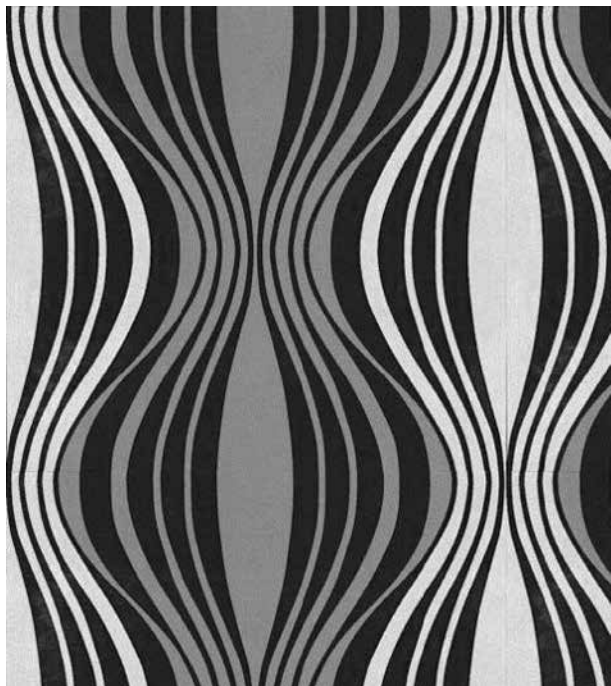


Рис. 4. Обои «Extravagance» Harlequin, Англия

Отдельную группу представляют имитационные обои. Так, благодаря изображению тканых драпировок, плоская поверхность стены выглядит объемной, а интерьер наполняется особой торжественной атмосферой. Декоративные ткани с имитацией складок появились уже в эпоху ар-деко. Хорошо известны текстильные рисунки шотландского художника Чарльза Макинтоша, который в одном из образцов 1918 года сумел достичь эффекта диагонального движения полукруглых мотивов, напоминающих черепицу. Иллюзии мерцания узора в текстильных орнаментах добивался в 1930-е годы и голландский художник Жан Бузоа. Набивная мебельная ткань Грегори Брауна, с орнаментом в виде заложенных шевронами складок, была выпущена в Англии в 1922 году [3]. Имитация текстиля встречается и в настоящее время. Итальянская фабрика Zambaiti Parati выпустила коллекцию «Murella Magnifica», в которой благодаря методу горячего тиснения создается эффект шелковой переливающейся драпировки. Английская фирма Zoffany представила коллекцию «Persia», в которой можно увидеть тканые панели с узором, имитирующим драпированную ткань с классическим ренессансным орнаментом (рис. 5). Итальянская компания Wall&déco занимается выпуском фотопанно, в которых среди рисунков встречаем имитацию не только ткани, но и дерева, камня, металла.

Обои с иллюзией движения и вибрации производит голландская фирма Origin. В коллекции «Igone» на однообразные волнистые полосы накладывается узор, созданный методом горячего тиснения. В зависимости от угла зрения и источника освещения возникает иллюзия движения линий. Подобного эффекта добилась и американская компания Wallquest в коллекции «Elan»: на сложный фон с цветовыми растяжками, покрытый мелкой штриховкой, накладывается лине-



Рис. 5. Обои «Persia» Zoffany, Англия

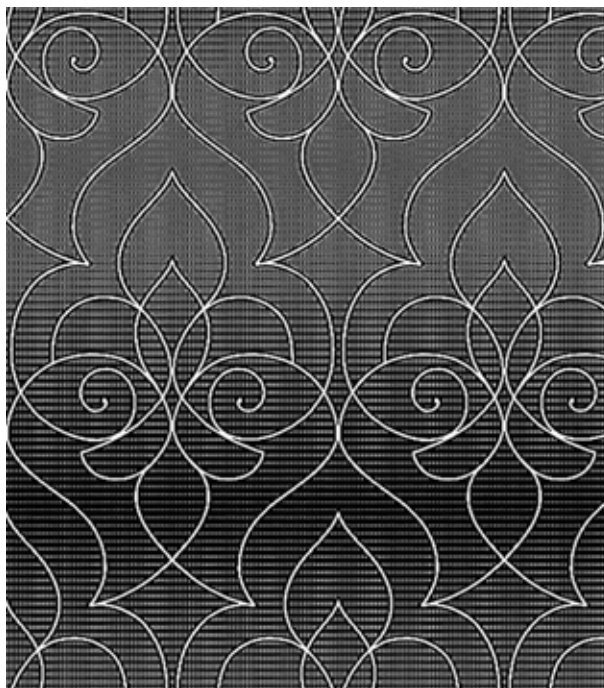


Рис. 6. Обои «Elan» Wallquest, США

арный орнамент; создается ощущение, что он парит и вибрирует над первым слоем (рис. 6).

Среди производителей обоев можно выделить немецкую фабрику Marburg. Основной акцент компания делает на сотрудничество с современными дизайнерами. Совместно с мануфактурой разработкой рисунков для обоев занимаются такие всемирно известные мастера, как Ulf Moritz, Luigi Colani, Karim Rashid, Dieter Langer... В их коллекциях нередко можно встретить использование оптических приемов. Например, в коллекции «GLOBALOVE» Karim Rashid ставит своей целью передать звучание музыки, вибраций из громко-

говорителя (рис. 7). Подобно звуковой волне, орнамент то «поднимается» над плоскостью, то затихает и уходит на второй план. Фабрика Marburg уделяет большое внимание теме оп-арт, в ее ассортименте содержатся многочисленные коллекции с узорами разнообразных оптических эффектов [4].

Одной из актуальных тенденций является применение блестящих и зеркальных поверхностей, для чего многие производители используют фольгу. Голландская фабрика Eijffinger выпустила коллекцию обоев «VENUE» с голографическим эффектом (рис. 8). На глянцевой металлической фольге выполнен

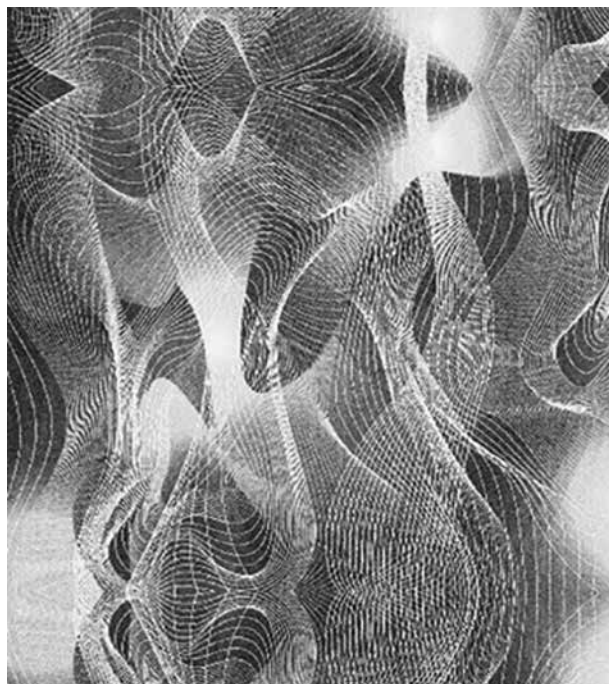


Рис. 7. Обои «GLOBALOVE» Marburg, Германия

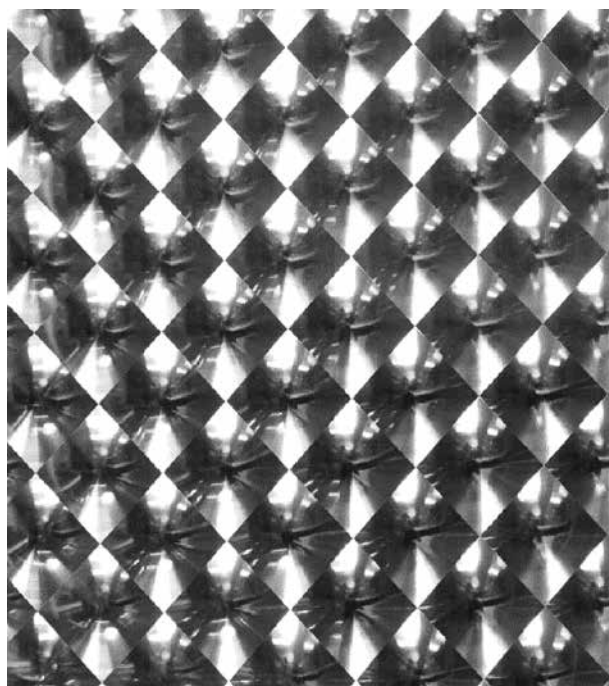


Рис. 8. Обои «VENUE» Eijffinger, Нидерланды

рисунок из ромбов с силуэтами цветов, исполненных металлизированными гранулами. Один из самых запоминающихся дизайнов коллекции — голографические пузыри, которые отражают окружающие предметы. Английская компания Cole&Sun в 2016 году презентовали коллекцию «Albemarle». Обои представляют собой печать на фольге, которая имитирует поверхность состарившегося зеркала.

Несмотря на то, что оптические эффекты в обойной индустрии находят все большее применение, встретить их можно чаще на бумажных или виниловых носителях. Между тем, перспективным направлением становится использование текстильных настенных покрытий. Они обладают высокими эстетическими качествами, демонстрируют отличные показатели тепло- и звукоизоляции, безопасны в производстве и создают в помещениях комфортный микроклимат. Чаще всего в основе дизайна текстильных покрытий — художественные орнаменты исторических эпох, а геометрические и абстрактные мотивы, востребованные на современном рынке, используются редко. Эта тенденция объясняется исторически сложившимся стереотипом отношения к текстильной отделке. Начиная со Средневековья и до XIX века включительно, стены помещений декорировали при помощи тканей. Особенно ярко эта тенденция проявилась в эпоху Ренессанса, когда усилился светский характер культуры. Виды и способы отделки стен в интерьере отличались большим разнообразием. Это было время, когда ткачи извлекали из материала все скрытые в нем возможности. Стены обивали разными сортами шелковых тканей, бархатом или тисненой кожей. От слова «обить» и произошло название способа декорирования стены — «обои».

В развитых городах Италии — Генуе, Милане, Флоренции, Венеции — активно развивалось ткачество, выпускали ткани разные по фактуре, плотности и составу. Особенно ценились алтабасы и аксамиты; в них использовались металлические волооченные или пряденые нити.

В текстильных рисунках чаще всего можно было увидеть «гранатовый узор», стилизованные растительные мотивы, а также изображения животных и птиц. Раппорты отличались крупным масштабом, цвет обладал глубиной и насыщенностью, выделка — великолепным качеством. О широком использовании текстиля в интерьере этого времени можно судить по живописным работам мастеров XV–XVI веков.

Торжественность, пышность и репрезентативность, присущие эпохе барокко, не замедлили сказаться в стилистике текстильного рисунка XVII столетия. В тканях, используемых для обивки стен, появлялись новые узоры: архитектурные и садово-парковые мотивы, символы королевской власти, кружевные орнаменты... Большую роль в оформлении интерьеров XVII века играла вышивка. Стены затягивались панно, богато украшенными золотом, серебром и шелками.

С середины XVIII века для обивки стен все больше применялись набивные ткани. Популярность на-

бойки, возрастающий спрос на нее представляли опасность для шелкового и шерстяного ткачества. Эти производства страдали от конкуренции фабрик, выпускавших более дешевые хлопчатобумажные и льняные ткани. Благодаря деятельности известной французской набивной мануфактуры К.-Ф. Оберкамфа в истории интерьерного дизайна появились несколько вариантов оформления спален в стиле «Toile de Jouy» [5]. Это вид текстильного декора давно приобрел классический характер. В настоящее время многие фабрики выпускают обои в такой стилистике, реконструируя ставшие знаменитыми сюжетные орнаменты, напоминающие гравюры.

Изобретение специальных машин в конце XIX столетия, способствовало массовому распространению бумажных аналогов [6]. Теперь не только узорный шелк, но и набивной текстиль остался в прошлом: с этого времени ткани для отделки стен практически не использовались, а повторный интерес к ним, как к обивочному материалу, возник только в конце XX века.

В настоящее время текстильные обои представлены ограниченным перечнем. В рисунках преобладают классические орнаменты, и лишь немногие компании производят покрытия с оптическими узорами. Например, бельгийская фабрика Arte выпустила коллекцию текстильных обоев «Heliodor», где эффект объема достигается при помощи рисунка из 3D-многоугольников (рис. 9). Однако такие примеры, несмотря на их актуальность, редки. Нам остается надеяться на то, что производители оценят достоинства текстильных обоев и смогут раскрыть те богатые возможности, которые они в себе таят.

Выводы

В настоящее время оптические иллюзии широко используются в рисунках бумажных и виниловых обоев. Ведущие мировые производители выпускают широкий ассортимент настенных покрытий с оптическими эффектами. В ходе исследования анализировались орнаменты бумажных, виниловых и текстильных обоев, выпущенных за последние 5 лет. Проведенная работа позволила систематизировать полученные данные и выделить 6 основных групп настенных покрытий с характерными оптическими узорами: геометрические 3D-орнаменты, узоры с иллюзией искажения пространства, рисунки-трюмплей, имитационные орнаменты, рисунки с иллюзией вибрации, а также с эффектом мерцания и голографии. Отмечена тенденция повышен-

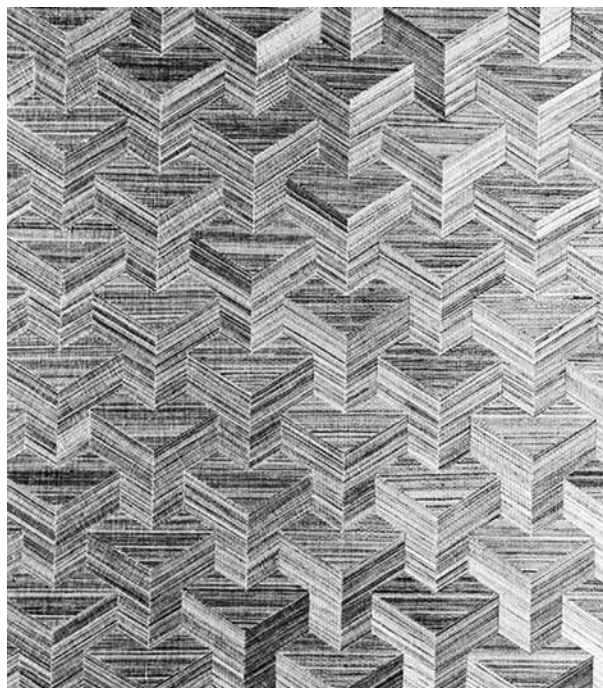


Рис. 9. Обои «Heliodor» Arte, Бельгия

ного интереса к использованию текстиля в оформлении стен, но ограниченный ассортимент текстильных обоев не позволяет в полной мере конкурировать текстилю с другими отделочными материалами.

Список литературы

1. Каракова Т. В., Воронцова Ю. С. Оптические иллюзии в дизайне интерьеров общественных пространств // Вестник СГАСУ. Градостроительство и архитектура. 2014. Вып. 2 (15). С. 31–36.
2. Оценкова К. Обои от Maison Martin Margiela. AD Magazine: Architectural digest <http://www.admagazine.ru/> (дата обращения 13.12.2016).
3. Эдвардс К. Как читать орнамент. М.: Рипол-Классик, 2011. 256 с.
4. Сайт обоевой фабрики Marburg. <http://www.marburg.com/de/> (дата обращения 21.01.2017).
5. Митрофанова Н. Ю. Кристоф-Филипп Оберкамф — мастер набойки. Петербургские искусствоведческие тетради. Издательский Дом «Петрополис». СПб. 2007. Вып. 10. С. 96–106.
6. Бандорина К. В. Искусство обоев в русском интерьере XVII — начала XX века: автореф. дис. ... канд. иск. Санкт-Петербург, 2011. 26 с.

E. A. Rumyantseva¹, N. A. Malgunova¹, N. Y. Mitrofanova^{1,2}

¹ St. Petersburg State University of Technologies and Design
191186 Russia, Saint-Petersburg, Bolshaya Morskaya str., 18

² St. Petersburg State University
199034 Russia, Saint-Petersburg, University emb., 7/9

OPTICAL EFFECTS IN MODERN WALLPAPER

The article is devoted to the theme of optical illusions in the drawings of modern wallpapers — a promising direction in interior design. Based on the review and analysis of the assortment of modern wall coverings, a classification of wallpaper according to the type of optical pattern is proposed. The advantages and prospects of using textile wallpapers in a modern interior are assessed.

Key words: paper and vinyl wall coverings, textile wallpaper, optical effects, art of op-art, illusion of distortion.

References

1. Karakova T. V., Vorontsova Yu. S. Optical illusions in the design of interiors of public spaces // Bulletin of SSSAU. Urbanism and architecture. 2014. Issue. 2 (15). P. 31–36 (in russ.).
2. Oschepkova K. Wallpapers from Maison Martin Margiela. AD Magazine: Architectural digest <http://www.admagazine.ru/> (reference date 13.12.2016) (in russ.).
3. Edwards K. How to read the ornament. Moscow: Ripol-Classic, 2011. 256 p. (in russ.).
4. The site of the wallpaper factory Marburg. [Http://www.marburg.com/de/](http://www.marburg.com/de/) (reference date 21/01/2017).
5. Mitrofanova N. Yu. Christophe-Philippe Oberkamf — the master of heel. Petersburg Art Critic Notebooks. Publishing house “Petropolis”. St. Petersburg. 2007. Issue. 10. P. 96–106 (in russ.).
6. Bandorina K. V. The art of wallpaper in the Russian interior of the XVII beginning of the XX century: the author’s abstract. Dis.... cand. art. St. Petersburg, 2011. 26 p. (in russ.).

УДК 72.03:821.161.1

И. А. Стеклова, В. З. БогдановаПензенский государственный университет архитектуры и строительства
440028 РФ, Пенза, Титова, 28**ЛИНИЯ В ТРАНСЛЯЦИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ОБРАЗОВ
ДРИСА ВАН НОТЕНА И АНН ДЕМЕЛЬМЕЙСТЕР**

© И. А. Стеклова, В. З. Богданова, 2017

Посредством формально-композиционного анализа исследуется актуальность авторского формообразования двух скандинавских кутюрье Дриса Ван Нотена и Анн Демельмейстер. Приемы формообразования, выявляемые через работу линии, представляют принципы деконструктивизма. Линия показывает трансформации и имитации трансформаций, благодаря которым, согласно запросам постмодернизма, рождается иллюзия динамики формы костюма.

Ключевые слова: постмодернизм, деконструктивизм, пространство костюма, динамика формы, Дрис Ван Нотен, Анн Демельмейстер.

Введение

Линия — незаменимый инструмент трансляции формально-композиционного анализа. Посредством блуждающей по бумаге линии проявляются принципиальные особенности трехмерной пластики и всеобъемлющие геометрические схемы, исследующие логику ее построения, закономерности в моделировании формы произведения того или иного пространственного искусства. С помощью линии, в частности, рассматривается моделирование произведений от кутюр и прет-а-порте с желанием зафиксировать ту актуальность, которая делает моду модой, опережающей и направляющей время. Порожденные интуицией художника объективные начала моды как «безостановочного круговорота трендов времени» [1] противятся вербальному дешифрованию и протокольным систематизациям, однако доверяются рисующей руке, транслирующей представление о форме костюма, образованной «кривыми второго и более высокого порядка» [2, с. 164].

Линии проецируют на плоскость конкретные качества пространственно развитых форм, редуцируя главное в их восприятии, уплощая и упрощая, додумывая и осуществляя предельно экономный образный отбор. Так, под скользящими по бумаге линиями, острыми, пушистыми, плавными, ломаными, рваными, пунктирными, рассеянными в штрихи и точки, предоставляется необходимая и достаточная информация о форме костюма. И в технических перерисовках, и в геометрической схематизации форма сначала деконструируется, потом реконструируется по крохам, намекам, касаниям, подразумевая свою линейную обусловленность, линейную обусловленность художественного образа.

Неоспоримого мнения о том, что делает художественный образ актуальным, нет. Восприятие актуальности интуитивно и субъективно. Однако главное — то, что это восприятие есть, что актуальность, в том или ином обличье, всегда и всеми узнается. Примером тому служит успех двух бельгийских деконструктивистов Дриса Ван Нотена и Анн Демельмейстер, которых

объединяет как широкая популярность на Западе, не уступающая самым раскрученным брендам, так и профессиональный пиетет, при мизерной известности в России. Кроме того, оба демонстрируют рафинированную эстетику линии, в диапазоне от протестантской чистоты до барочной экстравагантности, которая располагает к графическому считыванию. Так, перерисовки и геометрические выкладки формально-композиционного анализа нескольких коллекций Дриса Ван Нотена и Анн Демельмейстер интерпретируют весьма востребованные мировым маркетингом представления этих авторов об актуальности художественного образа.

Подвижные игры Дриса Ван Нотена

Дрис Ван Нотен и Анн Демельмейстер — фавориты знаменитой Антверпенской шестерки. Таковая, помимо них, прославила Дирка Биккембергса, Вальтера ван Бейрендонка, Дирка ван Саена, Марину Йи и Мартина Маржелу, который честно признавался: «Все мы дети Рей Кавакубо и Ёдзи Ямамото» [3]. Декларация вторичности собственных открытий по отношению к прорыву японских кутюрье, показавших на парижском дефиле 1981 г. то, что назовут «destructuree look», это осознание выбранного пути, курса на деконструктивизм. Поскольку постмодернизм считается «декомпрессией времени» [4], деконструкция, «смещение традиционных ценностей и истин» [5, с. 71], — сам способ декомпрессии, растяжения, продления времени.

Дрис Ван Нотен первым из соратников вошел в индустрию моды, названную им «творческим полем... коллективной художественной выразительности», что «помогает вести нас вперед» [6]. С середины 1980-х гг. каждая его коллекция является перезагрузкой актуальности, которая, действительно, ведет вперед. В 2005 г. журнал «New York Times» выделил его как одного из самых интеллектуальных и эксцентричных модельеров мира.

Дрис Ван Нотен — прирожденный колорист. В пространстве костюма, он по призванию живописец. Неисчерпаемое богатство всевозможных цветов

и оттенков, доносимое через ритмические членения, вскрывает потенциал живописно-графической разработки поверхностей для того или иного акцентирования формы в пространстве. Контрастное или нюансное, по цветовым, тональным и тепло-холодным отношениям, сочетание линий вдохновляло художника всегда. Линии, как тонкие, так и расширяемые до горизонтальной, вертикальной, волнистой, прерывистой и т. п. полосы, активизированы во всех его коллекциях, в том числе и в виде рисунка на ткани, фабричного или специально нанесенного. Зафиксированные таким образом, они перетекают в излучины формы и сливаются с ее пластикой (рис. 1).

Линейные элементы акцентируют состояние, положение, движение формы в пространстве. По воле автора они переставляют смыслы частей и целого, перенаправляют функциональные связи между частями, смещают центры композиции и т. п. Так, пущенная вертикально или с некоторым наклоном, колышущаяся полоса не только подчеркивает движение формы, но и изображает движение сама по себе. Это самоценный фрагмент движения, феномен оживления неживого. Визуализация динамики на любом носителе — симптом подчиненности нашего времени кинетическим технологиям, мания всеобщего и повсеместного ускорения. Ван Нотен осознает свою неотрывность от настоящего, даже когда обращается к прошлому, например, не отрешивается от образов 20-х гг., которые усматриваются в его последней коллекции, в засилье полосы на брюках и пиджаках. Он лишь замечает, что это не романтические образы «Великого Гэтсби», а «постмодернистские, как в “Полночи в Париже” Вуди Алена» [7] (рис. 2).

В «забавной» [8], по определению маэстро, коллекции осень-зима'14/15 веер изысканных цветовых сочетаний развернут посредством отрезков окружностей, эллипсов, парабол. Для этого комбинируется авторский и фабричный текстиль с геометрическим и флористическим принтом, который, впрочем, отталивается от тех же геометрических фигур, поскольку: «Орнаменты и вышивки разных народов мира, будь то Китай, Румыния или Индия, технически очень схожи. Узоры, нанесенные с помощью деревянного штампа, батиковая печать и другие техники — все это универсальный язык одежды. Так или иначе, каждый узор состоит из треугольников или четырехугольников» [9].

Образы коллекции развивают идею принта с локальным и циклически повторяемым графическим мотивом, воспринятую, скорее всего, из оп-арта, от британского графика Бриджит Райли с ее приемом оптической дезориентации, когда простейший элемент вращается с небольшим смещением и как бы пульсирует, мерцает. Часть локальных композиций, блуждающих и мерцающих по поверхности костюмов, построена по принципу фрактального самоподобия, когда целое воспроизводит часть себя. Для повторяемого мотива на брюках, юбках, жакетах, блузках используется синусоида, спиральное закручивание и концентрическая прогрессия модификаций круга, квадрата, ромба. Модификациям круга: сегментированным, напоминающим воронку и утроенным — отдано абсолютное преимущество. Они подчеркивают женственность тринадцати костюмов и платьев, в то время как квадрат помечает всего лишь несколько сорочек унисекс, пальто бушлатного типа и брючный костюм. То есть, посредством рисунка автор дает знать о назначении костюма (рис. 3).



Рис. 1. Модели Дриса Ван Ноттена, весна-лето'15



Рис. 2. Анализ динамики формы в моделях Дриса Ван Ноттена осень — зима'16/17

Квадрат Бриджит Райли.

Анализ графического акцентирования формы

Дрис Ван Нотен выказывает себя зрелым мастером визионерства. Он владеет не только средствами мерцания, но и умением расслаивать поверхности, устраивать из них светотеневые ландшафты с квазитражениями и квазибликами. По сути, это деконструктивистская техника обманчивых тектонических эффектов, помогающая преобразовывать двухмерную ткань в трёхмерный слой, графическая альтернатива пластическому обогащению формы. Линии, целенаправленно заполняющие, оплетающие, обволакивающие объем, прорываются то вглубь такого слоя, то вовне, в пространство, с тем или иным уклоном. Конфигурации вращения, непрерывности, преумножения вмещаются в понимание физических свойств материала, оптически переформатируют реальные объемы, рожают иллюзию движения формы. Выводя форму за пределы поверхностей, линии не прерываются, а устремляются к автономному взаимодействию, другими словами, продолжают свои постмодернистские игры.

Пластические приращения Анн Демельмейстер

Анн Демельмейстер называют «Жиль Сандер и Джорджо Армани нашего времени» [3] и считают самой успешной среди Антверпенской шестерки. Если в пространстве костюма Дрис Ван Нотен — живописец, то Анн Демельмейстер — скульптор.

Специалисты моды видят в ее гипертрофированной пластической щедрости самое мощное на сегодняшний день проявление деконструктивизма. Анн отвечает на это от противного, в частности, тем, что облакает деконструктивизм в милитари, готику, гранж и т. д. Преданная духу нон-конформизма всегда и во всем, она не устает повторять, что «хорошая мода — это рок-н-ролл: в ней всегда есть место бунту» [10]. Например, решительно, раз и навсегда выбрав для собственного самовыражения черно-белую гамму с минимальными цветовыми вкраплениями, она перешагивает через эту привязанность, чтобы обратиться к нежной эстетике ар-нуво с ее полнозвучными пастельными градациями. Так, в коллекцию весна-лето'14 вплыли многослойные облака оранжевого, желтого и шафранового цветов, изобилующие тончайшей графической проработкой, в частности, линейно-флористическими принтами (рис. 4).

Однако визитная карточка Анн — конечно же, черно-белый шик, идущий более всего охотникам за сокровищами Эдгара По. В каждой коллекции она занимается своего рода романтической авантюрой, деконструкцией классических моделей в авангардные, заново придумывая черные брюки, жакеты и белые рубашки в сочетании с серыми, угольными, антрацитовыми деталями разных фактур, например, из трикотажа и кожи. Монохромность способствует преимуществам целостного видения, известного по ностальгической



Рис. 3. Модели Дриса Ван Ноттена, осень-зима'15/16



Рис. 4. Модели Анн Демельмейстер весна — лето '14

привязанности к старинным фотографиям, содержание которых, по определению Анн, есть «силуэт, контраст, настроение» [11]. Видение силуэта и контраста, создающих настроение разом, дает понимание пределов пластической емкости формы, которые Анн расширила, как никто (рис. 5).

Реконструкция линейной обусловленности формы

Характер линий ее сложносочиненных форм, отслеживаемый на фронтальных проекциях, адекватен пластической нагрузке, малейшее превышение которой разрушительно для целостности. Среди линий мало прямых, а те, что есть, сосредоточены в верхней, наименее подвижной, части костюмов. Зато кривые в нижней части предельно экспрессивны, представлены в бесконечном многообразии динамических состояний — благодаря уникальному крою, они сходятся, расходятся, расслаиваются, пружинят, закручиваются, петляют и т. п.

Когда-то, как и большинство ровесников, Анн начинала работу с эскизирования, и лишь потом переходила к лекалам. Однако со временем она познала преимущества муляжного метода и остановилась на нем, решив совершенствовать свое искусство на манекене или прямо на фигуре. При этом заготовка из квадрата или равностороннего треугольника белой ткани с отверстиями для головы и рук надевается на модель и постепенно превращается

в асимметричный, немисливо задрапированный кокон. Недаром один из критиков моды сказал, что ткань у Анн начнет драпироваться вопреки законам гравитации (рис. 6).

Анализ кроя с допусками движения формы

Генетически Анн Демельмейстер является наследницей сразу двух национальных традиций — голландского минимализма и фламандской барочной экспрессии. В силуэтах, на технических перерисовках коллекции осень-зима '14/15 на одних участках нет внутренних контуров, на других они равномерно распределены, на третьих — сгущаются, образуют пучки сборок, складок, драпировок. Усиление иллюзии движения формы происходит за счет пластических приращений верха и за счет переусложнения диагоналей низа, свободно свисающих острых, рваных, закругленных углов. Все это формирует динамичный каркас непревзойденной пластической избыточности, для графического анализа которого одних фронтальных проекций недостаточно. Такие формы нуждаются в стереоскопии и могут предстать целиком лишь в сети из осей, кривых и касательных к кривым, чьи точки пересечения оказываются за пределами формы. Получается, что форма привязана к вершинам острых углов этой пространственной сети, своеобразного силового поля, в котором, согласно деконструктивистскому мышлению, перепутаны силы притяжения и силы отталкивания.



Рис. 5. Модели Анн Демельмейстер, осень-зима'14/15

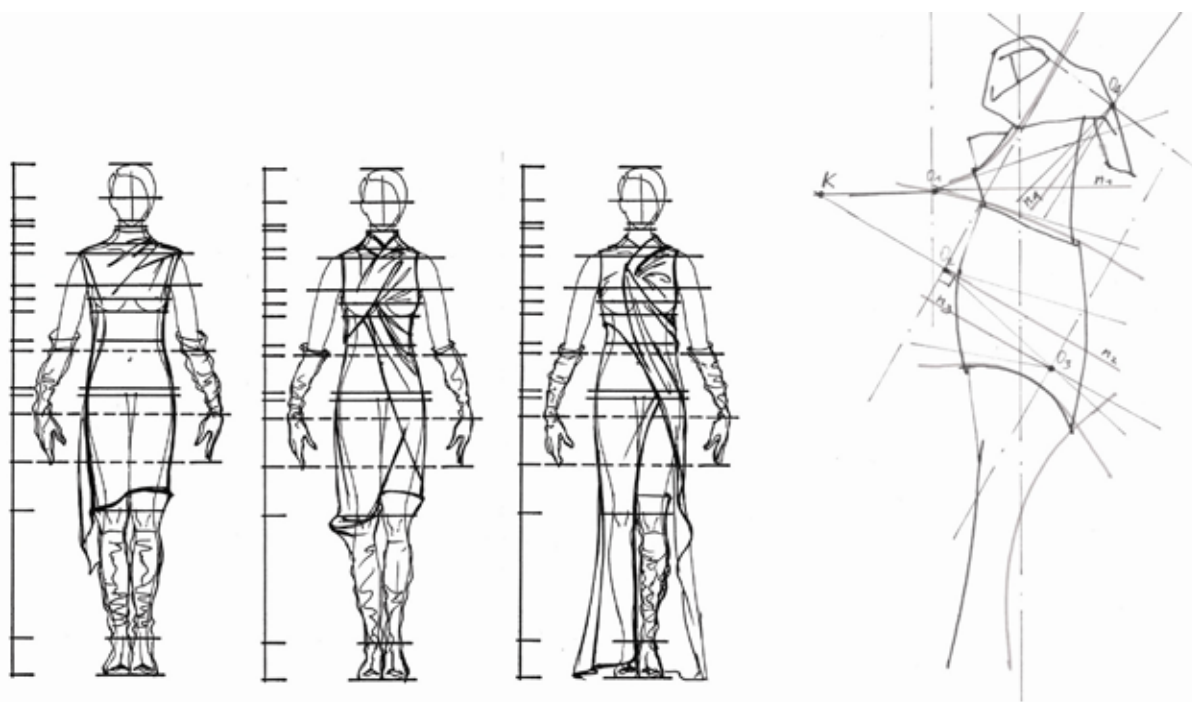


Рис. 6. Модели Анн Демельмейстер, осень-зима'14/15

Заключение

Линии на плоскости — следы реального положения формы костюма в трехмерной системе координат. По их бесстрастному свидетельству, формам Дриса Ван Нотена и Анн Демельмейстер в отведенной им кубатуре не только тесно, но и скучно. Они стремятся вырваться за границы своего статичного плена и с разной степенью упрямства осуществляют экспансию вовне, внедряются и развиваются в пространстве. Геометрическая трансляция формально-композиционного анализа представляет допуски этого развития по принципам деконструктивизма, который «не критика, не анализ и не метод, но художественная транскрипция философии на основе данных гуманитарных наук, искусства и эстетики, метафорический психоанализ философского языка» [12, с. 614].

Достраиваемые здесь линии выступают как векторы потенциальных видоизменений формы. В частности, они показывают, как развязывается конструктивный каркас Аннете Гёрц, всплывают поверхности объемов Дриса Ван Нотена, разрастается пластика функционального минимализма Анн Демельмейстер. Через трансформации и оптические имитации трансформаций в пространстве рождается иллюзия динамики формы, востребованная постмодернистским мышлением. В конкретных деконструктивистских приемах претворения этой иллюзии видятся объективные начала актуальности художественных образов.

Список литературы

1. Богданова В. З., Стеклова И. А. Линия в пространстве костюма Аннете Гёрц Дизайн и технологии [Электронный ресурс] // URL: http://d-and-t.ru/number_57
2. Козлова Т. В. Костюм. Теория художественного проектирования. М.: МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2005. 380 с.
3. Шестерка против тузов [Электронный ресурс] // URL: <http://www.kommersant.ru/doc/348238>.
4. Кутырев В. А. Культура и технология: борьба миров. Н. Новгород, 2000. 241 с.
5. Эстетика: Словарь / под общ. ред. А. А. Беляева и др. М.: Политиздат, 1989. 477 с.
6. Мода и политика: Цитаты инсайдеров индустрии. Часть II [Электронный ресурс] // URL: <http://www.intermoda.ru/doc/apollonbezobrazov/moda-i-politika-citaty-insayderov-industrii>.
7. Изюминки [Электронный ресурс] // URL: <http://www.izuminki.com/2013/03/01/dries-van-noten-osen-zima-2013-2014>.
8. Новости из мира моды, красоты, кино, музыки, театра и архитектуры [Электронный ресурс] // URL: <http://www.buro247>.
9. Дрис Ван Нотен. Хороший вкус — это скучно [Электронный ресурс] // URL: <http://www.interviewrussia.ru/fashion/dris-van-noten-horoshiy-vkus-eto-skuchno>.
10. Ann Demeulemeester [Электронный ресурс] // URL: http://www.svmoscow.ru/women/designer/ann_demeulemeester.
11. Три самые яркие коллекции Ann Demeulemeester [Электронный ресурс] // URL: <http://www.elle.ru/moda/novosty/tri-samyie-yarkie-kollektsii-ann-demeulemeester>.
12. Новая философская энциклопедия: в 4 т. М.: Мысль, 2000. Т. I. 744 с.

I. A. Steklova, V. Z. Bogdanova

Penza State University of Architecture and Construction
440028 Russia, с. Penza, Titov, 28

LINE IN THE TRANSLATION OF DRIES VAN NOTEN AND ANN DEMEULEMEESTER ARTISTIC IMAGES

According to the formal-compositional analysis the relevance of copyright form is explored by two Scandinavian fashion designers Dries Van Noten and Ann Demeulemeester. The methods of formation, which are revealed through the line of work, present the principle of deconstruction. The line shows the conversion and modeling transformations, by which, according to the needs of post-modernism, the formation dynamics illusion of the suit is born.

Key words: post-modernism, deconstruction, suit space, formation dynamics, Dries Van Noten and Ann Demeulemeester.

References

1. Bogdanov V. Z., Steklov I. A. The line in the space suit Annette Gërts Design and technology [Electronic resource] // URL: http://d-and-t.ru/number_57 (in russ.).
2. Kozlov T. V. Costume. The theory of artistic design. M.: MSTU. Kosygin, 2005. 380 p.
3. Six aces against [the Electronic resource] // URL: [http://www.kommersant.ru/doc/348, 238](http://www.kommersant.ru/doc/348238) (in russ.).
4. Kutyrev V. A. Culture and Technology: war of the worlds. N. Novgorod, 2000. 241 p. (in russ.).
5. Aesthetics: Dictionary /, ed. Ed. AA Belyaeva et al. M.: Politizdat, 1989. 477 p. (in russ.).
6. Fashion and Politics: Quotes industry insiders. Part II [electronic resource] // URL: <http://www.intermoda.ru/doc/apollonbezobrazov/moda-i-politika-citaty-insayderov-industrii> (in russ.).
7. Zests [Electronic resource] // URL: <http://www.izuminki.com/2013/03/01/dries-van-noten-osen-zima-2013-2014> (in russ.).
8. News from the world of fashion, beauty, cinema, music, theater and architecture [electronic resource] // URL: <http://www.buro247>.
9. Dries van Noten. Good taste — it's boring [Electronic resource] // URL: <http://www.interviewrussia.ru/fashion/dries-van-noten-horoshiy-vkus-eto-skuchno>.
10. Ann Demeulemeester [Electronic resource] // URL: http://www.svmoscow.ru/women/designer/ann_demeulemeester.
11. The three most vibrant collection Ann Demeulemeester [Electronic resource] // URL: <http://www.elle.ru/moda/novosty/tri-samyie-yarkie-kollektsii-ann-demeulemeester>.
12. The New Encyclopedia of Philosophy in 4 vol. M.: Musl, 2000. Vol. I. 744 p.

УДК 745.52 +746.1

В. Д. УваровРоссийский государственный университет имени А. Н. Косыгина
117997 РФ, Москва, Садовническая, 33, стр. 1**ШИРОКОЕ РАСПРОСТРАНЕНИЕ И РАСЦВЕТ ИСКУССТВА ТАПИССЕРИИ В ЕВРОПЕ**

© В. Д. Уваров, 2017

Статья посвящена историческим этапам изменения имиджа настенного ковра, по принятой международной терминологии — таписсерии. Таписсерия подается в качестве определенной, спрессованной модели развития искусства. Здесь представлены и фламандские таписсерии, и французские гобелены. В процессе эволюции ковра мы наблюдаем и разнообразие пластических исканий, и новые возможности эмоционального наполнения художественного образа.

Ключевые слова: таписсерия, гобелен, шпалера, безворсовый ковер, искусство ткачества, художественный текстиль.

Характерной чертой мышления XXI века является переосмысливание различных художественных приемов и эстетических представлений прошлого с нахождением в них резервов новой культуры. Обращение к корням, истокам искусства таписсерии, закономерностям многовекового ее развития позволяет лучше понять и многие современные процессы. В статье рассмотрены некоторые исторические этапы развития текстиля с целью выявления качественных характеристик тематических, композиционных и технологических изменений, происходивших на различных стадиях процесса эволюции таписсерии.

Преддверием «золотого века» фламандской таписсерии стала деятельность мастеров Арраса. Они первыми начали употреблять для утка наряду с шерстью и шелком так называемое кипрское золото: льняные или шелковые крученые нити, обвитые сплюсненной проволокой из золота и серебра. Этот технический прием повлиял на целый исторический период развития таписсерии. Великолепные, блистающие, искрящиеся таписсерии вскоре прославили город: аррасами (или «арецци») начали называть любые таписсерии вообще. Этот этап развития имиджа мы типологизируем как «период золотых ковров».

Завоевание Арраса (1477 г.) французским королем Людовиком XI, разрушившим город, положило конец и деятельности текстильной мануфактуры. Ткачи из Арраса рассеялись по всей Европе. Крупнейшим местом производства таписсерий стал Брюссель.

В этом блистательном центре творческой жизни Фландрии делаются первые шаги по пути сближения таписсерии с новыми образами живописи. В мастерских известных ткачей Питера ван Альста, Питера и Вильгельма Паннемакеров, Вана ден Хекке ковры стали выполнять по картинам выдающихся мастеров нидерландской живописи — таких как Рогир ван дер Вейден, Гуго ван дер Гус, Ганс Мемлинг. В Лувре хранится одна из многочисленных таписсерий, вытканная по картону Рогера ван дер Вейдена: «Святой Лука, рисующий Марию». Таписсерии «Благовещение» и «Поклонение Волхвов» из Музея Гобеленов заставляют вспомнить живопись Ван дер Стокена, тогда

как «Святая Дева-победительница» из Лувра, датированная 1485 г., напоминает о художественной манере автора, известного как «мастер узоров из листьев».

Предполагается, что в первой четверти XVI в. автором стиля, типичного для Брюсселя и называемого «стилем прекрасной эпохи», был Ян ван Роом. Официальное общественное положение, занимаемое талантливым живописцем, — пост управляющего при Маргарите Австрийской, сестре Карла V. Однако работа управляющим не мешала ему писать картины. Именно эффективные творческие методы Яна ван Роома способствовали созданию новой тенденции, нового имиджа, которому были свойственны необыкновенная пышность и декоративность. Художники его окружения находились, вероятно, под его сильным влиянием. Некоторые из них известны, например, Кноэст, прозванный также «мастер Филипп». Он выткан свое имя на таписсерии «Снятие с креста».

В 1513 г. Яном ван Роомом был создан картон для знаменитой таписсерии «Эркенбальд на причастии», хранящейся в Музее искусства и истории в Брюсселе. Настенный ковер, колористическое богатство которого усиливалось использованием нитей из золота, был выткан по заказу братства святых таинств в г. Лувене для капеллы храма святого Петра. В центральной части этой таписсерии изображена кровать с балдахином, формирующая в структуре композиции доминирующую вертикаль. На богато убранном ложе возлежит полуобнаженный граф Эркенбальд в тюрбане, ведущий беседу с архиепископом, держащим чашу с причастием. Все персонажи, расположившиеся вокруг них, исполнены благоговения перед свершаемым таинством. Участники события изображены в придворных одеждах того времени, драпирующихся величественными скульптурными складками. С удивительным мастерством соткан крест и канделябры со свечами. Очень тонкая и четкая разработка орнаментов одежд, драпировок интерьера, тщательная прорисовка растений — вот характерные стилистические особенности нового подхода к таписсерийному ткачеству, проявившиеся в этом шедевре.

Художники старались сформировать вкус эпохи, чувствовали дух времени, потребность новых форм, но, конечно же, они не могли обойтись без таких специфических архаизмов, как условно-плоскостная лапидарная трактовка изображения. Эти архаизмы проявлялись в разные периоды времени где-то более интенсивно и долго, где-то менее, но новые приемы с точки зрения художественной формы, безусловно, предлагал Брюссель.

Нововведением при создании таписсерий также явилось отсутствие ярко выраженного композиционного центра, равномерное заполнение всего пространства ковра фигурами дам и кавалеров в спокойных, полных достоинства позах. Такие таписсерии использовались в качестве раздвижных занавесов. Это было удобно в изобразительном плане, потому что складки раздвинутого занавеса не искажали общего впечатления, и если несколько страдала сюжетная сторона, то наиболее ценное качество таписсерий — декоративность ковровой поверхности — не уничтожалось [1].

Продуманное композиционное размещение персонажей, ограниченных тканой рамой, и организация сцен по схеме триптиха в брюссельских таписсериях нового стиля свидетельствуют о сильном влиянии на них произведений живописи и скульптуры. Такое же характерное воздействие на текстиль иных по специфике видов изобразительного искусства мы наблюдаем в коврах конца XV столетия. Строгая уравновешенность всех деталей придает тканым изображениям подлинную картинность, а их композиционный темп начинает изменяться. «Сцены из жизни пресвятой Девы» из Коллекции испанского искусства обладают особой музыкальностью благодаря тихому размеренному ритму размещения грациозных удлиненных фигур. Напротив, интенсивность в развитии сюжета является характерной особенностью картин из жизни рыцарей. Подобным подходом к динамике ритма и эффектам сверкания металлических доспехов отличается таписсерия «Прославление Карла VIII».

В первых таписсериях на религиозные сюжеты размещение мизансцен, их сопряженность и согласованность строились по композиционной схеме построения католических алтарей и подчеркивалась аркадами. В XV в. распределение персонажей начинает происходить по-новому. Главенствуют два принципа: принцип выделения центральной части — подобной трактовкой отличались традиционные ковры, и принцип кадрирования, т. е. обрамление изображений человеческих фигур со всех сторон бордюром, гирляндами переплетенных цветов и фруктов. Но, несмотря на нововведения, композиции всегда привязываются к старинному ритму. Герои произведений выглядят чрезвычайно грациозно и элегантно. Этот этап развития имиджа таписсерии, со свойственными ему живостью и яркостью, мы типологизируем как «стиль прекрасной эпохи».

В эту эпоху создатели таписсерий словно пытаются отойти от своей цели — изображения жизни — и переходят в область простых и набожных созерцаний, аллегорий морали и прекрасных басен, исполненных пылкой романтики и авантюризма. Это не означает,

что таписсерия не отражает своего времени и жизни общества. Напротив, общество трансформировалось, и ковер начал отражать эту трансформацию. Если прежде таписсерии в какой-то степени помогали человеку познать самого себя, представлялись реализацией его чистых помыслов и светлых идеалов, то теперь декоративные начала в них стали преобладать над духовными.

Одним из ярчайших образцов фламандского ткачества «стиля прекрасной эпохи» является серия таписсерий «Давид и Вирсавия» (1510–1515 гг., Музей Ренессанса, Экуен). В ней еще сильны отголоски рафинированного средневекового искусства с его сложной вязью изобразительно-орнаментальных мотивов. На каждом из ковров в пределах одной композиции расположены различные эпизоды: Давид, смотрящий с балкона на Вирсавию, Вирсавия в своем саду у фонтана, Урия, посылаемый Давидом на верную смерть. Герои знаменитого библейского сюжета одеты не в исторические одеяния времен царя Давида, а в костюмы Фландрии позднего средневековья.

Брюссельские таписсерии начала XVI в. могут по праву считаться энциклопедией светского и церковного костюма. Изображения настолько точны и документальны, что одного персонажа специалисты смогли идентифицировать с личностью герцога Бургундского. Немало пленительных женских образов, проникнутых благородством и тонким лиризмом, можно увидеть на этих таписсериях. Обращают на себя внимание головные уборы, в частности, чепцы, так как прическа утратила свое значение. Модным считалось открывать лоб и виски, а также затылок, чтобы показать красоту длинной шеи. Для этого волосы надо лбом и затылком иногда подбрасывали, а брови выщипывали. Повышению декоративного эффекта способствовали изящество архитектурного декора, тонкая разработка орнаментов одежды, гранатовых узоров тканей, листья деревьев и обилие мелких цветов, ковром устилающих землю.

Содержательная сторона таписсерий весьма существенна — серии ковров дают широкую картину придворной жизни того времени. Чрезвычайно интересны детали, знакомящие нас с особенностями быта и обстановкой всевозможных торжественных церемоний. Поражают красота и обилие складок. Не случайно, подобно мильфлеру, стиль, характерный для таписсерий, вытканых по картонам фламандских мастеров, носит название «тысяча складок». На таписсерии «Бракосочетание Беатрисы» из серии «История рыцаря Лебеда», хранящейся в Государственном Эрмитаже, «...на переднем плане изображена живая сценка куртуазного содержания, по-видимому, не имеющая отношения к основному сюжету. Юноша в богатом придворном костюме, сняв шляпу, передает книгу стоящей перед ним в полоборота молодой даме. Пластичность и полная достоинства грация сообщают неизъяснимое очарование женским фигурам на этой таписсерии. «История рыцаря Лебеда» — французский вариант легенды о Лозэнгрине, и созданное фламандским художником полное прелести изображение юной Беатрисы имеет много общего с нежным образом Эльзы Брабантской» [2]. Автор картонов серии, имя которого не выяснено (хотя по стилистическим признакам можно

предполагать, что им был художник Ян ван Роом), создал множество глубоко индивидуальных образов. Чрезвычайно выразительным является изображение короля Ориенса — оно заставляет вспомнить портретные работы крупнейших рисовальщиков этого времени (рис. 1).

Эпоха итальянского Возрождения также подарила миру блестящие образцы таписсерийного ткачества. Культура Возрождения, антифеодалная в своей основе, носила светский характер, утверждала идеи гуманизма и проявляла пристальный интерес к античному наследию. Однако художественная система Возрождения знаменует собой не просто возвращение к античности — она ее развивала и трансформировала применительно к новым историческим условиям. В эпоху Возрождения параллельно с существовавшей ранее библейской и рыцарской тематикой появляются изображения на сюжеты античной истории и мифологии.

Органичная близость итальянской таписсерии к школе итальянской живописи очевидна: по своей стилистике ее произведения плоть от плоти светоносных шедевров Андреа Кастаньо, Пьеро делла Франческа, Джованни Беллини. Таписсерии эпохи Возрождения создавались в мастерских, организованных итальянскими принцами в Мантуе и Ферраре. В ткацкой мастерской в Виджевано близ Милана была соткана замечательная таписсерия «12 месяцев». Ее ткали с 1501 по 1507 г. по картонам Бартоломео Суарди, прозванного Брамантино [3].

В Мантуе в 1540 г. было соткано инспирированное творчеством Андреа Мантенья «Благовещение». Там же на мануфактуре Николя Коршера по картону Джулио Романо в 1539–1545 гг. была выткана шерстяными, шелковыми, золотыми и серебряными нитями серия таписсерий «Детские игры». Предварительный эскиз композиции, выполненный пером, коричневой тушью и акварелью, как и один из ковров серии, хранится в Музее Виктории и Альберта в Лондоне. Особой изысканностью и большим мастерством в передаче в ткачестве струящихся потоков воды отличается таписсерия Джулио Романо «Купание Психеи и Амура» из серии «Сюжеты басен», вытканная в 1693–1705 годах (рис. 2).

В мастерской в Ферраре в 1545 г. была соткана таписсерия «Метаморфозы» на сюжет одноименного произведения Овидия. Ее автор Баттиста Досси всю свою жизнь проработал для герцогов Есте, создавая с помощью сподвижников Камилло Филиппи, Бернардино Белоне и Луки Фиамманго многочисленные картоны для мануфактуры в Ферраре. Творческим источником мастера были образы, навеянные не только стихами древнеримского поэта, но и декором Зала делль Элиад на вилле в Пезаро, в росписи которой художник принимал участие по совету своего брата — знаменитого Доссо Доси, придворного живописца Альфонса I и Геркулеса II д'Есте [4]. Две части таписсерии «Метаморфозы» — «Сады» и «Падение Фазтона» — находятся в Париже в Лувре. Композиция «Садов» построена по принципу стоечно-балочной архитектурной конструкции. В вытканной на переднем плане аркаде четыре колонны представляют собой деревья, стволами которых являются обнаженные



Рис. 1. Ян ван Роом «Бракосочетание Беатрисы» (портрет короля Ориенса), из серии «История рыцаря Лебеда», начало XVI в.



Рис. 2. Джулио Романо «Купание Психеи и Амура» (фрагмент), из серии «Сюжеты басен», 1693–1705

мужские торсы. Такое образное решение людей — деревьев придает архитектонике таписсерии ясность и семиотическую значимость.

В 1545 г. Козма де Медичи основал во Флоренции ставшую впоследствии самой знаменитой в Италии мастерскую для приглашенного из Мантуи Николя Коршера. В этой мастерской был создан шедевр —

текстильная сюита из 20 таписсерий «История Иосифа». Она предназначалась для украшения Зала дожей во флорентийском палаццо Веккио, ее изготавливали с 1545 по 1553 г. фламандец Николь Коршер и итальянец Джованни Рост по картонам тосканских мастеров, в том числе Бронзино. С ярким талантом Бронзино, его индивидуальностью, самобытностью мы связываем период маньеризма в живописи Флоренции. «Белла маньера» колориста была прекрасно адаптирована к технике ткачества, что особенно заметно в таписсерии «Весна в образе Флоры» (1553 г.). Таписсерия наполнена бурным движением, что достигается диагональной композицией, змеевидными формами обнаженного женского тела, летящими фигурами животных и ангелов. Богатая тканая рама усиливает декоративность этого произведения.

Талантливый живописец Джованни Страдано, осуществлявший под руководством Вазари декорирование палаццо Веккио, создал эскизы для настенных ковров из серии «История Флоренции» (1571 г.). На великолепных таписсериях, сотканых в мастерской Бенедетто Скуилли, запечатлены выдающиеся исторические деятели, игравшие ведущие роли в жизни этого города: Козмо Медичи Старший, Франческа Сфорца, Лоренцо Великолепный и Климент VII.

Подробное, развернутое повествование, свойственное итальянским таписсериям эпохи Возрождения, а затем и периоду маньеризма, значительно расширяет познавательную емкость произведений. Наряду с сюжетной канвой мы получаем психологическую характеристику персонажей, информацию о костюмах того времени. На итальянских настенных коврах, имеющих несомненное стилистическое сходство с картинами, выполненными в технике масляной живописи, мы часто встречаем франтоватых и женоподобных юношей, следовавших бургундской моде, в коротких курточках, обтягивающих пестрых штанах, с небольшими шапочками на голове, а также изящных женщин, одежды которых необыкновенно разнообразны. Идеалом красоты в то время считалась стройная женщина с утонченным лицом, длинной шеей и высоким округлым лбом. Подобные женские образы украшают многие изумительные итальянские таписсерии эпохи Возрождения [5].

Под влиянием существенных изменений в итальянском художественном процессе, вызванных стремлением авторов воплотить в своем творчестве идеалы гуманизма, в нидерландской живописи XVI в. появляются так называемые романисты, которые решительнее, чем другие художники, отказываются от старых средневековых традиций и обращаются к итальянскому искусству. В XVI столетии крупнейшими центрами ковроткачества во Фландрии становятся, помимо Брюсселя, Антверпен и Оденард. Отцом романизма в таписсерийном ткачестве этой провинции был Бернар ван Орлей (около 1488–1541 гг.), создавший картоны для таписсерий «История Саблонской мадонны» (1518–1519 гг.), «Битва при Пави, взятие в плен Франциска I» (1525–1531 гг.), «История Иакова» (1528–1534 гг.), «Охота Максимилиана» (1531–1533 гг.). Наряду с тра-

диционной для Средневековья трактовкой фигур в одеждах с ломающимися готизированными складками на его таписсериях появляется передача глубины пространства и перспективное построение интерьера. [6]. Свежие веяния, чувство современности, природный талант и склонность к созданию монументальных композиций помогли Бернару ван Орлею найти новые пути развития фламандской таписсерии.

В XVI столетии коренной поворот в развитии европейской таписсерии связан в первую очередь с именем Рафаэля Санти. Настенные ковры, созданные по его картонам, — самый яркий пример воздействия итальянского искусства на культуру Фландрии и Франции.

В 1513 г. римский папа Лев X, большой любитель ковров, дал заказ Рафаэлю на изготовление серии таписсерий «Деяния апостолов», состоящей из десяти грандиозных композиций. В Брюсселе в мастерской известного ткача Питера ван Алста картоны для будущих настенных ковров, написанные в 1513–1516 гг., произвели подлинную революцию в концепции имиджа таписсерии. Рафаэль создал изображения, которые по объемному моделированию форм, прямой и свето-воздушной перспективе практически ничем не отличались от его фресок.

Для того, чтобы сохранить качества, присущие стилю маэстро из Урбино, но привести их в соответствие с технологией ткачества, мастер Михаэль Кокси совершил путешествие в Рим, досконально изучил творческую манеру итальянского живописца, а затем в точности воспроизвел ее в серии таписсерий для Сикстинской капеллы, за что и был назван Фламандским Рафаэлем [7]. В серии «Деяния апостолов» достаточно подробно повествуется о событиях, описанных в Новом завете. На таписсерии «Жертвоприношение в Листре» изображена сцена, когда Св. Павел и Св. Варнава, исцелившие хромого, освобождают несчастных животных, приносимых в жертву Меркурию и Юпитеру (рис. 3).

Благодаря Рафаэлю Санти при создании таписсерии в XVI в. стали использовать новый композиционный прием: тканые бордюры с изобразительными мотивами, которые подобно раме, отделяющей картину от стены, окаймляли главный, расположенный в центре сюжет. Мотивы с фигурами были названы гротесками [8].

В XVI–XVII вв. в живописи Фландрии и Нидерландов большое развитие получили жанры пейзажа и натюрморта. В таписсерии также широко проявился интерес к пейзажным композициям. Ковры с изображениями зверей и птиц на фоне пышной растительности стали называть вердюрами, (от франц. *verdure* — зелень, трава, листва). Одними из первых начали работать в жанре вердюры мастера из Брюсселя и Брюгге, знаменитые тем, что блистательно сочетали гербовые композиции с растительным фоном.

В XVII в. понятие «вердюра» стало синонимом таписсерии в Оденарде — известном еще с XV в. центре фламандского ткачества. Излюбленными изобразительными мотивами этих таписсерий были фазаны, павлины, цапли, петухи, олени, а также дубы, клены и маки. Широкою известностью фламандскому ковроткачеству принес

еще один центр — Турне. В мастерской талантливого ткача Паскье Гренье и четырех его сыновей впервые была использована система передачи оттенков цвета с помощью горизонтальной штриховки ашюр (*hachure*), отличной от традиционных ткацких приемов [9].

В конце XV в. во Францию постепенно стали проникать гуманистическое мировоззрение и художественные идеалы итальянского Возрождения. При дворе короля Франциска I работали приглашенные из Италии знаменитые мастера Бенvenuto Челлини и Леонардо да Винчи. Французская готика отступила под влиянием итальянских художественных вкусов. Ренессанс в истории французской таписсерии отражает деятельность мастерской ковроткачества в Фонтенбло. Если мы рассмотрим генеалогическое древо тенденций сюрреализма в искусстве таписсерии, то заметим, что тенденции сюрреализма, которые прослеживаются в творчестве известного французского таписсера Жана Люрса, реформировавшего в первой половине XX в. искусство ковра, восходят к XV–XVI вв. и были во многом инспирированы, а какие-то мотивы были и интерпретированы в духе гениального Иеронима Босха (1460–1516). Оригинальная и самобытная манера крупного мастера итальянской живописи Джозефа Арчимбольда (1527–1593) также значительно повлияла на творческие методы авторов таписсерий.

Ковры, созданные под покровительством Франциска I, получили нарицательное название «прекрасные таписсерии короля». Они украшали залы Лувра, их перевозили в новое помещение, если король менял свою резиденцию. Наиболее древняя из сохранившихся таписсерий Франциска I находится с 1544 г. в собрании испанских королей, ее приобрела Мария Венгерская.

Высокую познавательную ценность имеют таписсерии «Праздники Валуа», которые были изготовлены по заказу французской королевы Екатерины Медичи в честь возобновления альянса с Генрихом III. В композиции «Праздник в Фонтенбло» на переднем плане изображен король Генрих III в сопровождении своей жены Луизы де Лоррэн. На работе «Праздник в Бейонн» представлены главные сцены реального события — морского представления, состоявшегося 24 июня 1565 г. у острова Адур [10]. Эта композиция, как и предыдущая, интересна тем, что на ней изображены известные исторические личности. На переднем плане, слева находятся фигуры королевы Марго, сестры Генриха III, ее мужа Генриха Наварского, будущего короля Генриха IV, а также Карла II герцога Лорренского. По одежде августейших особ мы можем судить о костюме французского Возрождения XVI в. Недаром в этот период возникла поговорка: «дворянство носит свои доходы на плечах». Так, на Генрихе III мы видим драгоценный колет (вид камзола) из серебряной парчи, густо затканной золотом. Костюм его жены имеет конусообразную форму, ворот заканчивается признаком элегантности — белоснежным гофрированным воротником — фрезой. Ее крахмалили, подсинивали и слоили щипцами. Для этого при дворе королевы Елизаветы находилась женщина, единственная обязанность которой состояла в заботе о коро-



Рис. 3. Рафаэль Санти «Жертвоприношение в Листре» (фрагмент), из серии «Деяния Апостолов», 1555–1560



Рис. 4. Симон Вуэ «Спасение младенца Моисея» (фрагмент), из серии «Ветхий завет», около 1630–1640

левских воротничках. Считается, что фрезы, которые со временем за их огромную величину справедливо стали называться «мельничным жерновом», послужили причиной изобретения вилки, которая вошла в обиход с конца XVI столетия.

Первая половина XVII в. — время становления стиля «барокко», начало расцвета абсолютизма, эпоха больших экономических сдвигов и политических столкновений. Художественная система барокко наиболее полно выражала вкусы аристократии. Это стиль чрезвычайно парадный, декоративный, чопорный. Дворец



Рис. 5. Симон Вуэ «Жертвоприношение Авраама» (фрагмент), из серии «Ветхий завет», вторая четверть XVII в.

барокко представлял собой как бы сошедший на землю Олимп. В интерьерах господствовали яркие, мажорные цвета, позолота. Расписные потолки, светлые блестящие полы, в которых отражались хрустальные люстры, стены, отделанные мрамором или затянутые таписсериями, множество лепных украшений — все создавало впечатление необычайной пышности [11].

Во Франции стиль «барокко» был развит живописцем Симоном Вуэ. Находясь под впечатлением от поездки в Италию, он внес в картоны для изготовления таписсерий некоторые нововведения: свободно располагал фигуры в пространстве, усложнял костюмы персонажей вихрем развивающихся складок, разнообразил пейзажный фон и, наконец, вводил в бордюры наряду с традиционным декором аллегорические мотивы. С. Вуэ отделил основную композицию от зрителя не традиционной рамой, а своеобразным порталом, авансценой, украшенной атлантами и кариатидами, балюстрадами и гирляндами. Примером могут служить хранящиеся в Лувре таписсерии «Спасение младенца Моисея» (1630–1640) (рис. 4) и «Жертвоприношение Авраама» из серии «Ветхий завет», вторая четверть XVII в. (рис. 5).

В XVII веке в искусстве таписсерии доминируют два блистательных мастера: фламандец Питер Пауль Рубенс (1577–1640), признанный глава Северного барокко, и француз Шарль Лебрэн (1619–1690) — первый директор мануфактуры Гобеленов. Во время работы над декором галереи Люксембургского дворца в 1622 г. П. П. Рубенс получил от Марии Медичи заказ на изготовление таписсерии «История Константина».

Созданная П. П. Рубенсом в 1625 г. грандиозная текстильная сюита состояла из двенадцати частей. Расписывать картоны П. П. Рубенсу помогал Лоран Гийо, а ткали ковры в парижском предместье Сен-Марсель фламандские мастера. Художественная ценность таписсерий в новом стиле «барокко» была несомненна, а успех сенсационным. В 1663 г. они были занесены в инвентарную запись как сокровища французской короны [12]. В 1643 г. по эскизам П. П. Рубенса в мастерской брюссельского ткача Даниеля Эггермана Старшего была соткана состоящая из восьми произведений «История Ахилла», которая впоследствии попала в коллекцию короля Франции Луи Филиппа. По произведениям П. П. Рубенса мы можем проследить характерные черты его авторского стиля. Ему свойственны широкие панорамные композиции, динамичная чувственно-осязаемая живописная манера, энергичные акценты цвета и резкая игра светотени. Все это определило изменение манеры исполнения картона и потребовало от ткачей особого мастерства и известной модернизации приемов ткачества.

Список литературы

1. Уваров В. Д. Проблема эстетической организации предметно-пространственной среды интерьера «Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА» /Московская государственная художественно-промышленная академия имени С. Г. Строганова. М.: МГХПА, 2016. № 2. Часть 1–4. 16 с.
2. Бирюкова Н. Ю. Западноевропейские шпалеры в Эрмитаже. Прага: АРТИЯ. Л.: Советский художник, 1965. С. 14.
3. Уваров В. Д. Искусство таписсерии / Приоритетные направления фундаментальных исследований. Культурология. Дайджест. Статья. РАН, Институт научной информации по общественным наукам, 2001. 2 (17). С. 121–129.
4. Уваров В. Д. Образная система текстильной пластики в экологии дизайна предметно-пространственной среды интерьера. // Синтез искусств и художественная культура. Статья. Сб. науч. тр. МХПИ им. С. Г. Строганова. М., 1995. С. 125–130.
5. Уваров В. Д. Изменение имиджа искусства. Имиджология 2004: состояние, направления, проблемы. Статья. М.: РИЦ АИМ, 2004. С. 56–62.
6. Савицкая В. И. Превращения шпалеры. М.: Галарт, 1995. 86 с.; ил.
7. Уваров В. Д. Трансформация имиджа искусства / Известия академии имиджеологии. том 1. М.: РИЦ АИМ, 2005. С. 210–235.
8. Alfred P. Zeller Tapisserie. L'art des choses. Editions Princesse. Paris, 1976.
9. Уваров В. Д. Искусство таписсерии. // Деко. 2004. № 1/6. С. 28–31.
10. Barty Philipps Tapisserie. Phaidon Press Limited. 1994. P. 240.
11. Уваров В. Д. Взаимодействия монументальных форм таписсерии и архитектуры интерьера. МОДА И ДИЗАЙН: исторический опыт — новые технологии: Материалы XVIII-й междунар. науч. конф./ Под ред. Н. М. Калашниковой. СПб.: ФГБОУ ВПО «СПГУТД», 2015. С. 424–431.
12. Joubert Fabienne, Amaury Lefebure, Pascal-Francois Bertrand Histoire de la Tapisserie. En Europe, du Moyen Age a nos jours. Paris: Flammarion, 1995. 384 p.

V. D. Uwaroff

Russian state university named after A. N. Kosygin
117997, Moscow, Sadovnicheskaya str., 33, building 1

WIDE-SPREAD AND FLOURISHING OF THE ART OF TAPESTRY IN EUROPE

The article is devoted to the historical stages of changing the image wall carpet, according to the international terminology — of tapestry. The history of the development of tapestry served as a specific, compressed model of the development of art. Woven works are considered, starting with ancient Egypt. Here are early German and Flemish tapestries and French tapestries. In the evolution of the carpet we have seen a variety of studies in plastics, and new possibilities of the emotional content of the artistic image.

Keywords tapestry, pile-less carpet, art weaving, textile art.

References

1. Uvarov V. D. The problem of aesthetic organization of the object-spatial environment of the interior «Decorative art and subject-spatial environment. Bulletin of MGHPA «/ Moscow State Art and Industry Academy named after S. G. Stroganoff. M: MGHPA, 2016. №2. Part 1–4. 16 p. (in russ.).
2. Biryukova N. Yu. Western European trellises in the Hermitage. Prague: ARTIA. L.: Soviet artist, 1965. p. 14 (in russ.).
3. Uvarov V. D. The Art of Tapestries / Priority Areas of Basic Research. Culturology. Digest. Article. RAS, Institute of Scientific Information in Social Sciences, 2001. 2 (17). P. 121–129 (in russ.).
4. Uvarov V. D. An imaginative system of textile plastics in the ecology of the design of the object-spatial environment of the interior. // Synthesis of arts and artistic culture. Article. Sat. Sci. Tp. MHPI named after S. G. Stroganoff. M., 1995. P. 125–130 (in russ.).
5. Uvarov V. D. Change in the image of art. Image 2004: state, directions, problems. Article. M.: RIC AIM, 2004. P. 56–62 (in russ.).
6. Savitskaya V. I. Transformations of the trellis. Moscow: Galart, 1995. 86 pp.; illustr. (in russ.).
7. Uvarov V. D. Transformation of the image of art / Izvestiya Academy of Imagery. Volume 1. M.: RITS AM, 2005. P. 210–235 (in russ.).
8. Alfred P. Zeller Tapisserie. L'art des choses. Editions Princesse. Paris, 1976.
9. Uvarov V. D. The Art of the Titles. // Deco. 2004. № 1/6. P. 28–31 (in russ.).
10. Barty Philipps Tapisserie. Phaidon Press Limited. 1994. p. 240.
11. Uvarov V. D. Interaction of the monumental forms of the tapisseries and interior architecture. FASHION AND DESIGN: historical experience — new technologies: Materials of the XVIIIth International. Scientific Conf. / Ed. N. M. Kalashnikova. SPb.: SUTD, 2015. P. 424–431 (in russ.).
12. Joubert Fabienne, Amaury Lefebure, Pascal-Francois Bertrand Histoire de la Tapisserie. En Europe, du Moyen Age a nos jours. Paris: Flammarion, 1995. 384 p.

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

УДК 82.091

Ю. Е. Барбакадзе

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
119991 РФ, Москва, ГСП-1, Ленинские горы, 1, стр. 51

ТРАНСФОРМАЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКОГО ГЕРОЯ В ТРАГЕДИИ В. А. ОЗЕРОВА «ФИНГАЛ»

© Ю. Е. Барбакадзе, 2017

В статье подробно прослежена эволюция героя ирландских мифов Финна, преображенного Дж. Макферсоном в Фингала, который, в свою очередь, стал прототипом заглавного героя трагедии В. А. Озерова. Автор статьи, используя методику сравнительного анализа, устанавливает разницу между мифологическим и литературным персонажами, и приходит к выводу, что в процессе трансформации образ героя обрёл индивидуальный характер, психологическую мотивацию, а также не свойственную героям древнего эпоса сентиментальность. Озеров усилил человеческие, а не сказочные черты в изображении Фингала.

Ключевые слова: мифология, Дж. Макферсон, Финн, Фингал, мистификация, В. А. Озеров, преромантизм, трагедия, характер.

Трагедия Владислава Александровича Озерова (1769–1816) «Фингал», поставленная на сцене петербургского Придворного театра в 1805 году, стала, можно сказать, яблоком раздора между классицистами и сентименталистами. Помимо споров о форме (Почему в трагедии три акта, а не пять? Выдержано ли правило трёх единств?) сторонников классицизма не удовлетворял сам характер главного героя.

Исследователи творчества В. А. Озерова солидарны в признании новаторства его трагедий, своеобразие которых заключается прежде всего в выражении нового, сентименталистского мировосприятия (Ю. Д. Левин, И. Н. Медведева, Ю. В. Стенник и др.) [6], [10], [14]. Задача данной статьи — проследить творческую историю трагедии Озерова «Фингал», а именно трансформацию в интерпретации драматургом характера Фингала. Рассматривается также мифологический генезис «Песен Оссиана» как важнейшего первоисточника для сюжета трагедии, как и причины популярности «Песен» среди писателей-сентименталистов начала XIX века (К. Н. Батюшков, П. А. Вяземский и др.).

Как известно, сюжетной основой для трагедии послужили «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона. Таким образом Озеров внёс значительный вклад в развитие русского оссианизма.

«Поэмы Оссиана» — одна из самых известных мистификаций в истории европейской литературы [5, с. 85–93]. Значение, которое этому произведению придавалось в эпоху романтизма, объяснялось именно тем, что сочинение Джеймса Макферсона (1736–1796) считали истинными древними песнями шотландского барда, жившего в III веке. «Поэмы Оссиана» состоят из нескольких больших песен и отрывков; самой знаменитой из поэм является «Фингал» (1762 г.). На вставном эпизоде из книги третьей «Фингала» основана одноимённая трагедия В. А. Озерова.

В литературоведении принято относить «Поэмы Оссиана» к *преромантизму*. Ю. Д. Левин пи-

шет о влиянии «Поэм...» на английскую культуру: «Связанное с Просвещением рационалистическое искусство классицизма XVIII века постепенно утрачивает безусловный авторитет и начинает вытесняться новыми направлениями, получившими в дальнейшем названия сентиментализма и преромантизма. Чувство в противовес скомпрометированному разуму объявляется основой искусства» [7, с. 471].

Происхождение образа Фингала до сих пор вызывает споры в литературоведении — к примеру, современный исследователь Б. М. Петров пытается доказать, что у Фингала существовал реальный исторический прототип [12, с. 20–38]. Все же обоснованно считается (как, например, доказывает Ю. Д. Левин, исходя из очевидного сходства имён и мотивов) [6], что сюжетной основой для всех этих поэм послужил большой цикл мифов об ирландском эпическом герое Финне Маккуле (или Маккумале), так называемый «Фенийский цикл».

Имя «Фингал» придумал герою Дж. Макферсон, вероятно, с целью придать поэмам «шотландский» колорит и тем самым подчеркнуть их отличие от ирландского варианта.

Мифический Финн был предводителем дружины героев — фениев. Они жили обособленно, но в случае необходимости король Ирландии мог призвать их на службу; тем не менее фении славились своей независимостью от любой власти и подчинялись только своему вождю и своим дружинным обычаям. Вообще, мотив независимого воинского союза распространён во многих мифологиях. Больше всего отряд Финна напоминает лучников Робин Гуда, так как основной упор делается на независимости этих маленьких армий от любого короля и от государственных законов: как и воины Робин Гуда, фении могли заниматься разбоем.

Кардинальное различие между героем мифа и персонажем Макферсона состоит в том, что Фингал

сам является королём каледонцев. Он не живёт в лесу, а правит собственной державой и имеет пышный дворец, активно участвует во «внешней политике» своего государства.

Мифический Финн совершает подвиги: свергает чужеземных королей, побеждает великанов, сражается с другими сильными героями, т. е. соответствует канону героического эпоса. Фингал же Макферсона проявляет себя как политик: заключает союзы с другими эпическими героями (например, знаменитым Кухулином), чтобы укрепить свою армию и защитить оба королевства; постоянно враждует с Лохлином (Скандинавией).

Барды прославляют его именно как монарха, а не просто как воина и героя. В традиционном героическом эпосе герой «всегда прав», поэтому может вызвать на бой и убить любого персонажа эпоса, даже если тот не является явно отрицательным. Например, Финн по некоторым вариантам легенды убивает своего дружинника Диармайда за то, что того полюбила девушка, на которой хотел жениться он сам.

Макферсоновский же герой представлен как абсолютно честный и доблестный воин, почти рыцарь. Характерные для древнего эпоса мотивы кровной мести тоже присутствуют, но всё-таки Фингалом в основном движут благородные порывы: защитить свою землю, показать свою силу, не убивая врага (так он поступает с лохлинским царевичем Свараном).

Макферсон приложил много усилий, чтобы стилизовать свои поэмы под настоящий героический эпос, поэтому явного психологизма мы в поступках Фингала не увидим. Как и полагается в эпосе, действия его довольно однообразны: увидел вражескую армию, пошёл, сразился, победил. Макферсон максимально урезает волшебные мотивы, исключает эпизод сражения Финна с одноглазым великаном, а также эпизод получения Финном дара предвидения.

Фингал Макферсона лишён и магических способностей. Даже друидов он преследует, запрещая их искусство исключительно по политическим соображениям. Единственным «сказочным» эпизодом в «Поэмах Оссиана» (поэма «Карик-тура») является эпизод сражения Фингала с лохлинским духом Лоды: мифическое существо нападает на героя и оказывается побеждённым его волшебным мечом. Но к этому эпизоду Макферсон даёт комментарий: «Рассказ о Фингале и духе Лоды <...> представляет собою самый причудливый вымысел, какой мы находим во всех поэмах Оссиана» [8, с. 127 (Карик-тура, поэма)]. Таким образом, Макферсон подчеркивает, что единственные герои произведения — люди. В «Песнях Оссиана» уже угадывается влияние более поздних эпох и жанров: и рыцарского романа, и преромантизма. Об увлечении песнями Оссиана-Макферсона в западноевропейской литературе, как и о признании их мистификацией, написано немало исследований. Уже в эпоху романтизма И. В. Гёте приравнивает Оссиана к Гомеру, «передоверив» эту оценку своему Вертеру: «Оссиан вытеснил из моего сердца Гомера. В какой мир вводит меня этот великан!» [2, с. 97]. Тво-

рение Макферсона, настроение его поэм и характеры героев как нельзя лучше удовлетворяли культурным запросам общества начала XIX века в новой поэзии, не уступающей классической по своим достоинствам, но при этом противопоставленной ей.

Влияние мистификации-стилизации Макферсона в России также было сильным. Оно достигает апогея в начале XIX в. и продолжается до 1820-х годов. Первый полный перевод всех «Поэм Оссиана» принадлежит перу Е. И. Кострова (1792 г.). Благодаря этому переводу «Поэмы» стали широко известны в обществе и приобрели большую популярность. Многие литераторы занимались переводами отдельных отрывков или песен, сочиняли собственные произведения на оссиановские мотивы: Г. Р. Державин и К. Н. Батюшков, Н. М. Языков и В. А. Жуковский, и многие другие.

Первое драматическое произведение в русской литературе на сюжет из Оссиана — трагедия В. А. Озерова «Фингал» (опубликована в 1807 г.). Она была поставлена на сцене Петербургского придворного театра в 1805 г. и пользовалась шумным успехом. В 1824 г. А. А. Шаховской написал пьесу «Фингал и Роскана, или Каледонские обычаи», но она была существенно ниже по достоинствам, чем трагедия Озерова, и быстро сошла со сцены.

На фоне других произведений на сюжеты Макферсона «Фингал» Озерова выделяется особым подходом автора не только к развитию темы, но и к построению пьесы вообще. Как и Макферсон, Озеров — не классицист. В. Г. Белинский в 1841 г. писал о нём: «Озеров по преимуществу принадлежит к карамзинской школе: он усвоил себе все её элементы — и расплывающуюся, слезливую раздражительность чувствительности, и искусственную красоту стилистики. К этому должно присовокупить еще риторическую восторженность, занятую им у его французских образцов. Впрочем, карамзинская школа, в лице Озерова, сделала большой шаг вперед...» [1, с. 543]. При некоторой ироничности критика, свойственной его оценкам произведений, имеющих только «историческое» значение, такая характеристика передает особенности стиля Озерова довольно точно. Озеров привнёс в свои пьесы не свойственный классицистической трагедии *лиризм*. В отличие от «Димитрия Донского» (1807), где драматург ввел любовную тему, нарушая историческую достоверность (вольности в обращении с историей были привычными), «Фингал» основан на мифологическом сюжете, к которому критерии соответствия реальности вообще с трудом применимы.

За основу пьесы Озеров взял небольшой вставной эпизод из книги третьей поэмы «Фингал». Вероломный царь Лохлина приглашает героя на пир и обещает ему в жёны свою дочь Агандеку. Фингал прибывает со своими воинами в Лохлин, но «король снегов замыслил их гибель» [8, с. 36–38 (Кат-лода, Песнь Третья)] и приказал своим вождям подстеречь героя в лесу на охоте и убить его. «И вот тогда пришла дочь Старно, её голубые очи были полны слёз, и голосом, полным любви, сказала она королю Морвена: «Фингал, высоко-

родный вождь, не доверяй горделивому сердцу Старно. В том лесу сокрыл он своих вождей, берегись же леса погибели. Но помни, сын холма, помни Агандеку, спаси меня от гнева отцовского, король ветряного Морвена!» [8, с. 37]. Заговор оказывается разоблачённым, Фингал и его герои убивают людей Старно, и рассерженный царь велит позвать Агандеку. «Она пришла, и глаза её были красны от слёз. Она пришла, и развевались кудри её, как смоль чёрные. Белая грудь вздымалась от вздохов, словно пена многоводного Лубара. Старно пронзил её тело булатом. Пала она, словно снег, что свергается с утёсов Ронана, когда леса безмолвны и эхо разносится по долине» [там же]. Между Фингалом и Старно происходит сражение, в ходе которого погибает много воинов Старно, но сам он спасается бегством. Фингал уплывает из Лохлина. «Бледную деву с волосами, как смоль, чёрными, сокрыл Фингал на быстром своём корабле. На Ардвене высится могила Агандеки, и море ревёт вокруг её сумрачного жилища» [там же].

В трагедии Озерова макферсоновский сюжет претерпел значительную трансформацию. Старн (у Макферсона — Старно) пытается убить Фингала во время поминальных игр; у Макферсона героя поджидают спрятавшиеся в лесу воины, готовые напасть на него во время охоты. Макферсоновский Фингал, хоть и принял приглашение Старно на пир, но «опасался врага и не снял стальных доспехов» [там же]. У Озерова Старн даже перед смертью проявляет свой коварный нрав, всецело владеющую им ненависть к Фингалу, о смерти дочери он даже не упоминает: «Ты страдешь горестью! Итак, я наконец // Доволен... отомщен... и счастлив умираю...» (Действие третье, явление третье) [11, с. 402]. У Макферсона отсутствует мотив погребальных обрядов, нет и описания храма Оденова — главной декорации и центрального места действия всей пьесы. О верованиях народа Лохлина (Скандинавии) сказано в «Поэмах» очень мало и даже имён местных богов Макферсон не упоминает. По Макферсону, у Старно есть сын Сваран (а не Тоскар, как у Озерова), который, как и его отец, на протяжении всей поэмы «Фингал» остаётся живым. Основной конфликт поэмы как раз состоит в постоянной вражде между Фингалом и Старно, их регулярными сражениями и кознями, которые строит коварный царь. В пьесе же Старн закалывается. Даже последняя встреча Фингала и Старно в поэме кончается тем, что Фингал побеждает царя Лохлина и привязывает его к дереву; наутро же Фингал «разрешил ремни на дланях его. “Аннира сын, — промолвил он, — удались. <...> Да избегает впредь чужеземец тебя, угрюмо в чертоге сидящего”» [8, с. 268]. Из этого эпизода видно, что уже у Макферсона герой древнего эпоса приобретает черты, характерные для рыцарства, такие, как снисхождение к поверженному врагу.

Хотя такой сюжет располагал к выдвиганию на первый план Старна как *трагического* героя (а именно, к изображению внутреннего конфликта между жадой мести за гибель сына и любовью к дочери), этого

не произошло: озеровский Старн не ведает колебаний в своем стремлении к мести. Он замышляет отомстить Фингалу за убийство Тоскара и заодно не допустить союза своей дочери с чужеземцем.

Новаторство Озерова проявилось прежде всего в подходе к *главному герою* пьесы: его Фингал гораздо более *психологически* проработан, чем его предшественник у Макферсона и его подражателей. Это приближает персонажа к героям *литературы*, а не *мифа*. Озеров — один из первых драматургов, кто не просто заимствует и пересказывает мифологический сюжет, но предпринимает опыт *мифопоэтического* подхода к тексту и героям: наполняет их новым смыслом, актуальным для современности автора.

Пьеса содержит, можно сказать, два слоя, она не сводится к сюжету, главное внимание уделено *психологии, переживаниям* Фингала и Моины (у Макферсона — Агандеки; более благозвучное для русского слуха имя Моина (Мойна) носила в «Поэмах» мать Картона). На первом плане — заранее обречённая попытка Фингала помириться со своим врагом, локлинским царём Старном, и воссоединиться со своей возлюбленной Моиной.

Фингал и Моина любят друг друга, но они не духовные близнецы. По версии Озерова, Фингалу свойственно типичное для сентименталистов и романтиков полурелигиозное восхищение Вселенной; для него богом является вся природа и служителем её — сам человек в своей душе: «Не рассуждаю я, приличен ли кумир, // И храм, и жертвенник тому, кто создал мир; // Кому как вечный храм вселенная чудесна; // Кому восстать тесна и высота небесна. // Чтоб мыслью вознестись к сему миров творцу, // Не прибегаем мы к друиду иль жрецу» (действие первое, явление четвёртое) [11, с. 377].

Моина же воспитана в язычестве и поклоняется многим богам Севера. Для нее доказательством любви и преданности Фингала является его готовность склониться перед богами ее народа. У Макферсона нет этого различия между героями вообще. Будучи по замыслу автора персонажами героического эпоса, Фингал, сам Оссиан и другие герои «Поэм» не ведут религиозных споров. Даже сами имена богов и мифологических существ почти не упоминаются Макферсоном и являются просто элементами древнего колорита, они придают художественную полноту картине древней Ирландии.

Фингал в пьесе Озерова переживает глубокий внутренний конфликт: он разрывается между любовью к Моине и честностью. От него требуют не только склонить голову перед идолом чужеземного бога: царь локлинский намеренно уязвляет гордость Фингала, настаивая на том, чтобы герой соблюдал религиозные обряды, подчинялся указаниям главного жреца в храме, а потом ещё и прилюдно покался в убийстве брата Моины, приняв участие в поминальной службе и играх.

Озеров талантливо изображает нарастание напряжения: Моина обвиняет Фингала в том, что он не способен ради любви пожертвовать своими убеж-

дениями: «Ты жизнь хотел пожертвовать Моине, // И самолюбием не жертвуешь мне ныне» (Действие второе, явление третье) [11, с. 390]. И Фингал ради нее готов выполнить любую прихоть Старна, хотя видно, насколько это тяжело и унижительно для героя. Когда жрец в храме бесцеремонно прерывает обряд венчания и отказывает Фингалу в праве стать мужем Моины до тех пор, пока не будет им искуплена вина за убийство царевича, разгневанный герой готов убить и слугу богов, и царя. Но он снова смирят свой гнев по просьбе Моины. Оба влюбленных стараются ради их общего счастья умиловать злопамятного царя, и Фингал даже поддерживает стремление Моины помирить родичей: «Супруга та верна, которая дочь нежна...» (действие первое, явление шестое) [11, с. 380].

В отличие от Фингала и Моины, Старн — канонический злодей классицистической трагедии: коварный, беспринципный, готовый убить собственную дочь в порыве ярости (что он и делает в конце пьесы). Озеров здесь сочетает трактовку характера в духе классицизма с сюжетом Макферсона, где Агандека также убита своим отцом. Старн (Старно у Макферсона) проявляет свой «яростный и жестокий нрав». Подобно Макферсону, злой царь и у Озерова соответствует заданному амплуа. И все же он непохож на «злодеев» в трагедиях русского классицизма — например, на Димитрия Самозванца в одноименной пьесе А. П. Сумарокова, умирающего со словами:

«Ступай, душа, во ад и буди вечно пленна! (Ударяет себя о грудь кинжалом и, издыхая, падающий в руки стражей) // Ах, если бы со мной погибла вся вселенна!» [15, с. 58].

Как и в других своих пьесах (начиная с «Ярополка и Олега»), Озеров отказывается «от осмысления функции трагедийного жанра как дидактической» [14, с. 130–131], под его пером, как утверждал Ю. В. Стенник, «трагедия переставала быть «училищем царей» и «школой сословных добродетелей» [14, с. 131].

Психологически убедителен у Озерова и образ Моины. Она мечется между преданностью отцу и любовью к Фингалу; даже тогда, когда она готова предотвратить преступление и ведёт сама воинов Фингала на помощь герою, её терзает беспокойство и за отца. Моина умоляет Фингала пощадить его: «Но если счастливо спасен ты ныне мной, // Останется ли отец виновным пред тобой?» (действие третье, явление третье) [11, с. 400].

Героиня Макферсона беззаветно предана Фингалу: узнав о планах отца, она сразу же предупреждает об этом возлюбленного. Фингал, таким образом, уже готов дать отпор царю и его воины идут с ним. Агандека же у Оссиана не доверяет отцу, она просит «спасти её от гнева отцовского», ибо знает, какая судьба ждёт её [8, с. 37]. Моина в трагедии Озерова колеблется, для неё мир между мужем и отцом важнее личного счастья, судьба народов Ирландии и Локлина осознаётся наравне с собственным благополучием. Она, в отличие от воинственной Агандеки, совсем не хочет кровопролития. Моина жалеет отца, отказываясь верить в его коварство. И самое главное отличие

ее от героини Макферсона: Моина готова принять смерть. Ещё отправляясь с воинами на помощь Фингалу, она говорит: «Когда ж не отвращу измену толь поносу, // У самых ног отца окончу жизнь несносу» (Действие второе, явление пятое) [11, с. 395].

Погибает Моина, храбро бросаясь остановить руку отца с занесённым кинжалом. Последние слова её, обращенные к Фингалу: «О радость! За тебя я упадаю мертв!» (действие третье, явление третье) [11, с. 402]. Агандека же у Макферсона боится смерти и наказывает герою: «Но помни, сын холма, помни Агандеку, спаси меня от гнева отцовского, король ветряного Морвена!». Когда отец велит привести ее, чтобы казнить на глазах Фингала, «...глаза её были красны от слёз ... Белая грудь вздымалась от вздохов» [8, с. 37]. Предсмертных речей Агандека не произносит.

По своей структуре пьеса Озерова не является исключением из правил традиционной трагедии, она написана александрийским стихом (история Фингала и Агандеки у Макферсона изложена ритмической прозой). В традициях русского театра жанр «Фингала» определен как «трагедия в трёх действиях с хорами и пантомимными балетами». Помимо красочных декораций и костюмов, северный колорит создавали массовые сцены, песни хора бардов, локлинских дев и Уллина, певца Фингала. Но важнейшие по смыслу «явления» пьесы раскрывают переживания героев, их диалоги психологически сложны и интересны. Соблюдено, с незначительными отступлениями, правило трёх единств.

История Фингала и Агандеки в «Поэмах» — лишь краткий эпизод, небольшая вставка в рассказ о подвигах Фингала. Озеров значительно углубил, изменил этот сюжет, посвятив ему отдельное и оригинальное произведение. Образ Фингала стал, благодаря Озерову, совсем не похожим на свой мифологический прототип. Это не эпический герой древности, а литературный персонаж с характером человека эпохи преромантизма: глубоко переживающий, тонко чувствующий, лиричный и философствующий.

Список литературы

1. Белинский В. Г. Русская литература в 1841 году / Полн. собр. соч.: в 13 т. Т. 5. М.: Изд-во АН СССР, 1954. 856 с.
2. Гёте И. В. Страдания юного Вертера. Фауст / Пер. с нем. Н. Касаткиной. М.: Эксмо, 2002. 764 с.
3. Кельтская мифология. Энциклопедия. Пер. с англ. С. Головой и А. Голова. М.: Эксмо, 2006. 637 с.
4. Кельтские мифы / Пер. с англ. Л. Володарской. М.: Эксмо, 2016. 637 с.
5. Ланн Е. Литературная мистификация. М.: Либроком, 2009. 232 с.
6. Левин Ю. Д. Оссиан в России / Макферсон Дж. Поэмы Оссиана / Пер. с англ. Ю. Д. Левина. Л.: Наука, 1983. 589 с.
7. Левин Ю. Д. «Поэмы Оссиана» Дж. Макферсона / Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. Пер. с англ. Ю. Д. Левина. Л.: Наука, 1983. 589 с.
8. Макферсон Дж. Поэмы Оссиана / Пер. с англ. Ю. Д. Левина. Л.: Наука, 1983. 589 с.
9. Макферсон Дж. Рассуждение о древности и других особенностях поэм Оссиана, сына Фингала / Макферсон Дж. Поэмы Оссиана / Пер. с англ. Ю. Д. Левина. Л.: Наука, 1983. 589 с.

10. *Медведева И. Н.* Владислав Озеров. / Озеров В. А. Трагедии. Стихотворения. Л., 1960. 446 с.
11. *Озеров В. А.* Фингал / Макферсон Дж. Поэмы Оссиана. Пер. с англ. Ю. Д. Левина. Л.: Наука, 1983. 589 с.
12. *Петров Б. М.* О первоисточках «поэм Оссиана» / Мир романтизма: материалы юбилейной конференции. Т. 17 (41). Отв. ред. И. В. Карташова. Тверь: Тверской гос. ун-т, 2014. 280 с.
13. *Сталь Ж. де.* О литературе в её связи с общественными установлениями // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. Сб. текстов, вступ. статья и общая ред. А. С. Дмитриева. М.: Изд-во МГУ, 1980. 630 с.
14. *Стенник Ю. В.* Жанр трагедии в русской литературе. Л.: Наука, 1981. 167 с.
15. *Сумароков А. П.* Драматические произведения Л.: Искусство, 1990. 250 с.
16. *MeyerKunoFianaigeacht*, being a Collection of Hitherto Unedited Irish Poems and Tales Relating to Finn and his Fiana, with an English Translation. Todd Lecture Series 16. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1910.

Yu. E. Barbakadze

M. V. Lomonosov Moscow State University
119991 Russia, Moscow, GSP-1, Leninskie Gory, 1, build 51

TRANSFORMATION OF MYTHOLOGICAL HERO IN V. A. OZEROV'S TRAGEDY "FINGAL"

The article traces evolution of mythical Irish hero Fionn (or Finn), being transformed into Fingal by J. Macpherson, who later became a prototype for a character with the same name in Ozerov's tragedy "Fingal". The author of the article shows the difference between the character in mythology and literature, besides the research involves a Russian drama phenomenon which is not enough studied: Ozerov's oeuvre. Changes in character's personality, which a new age and genre had demanded, were analysed in the article by detailed comparison. During transformation the character has got new traits: individuality, motivation, sentimentality (usually not related to mythical characters), loss of magical attributes of an epic hero. His social status has also been changed from a leader of free warriors to a king. Thus a character that has been transported from myth to literature gets his own personality and not supernatural, but more human aspects prevail in his image.

Key words: mythology, J. Macpherson, mystification, V. A. Ozerov, preromanticism, tragedy, character.

References

1. Belinskiy V. G. Russian literature in 1841 // Completed works in 13 vol., Vol. 5. M.: USSR Academy of Science publ., 1954. 856 p. (in russ.).
2. Goethe J. W. The sorrows of young Werther. Faust. Transl. by N. Kasatkina. M.: Eksmo, 2002. 764 p. (in russ.).
3. Celtic Mythology. Encyclopedia. Transl. by S. Golova and A. Golov. M.: Eksmo, 2006. 764 p.
4. Celtic Myths. Transl. by L. Volodarskaya. M.: Eksmo, 2016. 637 p. (in russ.).
5. Lann E. Mystifications in literature. M.: Librocom, 2009. 232 p. (in russ.).
6. Levin Y. D. Ossian in Russia // Macpherson J. Poems of Ossian. Transl. by Y. D. Levin. L.: Nauka, 1983. 589 p. (in russ.).
7. Levin Y. D. J. Macpherson's "Poems of Ossian" / Macpherson J. Poems of Ossian. Transl. by Y. D. Levin. L.: Nauka, 1983. 589 p. (in russ.).
8. Macpherson J. Poems of Ossian. Transl. by Y. D. Levin. L.: Nauka, 1983. 589 p. (in russ.).
9. Macpherson J. A dissertation concerning the antiquity etc. of the poems of Ossian the son of Fingal. / Macpherson J. Poems of Ossian. Transl. by Y. D. Levin. L.: Nauka, 1983. 589 p. (in russ.).
10. Ozerov V. A. Fingal / Macpherson J. Poems of Ossian. Transl. by Y. D. Levin. L.: Nauka, 1983. 589 p. (in russ.).
11. Petrov B. M. About the sources to "Poems of Ossian" // World of romanticism. Materials of Jubilee Conference. V. 17 (41). Resp. edit. I. V. Kartashova. Tver: Tver State University, 2014. 280 p. (in russ.).
12. de Staël G. About the literature in its connection to social institutes. / Literature manifests of Western European Romantics. Preface and edition by A. S. Dmitriev. M.: State University publ., 1980. 630 p. (in russ.).
13. Stennik Y. V. A genre of tragedy in Russian literature. L.: Nauka, 1981. 167 p. (in russ.).
14. Sumarokov A. P. Plays. L.: Iskusstvo, 1990. 250 p. (in russ.).
15. Meyer Kuno. Fianaigeacht, being a Collection of Hitherto Unedited Irish Poems and Tales Relating to Finn and his Fiana, with an English Translation. Todd Lecture Series. Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1910.

УДК 82

Сун Инънань

Пекинский педагогический университет
010–58801111, 010–58806183, 010–58801111**ИССЛЕДОВАНИЕ ТВОРЧЕСТВА Н. В. ГОГОЛЯ В КИТАЕ :
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЕ ШКОЛЫ И ИХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ**

© Сун Инънань, 2017

В статье предпринята попытка обзора литературоведческих парадигм в рамках которых изучается творчество Н. В. Гоголя в Китае; осуществлена периодизация исследований китайских литературоведов; указаны специфические черты основных подходов, обозначены сильные и слабые стороны их методологии.

Ключевые слова: Гоголь, литературоведение, Китай.

Интерес к творчеству Н. В. Гоголя начался в Китае с начала XX в. Первым ученым, познакомившим китайских литераторов и литературоведов с творчеством Гоголя, был известный философ, литератор и общественный деятель Лян Цичао. Благодаря ему творчество русского писателя стало предметом научного исследования, которое не прекращается до сих пор. В настоящее время в китайском литературоведении существует довольно большой корпус гоголеведческих работ.

Если говорить о знакомстве широкой китайской читательской аудитории с творчеством Гоголя, следует отметить, что первый перевод «Мертвых душ» на китайский язык был сделан выдающимся китайским писателем Лу Синем с немецкого языка. С тех пор произведения Гоголя начали активно переводить в Китае. В числе самых лучших переводчиков Гоголя, кроме Лу Синя, следует назвать, Цюй Цюбая, Мань Тао, внесших неоценимый вклад в популяризацию творчества Гоголя в Китае. Наряду с постепенным ростом читательского внимания к произведениям русского классика, возрастал и исследовательский интерес к его творчеству.

Исследования творчества Гоголя в Китае можно условно разделить на два периода. Первый — с начала XX в. до середины 80-х гг. XX в., второй — с середины 80-х гг. по настоящее время.

Первые исследователи Гоголя в основном были сосредоточены на анализе тех произведений, которые принято считать реалистическими, что объясняется, прежде всего, идеологической и политической ситуацией в Китае XX в. Второй период отличается большим разнообразием. Во-первых, начиная с 80-х гг. прошлого века пробудился интерес не только к содержательной стороне произведений классика, но и их форме, стилистике, поэтике. Во-вторых, в корпус анализируемых произведений стали включаться такие, которые раньше не интересовали ни переводчиков, ни исследователей, и наконец, произведения Гоголя впервые в китайском литературоведении стали рассматриваться в религиозно-философском аспекте.

Для первых исследователей творчества Гоголя и его первых переводчиков значение творчества рус-

ского писателя было преимущественно в том, что он показывал социокультурные язвы и нравственные пороки общества своего времени. Китайская литературная критика начала XX в. считала Гоголя основателем критического реализма в русской литературе [1, с. 392], и особо отмечала разоблачительную силу его сатирических произведений. Начало XX века — это период напряженной классовой борьбы в Китае, и, соответственно, все общественные и культурные явления рассматривались через призму их социальной функции. Поэтому литературоведы поначалу уделяли большое внимание общественному значению гоголевского творчества. Его гуманизм, вызывавший большой интерес у исследователей, трактовался также в революционно-демократическом ключе. При этом духовные аспекты творчества Гоголя, религиозная проблематика оставались вне поля зрения исследователей, а такие значимые его произведения, как «Выбранные места из переписки с друзьями», «Размышления о Божественной Литургии», вообще не изучались.

С 80-х гг. XX в. в изучении творчества Гоголя наступает новый этап. Китайские литературоведы начали расширять горизонт научной проблематики и обсуждать различные аспекты творчества русского писателя. Появились первые работы, рассматривающие религиозный аспект гоголевских произведений. Однако с появлением новых тенденций из исследовательского дискурса не исчезает и традиционный «марксистский» подход: критический реализм и сатира Гоголя по-прежнему привлекают внимание современных китайских литературоведов. В рамках этой литературоведческой парадигмы написано немало интересных статей. Например, «Образ Башмачкина и русское общество гоголевского времени» [2], «Анализ трагедии маленького человека в повести «Шинель» Гоголя» [3] и др. Главной особенностью творчества Гоголя авторы этих статей считают, согласно критической парадигме, заданной еще В. Г. Белинским, умение создавать типические образы в типических обстоятельствах.

К этой группе исследований можно отнести и те работы, которые сосредоточены на анализе сатири-

ческого и юмористического мастерства художника слова. В число таких работ входят монография Цянь Чжунвэнь «Гоголь и его сатирическое искусство» [4]; монография «Гоголь — мастер юмористического искусства» [5]; статья Хуан Синьфэн «О сатирических приемах Гоголя в повести «Шинель» [6]; статья Фу Бо «Смех сквозь слезы: об эстетических особенностях сатирического мастерства Гоголя» [7] и др. Все эти литературоведы, также опирающиеся на теоретические положения критических статей Белинского, считают, что сатира Гоголя заключается в особом взгляде писателя на жизнь и на человека «сквозь видимый миру смех и незримые, неведомые ему слезы» [8, с. 492]. Отмечая несомненные достоинства вышеуказанных работ, нельзя не сказать, однако, что комическими приемами, несомненно, характерными для Гоголя, все же не ограничивается творческий стиль писателя. В сатирическую концепцию его творчества никак не вписываются такие значимые его произведения, как «Портрет», «Рим», «Тарас Бульба». Таким образом, если видеть в Гоголе только мастера комических эффектов, то невозможно понять его творчество в целом.

Ко второй группе исследований, появившихся только в конце 80-х гг., особенно в 90-х гг. прошлого века, можно отнести работы, посвященные анализу поэтики произведений Гоголя. В последнее время таких работ становится все больше. К числу подобного рода исследований следует отнести работы, выполненные в рамках нарративного анализа, теории карнавализации, психологического анализа, анализа архетипа образов и даже в аспекте феминистической теории. В статье «Анализ композиции повести «Невский проспект» Гоголя» [9] современный исследователь рассматривает отношения между рассказчиком и читателями, анализирует функции вне сюжетных элементов повести. Магистерская диссертация «Исследование художественных особенностей повествования Н. В. Гоголя» [10] посвящена своеобразию форм времени и хронотопа в произведениях писателя. Появление этих и ряда других работ такого типа свидетельствует о большом интересе к художественному методу Гоголя. Однако, к сожалению, эти работы не столько способствуют углублению понимания художественных идей Гоголя, сколько являются иллюстрациями к теоретическим положениям, разработанным в рамках тех литературоведческих теорий, на которые опираются исследователи. В подобных квази гоголеведческих исследованиях сам Гоголь и его творчество уходят как бы на периферию, приобретая статус некоторой случайности. В такого рода исследованиях не объясняется ни особенности творческого метода, ни его концептуальная матрица.

Еще одним новым типом работ, появившимся с конца XX века, можно считать исследования творчества Гоголя в религиозно-философском ключе. Эта проблематика с 90-х годов XX века становится все более актуальной. К работам этого типа можно отнести исследования православного мирозерцания писателя, его публицистических и религиозных работ, а также анализ архетипов образов и т. п. Наиболее значимыми

работами в рамках религиозно-философского подхода считаются два диссертационных исследования: Ван Хайся и Лю Хунбо. Несомненным достоинством диссертации «В путь с крестом на спине: творчество позднего Гоголя и его идеологические поиски» [11] является то, что в работе впервые обстоятельно анализируются религиозные мотивы в творчестве писателя. Автор показывает, что религиозная оптика Гоголя имеет отнюдь не отвлеченный характер, она вполне социокультурно мотивирована и направлена на решение «посюсторонних» вопросов, в том числе, например, и вопросов социокультурной ориентации России, ее мессианского предназначения. Особую ценность представляет первая глава диссертации, в которой автор делает подробный обзор российских исследований творчества Гоголя. Любопытным, однако спорным и не очень доказательным, на наш взгляд, является убеждение Ван Хайся о некоторой эклектичности религиозных воззрений Гоголя: автор диссертации считает, что они находятся под влиянием католицизма и протестантизма.

Не менее интересным исследованием в рамках религиозно-философской проблематики является и диссертация Лю Хунбо «Анализ “Выбранных мест из переписки с друзьями” Н. В. Гоголя» [12]. Несомненным достоинством данной работы, автор которой считает, что появление «Выбранных мест...» — это закономерный этап в художественной эволюции Гоголя, является систематизация концептуальных положений гоголевских размышлений по тематическому основанию: например, мысли Гоголя о литературе, о судьбе России и т. д. Анализируя «Выбранные места из переписки с друзьями» с помощью теории повествования, исследователь настаивает на том, что главным героем корпуса эпистолярных текстов Гоголя является «я-исповедник» и мотивом развития сюжета является противоречие между покаянием и проповедью, между авторской позицией ученика и учителя. Такой подход к анализу текста Гоголя дает основания автору считать «Выбранные места...» эпическим, т. е. сюжетным произведением. Именно эта позиция Лю Хунбо нам кажется не вполне убедительной, и наиболее уязвимой, тем более, что и сама исследовательница отмечает, что «Мертвые души» являются художественным коррелятом мыслей, изложенных Гоголем в «Выбранных местах из переписки с друзьями», тем самым прямо признавая различный художественный статус разных текстов Гоголя и косвенно — публицистический характер «Выбранных мест...». Еще один момент в данном исследовании, являющийся ключевым для автора, с которым мы не вполне согласны, это аналогичный утверждению в работе Ван Хайся недостаточно аргументированный тезис о некоторой эклектичности религиозного чувства Гоголя: православие, католицизм, протестантизм, по мнению Лю Хунбо, в равной мере определяют его религиозное сознание и мистический опыт.

В развитие религиозно-философского направления китайского гоголеведения также внесли определенный вклад такие работы, как: «Мистицизм в произведениях

Гоголя» [13], «Ад, чистилище, рай — трилогия спасения мира Гоголя» [14], «Между эстетической утопией и религиозной утопией — анализ орбиты художественной мысли Гоголя» [15], «Анализ религиозного мирозерцания в творчестве Гоголя» [16] и др.

Завершая обзор данного направления китайского гоголеведения, хотелось бы отметить, что многим исследованиям в рамках данной парадигмы, с одной стороны, не хватает глубины понимания проблемы, а с другой — в них недостаточно текстовой аргументации: утверждая наличие религиозных мотивов во всех произведениях Гоголя для анализа исследователи чаще всего берут только «Выбранные места из переписки с друзьями» и «Мертвые души» (второй том), оставляя за скобками по умолчанию остальную корпус гоголевских текстов.

Подводя итоги, отметим следующие:

1. Творчество великого русского писателя Н. В. Гоголя пользуется большой популярностью в Китае, причем интерес к его произведениям, возникну в начале в XX, не ослабевает до сих пор.

2. На китайский язык переведена большая часть произведений Гоголя. Особенно стоит отметить, переводы Ман Тао, максимально точно передающие не только смысл произведения Гоголя, но и его стилистические особенности.

3. Несмотря на достаточное количество исследований творчества Гоголя, в китайском гоголеведении до сих пор нет работ, в которых было бы отражено глубокое и целостное понимание творчества Гоголя: часть исследований ограничена творческим методом Белинского, ряд работ использует гоголевские тексты в качестве иллюстративного материала, а часть (причем, на наш взгляд, наиболее перспективных исследований) — не имеет достаточной аргументационной базы для предлагаемых выводов.

4. Таким образом, перед китайским литературоведением по-прежнему стоит задача осуществить систематическое, всестороннее, целостное исследование творчества Н. В. Гоголя.

В заключение хотелось бы добавить, что китайская культура, китайская литературная традиция накладывают свой отпечаток на интерпретацию художественных текстов Н. В. Гоголя. Однако инокультурная рефлексия может способствовать более глубокому

анализу творчества Гоголя в рамках русскоязычного исследовательского сообщества, а также развитию межкультурного и интертекстуального диалога.

Список литературы

1. *Цюй Цюбай*. Собрание сочинений. Т. 4. Пекин: «Литературное издательство народа», 1986.
2. *Чжан Цзиньцзюй*. Образ Башмачкина и русское общество гоголевского времени // Исследования Сибири. 2014. № 1. С. 70–72.
3. *Хуай Жуймин*. Анализ трагедии маленького человека в повести «Шинель» Гоголя // Молодость. 2013. № 11. С. 45–48.
4. *Цянь Чжунвэнь*. Гоголь и его сатирическое искусство. Шанхай: литературно-художественное издательство Шанхая, 1980.
5. *Лун Фэй, Кун Яньгэн*. Гоголь: мастер юмористического искусства. Пекин: коммерческое издательство, 1984.
6. *Хуан Синьфэн*. О сатирических приемах Гоголя в повести «Шинель» // Изучение русского языка. 2011. № 5. С. 52–54.
7. *Фу Бо*. Смех сквозь слезы: о эстетических особенностях сатирического мастерства Гоголя // Научный журнал Ань Шуньского педагогического института. 2000. № 1. С. 33–38.
8. *Белинский*. Полное собрание. Т. 3. Мань Тао. Шанхай: Шанхайское издательство переводов, 1980.
9. *Пэн Чжэнь*. Анализ композиции «Невский проспект» Гоголя // Зарубежная литература. 2006. № 4. С. 109–113.
10. *Си Япин*. Исследование художественных особенностей повествования Н. В. Гоголя. Нанькинский педагогический университет. Нанькин, 2014.
11. *Ван Хайся*. В путь с крестом на спине: творчество позднего Гоголя и его идеологические поиски. Шанхайский университет иностранных языков. Шанхай, 2004.
12. *Лю Хунбо*. Анализ «Выбранных мест из переписки с друзьями» Н. В. Гоголя. Пекинский университет. Пекин, 2002.
13. *Юй Миньцин*. Мистицизм в произведениях Гоголя. Хэйлонцзянский университет. Харбин, 2001.
14. *Чжан Сиаоцзюй*. Ад, чистилище, рай — трилогия спасения мира Гоголя. Столичный педагогический университет. Пекин, 2011.
15. *Чжо Цичао*. Между эстетической утопией и религиозной утопией — анализ орбиты художественной мысли Гоголя // Рецензия зарубежной литературы. 2004. № 4. С. 81–88.
16. *Жэнь Гуансуан*. Анализ религиозного мирозерцания в творчестве Гоголя // Рецензия зарубежной литературы. 1993. № 4. С. 105–111.

Sun Innan

Beijing Normal University

010–58801111, 010–58806183, 010–58801111

STUDY OF N. V. GOGOL'S WORK IN CHINA: LITERARY SCHOOLS AND THEIR METHODOLOGICAL QUESTIONS

In this paper, we make an attempt to review the literary paradigms in the studying of the works of N. V. Gogol in China; carry out two periods of Chinese literary critics; state the specific features of the main approaches, identify the strengths and weaknesses of their methodology.

Key words N. Gogol, literature, China.

References

1. Qu Tsyubay. Collected Works. Vol. 4. Beijing: "The literary publishing house of the people" in 1986.
2. Zhang Tszintzyuy. Image of Bashmachkin and Russian society Gogol's time // Research Siberia. 2014. № 1. P. 70–72.
3. Huai Zhuymen. Analysis of little human tragedy in the story "The Overcoat" by Gogol // Youth. 2013. № 11. P. 45–48.
4. Qian Chzhunven. Gogol and his satirical art. Shanghai: Shanghai literary and art publishing house, 1980.
5. Lung Fei, Kun Yangen. Gogol: a master of comic art. Beijing: commercial publishing house, 1984.
6. Juan Sinfen. About satirical techniques in Gogol's story "The Overcoat" // The study of the Russian language. 2011. № 5. P. 52–54.
7. Fu Bo. Laughter through tears: on the aesthetic features of the satirical skill Gogol // Scientific Journal An Shunskogo Pedagogical Institute. 2000. № 1. P. 33–38.
8. Belinsky. Collected works. Vol. 3. Man Tao. Shanghai: Shanghai Translation Publishing House, 1980.
9. Peng Zhen. Analysis of the composition "Nevsky Prospect" Gogol // Foreign Literature. 2006. № 4. P. 109–113.
10. Si Yaping. A study on art features of the story of Nikolai Gogol. Nanjing Normal University. Nanjing 2014.
11. Wang Haixia. In the way of the cross on the back: works of late Gogol and his ideological quests. Shanghai International Studies University. Shanghai, 2004.
12. Liu Hongbo. An analysis of the "Selected Passages from Correspondence with Friends" NV Gogol. Peking University. Beijing, 2002.
13. Yu Minqing. Mysticism in Gogol's works. Heylontsyzansky University. Harbin, 2001.
14. Zhang Siaotszyuy Hell, Purgatory, Paradise — Gogol's salvation of the world. Capital Normal University. Pekin, 2011.
15. Kyaw Qichao between aesthetic and religious utopia utopia analysis orbit artistic thought Gogol // Review of Foreign Literature. 2004. № 4. P. 81–88.
16. Ren Guansuan. Analysis of the religious world view in the works of Gogol // Review of Foreign Literature. 1993. № 4. P. 105–111.

УДК 82–31

М. К. Согомонян, Л. А. КоротковаРоссийский экономический университет имени Г. В. Плеханова
117997 РФ, Москва, Стремянный пер., 36**ГАУЧО КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ ОБРАЗ АРГЕНТИНЫ:
ЛИТЕРАТУРНЫЕ ТРАНСФОРМАЦИИ**

© М. К. Согомонян, Л. А. Короткова, 2016

Литература о гаучо, несущая следы фольклорных традиций и повествовавшая в основном об укладе жизни и обычаях сельских жителей, являвшаяся особой формой выражения протеста и критики общества того времени, выделяется в самостоятельную жанровую группу к первой трети XIX века. Тема является актуальной в связи с возрастающим интересом к истории литературы Аргентины. Время существования жанра литературы гаучо, чье появление и развитие по своей сути диктовалось процессом политического и юридического объединения нации после Войны за независимость, сужается. Уже во второй половине XIX века преобладавшую первоначально поэтическую форму сменили пьесы и романы, где национальный образ гаучо был по-разному трансформирован и интерпретирован. Эта проблема изучена с использованием культурно-исторического и сравнительно-исторического методов. Новизна статьи определяется тем, что изучается эволюция образа гаучо в латиноамериканской литературе и особенности содержания этого образа в прозе и поэзии от конца XVIII до XX вв. В выводах к исследованию названы этапы этой эволюции.

Ключевые слова: латиноамериканская литература, литература Аргентины, гаучо, фольклор, литература о гаучо, поэзия гаучо, мифологизация образа, национальный герой.

Литература гаучо, развивавшаяся изначально в анонимной форме в национальной культурной среде зоны Рио-де-ла-Платы в конце XVIII века, – уникальное явление в латиноамериканской литературе. Оригинальность этого феномена заключается не столько в том, что главным персонажем произведений литературы о гаучо является фигура гаучо и в данных произведениях широко употребляется народный разговорный язык провинций и язык паядоров (южноамериканских исполнителей импровизированных куплетов под гитару), сколько в том, что эти произведения создавались не собственно гаучо, а образованными литераторами, целью которых было сделать образ гаучо понятным для современных им читателей и переместить из народной, фольклорной литературы в художественную.

Такая адаптация народного образа была обусловлена не только запросами литературы того времени, но и некоторыми социально-политическими целями. Одной из этих целей было показать читателям образ из простонародья, необразованного, но со своей собственной неповторимой индивидуальностью, поместив данный персонаж в центр событий и историй, которые бы наиболее точно описывали его и передавали типичные черты и своеобразие. Кроме того, аргентинской литературе был нужен собирательный образ национального героя, аргентинца, который воплотил бы в себе наиболее яркие и характерные черты зарождавшейся нации [4]. О том, что именно образ гаучо в наибольшей степени станет отражением национальной самобытности, пишут Менендес-и-Пелайо, Мигель Унамуньо и Педро Энрикес Уренья [8].

В 1845 г. Сармьенто будет писать уже об оригинальных и неповторимых «гаучо», используя именно этот термин, как наиболее выделившийся и укрепившийся на фоне остальных. Само происхождение данного термина

вызывало и вызывает многочисленные вопросы и споры. По мнению уругвайца Фердинандо де Асунсао, слово «гаучо» наиболее близко испанскому *gaucho*, обозначающему в переносном смысле «окольный», «нечестный», «превратный», «склонный к дурному», «сбившийся с правильной дороги» [5], и изначально имело негативный смысл. Это частично могло бы использоваться в качестве аргументации некоторой изначальной порочности гаучо, в особенности литературного образа «злого гаучо».

О гаучо существует два противоположных представления:

1) свобододолюбивое, вольное дитя природы; «кентавр пампы», естественный человек, живущий в условиях абсолютной свободы;

2) варвар, дикарь, анархист и насильник, всеми силами сопротивляющийся любым попыткам приспособления к цивилизации — к культуре и прогрессу.

Гаучо как слой появились в результате развития феодально-патриархального скотоводческого хозяйства на примыкавших к Буэнос-Айресу землях.

Если попытаться вслед за Фердинандо Асунсао [1, с. 24–25] проследить эволюцию понятия гаучо, то вырисовывается следующая картина:

1) XVIII век — любой сельский житель (поденщик, батрак или даже контрабандист);

2) 1810-е гг. (период начала Войны за независимость) — презрительное со стороны испанцев наименование повстанцев, партизан и конных отрядов;

3) в тот же период — аргентинцы-селяне, пополнявшие войска; в 1816–1817 гг. во время народной войны на севере Аргентины, в основном наездники.

К середине XIX века «гаучо» стали называть всех, кто занимался животноводством.

Гаучо и как человеческий тип, и как характерный персонаж, и как конкретный продукт колонизации,

позже ставший национальным символом, обладает смешанными чертами. Это типичный представитель пограничного сосуществования и пересечения индейцев и белых. Согласно Мартинесу Эстраде, «этот тип более социален, нежели этничен, он появляется в то время, когда начинают вырисовываться касты землевладельцев и военных, и представляет определенный класс людей согласно их происхождению или социальному положению» [9].

Образ гаучо впервые прослеживается в креольских романах, начавших появляться на рубеже XVIII – XIX веков. В Аргентине больше всего были распространены так называемые «романы об убийствах», где причиной совершенного героем преступления была не порочность, а преследования судьбы. Герои аргентинских романов, как правило, изгои общества, изначально внутренне чисты, и на убийство, которое они называют «несчастьем» (*desgracia*), их толкает случайность, превратности и тяготы жизни или нищеты.

Связанный с идеей независимости, идеей родины, образами нации и аргентинца, гаучо возникает на страницах Бартоломе Идальго (1788–1822) — основателя течения поэзии гаучо. Говоря от имени гаучо, достигая в своих произведениях эффект устного повествования, диалога беседующих персонажей — автора и повествователя (паядора) и его слушателя (читателя), Идальго отражал таким образом процесс укрепления национального мировосприятия. Поэзия Идальго позволяла читателю ощутить себя в непосредственной близости от своих истоков. Пампа, гаучо, кони, мате, «хриплые голоса» паядоров воссоздавали образ зарождавшегося, беспокойного общества, полного всевозможных конфликтов, где сталкивались еще не отжившее прошлое пампы и полуоседлой жизни скотоводов и настоящая современность возникавших на границе с пампой городов; в чем и выражалось противостояние дикого, естественного и навязываемого, сконструированного урбанистического. В этом и был центр конфликта варварства и цивилизации.

Отношение аргентинских романтиков в XIX веке к поэзии гаучо было двояким: считая эти произведения «низкими», народными, они, будучи сами поклонниками народного и неукоснительно считавшие народное обязательным компонентом литературных произведений эпохи романтизма, ценили их именно за их народно-национальное своеобразие.

Течение поэзии гаучо подхватывают Иларио Аскасуби, издававший несколько поэтических газет («Эль арриеро архентино» (1830), «Эль гаучо эн кампанья» (1839), «Эль гаучо Хасинто Сьело», «Эль Паулино Лусеро» (1846)), и Эстебан Эчеверриа, автор поэмы «Пленница» (1837) в сборнике «Рифмы», считающийся одним из основателей латиноамериканского романтизма. Следуя традициям романтизма, Эчеверриа также задумывался о путях возникновения национальной литературы и считал, что важную роль здесь играл национальный фольклор [2]. Однако ввиду того, что к этому времени фольклор в Аргентине отходил на второй план, вытесняясь зарождавшимся и крепнущим романом, а традиция романов практически

исчезла, единственным выходом Эчеверриа считал обращение к местному колориту, который должен был придать поэзии оригинальный и неповторимый характер, описывая местные обычаи и нравы.

Главным, что может быть характерным для аргентинского мира, Эчеверриа выбирает пампу, которую считал основным достоянием, важным, как и для «нравственного наслаждения, так и для развития национальной литературы» [6]. С тех пор пампа становится центром аргентинской картины мира и одним из важнейших символов аргентинской литературы.

Если у Идальго и Аскасуби олицетворением национального являлся гаучо, то у Эчеверриа эту функцию берет на себя пампа. Природа пампы — величественный грандиозный мир бесконечных и бескрайних степей, вольных, свободолюбивых сил, при этом самое характерное для мира пампы — жестокая и беспощадная борьба за жизнь.

С помощью возникшей на страницах «Пленницы» картины жизни Аргентины Эчеверриа удалось создать эмоционально-экспрессивный образ национальной действительности. Если в своей поэме Эчеверриа демонстрирует эмоционально-символический образ аргентинского мира, где властвуют насилие и смерть, то Аскасуби, рисуя в своих литературных произведениях жестокие и кровавые события очень детально и натуралистично, создает атмосферу латиноамериканской виоленсии. Этот литературный феномен, являвшийся результатом социально-исторических конфликтов, станет одной из важных тем для писателей Аргентины и будет развит в том числе Фаустино Сармьенто (1811–1888) и Эдуардо Гутьерресом (1851–1889).

Продолжая вслед за романтиками искать истинного аргентинца, Сармьенто определил, что это гаучо. И если для Эчеверриа главным в Аргентине была пампа, то для Сармьенто главным становится гаучо, помещенный в центр пампы. В своем историко-политическом и нравоописательном эссе «Цивилизация и варварство. Жизнеописание Хуана Факундо Кироги, а также физический облик, обычаи и нравы Аргентинской республики» (1845) Фаустино Сармьенто изображает величественную картину дикой пампы, подчеркивая, что природа Аргентины дика, как и сам аргентинец-варвар, которого не коснулась цивилизация. Гаучо — результат столкновения двух миров: испанцев-завоевателей и диких обитателей пампы — индейцев, а также слияния с негритянской расой. Гаучо — метис, наследующий местные и привнесенные черты.

По мнению Сармьенто, характер гаучо определяется его расово-этнической принадлежностью и природными особенностями окружающей действительности. Именно пампа, дающая ему средства к существованию, закладывает в нем неспособность и невосприимчивость к прогрессу, хладнокровие перед опасностью, что, в свою очередь, приводит к безразличному отношению к смерти и к насильственной смерти. Согласно эссе, дикая природа Аргентины порождает дикие натуры, величественные, но и примитивные по своей сути, привыкшие «преодолевать опасности, постоянно доказывать, что ты сильнее природы, вызывать ее на поединок и побеж-

дать», и это «развивает чувство значимости и превосходства личности» [3, С. 26].

В своем произведении Сармьенто изображает историю Аргентины в виде антиномии «варварство — цивилизация», где первая составляющая этого противопоставления — это деревня, гаучо, индейцы, каудильо, устаревшие испанские колониальные традиции и невежество, а вторая — город, европейские формы жизни и труда, образование, светское начало. Сармьенто подчеркивал, что именно природно-географические и расово-этнические факторы, неразрывно связывающие природу, человека, общество и историю, и создают ту фатальную предопределенность, из-за которой гаучо действует именно так и не иначе, из-за которой он несет в себе изначально черты «злого гаучо», но «не под влиянием своего дурного характера, а по неизбежным, не зависящим от его воли причинам» [3, с. 13], коренящимся в прошлом.

Сармьенто создал не только художественный или исторический образ, но и само олицетворение дикой и непокорной природы, поэтому Факундо также свойственны мифологические черты, и воспринимается он как народно-мифологический образ. Писатель наделил своего героя чертами, характерными для героев романсов об убийствах, преследуемых судьбой и вынужденных совершать убийства. Герой Сармьенто близок образу обездоленного гаучо со свойственными ему отчаянной смелостью, гордостью, заносчивостью и вспыльчивостью, необузданностью. Однако ему присущи также благородство и чувствительность, что вызывало восхищение народа. Однако Факундо, живущий и движимый игрой страстей, фатальной игрой, жестокий и непредсказуемый, противник цивилизации и закона, не мог быть идеализирован писателем.

Выявленная Сармьенто двойственность «варварство — цивилизация» в качестве основной черты аргентинской жизни станет затем одной из основных тем последующих художественных произведений. Образ гаучо, как и поэзия в период 1830 — 1870-х гг. претерпевал изменения. В отличие от европейских романтиков, идеализировавших «естественного» человека и заставлявших своих героев бежать от цивилизации обратно к первозданной дикой природе, аргентинские авторы разделяли свои чувства к обитателям пампы между симпатией и критикой. Лишь позже, когда они поймут истинное, губительное значение цивилизации для их особого мира, гаучо будет реабилитирован и идеализирован.

И тогда, когда во второй половине XIX века гаучо практически исчезают с аргентинских просторов, они вновь появляются на страницах поэмы «Мартин Фьерро» (1872) Хосе Эрнандеса, посвятившего ее тому унижению, искоренению и уничтожению, которому подвергался вольный странник пампы ввиду новых экономико-общественных и политических изменений, как все это заставило его стать бродягой и преступником и как, гонимый жестокостью новой жизни и загнанный не признающим его обществом, гаучо оставляет себе последний выбор — бороться и убивать для своей собственной защиты. Задачей Эрнандеса было создать тип героя, олицетворяющий

характер и модель бытия гаучо, создать национальный образ Аргентины.

Следуя европейской традиции помещать в центр повествования романтический миф об изгнаннике и герое вне общества, Эрнандес создает подобный миф в рамках латиноамериканской литературы. При этом, в отличие от европейских персонажей, создающихся как воображаемые фигуры, образ гаучо наполнен реальным содержанием, он более конкретен и актуален, т. к. олицетворяет аргентинскую действительность в определенный исторический момент [10, с. 117–119].

Таким образом, в «Хуане Морейре» появится несколько иной тип гаучо — гаучо, выступающий против социальных условий и социальной несправедливости. У Эрнандеса герой дан не в полицейско-авантюрной или романтической, а в народно-поэтической интерпретации. Эрнандес отказывается от позиции «паядора-журналиста» и традиции исторического повествования, выводя на первый план не исторического героя, а рисуя частную жизнь гаучо, его радости, удачи и злоключения. Пытаясь воссоздать манеру бытия народа и повествовать о ней от имени народа, он строит поэму как песню-паяду «злого гаучо» о своей жизни, как эпическую импровизацию, использовавшуюся в фольклоре гаучо.

Тема «злого гаучо» будет продолжена Эрнандесом в поэме «Возвращение Мартина Фьерро» (1879). У второй части поэмы была своего рода нравоучительно-моралистическая цель, имевшая общественную направленность. В «Возвращении «Мартина Фьерро» Эрнандес пытается с помощью литературного текста сделать более цивилизованным и обучить аргентинское общество, до той поры считавшееся относительно примитивным в восприятии им окружающей действительности, своей истории и культуры. Здесь Мартин Фьерро, оставаясь гаучо, символизирующим народ, являясь национальным героем, олицетворяет собой естественный закон жизни, при этом он не служит для демонстрации полной негативности тогдашней жизни или для поиска истины в существовавшем социально-политическом конфликте.

Второй «Мартин Фьерро» был «моделью, предложенной примитивной массе аргентинского народа для того, чтобы он научился правильно себя вести и знал, каковы подлинные моральные принципы гаучо, а позже, в символическом плане, каковы моральные ценности всего народа» [10, с. 125]. Таким образом, гаучо превращается в основного литературного защитника и выразителя национальной аргентинской мысли. Последующая литература о гаучо в буквальном смысле будет тонуть в захлестывающих ее идеализациях и мистификациях, обраставших вокруг созданного Хосе Эрнандесом архетипа.

Продолжая традицию повествования о гаучо, в центр своего романа «Хуан Морейра» (1880) Эдуардо Гутьеррес помещает проблему социальной несправедливости, толкающей героя на путь преступления против его воли. Сюжет «Хуана Морейры» приобретает социальные и психологические черты, а по содержанию очень подходит под традиционную схему романа-фельетона.

Используя в повествовании романтический мотив гонений и преследования героя злой, проклятой судьбой, Эдуардо Гутьеррес демонстрирует на протяжении романа диалектику этого образа: как гордый и независимый гаучо, в конце концов не выдержавший презрения и своего унижения, начинает считать себя ангелом мщения, творить беззакония и переступает грань дозволенного, приобретая звание злодея и славу сильной личности, внушающей страх и вселяющей трепет в душу каждого, но после предательской смерти в неравном и нечестном бою вызывающей чувство жалости и сострадания, тем самым мифологизируя себя в глазах народа. В этом Гутьеррес четко повторяет матрицу образа Факундо Кирогги из романа Сармьенто.

Образ Хуана Морейры, данный в романе, имеет двойное прочтение: образ гаучо как центрообразующий, вокруг которого завязывается характерный для популярного романа сюжет, и борьба Морейры как художественное отражение противостояния гаучо вообще. С перспективы самого Морейры и писателя он — популярный национальный герой, страдающий и терпящий невзгоды и притеснения; с другой стороны — он пьяный бунтарь, нечестивец, злодей. Иллюстрируя первый взгляд на образ романного героя, Гутьеррес как раз и окружает его ореолом страдальца, жертвы страстей и обстоятельств, наделяя его чертами сильной, почти мифологической личности. Вторая оценка непосредственно связана с мотивом падения и снижения образа главного героя. Вторая точка зрения на поведение Хуана Морейры складывается после того, когда в герое происходят перемены, когда он нарушает негласный кодекс чести и храбрости, которому следуют все гаучо.

Однако, как это ни парадоксально, Морейра также получает славу сильной личности в глазах некоторых сельских жителей и крестьян именно потому, что он, хотя и преступает, по мнению большинства, все дозволенное, все-таки не является олицетворением предела безнаказанного злодейства и подлости, есть еще большее зло, и это зло — неравный бой, предательское убийство в неравном бою, доведенность до отчаяния, заставляющая человека ступить на дотолу не свойственный ему адский путь преступлений и пороков. Именно поэтому в конце романа, в последних главах и в эпилоге Морейра приобретает ореол жертвы и будет оправдан писателем, что приведет к последующей мифологизации образа.

Возникает вопрос, в чем же таится причина такой роковой перемены характера героя, изначально столь далекого от трагической предрешенности и фатальной стези «злого гаучо», причина проклятой судьбы гаучо, почему образ будет частично лишен изначально заданной в нем автором цельности? Дело в том, что одним из ключевых мотивов, чаще всего проскальзывающий в подтексте, авторских ремарках или песнях самого Хуана Морейры, будет скорбное оплакивание и тоска по прошлому. Однако это вовсе не горечь об утрате прошлой мирной, идиллической жизни на ранчо, это тоска по давней службе в национальной кавалерийской гвардии на границе и участию в войне против индейцев. Хуан, несмотря на его громкие притязания и публичные заявления и клятвы отомстить и вернуть все утраченное

и дорогое его сердцу, как кажется, в реальности не настолько уж страстно и активно желает возвратить любовь, семью и имущество вместе с утраченным покоем. В данном случае Морейра не может быть национальным героем потому, что подлинный, истинный аргентинец, равно как и любой истинный латиноамериканец, должен испытывать меланхолию по прошлому своей земли, по загубленным индейским цивилизациям предков, а не получать удовольствие от стычек с индейцами, ведущих к их финальному истреблению. Эта предыстория романа, к которой регулярно отсылает читателя Гутьеррес, но так подробно и не излагает, и есть та причина тоски Морейры и именно тот фактор, сделавший гаучо тем, кем он был. В этом содержится ключевое отличие от «Мартина Фьерро»: Фьерро изначально был всего лишь миролюбивым крестьянином и скотоводом, Морейра же таковым не был никогда.

Однако все же Хуан Морейра остается национальным, народным героем. Об этом пишет в своей работе «Скандалы вокруг Хуана Морейры» (1994) аргентинская исследовательница Хосефина Лудмер: «Образ Морейры является одним из неоспоримых пассажей в обширном повествовании о всех героях национальной справедливости» [7]. Роман «Хуан Морейра» представляет нам «злого гаучо» как популярного национального и народного героя в его столкновении и сопротивлении наступающей модернизации общества. Морейра воскрешен и восстановлен в позиции героя своей смертью, точнее, тем способом, каким его убили — ударом в спину. Чтобы быть поворотной фигурой в аргентинской литературе, пишет Лудмер, Хуан Морейра должен иметь два лица, он должен быть и национальным героем, и популярным героем виоленсии. Отсюда следует вывод: можно предположить, что «Хуан Морейра» — это возвращение к «Мартину Фьерро» Эрнандеса, т. е. вместо изменившегося гаучо в поэме «Возвращение Мартина Фьерро» должен был стоять герой Гутьерреса, не смилившийся и прощающий, а мстительный и ожесточившийся. Возможно, Хуан Морейра не похож на Мартина Фьерро как национального героя, но он другой национальный герой, уже другой эпохи.

Однако после своей смерти Хуан Морейра переживет не одно возрождение в аргентинской литературе. Темы, связанные с драматическим положением гаучо, которое изобразил Гутьеррес, «писавший лубочную «кровавую» прозу» [1, с. 175], получили дальнейшее широкое распространение в прозе и драме.

Роман-фельетон Гутьерреса имел такой успех и популярность, что сам автор переделывает основной сюжет в пьесу-пантомиму, впервые поставленную на сцене цирка Хосе Подеста в 1884 г., что повлечет за собой возникновение художественного течения «морейризм».

Ошеломительный успех пьесы вдохновил появление целого жанра драмы о гаучо (в том числе создание «Каландрии, (1896) Мартиниано Легисамона), где предпочтение отдавалось изображению сельской жизни гаучо в установленной фольклорной традиции.

Объединяющей темой последующих произведений о гаучо (новеллиста Мартиниано Легисамона,

Бенито Линча, драматурга Флоренсио Санчеса, прозаика Хавьера де Виана и т. д.) была смена времен, уход, исчезновение гаучо, не выдерживавшего появления модернизированной современности.

Энрике Дакалу, написавшему адаптацию сюжета «Хуана Морейры» для Театро де ла Либертад в 1983 г., удалось прочувствовать и понять замысел Гутьерреса показать человека, ставшего жертвой общественных предрассудков и людской зависти: «Я попытался заставить текст описывать не только историю бандита в обществе (классические версии настаивают как раз на такой классификации этого образа), но и бандитское общество, которое генерирует эти появляющиеся создания с тем, чтобы искалечить их и продолжать оправдывать свое отталкивающее омерзительное существование» [12, с. 125].

Школа Эдуардо Гутьерреса и преподнесенная им наука оказались плодотворными. ореол злодейства и героизма бросил отблеск на дальнейшую традицию повествования о гаучо, что проявилось в романе Роберто Хорхе Пайро «Увлекательные приключения внука Хуана Морейры» (1910), представляющем собой иронизированную пародию на эпистолярный жанр, мемуары или биографию повествователя, записанную с его слов. Здесь внуками Морейры ощущает себя целое поколение политиканов, в том числе главный герой, Маурисио Гомес Эррера, для которых бешеные скачки по пампе, погони на лошадях, стычки на ножах отошли в прошлое, теперь на смену приходит новое оружие в виде подкупа, шантажа, происков, что значительно снижает образ гаучо. Описывая в своем произведении не самих гаучо, а их внуков — плутов, охотящихся за наследством, участвующих в политических аферах, Пайро использует имя Морейры только как бренд, не связывая его лишь с ореолом «злого гаучо», но также и с плутовским ореолом пикаро. Таким образом, апелляция к Гутьерресу в данном случае пропитана сарказмом и констатирует снижение образа аргентинской действительности.

Помимо бесконечно множась театральной и драматургической интерпретации, сложных прозаических трансформаций, у романного сюжета Гутьерреса был и другой путь продолжения.

К концу XIX века — началу XX в аргентинской поэзии намечается новое направление — поэзия танго, введенная в литературу поэтом из Палермо Эваристо Карриего. Эта традиция песни-танца танго была преемственницей фольклора гаучо XIX века, а значит, Идальго, Аскасуби и Эрнандеса. Основы традиционалистской поэзии уже XX века заложил Леопольдо Лугонес, а Эваристо Карриего внес в поэзию танго философское звучание. Если в поэзии Лугонеса преобладал «дальний» мир, в центре которого стоял «кентавр пампы», то «ближний» мир Карриего включал страдающего человека из народа. В этих двух мотивах отразилась враждебность двух норм аргентинца.

В вышедшем посмертно сборнике поэзии танго «Песни предместья» (1908) Карриего рисует танговый мир предместья, центральным персонажем которого является компадре, куманек, чей образ варьируется от героя «ножа и гитары» до героя, бросающего вы-

зов обществу, страдающего и ущемленного в своих правах, — все те черты, которые были присущи образу «злого гаучо» из романов об убийстве и использованы в романе Гутьерресом. В своих танго Эваристо Карриего использует фигуру Морейры наряду с гаучо-паядором Сантосом Вегой: исчерченный шрамами куманек с зажатым в руке ножом подпирает стену, считая себя равным им и сравнивая себя с ними, хотя он — всего лишь обитатель современного предместья Буэнос-Айреса, преступник и поэт, который ощущает себя наследником легендарного персонажа.

Интерес к танго и к драматическо-героическим интонациям Карриего проявит Хорхе Луис Борхес. Испытывавший восхищение перед Фаустино Сармьенто, которого он считал одним из наиболее культурных и просвещенных соотечественников, человеком, которому удалось проникнуть в смысл понятия «аргентинность», Борхес, не являвшийся большим любителем танго или милонги, но влюбленный, как он сам говорил, в ностальгические аккорды «Кумпарситы», создает в своем творчестве (в т. ч. «Мужчина из розового кафе» (1935 г.), «Юг» (1944 г.), «Мертвец» (1949), «Хвала тени» (1969), «Пройдоху» (1970), «Книга песка» (1975)) особый мир, где смешивает традиционную тему гаучо как «кентавра пампы», как «злого гаучо» вместе с городской темой танго, передавая, таким образом, свое ностальгическое восприятие истории и современности. Сам Борхес объяснял этот сплав мотивов и тем следующим образом: «Отделить литературу о гаучо от ее основной материи, от гаучо, означает растерянность, искажающую общеизвестную истину. Не менее значительным для формирования этого жанра, чем пампа и ножи, был урбанистический персонаж Буэнос-Айреса и Монтевидео. Войны за независимость, войны в Бразилии, войны анархические сделали так, что цивилизованные культурные люди соединились с простонародьем гаучо; из бесшабашного и рискованного союза этих двух стилей жизни, из удивления, вызванного одним у другого, и родилась литература о гаучо» [11].

Образ гаучо проходит путь художественного преобразования от героя креольских романов рубежа XVIII — XIX веков к романтической поэзии гаучо, где создается символический образ аргентинского мира, в центре которого гаучо, как образ национального фольклора; во второй половине XIX века появляется гаучо как герой, выступающий против социальной несправедливости и, наконец, на рубеже XIX–XX веков появляется тема смены времен, и гаучо представляется героем, противопоставленным современности.

Список литературы

1. Земсков В. Б. Аргентинская поэзия гаучо. М.: Наука, 1977. 220 с.
2. Короткова Л. А., Короткова А. Э. Лексические особенности немецких сказов (на примере сборника Дитмара Вернера «Bergmannssagen aus dem sächsischen Erzgebirge» // Актуальные проблемы общей теории языка, перевода и методики преподавания иностранных языков. М., 2016. С. 64–69.
3. Сармьенто Д. Ф. Факундо. Варварство и цивилизация. М.: Наука, 1988. 272 с.

4. Согомонян М. К. Латиноамериканский роман в XIX веке // Наука о человеке: гуманитарные исследования. 2015. № 4 (22). С. 67–70.
5. Becco J. H. *Antología de la poesía gauchesca*. Madrid: Aguilar, 1972. P. 14.
6. Echeverría E. *Obras completas*. Buenos Aires: Sainte Claire Editora, 1972. P. 451.
7. Ludmer J. Los escándalos de Juan Moreira // *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1994. P. 102–114.
8. Ludmer J. El género gauchesco // *Historia de la literatura hispanoamericana. Del descubrimiento al modernismo*. Madrid: Editorial Gredos, 2006. Vol. I. P. 614–629.
9. Martínez Estrada E. *Muerte y transfiguración del Martín Fierro*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1958. Vol. 2. P. 141.
10. Rodríguez J. C., Salvador A. *Introducción al estudio de la literatura hispano americana* Salvador. Madrid: Ediciones Akal, 2005. 350 p.
11. Tedio G. Borges y «El sur»: Entre gauchos y compadritos [Электронный ресурс] — Режим доступа: http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/bor_gauc.html
12. Townsend S. J. Juan Moreira (Eduardo Gutiérrez and José Podestá, Argentina/Uruguay) // *Stages of conflict: A critical anthology of Latin American theater and performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008. P. 122–135.

М. К. Согомонян, Л. А. Короткова

Plekhanov Russian University of Economics
117997 Russia, Moscow, Stremyanni line, 36

GAUCHO AS THE NATIONAL IMAGE OF ARGENTINA: LITERARY TRANSFORMATIONS

Inheriting some features of folklore traditions and substantially narrating lifestyle and customs of the villagers, gaucho literature had segregated as an original genre group by the first third of the 19th century and appeared to be a peculiar form of remonstrance and criticism of the society of those times. The subject is urgent in connection with the increasing interest in history of literature of Argentina. It was virtually the influencing effect of both political and juridical national consolidation after the Spanish American wars of independence that forced this gaucho genre to emerge and then to develop. The timeframe of gaucho literature thereupon started to narrow, and at the second half of the 19th century the initial dominance of poetic works passed to plays and novels that tended to transform and interpret the national image of gaucho differently. This problem is studied with use of cultural-historical and comparative-historical methods. Novelty of article is determined that evolution of an image of the gaucho in the Latin American literature and feature of content of this image in prose and poetry from the end of XVIII till XXth centuries is studied. In conclusions to a research stages of this evolution are presented.

Key words: latin american literature, argentine literature, gaucho, folklore, gaucho literature, gaucho poetry, mythologization of image, national hero.

References

1. Zemskov V. B. *Argentinskaya poesiya gaucho* [Gaucho poetry of Argentina]. M.: Nauka Publ., 1977. 220 p. (in russ.).
2. Korotkova L. A., Korotkova A. E. *Aktual'nye problemy obschey teorii yazyka, perevoda i metodiki prepodavaniya inostrannykh yazykov* Lexical features of the German miners' tales on the example of the Dietmar Werner «Bergmannssagen aus dem sächsischen Erzgebirge». 2016. P. 64–69 (in russ.).
3. Sarmiento D. F. Fakundo. *Varvarstvo i tsivilizatsiya* [Barbarity and civilization]. M.: Nauka Publ., 1988. 272 p. (in russ.).
4. Sogomonyan M. K. *Nauka o cheloveke: gumanitarnye issledovaniya* [Latin American novel in XIX century]. 2015. No. 4 (22). P. 67–70 (in russ.).
5. Becco J. H. *Antología de la poesía gauchesca* [Antology of gaucho poetry]. Madrid: Aguilar, 1972. P. 14.
6. Echeverría E. *Obras completas* [Complete works]. Buenos Aires: Sainte Claire Editora, 1972. P. 451.
7. Ludmer J. Los escándalos de Juan Moreira. *Las culturas de fin de siglo en América Latina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1994. P. 102–114.
8. Ludmer J. El género gauchesco. *Historia de la literatura hispanoamericana. Del descubrimiento al modernismo*. Madrid: Editorial Gredos, 2006. Vol. I. P. 614–629.
9. Martínez Estrada E. *Muerte y transfiguración del Martín Fierro* [Death and transfiguration of Martín Fierro]. Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1958. Vol. 2. P. 141.
10. Rodríguez J. C., Salvador A. *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana* [Introduction to the study of Hispanic American literature]. Madrid: Ediciones Akal, 2005. 350 p.
11. Tedio G. Borges y «El sur»: Entre gauchos y compadritos http://www.ucm.es/info/especulo/numero14/bor_gauc.html
12. Townsend S. J. Juan Moreira (Eduardo Gutiérrez and José Podestá, Argentina/Uruguay) / *Stages of conflict: A critical anthology of Latin American theater and performances*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2008. P. 122–135.

УДК 821.112.2

М. П. Кнерцер

Санкт-Петербургский государственный университет
199034 РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб., 11

ИМЯ-ПАЛИНДРОМ ОТТО В РОМАНЕ И. В. ГЁТЕ «ИЗБИРАТЕЛЬНОЕ СРОДСТВО»

© М. П. Кнерцер, 2017

Статья посвящена одному из самых сложных в интерпретационном плане произведений немецкой классической литературы — роману И. В. Гёте «Избирательное сродство» (1809). Множество символических деталей в тексте писателя не раз привлекало к себе внимание исследователей. В рамках данной статьи предпринята попытка систематизировать и проанализировать существующие интерпретации символики имен в романе. Научная новизна исследования состоит в том, что на основании широкого круга трактовок комплексно исследована семантика и структурная сочетаемость имен главных героев произведения Гёте. Сами персонажи постоянно занимаются толкованием знаков и символов, приписывая символическую значимость предметам, событиям, фразам и жестам. «Экспериментальная семиотическая игра» с именами собственными начинается с самого первого предложения романа. В ходе анализа, пристальное внимание было направлено на выявление символической значимости имени — палиндрома Отто, которое предстает как некий «скрытый» символ единой сущности главных героев и является связующим звеном между четырьмя центральными персонажами.

Ключевые слова: Иоганн Вольфганг Гёте, «Избирательное сродство», символическое значение, символика имен, знак, символ, имя-палиндром.

«...имя человека не плащ, болтающийся у него на плечах, который можно прилаживать и одёргивать, но плотно, точно кожа, облегающее платье; его нельзя скоблить и резать, не поранив самого человека».

И. В. Гёте, «Поэзия и правда» [1, с. 342]

«Избирательное сродство» (1809) И. В. Гёте до сих пор является одной из самых загадочных и самых сложных книг немецкой классической литературы. Первоначально задуманное как краткая вставная новелла для «Годов странствий Вильгельма Мейстера, или Отрекающиеся», произведение Гёте разрослось до масштабов самостоятельного большого романа и по праву занимает центральное место в творческой биографии писателя. Столь необычное, естественнонаучное заглавие, автор «заимствует» из трактата «De attractionibus electivis» (1775) шведского химика Торбера Улафа Бергмана (1735–1784), проводя таким образом, аналогию между природными процессами и социальными и подтверждая постулат о всеохватывающей и всеобъемлющей силе природы, которая едина для всех процессов мироздания. Именно выбранный автором «алхимический дискурс», обладающий метафорическим и образным подтекстами, делает подобный «перенос» из мира природы в мир людей возможным, порождая «богатую пищу визуальной фантазии» [2, с. 248]. Действие романа разворачивается на просторах идиллической местности, где важна абсолютно каждая, даже на первый взгляд незначительная деталь, а главные герои Гётевского текстового пространства «пребывают в неостановимом и бесконечном процессе производства, репродуцирования и толкования знаков» [2, с. 255].

Произведение Гёте привлекает к себе внимание многочисленных исследователей. В том числе и семиоти-

ка, и символика заглавий и имен многократно выступали объектом всевозможных интерпретаций. В то же время уже само многообразие подходов становится отдельной проблемой Гётеведения, требуя специально систематизации и комментария. В настоящей статье будут представлены наиболее авторитетные трактовки семантики и структурной сочетаемости имен главных героев романа, которые, в свою очередь, подчеркивают символическую знаковую сущность имени Отто, представляющего как связующее звено одной цепи происходящих в романе событий.

Уже с первых строк романа читателю внушается мысль об исключительной значимости для данного произведения имен собственных. Неслучайным совпадением является тот факт, что именно с упоминания имени протагониста начинается произведение Гёте: «Эдуард, — так мы будем звать богатого барона в полном расцвете сил, — Эдуард чудесным апрельским вечером целый час провел в своем питомнике, прививая молодым дичкам свежие черенки» [3, с. 223]. С самого первого предложения, таким образом, начинается и «экспериментальная игра» [4, с. 39] с именами собственными. Одновременно набор имен и названий в романе сведен к абсолютному минимуму. «Ничто так сильно не связывает человека с языком, как его имя. Но, пожалуй, ни в одной из литератур не встретить произведения, подобного “Избирательному сродству”, в котором имен практически не найти» [5, S. 135–136] — писал Вальтер Беньямин в своем эссе, посвященном роману. Гёте целенаправленно

избегает всякого рода наименований. На эпических просторах его текста нет ни единого упоминания названия местности, на территории которой разворачиваются события. Примечательно, что все второстепенные персонажи обозначаются лишь в соответствии с их профессиональным или сословным статусом. Ирина Лагутина в своей книге «Символическая реальность Гёте» обозначает их как «персонажи-функции» [6, с. 183] (граф, баронесса, Английский лорд со своим спутником, священник, лекарь, архитектор, садовник, начальница пансиона, нищий и т. д.). Собственно именами (без фамилий) наделяются лишь четыре главных персонажа романа. Однако, как выясняется при ближайшем рассмотрении, эти имена сводятся к одному единственному имени, состоящему из четырех букв — *Отто*. Во время приезда капитана в день их общих с Эдуардом именин выясняется, что в детстве их звали одинаково, однако, оказавшись в одном пансионе, Эдуард был вынужден уступить имя *Отто* капитану, а сам стал с тех пор именовать себя именем Эдуард. Составным элементом женских имен также является корень имени *Отто*, располагаясь в первом случае в начале имени: *Оттилия*, а во втором в конце: Шарлотта. Ребенка Шарлотты и Эдуарда при крещении также нарекают *Отто*, «ведь он не мог носить другого имени, кроме имени отца и друга» [3, с. 374]. И лишь он один носит свое имя «открыто», в отличие от других протагонистов, которые, в силу авторской установки, неосознанно пытаются его «скрыть». Таким образом имя Отто является связующим звеном между четырьмя главными персонажами, некой тайной сущностью, смысл которой раскрывается на символическом уровне произведения. Однако не совсем ясно, почему Эдуард нарекает себя именно данным, а не каким-либо иным именем. Если обратиться к этимологии имени Отто и имени Эдуард, то совершенно очевидна неразрывная связь между ними. Отто (Otto) происходит от др. верх. немецкого *ot* (владение, имение); Эдуард (Eduard) происходит от др. английского 1. *ead* (владение, имение); 2. *weard* (хранитель, страж). Таким образом, эти два на первый взгляд абсолютно разных имени на самом деле семантически связаны [7]–[10]. Подобное совмещение имени и сословного положения, индивидуума и его функции в обществе исторически обосновано. В немецкоязычном ареале многочисленные графы, герцоги, а также короли и императоры, носили имя Отто, которое увековечилось в названии целой эпохи — Оттоновской империи.

Спектр работ, посвященных символике имен в романе Гёте, довольно обширен. Одним из первых зарубежных литературоведов, обратившихся к трактовке имен в «Избирательном сродстве» был Хайнц Шлаффер [11], [12]. Немецкий исследователь сопоставил буквы латинского алфавита (ABCD), взятые условно при описании химического процесса «избирательного сродства», и имя-палиндром (ОТТО).

A	B	C	D
Charlotte	Eduard	Hauptmann	Ottlie
O	T	T	O

Другой немецкий исследователь, Йохен Хёриш [13], представил не менее интересную интерпретацию имен в романе, мастерски деконструируя предметное и смысловое значение палиндрома (ОТТО) и демонстрируя скрытую взаимосвязь первых инициалов, заглавных букв имен главных героев (**ЕЧНО** = **E**duard, **C**harlotte, **H**auptmann, **O**ttlie). Таким образом, имя — палиндром Отто являет собой не только некий «отблеск» зеркально отраженных букв, но одновременно и «эхо» — «отзвук» отраженных звуков.

Симметричное построение романа, состоящего из двух частей, каждая из которых насчитывает по 18 глав, также неслучайно. Давно было отмечено, что первая часть романа в сюжетном и композиционном отношении является зеркальным отражением второй, уподобляясь тем самым имени-палиндрому *От-то*. Этот параллелизм, который скрыт за четырьмя буквами имени, четырьмя элементами химического процесса и четырьмя главными героями произведения, задается в 4 главе I части романа, когда Шарлотта, Эдуард и капитан, обсуждая формулу «избирательного сродства», принимают окончательное решение пригласить Оттилию: «Ты, Шарлотта, представляешь **A**, а я — **твое B**, ибо в сущности я завишу только от тебя и следую за тобой, как **B** за **A**; **B** — это, бесспорно, капитан, который на сей раз, в известной мере, отвлекает меня от тебя. **A** чтобы ты не ускользнула в беспредельность, справедливо будет позаботиться для тебя о каком-нибудь **G**, а это, без всякого сомнения, милая девица Оттилия, и ты больше не должна возражать против ее приглашения» [3, с. 252] («*Du stellst das A vor, Charlotte, und ich dein B; denn eigentlich hänge ich doch nur von dir ab und folge dir wie dem A das B. Das C ist ganz deutlich der Kapitän, der mich für diesmal dir einigermaßen entzieht. Nun ist es billig, daß, wenn du nicht ins Unbestimmte entweichen sollst, dir für ein D gesorgt werde, und das ist ganz ohne Frage das lebenswürdige Dämchen Ottilie, gegen deren Annäherung du dich nicht länger verteidigen darfst*») [14, S. 49–50].

Условные обозначения для формулы	A — Шарлотта B — Эдуард V — Капитан G — Оттилия	O — Шарлотта T — Эдуард T — Капитан O — Оттилия
Предполагаемый вариант	A — Шарлотта G — Оттилия B — Эдуард V — Капитан	O — Шарлотта O — Оттилия T — Эдуард T — Капитан
Получившийся результат	A — Шарлотта V — Капитан B — Эдуард G — Оттилия	O — Шарлотта T — Капитан T — Эдуард O — Оттилия

Убедительной представляется точка зрения швейцарского литературоведа Мартина Штингелина [15]–[17] относительно многозначности имени Отто, равно как и метафоричности формулы «избирательного сродства» как таковой. Исследователю удалось четко и наглядно описать взаимосвязь между четырьмя химическими/алхимическими элементами и формулой философского камня, а также соотношение учений о четырех вечных и неизменных элементах Эмпедокла и Аристотеля. Ведь главных героев романа можно

распределить по соответствующим их дням рождения временам года. Так, например, Шарлотта отмечает свой день рождения весной, Оттилия — летом, Эдуард — осенью, а капитан — зимой; распадаясь далее на четыре стихии: Шарлотта представляет собой воздух, Оттилия — огонь, Эдуард — землю, а капитан — воду.

Шарлотта (Весна — Воздух) — Диоксид углерода [CO ₂]	A	O
Эдуард (Осень — Земля) — Карбонат кальция [CaCO ₃]	B	T
Капитан (Зима — Вода) — Вода [H ₂ O]	C	T
Оттилия (Лето — Огонь) — Серная кислота [H ₂ SO ₄]	D	O

В связи с упомянутой выше формулой философского камня, необходимо рассмотреть символику имени еще одного персонажа, который носит говорящее имя — Митлер (Mittler (нем.) — посредник). Уже в работе Вальтера Беньямина отмечается сходство Митлера и греческого бога Гермеса (Меркурия), который считался посланником богов (именно посланником добрых вестей мнит себя Митлер), богом плодородия (следует отметить то особое внимание, которое Митлер уделяет проблемам брака и воспитанию детей), покровителем путешественников (Митлер всегда находится в разъездах), богом красноречия (отмечается, что Митлер преуспел в ораторском искусстве). Митлер лично присутствует при всех событиях, связанных с «чудо-ребенком» Отто: приехав к Шарлотте, он узнает «благовую весть» об ее «интересном положении»; на крестинах Отто Митлер был «первым из друзей, явившихся с поздравлениями» [3, с. 373]; а после смерти ребенка он «часто, хотя и очень ненадолго, заезжал к Шарлотте» [3, с. 415]. Свойства бога Гермеса, который считался также проводником душ умерших в подземное царство Аида, а также посредником между жизнью и смертью, все отчетливее проявляются в Митлере. Он становится невольным свидетелем смерти, а иногда и невольным «убийцей». Буквенное обозначение Меркурия, (или ртути, необходимым элементом для выведения формулы философского камня), может служить своеобразным материалом к дальнейшему размышлению о символике имен в романе.

В 8 главе I части романа формула «избирательного сродства» начинает действовать: «Обычно они сидели по вечерам вокруг столика, каждый на своем установленном месте: Шарлотта на диване, Оттилия против нее в кресле, а мужчины между ними» [3, с. 269]. Таким образом, расположение главных действующих лиц во время вечерних бесед напоминает все то же зеркально отраженное имя — палиндром Отто. В этом отношении еще парадоксальнее выглядит тот факт, что ребенок, которого нарекают Отто, появляется на свет и проходит обряд крещения тоже в 8 главе, но уже II части романа. Совершенно мистическим образом сын Шарлотты и Эдуарда своими чертами напоминает Оттилию и капитана: «Он казался каким-то чудесным существом, чудо-ребенком, восхищая взгляд и ростом, и пропорциональным сложением, и силой, и здоровьем; что же больше всего

поражало в нем, то было двойное сходство, которое все более в нем развивалось. Чертами лица и формами тела ребенок все более напоминал капитана, глаза же его все труднее было отличить от глаз Оттилии» [3, с. 395]. Но «чудо-ребенок» по имени Отто, «дитя, которое родилось от двойного прелюбодеяния» [3, с. 403] не в силах встроиться в цепочку элементов, ведь пятому звену в ней нет места. Таким образом, его смерть оказывается предопределенной уже во время обряда крещения. И именно в зеркальной глади воды искусственного озера ему суждено погибнуть.

С амбивалентной символикой воды в романе, с ее губительной и живительной силой неразрывно связан образ бокала, на котором изящно вензелем были сплетены буквы «Э» и «О». Йохен Хёриш рассматривает буквы «О» и «Э» как «скрещение Эроса и Танатоса», любви и смерти [13, S. 20]. Разнообразные мифологические параллели в трактовке инициалов также возможны, как, например, миф об Орфее и Эвридике или же миф о Нарциссе и нимфе Эхо [9, S. 119–124]. Бокал с именным вензелем был выполнен на заказ для Эдуарда в годы его молодости. На нем были выгравированы инициалы двух собственных имен главного персонажа: Эдуард — имя, которым он сам себя назвал, и его настоящее имя — Отто. Впоследствии, бокал превращается в настоящий фетиш для него. Эдуард склонен трактовать сплетенные первые буквы абсолютно по-другому. Все происходящее он расценивает как знак судьбы, который, как он полагает, однозначно указывает на его совместное счастье с Оттилией. Ему кажется, будто его имя и имя его возлюбленной навсегда были увековечены на этом стеклянном бокале: «Моя судьба неотделима от судьбы Оттилии, и мы не погибнем. Взгляните на этот бокал! На нем вырезан наш вензель. В минуту радости и ликования он был брошен в воздух: никто уже не должен был пить из него; ему предстояло разбиться о каменистую землю, но его подхватили на лету. Я выкупил его за дорогую цену и теперь каждый день пью из него, чтобы каждый день убеждать себя в нерасторжимости связей, созданных судьбой» [3, с. 319–320]. Однако бокал оказался «неверным пророком» для Эдуарда. Его мечты о воссоединении с Оттилией разбиваются вдребезги вместе с разбившимся бокалом, который не был символом предстоящего счастья, а являлся предзнаменованием предстоящего несчастья. Не принимая свое истинное имя, «отрекаясь» от него, Эдуард нарушает закон мироздания, пытаясь таким образом избежать смерти [18, S. 59], [11, S. 213]. Немецкая исследовательница творчества Гёте Маргарете Бекуртс [19] указывает на две различные группы символов в романе: с одной стороны, в нем есть повторяющиеся знаки, «объективную» символическую значимость которых осознает читатель (например, озеро, платаны и т. д.), с другой стороны, есть предметы и события, которым сами персонажи приписывают символическое значение. В зависимости от своих потребностей и желаний герои романа пытаются приостановить или ускорить течение времени, все происходящие с ними события и мнимые знаки они трактуют произвольно, интерпретируя их на свое ус-

мотрение и «в свою пользу». Автор вкладывает в уста Митлера следующую, важную для понимания романа в целом, идею: «ни один человек не смотрит на предостерегающие знаки и все свое внимание и веру отдает тем, которые ему льстят или его обнадеживают» [3, с. 320]. Он замечает, что подобное переосмысление и постоянная интерпретация повседневных событий близка к суеверию: «А тут я еще сталкиваюсь с суеверием, которое ненавижу как величайшее зло. Мы играем предсказаниями, предчувствиями, снами и этим придаем значительность будничной жизни. Но когда жизнь сама становится значительной, когда все вокруг нас волнуется и бурлит, такие призраки делают грозу еще более ужасной» [3, там же]. В большинстве случаев, главные герои романа Гёте не понимают видимых взаимосвязей, что приводит к ложным выводам и формулировкам. Знамения и символические события не распознаются или же неверно трактуются теми, кого они предназначены предостеречь.

Приведенные возможные варианты интерпретаций и трактовок символики имен в романе Гёте «Избирательное сродство» важны для понимания Гётевской концепции символа, его многозначности и многозадачности. Благодаря комплексному анализу имя-палиндром Отто предстает как некий «скрытый» символ единой сущности главных героев, завуалированный под их «видимыми» различиями, являя собой «ключ» к «открытой тайне» формулы «Избирательного сродства».

Список литературы

1. Гёте И. В. Собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 3. Из моей жизни. Поэзия и правда. Пер. с нем. Н. Ман. Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. Комментар. Н. Вильмонта. М.: «Худож. лит», 1976. 718 с.
2. Полубояринова Л. Н. Семиотика природы и природа семиотики в романе И. В. Гёте «Избирательное сродство» // MUSENALMANACH: в честь 80-летия Ростислава Юрьевича Данилевского / под ред. О. Е. Карпеевой. СПб.: Нестор-История, 2013. С. 246–255.
3. Гёте И. В. Собрание сочинений. В 10-ти томах. Т. 6. Романы и повести. / Пер. с нем. Под общ. ред. А. Аникста и Н. Вильмонта. Комментар. Н. Вильмонта. М.: «Худож. лит», 1978. 480 с.
4. Аствацатуров А. Г. Поэзия. Философия. Игра: Герменевтическое исследование творчества И. В. Гёте, Ф. Шиллера, В. А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб.: «Геликон Плюс», 2010. 496 с.
5. Benjamin Walter. Goethes „Wahlverwandschaften“. Gesammelte Schriften, Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. 430 s.
6. Лагутина, Ирина. Символическая реальность Гёте. Поэтика художественной прозы. М.: «Наследие», 2000. 280 с.
7. Schwanke, Martina. Name und Namensgebung bei Goethe. Computergestützte Studien zu epischen Werken. // Beiträge zur Namenforschung: Beiheft; N. F., 38. Heidelberg, 1992. S. 235–250.
8. Winnett, Susan. Terrible Sociability: The Text of Manners in Laclos, Goethe, and James. Stanford, CA: Stanford University Press, 1993. 245 p.
9. Brandstädter, Heike E. Der Einfall des Bildes. Ottilie in den „Wahlverwandschaften“. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 114–17.
10. Sampaolo, Giovanni. „Proserpinens Park“ Goethes Wahlverwandschaften als Selbstkritik der Moderne. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2003. S. 107–123.
11. Schlaffer, Heinz. Namen und Buchstaben in Goethes „Wahlverwandschaften“ // Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 7, 1972. S. 84–102.
12. Bolz, Norbert W. (Hg.): Goethes Wahlverwandschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur. Hildesheim, 1981. S. 211–229.
13. Hörisch, Jochen. „Das Sein der Zeichen des Seins: Marginalien zu Derridas Ontosemiologie“, предисловие к книге Jacques Derrida, Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. S. 7–50.
14. Goethe, J. W. Die Wahlverwandschaften. Stuttgart: Port Verlag Urach, 1947. 327 S.
15. Stingelin, Martin. Die Elementenlehre in Goethes Roman Die Wahlverwandschaften // Prospero. Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali, IV (1997), S. 133–151.
16. Binder, Wolfgang. „Goethes Vierheiten“//Stefan Sonderegger, Alois M. Haas und Harald Burger (Hrsg.). Typologia litterarum. Zürich: Atlantis Verlag, 1969. S. 311–355.
17. Wiethölter, Waltraud. „Legenden. Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandschaften“ // Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 56 (1982): S. 1–64.
18. Wiertz Rainer. Goethes „Wahlverwandschaften“ und Wagners „Tristan und Isolde“. Frankfurt am Main: P. Lang, 1984. S. 59.
19. Beckurts, Margarethe. Zur Bedeutung der Novelle in Goethes „Wahlverwandschaften“// Zeitschrift für deutsche Philologie 103 (1984), Sonderheft Goethe. S. 64–78.

M. P. Knertser

Saint-Petersburg State University

199034 Russia, Saint-Petersburg, University emb., 11

NAME — PALINDROME OTTO IN J. W. GOETHE'S NOVEL "ELECTIVE AFFINITIES"

J. W. Goethe's *Elective Affinities* (1809) is considered to be one of the most complex novels of the German classical literature in terms of interpretation. A wide range of symbols in the author's text repeatedly attracted the most attention among researchers. The main goals of this paper are to classify and to analyze existing interpretations of the name symbolism in the novel. The scientific novelty of this research is based on the fact that semantics and structural combinability of the protagonists' names in Goethe's text have been thoroughly examined. Characters of the novel are constantly engaged in interpreting omens and signs, attributing symbolic meaning and significance to the objects, events, phrases or gestures. This "experimental semiotic name game" starts from the very first sentence of the novel. In the course of the conducted research the main thrust was to reveal the symbolic significance of the name — palindrome Otto that appears to be a "hidden" symbol of protagonists' single identity and links all four main characters together.

Key words: Johann Wolfgang Goethe, *Elective Affinities*, symbolic meaning, symbolism of names, omen, symbol, The palindrome name.

References

- Goethe J. W. Collected works: in 10 vols. Vol. 3: From my life: Poetry and Truth. Translated by N. Man. Edited by A. Anikst and N. Wilmont. Commentary by N. Wilmont. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ., 1976. 718 p. (in russ.).
- Poluboyarinova L. N. Semiotics of nature and nature of semiotics in J. W. Goethe's novel "Elective Affinities" // MUSENALMANACH: celebrating 80 years of Rostyslav Yuryevitch Danilevsky / Edited by O. E. Karpeeva. St. Petersburg: Nestor-Istoriya Publ., 2013. Pp. 246–255. (in russ.).
- Goethe J. W. Collected works: In 10 vols. Vol. 6: Novels and stories. Edited by A. Anikst and N. Wilmont. Commentary by N. Wilmont. Moscow: Hudozhestvennaya literatura Publ., 1978. 480 p. (in russ.).
- Astvatsaturov A. G. Poetry. Philosophy. Game: Hermeneutic study of creativity of J. W. Goethe, F. Schiller, W. A. Mozart, F. Nietzsche. St. Petersburg: Gelicon Plyus Publ., 2010. 496 p. (in russ.).
- Benjamin Walter Goethes „Wahlverwandtschaften“. Gesammelte Schriften, Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974. 430 S.
- Lagutina Irina Goethe's symbolic reality. Poetics of the literary prose. M.: Naslediye Publ, 2000. 280 p. (in russ.).
- Schwanke Martina Name und Namensgebung bei Goethe. Computergestützte Studien zu epischen Werken. // Beiträge zur Namenforschung: Beiheft; N. F., 38. Heidelberg, 1992. S. 235–250.
- Winnett Susan. Terrible Sociability: The Text of Manners in Laclos, Goethe, and James. Stanford, CA: Stanford University Press, 1993. 245 p.
- Brandstädter Heike E. Der Einfall des Bildes. Ottilie in den „Wahlverwandtschaften“. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000. S. 114–117.
- Sampaolo Giovanni. „Proserpinens Park“ Goethes Wahlverwandtschaften als Selbstkritik der Moderne. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler, 2003. S. 107–123.
- Schlaffer Heinz. Namen und Buchstaben in Goethes „Wahlverwandtschaften“ // Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 7, 1972. S. 84–102.
- Bolz Norbert W. (Hg.): Goethes Wahlverwandtschaften. Kritische Modelle und Diskursanalysen zum Mythos Literatur. Hildesheim, 1981. S. 211–229.
- Hörisch Jochen. „Das Sein der Zeichen des Seins: Marginalien zu Derridas Ontosemiologie“, preface Jacques Derrida, Die Stimme und das Phänomen, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1981. S. 7–50.
- Goethe J. W. Die Wahlverwandtschaften. Stuttgart: Port Verlag Urach, 1947. 327 S.
- Stingelin Martin. Die Elementenlehre in Goethes Roman Die Wahlverwandtschaften // Prospero. Rivista di Letterature Straniere, Comparatistica e Studi Culturali, IV (1997), S. 133–151.
- Binder Wolfgang „Goethes Vierheiten“ // Stefan Sonderegger, Alois M. Haas und Harald Burger (Hrsg.). *Typologia litterarum*. Zürich: Atlantis Verlag, 1969. S. 311–355.
- Wiethölter Waltraud. „Legenden. Zur Mythologie von Goethes Wahlverwandtschaften“ // *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 56 (1982). S. 1–64.
- Wiertz Rainer. Goethes „Wahlverwandtschaften“ und Wagners „Tristan und Isolde“. Frankfurt am Main: P. Lang, 1984. S. 59.
- Beckurts Margarethe. Zur Bedeutung der Novelle in Goethes „Wahlverwandtschaften“ // *Zeitschrift für deutsche Philologie* 103 (1984), Sonderheft Goethe. S. 64–78.

УДК 821.112.2

Н. М. Зозуля

Санкт-Петербургский государственный университет
199034 РФ, Санкт-Петербург, Университетская наб., 11**ИКОНОТЕКСТ КАК СРЕДСТВО КОНСЕРВАЦИИ
И ТРАНСЛИРОВАНИЯ ВОСПОМИНАНИЙ
В РОМАНЕ В. Г. ЗЕБАЛЬДА «АУСТЕРЛИЦ»**

© Н. М. Зозуля, 2017

В статье представлен краткий обзор предполагаемых функций фотографии и иных визуальных изображений в последнем романе немецкого писателя В. Г. Зебальда «Аустерлиц». Традиционно романы Зебальда и, в частности, использование в них фотографического ряда активно изучаются в контексте отражения в них истории Холокоста, опыта переживания травмы и поиска идентичности «потерянным поколением». Концентрируясь на названных темах, исследователи (Т. Хоффман, У. Розе, В. Н. Ахтырская и др.) касаются вопроса фотопэтики лишь в пределах исследуемой проблематики и вне аспекта уникальности сочетания слова и изображения как такового и соотносительности визуальных вставок с сюжетом, нарративом и прочими уровнями поэтики зебальдовских романов. Иными словами, в имеющихся исследованиях творчества Зебальда замечается отсутствие взгляда на фотографию как на элемент, вокруг которого выстраивается текст; как на отправную точку для создания сюжетной линии. Анализ романа позволил выявить значимость визуальных объектов как хранителей воспоминаний, их стимуляторов или же, наоборот, элементов, препятствующих активации памяти. Исследование фотографических вставок с привлечением ключевых идей из теории фотографии французского философа Р. Барта дает возможность взглянуть на фотографию не как на технический способ фиксирования фрагментов действительности, но, прежде всего, как на единственно возможный инструмент восстановления «утраченных» событий в памяти человека.

Ключевые слова: Винфрид Георг Зебальд, фотография, Ролан Барт, память, «Аустерлиц».

Введение

Винфрид Георг Зебальд (1944–2001), немецкий писатель и литературовед, родился в немецком городе Вертах в регионе Альгой. В этом городке, как и в более позднем месте проживания писателя? Зонтхофене, Вторая мировая война не была столь ощутима, как в других регионах Германии, и о многих ужасах того периода жители Вертаха не догадывались. Так и Зебальд лишь в 18 лет узнает о преследовании евреев и об их массовом уничтожении по фильмам, фотографиям и другим материалам. Кроме того, о Холокосте Зебальду рассказывал его дедушка. Узнав о страшных событиях Второй мировой войны, которые долгое время в силу возраста писателя и расположения его родного города, были Зебальду неизвестны, он стал задаваться вопросом о том, как поколение, пережившее Холокост, способно молчать об этом и стереть воспоминания о нем из памяти. С этого момента темы памяти, прошлого и травмы становятся лейтмотивом его художественных произведений, а литературной целью Зебальда становится «миссия» по возвращению прошлого в настоящее, «оживлению» былого времени для читателя [1, с. 16]. За этим скрывается желание создать пространства, «которые входят одно в другое... и между которыми живые и мертвые, смотря по состоянию духа, свободно перемещаются» [2, с. 269], [3, с. 190].

Одним из способов создания такого пространства становится фотография (или иные объекты визуального плана, которые писатель также помещает внутрь художественного текста, в частности: газетные вырезки, чертежи, картины). Немецкий литературовед Петер

Вагнер называет такую комбинацию текста и визуального материала иконотекстом: «иконотекст — это произведение искусства, в котором происходит смешение вербальных и визуальных знаков с целью создать такую риторику, которая основывается на совместном присутствии слова и изображения» [1, с. 17]. Таким образом, создавая иконотексты, Зебальд пытается вернуть своих читателей в прошлое или, точнее сказать, приблизить прошлое к современному миру, в котором живут его читатели.

Данная статья посвящена первичному анализу романа Зебальда «Аустерлиц», опубликованному в 2001 году за несколько дней до трагической смерти писателя, результатом которого стало определение нескольких предполагаемых функций и важнейших характеристик фотографии в тексте романа.

Основная часть

Техника использования Зебальдом различных визуальных вставок в произведениях притягивала внимание многих литературоведов (Т. Хоффман, У. Розе, А. Лемке, К. Эггерс и т. д.), однако последовательного и цельного анализа фотографических вставок у Зебальда так и не было предпринято.

К примеру, немецкие литературоведы Т. Хоффман и У. Розе, посвящая статью «Словно по ту сторону времени» [4] проблематике фотографии в романах Зебальда, сосредотачиваются при этом на других текстах автора, таких, как «Головокружение. Чувства» («Schwindel. Gefühle», 1990) и «Эмигранты» («Die Ausgewanderten», 1992). Кроме того, исследование,

проведенное Хоффман и Розе, сводит использование Зебальдом фотографий в двух названных романах к довольно строгой и исчерпывающей классификации: фотография у Зебальда является либо иллюстрацией (1), либо заменой текста (2), она подтверждает какое-либо событие (3), побуждает к началу действия или наррации (4) или же является поводом к размышлению о фотографии как посреднике в передаче информации (5). Иначе говоря, все визуальные вставки в текст романов Зебальда (пусть даже только двух названных), по мнению Хоффман и Розе, могут быть отнесены к данным пяти категориям. Не подлежит сомнению, что фотографии у Зебальда (в том числе и в последних романах автора — «Кольца Сатурна» («Die Ringe des Saturn», 1995) и «Аустерлиц» («Austerlitz», 2001)) выполняют все перечисленные функции, однако категоричное сведение всех визуальных объектов романов Зебальда только к указанным категориям является, на мой взгляд, не совсем правомерным, поскольку, во-первых, одна и та же фотография может подходить к нескольким категориям одновременно, а, во-вторых, всякий раз она несет в себе более глубокий смысл, нежели просто «иллюстрация», «замена текста» и т. д. Впрочем, данная теория о пяти функциях фотографии в творчестве Зебальда может служить основой и отправным пунктом для более полного и всестороннего исследования интересующего нас аспекта.

Необходимо отметить, что на некоторые важные функции фотографии в романе Зебальда «Аустерлиц» также обращает внимание Ю. Прассер в своей диссертации «Литературный герой и его медиальное альтер-эго: взаимодействие различных медиа и персональной идентичности в немецкоязычных романах рубежа веков» [5]. При этом исследовательница помимо фотографии рассматривает и использование других «новых медиа», и, к тому же, не только у Зебальда, но и в произведениях иных немецкоязычных писателей, поэтому в данном случае не представляется возможным говорить о цельном анализе фотографических вставок и специфики взаимоотношения двух субстанций (фотографии и индивидуальности) в романе Зебальда «Аустерлиц».

Следует подчеркнуть, что данный роман является своего рода путешествием из настоящего в прошлое с целью восстановить исчезнувшие из памяти моменты жизни главного героя. Жак Аустерлиц, основной персонаж романа, узнает своё настоящее имя лишь после завершения исследовательской карьеры. Впоследствии Жак пытается узнать о своем детстве, путешествует по тем городам, где родился и провел первые годы жизни, находит старые вещи и фотографии. Помимо привычной темы памяти и прошлого, роман «Аустерлиц» раскрывает еще одну важную для Зебальда тему, неминуемо связанную с попытками вспомнить и/или восстановить события прошлого, — тему поиска собственной идентичности. Оказавшись совсем не тем человеком, каким он себя считал на протяжении всей своей жизни, Жак Аустерлиц пытается найти информацию о своих биологических родителях, причинах расставания с ними и другие факты его детства

для того, чтобы определить, кто он есть на самом деле. Всеми своими находками, наблюдениями, размышлениями и запоминающимися моментами путешествий Жак Аустерлиц делится с рассказчиком, от которого мы и узнаем историю главного героя.

В романе представлено 86 изображений, на пяти из которых запечатлены животные, насекомые или растения, на шести — картины, открытки, марки, на семи — чертежи, схемы, карты, на девяти — природа, пейзажи, улицы, на одиннадцати — вещи, явления природы и неживые объекты (памятники, надгробия, скульптуры), на двенадцати — люди и, наконец, на тридцати шести — архитектурные сооружения, старинные постройки, комнаты, кабинеты и другие помещения, расположенные внутри зданий.

По моему мнению, важной характерной чертой фотографий, используемых Зебальдом в романе «Аустерлиц», является то обстоятельство, что в большинстве случаев, иллюстрируя виденное им, автор включает в текст изображение только какой-либо мелкой детали, лишь части того, о чем он говорил до и продолжает говорить после данной фотографической вставки. С одной стороны, такой подход можно объяснить невозможностью помещения в объектив фотоаппарата целого дворца или иного здания (в тексте имеется чрезвычайно много описаний различных архитектурных сооружений, так как Аустерлиц увлекается архитектурой), поэтому автор представляет лишь какую-либо часть сооружения, чтобы у нас сложилось некое представление о нем в целом. С другой стороны, использование такого приема как «часть вместо целого» в представлении фотографического материала можно назвать и своеобразным обманом читательских ожиданий. Когда читатель знакомится с любой другой книгой, не предьявляющей иллюстрации описанных в ней событий, героев или архитектурных сооружений, он самостоятельно рисует образ прочитанного в своем сознании. Подобным образом и при описании путешествия героя в «Аустерлице» читатель начинает конструировать в воображении образ приведенных в романе явлений, как вдруг создаваемый образ разрушается введением одной лишь детали описываемого объекта в виде фотографии, не совпадающей с неизбежно более целостным представлением читателя. Возможно, тем самым автор направляет своего читателя не в эфемерное прошлое, образ которого у каждого может сложиться индивидуальный, а в те конкретные обстоятельства, свидетелем которых был он сам и знание о которых которые хочет разделить со своим читателем. Впрочем, данное обстоятельство вовсе не означает, что Зебальд отнимает у читателя возможность вернуться к «своему личному» прошлому (для писателя была релевантной сама способность человека помнить об ушедших событиях), но в некоторых случаях он демонстрирует именно ту деталь, которая была для него наиболее важна.

Так, после рассказа о затопленной деревушке, в которой Аустерлиц провел детские годы, он показывает своему собеседнику альбом с фотографиями его родных и друзей, живших в этой деревне. Далее

рассказчик перечисляет нам фотографии людей, которых он рассматривал: «...кузнец в кожаном фартуке, и почтарь, приходившийся Элиасу отцом, и пастух, что гонит овец по главной улице деревни, но прежде всего девочка в саду в плетеном кресле с маленькой собачкой на коленях...» [2, с. 81], [3, с. 57]. Однако после этого перечисления следует фотография одной лишь девочки с собачкой на коленях: фотография, которая, по-видимому, произвела на писателя особое впечатление. Такой выбор фотографических вставок позволяет сделать вывод о том, что для писателя важна не традиционная для многих произведений иллюстрация описываемых событий или персонажей, а демонстрация конкретных, волнующих, индивидуальных явлений, подкрепленная фотографиями и иными изображениями, поскольку воспоминания и память — это скорее индивидуальные категории, даже если речь идет о событиях, затронувших целое общество.

В этом отношении следует вспомнить размышления французского философа Р. Барта по поводу особого влияния некоторых фотографий. К примеру, из 100 фотографий по-настоящему «задеть» нас может иной раз только одна, и это явление Барт называет *punctum*: «*punctum* в фотографии — это тот случай, который на меня нацеливается (но вместе с тем делает мне больно, ударяет меня)» [6, с. 15]. Противоположное ему явление Барт называет *studium* и подразумевает под этим исходящую от наблюдателя заинтересованность в представленных фотографиях и нацеленность на их «изучение». В отличие от *studium*'а при переживании *punctum*'а фотография «овладевает» зрителем. Фотографии, больно «ударившие» зрителя, практически не стираются из памяти. Французский философ утверждает, что *punctum* лучше всего распознается наблюдателем даже не в тот момент, когда фотография находится непосредственно перед смотрящим на неё, а уже после, в момент воспоминания о ней [6, с. 34–35]. Иными словами, если она всплывает в памяти зрителя и продолжает вызывать сильные эмоции, то можно уверенно говорить о важности данной фотографии по сравнению со всеми остальными. Представляется логичным предположить, что *punctum*, пронзивший Зебальда при знакомстве с некоторыми фотографиями, определенно мог повлиять на желание писателя поместить их в текст романа.

Возвращаясь к теме памяти и стремлению Зебальда «вернуть» прошлое в настоящее, следует задаться вопросом, по каким причинам автору недостаточно текста, так подробно повествующего о важных для него событиях ушедших дней, и он решает дополнить роман фотографиями. Речь, зафиксированная на бумаге, хранит в себе память не только о представленных в ней личностях и явлениях, но и об обстоятельствах, сопутствующих ее написанию, с одной стороны, и прочтению и рефлексии, с другой. Однако, обращаясь к вопросу о значении *punctum*'а, следует признать, что фотография служит не просто фиксатором каких-то конкретных, запечатленных на ней событий, но и тех чувств, которые испытывал фотограф при совершении снимка (или,

как его называет Барт, *Operator* [6, с. 5]) и зритель (или *Spectator* [6, с. 5]) при его просмотре. Иными словами, фотография позволяет запечатлеть не только какой-то фрагмент человеческой истории, но и наши собственные эмоции и переживания в определенный момент жизни. Таким образом, Зебальд в своих произведениях соединяет два сильнейших фиксатора и транслятора информации, позволяющих ему создать те самые пространства, о которых шла речь выше, и повлиять на чувства читателя. Кроме того, писатель в одном из своих интервью заявил, что «написанное не является подлинным документом» [7], из чего следует, что фотография для Зебальда выступает наиболее «истинным» хранителем истории.

Несмотря на то, что фотография служит источником возникновения воспоминаний, в некоторых случаях она также может их блокировать, превращаясь в «противоположность воспоминания (*contre-souvenir*)» [6, с. 54]. Так, Барт пишет: «Однажды друзья разговаривали о своих детских воспоминаниях, у них они были, но у меня, только что кончившего рассматривать старые фотографии, воспоминаний не было. Окруженный этими снимками, я уже не мог утешать себя стихами Рильке: “Комната купается в нежных, как воспоминание, мимозах”» [6, с. 54]. Иными словами, его друзья делились детскими воспоминаниями не по фотографиям, а по запечатленным в их памяти моментам, живым и подвижным. Барт же пытался восстановить свои воспоминания по фотографиям, на которых реальность того времени отражена в точности такой, какой она была тогда, и потому не могла быть подвергнута никаким изменениям со стороны наблюдателя. Однако в случае, если снимки, запечатлевшие прошлую жизнь наблюдателя, не находят в нем отклика и не позволяют вспомнить именно данный конкретный момент жизни, то в результате воспоминание об этом моменте вовсе блокируется, в чем Барт видит «насильственность» фотографии: «насильственность Фотографии связана не с тем, что она запечатлевает проявления насилия, но с тем, что каждый раз она насильственно заполняет взор и что в ней ничто не в силах подвергнуться отказу или трансформации» [6, с. 54–55]. В романе «Аустерлиц» герой сталкивается с подобным чувством при просмотре одной из своих детских фотографий: «Снимок лежал передо мной, сказал Аустерлиц, но я не решался взять его в руки... Себя самого в этой роли [на фотографии Аустерлиц изображен в костюме пажа], как я ни старался в тот вечер, я так и не вспомнил, да и потом не сумел. Правда, я узнал эту прическу и линию лба, которая казалась из-за криво растущих волос несколько скошенной, но остальное стёрто из памяти все поглотившим чувством прошлого. Впоследствии я часто возвращался к этой фотографии..., вооружившись лупой, я обследовал всё до мельчайших деталей, но так и не обнаружил ничего, за что я мог бы зацепиться» [2, с. 266–268], [3, с. 189]. Данное чувство потерянности усугубляется подписью биологического отца Жака Аустерлица на обратной стороне фотографии на чешском языке, в очередной раз свидетельствующей о том, что на фото-

графии изображен действительно он в костюме пажа перед тем, как отправиться на бал-маскарад.

Безуспешные попытки вспомнить этот момент своего прошлого приводят Жака в состояние паники и полной неопределенности, так как по фотографиям он пытается восстановить в памяти пробелы, связанные с расставанием с родными и близкими во времена Холокоста, а в итоге наталкивается на неминуемую пропасть между ним, какой он есть сейчас, и тем Жаком Аустерлицом в костюме пажа, каким он остался в памяти своих погибших и сумевших выжить родных. Тем самым Зебальд, с одной стороны, демонстрирует способность фотографии как вызывать воспоминания, так и блокировать их, а, с другой, возможно, формирует мистическое ощущение того, будто у самих фотографий есть память, и они «вспоминают нас, какими мы, оставшиеся в живых, и те, кто уже не с нами, были когда-то» [2, с. 266], [3, с. 188]. Иными словами, фотография, по Зебальду, в некоторых случаях словно оживает и становится хранителем того прошлого, какое человек не способен восстановить в своей памяти. В этом заключена её насильственность, по Барту, но также и магическая сила, которая всё же даёт Жаку Аустерлицу возможность на мгновение представить, что последовавшего вскоре после сделанного снимка ужаса никогда не случится и что он, пятилетний мальчик, снова сидит в своей комнате в ожидании родителей: «Вся мебель стоит на своих местах. Я знаю, что родители должны вот-вот вернуться из отпуска, и я должен им дать что-то очень важное. О том, что они уже давно умерли, мне ничего неизвестно. Я просто считаю, что им уже очень много лет, 90 или 100, то есть столько, сколько им было бы на самом деле, доживи они до сегодняшнего дня. Но когда они появляются на пороге, оказывается, что им едва ли чуть больше тридцати» [2, с. 268–269], [3, с. 190]. Один-единственный снимок, о котором Жак Аустерлиц практически ничего не помнил, смог создать то самое пространство, в котором он вновь встретился со своими родителями.

Заключение

Таким образом, в своём последнем романе «Аустерлиц» Зебальд смог добиться наибольшего выражения важной для него взаимосвязи фотографии и воспоминания. Многочисленные рефлексии о данном носителе информации раскрывают значимость, которую Зебальд приписывает своим фотографиям, даже в тех случаях, когда они не помогают протагонистам «рассеять сумрак», а, наоборот, только усиливают его [1, с. 35]. Фотографии есть хранители воспоминаний, их возбудители или, наоборот, препятствия к их возникновению. Так или иначе, они оказываются неминуемо связаны с прошлым, с памятью человека и его воспоминаниями. Жак Аустерлиц, фотограф-любитель, сравнивает процесс проявки фотографий с мимолетным возникновением воспоминаний: «Особенно волнующим был для меня тот момент, когда

на бумаге проявлялись тени действительности, возникали будто из ничего, точно так же, как возникают воспоминания, сказал Аустерлиц, которые ведь тоже проявляются в нас среди ночи и темнеют на глазах у того, кто хочет их удержать, подобно тому, как темнеет отпечаток, если его передержать в проявителе» [2, с. 117], [3, с. 83]. Аналогично, некоторые произведения искусства, упомянутые в тексте (к примеру, картина Тёрнера «Похороны в Лозанне» [2, с. 163], [3, с. 114]), становятся поводом для возникновения у персонажей романа образов, видений из прошлого, напоминающих чем-то сюжет картин.

Кроме того, изображения, включенные Зебальдом в роман «Аустерлиц», становятся практически единственным способом структурирования текста (за исключением редких переходов к описанию других событий или новой встрече с Аустерлицом, отмеченных пустой строкой), так как в нем отсутствует деление на главы и абзацы. Одни мысли непрерывно сменяют другие (как это происходит, к примеру, при размышлении о прошлом и «перебирании» воспоминаний), что превращает текст в плотную, неразрывную ткань, и потому именно изображения, которые составляют отдельные фрагменты этой ткани, а ни в коем случае не вырванные из неё элементы, становятся небольшим «глотком воздуха», позволяющим читателю оторваться от текста и обратиться к визуальным образам и, быть может, к своим собственным воспоминаниям.

Данные находки, выявленные в ходе первичного анализа романа Зебальда «Аустерлиц», позволяют сделать вывод о неоспоримой значимости фотографий и иных объектов визуального плана для писателя в рамках темы памяти и воспоминаний. В дальнейшем интересным представляется рассмотрение фотографий вне текста, выявление причин преобладания одних фотографий над другими (к примеру, изображения зданий над изображением людей), а также определение стилизованных примет снимков Зебальда с привлечением литературы о теории и философии фотографии.

Список литературы

1. Eggers Ch. Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt. Die Fotografie im Werk W. G. Sebald. Frankfurt/Main: Peter Lang, 2011. 99 s.
2. Sebald W. G. Austerlitz. 7. Auflage. Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2015. 432 s.
3. Зебальд В. Г. Аустерлиц / Пер. с нем. М. Кореневой. СПб: Азбука-классика, 2006. 350 с.
4. Hoffmann T., Rose U. Quasi Jenseits der Zeit. // Zeitschrift für deutsche Philologie. Bd. 125. 2006. P. 580–608
5. Prasser J. Der literarische Held und sein mediales alter ego: die Wechselwirkung von Medien und personaler Identität in deutschsprachigen Romanen der Jahrtausendwende. Diss., Freiburg i. Br., Univ. 2014. 268 S.
6. Барт Р. Camera lucida (пер. М. Рыклин). М.: Ad Marginem, 1997. 94 с.
7. Scholz Ch. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W. G. Sebald über Literatur und Photographie. In: Neue Züricher Zeitung. Februar 2000, 26./27. P. 1–6.

N. M. Zozulya

Saint-Petersburg State University
199034 Russia, Saint-Petersburg, University emb., 11

THE CONTEXT AS A TOOL OF CONSERVATION AND TRANSMITTING OF THE MEMORIES IN W. G. SEBALD'S NOVEL "AUSTERLITZ"

The article provides a synopsis of the assumed functions of photography and other visual images in the last novel of the German writer W. G. Sebald "Austerlitz". Traditionally Sebald's novels (and use of photographic series in them particularly) are extensively studied in the meaning of the reflection of the Holocaust history, the experience of trauma feeling and the search for identity by the "lost generation". Concentrating on the mentioned topics the researchers (T. Hoffman, W. Rose, V. N. Akhtyrskaya and others) consider the issue of photo poetics only within the bounds of the studied problem and beyond the aspect of the uniqueness of the word-image-combination as such and the correlation of the visual insertions with the plot, narration and other poetics levels of Sebald's novels. In other words, Sebald works studies show a lack of the viewpoint of the photograph as an element around which the text is built; as a starting point for creating a storyline. The analysis of the novel reveals the significance of visual objects as keepers of the memories, their drivers or contrari wise as elements that prevent the activation of memory. The study of photographic insertions with the involvement of key ideas of the French philosopher R. Barthes gives the opportunity to look at the photography not as a technical way of capturing reality fragments, but, first of all, as the only possible tool for reconstruction of the "lost" events in the memory of a person.

Key words: Winfrid Georg Sebald, photograph, Roland Barthes, memory, "Austerlitz."

References

1. Eggers Ch. Das Dunkel durchdringen, das uns umgibt. Die Fotografie im Werk W. G. Sebald. Frankfurt / Main: Peter Lang, 2011. 99 s.
2. Sebald W. G. Austerlitz. 7. Auflage. Frankfurt / Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2015. 432 s.
3. Sebald W. G. Austerlitz / Trans. by M. Koreneva. SPb: The Azbuka-Klassika, 2006. 350 p. (in russ.).
4. Hoffmann T., Rose U. Quasi Jenseits der Zeit. // Zeitschrift für deutsche Philologie. 2006. Bd. 125. P. 580–608
5. Prasser J. Der literarische Held und sein mediales alterego: die Wechselwirkung von Medien und personaler Identität in deutschsprachigen Romanen der Jahrtausendwende. Diss., Freiburg i. Br., Univ. 2014. 268 S.
6. Barthes R. Camera lucida (translated by M. Ryklin). M.: Ad Marginem, 1997. 94 p. (in russ.).
7. Scholz Ch. Ein Gespräch mit dem Schriftsteller W. G. Sebald über Literatur und Photographie. In: Neue Züricher Zeitung. Februar. 2000. 26./27. P. 1–6.

УДК 821.112.2. (436)

Т. А. Федяева

Санкт-Петербургский государственный аграрный университет
196601 РФ, СПб, Пушкин, Петербургское шоссе, 2

ПОЭТОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ САТИРЫ КАРЛА КРАУСА

© Т. А. Федяева, 2017

В статье анализируются мало изученные в отечественном литературоведении принципы поэтики сатиры в творчестве классика австрийской литературы XX века Карла Крауса в их связи с эстетикой сатиры, очерчивается круг новаторских идей писателя в этой области. К. Краус обогатил сатиру XX века введением диалогических повествовательных приемов (техники многосубъектного повествования, некомментируемого цитирования), но риторические первоосновы сатиры (концепция героя, функция автора-ритора) сохранили свое значение в его творчестве.

Ключевые слова поэтика, эстетика, сатира, идеал, изолированная цитата, символ, монологическое сознание.

К. Краус (1874–1936) — великий австрийский сатирик и публицист, одна из самых ярких фигур австрийской литературы первой трети XX века. Он во многом определил развитие австрийской литературы в первой половине XX века. Тем не менее его концепция сатиры до сих пор остается мало изученной в отечественном литературоведении. За последнее тридцатилетие творчеству К. Крауса была посвящена лишь одна кандидатская диссертация Н. С. Шалгиновой «Художественный мир К. Крауса» (2007). Произведения Крауса остаются недоступными русскоязычному читателю, так как из всего обширного наследия сатирика на русский язык переведена небольшая подборка его афоризмов (перевод А. В. Белобратова). Цель данной статьи — анализ поэтологических основ сатиры Крауса в связи с его эстетическими воззрениями.

На рубеже XIX–XX веков сатира оставалась областью непреодоленной риторики, заложенной в само основание эстетических и поэтологических принципов сатирического произведения. Общеизвестные гегелевско-шиллеровские формулировки сатиры с предельной ясностью фиксируют в качестве ее основы автономию духа и жизни, а также приоритет идеала (по Шиллеру) и идеи (по Гегелю) над образом. Действительность в рамках этой логики становилась объектом отрицания с высшей и привилегированной точки зрения, к которой был приобщен всезнающий автор.

Известный австрийский литературовед Г. Штиг в книге «Бреннер и Факел» (1976) правомерно проводит аналогии во взглядах Крауса на сатиру с ее шиллеровской трактовкой [1, р. 162–163], отсылая к известному шиллеровскому определению сатиры: «Сатирическим бывает поэт, когда предметом своим избирает отдаление от природы и противоречие между действительностью и идеалом... Но он может сделать это как серьезно и страстно, так и шутливо и весело... Первое совершает сатира бичующая, или патетическая, второе — сатира шуточная» [2, с. 343]. Г. Штиг находит в сатире Крауса сочетание обеих форм сатиры при преобладании патетики, но исходная схема сатиры, как ее понимал Шиллер, подтверждается Краусом как в его творчестве, так и в его публицистике. Так, в статье «Нестрой и потомки» (1912),

высказываясь о сущности сатиры, Краус пишет о том, что сатира «несет в себе истинную символику, которая приметы обнаруженного ею безобразия мира обращает к утраченной им красоте...» [3, р. 156–157]. Риторическое по своей природе противоречие между идеалом и действительностью составляло, таким образом, основу сатирических установок Крауса, определяло проблематику всего его творчества.

Известный исследователь творчества Крауса Э. Тиммс выделил три основные парадигмы сатиры Крауса: парадигму «маскарада и карнавала» [4, S. 93], в частности, критику австрийского маскарада, парадигму суда — восприятие жизни как судебного процесса, подобного тому, который Кафка изобразил в романе «Процесс», и парадигму приговора, то есть грядущего Апокалипсиса.

Область идеального охватывала краусовская категория первоисточника (*der Ursprung*). Она включала в себя представления о религии, морали, природе, языке и искусстве как первоосновах существования человека и мира и отражала типично австрийские представления о жизни в гармонии с природой и окружающими людьми. Исследователь творчества Крауса К. Кролоп так писал об этой стороне взглядов Крауса: «Нетронутый ландшафт, невинные звери, невинный ребенок и за всем этим — безгрешный человек, который магическим образом обретает свой язык» [5, р. 21]. Конфронтация идеальных представлений «первоисточника» и исторического времени, которое их предало — главные установки, сформировавшие идеологическую составляющую сатирического творчества Крауса. Идеалы помещались в прошлое, с которым соотносилось настоящее, сделавшее «идеалы достоянием рынка» [5, р. 21], а искусство — «средством рекламы» [5, р. 21].

В соответствии с этими установками сатирическое обличение в творчестве К. Крауса имело ярко выраженную риторическую основу, согласно которой автор-ритор владел истиной безраздельно и транслировал ее как героям, противопоставленным авторской высшей точке зрения, так и читателям, которые обучались знанию о плохом и хорошем. Именно как таковой, то есть как автор-ритор,

он организует свою публицистическую деятельность в издаваемом им журнале «Факел» (1899–1936), в котором он монополизирует право на креативную деятельность и многие годы является единственным автором. Ритором он оставался и в художественном творчестве. Его пьесы свидетельствовали о неодолимости границы между главным героем — авторским двойником, глашатаем истины, и остальными персонажами — маленькими, средними людьми, которым автор отказал в праве на преобразование и свою точку зрения. Тип героя-мессии, противопоставленный человеку массы, представлен во всех драмах Крауса. Это писатель-гуманист Нерглер в драме «Последние дни человечества» (1918), поэт в пьесах «Пьеса-фантазия» (1922) и «Театр-фантазия» (1924), публицист Аркус в драме «Неодолимые» (1927). Авторское Я, таким образом, оставалось вне рамок сатирического самоопределения, а его слово не только заключало в себе последнюю смысловую инстанцию, но и подчиняло себе слово героя, делая его абсолютно объектным.

Удивительно при этом, что творчество австрийского сатирика было признано в начале XX века новаторским и передовым. Это связано в первую очередь с тем, что, сохраняя риторику как фундаментальный принцип сатиры, Краус разработал систему новаторских формотворческих приемов, которые впоследствии станут основой сатиры неклассического типа.

Так, центральным поэтологическим приемом сатиры Крауса стал принцип саморазоблачения, согласно которому герою предоставлялось право на самовыражение, которое затем превращалось в объект критики сатирика, но критики, умело маскирующей функцию автора-ритора. Этой цели служила разработанная Краусом техника некомментируемого цитирования. Ученик Крауса Элиас Канетти (1905–1995) писал: «Цитата, как он ее употреблял, свидетельствовала против цитируемого, часто становилась настоящей кульминацией, завершением того, что комментатор мог выдвинуть против автора. У Карла Крауса была способность осуждать людей, так сказать, их собственными устами. А источник этого мастерства ... заключался в том, что я назвал бы слуховой цитатой» [6. Р. 5].

Сатиры Крауса строились на использовании средств языкового мимесиса. В «Факеле» и в драме «Последние дни человечества» он зафиксировал тысячи голосов своего времени, которые, однако, воспроизводились не с целью представить мир как полифоническое единство, а с целью сатирического осуждения.

В предисловии к драме «Последние дни человечества» Краус объясняет суть техники некомментируемого цитирования: «Самые невероятные события, о которых здесь написано, произошли на самом деле... Самые невероятные разговоры, которые здесь ведутся, переданы буквально; самые яркие вымыслы являются цитатами» [7. Р. 5]. В 1929 году он, имея в виду сатиру Ювенала, более подробно раскрывает мотивы, которые стали для него основными при разработке метода изолированной цитаты: «Тогда еще (в античной сатире — Т. Ф.) между материалом и образом было некоторое пространство. Он писал сатиру, так как ему было трудно не писать ее. Я, видимо, в виде наказания должен жить во времена, которые сами

по себе так комичны, что уже не ощущают своего комизма и не слышат смеха. Сначала мне казалось, что времени можно служить, отражая это состояние, что для изображения действительности достаточно простой репродукции, из которой родилась бы сатира. Однако писать ее стало труднее, так как действительность, кажется, срослась с ней до предела и от того, кто ее видит и понимает, требуется лишь цитировать ее. Но эта легкость оказалась кажущейся, так как возможность простого «записывания» времени все же ставила перед сатириком определенные проблемы. Так я стал творцом цитат, и не более того, однако я не хотел бы умалять свою заслугу в воспроизведении времени как простого его цитирования. Искусство состоит здесь в опускании кавычек, в плагиате подходящих фактов, в манере подачи, которая превращает их подборку в произведение искусства» [8, р. 800].

Техника «слуховой цитаты» была частью разработанной Краусом методики объективации повествования в сатирическом произведении. Процесс объективации подразумевал внедрение в произведение «форм многосубъектного повествования», то есть умение автора «говорить языком героев» [9, с. 297]. К речи сатирических персонажей Краус применяет принцип «оличнения», то есть последовательно связывает стиль с точкой зрения персонажей, развивая искусство «физиогномики стиля» (Г.-Х. Лихтенберг) до высочайшей степени. Такая техника цитирования, по его мнению, позволила ему вывести «моральные изъяны» представителей разных слоев общества [5, р. 31] из грамматических и стилевых особенностей языка в его индивидуальном употреблении. На этом пути Краус сделал множество художественных открытий, которые затем разовьют его последователи, в том числе и Канетти.

Одним из основных приемов некомментируемого цитирования в творчестве Крауса стал монтаж цитат, например, из газет и литературных произведений. Возникающий сатирический эффект являлся способом авторской оценки. Вот типичный пример такого цитирования: «Иоганн Файгль, гофрат и вице-президент Венского суда в качестве председателя Венского суда присяжных присудил 10 марта 1904 года к пожизненному заключению в особо тяжелых условиях двадцатитрехлетнего молодого человека, который в подвыпившем виде пристал к женщине на Рингштрассе и пытался отобрать у нее 1 крону 20 грошей» [10, р. 157]. Это сообщение, взятое из газеты «Новая свободная пресса», Краус предваряет цитатой из Гамлета, то есть в роли высшего судьи выступает не сатирик, а сама литература, область идеального. Так цитата у Крауса становится частью символической структуры образа. Фраза при этом «понимается как зеркало или образ действительности, в котором реальность находит свое фальшивое отражение» [11, р. 230]. Символический план вводится, чтобы выявить эту фальшь и одновременно несет в себе функцию монологически-авторитарного завершения текста при диалогической форме организации материала.

Для Крауса было важно и такое средство диалогизации языковой структуры текста, как интонация. Интонация, пишет Краус, «это проявление мысли вовне» [12, р. 349]. Только в интонации, при произнесении, ста-

новится, по его мнению, ясной скрытая мысль, стоящая за словами.

Эту точку зрения полностью подтверждают результаты современных исследований, касающихся функции интонации в литературном произведении. В. И. Тюпа, исследуя субъектную организацию произведения, писал: «Интонация представляет собой экспрессивную, эмоционально-волевою сторону речи, знаменующую двоякую ценностную позицию говорящего: по отношению к предмету речи и ее адресату... Интонация — событийна: именно она связывает субъект, объект и адресат речи в конкретное единство коммуникативного события (дискурса) ... Будучи своего рода голосовой «жестикულიацией», интонация путем эмфатического воздействия на материал внешней (знаковой) речи устремлена непосредственно к внутреннему слуху адресата и представляет собой неперебиваемый в знаки избыток внутренней речи, манифестирующей смысл высказывания, минуя языковые значения текста» [13, с. 85]. В таком понимании интонация передает истинное отношение говорящего к предмету речи и адресату.

Краус использует дискурсивный момент интонации с целью обличения лживости высказывания не только отдельного лица, но и высказывания как речевого клише. Он запечатлевает интонацию, чтобы выявить «интонационную ложь» («Tonfallschwindel») и «интонационные ловушки» («Tonfallstricke»). Приведем характерный для Крауса пример диалогизации публицистических сообщений в «Факеле», когда он представляет их в виде диалогов, наделяет фактические и вымышленные образы голосами: «В Австрии не до смеха. Конрад фон Гетцендорф стал генерал-аншефом. Вот он изучает карту Балкан. Тут при дворе победила партия мира и появился фотограф Сколик. “Позвольте сделать небольшой снимок!” — “Для истории?” — “Нет, для интересной газеты” — “Ага, для воспоминаний об эпохе?” — “Да, для «Вохе», — “А я как раз изучаю карту Балкан” — “Это то, что нужно” — “Это долго?” — “Один исторический момент, прошу Вас!” — “Мне продолжать изучать карту Балкан?” — “Конечно, экселенц, продолжайте спокойно изучать карту. — Так, еще непринужденнее — нет, это неестественно. — Ваше Превосходительство, если я смею Вас просить, отойдите немного назад — так, расслабьтесь, храбрее, еще храбрее. Это будет хорошее воспоминание о серьезных временах. — Вот так, хорошо, еще немного, теперь, пожалуйста, Ваше превосходительство, сделайте враждебное лицо! — Момент! — Благодарю!”» [14, р. 366–367]. Сатирический эффект возникает здесь из столкновения двух речевых манер, двух интонационных тональностей — «низкого» профессионального жаргона фотографа, который стремится угодить высокопоставленной фигуре, и «высокого» стиля представителя власти, который скрывает за красивыми словами кровавые намерения. Одна ложь сталкивается с другой ложью. Так участники диалога сами разоблачают себя, сами выносят себе приговор. Диалоговая техника объективации повествования, таким образом, поразительным образом сочетается в творчестве Крауса с ярко выраженными принципами монологического завершения текста.

В пьесе «Последние дни человечества» запечатлены тысячи голосов, представляющие всевозможные точки зрения на происходящее. Казалось бы, это антиинвентаризирующая тенденция, демонстрирующая стремление автора представить множество индивидуальных позиций, мнений, точек зрения. Однако, как писал М. Бахтин, «дело не в самом наличии определенных языковых стилей, социальных диалектов», а в том, «под каким диалогическим углом они сопоставлены или противопоставлены в произведении» [15, с. 242].

Голоса, зафиксированные в «Последних днях человечества», не соотнесены диалогически. При сохранении принципа разноголосицы они лишены индивидуального звучания, в конечном итоге представляя собой варианты одной смысловой позиции — позиции прессы, которая в свою очередь также не самостоятельна в суждениях и проводит идеологическую линию правящего класса. Тысячи голосов, названных по имени и безымянных, которые запечатлены в драме «Последние дни человечества», составляющие, как пишет Краус, «мелодию жизни» [7, р. 5], предстают с точки зрения высших духовных ценностей изначально мертвыми, лишенными личностного начала. Уже в предисловии к пьесе Краус говорит о героях как о призраках, о масках, за которыми нет живого лица. Активность героев — мнимая, их судьба предрешена автором заранее, образ предельно овеществлен, монологически замкнут, лишен перспективы и любой надежды на развитие и личностное преобразование.

Готовность послушно принять чужую точку зрения, занять чужую позицию, идущую вразрез со здравым смыслом, делает всех участников драмы массой, партией войны, которой противостоит один голос — голос писателя Нерглера — хрониста и комментатора событий. Он является носителем живого, образного слова, но в пьесе его сознание, сознание хроникера, «монологически завладевает ситуацией и репликами ее участников... Диалог как бы разыгрывается в “режиссерском” сознании его свидетеля и оказывается вполне одногласным при многочисленности говорящих» [13, с. 72]. Так тип героя-мессии, отказывавшего в праве на преобразование другим персонажам, становится по существу авторским двойником, героем-ритором, приобщенным к абсолютной истине.

Позиция автора в пьесе строится на представлении Крауса о себе как хронисте времени в его движении к Апокалипсису. Краус писал в предисловии к «Последним дням человечества»: «Документ — это фигура: сообщения возникают как образы, образы снижаются до передовиц; фельетон получает голос, который звучит монологически... Интонации несутся и грохочут через время, сливаясь в хорал дьявольского действия» [7, р. 5]. Вместе с тем голос сатирика — это голос пророка, провидца. Э. Тиммс в книге «К. Краус — сатирик Апокалипсиса» устанавливает многочисленные примеры обращения Крауса к библейской стилистике, когда Краус перенимает стиль, тон, язык библейских пророчеств.

Если чередой «антигероев» «Последних дней человечества» закрыта высшая точка зрения, которую представляет автор, и дистанция между ними и автором становится максимальной, то в отношениях поэт — Бог

она сокращается до того предела, который позволяет говорить о полном отождествлении автора с высшим началом. Голос Христа, который в финале драмы объявляет о конце света — это, в сущности, голос самого Крауса. Для него Христос — это прежде всего судья, как бы высший сатирик, дающий и земному автору право судить и осуждать. Так Краус, отождествивший себя с Христом, на протяжении всего своего творчества осуществлял одну из главных функций автора-ритора — быть носителем принципа знания и нормы, определять, где добро и где зло.

Краус не допускал сведения своей сатиры до конкретных поводов и имен. Сатирик, по мнению Крауса, не фиксирует факты, он — провидец и работает с их возможным развитием. Материал сатиры — не конкретный человек, а «возможность». Сатира в отличие от любой актуальной полемики монологична, не ждет ответа: «Как только жалоба стала искусством, она перестала ждать ответа... Сатира не оскорбляет и не осведомляет, она живет, не зная раскаяния, а то, что господа жертвы крадут, отказываются от профессии или могут умереть, так это не более, чем фатальная ситуация, о которой через пятьдесят лет начисто забудут» [16, p. 347].

Краус обезличивает образы через введение в субъектную сферу сатирического произведения символического плана: «Не обращая внимания на личность, я реагирую на шум и не интересуюсь, откуда они взялись. Что мне с того, что галлюцинации и видения имеют имена, живут и отвечают за что-то? Что мне с того, что какой-то Мюнц существует в реальности? Если бы он сам был объектом, я сделал бы по-другому. Если он будет обижаться на сатиру, он обидит сатиру. Вне ее он может существовать, но не быть оправданным. Его репутация может быть в порядке, но это сатиру не интересует. Мотивы и намерения меня не касаются... Для сатиры нет ничего более безразличного... Таким образом, сатира далека от чувства вражды и означает стремление к идеальной общности, к которой она приникает не против, но через посредство реального человека» [17, p. 338]. Идеальная общность, по Краусу, согласно мнению исследователя его творчества Р. Меркеля, это не сообщество людей, а «проекция нормативного горизонта» сатиры [18, p. 346].

Сочинения Крауса, как и романы Джойса, «полны мифологических параллелей» [4, p. 93]. Э. Тиммс указывает на литературные архетипы, к которым Краус возводит отдельные фигуры. Например, главный редактор «Neue freie Presse» М. Бенедикт как разрушитель цивилизации восходит к мифологическому архетипу Антихриста.

Герои Крауса — объекты, они в соответствии с канонами риторической сатиры полностью овеществлены и являются негативной проекцией авторского «я», которое не видит в них полноправного «ты», другого субъекта. Автор не ждет ответа от героя. Сатирик, по определению Крауса, всегда остается «моральным судьей». Его сатира, «защищая нормы, игнорирует интересы жертвы» [18, p. 359]. Как верно отметила Н. С. Шалгинова, «формальное многоголосие цитируемых текстов сливалось в один пространственный монолог, который читал мономан Краус, одолеваемый апокалиптическими видениями»

[19, с. 351]. Такое нелюбовное созерцание жизни с неких ценностных высот непричастно ее реальной сложности, которая игнорировалась риторической словесностью в угоду заранее заданным критериям, нормам и схемам. Противопоставив себя бытию и основной массе своих героев, Краус сделал невозможным диалог с ними, лишил их права быть его полноправными участниками.

Сатира Крауса, таким образом, при всем многообразии введенных им в литературу диалогических форм организации повествования (принцип саморазоблачения героя через введение особой техники цитирования и приемов работы с интонационным рисунком образа, концепция героя как неповторимого голоса), в целом остается образцом непреодоленной риторики. Тем не менее, новаторские идеи Крауса в области поэтики сатиры были чутко восприняты многими значительными немецкоязычными авторами и легли в основу поэтики сатиры неклассического типа, а его творчество до сих пор остается предметом осмысления не только писателей и литературоведов, но и философов.

Список литературы

1. *Stieg G.* Der Brenner und die Fackel. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1976.
2. *Шиллер Ф.* О наивной и сентиментальной поэзии / Шиллер Ф. Статьи по эстетике. М.-Л.: Academia, 1935. С. 340–361.
3. *Kraus K.* Nestroy und die Folgen / Kraus K. Magie der Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
4. *Timms E. K.* Kraus. Satiriker der Apokalypse. Wien: Deuticke, 1995.
5. *Krolop K.* Sprachsatire als Zeitsatire bei K. Kraus. Berlin: Akademie, 1987.
6. *Canetti E.* Karl Kraus. Schule des Widerstandes / Canetti E. Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981.
7. *Kraus K.* Die letzten Tage der Menschheit. München: Hanser, 1964.
8. Die Fackel. Die Zeitschrift. Herausgeber Karl Kraus. Wien, 1899–1936. Nr. 1–2.
9. *Бройтман С. Н.* Историческая поэтика. М.: Издательский центр РГГУ, 2001 420 с.
10. Die Fackel. Die Zeitschrift. Herausgeber Karl Kraus. Wien, 1899–1936. Nr. 10.
11. *Niehoff R.* Die Herrschaft der des Textes. Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 1991.
12. Die Fackel. Die Zeitschrift. Herausgeber Karl Kraus. Wien, 1899–1936. Nr. 9.
13. *Тюна В. И.* Аналитика художественного. М.: Лабиринт, 2001. 192 с.
14. Die Fackel. Die Zeitschrift. Herausgeber Karl Kraus. Wien, 1899–1936. Nr. 3.
15. *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Советский писатель, 1963. 180 с.
16. Die Fackel. Die Zeitschrift. Herausgeber Karl Kraus. Wien, 1899–1936. Nr. 27.
17. Die Fackel. Die Zeitschrift. Herausgeber Karl Kraus. Wien, 1899–1936. Nr. 11.
18. *Merkel R.* Strafrecht und Satire im Werk von K. Kraus. Baden-Baden: Nomos, 1994.
19. *Шалгинова Н. С.* Цитата и цитирование в журнале Карла Крауса «Факел» / Русская германистика. Ежегодник российского союза германистов. Т. II. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 345–351.

T. A. Fedyaeva

St. Petersburg state Agrarian University
196601 Russia, Saint-Petersburg, Petersburg av., 2

KARL KRAUS'S POETICS OF SATIRE

The author analyzes little-studied in the domestic literature the principles of the poetics of satire in the works of classics of Austrian literature of the twentieth century Karl Kraus in relation to the aesthetics of satire, outlines the range of innovative ideas of the writer in this field. K. Kraus enriched satire of the twentieth century with the introduction of dialogic narrative techniques (techniques subjectivity of the narrative, isolated quote), but the fundamental rhetorical satire (the concept of the hero, the function of the author as a conductor) has retained its importance in his work.

Key words poetics, aesthetics, satire, ideal, isolated quote, symbol, monolog consciousness

References

1. Stieg G. Der Brenner und die Fackel. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1976.
2. Schiller F. About naive and sentimental poetry / Schiller F. Articles on aesthetics. M.-L.: Academia, 1935. P. 340–361 (in russ.).
3. Kraus K. Nestroy und die Folgen / Kraus K. Magie der Sprache. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1974.
4. Timms E. K. Kraus. Satiriker der Apokalypse. Wien: Deuticke, 1995.
5. Krolow K. Sprachsatire als Zeitsatire bei K. Kraus. Berlin: Akademie, 1987.
6. Canetti E. Karl Kraus. Schule des Widerstandes / Canetti E. Das Gewissen der Worte. Essays. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1981.
7. Kraus K. Die letzten Tage der Menschheit. München: Hanser, 1964.
8. Die Fackel. Die Zeitschrift. Herausgeber Karl Kraus. Wien, 1899–1936. Nr. 1–2.
9. S. Breitman. Historical poetics. Moscow: Publishing Center of the Russian State University for the Humanities, 2001. 420 p. (in russ.).
10. Die Fackel. Die Zeitschrift. Herausgeber Karl Kraus. Wien, 1899–1936. Nr. 10.
11. Niehoff R. Die Herrschaft der des Textes. Tübingen: M. Niemeyer Verlag, 1991.
12. Die Fackel. Die Zeitschrift. Herausgeber Karl Kraus. Wien, 1899–1936. Nr. 9.
13. Tyupa V. I. Analytics of the artistic. M.: Labirint, 2001. 192 p. (in russ.).
14. Die Fackel. Die Zeitschrift. Herausgeber Karl Kraus. Wien, 1899–1936. Nr. 3.
15. Bakhtin M. M. Problems of Dostoevsky's poetics. M.: Soviet writer, 1963. 180 p. (in russ.).
16. Die Fackel. Die Zeitschrift. Herausgeber Karl Kraus. Wien, 1899–1936. Nr. 27.
17. Die Fackel. Die Zeitschrift. Herausgeber Karl Kraus. Wien, 1899–1936. Nr. 11.
18. Merkel R. Strafrecht und Satire im Werk von K. Kraus. Baden-Baden: Nomos, 1994.
19. Shalginova N. S. Quotation and quoting in the journal of Karl Kraus "Fackel" / Russian Germanistics. Yearbook of the Russian Union of Germanists. Vol. II. M.: Languages of Slavic Culture, 2006. P. 345–351 (in russ.).

УДК 82

Л. Р. Бойкарова

Таврическая академия Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского
295007 РФ, Республика Крым, г. Симферополь, пр. академика Вернадского, 4ОПЫТ ПЕРЕВОДА ТРАГЕДИИ У. ШЕКСПИРА «РИЧАРД III»
НА УКРАИНСКИЙ ЯЗЫК (К ПРОБЛЕМЕ СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА)

© Л. Р. Бойкарова, 2017

В статье рассматривается теория и практика перевода в контексте темы диалога автора и переводчика и диктуемой им методики «переговоров» (У. Эко). Автор обращается, в частности, к переводу Борисом Теном «Ричарда III» У. Шекспира на украинский язык, демонстрируя его семантическую насыщенность, тонкое ощущение речевых нюансов первоисточника, глубокое постижение поэтики и проблематики.

Вывод автора состоит в том, что успех диалога («переговоров») между автором и переводчиком заключается в достижении компромисса, который, собственно, и обеспечивает качество перевода.

Ключевые слова: В. Шекспир, «Ричард III», перевод, украинский язык, диалог, «переговоры».

Современные переводоведческие студии убедительно демонстрируют открытость терминологической парадигмы, синтезированность и сложность методологических принципов и систем, тесную взаимосвязь концептуальных подходов к пониманию, восприятия и интерпретации иноязычных художественных текстов. Поэтому в современных исследованиях художественного перевода все отчетливее просматривается тенденция к признанию переводчика не просто ретранслятором эстетики и философии оригинального произведения, а по крайней мере соавтором конечного продукта перевода — того текста, что замещает оригинальное произведение для читателя в рамках культуры-приемника. Эта мысль совпадает с общей тенденцией к усвоению гуманитарными науками достижений когнитивистики с ее утверждением об образности и метафоричности как неотъемлемых характеристик мышления, что и обуславливает актуальность данной темы.

Предметом пристального изучения является переводчик как самый активный участник литературного процесса. Об этом свидетельствуют научные работы Н. К. Гарбовского, В. Изера, Р. Ингардена, В. М. Жирмунского, Г. Д. Клочека, М. Б. Лановик, О. В. Ребрия, М. Хайдеггера, А. Д. Швейцера, У. Эко и др.

Цель статьи — рассмотреть особенности диалога между автором первоисточника и переводчика на материале пьесы У. Шекспира «Ричард III» в переводческой интерпретации Бориса Тена.

Системный подход к «фактам» оригинала формирует соответствующие переводческие установки, которые обеспечивают «как вечность, повседневность, так и мгновенность <...>, художественного произведения, опредмеченного и полного текучих смыслов» [10, с. 162], создающих условия для его дальнейшего «пробытия» в инокультурном, иноязычном пространстве. Учитывая это, А. Д. Швейцер отмечает, что установка переводчика на передачу коммуникативного эффекта первичного текста, частично модифицирована различиями между двумя языками, культурами, а, следо-

вательно — и двумя коммуникативными ситуациями, формируется и обусловлено однонаправленным и двухфазным процессом межъязыковой коммуникации, субъектами которого выступают автор и переводчик [11, с. 60]. Создавая «собственную версию» литературного произведения, переводчик выстраивает другой (свой) «оригинал», занимая при этом ту же позицию, что и автор первоисточника. Сознательно подчиняя свою индивидуальность автору, он «размыкает» свой опыт в созерцательность, представляя себя проводником идей и образов автора оригинала. При этом общеизвестным является тот факт, что абсолютно точно, без каких-либо искажений и отклонений воспроизведение текста оригинала переводчиком невозможно, поскольку «перевод есть лишь приближение, более или менее полное, но никогда не абсолютное, к тексту оригинала» [1, с. 179].

Продолжением этого тезиса является утверждение У. Эко о том, что «любой перевод намечает окраины неверности вокруг ядра предполагаемой верности, но решение о местоположении этого ядра и о ширине этих окраин зависит от целей, поставленных перед собой переводчиком» [13, с. 17]. Следовательно, отношения между автором оригинала и переводчиком могут складываться по-разному, и это диктует различные методологические подходы их интерпретации. Мотивированным в связи с этим является, на наш взгляд, практика осмысления этих взаимосвязей с позиции ведения переговоров, предложенная У. Эко в книге «Сказать почти то же самое» (2006). Существенна идея исследователя о переводе как «процессе переговоров». Участниками здесь выступают, с одной стороны, — текст-источник со своими автономными правами, а подчас и фигура эмпирического автора (еще живого) с его возможными притязаниями на контроль, а также вся та культура, в которой рождается данный текст; с другой стороны — текст прибытия и та культура, в которой он появляется [13, с. 19]. Таким образом, исходной точкой перевода является текст с его открытостью к многочисленным толкованиям, в которых

разные детали нанизываются, переплетаются и перекликаются, создавая поле для новых прочтений.

Это является следствием того, что автор и переводчик подходят к тексту с разных позиций. Автор синтезирует художественный мир, используя различные поэтические средства, вкладывая в текст свои чувства и переживания. Переводчик, читая оригинал, анализирует в нем все до мельчайших деталей: авторский стиль, систему мировоззренческих ориентаций, этических и эстетических взглядов, художественный метод, манеру письма. Такие невидимые «переговоры» переводчика с автором оригинала проходят в несколько этапов.

На первом этапе главную позицию занимает автор: переводчик, который является зависимым от автора оригинала и ограничен его идеями, во всем полагается на автора, нередко превращая оригинал в подстрочник. Критикуя такой перевод, М. А. Новикова утверждает, что «подстрочник “алгебраизирует” переводимое произведение, начисто отторгает его от “гармонии” материнской культуры, от глубинных ассоциаций, как эстетических, так и философских» [6, с. 73].

На втором этапе переводчик осмысливает текст заново, анализирует его, определяет функциональные доминанты, раскрывая скрытые смыслы и сюжеты. Его позиции сливаются с авторскими, и обе стороны выступают как равноправные партнеры в процессе переговоров.

На последнем этапе переводчик еще больше приближается к автору, при этом он более свободен в выборе средств передачи его интенций, мироощущения, особенностей художественного мышления и воспроизводимых художественных образов. Осуществляя свой выбор, переводчик сознательно или подсознательно ориентируется на собственное понимание художественного мира автора, выступает важным фактором структурной организации произведения, определяющим средством его целостности, «системной организованности его материальной поэтики» (Г. Д. Ключек). Именно этот этап определяется как «сотворчество» и «взаимопонимание», которого автор и переводчик стремятся достичь в процессе переговоров. Практическая реализация такого гармонического сотрудничества обусловлена уровнем переводческого мастерства и профессиональной компетенции, определяющие мотивы переводческого поведения и перспективы дальнейшей деятельности по использованию соответствующих форм и средств реализации собственных (читательских) впечатлений, оценочных суждений и принятия творческих решений.

Однако следует отметить, что переводчик, как и каждый человек, имеет свой идиолект, то есть профессиональные приемы и средства решения чисто переводческой проблемы, которые, повторяясь в практической деятельности конкретного переводчика, становятся его «визитной карточкой». Т. Р. Кыяк отмечает, что «идиолект переводчика по своей содержательной структуре является более сложным, чем идиолект автора оригинала: у адресанта эта структура двухкомпонентная (типология лингвистических единиц и типология их конотативного употребления), тогда как у переводчика

она уже трехкомпонентная (прилагается еще типология профессионализма)» [2, с. 353]. Однако этот аспект содержательной многослойной структуры переводческого восприятия оригинала (создание текста перевода) не всегда учитывается исследователями.

Таким образом, прежде всего, переводчик проектирует на себя зафиксированные автором реалии действительности, возникающие для него определенными «знаками», которые он декодирует, домысливает незавершенные фрагменты, предоставляя произведению собственное художественное толкование. Такая активная позиция отражает ценностное отношение переводчика к отображаемой автором произведения действительности, раскрывается через восприятие этого произведения как «эстетического объекта» (М. М. Бахтин) со всеми его характеристиками и законами функционирования. Речь идет об эйдетизме, или «всеобъемлющем взгляде» («total recall») как «способности художника к сохранению и воспроизведению образов и эпизодов» [5, с. 314], в частности визуальных (изображение), аудиальных (звуки), одорологических (запахи), тактильных (осязание), которые подчеркивают внутреннее видение произведения и выступают существенными характеристиками художественного мира автора, и следовательно, неотъемлемыми составляющими его художественной концепции. Разумеется, воспроизведение в переводе обусловлено определенными трудностями, поскольку каждое явление художественного мира в сознании переводчика имеет свои степени соприкосновения.

Учитывая подчеркнутую Г. Д. Ключеком необходимость «живописания словом с использованием выразительных ресурсов», можно констатировать, что именно визуальная составляющая художественного произведения, которая охватывает все многообразие окружающего мира (пейзажи, интерьеры, портреты литературных персонажей и т. д.), создает «внутреннее» художественное видение отображаемого объекта. Таким образом, переводчик пытается воплотить в художественном образе собственное видение, и чем ярче будет воссоздана им картина, тем сильнее будет способность «выстроенного» им текста вызвать у читателя зрительные ассоциации, адекватные тем, что заложены автором оригинала. В то же время восприятие художественного мира автора переводчиком с последующей его реализацией в переводе осуществляется через осознание его природы, обозначенной двойной интенциональностью: с одной стороны, художественный мир — «созданный интенцией художника», с другой — «скорректирован в процессе восприятия интенцией реципиента», которым как раз и является переводчик. Его сознание открыто для принятия «эстетического объекта» (художественного мира автора), обеспечения ему «полноправной жизни» в новом художественном окружении. Продолжительность этой «жизни», «уровень ее актуализации, так же, как и частота “возвращения” к нему, — как утверждает Г. Д. Ключек, — определяется многими факторами, которые в своей совокупности составляют критерии оценки художественности» [3, с. 64].

Таким образом, важным для переводчика является освещение внутренних резервов оригинала — исследование авторского мировоззрения, художественного мышления с его особенностями. Выявление этих особенностей становится возможным благодаря осознанию переводчиком зависимости между своеобразием авторского художественного мира, его доминантными составляющими, выполняющие функцию внутренних системно-образующих факторов и поэтической техникой [3].

Следует отметить, что анализ мысли всегда является «аллегорическим относительно языка, который он использует» (М. Фуко), создание эффективной коммуникационной модели по определению базовых параметров диалога между автором и переводчиком остается открытым, поскольку преодоление разногласий двух или более знаковых (вербальных и невербальных) систем относится к сложным проблемам, которые ждут своего окончательного решения. С психолингвистической точки зрения такая коммуникация выглядит «патологической, потому что в этом процессе нарушается, как правило, автоматизированный процесс речевого общения и становятся заметными те составляющие его части, которые незаметны в норме» [8, с. 11].

Это требует от переводчика умения найти вне языка «намерение говорящего субъекта» (автора оригинала). Важно постичь «сознательную активность», то есть то, что автор хотел сказать, а еще и игру подсознания, которая вышла на поверхность в том, что он сказал, даже вопреки ему самому. Это может проявляться в почти незаметных нарушениях ритма произнесенных им слов. Важно найти «то неисчерпаемое слово, что изнутри наполняется жизнью, восстановить тонкий и невидимый текст, проникающий в пробелы между написанными строками и иногда смещает их» [9, с. 44].

Также переводчик сам должен иметь художественный талант, владеть литературным мастерством, притом владеть всем необходимым арсеналом средств выразительности, иметь свою эстетическую позицию. Естественно, что литературный стиль, манера письма могут не совпадать с авторскими, поскольку являются предметами разного смыслового формата. Но стоит быть осторожным, чтобы перевод не превратился в редактирование и стал «автопортретом переводчика» (К. И. Чуковский). Поэтому, согласно теории переговоров У. Эко, переводчику стоит подобрать такой эквивалент, который точно раскроет соответствующее «ядерное содержание», тем самым дать возможность узнать или понять ту или иную концепцию. При этом переводчик в своем стремлении сохранить интенцию текста оригинала, принимает решение договориться «о серьезных нарушениях отвлеченного принципа буквализма» [13, с. 106]. Более того, освещение «ядерного содержания» происходит через осознание переводчиком границ переводимости. У. Эко пишет: «В своем опыте автора, переводимого на другие языки, я постоянно ощущал конфликт между необходимостью в том, чтобы перевод был “верен” написанному мною, и волнующим открытием того, как мой текст

преобразуется». Речь идет, в частности, о потенциалах истолкования текста, которые не были известны самому автору, о переводе, способном «подчас улучшить оригинал» [13, с. 14]. Это дает основание говорить о проведении переговоров между автором произведения и переводчиком в более активном формате.

Осознание того, что перевод также существует «под патронатом слова» (М. Б. Лановик), дает основания говорить о «литературоцентричности» этого феномена, который не зависит от психологического типа переводчика, а в большей степени определяется характером творческого процесса. Однако следует отметить, что иноязычная версия должна создаваться в той же психологической ситуации (по крайней мере, приближенной к ней), что и оригинал. Это позволит приблизить перевод к первоисточнику как по форме, стилю изложения, языковому оформлению, способу взаимосвязи между компонентами, так и по силе эстетического воздействия [4, с. 16].

Для осмысления выше изложенного теоретического материала о взаимодействии автора оригинала и переводчика обратимся к переводческой практике Бориса Тена, а именно к его версии пьесы У. Шекспира «Ричард III» (для анализа взят вступительный монолог Ричарда Глостера).

Переводческая практика Бориса Тена (настоящее имя — Николай Васильевич Хомычевский) была очерчена неоклассическими принципами сбалансированного перевода. Особенность переводчика — его образно-мелодичный язык, который легкой формой и простотой поэтического слова приближается к музыкальному речитативу и одновременно эмоциональная, динамичная и пластичная. Его переводы драматических текстов У. Шекспира — композиционно продуманные, эмоционально сдержанные, опосредованы необходимостью вдумчивого прочтения. Переводчик здесь — не столько непосредственный участник сценических событий, сколько мастер сложных шахматных композиций, который из определенного расстояния взвешивает оптимальные решения, подбирая подходящие фигуры. Это переводы, которые формируют интеллектуалов и потребность в хорошем образовании и знании творчества У. Шекспира.

Так, в переводе вступительный монолог Ричарда III обогащен комбинацией образно-смысловых связей, которые выражают глубину и непосредственность чувств персонажа, содержанием пережитых событий: «Why, I, in this *weak piping time of peace*, / Have no delight to pass away the time, / <...> I am *determined to prove a villain* / And *hate the idle pleasures of these days*» [14] — «У мирну пору млявих цих мелодій / В яких розвагах час мені збавляти? <...> Поклав собі негідником я стати / Їй прокляв пусті забави наших днів» [12, с. 317–318].

В переводе фраза «*the idle pleasures of these days*» как «пусті забави наших днів», что целесообразно передают содержание мысли: мирное время видится Ричарду временем апатии и застоя; люди, которые окружают протагониста, не стремятся к новым свершениям, а желают только «пустих забав».

Также переводчик точно передает то, что протагонист негативно воспринимает предметность мир-

ного времени, его ненависть к прекрасному. Ричарда отталкивает гармония, ему не нравятся придворные собрания и напыщенность окружения. Борис Тен наделяет это восприятие экспрессивными эпитетами с выразительными положительными звучаниями: *музика чарівна, звуки лютні мліїно-любострасні, літо світлодаїне, ніжні заглядання*.

Послевоенная обыденность характеризуется метафорой «*And all the clouds that lour'd upon our / House In the deep bosom of the ocean buried*» [14] и в переводе сохраняет свое семантическое значение: «*І хмари, що над домом нашим висли, / Поховано в глибокій лоні моря*» [12, с. 317]. Глубокое лоно моря выступает здесь символом крайнего застоя — в то время как в верхних слоях морей происходит постоянный обмен водных масс, воды глубинных слоев почти не перемещаются и имеют стабильную температуру независимо от времени года. Ричарда отталкивает статика послевоенной реальности.

О внутреннем стремлении действовать свидетельствует, в частности, фраза, в котором Глостер открыто говорит о том, что смерть Эдварда даст ему наконец возможность привнести суету в мире: «*And leave the world for me to bustle in*» [14] — «*На мене суєтний лишивши світ*» [12, с. 321], показывает масштаб его разрушительной пылкости, а также естественную наклонность будущего короля к решительным действиям. Фраза «*Now are our brows bound with victorious wreaths*» [14] в переводе звучит как «*Вінки зв'язали нам чоло віначають*» [12, с. 317], тем самым Борис Тен эксплицитно воссоздает то, что Глостер в победных венках видит оковы, которые ограничивают его свободу действий.

Следует заметить, что о войне протагонист говорит как о таком себе божестве мужского рода, используя при этом олицетворение: «*Grim visag'd War hath smooth'd his wrinkled front*» [14] и анимизирует слово «war». Это олицетворение сохраняется в переводе «*Розгладив зморшки грізночолої бій*» [12, с. 317], но переводчик использует вместо «war» (війна) бій, что еще раз подтверждает то, что Ричард обожает войну, потому что во времена противостояния он мог быть самим собой, реализуя свою ипостась — Ричард-воин.

В мирное время Ричард переживает катастрофическое для себя изменение — потерю собственной идентичности. Впервые в своей жизни протагонист сталкивается с ситуацией, когда необходимость воевать отсутствует. Такое изменение порождает кризис идентичности, что нашла свое отражение в тексте. Так, во второй строке первого Ричардового монолога присутствует каламбур: «*Now is the winter of our discontent / Made glorious summer by this son of York*» [14]. Многозначность реализуется здесь благодаря использованию существительного «son» (сын), который является омофоном к лексеме «sun» (солнце). Говоря о сыне Йорков («this son of York»), Ричард, может, имеет в виду своего брата, короля Эдварда, который и есть тем «сыном Йорка», что во время действия пьесы имеет титул английского монарха.

В переводе звучит так «*Нарешті сонце Йорка обернуло / Звад наших зиму в літо світлодаїне*» [12, с. 317].

Это сразу вызывает ассоциацию с королевской эмблемой короля Эдварда IV — солнцем, а также видим, что в свете солнца все недостатки внешности Ричарда оказываются еще более заметными.

Во вступительном монологе есть еще одно упоминание о солнце: «*Unless to spy my shadow in the sun / And descant on mine own deformity*» [14] — «*Хіба на сонці тінь свою зорити / Чи міркувати про потворність власну?*» [12, с. 317–318]. Все вокруг утопает в блестящем солнечном свете (имеются в виду придворные развлечения), Ричард не находит себе места. Солнечные лучи ярко демонстрируют все недостатки внешности протагониста, впрочем, находясь на солнце, он вынужден видеть свой уродливый силуэт в виде тени. При этом Глостер словно дистанцируется от собственной тени: он использует глагол «spy» (в перекладе «зорити»: «пильно вдивлятися; стежити очима за ким-, чим-небудь» [7, с. 687]), что означает «подсматривать», «следить» — на свой отвратительный силуэт он смотрит как посторонний наблюдатель.

В конце вступительного монолога Ричард определяется со своей основной ипостасью: «*I am determined to prove a villain, / And hate the idle pleasures of these days*» [14] — «*Поклав собі негідником я стати! Й прокляв пусті забави наших днів*» [12, с. 318].

Следует заметить, что ипостась Ричард-негодяй — это естественная грань его идентичности, которая на протяжении всей пьесы структурирует ядро проявления этого персонажа. Он не воспринимает красоту и гармонию, ему нравится творить зло, он получает удовольствие, сея горе и разруху. Персонаж признается, что уже начал реализовывать это намерение: «*Plots have I laid, inductions dangerous, / By drunken prophecies, libels and dreams, / To set my brother Clarence and the king / In deadly hate the one against the other*» [14] — «*Через намови, наклепи зловісні, / І нашенги про сні, й пророцтва п'яні / Смертельну встиг посять я ненависть / Між братом Кларенсом і королем*» [12, с. 318]. В переводе видим, что благодаря экспрессивным метафорическим эпитетам и фразеологии, переводчик сумел передать момент траектории движения Ричарда: он будет зло, но все еще в процессе убеждения себя, что делает все правильно.

Таким образом, перевод Бориса Тена семантически насыщен, свидетельствует о тонком ощущении речевых нюансов первоисточника, о глубоком постижении поэтики и проблематики. Также отмечается совершенно естественное языковое звучание, легкость и не принужденность драматического текста.

Этот перевод может послужить доказательством того, что проекция перевода в плоскость проведения переговоров является перспективным, когда субъектами переговорного процесса выступают автор и переводчик, которые демонстрируют свое видение мира художественного произведения на разных его этапах (стиль уступки (компромисса) / сотрудничества / доминирования). И достижение максимального результата осуществляется при условии взаимного учета интересов, когда переводчик придерживается стиля

сотрудничества. Такой подход представляется плодотворным еще и потому, что подводит к пониманию языковой личности переводчика.

Если руководствоваться метафорическим определением У. Эко о переводе как о переговорах, можно подытожить, что перевод — это всегда диалог, в котором одновременно работают две противоположные тенденции: первая ведет к максимальному сохранению идентичности произведения, вторая — приближает к читателю, стремясь сделать его фактом культуры-приемника. Успех этих переговоров заключается в достижении компромисса, который как раз и обеспечивает качество перевода.

Рассматриваемая проблема не охватывает всех аспектов взаимодействия автора и переводчика, и требует дальнейшего пристального изучения.

Список литературы

1. *Гарбовский Н. К.* Теория перевода: учеб. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.
2. *Кияк Т. Р., Науменко А. М., Огуй О. Д.* Перекладознавство (німецько-український напрям): підручник. К.: Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2008. 543 с.
3. *Клочек Г. Д.* Художнє мислення // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство). Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. Вип. 61. С. 63–64.
4. *Лановик М. Б.* Перекодування художнього тексту як семіотична проблема літературознавства // Біблія і культура. 2008. № 10. С. 15–20.
5. *Літературознавча енциклопедія: у 2 т. / авт.-уклад. Ю. Л. Ковалів. К.: Академія, 2007. Т. 2. 624 с. (Енциклопедія ерудита).*
6. *Новикова М. А.* Гений, парадоксов друг / Мастерство перевода / под ред. Э. Ананиашвили. М.: Совет. писатель, 1977. Сб. 11. С. 69–92.
7. *Словник української мови. В 11 т. / АН УРСР. Інститут мовознавства; за ред. І. К. Білодіда. Т. 3. К.: Наукова думка, 1972. 741 с.*
8. *Уфимцева Н. В.* Сознание, слово, культура // Коммуникативная лингвистика и коммуникативно-деятельностный подход к обучению языкам / ред.-сост. С. И. Мельник, А. М. Шахнарович. М., 2000. С. 44–55.
9. *Фуко М.* Археологія знання. К.: Основи, 2003. 326 с.
10. *Хайдеггер М.* Бытие и время / пер. с нем В. В. Бибихина. Харьков: Фолио, 2003. 503 с.
11. *Швейцер А. Д.* Теория перевода: статус, проблемы, аспекты. М.: Наука, 1988. 215 с.
12. *Шекспір В.* Твори в шести томах. Том 1. / переклад з англійської. К.: «Дніпро», 1984. 534 с.
13. *Эко У.* Сказать почти то же самое. Опыты о переводе / пер. с итал. А. Н. Ковалев. СПб.: Симпозиум, 2006. 574 с.
14. *Shakespeare W.* The Life and Death of Richard the Third [Electronic Resource]. Mode of access: <http://shakespeare.mit.edu/richardiii/full.html> (дата обращения 20.01.2017).

L. R. Boykarova

Taurida Academy of V. I. Vernadsky Crimean Federal University
295007 Russia, Republic of Crimea, Simferopol, Academician Vernadsky ave., 4

THE EXPERIENCE OF TRANSLATION OF W. SHAKSPIR'S TRAGEDY "RICHARD III" TO THE UKRAINIAN LANGUAGE (TO THE PROBLEM OF THE TRANSLATION STRATEGY)

The article deals with the theory and practice of translation in the context of the topic of dialogue between the author and the translator and the methodology of "negotiations" dictated by him (U. Eco). The author refers, in particular, to the translation by Boris Tena of "Richard III" by W. Shakespeare into the Ukrainian language, demonstrating its semantic richness, a subtle sense of the speech nuances of the original source, a deep comprehension of poetics and problems.

The author's conclusion is that the success of the dialogue ("negotiations") between the author and the translator is reaching a compromise, which, in fact, ensures the quality of the translation.

Key words: Shakespeare, "Richard III", translation, Ukrainian, dialogue, "negotiations".

References

1. *Garbovsky N. K.* Translation theory: Textbook. M.: Izd-vo Mosk. Univ., 2004. 544 p. (in russ.).
2. *Kiyak T. R., Naumenko A. M., Oguy O. D.* Cross-cutting (nimetsko-ukrainskij strait): pidrugnik. K.: Vidavnichopoligraphic center "Kyiv University", 2008. 543 p.
3. *Klochek G. D.* Художнє мислення // Наукові записки. Серія: Філологічні науки (літературознавство). Кіровоград: РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2005. Vip. 61. P. 63–64.
4. *Lanovik M. B.* Perekodunnya of the artistic text yak semiyotichna problem literaturoznavstva // Bibliya i kul'tura. 2008. № 10. P. 15–20.
5. *Literaturoznachcha encyclopedia: in 2 v./ avt.-way. Yu. L. Kovalyv. K.: Академія, 2007. Vol. 2. 624 p. (Encyclopaedia of the Erudite)*
6. *Novikova M. A.* The genius, the paradoxes of a friend / The mastery of translation / ed. E. Ananiashvili. M.: The Council. The writer, 1977. Sat. 11. P. 69–92 (in russ.).
7. *Dictionnaire of the Ukrainian language. In 11 tons / AN URSR. Інститут мовознавства; Ed. I. K. Білодіда. Vol. 3. K.: Naukova Dumka, 1972. 741 p.*
8. *Ufimtseva N. V.* Consciousness, word, culture // Communicative linguistics and communicative-activity approach to teaching languages / red.-sost. S. I. Melnyk, A. M. Shakhnarovich. M., 2000. P. 44–55 (in russ.).
9. *Foucault M.* Archeology of knowledge. K.: Основи, 2003. 326 p.
10. *Heidegger M.* Being and the time / trans. by V. V. Bibikhin. Kharkov: Folio, 2003. 503 p. (in russ.).
11. *Schweitzer A. D.* Translation theory: status, problems, aspects. Moscow: Nauka, 1988. 215 p. (in russ.).
12. *Shakespeare W.* Collection in six v. Vol. 1. / pereklad z angliyskoї. K.: "Dnipro", 1984. 534 p.
13. *Eco U.* Say almost the same. Experiments on translation from ital. A. N. Koval. SPb.: Symposium, 2006. 574 p. (in russ.).
14. *Shakespeare W.* The Life and Death of Richard the Third [Electronic Resource]. Mode of access: <http://shakespeare.mit.edu/richardiii/full.html> (date of reference January 20, 2017)

ДОКУМЕНТАЛИСТИКА. АРХИВОВЕДЕНИЕ. БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ. КНИГОВЕДЕНИЕ

УДК 070 (470.620): 821.161.1

А. Раков

ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ ОБ А. П. ЧЕХОВЕ (Публикация и комментарии О. В. Спачиль)

© О. В. Спачиль, 2017

Знакомя современных читателей с малоизвестной, напечатанной в июле 1904 года «Кубанскими областными ведомостями» и с тех пор не переиздававшейся мемуарной статьей А. Ракова, публикатор снабжает обширным комментарием рассказ, по сути, портрет А. П. Чехова, каким его увидел приехавший из южной провинции учиться в Москву молодой образованный читатель-современник. Во вступлении к публикации уточнены вопросы об отношении Чехова к южнороссийской провинции, к ее языку и нравам. Уделено внимание деятельной заботе о провинциальных авторах и начинающих участниках литературного процесса.

Ключевые слова А. П. Чехов, воспоминания современников, А. Раков, Николай Каневский, газета «Кубанские областные ведомости».

Вступление. Эти воспоминания о Чехове были напечатаны газетой «Кубанские областные ведомости» 29 июля 1904 года (№ 165) [1], в числе других статей о жизни и творчестве А. П. Чехова, появившихся в дореволюционной прессе Кубани, об этой публикации упоминал Виталий Петрович Бардадым (24.07.1931–12.11.2010) — автор более 30 книг, основанных на документах [2]. Он стремился вернуть Кубани ее историю, извлечь из забвения имена деятелей культуры, просветителей, зодчих, чьими трудами была создана та Кубань, которую мы знаем теперь.

Замечательный краевед, работая в архивах и библиотечных собраниях дореволюционной периодики, обнаружил целый ряд статей, в частности, о постановках пьесы «Чайка» на Кубани, неоднократно ссылаясь в своих книгах на воспоминания кубанцев, лично знавших Антона Павловича [3]. Однако сами печатные материалы так и остались раритетными. Время идет, газеты ветшают, доступ к ним все более и более затруднен. Архивные работники и библиотекари ведут работу по сохранению газет в цифровом формате, но подобный труд слишком обширен и в настоящий момент далек от завершения. Настоящая публикация, мы надеемся, послужит шагом к тому, чтобы сделать одну из старых газетных публикаций о Чехове общедоступной.

Сразу после смерти писателя по всей России было опубликовано огромное количество воспоминаний. Современники говорили буквально о шквале воспоминаний, захлестнувшим периодическую печать страны [4].

Чехов был человеком общительным, и у него было много знакомых — по Таганрогу (соученики в Александровской таганрогской гимназии и пр.), по Московскому университету, по редакциям различ-

ных журналов и газет в той же Москве, в Петербурге, по линии родных и близких, по врачебной практике.

Среди знакомых были знаменитости и малоизвестные литераторы, художники, актеры. Письма А. П. Чехова к разным лицам занимают 12 томов полного собрания сочинений и писем. Это, одно из самых обширных, эпистолярное наследие содержит, по нашим подсчетам, более 400 фамилий (в «Сводном указателе писем» к тт. 1–12 перечислены 417 адресатов) [5].

Совершенно естественна проблема верификации сведений: можно ли полагаться на заметки огромного количества истинных и мнимых знакомых писателя, снискавшего к моменту своей ранней смерти не только всероссийскую, но и мировую известность?

По времени публикации воспоминания А. Ракова отстоят примерно на три недели от даты смерти А. П. Чехова — 2 июля (15 июля по новому стилю). Это отклик свежий и непосредственный, что отразилось в эмоционально-элегичном тоне статьи.

К факторам, отчасти снижающим ценность воспоминаний А. Ракова, можно отнести то, что мы ничего не знаем об их авторе (подпись под газетной статьей сохранила нам только фамилию и начальную букву имени); нет точных дат (возможно только гадать, когда состоялись описанные встречи), отсутствуют документальные свидетельства (письма, книга с дарственной надписью и т. п.) этих встреч.

Впрочем, мемуарист и сам не претендует на особое место среди знакомых писателя, хотя, как сказано в тексте, несколько раз видел А. П. Чехова в последние годы жизни.

К сожалению, нам, как и В. П. Бардадыму, не удалось, несмотря на тщательные архивные поиски, найти какие-либо биографические сведения о человеке, поставившем подпись «А. Раков» под публикуемой статьей.

Однако можно сказать достоверно, что Раков — фамилия, которая была довольно распространена на Кубани и на российском Юге вообще. По данным сайта «Кубанская генеалогия» [6] база фамилий по Северному Кавказу и Кубани включает целый ряд людей, носивших такую фамилию. Жили Раковы в станице Константиновской Кубанской области, в городе Пятигорске, в Ставропольском крае и Терской области. В «Кубанском календаре на 1900 год» значится присяжный поверенный Екатеринодарского окружного суда В. Е. Раков [7]. Примечательно, что на экземпляре книги Б. М. Городецкого, хранящейся в Краснодарской Краевой библиотеке им. А. С. Пушкина, на левом форзаце проставлен печатью экслибрис некоего жителя Кубани — «Борис Аркадьевич Раков» [8].

Воспоминания, которые мало обратили на себя внимание в свое время, сегодня достойны пристального рассмотрения и публикации. За прошедшие годы мы узнали многое о жизни и творчестве Чехова, опубликованы его письма, рассказы о нем современников — все это вместе взятое, подтверждает правдивость рассказа А. Ракова, которому вполне можно доверять. Воспоминания содержат ценную информацию об интересе Чехова к местным авторам, показывают его озабоченность вопросами развития языка и литературы. Важность воспоминаний в том, что они представляют нам А. П. Чехова таким, каким его видел образованный учитель начала XX века. Можно с уверенностью утверждать, что публикация воспоминаний А. Ракова в «Кубанских областных ведомостях» — свидетельство живого общения кубанцев с великим современником.

А. Раков. Из воспоминаний об А. П. Чехове

Не многим, вероятно, известно, как интересовался Антон Павлович малорусской литературой [I], бытом малороссов и их потомков — наших казаков. Я, несмотря на то, что жил в Москве, где так любят Чехова, столько говорят о нем и знают такие подробности его жизни, — я мог узнать о его симпатиях к жизни и к литературе малороссов только тогда, когда мне посчастливилось познакомиться с ним лично. Впоследствии во время наездов Чехова в Москву мне приходилось нередко бывать у него частью по делам различных научно-литературных студенческих кружков [II], частью по своим собственным. Конечно, я и мои товарищи, посещавшие Чехова, не пропускали ни одного случая возбудить какой-нибудь разговор, в котором А. П. мог бы высказать свои взгляды на интересовавшие нас явления в области искусства и общежития. Мы были бесконечно счастливы, слушая его глубоко верные вдумчивые замечания, мы чувствовали силу огромного таланта, проникающего в жизнь и овладевающего самыми темными, самыми скрытыми и непонятными сторонами ее...

Раз я зашел к Чехову [III] с книжкой г. Канивецкого «Из былого Черномории» [IV] и прочитал ему несколько рассказов оттуда. А. П. от души, весело хохотал, иногда прерывая смех сильным кашлем; ему

очень понравились рассказы Канивецкого и он попросил меня подарить ему эту книжечку; я исполнил его желание тотчас же [V].

— Сколько глубокого юмора, здорового, жизненного юмора скрыто в душе малороссов и ваших казаков. Я знал некоторых. Это такие интересные люди. У них цельнее, независимее характеры, чем у наших крестьян. Может быть, это зависит от большей материальной обеспеченности, от лучших условий жизни, — сказал после чтения А. П. — Да, наши крестьяне; далеко им до казака; ни силы у них такой, ни земли хорошей. Поезжайте от Москвы до Кавказа — вы будете поражены той огромной разницей между качеством и количеством земли у крестьян и казаков, которая вам бросится в глаза — смотрите только в окно вагона [VI].

— В самом деле — около полотна дороги в центральных губерниях — желтые, истощенные, с редкой растительностью, крошечные квадратики крестьянских полей, а на юге, в Кубанской области [VII], например, прекрасная, черная земля, а растительность какая ... — сказал один из гостей А. П.

И смотрите, с каким вождением смотрит наш крестьянин на нужное черноземье; и не только смотрит, а, сколотив деньжонки, перебирается туда; наплыв великороссов на Кавказ велик и увеличивается с каждым годом; и знаете что, — сказал оживленно А. П., — влияние пришлого элемента — все сильнее отражается оно и на складе казачьей жизни и на поэзии, и на литературе малороссийской; она начинает терять свою чистоту, самобытность; интеллигенты из малороссов начинают отвыкать от своего языка; я знаю многих казаков — студентов и офицеров, которые как будто бы совсем забыли говорить по-«хохлацки» [VIII], или, быть может, стеснялись [IX].

Я смотрел на болезненную, худощавую фигуру этого замечательного человека и думал о том, как бы было хорошо, если бы его могли слышать все те, кто «стесняется» говорить по-«хохлацки» в обществе, и те, для кого дорога родная речь, родная старина.

— А знаете ли, что всего досаднее, — сказал Чехов, возвратившись из другой комнаты, куда его вызвали две поклонницы его таланта, продержавшие его довольно долго, — знаете, это, что на Кавказе, как вообще в провинции, очень трудна писательская деятельность; язык сохраняется, литература создается, понятно, когда есть писатели, а, следовательно, и книги на данном наречии; но скажите пожалуйста, какие у вас на Кубани, или в Терской области, примерно, писатели? Можно сказать, нет их! Да и как им быть — читают и так мало, а уж на малороссийском языке и совсем не станут разбирать издание, разве уже что-нибудь особенно интересное, смешное, как те рассказы, что вы мне сегодня прочли, — обратился ко мне А. П.

Я даже говорил Чехову, что и по моим наблюдениям я должен прийти к выводу довольно странному, что в крае, населенном потомками малороссов, очень мало интересуются их языком, очень мало знают литературу и историческую жизнь, говоря, конеч-

но, о серьезном интересе, ну хотя о таком, какой проявляется в центральных губерниях к прошлому Великодержавии. Конечно, это зависит отчасти от того, что большинство казаков не получает высшего образования, которое одно только, в связи с жизнью в умственных центрах — университетских городах, и может пробудить интерес к серьезному изучению таких вопросов, как развитие литературы, очищение и сохранение языка и т. д. А. П. вполне согласился со мной и хотел дальше развивать свои мысли, но тут его экстренно вызвали по телефону, и он распрощался с нами; некоторое время спустя я был в Петербурге и исполнил несколько поручений А. П. Извещая его об этом, я написал, что еду домой. Скоро получил от него два письма [X]. Он благодарил за услугу и писал между прочим: «Желаю счастливой дороги; с удовольствием побывал бы и я на Кубани. Вот вам поле деятельности; помните наш разговор о малорусской литературе. У вас масса свободного каникулярного времени; поработайте над вопросами, которые, между прочим, интересны для меня; они таковы: общие идеи в сочинениях ваших местных писателей, язык их (сравните, пожалуйста, мельчайшим образом с языком Шевченко, для чего посылаю вам эту книгу в лучшем издании) [XI], встречаются ли у вас те слова и выражения, какие я подчеркнул в книге, обратите особенное внимание на обороты речи (помните, я вам об этом что говаривал) [XII]; сколько еще вопросов. Ну да наметьте их уже сами. Работайте, работайте, а то, сколько мы с вами об этом говорили — и вдруг одни слова; надо бы их привести в дело. О вашей работе сообщите мне письмами. Кроме того, встретимся в Москве. Посылаю вам экземпляр “Вишневого сада” на память [XIII]. Здоровье мое не особенно хорошо, но все-таки лучше [XIV]. Как поживают С. и К.» Далее о моих личных делах. Впоследствии получил от него еще два письма делового характера, в которых он давал мне некоторые указания для моей работы, о которой сказано выше. После того я не видел А. П. Он заезжал в Москву, но я был в Питере и страшно жалел, что не виделся с ним, возвратясь. Приехав в Екатеринодар, я, в самый разгар завешанной им мне работы, узнал о его смерти. Тяжело было ужасно, опускались руки, но потом вспомнил его завет не смущаться ничем на пути к цели.

Комментарии

I. Действительно, любовь к малороссийской литературе, как впрочем, и к литературе вообще, была свойственна Чехову. Внук малоросса (П. IV, 260) [9], человек рожденный и выросший на российском Юге, Чехов хорошо был знаком с малороссийским, как его тогда называли, языком и соответствующими культурными реалиями [10]. Он несколько раз пытался способствовать публикации рассказов украинского поэта и писателя Е. П. Гребенки (1812–1848), рекомендовал их в 1890 г. баронессе Иксуль, для чего просил А. С. Суворина одолжить ей книги (П. IV, 147, 150). В 1890 г. баронесса не издала ни Гребенку, ни, А. П. Голицинского (автор очерков из народного быта

1869–1870 гг.), которого Чехов ей также рекомендовал. В 1898 г., откликаясь на просьбу И. И. Горбунова-Посадова указать что-либо достойное для издания, Чехов пишет: «*Не возьмёте ли Вы на себя труд прочесть старого писателя Гребенку? Когда-то я читал его с удовольствием, припоминается трогательный рассказ “Доктор”, который, мне кажется, стоило бы издать*» (П. VII, 323).

В конце XIX — начале XX столетия был принят перевод целого ряда произведений А. П. Чехова на украинский язык. В обычной для себя вежливой и доброжелательной форме писатель высказывает признательность в письме известному ученому-востоковеду и украинскому писателю А. Е. Крымскому (1871–1941): «*Сердечно благодарю за присланные переводы моих произведений. Будьте любезны, напишите госпоже М. Грушевской, что, насколько я понимаю, переводы сделаны ею очень хорошо, если бы я знал её адрес, то поспешил бы поблагодарить её самое*» (П. X, 121). До 1901 г. во Львове было опубликовано несколько переводов произведений Чехова, сделанных женой профессора малорусской истории в Львовском университете Марией Грушевской [11]. Это письмо неоднократно пытались использовать для того, чтобы изобразить Чехова исключительным патриотом украинской литературы.

В 1941 г. А. Шеметов предложил ввести в научный оборот так называемое *письмо Чехова из архивов А. Е. Крымского*, где, в частности, есть такие строки «*Могу себя считать счастливым, что зарубежная Украина оказывает такое внимание моему писательскому творчеству. Украина дорога и близка моему сердцу. <...> Я люблю украинский народ, который дал миру такого титана как Тарас Шевченко*» [12]. Текст признан не соответствующим эпистолярному стилю Чехова и не введен в Полное собрание сочинений и писем писателя, о чем и уведомляют составители X тома Писем: «*Не включено в настоящее издание письмо к А. Е. Крымскому, принадлежность которого Чехову в научной литературе взята под сомнение*» (П. X, 269 прим.).

Упоминание данного факта важно для нас, прежде всего, в связи со строкой из воспоминаний Ракова: «*Не многим, вероятно, известно, как интересовался Антон Павлович малорусской литературой*». Интерес, безусловно был, было теплое отношение к Малороссии, что вовсе не означало пристрастного выпячивания национальных признаков. Чехова неоднократно пытались притянуть то к одному, то к другому лагерю, искали в его рассказах намеков на общественно-политические споры и разногласия, по национальному вопросу, в данном случае украинскому. Однако он сам предельно четко изложил свое мнение в письме к А. Н. Плещееву от 4 октября 1888 г.: «*Я боюсь тех, кто между строк ищет тенденции и кто хочет видеть меня непременно либералом или консерватором. Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индифферентист. <...> Фарисейство, тупоумие и произвол царят не в одних только купеческих домах и кутузках; я вижу их в науке, в литературе,*

среди молодёжи...<...> Фирму и ярлык я считаю предрассудком. Моё святая святых — это человеческое тело, здоровье, ум, талант, вдохновение, любовь и абсолютнейшая свобода, свобода от силы и лжи, в чём бы последние две ни выражались» (П. III, 11). На упрек Плещеева, что Чехов в рассказе «Именины» будто бы смеется над украинофилом, «желающим освободить Малороссию от русского ига», (П. III, 324 прим.). Чехов ответил резкой отповедью, которая остается актуальна и сегодня: «*Украинофильство Литварёвых — это любовь к теплу, к костюму, к языку, к родной земле. Оно симпатично и трогательно. Я же имел в виду тех глубокомысленных идиотов, которые бранят Гоголя за то, что он писал не по-хохлацки, которые, будучи деревянными, бездарными и бледными бездельниками, ничего не имея ни в голове, ни в сердце, тем не менее стараются казаться выше среднего уровня и играть роль, для чего и нацепляют на свои лбы ярлыки*» (П. III, 19). Напомним, что Литварёвы, у которых Чеховы арендовали дачу в Сумах летом 1888 и 1889 гг., — семейство небогатых и весьма либеральных помещиков с ярко выраженными украинофильскими симпатиями. Семьи Литварёвых и Чеховых оставались друзьями всю свою жизнь [13].

II. А. Раков объясняет причины своего появления в доме писателя студенческими и личными делами. Как складывались личные взаимоотношения Ракова с Чеховым, сейчас трудно предположить, а вот по поводу студенческого движения в России на рубеже веков стоит сказать следующее. Бурный подъем студенческого движения начался после событий в Петербурге в феврале 1899 г. Это время, когда писатель уже переехал в Ялту, строит дом для себя и родных в Аутке, в столице бывает наездами. Источником информации о политических событиях ему служили газеты, журналы и многочисленные письма, особенно от брата Александра, сотрудника петербургской газеты «Новое время». В ответ Антон просил продолжать извещать его о «студенческих беспорядках» (П. VIII, 115). Одновременно приходило множество писем от студентов, апеллировавших к авторитету художника слова, просивших денежной помощи для участников студенческих волнений, осужденных на ссылку и тюремное заключение [14]. Чехов сообщал И. И. Орлову 18 марта 1899 г., что составил себе довольно полную картину происходящих событий: «*Получаю много писем по поводу студенческой истории — от студентов, от взрослых; даже от Суворина три письма получил. И исключённые студенты ко мне приходили. <...> Кое-какие письма покажу Вам при свидании*» (П. VIII, 130). Не исключено, что среди студентов, искавших правды у знаменитого писателя, был и А. Раков.

III. Из фразы явствует, что Раков — молодой человек, не принадлежавший к кругу близких знакомых писателя. Так бесцеремонно зайти к Чехову могли лишь те, кто, не понимая тягот его положения и с эгоизмом молодости считая себя и свои дела чрезвычайно важными, вторгались без особого

приглашения. Что беседы прерывались визитами и других гостей, Раков указывает несколькими строками далее.

Архив писателя сохранил множество писем этого периода с просьбами о встречах (П. XII, 267 прим.). Нескончаемая вереница посетителей утомляла. Чехов сетовал: «*Здесь страшная толкотня, ни одной свободной минуты, всё время приходится встречать и провожать, и подолгу говорить, так что в редкие свободные минуты я уже начинаю мечтать о своём возвращении к ялтинским пенатам, и мечтаю, надо сознаться, не без удовольствия*» (П. XII, 16). Он шутил в письме Н. П. Кондакову 26 января 1904 г. из Москвы: «*Здоровье моё недурно сравнительно с прошлым годом; меньше кашляю и чувствую себя бодрее, хочется работать, и если не работаю, то виноваты в этом мои двери, пропускающие сквозь себя бесчисленное множество посетителей*» (П. XII, 24).

IV. Талантливый кубанский писатель Николай Николаевич Канивецкий (1857–1911) сегодня называют «казачий Чехов» [15]. Действительно, Н. Н. Канивецкий писал рассказы, читатели которых и сегодня смеются до колик. Это живой юмор кубанских казаков, сохранявших, несмотря на тяжелейший быт, радостное и светлое восприятие жизни. В наиболее полной биографии Канивецкого, написанной В. П. Бардадымом [16], мы узнаём, что книга «Из былого Черномории» [17] издана автором в 1899 г. за свой счет, годом позже напечатан дополнительный тираж. Успех книжки в Екатеринодаре был шумным и повсеместным. Чехов, судя по свидетельству А. Ракова, вполне оценил рассказы Канивецкого.

V. В личной библиотеке Чехова книжка Н. Канивецкого «Из былого Черномории» не сохранилась.

VI. Высказывание примечательно характерной деталью — «*смотрите только в окно вагона*». Действительно, Чехов мечтал побывать на Кубани, но эта мечта не осуществилась. Он видел этот край только из окна поезда [18].

VII. *Кубань* как бытовое, общепринятое название для земель в долине реки Кубань (главной реки северо-запада Кавказа) и по ее притокам использовалось с самого начала освоения края Войском верных запорожцев. Впоследствии топоним относился к землям Кубанского казачьего войска, а затем Кубанской области (административно-территориальная единица Российской империи в 1860–1918 гг.). Сегодня зачатую используется как синоним Краснодарского края, что не совсем верно, поскольку в состав Краснодарского края (основан 13 сентября 1937 г.) вошли территории Кубанской области и Черноморской губернии.

VIII. *По-хохлацки* — выражение, характерное для чеховского идиолекта. Он довольно часто использовал привычный для южан этноним «*хохол*», который в XIX веке практически не содержал негативных коннотаций. В словаре Даля соответствующее слово дано как синоним слов «*украинец, малоросс*», а в словаре Ожегова с пометами «*устар.*» и «*разг.*».

Например, в описании героини повести «Огни» заметны душевное тепло и любовь к речи южан, которую испытывал Чехов: Героиня по имени Кисочка говорила «нараспев, с тем южным, немного хохлацким акцентом, который особенно у женщин, придаёт возбужденной речи характер песни. <...> Говорила она, словно пела, двигалась грациозно и красиво и напоминала мне одну знаменитую хохлацкую актрису» (с. VII, 128). Тут идет речь об актрисе М. К. Заньковецкой, которую Чехов шутливо именовал «хохлацкой королевой» и о знакомстве с которой с восторгом рассказывал в письмах своим друзьям. Так, 4 января 1892 г. он сообщал А. И. Смагину: «Со мною ездила хохлацкая королева Заньковецкая, которую Украина не забудёт. Она очень симпатична». Две недели спустя, 18 января, Антон Павлович писал Н. М. Линтварёвой: «Можэть себэ представить, я познакомился с хохлацкой королевой Заньковецкой, которую Украина нэ забудэ» (П. IV, 341, 347). М. К. Заньковецкая помогала Чехову подыскать хутор в гоголевских местах, но средства, которыми тогда располагал писатель, оказались недостаточными. В конце концов было приобретено Мелихово, о чем говорится в письме В. В. Билибину от 22 февраля 1892 г.: «Но увь! Я изменил хохлам и их песням. Волею судеб покупаю угол не в Малороссии, а в холодном Серпуховском уезде» (П. IV, 360).

Украинизмы и южнороссийские диалектизмы [19] прочно вошли в лексикон Чехова, а некоторые, как, например, украинское слово «недотёпа», с легкой руки писателя, стали широко употребляться и в русской речи.

IX. «Или, может быть, стесняются» — автобиографическая заметка. Приехав в Москву из Таганрога, Чехов долго и упорно работал над своим южным произношением, меняя его на принятое в столице.

X. В опубликованной переписке А. П. Чехова нет писем к А. Ракову.

XI. Отдельно следует упомянуть интерес Чехова к произведениям Т. Г. Шевченко. В 1887 г. поэт и переводчик И. А. Белоусов (1863–1930) посылает в дар Чехову свою книгу «Из Кобзаря Шевченко: Украинские мотивы» (Киев, 1887). В ответном письме от 3 августа 1887 г. Чехова читаем: «Самый выбор Шевченко свидетельствует о Вашей поэтичности, а перевод исполнен с должною добросовестностью» (П. II, 105). Как вспоминает младший брат Чехова Михаил, в семье любили домашние представления, в которых «гимназисту-Антоше принадлежала главная инициатива. <...> Будучи еще детьми, Братья Чеховы разыграли “Ревизора” и устраивали спектакли и на малороссийском языке, в одном из которых (кажется, это была пьеса Котляревского “Москаль Чарівник”) Антоша играл роль Чупруна» [20]. Таганрог — город, где родился и прожил почти 20 лет писатель, до 1887 г. входил в Екатеринославскую губернию. Украинцы составляли в нем большинство населения, преобладание малороссийского элемента сохранилось и после вхождения Таганрогского округа в Донскую область [21].

Знание малороссийского языка позволило Чехову подробно прокомментировать перевод Белоусова: «Поэт, если он талантлив, берет не только качеством, но и количеством, а из Вашего сборника трудно составить себе понятие ни о Вашей, ни о шевченковской физиономии. Ссылка же на то, что Вы ещё молоды или на то, что Вы ещё “начинающий”, послужить Вам оправданием не может: раз решается дать книгу, так давайте и физиономию автора. В стихе есть шероховатости...» (П. II, 106). Далее следует подробное перечисление недочетов в переводе, Чехов упоминает как особо понравившиеся ему «Вдову» (вольный перевод стихотворения Шевченко «Ой крикнули сірії гуси...») и «Украинскую ночь» — оригинальное стихотворение Белоусова [22].

В письме к Н. М. Линтварёвой от 21 сентября 1894 г. писатель сообщал: «Был во Львове (Лемберге), галицкой столице, и купил здесь два тома Шевченки» (П. V, 318), понимая, что такая новость обрадует его добрую знакомую из Сум, которую он в 1888 г. он охарактеризовал в письме к А. С. Суворину: «Страстная хохломанка. Построила у себя в усадьбе на свой счёт школу и учит хохлят басням Крылова в малороссийском переводе. Ездит на могилу Шевченко, как турок в Мекку» (П. II, 279). Заметим характерный грамматический штрих: в письме русским корреспондентам фамилию Кобзаря Чехов не склоняет, а в письме в Малороссию склоняет по правилам мовы.

Антон Павлович не раз обращался к творчеству Шевченко. Среди «Записей на отдельных листах» есть стихотворный фрагмент: «Не женися на богатой — бо выжене с хаты; не женися на убогой — бо не будешь спаты, а женись на вольной воле, на казацкой доле» (С. XVII, 198). Сходный мотив неоднократно звучит в рассказах («Человек в футляре», «Невеста») и повестях («Три года») писателя [22].

В фондах личной библиотеки Чехова, описанной С. Д. Балухатым, купленные во Львове томики Шевченко не сохранились. В описи под номером 378 значится: Шевченко Г. Кобзарь. В переводе русских писателей. С биографическим очерком и портретом. Под ред. И. А. Белоусова. Изд. книгопрод. М. В. Ключкина. М., 1900, 365+III стр. На книге дарственная надпись: «Дорогому Антону Павловичу Чехову на память добрую о давнем прошлом от И. Белоусова. 22 октября 1901. Москва» [23].

По воспоминаниям Ракова, Чехов передал ему экземпляр книги Шевченко с подчеркнутыми словами и выражениями, писатель внес эти подчеркивания для того, чтобы молодой человек проверил вопрос об их употребляемости в сочинениях кубанских местных авторов. Вполне возможно, что где-то в библиотеке хранится дореволюционный томик Шевченко с пометами Чехова.

XII. Пристальное внимание к тексту было характерно для Чехова, он был прирожденным редактором: редактировал много и с удовольствием. Примечательно его бережное отношение к начинающим литераторам. Чехов не только правил их рукописи, но и посылал в редакции, хлопотал о публикациях. Внимательной

редактуры мастера обязаны своими первыми напечатанными произведениями Л. А. Авилова, Н. М. Ежов, М. В. Киселева, А. С. Лазарев (Грузинский), А. Н. Маслов (Бежецкий), А. С. Писарева, Е. М. Шаврова и многие другие [24]. С 1989 г. Чехов выполнял по своей доброй воле функции редактора беллетристического отдела у А. С. Суворина. В последние месяцы жизни он всерьез думал о следующем: *«Хотел было поработать, заняться редактированием в “Русской мысли” (рассказы неизвестных авторов, известных читает Гольцев), но, по-видимому, сие не удастся или удастся не раньше осени»*, — письмо И. Л. Леонтьеву (Щеглову) от 18 января 1904 г.

К слову сказать, редактируя свои письма (не все черновики писатель уничтожил; то, что сохранилось, дает основание говорить о тщательной работе буквально над каждым словом) [25], Чехов учитывал то, чем украинизмы (писатель пользовался определением «южно-русские») отличаются от слов исконно русских. В письме к О. Р. Васильевой читаем: *«“Латаный” — это не русское, а скорее южно-русское слово. Вы были правы, когда забраковали его, и если бы я теперь читал корректуру, то исправил бы так: “заплатанный”»* (П. VII, 188).

XIII. «Вишневы сад» впервые опубликован в сборнике товарищества «Знание» за 1903 г., отдельной книжкой на следующий год издан А. Ф. Марксом [26]. Цензурное разрешение на это издание помечено 1 июня 1904 г. — примерно за пять недель до ухода писателя из жизни. «Летопись жизни и творчества А. П. Чехова» помечает днем выхода пьесы из печати 3 июня [27], т. е. дату отъезда Чехова с О. Л. Книппер за границу, в Баденвейлер. Надпись на книге или фотографии соответствовала традициям того времени.

Кубанский мемуарист утверждает, что имел на руках книгу писателя с его автографом. Естественно, возникает сомнение: мог ли измученный болезнью писатель накануне своего отъезда думать о каком-то неизвестном миру А. Ракове, написать ему письмо и собрать бандероль с книгами? Ответ для знавших Чехова очевиден. Не только мог, но и, скорее всего, так и сделал. До самого последнего дня своей жизни Чехов вел обширную переписку, участвовал в судьбах не только хорошо знакомых ему людей. Несмотря на тяжелое состояние здоровья, он следил за публикациями в журналах и газетах, редактировал рукописи начинающих авторов, принимал нескончаемых визитеров. Буквально в день отъезда за границу Чехов хлопотал (письмо к В. А. Гольцеву) о том, чтобы сына бедного священника перевели из Дерптского университета в Московский: *«Дьякон Любимов, учитель нескольких городских училищ, очень хороший, превосходный человек. Нельзя ли сделать что-нибудь? Подумай, голубчик! Дьякон беден, а теперь приходится посылать в Дерпт сыну»* (П. XII, 112–113). В тот же день отправлены несколько телеграмм — К. П. Пятницкому и М. П. Чеховой. В начале июня «по распоряжению Чехова посланы книги в Таганрогскую городскую библиотеку» [28].

XIV. Тема «Чехов о своем здоровье» достойна отдельного рассмотрения. Даже в самые трудные минуты (как врач он понимал серьезность своей болезни и неотвратимость ранней смерти) Антон Павлович не перекладывал на близких и дальних тяжесть этой ноши. Письма Чехова на момент создания воспоминаний А. Ракова опубликованы не были. Раков, по всей видимости, имел на руках подлинные письма Чехова, которые он цитирует. И взятое оттуда высказывание о состоянии здоровья сходно по лексике и структуре фразы со многими подобными замечаниями из писем Чехова последних лет. Например, 8 октября 1903 г. Чехов писал из Ялты жене: *«Здоровье моё сегодня лучше, кашель меньше»*; ей же 9 октября: *«Здоровье моё гораздо лучше»*; или 15 октября: *«Здоровье моё всё лучше и лучше»*; в тот же день В. А. Гольцеву: *«Здоровье моё не блестяще, но лучше, чем было»*; М. П. Чеховой 18 октября: *«Здоровье моё поправляется»* (П. XI, 278). Из Ялты жене 15 февраля 1904 г.: *«Я чувствую себя хорошо, здоровье моё великолепно, не беспокойся, милая моя»* (П. XII, 36). За месяц с небольшим до смерти, 16 мая 1904 г. сестре: *«Милая Маша, здоровье мое лучше»*, 19 мая ей же: *«Здоровье моё поправляется»*; В. М. Соболевскому: *«Здоровье моё поправляется, входит в меня пудами, а не золотниками»*; 29 июня, буквально за несколько дней до смерти, снова сестре: *«Здоровье моё становится всё лучше»* (П. XII, 100, 101, 121, 130).

Примечания и список литературы

1. Газета «Кубанские областные ведомости» — первый печатный орган на Кубани, издавалась в Екатеринодаре с 1863 по 1917 г. и была наиболее авторитетным массовым средством информации для населения края (Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Т. XVII. СПб, 1895. С. 921).
2. Бардадым Виталий Петрович // Энциклопедия Кубанского казачества / под общ. ред. В. Н. Ратушняка. Краснодар: изд-во «Традиция», 2011. С. 31–32.
3. Бардадым В. П. Литературный мир Кубани / В. Бардадым. Краснодар: изд-во «Советская Кубань», 1999. 200 с.
4. Беспрецедентным называют такое количество газетных откликов мемуарного характера и современные исследователи (Бушканец Л. Е. «Он между нами жил...». А. П. Чехов и русское общество конца XIX — начала XX века. Казань: изд-во Казан. ун-та, 2012. С. 306–321).
5. Сводный указатель писем по адресатам к тт. 1–12 // А. П. Чехов. Полное собрание сочинений и писем в 30 томах. Письма. М.: Наука, 1985. С. 321–367.
6. «Кубанская генеалогия» URL: <http://kubangenealogy.ucoz.ru/> (дата обращения 09.10.2016).
7. Кубанский календарь на 1900 год. Издание Кубанского областного статистического комитета под ред. С. В. Руденко // Кубанский сборник. Т. VI. Екатеринодар: тип. Кубанского Областного Правления, 1899. С. 31.
8. Городецкий Б. М. Библиографический обзор литературы о Северном Кавказе. Вып. I. Литература 1906–1907 гг. Екатеринодар: тип. Кубанского Областного Правления, 1909.
9. Письма и произведения цит. по изданию: Чехов А. П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 томах. М.: Наука, 1974–1983. В тексте ссылки даются в круглых скобках с указанием серии (С. — сочинения, П. — письма), тома и страницы.

10. Ларионова М. Ч. Малороссийские этнокультурные реалии в произведениях А. П. Чехова: вишневы сад // Чеховский интеллигент: статика образу — динамика культуры: сб. докладов Международных чеховских чтений в Сумах (май 2012 — май 2013). Суми: вид. «МакДен», 2013. С. 196–204.
11. Литературное наследство. Т. 68. Чехов. М.: изд-во Академии наук СССР, 1960. С. 241.
12. Там же.
13. Сапухін П. А. Чехов на Сумщині. Суми: Ред.-вид. Відділ облуправління по пресі, 1993. 107 с.
14. Дубовиков А. Н. Письма к Чехову о студенческом движении 1899–1902 гг. // Литературное наследство. Чехов. Т. 68. С. 449–476.
15. Куропатченко А. Николай Канивецкий, казачий Чехов // Краснодарские известия. 08.08.2015. URL: www.ki-gazeta.ru/news/city/nikolay_kanivetskiy_kazachiy_chekhov/ (дата обращения 12.10.2016).
16. Бардадым В. П. Николай Канивецкий. Очерк жизни и творчества // Н. Канивецкий. На вершок от счастья. Краснодар: изд-во «Советская Кубань», 1993. С. 171–191.
17. Канивецкий Н. Н. Из былого Черномории. Екатеринодар: тип. П. Ф. Бойко, 1899. 269 с.
18. Спачиль О. В. «В марте еду в Кубань. Там “Amare et non mori”» (О мифопоэтике А. П. Чехова) // Культурная жизнь Юга России. 2013. №2 (49). С. 51–54.
19. Спачиль О. В. Южнороссийские диалектизмы в кулинарном лексиконе семьи Чеховых // Междисциплинарные аспекты лингвистических исследований: сб. науч. тр. Кн. 6. Краснодар: изд-во «Просвещение-Юг», 2014. С. 174–181.
20. Чехов М. П. Антон Чехов. Театр, актеры и «Татьяна Репина». Петроград, 1924. С. 7.
21. Россия // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. Дополнительный том II. СПб, 1907. С. XIV.
22. Звизняковский В. Я. Шевченко // А. П. Чехов: Энциклопедия / сост. и науч. ред. В. Б. Катаев. М.: Просвещение, 2011. С. 524.
23. Балухатый С. Библиотека Чехова // Чехов и его среда. Л.: изд-во «Academia», 1930. С. 312.
24. Попов П. С. Чехов в работе над рукописями начинающих писателей // Литературное наследство. Чехов. Т. 68. С. 835–854.
25. Судаков Г. В. Работа А. П. Чехова над языком рассказа «Невеста» (По рукописным и печатным вариантам) // Ученые записки Ленинградского пед. ин-та. Т. 378. Л., 1969. С. 128–143; Опульская Л. Д., Чудаков А. П. Комментарий к рассказу «Невеста» // Чехов А. П. Сочинения Т. X. С. 462–475.
26. Антон Чехов. Вишневы сад: Комедия в 4 действиях. СПб: изд-во А. Ф. Маркса, 1904.
27. Гитович Н. И. Летопись жизни и творчества А. П. Чехова. М.: изд-во худож. лит-ры, 1955. С. 810.
29. Там же.

A. RAKOV

FROM A MEMOIRS ABOUT A. P. CHEKHOV (O. V. Spachil's publication and comments)

This publication of A. Rakov's "Memoir about Chekhov", which was originally printed in «Kubanskiye oblastnyye vedomosti» in 1904 and has never been reprinted since, is disclosing it to modern readers. The publisher provides extensive commentary on the story, in fact, we get to see a portrait of A. P. Chekhov, as seen by a young contemporary, who had come from the southern province of Russia to Moscow to get his education. In the introduction to the article some issues about Chekhov's attitude to the South Russian province, its language and customs are specified. His active care of provincial authors and aspiring participants of the literary process is emphasized.

Key words: A. P. Chekhov, contemporaries' memoirs, A. Rakov, Nikolai Kanivetsky, newspaper «Kubanskiye oblastnyye vedomosti».

References

1. «Kubanskiye oblastnyye vedomosti» [Kuban regional news] was the first newspaper in the Kuban region, published in Ekaterinodar from 1863 to 1917 and was the most influential mass media for the majority of the population. See: Entsiklopedicheskiy slovar' Brokgauza i Yefrona. [Brockhaus and Efron Encyclopedic Dictionary] Vol. XVI A. St. Petersburg, 1895, p. 921 (in russ.).
2. Bardadym Vitaly Petrovich / Entsiklopediya Kubanskogo kazachestva [Encyclopedia of Kuban Cossacks] / Ed. V. N. Ratushnyak. Krasnodar: Publishing House "Tradition", 2011. Pp. 31–32 (in russ.).
3. Bardadym V. P. Literaturnyy mir Kubani [Kuban literary world] Krasnodar: Publishing House "Sovetskaya Kuban", 1999. 200 p. (in russ.).
4. The number of comments and memoirs published in newspapers was called unprecedented. See: Bushkanets L. E. «On mezhdru nami zhil...». A. P. Chekhov i russkoye obshchestvo kontsa XIX — nachala XX veka ["He lived among us..." Anton Chekhov and Russian society in the late XIX — early XX century] Kazan: Publishing house of Kazan. University Press, 2012, pp 306–321 (in russ.).
5. Svodnyy ukazatel' pisem po adresatam v. 1–12 [Composite letter index to volumes 1–12] // A. P. Chekhov. Polnoye sobraniye sochineniy i pisem v 30 tomakh [Complete works and letters in 30 volumes]. Pis'ma [Letters]. Moscow: Nauka, 1985. Pp. 321–367 (in russ.).
6. «Kubanskaya genealogiya» [Kuban genealogy] URL: <http://kubangenealogy.ucoz.ru/> (reference date 10/09/2016) (in russ.).
7. Kubanskiy kalendar' na 1900 god. Izdaniye Kubanskogo oblastnogo statisticheskogo komiteta pod red. S. V. Rudenko [Kuban calendar for 1900. The publication of the Kuban Regional Statistics Committee] // Kubanskiy sbornik. Vol. VI. Yekaterinodar: tip. Kubanskogo Oblastnogo Pravleniya, 1899. p. 31 (in russ.).
8. Gorodetsky B. M. Bibliograficheskiy obzor literatury o Severnom Kavkaze. Vyp. I. Literatura 1906–1907 gg. [A bibliographic review of the literature of the North Caucasus. Vol. I. Literature 1906–1907]. Ekaterinodar: typ. Kubanskogo Oblastnogo Pravleniya, 1909 (in russ.).
9. Letters and works cited from: Chekhov A. P. Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: v 30 tomakh [Complete works and letters: in 30 volumes]. Moscow: Nauka, 1974–1983. In the text references are given in brackets, indicating the series (C — works, П — letters), volume and page number. (in russ.).
10. Larionova M. Ch. Malorossiyskiye etnokul'turnyye realii v proizvedeniyakh A. P. Chekhova: vishnevyy sad [Maloross ethno-cultural realities in the works of A. P. Chekhov: cherry

- orchard] // Chekhovs'kiy intelligent: statika obrazu — dinamika kul'turi: sb. dokladov Mezhdunarodnykh chekhovskikh chteniy v Sumakh (may 2012 — may 2013). — Sumi: vid. «MakDen», 2013. Pp. 196–204 (in russ.).
11. *Literaturnoye nasledstvo*. Vol. 68. Chekhov [Literary Heritage. Vol. 68. Chekhov]. M.: izd-vo Akademii nauk SSSR, 1960, p. 241 (in russ.).
 12. Ibid. p. 241 (in russ.).
 13. Sapukhin P. A. *Chekhov na Sumshchini* [Chekhov in Sumshchina]. Sumi: Red.-vid. Viddil oblupravlinnya po presi, 1993. 107 p. (in russ.).
 14. Dubovikov A. N. *Pis'ma k Chekhovu o studencheskom dvizhenii 1899–1902 gg.* [Letter to Chekhov about the student movement of 1899–1902] // *Literaturnoye nasledstvo*. Chekhov [Literary legacy. Chekhov]. Vol. 68, Pp. 449–476 (in russ.).
 15. Kuropatchenko A. *Nikolay Kanivetskiy, kazachiy Chekhov* [Nicolai Kanivetsky — Cossack Chekhov] // *Krasnodarskiye izvestiya* [Krasnodar news]. 08.08.2015. URL: www.kigazeta.ru/news/city/nikolay_kanivetskiy_kazachiy_chekhov/ (reference date 10/12/2016) (in russ.).
 16. Bardadym V. P. *Nikolay Kanivetskiy. Ocherk zhizni i tvorchestva* [Nicolai Kanivetsky. Essay on the life and work] // N. Kanivetskiy. Na vershok ot schast'ya [N. Kanivetsky. At inch above happiness]. Krasnodar: izd-vo «Sovetskaya Kuban'», 1993, Pp. 171–191 (in russ.).
 17. Kanivetskiy N. N. *Iz bylogo Chernomorii* [From the past of Chernomoriya]. Yekaterinodar: tip. P. F. Boyko, 1899. 269 p. (in russ.).
 18. Spachil' O. V. *«V marte yedu v Kuban'. Tam “Amare et non morire” (O mifopoetike A. P. Chekhova)* [“In March I am leaving for Kuban. There “Amare et non morire” (On Chekhov's mythopoetics)] // *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii*. 2013. № 2 (49). Pp. 51–54 (in russ.).
 19. Spachil' O. V. *Yuzhnorossiyskiye dialektizmy v kulinarnom leksikone sem'i Chekhovykh* [Dialectical words of the Russian South in as used by the Chekhov family] // *Mezhdistsiplinarnyye aspekty lingvisticheskikh issledovaniy: sb. nauch. tr. Kn. 6*. Krasnodar: izd-vo «Prosveshcheniye-Yug», 2014. Pp. 174–181 (in russ.).
 20. Chekhov M. P. *Anton Chekhov. Teatr, aktery i «Tat'yana Repina»* [Anton Chekhov. Theatre, actors and “Tatyana Repina”]. Petrograd, 1924. p. 7 (in russ.).
 21. Rossiya // *Entsiklopedicheskiy slovar' Brokgauza i Yefrona*. Dopolnitel'nyy tom II. St. Petersburg, 1907. p. XIV (in russ.).
 22. Zvin'yatskovskiy V. Ya. *Shevchenko* // A. P. Chekhov: *Entsiklopediya* / sost. i nauch. red. V. B. Katayev. Moscow: Prosveshcheniye, 2011. p. 524 (in russ.).
 23. Balukhatyy S. *Biblioteka Chekhova* [Chekhov's library] // Chekhov i yego sreda. — Leningrad: izd-vo «Academia», 1930. p. 312. (in russ.).
 24. Popov P. S. *Chekhov v rabote nad rukopisyami nachinayushchikh pisateley* [Chekhov working with the manuscripts of aspiring writers] // *Literaturnoye nasledstvo*. Chekhov. Vol. 68. Pp. 835–854 (in russ.).
 25. Sudakov G. V. *Rabota A. P. Chekhova nad yazykom rasskaza «Nevesta»* (Po rukopisnym i pechatnym variantam) [Chekhov's work on the language of “The Bride” (According to the handwritten and printed versions)] // *Uchenyye zapiski Leningradskogo ped. in-ta*. Vol. 378. Leningrad, 1969, Pp. 128–143; Opul'skaya L. D., Chudakov A. P. *Kommentariy k rasskazu «Nevesta»* [Comments to “The Bride”] // Chekhov A. P. *Sochineniya* Vol. X. Pp. 462–475 (in russ.).
 26. Anton Chekhov. *Vishnevyy sad: Komediya v 4 deystviyakh* [The Cherry Orchard: Comedy in four acts]. St. Petersburg: izd-vo A. F. Marksa, 1904 (in russ.).
 27. Gitovich N. I. *Letopis' zhizni i tvorchestva A. P. Chekhova* [A. P. Chekhov's life chronicles] — Moscow: izd-vo khudozh. lit-ry, 1955. p. 810 (in russ.).
 28. Ibid. p. 810 (in russ.).

УДК 82.09

Н. В. Цветкова

Псковский государственный университет
180760 РФ, г. Псков, Некрасова, 24**НЕИЗВЕСТНАЯ СТАТЬЯ А. А. ГРИГОРЬЕВА
О ДРАМЕ Л. А. МЕЯ «ПСКОВИТЯНКА»
И ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО ЖЕНСКОГО ХАРАКТЕРА***

© Н. В. Цветкова, 2017

Автор статьи вводит в научный оборот критическую статью Ап. Григорьева о драме Л. А. Мея «Псковитянка», рассматривает его оценки женских образов этой пьесы, соотносимые критиком с героинями А. Н. Островского как характеры трагические, возникшие в переломные эпохи русской истории, а также как женский вариант концепта «русский национальный характер».

Ключевые слова Л. А. Мей, Ап. Григорьев, драма «Псковитянка», женский образ, русский национальный характер, псковский женский характер, национальный идеал.

В исследованиях о драматургии Л. А. Мея, и конкретно, о «Псковитянке», как правило, предметом рассмотрения являлись его художественный метод и историческая концепция [23], [4], фольклорная составляющая пьесы [17], ее жанровое своеобразие и трактовка личности Ивана Грозного [1], [5].

В недавно вышедшей монографии Т. Н. Старостенко «Эпоха великого царя глазами маленького классика» [21], посвященной жанру исторической драмы Л. А. Мея, концептуально развернулся спектр названных и некоторых других проблем.

Предмет нашего интереса — особенности образов псковитянок, псковского женского характера в драме Л. А. Мея — также находится в поле зрения исследовательницы. Рассматривая «на хронологическом уровне» судьбы псковитянок (Веры Шелогини и ее дочери Ольги), она приходит к выводу, что «гибель обеих героинь начинается с духовной эрозии, связанной с любовью и выходом на открытый топос» [21, с. 98], что Ольга Святая «оставляет язычество ради христианства», а одноименная героиня Мея, «наоборот, возвращается к язычеству, закалывая себя ножом, она тем самым совершает жертвоприношение» [21, с. 108]. Исследовательница считает ее «в большей степени символом» [21, с. 108], отмечает «схематичность ее образа» [21, с. 109].

Но мог ли назвать свою пьесу Л. А. Мей именем героини, которую считал порочной? Тем более, что «Псковитянку» близкий ему по москвитянинскому кружку критик и поэт А. А. Григорьев поставил в один ряд с лучшими драмами в истории русской литературы. В статье, до настоящего времени не введенной в научный оборот, критик писал: ««Псковитянка», чрезвычайно замечательное поэтическое произведение — и говоря это, не нужно прибавлять казенной фразы: “при бедности нашей драматургии...” И драматургия наша вовсе не бедна, потому что у нас есть Пушкин, Грибоедов, Гоголь, Островский — да и “Псковитянка” вовсе не принадлежит к разряду явлений, о которых обыкновенно говорится, что на безрыбье и рак рыба. Нет! “Псковитянка”, с ее

недостатками и достоинствами — сама по себе, безотносительно замечательное произведение, а одна сторона ее так замечательна, что замечательнее-то в этом роде у нас и нет ничего: ведь эта сторона “Псковитянки” стоит наряду, — шутка сказать! с Пушкинским Борисом» [6].

В статье А. Григорьева присутствует как соотношение «Псковитянки» с «Борисом Годуновым», высшим достижением Пушкина в области исторической драматургии, так и постоянное сравнение Мея с А. Н. Островским, что естественно для критика: со второй половины 40-х гг. этих людей, объединенных вокруг журнала «Москвитин», сближали тесные дружеские отношения, творческие устремления, любовь к народной песне и служение русской литературе и культуре. Как заметил и доказал в свое время А. И. Ревякин, Островский обратился к миру русской старины и народности в 1848 году: «В первом путешествии в Щельково, которое имело место не в 1849, как это обычно датируется, а в 1848 г., драматург проявляет последовательный интерес к памятникам истории» [20]. Совсем неслучайным можно считать обращение и Л. А. Мея к замыслу «Псковитянки» в 1849 году, хотя завершение работы приходится на 1859, а издана она в 1860-ом. К 60-м годам относятся также исторические драмы Островского.

По свидетельству участника москвитянинского кружка С. В. Максимова, Л. А. Мей, несмотря на переезд в Петербург, был «коренным москвичом — коренным по рождению, первоначальному воспитанию, последующему умственному развитию и по душевным симпатиям» [13, с. 342]. «Вместе с Т. И. Филипповым и Е. Н. Эдельсоном Мей составлял “завязь кружка” А. Н. Островского; в 1848–53 он активный член “молодой редакции” “Москвитянина”. Здесь он познакомился с А. А. Григорьевым, который стал одним из ближайших его друзей» [15, с. 565]. Он, подобно Ап. Григорьеву, Т. Филиппову, Е. Эдельсону, С. Максиму и др., «благоговейно внимал А. Н. Островскому, главной силе “молодой редакции”, находился “в среде славянофильствующих” [18, с. 7]. Как замечает Б. Ф. Егоров, «<...> вообще членов “моло-

дой редакции” стала объединять любовь к Островскому, выдвигавшемуся ими на первое место в русской литературе, любовь к русскому народному быту и творчеству» [8, с. 9].

Несомненно, что атмосфера кружка, близость к Островскому способствуют обращению автора лирических стихотворений Мей к жанру русской исторической драмы. Оба, Мей и Островский, — авторы драм, относящихся к разным историческим периодам русской истории (Ивана Грозного или Смуты). Для них и их друга А. Григорьева в эпоху глубоких общественных противоречий и споров либералов и демократов, западников и славянофилов, в эпоху социальных перемен и смены культурной парадигмы, когда под сомнением поставлены традиции русской жизни и обострено национальное самосознание, центральными становятся проблемы русского человека, его национальной идентичности, а также его характера, его бытия и бытования в современности и в истории, которую они понимали по-своему. Глубоко обусловленными для них стали как осмысление образов русских людей, доминантных черт национального характера, так и выявление черт, выдвинутых особенностями места его бытования и исторического времени. При этом для Мей и Григорьева этот процесс происходит под влиянием фольклора, в большой степени, русской песни.

Являясь представителями православного мира, близкими по мировосприятию, Мей и Островский изображают женские образы, исследуют женский характер, поставленный перед нравственным выбором, показывая его в разных испытаниях. Особый интерес к образу и внутреннему миру русской женщины Мей объяснил в примечаниях к «Царской невесте» (1848): «В пословицах, этой обиходной философии наших предков, отпечателся глубокий русский ум, в песнях вылилось горячее русское сердце, и в особенности — сердце женщины. Мертвая, едва заметная в летописи русская женщина является в песне *живою, повсеместною двигательницею страсти*. Здесь она — то лютая свекровь <...>, то печальная невестка <...>, то “душа красная девица” <...>, то — разгульная жена <...>» (курсив мой — Н. Ц.) [14, с. 420].

Примечания драматурга открывают его глубокий интерес к частной жизни русского человека, которую он постигает в народных песнях. Такой — страстный женский характер — волнует друзей: Мей, Островского и Ап. Григорьева, которому принадлежит критическое осмысление созданных его друзьями драм.

Эмоционально подчеркнута критиком связь героини Мей Веры Шелого с Катериной из «Грозы» Островского: «Знаете ли что?. Ведь это та же “Катерина” “Грозы”; только “Катерина”, мгновенно мелькнувшая в фантазии поэта лирика, да так и промелькнувшая задаром... Лирическая концепция, пожалуй, даже в одном отношении и шире драматической концепции Островского. *Катерине “Грозы” недостает для того, чтобы совсем быть правой, только именно такого образа, какой увлек в грех Веру Дмитриевну...*» (курсив мой — Н. Ц.) [6].

В понимании Ап. Григорьева, Вера Шелого совершает грех по своей правоте? А ее дочь Ольга, по его же мнению, «к драме о Пскове и Иване <...> привязана более

глубокою пружиною, и в этой пружине, в таинственной, для нее самой — необъяснимой любви к Грозному, страшному для всех других Ивану, виден такой высокий поэтический такт, дан такой истинно-драматический намек, что все сочиненное в драме становится еще более видным...» [6]. Несомненно, что выводы А. А. Григорьева о героинях «Псковитянки» противоречат оценкам современной исследовательницы, требуют обращения как к тексту драмы, так и к интерпретации ее критиком.

Мей изображает женские характеры в совершенно особую эпоху в истории Пскова, когда после расправы с новгородской вольницей сюда приходит Иван Грозный и заканчивается период Псковского веча. С восхищением воспринимает драматург его политику и образ: «<...> что за мощь, что за светлая мысль таилась *под Мономаховой шапкой*, на челе царя Ивана!» (курсив автора — Н. Ц.) [14, с. 542]. И оценка женских образов, окружающих царя, у драматурга происходит сквозь призму его отношения к Ивану, от его понимания традиций национальной жизни. Одна из традиций — особое восприятие царя его современниками: с одной стороны, он — богоподобная личность, с другой, — обыкновенный человек.

В традициях патриархальной жизни «русский царь — вершина социальной пирамиды в Русском государстве XVI–XVII вв. Он был не только главным землевладельцем в государстве, но и тем лицом, к которому были обращены все надежды и чаяния народа. Прежде всего следует отметить отношение к царю как к помазаннику Божьему. <...> Такое понимание царской власти создавало особый, божественный, образ русского государя, поднимая его тем самым на недостижимую высоту» [16].

Иван Грозный у Мей — образ правителя, созданный в традициях русского сознания. По мысли ученого-историка А. В. Буганова, «в основе монархизма как существенного проявления народного сознания лежало прежде всего восприятие царя как помазанника Божия. Народ передавал свою волю во власть воли Высшей, которая наделяла властью Монарха. Но при этом и сам царь осуществлял государственное служение как послушание, отрекаясь от личной воли <...> Деятельность московских князей и царей, направленная на защиту церкви и народности, формировала в глазах русских тип национального и государственного лидера, окружая его ореолом святости. Но именно воцарение Ивана IV в наибольшей степени способствовало утверждению в народном самосознании идеи преемственности Богом данной монархической власти» [3].

В эпоху создания драм Мей и Островского в разных областях России, по наблюдениям этого ученого, существовало разное восприятие Ивана Грозного: «<...> память о первом русском царе его современников и потомков вобрала в себя самые полярные оценки <...> Отрицательная трактовка образа Ивана IV <...> отчетливо видна в новгородских и псковских преданиях. Для них характерны сюжеты, связанные с погромом Новгорода Великого в 1570 г. В преданиях повествовалось о царе, который был обманут злым доносчиком, учинил расправы над невинными людьми, но затем был вразумлен Господом, каким-либо святым угодником или раскаялся посредством Божьего чуда» [3].



Ил. 1. Ф. Шалапин в роли Ивана Грозного в опере Римского-Корсакова «Псковитянка»

В примечаниях к «Псковитянке» Мей пишет: «Убежден был царь Иван Васильевич, что противников его и советников поглотит сама земля... Да и как же не убедиться было в этом царю вся Русь, тому, про кого весь православный народ сложил песню: “Зачиналася каменна Москва — / Зачинался в ней и грозный царь, / Грозный царь Иван Васильевич: / Он Казань-город походом взял; / Мимоходом город Астрахань: / Полонил царство Сибирское; / Выводил измену из Новгорода, / Выводил измену из Пскова...” (курсив автора — Н. Ц.) [14, с. 542]. Таким образом, драматург смотрит на Грозного глазами православного русского человека, как его воспринимают героини драмы.

Царь Иван Грозный в пьесе окружен женскими персонажами: Верой, Ольгой, Стешей Матутой и др. Важное значение для Мей имеют имена псковитянок. «Имя оценивается Церковью, а за нею — и всем православным народом, как *тип*, как духовная, конкретная норма личностного бытия, как *идея*...» [22, с. 303] [курсив автора — Н. Ц.], — считает П. Флоренский. Объясняя имя боярской жены Веры Шелюги, философ по-своему раскрывает художественную задачу Мей: «Вера жертвенна, влечется к жертве и делает себе из нее долг и страсть, одновременно» [22, с. 303] (курсив мой — Н. Ц.). Как верно заметил А. Григорьев, Вера, подобно Катерине Островского, — высокая трагическая героиня, живущая долгом и страстью, переступившая черту, совершившая грех. Обе живут в мире русской пасхальной

культуры, в понимании Бога как идеала и истины, в ощущении личной греховности. Вера в своей исповеди перед сестрой сурово судит себя:

Не подходи ко мне, не оскверняйся:

Я грешница, я клятву преступила [14, с. 431].

Она, как и Катерина, по-настоящему религиозна, ей свойственен страх Божий и ожидание неотвратимого наказания: «мне не замолить греха, / Не выплакать у господ прощенья», «Не смывать слезам с души любви проклятой, / Не смывать со щек проклятых поцелуев / Любовника...» [14, с. 431]. Вера ведет себя в соответствии с традиционным народным представлением о наказании за грех, когда говорит: «Приедет муж, подам ему топор / <...> с меня / Снимай и стыд и голову» [14, с. 432]. Подобно Катерине Вера сохраняет верность своему мужу, хотя «шла замуж неволей» [14, с. 433], собирается в Печорский монастырь, чтобы помолиться за него «печорским чудотворцам»:

Жду, жду — не едет...

Думаю: наверно, Господь меня за то и наказует, Что я дала обет и не сдержала...» [14, с. 433].

Но по дороге происходит роковая встреча с Грозным, которого Вера называет «Он», узнает по «очам» («как уголья в жаровне»), «сверкнул глазами» [13, с. 436]. «Вырвал сердце мне из груди / Как из гнезда бескрылую касатку, / Ударил оземь, да и прочь пошел» [14, с. 438]. В восприятии Веры Грозный — человек страстной силы и ослепляющей и покоряющей власти, которой смертному невозможно противостоять. А. Григорьев подтверждает

такое восприятие царя, говоря о его «мрачном, зловещем и неотразимом обаянии» [6].

Вера Шелого отдает себя Грозному как высшему существу, обретая смысл своей женской судьбы и своей страстной жизни: «как же не любить-то? / Душа из тела рвется...» [14, с. 437]. В душе ее живут противоположные чувства:

Не страшен страх, Надежда,
А страшен грех... Вот как любовь-змея
Под сердце ляжет, словно под колоду,
Да высосет всю кровь из ретивого,
Да как не то, что о грехе молиться —
А, кажется, молилась бы греху, —

Так тут вот жутко... что твой лес потемный! [14, с. 435–436]

А. А. Григорьев, высоко оценивший образность слова героини, с восторгом говорит об этом монологе, восхищаясь силой ее личности и чувства: «И какой поэтический и поэтически верный задаток — личность этой женщины, которая в нем, мрачном, Грозном, сразу увидела то, чего душа ее жаждала, сразу полюбила его так, что «...не то, что о грехе молиться, / А кажется, молилась бы греху!» [6].

Признание сильного и страстного сердца открывает противоречивость ее души, в которой живут разные чувства: страх греха, сила страсти, упование на Бога. В ней проявляется антиномичность русского характера, о чем в XX в. писал Н. А. Бердяев: «русский человек упоен святостью, и он же упоен грехом, низостью» [2, с. 27]. Однако в изображении Веры Мей, как и Островский, не стремится к вынесению нравственного приговора: по мысли их друга и теоретика искусства А. А. Григорьева, «искусство как органически сознательный отзыв жизни, как творческая сила и как деятельность творческой силы — ничему условному, в том числе и нравственности, не подчиняется и подчиняться не может, ничем условным. Стало быть, и нравственностью, судимо и измеряемо быть не должно» [7, с. 264].

Сильную и страстную Веру во многом объясняет Н. О. Лосский. По мысли философа, «к числу первичных основных свойств русского народа принадлежит могучая сила воли. Отсюда становится понятною страстность многих русских людей. Страсть есть сочетание сильного чувства и напряжения воли, направленных на любимую или ненавидимую ценность. Чем выше ценность, тем более сильные чувства и энергичную активность вызывает она у людей, обладающих сильною волею» [12, с. 36].

Под стать старшей Вере ее младшая сестра Надежда, которая не осуждает ее любовную страсть, но берет грех ее, выдавая себя за мать Ольги. В ней также сильны воля и способность совершить поступок. По мысли П. Флоренского, имя «Надежда» «выражает тип бытия личностного» [22, с. 93] и одновременно оно подтверждает вывод А. М. Лосева: «имя есть жизнь» [11, с. 33].

Наблюдения над женскими образами Мея, соизмерение их с героинями Островского приводят к выводу, что творческой задачей драматургов стало создание крупного трагического женского характера, проявляющегося с особой яркостью в переломные

эпохи русской жизни (60-е гг. XIX в. для Островского и период покорения Псковской республики в XVI в. для Мея). Эти эпохи, как представляется драматургам, требуют от личности свободы нравственного выбора. Ап. Григорьев говорит об Островском как о художнике, который, «отзываясь на вопросы времени», пришел «к протесту за новое начало народной жизни, за свободу ума, воли и чувства» [7, с. 274], протест, который «разразился смело «Грозою» [7, с. 274]. Сочувственно воспринимает критик «трагическое положение страстной натуры» [7, с. 272] Катерины, сравнивая ее с Верой Шелогой. Таким образом, Ап. Григорьев увидел в этих героинях русский национальный женский характер, ярко проявляющийся в переломные исторические эпохи. Его наблюдения впоследствии во многом разделили русские философы XX века.

Сходство Веры с героиней Островского не отменяет в ней псковского начала, которое в пьесе по-своему понимал и подчеркнул Мей. Псковский ученый-историк отмечает: «С давних времен, со времен княгини Ольги и великого князя Владимира — Крестителя, Псковская земля была одним из оплотов и форпостов православия. Основой псковского характера, впрочем, как и великорусского, была православная религиозность» [9, с. 9]. Он говорит также о свободолюбии псковичей: «Псковичи отличались любовью к свободе. Свободолюбие во многом объяснялось демократическим, республиканским строем жизни Пскова» [9, с. 10].

Осмысляя такие качества в псковском характере, как религиозность и свободолюбие, Е. П. Иванов не отделяет их от доминантных черт русского национального характера, выделенных философами начала XX века Н. О. Лосским, Н. А. Бердяевым, С. Л. Франком, что в свое время отмечал и А. С. Пушкин.

Мей совсем не случайно наделяет этими чертами не только Веру, но ее дочь Ольгу. Обладая глубокой религиозностью и свободолюбием, она в пьесе изображена совсем юной, только вступающей в жизнь, но уже полюбившей посадничьего сына Михаила Тучу — молодого псковича, готового стоять до конца за свободу своего родного города.

Ап. Григорьев в Ольге справедливо почувствовал какую-то загадочную связь с «драмой о Пскове и Иване», «таинственную, для нее самой необъяснимую любовь к Грозному», предвосхищая П. Флоренского, открывшего в ее имени «много душевного здоровья и уравновешенности» [22, с. 197], «тайное знание» [22, с. 198], способность к «вещей мудрости» [22, с. 199]. В этой героине привлекают ум, сдержанность и чувство собственного достоинства, когда она ведет совсем не простой диалог с царем, отвечает на его совсем не простые вопросы, в которых он называет себя «злодеем, кровопийцем, / Гонителем бояр и слуг усердных, / Мучителем, казнителем...» [14, с. 531]. Ольга искренне и совсем не по-детски мудро говорит о своей жизни:

Мне нечего бояться; не причастна
Моя душа ни лести, ни обману,
И видит Бог, что я сказала правду.
<...>

Пустых речей ко мне, в девичий терем,
 Не заносил никто и никогда;
 А если от подружек и от мамок
 И доводилось слышать что такое,
 Так понимать мне было не по летам
 Про царский гнев и царскую опалу... [14, с. 532].

Ольга наделена Меем таким качеством, которое отличает ее от всех героинь пьесы: ей свойственна не осознанная ею самой государственная высота мышления и духа. Она признается Грозному:

Так ведай же: ребенком несмышленным
 Я за тебя молиться научилась;
 За мамкою, перед иконой Спаса,
 Я лепетала: «Господи, помилуй
 Отца и государя моего!»
 <...>

Ты властен посмеяться надо мною
 И не поверить истинному слову...
 А я тебя еще почасть
 Во сне видала [14, с. 529–530].

В этом признании Ап. Григорьев увидел «высокий поэтический такт» [6]. Глубоко личный монолог Ольги по мысли приближается к монологу пушкинского Пимена, выразителя авторского идеала, каковым для Мея стала Ольга:

Да ведают потомки православных
 Земли родной минувшую судьбу,
 Своих царей великих поминают
 За их труды, за славу, за добро —
 А за грехи, за темные деянья
 Спасителя смиренно умоляют [19, V, с. 199].

Наделенная с детства силой молитвы, Ольга избрана Меем как истинная дочь Грозного, обладающая не детской мудростью и свободной волей. Она способна сказать, смело глядя в глаза царю, о том, что «везде стон стоном на Руси» [14, с. 532], остаться верной слову любви, данному Михаилу Туче и разделить с ним общую участь, совершив самоубийство. Ольга, как и ее мать, совершает грех, хорошо осознавая его, раскаяваясь перед Богом.

Характер Ольги оттеняется образом и поведением ее подружки, бойкой Стеши Матуты. Характеристика последней получает положительную коннотацию в словах Т. Н. Старостенко, отмечающей ее «духовную целостность, что подтверждается и на хронологическом уровне» [21, с. 134]. Однако Ап. Григорьев поставил Стешу в один ряд с заурядной Варварой Островского: «Стеша, нечто в роде Варвары в «Грозе» [6]. Варвара — та героиня, которой совсем не свойственны ни мысль о Боге, ни нравственные сомнения. Ап. Григорьева интересует в этой героине в отличие от Ольги лишь разновидность бойкого женского характера.

По словам критика, тип любви Ольги и Тучи — это тип «сосредоточенной, трагической или элегической» [6] любви, не удавшейся в современной ему русской драме. В образе Ольги критик видит более глубокий смысл, чем в других женских образах пьесы Мея: по его убеждению, она связана с «драмой о Пскове и Иване», в ней живет «таинственная, для нее самой необъяснимая любовь к Грозному, страшному для всех других» [6].

Этим определен драматизм ее судьбы, которую автор вписывает в исторический контекст.

И если образы Веры Шелогои, ее сестры Надежды, Стеши Матуты обусловлены традицией русской песни и выросли из корня национальной традиции, то образ Ольги определяют не только эти коннотации, хотя силу характера всех героинь, по творческому замыслу Л. Мея и по убеждению А. Григорьева, оттенили исторические события, происходящие в родных для них местах на Псковской земле. Драматург все же называет свою пьесу «Псковитянка», имея в виду дочь Грозного, подчеркнув, что ее собственное имя, образ и характер близки великой княгине Ольге и такому понятию, определенному Д. С. Лихачевым, как «национальный идеал», который «не всегда совпадает с действительностью»...> Народ, создающий высокий национальный идеал, создает и гениев, приближающихся к этому идеалу. А мерить культуру, ее высоту мы должны по ее высочайшим достижениям» [10, с. 213–214]. Для своего времени А. А. Григорьев не случайно считал «Псковитянку» Л. Мея «высочайшим достижением», соизмеримым с пушкинским «Борисом Годуновым», а в ее юной героине Ольге он увидел то высокое и идеальное, что связано с «драмой о Пскове и Иване» [6] — с трагическим переломом в истории ее родного Пскова.

Список литературы

1. Аникст А. Расцвет исторической драмы. Л. А. Мей / Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. М.: Наука, 1972. С. 330–337.
2. Бердяев Н. Судьба России. М.: Философское общество СССР, 1990. 240 с.
3. Буганов А. В. Отношение к русским царям в народном сознании XIX — начала XX веков [Электронный ресурс] <http://ecsocman.hse.ru/data/023/680/1219/032.BUGANOV.pdf> (дата обращения 2.01.2017).
4. Буранок Н. А. Эпоха Ивана Грозного в русской исторической драматургии (1840–1850): монография. Самара: ООО «Изд. АСГАРД», 2009. 190 с.
5. Бухмейер К. К. Л. А. Мей / Мей Л. А. Избранные произведения. Л.: Сов. Писатель, 1972. С. 5–45.
6. Григорьев А. А. Явления современной литературы, пропущенные нашей критикой. Псковитянка, драма Л. Мея. Время. 1861. № 4 [Электронный ресурс] <http://www.philolog.ru/filolog/writer/pdf/javlengr.pdf> (дата обращения 10.01.2017).
7. Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М.: Современник, 1986. 351 с.
8. Егоров Б. Ф. Аполлон Григорьев — литературный критик / Григорьев А. А. Искусство и нравственность. М.: Современник, 1986. С. 5–30.
9. Иванов Е. П. Псковский характер в контексте исторического процесса / Псков в российской и европейской истории: Международная научная конференция: В 2 т. Т. 2. Моск. Гос. ун-т печати. М.: МГУП, 2003. С. 4–11.
10. Лихачев Д. С. Раздумья. М.: Детская литература, 1991. 318 с.
11. Лосев А. Ф. Философия имени. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. 1024 с.
12. Лосский Н. О. Характер русского народа. Франкфурт / М.: Посев, 1957. 152 с.
13. Максимов С. В. По русской земле. М.: Сов. Россия, 1989. 526 с.

14. Мей Л. А. Избранные произведения. Л.: Сов. Писатель, 1972. 679 с.
15. Мей Лев Александрович / Русские писатели 1800–1917. Биографический словарь. МП / Гл. ред. П. А. Николаев. М.: Большая российская энциклопедия, 1999. Т. 4. С. 565–568.
16. Новиков А. В. Образ русского царя в исторической хронике А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» [Электронный ресурс] <http://onlinescience.ru/userfiles/file/zpepciuslgseejm0utxuvy3bodeiz2fw.pdf> (дата обращения 15.02.2017).
17. Овчинина И. А. Драматургия Л. А. Мей (эволюция метода): Автореф. дис.... канд. филол. наук. М., 1980. 24 с.
18. Плеханов С. Н. Свидетель неложный... С. 7 / Максимов С. В. По русской земле. М.: Россия, 1989. С. 3–17.
19. Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л.: Наука, 1977–1979.
20. Ревякин А. И. Незаконченные исторические произведения А. Н. Островского «Лиса Патрикеевна» и «Александр Македонский». [Электронный ресурс] <http://kostromka.ru/revyakin/literature/120.php> (дата обращения 15.02.2017).
21. Старостенко Т. Н. Эпоха великого царя глазами маленького классика. Харьков: НТМТ, 2012. 162 с.
22. Флоренский П. Имена. СПб: Авалон, Азбука-классика, 2007. 336 с.
23. Штейн А. Критический реализм и русская драма XIX века. М.: Госполитиздат, 1962. 399 с.

Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ, проект «Образ псковича в контексте национальной литературы» № 16-14-60002.

N. V. Tsvetkova

Pskov State University
180760, Russia, Pskov, Nekrasov str., 24.

THE UNKNOWN A. A. GRIGORJEV'S ARTICLE ABOUT L. A. MEY'S DRAMA "PSKOVITYANKA" AND THE PROBLEM OF NATIONAL FEMALE CHARACTER

The author studies the unknown up to the present time in the science A. A. Grigorjev's critical essay about the drama "Pskovityanka" by L. A. Mey, reviews his assessments of female images, correlated critic with heroine A. N. Ostrovsky as a tragic characters, emerged in the critical epoch of Russian history and as female a variant of the concept "Russian national character".

Key words: L. A. Mey, A. A. Grigorjev, drama "Pskovityanka", female image, Russian national character, Pskov's female character, national ideal.

References

1. Anikst A. The Rise of the Historical Drama. L. A. Mey / Anikst A. The Theory of Drama in Russia from Pushkin till Chekhov. M.: Nauka, 1972. Pp. 330–337 (in russ.).
2. Berdyaev N. The Fate of Russia. M.: Filosofskoe obshchestvo SSSR, 1990. 240 p. (in russ.).
3. Buganov A. V. The Attitude to Russian Tsars in the Folk Consciousness of XIX — beginning of XX centuries <http://ecsocman.hse.ru/data/023/680/1219/032.BUGANOV.pdf> (in russ.).
4. Buranok N. A. The Epoch of Ivan the Terrible in the Russian Historical Drama (1840–1850): Samara: OOO «Izd. ASGARD», 2009. 190 p. (in russ.).
5. Buhmejer K. K. L. A. Mey / Mey L. A. Selected Works. L.: Sov. Pisatel', 1972. P. 5–45 (in russ.).
6. Grigor'ev A. A. Phenomena of the Contemporary Literature Ignored by our Critics — "Pskovityanka", L. Mey's drama. Vremya. 1861. №4 <http://www.philolog.ru/filolog/writer/pdf/javlengr.pdf> (in russ.).
7. Grigor'ev A. A. Art and Morality. M.: Sovremennik, 1986. 351 p. (in russ.).
8. Egorov B. F. Apollon Grigoryev — a Literary Critic // Grigor'ev A. A. Art and Morality. M.: Sovremennik, 1986. P. 5–30 (in russ.).
9. Ivanov E. P. The Pskov Character in the Context of Historical Process // Pskov in the Russian and European History: The International Scientific Conference: in 2 v. Vol. 2. Mosk. Gos. un-tpechati. M.: MGUP, 2003. P. 4–11 (in russ.).
10. Likhachyov D. S. My Thoughts, M.: Childrens literature. 1991. 318 p. (in russ.).
11. Losev A. F. Philosophy of the Name. M.: EHKSMO-Press, 1999. 1024 p. (in russ.).
12. Losskij N. O. The Character of the Russian People. Frankfurt/ M.: Posev, 1957. 152 p. (in russ.).
13. Maksimov S. V. Across the Russian Land. M.: Sov. Rossiya, 1989. 526 p. (in russ.).
14. Mey L. A. Selected literary works. L.: Sov. Pisatel', 1972. 679 p. (in russ.).
15. Mey Lev Aleksandrovich // Russian Writers of 1800–1917. Biographical Dictionary. MP / Gl. red. P. A. Nikolaev. M.: Bol'shaya rossijskaya enciklopediya, 1999. Vol. 4. P. 565–568 (in russ.).
16. Novikov A. V. The Image of the Russian Tsar in the Historical Chronicle by A. N. Ostrovskiy «Dmitriy Samozvanec and Vasilij Shujskiy» <http://onlinescience.ru/userfiles/file/zpepciuslgseejm0utxuvy3bodeiz2fw.pdf> (in russ.).
17. Ovchinina I. A. The Drama by L. A. Mey (the evolution of the method): Avtoref. diss. kand. filol. nauk. M., 1980. 24 p. (in russ.).
18. Plekhanov S. N. The true witness... S. 7 // Maksimov S. V. Across the Russian Land. M.: Rossiya, 1989. P. 3–17 (in russ.).
19. Pushkin A. S. The Complete Set of Works: in 10 v. L.: Nauka, 1977–1979 (in russ.).
20. Revyakin A. I. The Incomplete Historical Works by A. N. Ostrovskiy «Lisa Patrikeevna» and «Aleksandr Makedonskiy». <http://kostromka.ru/revyakin/literature/120.php> (in russ.).
21. Starostenko T. N. The Epoch of the Great Tsar through the Eyes of a Classic. Har'kov: NTMT, 2012. 162 p. (in russ.).
22. Florenskij P. Names. SPb: Avalon, Azbuka-klassika, 2007. 336 p. (in russ.).
23. Shtejn A. The Critical Realism and the Russian Drama of the 19th c. M.: Gospolitizdat, 1962. 399 p. (in russ.).

УДК 86.372

В. П. Кудрявцева

Библиотека Российской академии наук
199034 РФ, Санкт-Петербург, Биржевая линия, 1**БЫТОВАНИЕ ТРАДИЦИИ ПОЧИТАНИЯ
СВЯТОЙ ВЕЛИКОМУЧЕНИЦЫ ПАРАСКЕВЫ ПЯТНИЦЫ
В СПАСО-СЯБЕРСКОМ ПРИХОДЕ
САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКОЙ ЕПАРХИИ (XX-начало XXI вв.)**

© В. П. Кудрявцева, 2017

В статье на материале архивных документов, публикаций и личных наблюдений автора в 1980–2016 гг. рассматривается изменение религиозной традиции почитания святой великомученицы Параскевы Пятницы в Спасо-Сяберском приходе Санкт-Петербургской епархии. Автор статьи устанавливает и объясняет особенности отправления этого обряда в указанном православном приходе в течение XIX–XX вв., в частности, приуроченность праздника почитаемой святой к «Ильинской пятнице».

Ключевые слова: Спасо-Сяберский приход, святая великомученица Параскева Пятница, религиозно-этническая традиция, обряд почитания, «Ильинская пятница»

Святая великомученица Параскева Пятница — одна из любимых святых православных христиан. Еще с юности она «посвятила себя <...> аскетической жизни; в гонение Диоклетиана, по обвинению в христианстве, была приведена на суд к правителю области, который предлагал ей за отречение от Христа взять ее себе в супруги. За отказ ей отсечена голова» [12]. На Руси почитали св. вмч. Параскеву наравне со святым Николаем Мирликийским чудотворцем. В народе считалось, что св. вмч. Параскева помогает в семейном благополучии и счастье, предохраняет от различных болезней и голода, приносит удачу в торговых делах [и т. д.]. «Старинным базарным днем на Руси была пятница <...> В первую пятницу после Пасхи люди собирались на торг или ярмарку и совершали около часовни молебен св. Параскеве. Часовни также именовались Пятницами» [14].

Русская Православная Церковь по официальному календарю совершает память святой великомученицы Параскевы Пятницы 10 ноября, но в отдельных православных приходах почитание святой происходит и в значимые для этих мест дни. Так, в Спасо-Сяберском приходе Санкт-Петербургской епархии — в последнюю пятницу июля перед праздником Ильи Пророка (2 августа н. ст.). В данной статье на примере Спасо-Сяберского погоста предполагается рассмотреть динамику проведения традиционного празднования (XX — нач. XXI вв.) в рамках темы, которую условно можно назвать «диалог/конфликт символов традиционной и современной (православной и светской) культур» [2, с. 57].

Спасо-Сяберский приход с церковью во имя Спаса Нерукотворного стал предметом монографического исследования недавно, когда автор данной статьи стала целенаправленно заниматься его историей [7]. Письменных источников о Спасо-Сяберском погосте мало, и они ограничены во времени. Неопубли-

кованные материалы находятся в разных архивах: Российском государственном историческом архиве (РГИА), Центральном государственном историческом архиве (ЦГИА), Института российской истории Санкт-Петербурга, в Государственном архиве Новгородской области (ГАО). Данная статья основана на личных наблюдениях автора (дачники д. Сяберо в 1980–2014 гг.), дополнена данными из публикаций: книги исследователя народного фольклора А. А. Панченко [11] и статьи Н. Герасимовой [4].

Обратимся к истории Спасо-Сяберского погоста, основанного в Бельском погосте Шелонской пятины Новгородской епархии. Впервые деревни земледельцев, вошедшие в состав Погоста, упоминаются в Новгородских писцовых книгах (НПК) конца XV в., а затем второй половины XVI в. За 1498 г. [9] даны краткие сведения об озерах, земельных наделах, владельцах и жителях дд. Горнешно, Сабицы, Папоротно, Дубровки, Лядинки и двух дд. Вердуга, а за 1571 г. [10] сообщается о тех же деревнях, в том числе д. Вердуга и д. Вердуга у часовни, и д. Подледье у озера Сяберо, приписанной государевыми писцами к Спасо-Сяберскому монастырю. Другие деревни были основаны позднее и упоминаются в клировых ведомостях [6] с XIX в. Сведения об этих населенных местах за XVII в. — первую половину XVIII в. нами не обнаружены. Имена и отчества мужчин из д. Подледье приводятся в грамоте [1] митрополита Великого Новгорода и Великих Лук Корнилия к игумену Новгородского Николо-Вяжецкого монастыря Варлааму. В первой половине XVI в. у озера Вердужского строится часовня во имя св. вмч. Параскевы Пятницы на лесной поляне, а у озера Сяберо — Спасо-Сяберский монастырь.

В 1764 г. после упразднения Спасо-Сяберского монастыря был образован Спасский погост. В конце XVIII в. православный приход составили деревни: «Лядинки, Дубровицы, Засобье, Подледье, Верду-

га, Завердужье, Затрубичье, Смородина, Ивановка, Жидковицы, Козлово, Пустое и Жилое Горнешно, Пажино, Сабицы, Элешно и Ключки» [15]. В 1852 г. в д. Подледье (Сяберо) недалеко от старой монастырской церкви по проекту, утвержденному императором Николаем I, была построена новая церковь. Из клировых ведомостей за 1853 г. известно, что церковь «Зданием деревянная... с колокольнею на каменном фундаменте. <...> Существовавшая <...> церковь, построенная 1670-го года, за ветхостию <...> находится праздною» [16]. До 1895 г. в приходе числилось «церквей православных 2» [3], теплая и холодная, во имя Спаса Нерукотворного образа. «Часовень или молитвенных домовъ въ приходе <...> имеется четыре» [15]: в д. Сабицы — святителя Николая Мирликийского чудотворца, в д. Жилое Горнешно — Покрова Пресвятой Богородицы, в д. Вердуга — святой великомученицы Параскевы Пятницы и на лесной поляне у озера Вердужского — также святой великомученицы Параскевы Пятницы. В начале XX в. часовен уже числилось пять. В д. Сяберо ветхую монастырскую церковь разобрали и на ее месте построили часовню во имя святых целителей и бессеребренников Козьмы и Доминана.

В Спасо-Сяберском погосте совершались сельские православные праздники: «1) в Ильинскую пятницу — крестный ход из церкви к часовне, во имя Параскевы, отстоящей в 5 верст., близ селения Вердуга. В часовне под полом есть какой-то развалившийся камень, а в близи ея — ключ на котором бывает, в этот день, водоосвящение; 2) Нерукотворному Спасу — в Сябере; 3) Троице — в Затрубичье и Горнешнях; 4) Покрову — в Сабицах; 5) Николаю Чудотворцу и Флору и Лавру — в Дубровицах; 6) Георгию — в Элешне, Смородине и Лядинках; 7) свт. Николаю — в Вердуге и Завердужье; 8) Рождеству Богородицы и св. вмч. Димитрию — в Житковицах и Ивановке; 9) собору Иоанна Крестителя 7 января — в Пажине и Ключках» [15]. Празднование «Ильинской пятницы» было особым днем для православного прихода. После Божественной литургии совершается крестный ход от церкви во имя Спаса Нерукотворного Образа до лесной часовни во имя св. вмч. Параскевы Пятницы.

До нашего времени дошли предания о почитаемом месте, включенные в книгу А. А. Панченко: «На тое место явилась Божья Мать. И поставили там часовенку. <...> На Ильинскую пятницу туда ходят <...> Икона явилась у камня — там камень был — Пятница-матушка» [11]. «Одно из преданий о почитаемом камне <...> повествует о том, что некогда “нечистая сила” преследовала здесь “мужа и жену” и превратила его в озеро, а ее — в камень» [11].

По преданию, в день празднования у часовни на лесной поляне проходили ярмарки, на которые из разных мест съезжались купцы. Н. Герасимова приводит в своей статье такие воспоминания: «Раньше в Ильинскую пятницу здесь всегда была большая торговля и народное гуляние с катанием на лошадях. Если же люди искали исцеления, то, по рассказам мамы, могли получить его от святой воды или натирания больного места песком» (Г. А. Лукина); «В дет-

стве (40-е годы) идешь в лес по ягоды, да и зайдешь помолиться в часовню. А там так хорошо! Иконки, берестяной ковшечек. Напьешься. Помолишься и дальше пойдешь» (Л. И. Лебедева); «Родом я из Вердуги. Случилось так, что у моей мамы Анисии Васильевны отнялись ноги. Папа на лошадке возил ее на источник. Здесь она сделала несколько кругов вокруг часовни на коленях и выздоровела» (В. И. Коноплева) [4].

В 1939 г. Сяберский храм осквернили и сожгли церковные иконы два комсомольца, один из д. Сяберо, а другой — из д. Затрубичье. Со временем они получили наказание за святотатство: затрубецкий умер в мучениях, а сяберский не нашел покоя ни в земной жизни, ни в загробном мире, т. к. урну с его прахом вдова потеряла в лесу и не предала земле. В 1970 г. атеисты сожгли часовню и забросали колодец торфом с навозом. Однако купольный крест не сгорел, а только обуглился. В 1920–1970-х гг. районные власти не смогли искоренить народную традицию празднования св. вмч. Параскевы. Несмотря на угрозы местного начальства, местные жители тайком продолжали приходить к церкви и на почитаемое место у часовни с церковной иконой св. вмч. Параскевы. Из колодца набирали в емкости воду из колодца. Все верили, что именно в этот день колодезная вода становится святой и приносит исцеление. Если позволяла погода, то устраивали обливание. После этого одни спешили на работу, другие, пожилые, с иконами — домой.

Во второй половине 1980-х гг. люди стали более открыто совершать празднование дня почитаемой святой. В 1980–1990-е гг. именно пожилые женщины старались сохранить древние традиции. В д. Подледье среди местных жительниц выделилась фигура «хранительницы» обряда Парасковьи Степановны Полетайкиной. К ее советам прислушивались. В 1920–1980 гг. женщины не шли по деревне, чтобы не привлекать к себе внимание, а переплывали в лодках озеро Сяберо и по лесной дороге доходили до почитаемого места. Там молились и набирали в емкости воду из колодца. Все верили, что именно в этот день колодезная вода становится святой и приносит исцеление. Если позволяла погода, то устраивали обливание. В традиционном праздновании принимали участие жительницы деревень Сяберо, Вердуга, Завердужье, Затрубичье, Жилое Горнешно и Сабицы. Женщины из Вердуги приносили свою икону св. вмч. Параскевы Пятницы из вердужской часовни. Она чудом сохранилась. Остальные три часовни бывшего Спасского погоста были перестроены под клубы. Сяберская часовня сгорела в 1975 г.

В 1992 г. после письменного прошения местных жителей Сяберская церковь была зарегистрирована и включена в состав Санкт-Петербургской епархии. В этом же году жители д. Сяберо очистили церковь и лесной колодец от грязи. Возобновились крестные ходы местных жителей от церкви по деревне к почитаемому месту в лесу. В Божьем храме они развесили домашние иконы, покрыли их вышитыми полотенцами и украсили искусственными цветами. В церковные праздники прихожане собирались в церкви для общей молитвы. В конце 1990-х гг. церковь освятил благочин-

ный Лужского округа протоиерей Николай Денисенко. Он стал ежегодно посещать приход. С 2000 г. по 2014 г. в «Ильинскую пятницу» в Сяберскую церковь приезжали священники из разных приходов. В 2003 г. из Большого Тихвинского монастыря переселился в д. Сяберо монах Варлаам, и церковное богослужение стало совершаться мирским чином.

В 1999 г. возобновилась дореволюционная традиция совершения «открытого» крестного хода во главе со священником. В 2009 г. на лесной поляне соорудили часовню во имя св. вмч. Параскевы Пятницы. В 2014 г. часовню перевезли в поселок Волошово, а на почитаемом месте построили новую часовню. В 2015 г., 15 июля, в деревню Сяберо приехал епископ Гатчинский и Лужский Митрофан. Это второе посещение в истории Спасо-Сяберского прихода архиереями Санкт-Петербургской епархии. Первое «обозрение» Сяберской церкви совершил епископ Нарвский Никон в августе 1901 г. Епископ же Митрофан в сопровождении благочинного Лужского округа протоиерея Николая Денисенко и монаха Варлаама осмотрел не только церковь во имя Спаса Нерукотворного Образа в деревне Сяберо, но и лесную часовню во имя св. вмч. Параскевы Пятницы.

С 2000-х гг. увеличилось количество паломников. Участвуют в церковном празднике не только местные жители и паломники, но и представители местных властей из поселка Волошово и города Луги. Ежегодно в «Ильинскую пятницу» совершается Божественная литургия и крещение в Сяберской церкви. После окончания церковной службы люди во главе со священниками идут крестным ходом по д. Сяберо. В начале деревни крестный ход останавливается. Все желающие проходят под иконой св. вмч. Параскевы Пятницы. На поляне у часовни второй раз совершается обряд поклонения образу. После совершения священниками молебна у часовни происходит чин освящения воды в колодце. Паломники набирают воду и подходят к священнику, стоящему у иконы. Он кропит людей святой водой и все прикладываются к образу и в третий раз проходят под ним.

Несколько слов об иконах св. вмч. Параскевы Пятницы. В Спасо-Сяберском приходе много икон св. вмч. Параскевы Пятницы, не считая иконы в домах православных христиан, расположенных в красном углу, рядом с иконами с иконами Спаса Вседержителя и Казанской Божьей Матери, и св. чудотворца Николая Мир-Ликийского, и другими почитаемыми в семье святыми. Большие иконы св. вмч. Параскевы Пятницы находились в холодной церкви Спасо-Сяберского монастыря и теплой — Спасо-Сяберского погоста и в двух часовнях во имя св. вмч. Параскевы Пятницы — на лесной поляне с северной стороны озера Вердужское и в деревне Вердуга с западной стороны озера Вердужское. Часовня в деревне Вердуга и икона почитаемой святой созданы в первой половине XIX в.

К сожалению, нет сведений о старинной монастырской иконе св. вмч. Параскевы Пятницы. Из описи за 1683 г., составленной монахами Новгородского Николо-Вязецкого монастыря во время присоединения

к монастырю небольшой Спасо-Сяберской обители известно, что икона почитаемой святой располагалась в иконостасе. Приведем это описание. Вверху — Спас Вседержитель, Пресвятая Богородица и святой пророк и креститель Иоанн Предтеча с предстоящими. Над ними Спаса Нерукотворный Образ Спасителя. С правой стороны от Царских ворот — Спаса Нерукотворный Образ Спасителя. За ним иконы Воскресения Христова и Живоначальной Троицы. С левой стороны от Царских ворот — Образ Пресвятой Богородицы с Превечным младенцем. За ним иконы Смоленской Божией Матери и св. вмч. Параскевы Пятницы [5]. После постройки теплой приходской церкви в 1852 г. Все большие иконы из ветхой церкви были перенесены в новый храм. В годы Советской власти пострадала Сяберская церковь, как и многочисленные храмы России. Храмовые иконы были сожжены.

Несколько церковных икон среднего размера жителям деревни Сяберо удалось спрятать у себя в домах. Среди этих икон и образ почитаемой святой, написанный в XIX в. На иконе св. вмч. Параскевы Пятница была изображена во весь рост. Долгое время прихожане Спасо-Сяберской церкви с этой иконой ходили на почитаемое место к лесной часовне. На расвете в «Ильинскую Пятницу» богомольцы собирались у Сяберской церкви, молились, переплывали в лодках озеро Сяберо, шли лесом до лесной часовни и там с богомольцами других деревень собирались для общей молитвы. Я помню, как в детские годы ходила через лес с бабушкой и многочисленными сяберскими родственниками к почитаемому месту на пепелище к обугленному кресту.

Жители деревни Вердуга приносили свою почитаемую икону из Вердужской часовни.

В 1980-х гг. жители деревни Сяберо, в основном женщины с детьми, уже открыто собирались у Божьего храма в церковные православные праздники, а в «Ильинскую Пятницу» они шли от церкви по деревне крестным ходом. Заходили в деревню Вердуга и помогали на почитаемое в лесу место нести икону св. вмч. Параскевы Пятницы из Вердужской часовни. Эта икона почиталась жителями Спасо-Сяберского погоста. Жительница деревни Сяберо, Акулова Нина Александровна, вспоминает, как после своей свадьбы в 1959 г. она попросила жительницу деревни Вердуга прикрепить к иконе почитаемой святой белые цветы со свадебной фаты. До сих пор эти цветы находятся на Вердужской иконе на нимбе вокруг головы святой. В 1960 г. у Нины Александровны родилась дочь Ирина. Она сфотографировала в 2014 г. освящение вновь построенной часовни и поклонение почитаемой св. вмч. Параскеве Пятницы у лесного колодца.

В 1990-х гг. Сяберскую церковную икону почитаемой святой местные жители решили отреставрировать, и художник В. Громов, сяберский дачник, согласился помочь. Он отреставрировал икону и подрисовал на ногах почитаемой святой туфли. После того, как икону вернули в церковь, ее кто-то украл. Местные жители решили, что художник «обул» святую и она «ушла» из деревни Сяберо. Никакая другая икона не смог-

ла заменить эту церковную любимую намоленную икону. Вместо почитаемой иконы поставили икону, выполненную В. Грозовым — погрудный портрет его внуки в образе св. вмч. Параскевы Пятницы. При этом художник сказал: «Молитесь на мою внучку». Его слова и портрет не понравились прихожанам. В начале 2000-х гг. портрет вернули исполнителю.

В 2003 г. крестным ходом богомольцы ходили с иконой, выполненной художником-иконописцем В. Потеряевым. Икона прихожанам не нравится, про себя они называют ее «лубочной». Особую радость у прихожан Сяберской церкви вызывает икона почитаемой святой из Вердужской часовни. Перед ней вставали на колени и просили о помощи. Эта икона стала любимой в приходе. В начале 2000-х гг. жители деревни Вердуга привозили в Сяберскую церковь свою икону из Вердужской часовни. Тогда крестные ходы совершались с двумя иконами. Икона из Вердужской часовни хранилась у жительницы деревни Вердуга, по имени София. После ее смерти, икону перенесли к одному из вердужских жителей. На почитаемое место икону перестали носить. Икону охраняют, т. к. боятся, что ее могут украсть.

В настоящее время в Спасо-Сяберском приходе происходит изменение древней традиции и восприятие некоторых обрядовых элементов. Если в советское время совершался пеший путь с иконами от церкви до лесной часовни, то в настоящее время крестный ход проходит только по д. Сяберо и большинство людей из окрестных населенных мест до почитаемого места доезжают на машинах. Для многих участников праздника самое главное в «Ильинскую Пятницу» — успеть к освящению воды в колодце на почитаемом месте. В советское время богомольцы у церкви и на почитаемом месте совершали молитвы святой великомученицы Параскеве. Они пели так, как их учили родители, окончившие местные церковно-приходские школы, в традициях Московского Синодального пения. Со временем в деревне стало много дачников, которые считают, что нужно петь так, как принято в городских храмах. Между коренными жителями и дачниками возникли разногласия. В результате многие местные жители перестали ходить в храм. Кроме этого, нарушилось и само почитание пятницы как строгого поста. В Спасо-Сяберском погосте в «Ильинскую пятницу» с древних времен соблюдался строгий пост. Воцерковленные соблюдали посты и в годы Советской власти. В начале 2000-х гг. после крестного хода на почитаемое место для священников и паломников трапеза устраивалась в доме старосты церкви. На стол подавались только постные блюда. Со временем общую трапезу стали устраивать у лесной часовни разные спонсоры. На столы ставились постные и скоромные блюда. В 2016 году автор статьи приняла участие в праздновании «Ильинской Пятницы». Богослужение совершал благочинный протоиерей Николай Денисенко. Местных жителей в Сяберской церкви присутствовало около двадцати человек. Большую часть прихожан составили паломники из православного прихода Санкт-Петербургского храма Преображения Господня в Лигово. Настоятель храма иерей Николай

Денисенко-младший. В Сяберской церкви после Божественной литургии в проповеди протоиерея Николая Денисенко прозвучали обидные для старожилов слова о том, что местные жители не ходят в храм и не почитают свой традиционный праздник. Пожилых прихожан мало осталось в живых, а молодое поколение и дачники приезжают к водосвятному молебну у лесной часовни. Паломники вместе с местными жителями прошли крестным ходом по д. Сяберо и присутствовали на молебне у лесной часовни и на освящении святой воды в колодце. Трапеза была постной: пироги с рыбой, капустой и яблоками, соки и арбуз.

Недалеко от часовни устроена небольшая экспозиция с материалами об истории создания часовни. Еще в 2003 году в «Ильинскую Пятницу» в Сяберской церкви автором статьи была устроена выставка из фотографий и ксерокопий заметок и статей дореволюционных и современных исследователей и архивных документов по истории Спасо-Сяберского монастыря и Спасского погоста, обнаруженных автором в архивах Санкт-Петербурга, приуроченная к 150-летию постройки ныне существующей церкви во имя Спасо-Нерукотворенного Образа. Православными активистами делается все возможное для привлечения местных жителей в храм. Каждое воскресенье совершается богослужение священнослужителем из Санкт-Петербурга. Однако прихожан в храме немного, местные жители из дд. Сяберо, Сабицы, Вердуга, Завердужье, Затрубичье приезжают в «Ильинскую Пятницу» на почитаемое место, но нет уже того единства и ощущения общего для всех прихожан праздника.

В настоящее время в Спасо-Сяберском приходе происходит очевидное обмирщение православного обряда, а очень важно, чтобы форма церковной традиции, которая имеет самобытное выражение, сохранилась.

Список литературы

1. Архив Санкт-Петербургского отделения Института российской истории ф. 172, оп. 1, д. 426. Л. 1–2.
2. Власова В. В., Шаповалов В. Э. Храм, образ и праздник св. Параскевы Пятницы у современных удорских коми // Этнографическое обозрение. М., 2011, №4. С. 56–62.
3. Географическо-статистический словарь Российской империи / сост. П. Семёнов. СПб., 1873. Т. IV. 867 с. (с. 865: «Сяберо, село... церковей православных 2»).
4. Герасимова Н. Крестный ход на источник святой великомученицы Параскевы-Пятницы // Православная Луга. 1999, № 6 (13) август. с. 1.
5. Государственный архив Новгородской области (ГПНО). Ф. 513, оп. 1, д. 25: Описание Спасо-Сяберской монастырской церкви. Л. 1об.–2.
6. Клировые (формулярные или церковные) ведомости хранятся в Центральном государственном историческом архиве Санкт-Петербурга (ЦГИА СПб.) — ф. 19, оп. 113.
7. Кудрявцева В. П. 1. Неизвестные сведения о Спасо-Сяберском монастыре / Троицкие чтения 2007. М.: Мелихово, 2008. С. 138–153; 2. Из истории Спасо-Сяберского монастыря / Линтула. Сборник научных статей. Вып. 1. Роль монастырей в духовно-нравственном просвещении современного общества. Материалы международной научно-практической конференции УШ Покровских чтений 2007 г. СПб.: ООО Типография «Береста», 2008.

- С. 33–44; 3. Церковь Спасо-Нерукотворного Образа в деревне Подледье (Сяберо) Лужского уезда Санкт-Петербургской епархии / А. С. Пушкин в Подмоскowie. Материалы ХШ Пушкинских чтений 4–5 октября 2008 г. Материалы Троицких чтений 19 сентября 2008 г. М.: Мелехово, 2009. С. 327–333; 4. Из истории Спасо-Сяберского монастыря / Материалы Кирилло-Мефодиевских чтений. Вып. 2. СПб.: Изд-во СПбГУКИ, 2009. С. 329–343 (Труды СПбГУКИ. Т. 184); 5. Церковно-приходская жизнь деревни Сяберо (Подледье) / Историко-культурный ландшафт Северо-Запада. Четвертые Шёгреневские чтения: сборник статей. СПб.: Европейский Дом, 2011. С. 206–215; Клировые ведомости как документальный источник (к истории Спасского погоста д. Подледье Лужского округа Санкт-Петербургской губернии) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета технологии и дизайна: научный журнал. Серия 3. Экономические, гуманитарные и общественные науки 2013, №4. С. 40–42; Церкви и часовни Спасо-Сяберского погоста церковь и часовни / Сборник науч. статей. Материалы науч. конф. IX Линтуловских чтений 2015 г. Вып. 9 / науч. ред.: настоятельница Константино-Еленинского женского монастыря игумения Илариона (Феоктистова), канд. искусствовед., чл. Союза художников России В. Б. Казарина. СПб.: КультИнформПресс, 2016. С. 48–57
8. Материалы для историко-топографического исследования о православных монастырях в Российской империи с библиографическим указателем. Книги I–III. II. Монастыри по штатам 1764, 1786 и 1795 годов / сост. и изд. В. В. Зверинский. СПб., 2005. (С. 343–344: № 1200. «Спасский-Сяберский, мужской» [монастырь]); Прошлое Новгорода и Новгородской земли: тезисы докладов и сообщений научной конференции 12–14 ноября 1995 года. Новгород, 1996. 152 с. (С. 93–100 В. А. Перевалов. Библиотеки Вяжицкого и Сяберского монастырей в первой половине XVIII в.); Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб, 1884, вып. 9. [2], IV, 534 с. (С. 462–464: Спасский погост в селе Сяберо) и т.д.
 9. Новгородские писцовые книги, изданные Археологической комиссией. Книги Шелонской пятины. Т. IV. 1498 / ред. П. Савваитов; подготовлены к печати С. К. Бого-явленским. СПб., 1905. [12 с.]. стл. 90
 10. Новгородские писцовые книги, изданные Археологической комиссией. Книги Шелонской пятины. Т. V. 1571 / ред. П. Савваитов; подготовлены к печати С. К. Бого-явленским. СПб., 1905. [12 с.]. стл. 529.
 11. Ланченко А. А. Исследования в области народного правосла-вия. Деревенские святыни Северо-Запада России. СПб.: Алетейя, 1998. С. 119, 130–131.
 12. Параскева / Христианство: энциклопедический словарь. В 3 т. Т. 2 / редкол.: С. С. Аверинцев (гл. ред.), А. Н. Мешков, Ю. Н. Попов. М.: Науч. изд-во «Большая Российская энциклопедия», 1995. С. 304.
 13. Погост / Энциклопедический словарь. Т. XXIV / изд.: Ф. А. Брокгауз, И. А. Ефрон. СПб., 1898 (типо-литография И. А. Ефрона). С. 36).
 14. Святыни и святость в жизни русского народа: этнографическое исследование / отв. ред. и сост. О. В. Кириченко Ин-т этнологии и антропологии им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН. М.: Наука, 2010. С. 199–200
 15. Спасский погост в селе Сяберо // Историко-статистические сведения о Санкт-Петербургской епархии. СПб, 1884, вып. 9. С. 462–464. Материал опубликован в газете «Православная Луга». Луга, 1999, №6 (13) август. С. 6.
 16. Центральный государственный исторический архив (ЦГИА). Ф. 19, оп. 113: «Ведомость о Церкви Спасо-Нерукотворенного Образа Господня Лужского уезда, Упраздненного Сяберского Монастыря за 1853 годъ», д. № 1411. Л. 80–88, л. 84.

V. P. Kudryavtseva

199034 Saint-Petersburg. Russian Academy of Sciences Library
Russian Federation, Saint Petersburg, Birzhevaya line 1

EXISTING OF TRADITIONS OF VENERATION AT THE SPASO-SYABDERO PARISH OF HOLY GREATMARTYR VELIKOMUCHENITSA PARASKEVA PYATNITSA

The article concerns the material of archival documents, publications and personal observations of the author in the 1980–2016 biennium. It explains how to change the religious and ethnic tradition of honoring the Holy Great Martyr Paraskeva in the Holy Syaberskom parish of the St. Petersburg diocese. The author explains the origin of this particular rite in this Orthodox parish during the XIX–XX centuries, in particular, the association of a holiday revered saint in, «Elijah Friday».

Key words: Spaso-Syabero parish, holy great-martyr Velikomuchenitsa Paraskeva Pyatnitsa, religious holidays, rite of holy, «Elijah Friday».

References

1. Archive of the St. Petersburg Branch of the Institute of Russian History f. 172 op. 1, d. 426. L. 1–2.
2. Vlasov V. V., Sharapov V. E. Temple, the image and the feast of St. Paraskeva in modern Komi Udorsky // Ethnographic Review. 2011. number 4. Pp. 56–62, p. 57 (in russ.).
3. Geographical and Statistical Dictionary of the Russian Empire / comp. Semenov. SPb., 1873. T. IV. 867 p. (From 865: «Syabero, village Orthodox churches... 2») (in russ.).
4. Gerasimova N. The procession to the source of the Holy Great Martyr Paraskeva-Friday // Orthodox Luga. Luga 1999, number 6 (13) in August. Pp. 1 (in russ.).
5. Klirovye (formulary or church) statements are stored in the Central State Historical Archive of St. Petersburg (St. Petersburg TsGIA.) — F. 19, op. 113 (in russ.).
6. Kudryavtseva V. P.: 1. The unknown information about the Saviour Monastery Syaberskom / Reading 2007. Trinity. M.: Melikhovo, 2008. pp 138–153; 2. From the history of the Saviour Monastery Syaberskogo / Lintula. Collection of scientific articles. Vol. 1. The role of monasteries in the spiritual and moral education of modern society. Proceedings of the international scientific-practical conference N. L. Pokrovsky Readings 2007 St. Petersburg: LLC typography «Birch», 2008. Pp. 33–44; 3. The Church of the Savior-Holy Face of the village Podlede (Syabero) Luga district of the St. Petersburg diocese / A. S. Pushkin in Moscow. Materials A. S. Pushkin reading on October 4–5, 2008 Proceedings of the Trinity Readings September 19, 2008 M.: Melekhovo, 2009. Pp. 327–333; 4. From the history of the Saviour Monastery Syaberskogo // Materials

- of Cyril and Methodius Readings. Vol. 2. SPb.: Publishing house SPbGUKI, 2009. Pp. 329–343 (Proceedings SPbGUKI Vol. 184.); 5. The parish village life Syabero (Podlede) // Historical and cultural landscape of the North-West. Fourth Shëgrenovskie reading: a collection of articles. SPb.: The European House, 2011. Pp. 206–215; Klirovyie statements as a documentary source (the history Spassky churchyard d Podlede Luga District of St. Petersburg province.) // Bulletin of St. Petersburg State University of Technology and Design: scientific journal. Series 3. Economics, Humanities and Social Sciences 2013. number 4. Pp. 40–42.; Church and chapel of the Saviour Syaberskogo graveyard church and chapel // Collected scientific. Articles [scientific materials. Conf. IX Lintulovskih readings 2015]. Vol. 9 / Scientific. Ed.: prioress Constantine and Helen Nunnery Abbess Hilarion (Feoktistov), Cand. art., member. Russian Union of Artists of VB Kazarina. SPb.: KultInformPress, 2016. Pp. 48–57 (in russ.).
7. Materials for the historical and topographical studies of the Orthodox monasteries of the Russian Empire from the bibliographic index. Books I–III. II. Monasteries by state 1764, 1786 and 1795 / comp. and ed. V. V. Zverinskaya. SPb., 2005. (pp. 343–344. № 1200. «Spassky-Syabersky, male» [monastery].); Past Novgorod and Novgorod Land: abstracts and reports Scientific Conference 12–14 November 1995. Novgorod, 1996. (pp. 93–100: V. A. Perevalov Library Vyazhitskogo Syaberskogo and monasteries in the first half of the XVIII century.); Historical and statistical information about the St. Petersburg diocese. St. Petersburg, 1884, Vol. 9. [2], IV (pp. 462–464: Spassky churchyard in the village Syabero) (in russ.).
 8. Novgorod scribe books published Archeological Commission. Books Shelonsky fifths. Vol. IV. 1498 / ed. P. Savvaitov; prepared for printing S. K. Epiphany. SPb., 1905. col. 90 (in russ.).
 9. Novgorod scribe books published Archeological Commission. Books Shelonsky fifths. Vol. V. 1571 / ed. P. Savvaitov; prepared for printing S. K. Epiphany. SPb., 1905. 696 stbl., Tb. 529 (in russ.).
 10. Panchenko A. A. Research in the field of public orthodoxy. Rustic shrine of the North-West of Russia. SPb.: Aletheia, 1998. 305, [2] p., Pp. 119, 130–131 (in russ.).
 11. Paraskeva / Christianity: Encyclopedic Dictionary. V 3 t. T. 2 / the Editorial.: SS Averincev (Ch. Ed.), AN Meshkov, YN Popov. M.: Sci. edition of “Great Russian Encyclopedia”, 1995. p. 304 (in russ.).
 12. Churchyard / Collegiate Dictionary. T. XXIV / ed.: FA Brockhaus, IA Efron. SPb., 1898 (Tipo-lithography IA Efron). 958 [2] p. (Churchyard — 36.) (in russ.).
 13. Relics and holiness in the life of the Russian people: ethnographic research / [Ed. Ed. and comp. OV Kirichenko]; Institute of Ethnology and Anthropology. NN Maclay RAS. M.: Nauka, 2010. Pp. 199–200 (in russ.).
 14. Spassky churchyard in the village Syabero // Historical and statistical information about the St. Petersburg diocese. St. Petersburg, 1884, Vol. 9. P. 462–464., P. 463. Material published the newspaper “Orthodox Luga.” Luga 1999, number 6 (13) in August. p. 6 (in russ.).
 15. Central State Historical Archive (TsGIA). F. 19, Op. 113, “Statement on the Church of Holy Sepulcher Image nerukotvorennogo-Luga district, the abolition of the monastery in 1853 Syaberskogo god”, etc. number 1411. L. 80–88, l. 84 (in russ.).

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА, РЕЦЕНЗИИ, ОТЗЫВЫ

УДК 82

Р. Б. Ахметшин

МГУ имени М. В. Ломоносова
119991 РФ, Москва, Ленинские горы, 1, ГСП, (1-й ГУМ)

РЕЦЕНЗИЯ НА КНИГУ Д. Т. КАПУСТИНА «АЗИАТСКОЕ ПУТЕШЕСТВИЕ АНТОНА ЧЕХОВА, 1890 ГОД: В ДОКУМЕНТАХ, ПИСЬМАХ, ФОТОГРАФИЯХ» [М.: Этерна, 2016. 280 с., ил.]

© Р. Б. Ахметшин, 2017

Книга востоковеда Д. Т. Капустина «Азиатское путешествие Антона Чехова, 1890 год» проводит мысль о намерении А. П. Чехова осуществить кругосветное путешествие, частью которого, по мнению автора, стала поездка на каторжный остров Сахалин.

Ключевые слова: Чехов, Сахалин, биография, Азия, кругосветное путешествие, пароход «Петербург», вахтенный журнал

Работы Д. Т. Капустина¹, посвященные сахалинской поездке Чехова, уже рецензировались. Статья 4-летней давности [1] фиксировала важные для сборника «Антон Чехов на Востоке» идеи и тезисы, в которых формировалось иное, отличное от принятого, представление о круге чеховских интересов в сахалинский период жизни писателя. Завершалась рецензия предположением о готовящейся книге Д. Т. Капустина [1, с. 70].

И вот новая книга увидела свет. В сравнении с предыдущим опытом она значительно выигрывает: ее украсил богатый иллюстративный материал, и она носит более целостный характер, хотя иногда главы ее начинают повторять друг друга, разрушая монографическую последовательность.

Но все это не может изменить общего впечатления, в центре которого оказывается автор — критически мыслящий практик. О чем бы ни шла речь — о сахалинской ли истории в жизни Чехова, возвращении ли его в Россию, о документальной канве этого этапа в биографии писателя, — Д. Т. Капустин настаивает на том, что весь материал им выверен. В книгу включены подробности и переживания, свидетельствующие об интересах автора; угадывается, в каких деталях чеховский морской маршрут знаком лично ему, в какие архивы он направлял запросы, хотя это, к сожалению, не уточняется в подходящих делу ссылках. Но бумажная волокита наскучивает, автор же по темпераменту своему путешественник, человек деятельный, и личным припоминанием он не только цементирует сюжет рассказа, но и придает ему особый характер, словно возвращая чеховское путешествие в наше время. Посмотрим, насколько действенен эффект этой трансформации, которая способна и автора перекалывать в иное качество.

Д. Т. Капустин давно выступает с требованием построения полного представления о 52 днях из жизни

писателя, проведенных на пароходе «Петербург». Однако знакомые, казалось бы, идеи сейчас зазвучали не просто с новой силой, но и совсем иначе. Они изменили свой вектор и претендуют на новый сюжет. Это естественным образом накладывает отпечаток на представление о Чехове. Насколько основателен такой взгляд? Насколько он «действенен»? Если автор полагает свои идеи остающимися без последствий, вряд ли это возможно. Материал книги обрамлен важным тезисом: 21-го апреля 1890 года Чехов отправился не на Сахалин, собственно, а в кругосветное плавание. Поскольку это представление отличается от канона, автору приходится говорить о последнем — «это не так», постулировать некую ложность традиционного представления, а значит, само должно быть проверено.

Книга условно делится на две части — первая описывает сахалинский этап, вторая — рассказывает о возвращении Чехова в Россию; каждая по-своему (в зависимости от объекта спора) полемична. Это свойство имеет сложную природу. Полемический тон «стартует» с аннотации («книга посвящена азиатской кругосветке»), завершается blurb'ом («То, что называют “поездкой Чехова на Сахалин”, на самом деле было частью большого путешествия писателя вокруг Азии <...>») — и претендует на то, чтобы придать повествованию общий характер.

В первую очередь, о мотивах полемики. Почему она, с одной стороны, направлена на традиционное, академическое (научно закрепленное), представление о Чехове — в тех эпизодах книги, где опровергается идея Сахалина как главной цели путешествия писателя? С другой, почему она носит необязательный, с академической точки зрения, характер (что проявляется в формах полемики и обработки источников)? Двойственная интонация создает контраст и своеобразный публицистический эффект. Книга, ориентированная на ряд научных постулатов, лишена приличного

справочного аппарата. За исключением своих работ, данных в хронологически выверенном списке на последних страницах — иные не становятся источниками для Д. Т. Капустина. Эти работы, вроде бы, не нужны читателю, который должен согласиться с идеями лишь одного участника полемики; мнения и ход размышления другой стороны ему будут недоступны. С одной стороны, одна из идей книги — полемика с общепринятым представлением о цели Чехова и поиск максимально точных формулировок и аргументов (а иначе как опровергнуть давнюю традицию?). С другой, размывание собственной мотивной базы. Так, сообщая о разысканиях Е. Н. Дунаевой [2], автор не дает ссылок на ее публикации, считая, видимо, что читателю это не интересно. (Иначе это было бы похоже на искусственное затруднение — пусть, мол, читатель сам поищет.) То же самое происходит при введении в обиход сведений о личных материалах капитана Р. Е. Гутана, других членов команды и пассажиров парохода «Петербург», доставившего Чехова из Корсакова (сахалинского порта) в Одессу. Сообщая о «петербургских архивах Военно-морского флота», Д. Т. Капустин не приводит номеров и названий фондов, описей и картонов, единиц хранения. Значит, дело в его, Капустина, рассуждениях, логических поворотах и описаниях — повествовании. Считает ли автор, что его взгляда на историю Гутана читателю достаточно, мы не знаем, но он отбрасывает нас тем самым на пару шагов назад, предоставляя нам возможность самостоятельного поиска. Самостоятельность — сестра независимости, но в архивном поиске крайне необходима преемственность и многовалентная зависимость всех от всех, тогда дело идет чуть быстрее. Да и второе чтение тех же документов было бы полезно, Дмитрию ли Тимофеевичу, взявшемуся за хорошо исследованный материал, этого не знать: один взгляд — хорошо, а два — ... Он ведь не издает полностью вахтенный журнал парохода «Петербург», копируя неизвестно почему даже и публикуемые отрывки. Автор не объясняет этого читателю.

«Построение оппозиции» продолжается и во второй части книги, когда речь заходит о возвращении Чехова с Сахалина (и когда, казалось бы, необходимость спора перестает быть насущной) и четырех стоянках на пути в Россию. Так, начало главы «Литература и политика» (с. 133–136) построено на обзоре прежних попыток освещения гонконгского «эпизода» из чеховского письма к Суворину. Нужно отметить, что цитаты приводятся по Полному собранию сочинений и писем Чехова в 30 томах, но само это собрание не используется в качестве материала для анализа. И в качестве следующей стадии (после собраний Луначарского-Балухатого, книг А. Б. Дермана и Ю. В. Соболева, 20-томника 50-х гг. XX века, двух изданий «Летописи жизни и творчества Чехова») в освоении чеховского наследия 30-томник даже не упоминается. Речь не идет о библиографической культуре, в рамки которой данная книга не вписывается, но о структурированности и последовательности позиции исследователя, — не одним же пафосом брать.

Поэтому читателя преследует вопрос: что нового предлагает автор в поддержку своему боевому тезису?

Кроме цитированных писем, выдержек из вахтенного журнала и отдельных комментариев М. Л. Семановой, какие еще доводы подкрепляют декларацию идеи кругосветки? Опуская сейчас полезные эпизоды книги (вроде переатрибуции фотографий из коллекции Чехова, публикации в книге выдержек из вахтенного журнала парохода «Петербург»), я затрудняюсь с ответом. Приведенные материалы хорошо известны, так что сказать, на чем основана новизна концепции, трудно. Точнее, легко — это интерпретация. Она проводится под знаком разрушения устаревших представлений. Любопытно при этом, что, сделав мишенью один «штамп», прочие клише Д. Т. Капустин воспроизводит некритически².

Стремление не только дать иной ход мотивам сахалинского эпизода, но и снабдить его иной интерпретацией заслуживает анализа. Д. Т. Капустин намерен обогатить чеховедение новыми деталями биографии Чехова, совершая тем самым «научный» пируэт. О научности этого «научно-популярного издания» приходится говорить, потому что повествовательная ловкость Д. Т. Капустина («То, что называют “поездкой Чехова на Сахалин” <...>») совсем не абстрактна, а вызывающе точна по своему адресу. Ведь «называют» поездку Чехова поездкой на Сахалин (без кавычек) биографы и исследователи, те, кто занимался изучением жизни и творчества, пардон, серьезно. Трудно предположить, что Д. Т. Капустина заинтересовал школьный дискурс³ или бытовое представление о Чехове, которое прекрасно обходится без таких подробностей, как «поездка Чехова» куда-либо, в том числе и на Сахалин. В общем, вызывающие жесты вызывают реакцию.

Книга в действительности уходит от прямого использования научной терминологии и предусмотрительно ускользает от «обвинения» в научности, автор подчеркивает это в преамбуле. Но в течение своего рассуждения Капустин сохраняет нацеленность на научные представления и делает их объектом полемики.

Нуждается ли в опровержении тезис автора? И да, и нет. Содержанием своим книга идею поездки Чехова на Сахалин не может опровергнуть. Ее структура предопределяет иные цели, совсем не полемические.

Несмотря на то, что в книге есть некоторая масса спорного и, на первый взгляд, заслуживающего анализа материала, он давно уже устарел, поскольку неоднократно обсуждался. Тем менее понятен пафос Д. Т. Капустина, предлагающего эпизоды в рамках этой массы как нечто новое — без ссылок на авторов и соответствующие издания. Один из таковых способов *блеснуть* — это привести чеховское письмо без изыятий.

Матерное слово, мелькнувшее в частном письме великого человека, приобретает (или должно приобретать) в глазах читателей иной удельный вес. Регистр его, что ли, меняется для данного, отдельно взятого, человека? Словом, «недуг, которому причину давно бы отыскать пора», я определил бы как немотивированное лексическое воодушевление, потому что странно публиковать (и переиздавать) текст из-за того, что в нем есть *определенное* слово. За всем этим стоит ритуальная практика и персональный мифогенный опыт. Так

создается образ писателя и пишется его биография. Мы заявляем о документальной обоснованности, а сами тем временем строим мифы: толку нет, зато активность максимальная.

Спрашивается, зачем менять прежнее представление? Развернем вопрос — а почему бы и нет?. Здравый смысл подсказывает оправдательную концепцию: это, безусловно, лучше, чем вымазать образ писателя в бытовой пыли. Но с другой стороны, по сути это тот же ремейк, что и у Д. Рейфилда («Жизнь Антона Чехова») или П. Фокина («Чехов без глянца»); правда, в первом случае жизнь оказалась заслонена нелепыми предположениями и выкладками автора, а во втором глянца оказалось много до тошноты. Только интерпретация Капустина подает сахалинскую предысторию в ином ключе. Интересно, что бы было, если бы протекция мужа Н. В. Голубевой, члена Комитета Добровольного флота, осуществилась и Чехов отправился на Сахалин морем, как планировал? Шутка, конечно, но в предопределенности чеховского жизненного пути надо разбираться без фокусов и рокировки. Странно, что конструкцию перекосило: рассказывая о путешествии, автор пяти с половиной месяцам из жизни Чехова посвящает 50 страниц, а «52 дням» — 215. Разберется ли в этой истории «широкая читательская аудитория», которой втолковывают, что советский агитпроп неправильно канонизировал Чехова и только сейчас, надо полагать, создано верное представление о чеховской поездке? Таковое, как мне кажется, отсутствует, потому что и в рамках приведенного в книге материала сказывается авторская субъективность. Ее объект не *путешествие*, которое в действительности было *хождением* и формой страдания, добровольно на себя принятого, и не сахалинский *ад*, от которого Чехов бежал и которым был мучим и в своем возвращении, и позже... наверное, уже до конца жизни. От этой темы автор ускользает, убеждая читателя, что «довольно комфортабельно можно было съездить туда и обратно <на Сахалин. — Р. А.> в 1890 году», и тем самым заметно облегчая идею Сахалина. Таких примеров в книге набирается довольно.

Вообще, замариновать вопрос о подготовке к путешествию двумя-тремя подробностями интимного характера, «присалить» его — это, конечно, тоже прием, но не самый значительный (имея в виду, что писать-то приходится как раз о значительном). Тем, кто прочитает «Затылок ложится на вогнутую часть», декларируемые подробности как бегемоту таблетка анальгина. А иным будет больно и неприятно. Не предположить этого в читателе, не уберечь его от такого впечатления — плохое, нечеховское, качество в авторе.

Некоторым «широким читателям» нет дела до справок библиографических, им бы медицинские, причем не о туберкулезе, а желательны позабористей. Туберкулез что? Пустяки, удел статистики и истории, равно нас не возбуждающих. А, вот, «японский триппер» из шуточного письма к И. Л. Леонтьеву-Щеглову о несбыточном — это самая нужная деталь в неисчислимой массе того, что должен узнать «широкий читатель» о чеховском путешествии. Не хочется думать, что «увлекательно написанную» книгу будут

читать ученики или, чего совсем не хотелось бы, что, ознакомившись с нею лишь по аннотации, ее рекомендует детям учитель. Читая чеховское письмо об *этом*, совершенно невозможно понять, что Чехов питал отвращение и еще что-то вроде нормальной стыдливости к бытовой интимности. И в письме это заметно.

Но понять это действительно невозможно, потому что широкий читатель, ставший рабом сюжета, лишен возможности увидеть в облике писателя что-то иное: его с ЭТОЙ стороны к статуе писателя подвели и ему ЭТО показали. Такая вот эмоциональная композиция: с одной стороны, гневный жест в сторону советской цензуры и стыдливых чеховедов, с другой — пара «документов», приведенных автором, не представляющим себе сути проблемы достоверности полностью, — предмет особой гордости, в-третьих, победительный тон борьбы со штампами.

Список литературы

1. Горячева М. О. Дмитрий Капустин. Антон Чехов на Востоке: Сборник статей. Саарбрюкен, 2012. 264 с. // Чеховский вестник. 2013. Вып. 28. С. 68–70.
2. К истории работы над книгой «Остров Сахалин» / Статьи и публикации Е. Н. Дунаевой // Литературное наследство. Т. 87. Из истории русской литературы и общественной мысли 1860–1890-х годов. М.: Наука, 1977. С. 263–300.

Примечания

- ¹ Д. Т. Капустин «Тайвань и Южная Корея в китайско-американских отношениях (1969-1979)». М.: Наука, 1980.
- ² В книге читатель найдет развернутый пассаж о советской эпохе, с наследием которой автор борется. «...плавание вокруг Азии, посещение ряда стран произвело огромное впечатление на писателя, он вспоминал об этом всю жизнь и порывался опять поехать в “Индию и Японию”. По такому “советскому шаблону” учили в советских школах и вузах (и не одно поколение), печатали книги по биографии Чехова, вольно или невольно искажая биографию писателя» (с. 61). Образование опирается на национальную традицию, и, став в известный момент *советским*, оно во многом оказывалось шире этой *нормы*, продолжая культурную инерцию русской академической и педагогической школы. Поэтому трудно понять, что стоит за цитируемой выше фразой; ясно лишь, что ругать «советское» по-прежнему в тренде. Нынешняя гуманитарная действительность подчиняется ему не меньше, чем западничеству (и Ж.-Л. Годар почему-то будет не просто раньше или лучше М. Хуциева, но станет средством унижения М. Хуциева). Странно, ведь советская эпоха существования русской филологической культуры так много дала нам, обстоятельно-скрупулезно исследовав прошлое слой за слоем. Это первое. Второе заключается в том, что и Сахалин описан в этих замечательных исследованиях слишком неполно, о чем неоднократно говорилось. Мы же презрительно отворачиваемся от слона и занимаемся битьем мелочами по глазам (Тургенев), переворачивая картину с ног на голову. При этом многие тезисы, вроде «выдавливать из себя по капле раба» (с. 137–138), подаются в самой *советской* интерпретации.
- ³ Для школьного бытования эта книга, мягко говоря, раскованная, и маркировка ее (16+) совсем не соответствует смелости ее лексического, в некоторых эпизодах, состава. Мне кажется, и в 30+ или 45+, не говоря о более почтенном читателе, некоторые моменты в книге будут производить неприятный, вульгарный эффект бесцеремонности. Об этом см. ниже.

R. B. Akhmetshin

M. V. Lomonosov Moscow State University
119991 Russia, Moscow, Leninskie Gory, GSP, (1st GUM)

REVIEW OF D. T. KAPUSTIN'S BOOK "ANTON CHEKHOV'S ASIAN TRIP 1890: IN DOCUMENTS, LETTERS, PHOTOGRAPHS" [M.: Eterna, 2016. 280 p., il.]

Dmitry Kapustin's book "Anton Chekhov's Asian trip, 1890" focuses on the idea of Chekhov's intention to undertake a round-the-world trip, a part of which, according to the author, was his voyage to the katonga of Sakhalin Island.

Key words: Chekhov, Sakhalin, biography, Asia, round-the-world trip, "Peterburg" steamer, logbook.

References

1. Goryacheva M. O. Dmitry Kapustins Anton Chekhov in the East: Collected papers. Saarbrücken, 2012. 264 p. // Chekhov's messenger. 2013. Vol. 28. Pp. 68–70.
2. To the history of work on the book "Sakhalin Island" / Articles and publications by E. N. Dunaeva // Literary heritage. 87. From the history of Russian literature and social thought in the 1860-1890s. M.: Nauka, 1977. Pp. 263–300.

УДК 82

Н. С. Цветова

Санкт-Петербургский государственный университет
199034 РФ, Санкт-Петербург, 1-я линия ВО, 26

РЕЦЕНЗИЯ НА УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ В. А. СИДОРОВА «АКСИОЛОГИЯ ЖУРНАЛИСТИКИ»

[Сидоров В. А. Аксиология журналистики: учебное пособие.

СПб: Издательский дом «Петрополис», 2016. 204 с.]

© Н. С. Цветова, 2017

Статья посвящена научной публикации профессора В. А. Сидорова, в которой представлены аксиология журналистики как новая отрасль научного знания и специальной дидактики. Рассматривается исследовательский сюжет, терминологическая база работы, характеризуется эмпирическая база.

Ключевые слова: аксиология журналистики, медиарепрезентация ценностей, анализ, дидактика.

В 2016 году издательство «Петрополис» выпустило работу профессора кафедры теории журналистики СПбГУ Виктора Александровича Сидорова «Аксиология журналистики». Несмотря на то, что жанр издания определен как «учебное пособие», это первая в отечественной науке и специализированной дидактике серьезная попытка описания методологических основ и аналитических методик выявления ценностного содержания медийного продукта. Актуальность и значительность исследования, презентующего новое научное направление и новую учебную дисциплину, определяется несколькими обстоятельствами: во-первых, неуклонно возрастающим преимущественно осознанным стремлением массмедиа рассматривать все презентующие современную цивилизацию объекты как имеющие ценностную природу; во-вторых, очевидной необходимостью формирования системы ценностных констант современной общественной жизни во имя противодействия, как пишет профессор В. Сидоров, «*ценностной поляризации общества*» [с. 3] и ценностному противостоянию при освещении социально значимых событий.

Книга получилась сложная. Автор затрагивает целый комплекс проблем, в той или иной степени интересующих современную гуманитаристику. В первой главе речь идет о содержании, функциях, структуре аксиологии журналистики как пограничной отрасли научного знания. Вторая глава посвящена «*философским предпосылкам понимания ценности*». Самые интересные и насыщенные эмпирическим материалом 3 и 4 главы презентуют современные алгоритмы массовой коммуникации как одной из самых динамичных сфер «*ценностного взаимодействия*». Принципиально новаторская 5 глава содержит описание механизмов и исследование природы одновременно целенаправленного и спонтанного ценностного воздействия в медиадискурсе, результаты исследования сущностных дискурсивных характеристик, отразившихся в отношении к нашумевшим публичным конфликтам последнего времени. Чрезвычайно интересным видится раздел,

в котором журналистика представлена как субъект ценностных конфликтов, как носитель *медиавируса «ценность-отрицание»*.

В 7 главе сконцентрирован дидактический смысл работы В. А. Сидорова. Тут предпринимается весьма удачная, на наш взгляд, попытка детальной разработки «*методологии ценностного анализа медиа*» в полном соответствии с весьма востребованными сегодня научными тенденциями.

Бесспорной представляется логика созданного научного сюжета, в котором присутствуют разделы, презентующие специализированный научный аппарат, без которого любая научная или учебная дисциплина несостоятельны. Как это принято в классической гуманитарной науке, в данном случае серьезным основанием для наведения порядка в «*поле научных противоречий*» (выражение В. А. Сидорова), связанных с крайней неоднозначностью и запутанностью аксиологической проблематики, стал развернутый историко-научный очерк. Вообще, автор демонстрирует огромную научную эрудицию, проявляющуюся и в следовании принципам национальной компаративистики, разговор о которых начал еще М. М. Бахтин, и в привлечении публикаций ведущих зарубежных исследователей, за которое так ратует менеджмент современной отечественной гуманитаристики.

Хотелось бы сказать еще и о том, что работа эта относится к разряду научных сочинений, которое можно воспринимать как пропагандистское по отношению к научной школе. По завершении чтения «Аксиологии журналистики» не остается никаких сомнений в существовании петербургской научной школы, презентующей в научном пространстве системное научное представление о современном медийном дискурсе (см. отсылки к работам Г. В. Жиркова, С. С. Ильченко, С. Г. Корконосенко и др.).

Статус подготовленного издания обеспечивается очевидной обращенностью к студенческой аудитории, воспитательным потенциалом этого обращения, основанном на чрезвычайно актуальном сегодня

представлении о смысле и назначении журналистики, базирующемся на ценностном понимании мира журналистом, на признании социальной ценности собственно журналистского дела и диалогичной презентации многих популярных сегодня парадоксальных дискурсивных идей (Ю. Хабермаса, Ф. Гиренка и др.). В этом отношении особенно импонирует тот факт, что автор пособия напоминает о прямой связи *«высокой ценности идеала»* с *«глубоко общественной природой человека»*, демонстрирует, с одной стороны, динамику ценностей, продиктованную *«культурно побуждающей средой»*, и, с другой, очевидную, весьма значимую связь аксиологии журналистики со многими пограничными областями гуманитарного знания.

Нужно отметить и то обстоятельство, что В. А. Сидоров работает и с историко-журналистским медийным материалом, и с «горячим», например, посвященным европейским карикатуристам, спровоцировавшим совсем недавно мощнейший межкультурный конфликт, гибели российского пассажирского самолета, российско-украинским взаимоотношениям и т. п.

Нет никаких сомнений в том, что работа В. А. Сидорова будет интересна всем, кто занимается теорией журналистики и исследованием смысловой структуры современного российского медийного гипертекста, специалистам в области теории журналистики и массовых коммуникаций, а также учащимся, осваивающим все уровни вузовской программы по журналистике (бакалавриат, магистратура, аспирантура).

N. S. Tsvetova

Saint-Petersburg State University
199034 Russia, Saint Petersburg, Vassilievskiy ostrov, 1 line, 26

REVIEW OF V. A. SIDOROV'S EDUCATIONAL HANDBOOK "AXIOLOGY OF JOURNALISM"

[Sidorov V. A. Axiology of Journalism: A Training Manual. SPb: Publishing house «Petropolis», 2016. 204 p.]

The article is devoted to the scientific publications of professor V. A. Sidorov, which presents the axiology of journalism as a new branch of scientific knowledge and specific didactics. Discusses research story, vocabulary work, is characterized by an empirical base.

Keywords: axiology of journalism, metarepresentation values, analysis, didactics.

УДК 82

В. В. Катермина

Кубанский государственный университет
350040 РФ, г. Краснодар, Ставропольская, 149**РЕЦЕНЗИЯ НА КОЛЛЕКТИВНУЮ МОНОГРАФИЮ
«ОСОБЕННОСТИ ИССЛЕДОВАНИЯ И КОНСТРУИРОВАНИЯ АКТУАЛЬНЫХ
ТИПОВ ДИСКУРСА И ИХ КАТЕГОРИЙ» [Краснодар: КубГУ, 2016. 305 с.]**

© В. В. Катермина, 2017

Изменения научной парадигмы в плане понимания того, что никакие языковые явления не могут быть адекватно поняты и описаны вне их употребления, без учета их дискурсивных аспектов, потребовало от современной лингвопрагматики обращения к различным видам анализа дискурса как речевого процесса. В последнее время проблема анализа дискурса приобретает все большую актуальность, особенно сейчас, когда междисциплинарный подход становится неизбежным в области филологических и лингвистических исследований. Разностороннее изучение отдельных лингводискурсивных направлений и научное внимание ко всей лингводискурсивной концептосфере раскрывают как универсальные закономерности, так и специфичность освоения человеком окружающего мира посредством национального языка. Коллективная монография «Особенности исследования и конструирования актуальных типов дискурса и их категорий» (Краснодар: КубГУ, 2016) посвящена анализу более десяти видов дискурса (академического, художественного, бытового, ток-шоу и др.) и особенностям конструирования их категорий (модальности, авторитетности, ритуальности и др.). В монографии представлено два фокуса дискурсивных исследований. Главы монографии объединяют ряд актуальных лингвистических направлений (социолингвистики, контрастивной риторики, когнитивной лингвистики, лингвокультурологии, стилистики и т. д.), а также смежных с языкознанием гуманитарных дисциплин, без которых немыслима коммуникативная деятельность (например, социологии, психологии, коммуникативистики, культурологии).

Так, в первой части работы авторы рассматривают дискурс как цельное коммуникативное образование с его уникальными особенностями, например, дискурс образовательной среды (Ф. А. Воровская), субтитров (Т. В. Духовная), туристических текстов (В. А. Колчевская), литературного дневника (Т. П. Тарасенко, М. А. Величко), академической статьи (И. П. Хуыз).

Ф. А. Воровская рассматривает проблемы, с которыми сталкиваются преподаватели, обучающие студентов первых курсов языковых факультетов; описывает методы обучения, внедряемые ими для лучшего освоения иностранных языков, а также останавливается на перспективах, связанных с развитием ме-

тодики обучения иностранным языкам. Т. В. Духовная исследует понятие субтитров, типы, лингвистические и экстралингвистические факторы их формирования. По мнению автора, субтитры — это прежде всего текст, создание которого требует определенных знаний и умений, поскольку качественно созданная работа позволяет преодолеть языковые, культурные и медиабарьеры. В. А. Колчевская останавливается на жанровых особенностях текстов, которые могут быть реализованы в туристическом дискурсе. Анализируя их лексические и грамматические средства, автор замечает, что все тексты так или иначе направлены на реципиента с целью привлечения его внимания и мотивации к приобретению различных туристических продуктов и услуг. Т. П. Тарасенко и М. А. Величко рассматривают автокоммуникацию в личном и литературном дневнике как определенный тип внутренней речи. Автокоммуникация понимается авторами как тип информационного процесса в культуре, организованный как такая передача сообщения, исходным условием которой является ситуация совпадения адресата и адресанта. И. П. Хуыз определяет академический дискурс как результат профессионально ориентированного взаимодействия в академической среде. Представленный анализ различных научных статей, опубликованных в русско- и англоязычных престижных научных журналах, а также культурных особенностей, обуславливающих эти различия, позволяет российским ученым осознать, как переключаться с локальной (т. е. русскоязычной) на международную (англоязычную) идентичность ученого, понять, что ожидает международное научное сообщество от научной статьи и в какой форме.

Вторая глава коллективной монографии представляет собой рассмотрение отдельным категориям дискурса. Особое внимание уделено таким явлениям, как экфрасис (М. П. Блинова), аспекты пространственно-временного континуума (Л. И. Молдованова), образные средства выражения модальности (Ю. П. Нечай, Т. С. Кондратьева), ритуальность (К. В. Овчарова), авторитетность (Е. Э. Уланова), общеоценочные концепты (О. А. Хорошилова). Рассмотрев конкретные категории дискурса, авторы характеризуют общие черты дискурсов, в которых конструируются и реализуются изученные ими явления.

Художественный дискурс несёт на себе печать культуры определённого этапа в истории общества. Основопологающим для любого исследования художественного дискурса является его отличие от других видов дискурса. Рассмотрению экфрасиса музыки на материале романа «Амстердам» Й. Макьюэна посвящено исследование М. П. Блиновой. Автор убедительно показывает, что экфрасис музыки обладает ярко выраженным дискурсивным характером, представляя собой не просто текст, а «интерактивный способ речевого взаимодействия»: с одной стороны, экфрасис диалогичен вследствие обращенности к читателю и стремлению вызвать в его сознании через вербальный код определенные звуковые образы; с другой стороны, экфрасис представлен в романе как поток сознания неоднозначного героя, с точкой зрения которого читатель может не соглашаться, отсюда — диалог, который максимально реализован в интерпретативной части экфраз. Особенности пространственно-временного континуума в художественном дискурсе М. А. Булгакова рассматривается Л. И. Молдовановой. Выделенные в рассказе М. А. Булгакова «Полотенце с петухом» модели времени и пространства в значительной мере передают многообразие и своеобразие субъектно-авторского восприятия и осмысления этих художественных категорий. Смыслоформирующая функция средств их выражения реализуется в способности воздействовать на эмоциональную сферу читателя, способствует многообразию интерпретационных решений при чтении этого рассказа. Образные средства выражения модальности и специфика их экспликации в художественном дискурсе Ю. П. Нечай и Т. С. Кондратьева анализируют в художественной прозе американской писательницы М. Митчелл и немецкого автора Э. М. Ремарка и русских переводов их произведений. Авторы отмечают, что основным компонентом коммуникации в двуязычии является деятельность переводчика. Вероятно, именно этот компонент порождает определенную специфику коммуникации между автором произведения и читателем, не говорящим на языке оригинала.

Ритуальный дискурс, по мнению К. В. Овчаровой, занимает особое место в коммуникативной практике, реализуясь в наиболее значимых для людей ситуациях, он насыщен символическими действиями, интерпретация которых позволяет понять ценностные доминанты культуры. Анализ производится на материале военного,

кулинарного, электронного, педагогического, политического, религиозного и масс-медийного дискурсов. Е. Э. Уланова рассматривает способы реализации категории авторитетности в дискурсе ток-шоу. В работе проводится анализ данного медийного дискурса (ток-шоу), выявляются особенности и отличительные признаки, присущие ток-шоу, дается характеристика особенностям реализации категории авторитетности. Категория оценочных концептов, изучению которых занимается О. А. Хорошилова, играет важную роль в системе концептуальных представлений носителей разных языков. Когнитивный подход при изучении процесса оценочной концептуализации дает возможность оценить роль человека в восприятии и оценке окружающей действительности, в формировании оценочных значений с учетом взаимодействия когнитивных и языковых факторов. Материалом исследования послужили художественные произведения В. С. Токаревой, Д. И. Рубиной, Е. В. Гришковца, В. Суворова, Э. Гилберт и Дж. Фаулза.

Очень удачным с нашей точки зрения представляется комплексный и разносторонний подход к проблеме изучения видов дискурса. Это делает рецензируемую работу не сугубо узкоспециальной, а напротив, придает ей более многоплановый характер, выгодно подчеркивает разнообразные особенности дискурсивной деятельности, акцентируя важность средств массовой коммуникации как одного из важнейших звеньев в системе социального взаимодействия.

Итак, исходя из того, что категория дискурса является ключевой в современных лингвистических исследованиях, поскольку определяет возможности актуального функционирования языка, а именно — процесс коммуникативного взаимодействия, процесс общения, ее исследование не может быть основательно проведено без учета роли человека в формировании языковой картины мира нации. Дискурс следует рассматривать как способ представления человека в языке и социуме, в связи с чем исследование данной категории релевантно проводить в социолингвистическом, психолингвистическом, лингвогендерологическом, прагматическом и других видах пространства. Рецензируемая монография, включающая многочисленные и актуальные для современного индивида типы дискурса, является образцом для решения задач современного языкознания.

V. V. Katermina

Kuban State University
350040 Russia, Krasnodar, Stavropolskaya str., 149

REVIEW OF THE COLLECTIVE MONOGRAPH "FEATURES OF RESEARCH AND CONSTRUCTION OF DISCOURSE ACTUAL TYPES AND THEIR CATEGORIES" [KSU 2016. 305 p.]

УДК 82

Т. Ю. Уша

РГПУ им. А. И. Герцена

191186 РФ, Санкт-Петербург, наб. Мойки, 48

РЕЦЕНЗИЯ НА УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ «ЯЗЫК И СТИЛЬ СМИ»

[Язык и стиль СМИ: учебное пособие. СПб.: СПбГУП, 2016. 228 с.

(Серия «Библиотека Гуманитарного университета». Вып. 59)]

© Т. Ю. Уша, 2017

Учебное пособие подготовлено кафедрой журналистики Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов для студентов, магистрантов и аспирантов направления «Журналистика», а также для преподавателей речеведческих дисциплин. Оно занимает своё место в ряду аналогичных пособий, создаваемых учебными заведениями для обеспечения учебного процесса, ориентированного на формирование тех или иных профессиональных компетенций.

В связи с этим в первом разделе приведены основные положения функциональной стилистики в целом и публицистического стиля в частности. Содержание этого раздела является нетривиальным изложением базовых понятий дисциплины «Стилистика современного русского языка», осуществлённым с привлечением иллюстрирующих примеров из литературных источников (от Фонвизина до Зощенко, Булгакова, Солженицына). Основные понятия и теоретические положения стилистики поданы дискуссионно, в широком спектре разнообразных толкований.

Во втором разделе представлены материалы исследований по истории публицистического стиля, причём акцент сделан на отражении в публицистическом стиле «языка политики». Этот раздел представляется наиболее интересным, поскольку именно он является «лицом» пособия, выделяющим его среди аналогичных, за счёт параграфов, анализирующих СМИ в диахроническом аспекте: «Стилистика российской газетно-журнальной периодики 1920-х годов и социально-политический дискурс» (Н. С. Зеликина), «Языковые “инструменты” воздействия в “Ленинградской правде” 1930-х годов» (Е. И. Колесникова), «Стилистика пропаганды: формирование имиджа СССР в “Правде” и “Ленинградской правде” начала 1930-х годов» (Е. И. Колесникова, Д. В. Скрипченко).

В третьем разделе дан анализ «языка» и «стиля» современных видов медиатекста. К примеру, «язык Рунета» (Л. А. Евдокимова), который представлен как новый, формирующийся функциональный стиль. Сама по себе такая трактовка имеет право быть и вполне автором раздела доказана, однако нам представляется дискуссионным интерпретировать как признаки этого нового функционального стиля всё, что в этом языке обнаруживается:

от «олбанского языка» до смайликов и подхода «пишем как говорим». Включение в спектр медиатекстов рекламы уже приобрело ряд сторонников, к числу которых относятся и авторы раздела пособия, посвященного визуальной стилистике креолизованных текстов наружной рекламы (И. А. Сухотина, А. С. Сухотина).

Четвёртый и пятый разделы пособия, как и первый, содержат традиционные (глоссарий, примеры тестов, «Словарный портфель журналиста» и пр.) и нетривиальные учебно-методические материалы, ориентированные в данном пособии на конкретный контингент студентов Гуманитарного университета профсоюзов.

Так, следует отметить творческий практикум «Русские сказки в разных стилях и жанрах», развивающий у студентов навыки создания текстов СМИ (интервью, репортаж, очерк и др.) с использованием авторской методики, основанной на пародийной имитации жанра и стиля (Л. А. Евдокимова), полезный в практическом плане «Алгоритм для копирайтера» (Л. А. Евдокимова), а также «Стилистический тренажер, стилистические задачи и расследования» (К. И. Шарафадина), сформулированные на материале художественных произведений русской и зарубежной литературы: К. С. Льюиса, А. Конан-Дойла, Пушкина, Чехова, Салтыкова-Щедрина, И. Грековой, Шукшина, бр. Стругацких); исторических документов (например, указа Петра Великого, кодекса Наполеона, законов царя Вавилона,) и других оригинальных текстов. Задания отличаются разнообразием, остроумием и оригинальностью. К примеру, предлагается составить резюме от имени литературных героев — Чичикова, Штольца, Остапа Бендера и... Каштанки или придумать не имеющие аналогий ни в одном именослове антропонимы для инопланетян из фантастического романа (коварной старухе, мудрому правителю, благородному юноше и т.п.) по типу созданного А. Н. Толстым имени Аэлита.

В целом пособие может быть использовано как в аудиторной работе под руководством преподавателя, так и в самостоятельной работе студентов для формирования навыков и умений выбора речевых средств для отражения конкретных коммуникативных ситуаций в создаваемых журналистами публицистических текстах.

T. Yu. Usha

A. I. Herzen RGPU

191186 Russia, St. Petersburg, Moika emb., 48

REVIEW OF THE TUTORIAL «LANGUAGE AND STYLE OF THE MEDIA»

[“Language and style of the media”: a tutorial. SPb.: SPbGUP, 2016. 228 p.

(Series “Library of the Humanities University.” Issue 59)]

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Ахметшин Руслан Борисович — канд. филол. наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ имени М. В. Ломоносова. E-mail: ahmad-jin@mail.ru

Бирюкова Марина Валерьевна — канд. искусств., старший преподаватель кафедры музейного дела и охраны памятников Института философии Санкт-Петербургского Государственного университета, доцент кафедры истории и теории искусств Санкт-Петербургского Государственного университета промышленных технологий и дизайна. E-mail: arsvita@mail.ru

Богданова Василия Захаровна — доцент кафедры дизайна и художественного проектирования интерьера Пензенского государственного университета архитектуры и строительства. E-mail: bogdanova555v@mail.ru

Бойкарова Линуре Рустемовна — аспирант кафедры украинской филологии факультета славянской филологии и журналистики Таврической академии Крымского федерального университета им. В. И. Вернадского. E-mail: Linure22@mail.ru

Бородкина Анна Андреевна — студент кафедры истории русского искусства института истории Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: acidwave2@gmail.com

Каменская Елена Николаевна — аспирант кафедры рисунка РГПУ им. А. И. Герцена.

Калистратов Алексей Валерьевич — преподаватель Санкт-Петербургского Политехнического колледжа. E-mail: nebel-werfer@yandex.ru

Короткова Людмила Александровна — канд. филол. наук, доцент кафедры иностранных языков №3 Российского экономического университета имени Г. В. Плеханова.

Кичеджи Василий Николаевич — и. о. ректора Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А. Л. Штиглица.

Кнерцер Мария Павловна — аспирант кафедры истории зарубежных литератур СПбГУ. E-mail: maria.knertsner@mail.ru

Мальгунова Надежда Александровна — канд. хим. наук, доцент кафедры химической технологии и дизайна текстиля СПбГУПТД.

Митрофанова Наталья Юрьевна — канд. хим. наук, доцент кафедры химической технологии и дизайна текстиля СПбГУПТД. E-mail: mitfam

Румянцева Дарья Алексеевна — аспирант кафедры истории и теории искусств СПбГУПТД.

Румянцева Елена Александровна — магистрант кафедры химической технологии и дизайна текстиля СПбГУПТД. E-mail: lena_lime1304@mail.ru

Рыков Анатолий Владимирович — д-р филол. наук, канд. искусств., профессор кафедры истории русского искусства института истории Санкт-Петербургского государственного университета.

Согомонян Мариам Кероповна — канд. филол. наук, доцент кафедры иностранных языков №3 Российского экономического университета имени Г. В. Плеханова.

Спачиль Ольга Викторовна — канд. филол. наук, доцент кафедры английской филологии Кубанского государственного университета. E-mail: spachil.olga0@gmail.com

Стеклова Ирина Алексеевна — д-р искусств., доцент кафедры дизайна и художественного проектирования интерьера Пензенского государственного университета архитектуры и строительства. E-mail: i_steklo60@mail.ru

Сунь Инънань — докторант Пекинского педагогического университета. E-mail: suninnan@yandex.ru

Уша Татьяна Юрьевна — канд. филол. наук, доцент кафедры межкультурной коммуникации Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. E-mail: koirahome@mail.ru

Федотова Римма Александровна — канд. искусств., доцент кафедры истории и теории искусств СПбГУПТД. E-mail: Rimma.fedotova@gmail.com

Федяева Татьяна Анатольевна — д-р филол. наук, профессор Санкт-Петербургского государственного аграрного университета. fedjaew58@mail.ru

Цветкова Нина Викторовна — канд. филол. наук, доцент кафедры литературы Псковского государственного университета (факультет русской филологии и иностранных языков). E-mail: tsvetkova48@yandex.ru

Цветова Наталья Сергеевна — д-р филол. наук, профессор кафедры речевой коммуникации Института «Высшая школа журналистики и массовых коммуникаций» Санкт-Петербургского государственного университета.

Шарафадина Клара Ивановна — д-р филол. наук, профессор Санкт-Петербургского Гуманитарного университета профсоюзов. E-mail: belkaklara@mail.ru

ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

Редакция принимает в печать статьи аспирантов, работников вузов, НИИ, РАН, промышленности, содержащие новые, нигде не публиковавшиеся ранее результаты научно-исследовательских работ, обзоры проблемного характера по следующим разделам:

- искусствоведение;
- литературоведение.

Плата с аспирантов за публикацию рукописей не взимается. Редколлегия журнала просит авторов при подготовке рукописей руководствоваться приведенными ниже правилами.

Объем статьи не должен превышать 12 страниц машинописного текста, общее количество рисунков, включая а, б, с и т. д. — не более 9.

Структура статьи. Текст желательно разбивать на разделы. В конце статьи целесообразно привести заключение (выводы).

Текст статьи должен быть представлен в формате Word или RTF. Страницы должны быть пронумерованы. Поля страницы — 25 мм. Материал статьи должен быть изложен в следующей последовательности:

УДК — Жирный Times New Roman 12pt.

ФИО авторов — Курсив Times New Roman 12pt.

Название организации — Курсив Times New Roman 12pt.

Почтовый адрес организации — Курсив Times New Roman 12pt.

Название статьи — Жирный Times New Roman 12pt.

Аннотация — Курсив Times New Roman 12pt.

Ключевые слова — Курсив Times New Roman 12pt.

Название статьи на английском языке — Жирный Times New Roman 12pt.

ФИО авторов (название организации на английском языке) — Курсив Times New Roman 12pt.

Аннотация на английском языке — Курсив Times New Roman 12pt.

Ключевые слова ■ на английском языке — Курсив Times New Roman 12pt.

Текст статьи — Обычный Times New Roman 12pt; межстрочный интервал — одинарный.

Математические формулы. Формулы набираются в редакторе формул MathType. Не допускается набирать формулы в MS Equation 2007/2010/2013. Буквы латинского алфавита набираются шрифтом Times New Roman кеглем 10, буквы греческого алфавита набираются шрифтом Symbol кеглем 10. Формулы следует печатать с новой строки. Нумерация строчных

формул — сквозная, в круглых скобках, прижатых к правому краю.



Таблицы и рисунки. Все рисунки и таблицы в статье должны быть пронумерованы и снабжены подписями; в тексте статьи должны иметься четкие ссылки на каждый рисунок и таблицу. Все рисунки и таблицы располагаются только в книжной ориентации страницы. Растровая и векторная графика (BMP, JPEG, TIFF, EPS) с разрешением не менее 300 dpi. Все рисунки должны быть выполнены черно-белыми, либо в градациях серого, цветные рисунки и фотографии не принимаются (о полноцветных выпусках будет сообщаться отдельно). Рисунки должны быть ясными и четкими, с хорошо проработанными деталями. Вместо подписей на рисунках следует использовать цифровые или буквенные обозначения, которые должны разясняться в подписи под рисунком или в тексте. Нужно следить за тем, чтобы обозначения на рисунках соответствовали обозначениям в тексте и имели такое же начертание. Рисунки в тексте должны иметь сквозную нумерацию. Помимо размещения в тексте **все рисунки должны быть представлены отдельными файлами** (один рисунок — один файл) соответствующего формата. Подрисовочные надписи печатаются в текстовом редакторе (не на самом рисунке).

Список литературы. Каждая статья должна быть снабжена списком использованной литературы, который составляется по ходу ее упоминания в тексте. Примеры оформления ссылок: [1], [1]–[5], [3, с. 20]. Оформление приставного списка литературы должно соответствовать ГОСТ Р 7.0.5.–2008.

Примеры оформления списка литературы:

- книги:

Голуб Дж., Ван Лоун Ч. Матричные вычисления. — М.: Мир, 1999. — 224 с.

Alekseenko S. V., Nakoryakov V. E., Pokusaev B. G. Wave Flow of Liquid Film. — N. Y.: Plenum Press, 1994.

- статьи в журналах:

Катушев А. Г. Распространение ударных волн в полидисперсных газовзвесьях // ПМТФ. — 1993. — Т. 34. № 4. — С. 24–31.

Gruk G. R. An experimental study on the influence of riblets on transition // J. Fluid Mech. 1996. V. 3157. P. 31–49.

- статьи в сборниках:

Сб. науч. тр. / АН СССР. Сиб. отд-ние. Ин-т гидродинамики. 1987. Вып. 80. — С. 139–148.

- диссертации:

Прибатурин Н. А. Эффекты усиления ударных волн и разрушения паро и жидкостных сред: дис. ... д-ра (канд.) техн. наук. — Новосибирск, 1994. — С. 54–55.

- Интернет-документы: *Логинова Л. Г.* Сущность результата дополнительного образования детей. <http://www.nir.ru/index.html> (дата обращения 20.06.2009).

К статье прилагаются: письмо-рекомендация от организации, в которой выполнена работа; заявка, содержащая сведения обо всех авторах (фамилия, имя, отчество, должность, полное название и почтовый адрес организации, рабочий телефон, email) с указанием с кем вести переписку; разрешение на опубликование от организации, в которой выполнена работа).

Статья вместе с заявкой на публикацию высылается электронной почтой (email: nigelska@sutd.ru) или обычным почтовым отправлением с вложением бумажного и электронного варианта. Файлы необходимо именовать согласно фамилии первого автора. Нельзя в одном файле помещать несколько статей.

Поступившие в редакцию статьи проходят рецензирование и рассматриваются на заседании редколлегии. Принятая к печати статья после редактирования и согласования с автором печатается в журнале. Датой поступления статьи считается последняя после доработки.

TABLE OF CONTENTS

ART CRITIQUE

M. V. Biryukova	
Evolution Problems of Western Exhibition Practice in the 18 th –20 th centuries	3
A. A. Borodkina, A. V. Rykov	
Inner alchemy. On the Concept of Material in works of Anselm Kiefer and Joseph Beuys	8
A. V. Kalistratov, R. A. Fedotova	
Tanks-monuments of the «Green Belt of Glory» as an example of monumental propaganda	13
E. N. Kamenskaya	
Alexander Iacovleff in China: 1918–1919	20
V. N. Kichedzhi	
Art and Industry School of the 21st Century in the Context of the Cultural, Technical and Economical Unity	28
D. A. Rummyantseva	
Artistic effects in photography: russian pictorialism	32
E. A. Rummyantseva, N. A. Malgunova, N. Y. Mitrofanova	
Optical effects in modern wallpaper	39
I. A. Steklova, V. Z. Bogdanova	
Line in the translation of Dries Van Noten and Ann Demeulemeester artistic images	45
V. D. Uwaroff	
The main stages of development of the art of tapestry in western europe in XV–XVII centuries	53

LITERATURE SCIENCES

Yu. E. Barbakadze	
Transformation of mythological hero in V. A. Ozerov's tragedy "Fingal"	60
Sun Innyan	
Study of N. V. Gogol's work in China: literary schools and their methodological questions	65
M. K. Sogomonyan, L. A. Korotkova	
Gaucha as the national image of Argentina: literary transformations	69
M. P. Knertser	
Name — palindrome Otto in J. W. Goethe's novel "Elective affinities"	75
N. M. Zozulya	
The context as a tool of conservation and transmitting of the memories in W. G. Sebald's novel "Austerlitz"	80
T. A. Fedyaeva	
The poetics of satire of Karl Kraus	85
L. R. Boykarova	
The experience of translation of W. Shakspear's tragedy "Richard III" to the ukrainian language (to the problem of translation strategy)	90

DOCUMENTARY, ARCHIVAL SCIENCE, LIBRARY SCIENCE, BOOK SCIENCE

A. Rakov	
From a memoirs about A. P. Chekhov (Publication and comments O. V. Spachil)	95
N. V. Tsvetkova	
The unknown A. A. Grigorjev's article about L. A. Mey's drama "Pskovityanka" and the problem of national female character	103
V. P. Kudryavtseva	
Existing of traditions of veneration at the Spaso-Syadero parish of holy greatmartyr Paraskeva Pyatnitsa	109

ART CRITIC, REVIEWS, COMMENTS

R. B. Akhmetshin

Revue of D. T. Kapustin's book "Anton Chekhov's Asian trip, 1890: In documents, letters, photographs" . . . 115

N. S. Tsvetova

Review for V. A. Sidorov's educational handbook "Axiology of journalism" 119

V. V. Katermina

Review of the collective monograph "Features of research and construction of discourse actual types and their categories" 121

T. Yu. Usha

Review of a tutorial "Language and style of the media" 123

Authors list 124

Information for authors 125

СОДЕРЖАНИЕ

ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

М. В. Бирюкова Проблемы эволюции западной выставочной практики в XVIII — XX веках	3
А. А. Бородкина, А. В. Рыков Внутренняя алхимия. К проблеме философии материала в искусстве Йозефа Бойса и Ансельма Кифера	8
А. В. Калистратов, Р. А. Федотова Танки-памятники «Зеленого пояса Славы» как образец монументальной пропаганды	13
Е. Н. Каменская Художник Александр Яковлев в Китае 1918–1919 годы	20
В. Н. Кичеджи Художественно-промышленная Школа XXI века в контексте культурного, технического и экономического единства	28
Д. А. Румянцева Живописные эффекты в фотографии: русский пикториализм	32
Е. А. Румянцева, Н. А. Мальгунова, Н. Ю. Митрофанова Оптические эффекты в современных обоях	39
И. А. Стеклова, В. З. Богданова Линия в трансляции художественных образов Дриса ван Нотена и Анн Демельмейстер	45
В. Д. Уваров Основные этапы развития искусства таписсерии в западноевропейских странах в XV–XVII вв.	53

ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Ю. Барбакадзе Трансформация мифологического героя в трагедии А. В. Озерова «Фингал»	60
Сун Инънань Исследование творчества Н. В. Гоголя в Китае: литературоведческие школы и их методологические проблемы	65
М. К. Согомонян, Л. А. Короткова Гаучо как национальный образ Аргентины: литературные трансформации.	69
М. П. Кнерцер Имя — палиндром Отто в романе И. В. Гёте «Избирательное сродство».	75
Н. М. Зозуля Иконотекст как средство консервации и транслирования воспоминаний в романе В. Г. Зебальда «Аустерлиц»	80
Т. А. Федяева Поэтологические основы сатиры Карла Крауса.	85
Л. Р. Бойкарова Опыт перевода трагедии В. Шекспира «Ричард III» на украинский язык (к проблеме стратегии перевода)	90

ДОКУМЕНТАЛИСТИКА. АРХИВОВЕДЕНИЕ. БИБЛИОТЕКОВЕДЕНИЕ. КНИГОВЕДЕНИЕ

А. Раков Из воспоминаний о А. П. Чехове (публикация и комментарии О. В. Спачиль)	95
Н. В. Цветкова. Неизвестная статья А. А. Григорьева о драме Л. А. Мея «Псковитянка» и проблема национального женского характера.	103

В. П. Кудрявцева

Бытование традиции почитания святой великомученицы Параскевы Пятницы
в Спасо-Сяберском приходе Санкт-Петербургской епархии (XX — начало XXI вв.) 109

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КРИТИКА, РЕЦЕНЗИИ, ОТЗЫВЫ

Р. Б. Ахметшин

Рецензия на книгу Д. Т. Капустина «Азиатское путешествие Антона Чехова, 1890 год:
В документах, письмах, фотографиях» 115

Н. С. Цветова

Рецензия на учебное пособие В. А. Сидорова «Аксиология журналистики» 119

В. В. Катермина

Рецензия на коллективную монографию
«Особенности исследования и конструирования актуальных типов дискурса и их категорий» 121

Т. Ю. Уша

Рецензия на учебное пособие «Основы коммуникативной культуры журналиста» 123

Сведения об авторах 124

Информация для авторов 125