

**ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК**

**ГЕОГРАФИЯ ИСКУССТВА:
ДРЕЙФ ОБРАЗОВ И СТИЛЕЙ**

**THE GEOGRAPHY OF ART:
THE DRIFT OF IMAGES
AND STYLES**

**МОСКВА
2025**

ББК 85 + 71
УДК 7 + 008
Г 35

Печатается по решению ученого совета ИНИОН РАН

Ответственный редактор и составитель:
О.А. Лавренова

Г 35 **География искусства: дрейф образов и стилей :**
сборник статей / ИНИОН РАН ; отв. ред. и сост.
О.А. Лавренова. Москва, 2025. – 517 с.

ISBN 978-5-248-01125-4

В сборнике рассматриваются вопросы взаимодействия искусства, философии культуры и географии в междисциплинарном поле исследования географии искусства. Особенностью данного сборника является научное осмысление пространственных и географических закономерностей создания и бытования художественных текстов, живописных полотен, травелогов и картографических произведений от Средневековья до современности. Обсуждаются такие темы, как художественное восприятие ландшафта, место искусства в формировании культурного ландшафта и образа территории, геобиографии творцов искусства и мифологизация геобиографии с помощью искусства, роль географических факторов в развитии искусства и концептов пространства в произведениях искусства.

This collection of articles deals with the interaction between art criticism, philosophy of culture and geography in the interdisciplinary approach in the study of the geography of art. The special feature of this collection is the scientific understanding of the spatial and geographical patterns of creation and existence of literary texts, paintings, travelogues and cartographic works from the Middle Ages to the present. The topics under discussion include the artistic perception of the landscape, the place of art in shaping the cultural landscape and image of a territory, the geobiography of creators of art and the mythologization of geobiography using art, the role of geographical factors in the development of art and the concepts of space in works of art.

Все изображения взяты из открытых источников в Интернете.

ББК 85 + 71
УДК 7 + 008

DOI: 10.31249/geography/2025
ISBN 978-5-248-01125-4

© ИНИОН РАН, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Лавренова О.А.</i> Введение. Дрейф образов и стилей.....	9
КАРТОГРАФИЧЕСКИЕ ОБРАЗЫ МИРА	21
<i>Фоменко И.К., Щербакова Е.И.</i> Путешествия пресвитера Иоанна на просторах старинных карт	23
<i>Чибряков Я.Ю.</i> Географические картоиды как выражение общих тенденций в науке и искусстве.....	39
ЛАНДШАФТНЫЕ ОБРАЗЫ ФОТО- И КИНОИСКУССТВА	53
<i>Лавренова О.А.</i> Остров Сахалин в аудиовизуальном тексте СССР и России.....	55
<i>Панченко И.А.</i> Пространство в фотографиях Ивана Федоровича Барщевского (1851–1948). Из собрания Государственного Русского музея.....	97
<i>Бочкарев А.А.</i> Антропоморфные черты Москвы и Ленинграда в различные периоды развития советского кино	118
<i>Воскресенская В.В.</i> Национальный ландшафт в постсоветской кинокомедии. Трилогия Александра Рогожкина	131
ТРАВЕЛОГИ	153
<i>Морозова Е.И.</i> Травелог как форма эволюции литературного путевого очерка. Основные композиционно-семантические составляющие.....	155
ЛОКАЛЬНЫЕ И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ.....	165
<i>Потресова Ю.В.</i> В горах Казахстана. Тамара Рейн на летней практике Московского Полиграфинститута. 1935 г.	167

<i>Митина М.Н.</i> Река Оять как исток и источник формирования художественного мира глиняной мелкой пластики региона	181
<i>Попова Н.С.</i> Истоки современного абстрактного искусства Омска	195
<i>Малкова О.П.</i> Графика в тени города-монумента. Регионально обусловленные особенности развития графики Сталинграда-Волгограда	209
<i>Шалахов Е.Г.</i> Южносибирские древности в живописи советских и российских художников	237
<i>Сапрыкина Е.Г.</i> «Южная школа» (Ставрополь) – пространство полета. Евгений Саврасов как один из основателей школы	254
ГЕНИИ МЕСТА	273
<i>Зубец В.М.</i> Вклад русских «Медичи» Строгановых в развитие культуры и искусства на территориях российского государства	275
<i>Любин В.П.</i> Организация пространства в творчестве скульптора Марко Ди Пьяцца (Италия, Германия).....	285
АРХИТЕКТУРА И СМЫСЛЫ ГОРОДА	307
<i>Нордман П.С.</i> Новгородский кремль как воплощение синтеза местных и московских архитектурных традиций	309
<i>Ржевская Е.А.</i> К вопросу о синтезе искусства архитектуры и монументальной пластики в Самаре (1970–1980). На примере многолетнего совместного творчества Валерия Ржевского и Рудольфа Баранова.....	327
ЛОКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ	345
<i>Люсый А.П.</i> Руинопостроения. Случай текстологической триалектики пространства.....	347

<i>Шилова Н.Л.</i> Поэтика и семантика пейзажа в поэме Ф. Глинки «Карелия...»	371
<i>Шувалова Ю.Н.</i> Уходящая натура. Этруские «древности» в эссе литераторов вт. п. XIX – п. п. XX в.	384
ГЕОМЕТРИЯ КАК ФИЛОСОФИЯ ПРОСТРАНСТВА	399
<i>Шарапов И.А.</i> Аксиология пространственного порядка – континуум орнамента	401
РУССКАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ ШКОЛА И МИР	415
<i>Бекетов К.А., Бекетова Н.К.</i> Особенности зимнего пленэра в творчестве иностранных художников	417
<i>Николаева-Берг А.Г.</i> Традиции русской академической школы в художественной сессии «Иннопрактики» в Африке.....	438
ПОЛЯ АГЕНТНОСТИ ТРАДИЦИОННОГО И СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА.....	461
<i>Столярова В.К., Коноплева Н.А.</i> Культура коренного населения в развитии этнокультурного туризма. На примере национальных парков Приморского края	463
<i>Афанасьева И.А., Сорокин П.С.</i> Поля агентности в современном искусстве (2010–2024) в контексте социально-географической действительности	478
<i>Павлова О.Б.</i> Художественные выставочные проекты как средство сохранения исторического наследия и культурного ландшафта. На примере проектов в п. п. XXI в. в России	497
Сведения об авторах.....	509

CONTENT

<i>Lavrenova Olga A.</i> Introduction. The drift of images and styles	9
---	---

CARTOGRAPHIC IMAGES OF THE WORLD21

<i>Fomenko Igor K., Shcherbakova Ekaterina I.</i> Travels of Prester John in the vastness of ancient maps	23
--	----

<i>Chibryakov Yaroslav Yu.</i> Geographical cartoids as an expression of general trends in science and art	39
---	----

LANDSCAPE IMAGES OF PHOTOGRAPHY AND CINEMA.....53

<i>Lavrenova Olga A.</i> Sakhalin Island in the audiovisual text of the USSR and Russia	55
--	----

<i>Panchenko Irina A.</i> Space in the photographs of Ivan Fedorovich Barshchevsky (1851–1948). From the Collection of the State Russian Museum	97
---	----

<i>Bochkarev Alexander A.</i> Anthropomorphic features of Moscow and Leningrad throughout the history of Soviet-era cinema.....	118
---	-----

<i>Voskresenskaya Victoria V.</i> The National Landscape in Post- Soviet Film Comedy. Alexander Rogozhkin's Trilogy.....	131
---	-----

TRAVELOGUES..... 153

<i>Morozova Elena I.</i> Travelogue as a form of evolution of a literary travel essay. Main compositional and semantic components.....	155
--	-----

LOCAL AND REGIONAL IMAGES 165

<i>Potresova Yuliya V.</i> In the mountains of Kazakhstan. Tamara Rein on the practice of the Moscow Polygraph Institute. 1935	167
--	-----

<i>Mitina Maria N.</i> The Oyat River as the source and the resource of the formation the artistic world of region clay plastics	181
<i>Popova Natalia S.</i> The origins of modern abstract art in Omsk	195
<i>Malkova Olga P.</i> Graphics in the shadow of the city-monument. Regionally determined features of the development of graphics in Stalingrad-Volgograd	209
<i>Shalakhov Evgeny G.</i> South Siberian antiquities in the paintings of Soviet and Russian artists	237
<i>Saprykina Elena G.</i> The «Southern school» of Stavropol – the space of fly. Evgeny Savrasov the one of creators of the «Southern school»	254
GENIUS LOCI	273
<i>Zubets Valentina M.</i> The contribution of the Russian «Medici» Stroganovs to the development of culture and art in the territories of the Russian state	275
<i>Ljubin Valerij P.</i> Organisation of space in the work of sculptor Marco Di Piazza (Italy, Germany)	285
ARCHITECTURE AND MEANINGS OF THE CITY	307
<i>Nordman Pavel S.</i> Novgorod Kremlin as an embodiment of the fusion of local and Moscow architectural traditions	309
<i>Rzhevskaya Elena A.</i> On the issue of the synthesis of the art of architecture and monumental sculpture in Samara (1970– 1980). The example of the long-term joint work of Valery Rzhevsky and Rudolf Baranov	327
LOCAL TEXTS	345
<i>Lyusyi Alexandr P.</i> Ruin construction. A case of textual trialectics of space	347
<i>Shilova Natalia L.</i> Poetics and semantics of landscape in F. Glinka's poem «Karelia...»	371

<i>Shuvalova Julia N.</i> The fleeting nature. Etruscan antiques in the writers' essays of the second half of XIX – early XX centuries.....	384
GEOMETRY AS A PHILOSOPHY OF SPACE	399
<i>Sharapov Ivan A.</i> The axiology of space is the continuum of ornament	401
RUSSIAN ACADEMIC SCHOOL AND THE WORLD	415
<i>Beketov Konstantin A., Beketova Natalya K.</i> Features of winter plein air in the work of foreign artists	417
<i>Nikolaeva-Berg Anastasia G.</i> Traditions of the Russian academic school in the art session «Innopraktika» in Africa	438
FIELDS OF AGENCY IN TRADITIONAL AND CONTEMPORARY ART	461
<i>Stolyarova Veronika K., Konopleva Nina A.</i> Culture of indigenous population in the development of ethnocultural tourism. The example of the national parks of Primorsky Krai	463
<i>Afanaseva Irina A., Sorokin Pavel S.</i> Fields of Agency in Contemporary Art (2010–2024) in the context of Socio-geographical Reality	478
<i>Pavlova Olga B.</i> Art exhibition projects as a method of historical heritage preservation and cultural landscape presentation. The examples of projects of the XXI century in Russia.....	497
Information about the authors.....	513

О.А. Лавренова

Введение.

Дрейф образов и стилей¹

Аннотация. В многолетний междисциплинарный проект «География искусства» входят ежегодные конференции и сборники о взаимодействии искусства и пространства. Традиционно обсуждаются проблемы географического распространения памятников наследия, художественных образов пространства, отражение геокультурных особенностей регионов в травелогах, локальные тексты и визуальные образы на картах и многие другие темы. Этот сборник создан на основе материалов X международной научной конференции «География искусства».

Ключевые слова: конференция «География искусства»; пространство; искусство; культурный ландшафт.

Данный сборник собран по результатам работы X международной научной конференции «География искусства» и проблемного поля, уже давно формирующегося в процессе этой междисциплинарной дискуссии.

Родоначальник проекта – известный географ, художник и организатор науки Ю.А. Веденин, автор книги «Очерки по географии искусства» [Веденин, 1997]. Он был и ответственным редактором первого сборника «Географии искусства» [География..., 1994], выпущенного возглавляемым им тогда Институтом куль-

¹ Частично использованы материалы статьи: [Лавренова, 2024].

турного и природного наследия имени Д.С. Лихачева. С тех пор состоялось десять конференций и было выпущено еще тринадцать сборников [География..., 1998; География..., 2002; География..., 2005; География..., 2009; География..., 2011; География..., 2016; География..., 2018; География..., 2019; География..., 2020; География..., 2021; География..., 2022; География..., 2023; География..., 2024]. На юбилейной, десятой, конференции обсуждались традиционные и новые аспекты взаимоотношения территории и культуры.

Одна из постоянных тем в данном проблемном поле – **Картографические образы мира**, поскольку и средневековые, и современные карты могут рассматриваться как синтез научной и художественной репрезентации мира

И.К. Фоменко и Е.И. Щербакова (Москва) представили исследование «путешествие пресвитера Иоанна по просторам старинных карт». Царство легендарного царя-священника «мигрировало» от Восточной Сибири до Восточной Африки и вдохновляло философов Средневековья.

Я.Ю. Чибряков (Москва) в статье «Географические картоиды как выражение общих тенденций в науке и искусстве» анализирует специфику взаимоотношений этих двух важнейших форм духовной культуры. Картоиды – один из видов неклассических изображений географического пространства – весьма разнообразны; в частности, к ним относятся как привычные нам схемы метрополитена, так и образы неких «идеальных» территорий, используемые в научной деятельности. И при создании произведений изобразительного искусства модернистских направлений, и при разработке картоидов наблюдаются сходные тенденции к упрощению, геометризации и релятивности, имеющие глубокие исторические истоки.

Ландшафтные образы фото- и киноискусства наиболее сильно воздействуют на сознание, поскольку это сочетание натурной съемки и художественной концепции фотохудожника или режиссера / оператора.

Статья О.А. Лавреновой (Москва) «Остров Сахалин в аудиовизуальном тексте СССР и России» – научный анализ материала, накопленного в поле культуры со времен известной поездки А.П. Чехова. За два столетия образ острова менялся несколько раз, при этом новые смыслы наслаивались на уже сформировавшиеся. Это полисемантический образ-палимпсест, состоящий из концепции тюрьмы и ссылки, рубежа, форпоста, природных богатств и природных экстремумов.

«Пространство в фотографиях Ивана Федоровича Барщевского (1851–1948). Из собрания Государственного Русского музея» – тема исследования И.А. Панченко (Санкт-Петербург). Барщевский был уникальной личностью, признанным мастером архитектурной фотографии, он заложил основы современного алгоритма фотофиксации памятника архитектуры, где равновесны документальность и художественность. Панорамные фотографии 1880–1890-х годов представляют отдельный интерес, так как создают документальный образ городского ландшафта. В статье предпринята попытка анализа типологии запечатления пространства на примере его видовых фотографий.

Текст А.А. Бочкарева (Далянь, Китай) «Антропоморфные черты Москвы и Ленинграда в различные периоды развития советского кино» показывает, как истоки антропоморфности городского пространства выводятся из органической связи советского кино с гуманистическими традициями русской литературы и драматического театра. «Очеловеченность» городского пространства демонстрируется специфической чертой отечественного кино 1920–1980-х годов, а спад данной тенденции в 1970–1980-е годы совпадает с кризисом советского кино в целом.

В статье В.В. Воскресенской (Москва) «Национальный ландшафт в постсоветской кинокомедии. Трилогия Александра Рогожкина» рассматривается специфика визуального воплощения ландшафтно-культурных кодов в фильмах «Особенности национальной охоты» (1995), «Особенности национальной рыбалки» (1998), «Особенности национальной охоты в зимний период» (2000). Прекрасное пластическое решение визуального ряда в этих фильмах рисует природу в сезонных и суточных изменениях, разных формах рельефа, вариациях воздушной среды, света и колорита, а панорамные виды выражают «эстетику беспредельности» (Г. Гачев) строя мира в России. Очевидно, здесь и своеобразное переосмысление большой культурной традиции – ландшафт как важнейшее средство в создании национальной идентичности.

В данном сборнике постоянная тема **травелогов** также развивается в проблемном поле информационной аудиовизуальности.

Е.И. Морозова (Минск, Белоруссия) размышляет на тему «Травелог как форма эволюции литературного путевого очерка. Основные композиционно-семантические составляющие». Популярный на телевидении и в Интернете жанр передач о путешествиях рассматривается как способ исследования языковой личностью географического пространства. В процессе коммуникации со зрителем сценарист (в травелоге он чаще всего является также фронт-

меном) осуществляет интроспекцию и саморефлексию, углубляет эмоциональную связь с тем местом, где он родился, осмысливает себя частью его природы и исторического развития. Акустические знаки в таких видео зачастую несут даже большую смысловую нагрузку, чем визуальные.

Локальные и региональные образы сосредоточились в этот раз в пределах советского и российского пространства.

Исследование Ю.В. Потресовой (Москва) «В горах Казахстана. Тамара Рейн на летней практике Московского Полиграфинститута. 1935 г.» выстроено на основе дневниковых записей молодой художницы и студентки. Это увлекательное путешествие стало основой живописных образов, развивающихся от импрессионистичности натуральных эскизов к прекрасно выстроенной цветной ксилографии «В горах Казахстана».

М.Н. Митина (Санкт-Петербург) в тексте «Река Оять как исток и источник формирования художественного мира глиняной мелкой пластики региона» показала, как в одном из самых живописных мест современной Ленинградской области зародился древнейший в регионе гончарный промысел. Река рассматривается как исток и источник формирования художественной культуры региона, и в мелкой глиняной пластике заметна роль территориальных факторов и природных особенностей.

«Истоки современного абстрактного искусства Омска» и роль культурного ландшафта в творчестве омских художников были осмыслены Н.С. Поповой (Кемерово). Своеобразие равнинного степного ландшафта в сочетании с созерцательностью, воспитанной повсеместной практикой пленэрной живописи, сконцентрировали внимание художников на контрасте мелкого детализированного природного объекта с безмерным воздушным пространством, гладью рек и озер и едва уловимым изгибам поверхности земли. Омские художники-абстракционисты Е.Д. Дорохов, Е.Ю. Заремба, О.М. Кошелева совершают переход к беспредметности через формальные поиски в пейзаже. Приметы пейзажности проявляются в их абстрактных произведениях в качестве постоянных элементов композиционного решения.

Статья О.П. Малковой «Графика в тени города-монумента. Регионально обусловленные особенности развития графики Сталинграда-Волгограда» посвящена послевоенному становлению города. Из руин восставал город-памятник, в его архитектуру и монументальную среду изначально были заложены мемориальные смыслы. В процесс формирования образа Сталинграда были вовлечены и художники, на которых город также оказывал значи-

тельное влияние. Автор рассматривает эволюцию образа города на материале произведений из собрания Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова.

В исследовании Е.Г. Шалахова (Юрино, Республика Марий Эл) «Южносибирские древности в живописи советских и российских художников» рассматриваются оригинальные живописные работы художников-сибиряков, на которых запечатлены памятники археологии. Горы и степи Хакасии, где основными хрономаркерами являются изваяния древних богов и героев, созданные в эпоху раннего металла и более поздние времена, словно притягивают к себе таланты. Авторы картин черпали вдохновение среди курганов и менгиров Минусинской котловины. Художники Анатолий Невзгодин, Софья Асочакова, Александр Доможаков и Алексей Ултургашев вложили в свои произведения не только любовь к древностям родной земли, но и глубокое понимание истории.

Текст Е.Г. Сапрыкиной (Москва) ««Южная школа» (Ставрополь) – пространство полета. Евгений Саврасов как один из основателей школы» раскрывает тему влияния степного ландшафта на формирование современной художественной традиции. Южная школа одновременно и МЕСТО – это Детская художественная Ставрополя, и художественный МЕТОД изобразительного искусства, и МЕТОД обучения этому искусству – метод Евгения Владимировича Саврасова, одного из основателей и преподавателей первой художественной школы для детей в городе (1962). Подчеркивая роль личности в формировании школы, эта статья подготавливает нас к проблематике «гения места».

Тема **Гениев места** – талантливых и неординарных личностей, «пассионариев», формирующих локальный ландшафт и его образы во внешнем пространстве, – традиционно привлекает исследователей.

В статье В.М. Зубец «Вклад русских “Медичи” Строгановых в развитие культуры и искусства на территориях российского государства» рассматривается влияние представителей этого известного рода на развитие национального искусства, форму управления владениями в Пермском крае, которые стали точкой культурного притяжения для населения окрестных территорий.

В.П. Любин (Москва) в исследовании «Организация пространства в творчестве скульптора Марко Ди Пьяцца (Италия, Германия)» показывает, как работы итальянского ваятеля изменяют ландшафтное и интерьерное пространство европейских городов. Марко Ди Пьяцца (род. в 1961 г.) создает масштабные скульптурные композиции, в том числе «деревья» с гроздьями шелестящих

на ветру стальных листьев, стаями взмывающих в небо птиц, изображениями танцующих людских фигур. Выдающимся примером организации ландшафтного пространства стала гармоничная экспозиция скульптур из стали 2016 г., выполненная к отмечаемому в 2018 г. 200-летию Боннского университета: семь скульптур стояли на пересекающей Бонн с востока на запад оси, от берега Рейна до дворца Поппельсдорф, на точно выбранных местах.

Архитектура и смыслы города – история о том, как формируется городской ландшафт творческой волей архитекторов и художников-монументалистов.

Статья «Новгородский кремль как воплощение синтеза местных и московских архитектурных традиций» П.С. Нордмана (Санкт-Петербург) показывает, что в облике башен новгородского детинца присутствуют итальянские фортификационные мотивы, привнесенные в московскую архитектуру, а также каменные шатровые элементы, характерные для столичного зодчества. И тем не менее все башни кремля обладают строгим и сдержанным видом, что соответствует «новгородскому духу».

Е.А. Ржевская в исследовании «К вопросу о синтезе искусства архитектуры и монументальной пластики в Самаре (1970–1980)». На примере многолетнего совместного творчества Валерия Ржевского и Рудольфа Баранова». Исполон веков архитектура и монументальное искусство взаимосвязаны. Старшее поколение современных художников и зодчих в советский период были причастны к значительной вехе Ренессанса синтеза искусств. На примере творчества академиков Российской академии художеств Валерия Ржевского (архитектура) и Рудольфа Баранова (живопись) этот период пришелся на 1970–1980-е годы в Куйбышеве. Полученный колоссальный опыт совместной работы был актуален и в последующие годы, значительно расширив географию искусства обоих мастеров.

Локальные тексты – проблематика, генетически восходящая к концепции В.Н. Топорова, что это корпус «текстов о месте» составляет единую знаковую систему, наделяя новыми смыслами улицы, дома, памятники и прочие элементы городского ландшафта.

В продолжение исследований множества локальных текстов культуры А.П. Люсый (Москва) обратился к Кенигсбергскому / Калининградскому тексту. Его новое исследование «Руинопостроения. Случай текстологической триалектики пространства» отталкивается от сформировавшейся концепции данного локуса как носителя раздвоенного «места памяти», дополняет эту топонимическую диалектику исследовательской триалектикой. В каче-

стве третьего (исторически первого) звена рассматривается Прусский текст.

Статья Н.Л. Шиловой (Петрозаводск) посвящена анализу поэтики и семантики пейзажа в поэме декабриста Федора Глинки «Карелия...» (1830) – первой развернутой литературной репрезентации Карельского края. Произведение привлекло внимание современников тем, что на первый план вышел не повествовательный сюжет, а детализированное описание культурного и природного ландшафта «пустынной» Карелии. Автор анализирует образы, которые стали впоследствии топосами (лес, озера), так и менее ожидаемые элементы северного пейзажа (горы, «карельские розы»).

«Уходящая натура. Этруссские “древности” в эссе литераторов вт. п. XIX – п.п. XX в.» – исследование Ю.Н. Шуваловой (Москва). Англо-американский прозаик Генри Джеймс, русский поэт и писатель Александр Александрович Блок и английский поэт и прозаик Дэвид Герберт Лоуренс посещали Италию в разное время. Тем интереснее общие черты, которые можно увидеть в их эссе, посвященных этрускам. Монументальность и концептуальную значимость доримского прошлого Италии независимо друг от друга подмечают Джеймс и Блок, предвзято размышления Лоуренса о гносеологическом импульсе, идущем из глубин истории.

Тема **геометрии как философии пространства** в основном касается смыслов, которые создаются в ландшафте и интерьерах декоративно-прикладным искусством.

В тексте «Аксиология пространственного порядка – континуум орнамента» И.А. Шарапов (Екатеринбург) анализирует аспекты и закономерности организации пространства, обозначив соположенность орнаменту. Орнамент оказывается укрупнен до закономерностей, структур, где он – имплицитивный принцип организации пространства естественной и искусственной среды. Комплексная специфика орнамента в его аксиологии заключена в охвате разномасштабных связей глобального контекста и пространства.

Интересная тематическая новинка этого сборника – **Русская академическая школа и мир**, где собраны исследования, показывающие творческое взаимодействие отечественных мэтров живописи и рисунка с зарубежными студентами.

К.А. Бекетов и Н.К. Бекетова (Санкт-Петербург) в статье «Особенности зимнего пленэра в творчестве иностранных художников» повествуют об экспедициях Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина. Их основой является пленэр, а круг задач достаточно широк – это и социализация иностранцев в

коллективе студентов и преподавателей академии, и их интеграция в художественное пространство России, и продвижение классического фигуративного изобразительного искусства за рубежом. Интересно описан опыт экспедиции в Карелию с разбором особенностей восприятия и отражения в живописи зимнего пейзажа в работах зарубежных художников, многие из них впервые увидели снег только в России.

Статья А.Г. Николаевой-Берг (Санкт-Петербург) «Традиции русской академической школы в художественной сессии «Иннопрактики» в Африке» посвящена опыту преподавания живописи в выездной международной сессии, проходившей в Дакаре (Сенегал, Африка) в 2022 г. Автор показывает историю обучения и преподавания в контексте международных студенческих культурных обменов и преимущество работы в академической традиции, которая принесла успешный результат и в данном мастер-классе.

Тема **поля агентности традиционного и современного искусства** дает представление, как культура и искусство формируют морфологию социокультурного пространства и новых культурных практик в ландшафте.

В.К. Столярова и Н.А. Коноплева (Владивосток) в исследовании «Культура коренного населения в развитии этнокультурного туризма. На примере национальных парков Приморского края» рассматривают элементы культуры удэгейцев как каркаса культурного ландшафта. С этим каркасом согласуются современные туристические дестинации и активности.

Цель исследования И.А. Афанасьевой и П.С. Сорокина (Москва) – изучение видения представителями современного европейского художественного процесса проблематики агентности (от англ. Agency – самостоятельность, предприимчивость) в контексте актуальных для Европы социальных, культурных и географических трендов (2010–2024). Поля агентности, создаваемые современными художниками, формируют новые практики индивидуального действия и сообщества, которые трансформируют социальную и пространственную среды, а также отражают ключевые аспекты социальной действительности.

В статье О.Б. Павловой (Москва) «Художественные выставочные проекты как средство сохранения исторического наследия и культурного ландшафта. На примере проектов в п. п. XXI в. в России» предпринята попытка рассмотреть два основных направления этой деятельности. Первая группа – проекты, направленные на сохранение, поддержание, привлечение внимания к культурному наследию, к историческим архитектурным объектам и памят-

никам определенной территории, на трансляцию культурной идентичности региона. Вторая группа – проекты по созданию новых художественно-выставочных пространств при отсутствии или неудовлетворительном состоянии старых площадей или при желании коренного обновления как физического состояния территории, так и смысловой наполненности.

* * *

«География искусства» неизменно затрагивает новые аспекты творческой деятельности человека в ландшафте и открывает новые этапы осмысления пространственных закономерностей формирования и бытия искусства. Это не теряющий своей актуальности тренд последних десятилетий – пространственный поворот в гуманитарных науках и гуманитарный поворот в географии. Разнообразие тем и концепций показывает неисчерпаемость этого междисциплинарного направления, находящегося в постоянном движении. В исторической перспективе разворачивается масштабная картина дрейфа образа и стилей в географическом пространстве, которая привлекает исследователей самых разных специальностей.

Литература

Веденин Ю.А. Очерки по географии искусства. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1997. – 224 с.

География искусства / отв. ред. Ю.А. Веденин; сост. О.А. Лавренова. – Москва: Институт наследия, 1994. – Вып. 1. – 155 с.

География искусства / отв. ред. Ю.А. Веденин; сост. О.А. Лавренова. – Москва: Институт наследия, 1998. – Вып. 2. – 254 с.

География искусства / отв. ред. Ю.А. Веденин; сост. О.А. Лавренова. – Москва: Институт наследия, 2002. – Вып. 3. – 200 с.

География искусства / отв. ред. Ю.А. Веденин; сост. О.А. Лавренова. – Москва: Институт наследия, 2005. – Вып. 4. – 274 с.

География искусства / отв. ред. Ю.А. Веденин; сост. Т.В. Левина, О.А. Лавренова. – Москва: Институт наследия, 2009. – Вып. 5. – 354 с.

География искусства / отв. ред. Ю.А. Веденин; сост. О.А. Лавренова. – Москва: Институт наследия, 2011. – Вып. 6. – 456 с.

География искусства: междисциплинарное поле исследования / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2016. – 208 с.

География искусства: инсайд-аут / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – Москва: ГИТР, 2018. – 316 с.

География искусства: расширение горизонтов / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – Москва: ГИТР, 2019. – 414 с.

География искусства: новые ракурсы / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – Москва: ГИТР, 2020. – 472 с.

География искусства: пространство, подчиненное стилю / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – Москва: ГИТР, 2021. – 488 с.

География искусства: многомерные образы пространства / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – Москва: ГИТР, 2022. – 374 с.

География искусства: ландшафтные миры культуры и искусства / отв. ред. и сост. О.А. Лавренова. – Москва: ГИТР, 2023. – 366 с.

География искусства: смыслы пространства / сост. и отв. ред. О.А. Лавренова. – Москва: ИНИОН, 2024. – 472 с. DOI: 10.31249/978-5-94237-080-0/20

Лавренова О.А. «География искусства»: междисциплинарный проект в долговременной перспективе // Labyrinth. Теории и практики культуры. – 2020. – № 4. – URL: <https://labyrinth-journal.ru/category/journal/4-2020/>

Лавренова О.А. IX международная научная конференция «География искусства» // Наука телевидения. – 2023 а. – № 19 (2). – С. 245–258. DOI: 10.30628/1994-9529-2023-19.2-245-258. EDN: BSBPSD

Лавренова О.А. X международная конференция «География искусства» // Вестник культурологии. – 2024. – № 4 (110).

Introduction.

The drift of images and styles

Abstract. *The multi-year interdisciplinary project «Geography of Art» includes annual conferences and collections on the interaction of art and space. Traditionally, the problems of geographical distribution of heritage monuments, artistic images of space, reflection of geocultural features of regions in travelogues, local texts and visual images on maps, and many other topics are discussed.*

Keywords: *conference «Geography of Art»; space; art; cultural landscape.*

КАРТОГРАФИЧЕСКИЕ
ОБРАЗЫ МИРА
CARTOGRAPHIC IMAGES
OF THE WORLD

И.К. Фоменко, Е.И. Щербакова

Путешествия пресвитера Иоанна на просторах старинных карт

Аннотация. *Рождение легенды о пресвитере Иоанне связано с развитием несторианства среди многих народов Азии, в частности монгольских племен. Могуущественного правителя далекого христианского царства на Востоке ждали крестоносцы, рассчитывая на его помощь в борьбе с сарацинами. Римские папы отправляли миссии на поиски царя-священника, идущего на защиту христиан от неверных. Позже география поисков пресвитера Иоанна радикально меняется, европейцы ищут и находят его царство в Абиссинии. Сведения обо всех перипетиях этих поисков нашли отражение не только в нарративных источниках, но и на средневековых географических картах, по которым мы и предлагаем проследить вектор движения этого мифического правителя от Восточной Сибири до Восточной Африки.*

Ключевые слова: *пресвитер Иоанн; географические карты; христианское царство; путешествия; несториане; Монгольская империя; Абиссиния.*

*Аз есмь Иоанн, царь и поп, над цари царь,
имею под собою 3000 царей и 300.
Аз есмь поборник по православнои вере Христове...
А еще у мене лежит апостол Фома.*
Сказание об Индейском царстве. XIII в.

В XII в. по Европе поползли упорные слухи, что где-то «по эту сторону Армении и Персии» существует могущественное христианское царство. Первое письменное упоминание о державе пресвитера Иоанна встречается в «Хронике, или Истории о двух градах» («Chronica sive Historia de duabus civitatibus») Отто, епископа Фрайзинга (1112–1158), пришедшегося родным дядей знаменитому императору-крестоносцу Фридриху I Барбароссе. Этот текст датируется 1145 г., Отто Фрайзингенский в своем сочинении передает историю, услышанную в Риме от сирийского епископа Гуго Габала († 1146/1147 г.), который поведал, что «некий Иоанн... проживающий далеко на Востоке суть христианский царь и священник, как и народ его он исповедует несторианское учение». Могучий царь-пресвитер Иоанн разгромил в кровопролитной трехдневной битве царей Персии и Мидии. Кроме того, «считается, что Иоанн является потомком тех самых волхвов», о которых идет речь в Священном Писании [Ottonis episcopi..., p. 363–367].

В 60-х годах XII в. стало распространяться послание от имени пресвитера Иоанна, адресованное византийскому императору Мануилу I Комнину. Известно 160 списков этого текста на латыни, не считая версий на иврите, старофранцузском, аквитанском, греческом, от XIII столетия сохранился русский перевод «Послания...» под названием «Сказание об Индейском царстве», где пресвитер Иоанн именуется «попом Иваном». Споры, кто и с какой именно целью его изготовил, ведутся уже несколько столетий, этому нарративу посвящена обширная литература, и мы не будем останавливаться на данном вопросе, сосредоточившись на отражении представлений о пресвитере Иоанне в европейской картографии. Но все же приведем несколько строк из «Послания»: «9. Ежели ты желаешь услышать, как велико могущество наше и до каких пределов простирается наша власть, то знай: я, пресвитер Иоанн, господин господствующих, и никто из царствующих на этой земле не сравнится со мной богатством, доблестью и силой. Семьдесят два царя являются моими подданными. 10. Я правоверный христианин, и повсюду, где распространяется власть наша, мы защищаем неимущих христиан и поддерживаем их своею милостыней... 12. В трех Индиях властвуем мы, и простираются

наши владения от внутренней Индии, где покоится тело святого апостола Фомы, по пустыне и на восход солнца и возвращается по Великому Спуску в Вавилонской пустыне до самой Вавилонской башни» [Послание..., 2004, с. 17–20].

Такого мощного союзника в борьбе против врагов веры Христовой грех было не использовать. Тем более что успехи крестоносцев в Святой земле оказались более чем сомнительными. Не прошло и полувека с освобождения Иерусалима и возникновения государств крестоносцев на Ближнем Востоке, как Эдесское графство было потеряно. Второй крестовый поход (1147–1149) никак нельзя назвать победоносным, а в 1176 г. адресат «Послания» Мануил I Комнин потерпел от сельджуков поражение в битве при Мириокефале. В сентябре 1177 г. римский папа Александр III (пontiфикат 1159–1181) отправил к пресвитеру Иоанну доверенного человека – своего личного медика Филиппа, который, к несчастью, бесследно исчез.

Тень от ущербной луны все больше накрывала Европу, и попытки проникнуть в глубины Азии в поисках союзника не прекращались. Молва о пресвитере Иоанне всколыхнулась с новой силой в связи с так называемым Желтым крестовым походом или походом внука Чингисхана Хулагу на Ближний Восток (1256–1261), в ходе которого в 1258 г. подверглась страшному разгрому столица халифата Аббасидов – Багдад. Среди монголов было много несториан, а сам поход был до определенной степени инициирован европейскими посланниками ко двору Великого хана в Каракоруме.

В 1246 г. у хана Гуюка побывал посланник папы Иннокентия IV францисканский монах Джованни Плато Карпини (ок. 1182 – 1252), который кстати, считал, что пресвитер Иоанн пребывает где-то в Индии. Фламандский минорит Гильом де Рубрук (ок. 1220 – ок. 1293) отправился к хану Мунке по поручению французского короля Людовика IX Святого в 1253–1255 гг. Он отождествлял пресвитера Иоанна с правителем кереитов Тогорилом или Ван-ханом.

Но главным источником сведений о пресвитере Иоанне стала «Книга о разнообразии мира» знаменитого венецианца Марко Поло (1245–1324), который, находясь на службе у первого императора Китая династии Юань Хубилая (1271–1294), сталкивался с монгольскими князьями, исповедовавшими христианскую религию несторианского толка в «земле Тендук» и «земле Найман». И теперь мы, наконец, перемещаемся на графические поля, на многих из которых можно найти прямые отсылки к Марко Поло (рис. 1).



Рис. 1. Тартария, или Империя Великого Хам(н)а. Виллем Блау. Мануфактура Блау. Амстердам, до 1638 г.

Например, на карте Виллема Блау «Тартария, или Империя Великого Хама» 1638 г. имеется следующая легенда: «Царство Тендук, в котором правили христианские правители во времена Марко Поло венецианца в 1290 году» (рис. 2).



Рис. 2. Тартария, или Империя Великого Хам(н)а. Виллем Блау. Мануфактура Блау. Амстердам, до 1638 г. Фрагмент

Ответ на вопрос, почему картограф так непочтительно величает правителя Тартарии, дает историческая энциклопедия XIII столетия, автором которой является доминиканский монах Винцент из

Бове. «Имя “хан” или “хаам” является титулом и обозначает то же самое, что “король” или “император”, т.е. “славный” или “высокородный”. Но сами Тартары относятся к нему как к своему сюзерену, не называя его имени...» [Simon de Saint-Quentin, 1965, p. 34].

Упомянув о пресвитере Иоанне, Марко Поло рассказывает о времени правления Чингисхана. «...Татары выбрали себе царя, и звался он по-ихнему Чингисхан, был человек храбрый, умный и удалой; когда, скажу вам, выбрали его в цари, татары со всего света, что были рассеяны по чужим странам, пришли к нему и признали его своим государем. Страною этот Чингисхан правил хорошо...

Вот послал он своих послов к попу Ивану, и было то в 1200 г. по Р.Х., наказывал он ему, что хочет взять себе в жены его дочь (рис. 3).



Рис. 3. Миниатюра из «Книги о разнообразии мира» Марко Поло герцога Бургундского Иоанна Бесстрашного. Старофранцузский манускрипт 1410–1412 гг.

Услышал поп Иван, что Чингисхан сватает его дочь, и разгневался. “Каково бесстыдство Чингисхана!” – стал он говорить. – “Дочь мою сватает! Иль не знает, что он мой челядинец и раб?!”...

Говорил он потом послам, чтобы они уходили и никогда не возвращались. Выслушали это послы и тотчас же ушли. Пришли к своему государю и рассказывают ему по порядку все, что наказывал

поп Иван. Услышал Чингисхан срамную брань, что поп Иван ему наказывал, надулось у него сердце и чуть не лопнуло в животе; был он, скажу вам, человек властный... Дал он знать попу Ивану, чтобы тот защищался, как мог, идет-де Чингисхан на него со всею своею силою; а поп Иван услышал, что идет на него Чингисхан, посмеивается и внимания не обращает...

...Чингисхан со всем своим народом пришел на большую славную равнину попа Ивана, Тандук, тут он стал станом; и было их там много, никто, скажу вам, и счету им не знал...

Говорится в сказаниях, как узнал поп Иван, что Чингисхан со всем своим народом идет на него, выступил и он со своими против него; и все шел, пока не дошел до той самой равнины Тандук, и тут, в двадцати милях от Чингисхана, стал станом; отдыхали здесь обе стороны, чтобы ко дню схватки быть посвежее, да пободрее. Так-то, как вы слышали, сошлись на той равнине Тандук две величайшие рати...

Вооружились через два дня обе стороны и жестоко бились; злее той схватки и не видано было; много было бед для той и другой стороны, а напоследок победил-таки Чингисхан. И был тут поп Иван убит» [Марко Поло, 1997, с. 232–235].

На планисфере 1459 г., изготовленной для португальского короля Афонсу V венецианцем Фра Мауро, за Гиперборейскими горами близ города, именуемого Капитон, изображена внушительных размеров гробница, обсаженная по периметру деревьями. Рядом присутствует пояснительная легенда: «Вот царская гробница древнего и великого царя, которого звали Ункам, и правил он в земле Тендук», которая находится на карте в среднем течении реки Анадырь, примерно на 72° северной широты и 168° восточной долготы.

Земля Тендук неразрывно ассоциировалась в Средние века с христианским царством пресвитера Иоанна, что находит отражение на графических полях вплоть до XVII в.

На карте Йодокуса Хондиуса 1606 г. читаем легенду, затерявшуюся в глубинах Тартарии: «Тендук – царство, в котором в 1290 г. правили христиане» (рис. 4).

На этой же карте мы снова встречаемся с христианским городом Кампион: «(Град) Campeon, часть жителей коего исповедуют Христианство». Этот топоним в несколько иной транслитерации был упомянут выше, на карте Фра Мауро 1459 г. Однако со временем царство пресвитера Иоанна переместилось гораздо западнее, а сам он удивительным образом ожил, претерпев при этом различные метаморфозы.

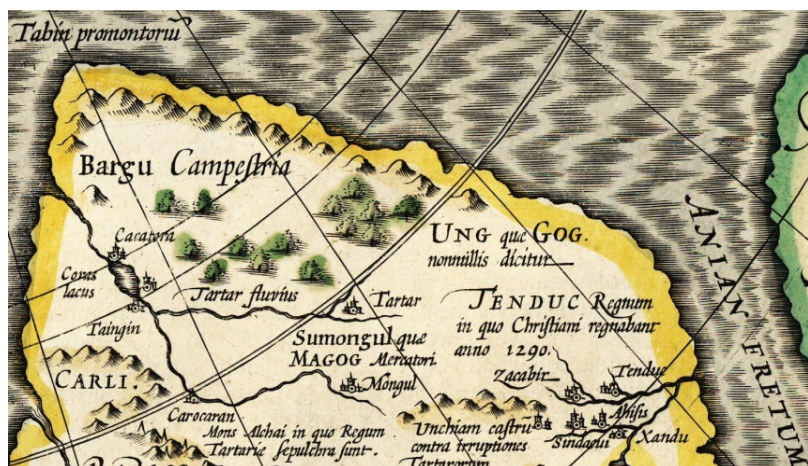


Рис. 4. Карта «Тартарии» Йодокуса Хондиуса, 1606. Фрагмент

Возможно, это связано с тем, что к концу XV в. в Европе все громче слышался «турецкий марш». Как и раньше против сарацин, европейским государям нужны были союзники против османов.

Покровитель наук и искусств, уделявший большое внимание развитию мореплавания, король Жуан II Португальский (рис. 5) решил «переместить» пресвитера Иоанна поближе к своим владениям.

В 1487 г. он отправил экспедицию на поиски христианского царства в Африку. Афонсу Паива и Перу да Ковильян обнаружили его в Абиссинии, население которой исповедовало христианство монофизитского толка. На роль пресвитера Иоанна вполне подходил правитель этой страны – негус Александр. Перу да Ковильян (ок. 1450–1530) домой из новообретенного царства так и не вернулся, он умер в Абиссинии, прожив при дворе эфиопских императоров более 30 лет.

Естественно, далеко не сразу, но эта информация оказалась на географических картах (рис. 6).



Рис. 5. Миниатюра с изображением
короля Португалии
Жуана II Совершенного (1455–1495).
Альваро Диас де Фрилас,
«Книга Кубков»,
1490–1498 гг.



Рис. 6. Морская карта-портлан Якопо Руссо, 1528 г.

К примеру, в правом нижнем углу морской карты-портлана 1528 г. Якопо Руссо, представителя арагонской школы картографии, в Эфиопии близ укрепленного города, над которым развевается красное знамя с золотым крестом, имеется поясное изображение правителя (рис. 7).



Рис. 7. Морская карта-портлан Якопо Руссо, 1528 г. Фрагмент

Это никто иной, как наш бессмертный пресвитер Иоанн. Иконография напоминает римских понтификов эпохи чинквиченто, а под миниатюрой на африканском песке змеится комментарий: «Облик пресвитера Иоанна Индийского».

На портолане португальского мастера Диогу Хомема над восточной Африкой возвышается гора, на вершине которой стоит, подобно Ноеву Ковчегу на горе Арарат, огромный трон, где восседает правитель христианской державы (рис. 8).

На ногах царя красные сапожки-кампаги, как у византийского императора. Он облачен в роскошные одежды и снабжен инсигниями, подчеркивающими, что изображенный на карте государь придерживается христианской веры. За спиной владыки крепкий тыл в виде мощного укрепленного «Царского города», а за тронем золотым частоколом стоят буквы надписи, не оставляющей сомнений, что это именно тот самый «поп Иван» – «Правитель и могущественный Царь, которого величают Пресвитер Иоанн». Вокруг раскинулось его царство, именуемое «Великая Индия Эфиопия».



Рис. 8. Морская карта Диогу Хомема, около 1559 г. Фрагмент

Особый интерес в связи с перемещением царства пресвитера Иоанна в Африку представляет «Карта Тартарии Великого Хама» Абрахама Ортелия 1570 г. (рис. 9).

В стране Аргония помещен текст, из которого мы узнаем, что «некогда здесь в Азии существовало христианское царство пресвитера Иоанна, основание которого было связано с апостолом Фомой, и где Римская церковь учреждала свои миссии...» Однако Ортелий был в курсе миграции «попа Ивана» и в 1573 г. создал карту под названием «Описание Абиссинской Империи или (Царства) Пресвитера Иоанна» (рис. 10).



Рис. 9. «Карта Тартарии Великого Хам(н)а» Абрахама Ортелиа, 1570 г. Фрагмент



Рис. 10. «Описание Абиссинской Империи или (Царства) Пресвитера Иоанна». Абрахам Ортелиус. Антверпен, 1573 г.

Под жгучим африканским солнцем облик пресвитера Иоанна не мог не измениться. На планисфере миланского мастера Урбано Монти 1586 г. он обрел темный цвет лица, стал «Negro Re», да еще и обзавелся разноцветными глазами, один из которых голубой, а другой – белый (рис. 11).



Рис. 11. Планисфера Урбано Монти, 1586 г. Фрагмент

Но, несмотря на все метаморфозы, «Il gran Prete Jani» остался христианским правителем, о чем свидетельствует золотой крест, венчающий его роскошный тюрбан. Легенда – знаковое обозначение на карте, что «Великий Пресвитер Иоанн суть Король великой Эфиопии. Король-негр Эфиопии обладает таким могуществом, что имеет под своей властью многих Королей, которые в своих владениях совместно со всеми своими подданными покорны ему и по первому зову Пресвитера Иоанна исполняют все его повеления. Что же касается веры его и его подданных, то они суть христиане, и при Крещении используют воду, а также осеняют себя крестным знамением».

Чернокожим пресвитер Иоанн изображен и на популярных гравюрах Луки Чамберлано (рис. 12) и Пьера Бертрана (рис. 13).



Рис. 12. Гравюра «Пресвитер Иоанн Царь Эфиопии» Лука Чамберлано. Рим, 1599



Рис. 13. Гравюра «Великий Негус, Пресвитер Иоанн он же Йоханнес I. Правитель Эфиопии с 1667 по 1682 год в возрасте 42 лет, который принадлежит к Соломоновой династии». Пьер Бертран, Париж, посл. четверть XVII в.

Кроме того, теперь он снабжен и всей необходимой государственной символикой. В очередном немецкоязычном издании знаменитой «Космографии» Себастьяна Мюнстера (1489–1552) первой половины XVII в. пресвитер Иоанн имеет собственный герб – стемму со львом, закогтившим католический четырехконечный крест (рис. 14), что, возможно, нашло свое отражение и в геральдическим символах императорской Эфиопии (до 1974) (рис. 15).

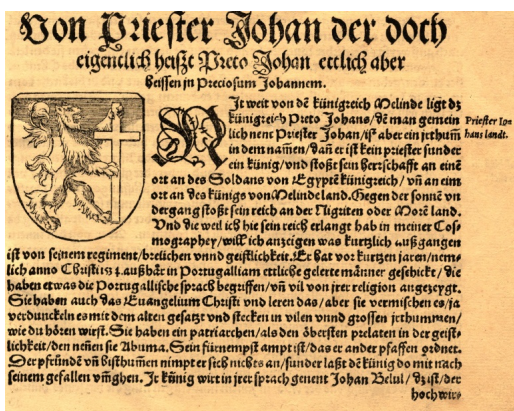


Рис. 14. Герб пресвитера Иоанна из «Космографии» Себастьяна Мюнстера, первая половина XVII в.



Рис. 15. Имперский флаг Эфиопии

И последняя карта, к которой мы хотели бы обратиться, принадлежит Даниэлю Целлеру (Целлариусу, Келлеру) из Вюртемберга,

который помимо изготовления «Нового описания Азии» известен тем, что редактировал атлас нидерландского издателя Георга де Йоде «Зеркало Земного Круга», а также писал тексты к картам.

Наша карта Целлера 1590 г. является энциклопедией Евразии, вобравшей в себя информацию о регионе как минимум за 400 лет. Это, если можно так выразиться, картографическая «Осень Средневековья», одна из последних карт подобного типа, завершающая эпоху графического повествования о Тартарии, Азиатской Сарматии и Скифии (рис. 16).



Рис. 16. «Новое описание Азии». Даниэль Целлер. Антверпен, 1590 г.

Работа была снабжена не дошедшим до нас комментарием, о чем свидетельствует нумерация на карте: от № 1, что в Персии, до № 89 на востоке Тартарии. В «Новом описании Азии» имеются целые две легенды, посвященные нашему герою. Одна из них расположена в провинции Тендук (Тандук), близ пролива Аньян: «Королем и правителем этого региона, наследником королей Ункама, являлся пресвитер Иоанн, который благородному великому Хам(н)у отдал в жены свою дочь». Целлер здесь противоречит Марко Поло, согласно которому великие правители так и не породнились. Вторая легенда, расположенная в регионе «Найман», гласит: «Это место, откуда появился пресвитер Иоанн, который в настоящее время имеет свою резиденцию в Эфиопии» (рис. 17).



Рис. 17. «Новое описание Азии». Даниэль Целлер, 1590 г. Фрагмент.

Таким образом, Целлер как бы закругляет повествование о пресвитере Иоанне, упоминая на карте об отправном и конечном пунктах перемещений нашего героя.

Литература

Марко Поло. Книга / пер. со старофранцузского И.П. Минаева // Джованни дель Плано Карпини. История монгалов. Путешествие в Восточные страны Гийом де Рубрук. Книга Марко Поло / сост. М.Б. Горнунг. – Москва, 1997. – 461 с.

Послание пресвитера Иоанна / пер. с латыни, сост., вступ. ст. Н. Горелова // Послания из вымышленного царства. – Санкт-Петербург, 2004. – 224 с.

Ottonis episcopi Frisingensis Chronica sive Historia de duabus civitatibus. VII 33 // MGH. Script. Rer. Germ. – 1912. – T. 45. – P. 363–367.

Simon de Saint-Quentin. Histoire des Tartares. Publ. Par Richard J. – Paris, 1965. – 130 p.

Travels of Prester John in the vastness of ancient maps

Abstract. *The birth of the legend about Prester John is associated with the development of Nestorianism among many peoples of Asia, in particular the Mongolian tribes. The crusaders were waiting for the powerful ruler of a distant Christian kingdom in the East, counting on his help in the fight against the Saracens. The Roman popes sent missions to search for the king-priest, who was going to protect Christians from infidels. Later, the geography of the search for Prester John changes radically; Europeans search for and find his kingdom in Abyssinia. Information about all the vicissitudes of this search is reflected not only in narrative sources, but also on medieval geographical maps, according to which we propose to trace the vector of movement of this mythical ruler from Eastern Siberia to East Africa.*

Keywords: *Prester John; geographical maps; Christian kingdom; travel; Nestorians; Mongol Empire; Abyssinia.*

Я.Ю. Чибряков

Географические картоиды как выражение общих тенденций в науке и искусстве

Аннотация. В статье проанализирована специфика взаимоотношений науки и искусства в такой области человеческой деятельности, как картография. Картоиды – один из видов неклассических изображений географического пространства – весьма разнообразны. В частности, к ним относятся как привычные нам транспортные схемы, так и образы неких «идеальных» территорий, используемые в научной деятельности. Обращается внимание на то, что и при создании произведений изобразительного искусства модернистских направлений, и при разработке картоидов наблюдаются сходные тенденции к упрощению, геометризации и релятивности, имеющие глубокие исторические истоки.

Ключевые слова: картоиды; неклассические картографические изображения; изобразительное искусство; модернизм.

Наука и искусство находятся среди важнейших форм духовной культуры. Цель настоящей статьи – проанализировать специфику взаимоотношений науки и искусства в такой области человеческой деятельности, как картография, и выявить общие тенденции в их развитии на примере феномена *географических картоидов*.

Необходимо оговориться, что до сих пор не существует консенсуса по вопросу отношения картографии к искусству. Ниже приведены две диаметрально противоположные точки зрения.

1. В соответствии с ГОСТ 21667–76 «Картография. Термины и определения» 1978 г. и с небольшими изменениями действующим и поныне картография – это «область науки, техники и производства, охватывающая изучение, создание и использование картографических произведений».

2. По определению Британского картографического общества «картография – это искусство, наука и технология изготовления карт и их изучение как научных документов и произведений искусства» [Салищев, 1990, с. 18].

То есть, если в британском определении искусство в дефиниции картографии стоит на первом месте среди ее «ипостасей», то в отечественном определении оно не упоминается вообще. Тем не менее в нашей стране мнение о тесных отношениях картографии и искусства набирает все больше сторонников, пройдя путь от полного отрицания принадлежности картографии к искусству в советской методической и научной литературе [Салищев, 1990, с. 18–19] до современных амбивалентных мнений [Берлянт, 2002, с. 35].

Впервые аналогии между картографией и искусством мы встречаем в статье основоположника картографической науки Макса Эккерта. На заре XX в. он писал: «Научная картография относится к практической так же, как история искусства относится к искусству, как историк литературы и критик – к поэту. Если художники в своих произведениях также следуют законам перспективы, анатомического строения тела, ритма и построения стихов, то картина, скульптура, поэзия, соната еще не наука, но тонко продуманное раскрытие и установление эстетических, психологических и физиологических законов...» [Eckert, 1907, с. 540].

Впоследствии неоднократно отмечались самые разнообразные связи картографии и искусства, например:

- параллели между оформлением карт и господствовавшими художественными стилями в конкретные эпохи, начиная от стиля голландской живописи XVI в. и заканчивая основными течениями в искусстве XX в. (в частности, сюрреализмом);

- интерес многих выдающихся художников прошлого к картографическим произведениям, что выражалось как в использовании карт и глобусов в качестве атрибутов живописных полотен (особенно характерно здесь творчество Яна Вермеера), так и в непосредственном составлении карт и планов (Леонардо да Винчи и Альбрехт Дюрер) [Берлянт, 2002, с. 36; Ribeiro, Saquard, 2018];

- наличие в изобразительном искусстве и картографии одних и тех же основных изобразительных средств – штрих (линия), цвет, светотень (полутон) [Топографическое..., 1986, с. 143];

– нахождение дисциплины «художественное оформление карт» на стыке картографии с теорией рисунка (умение видеть целое и части, передать статику или динамику, светотень и текстуру поверхности), живописи (гармония, природный колорит, воздушная перспектива) и композиции (разноплановость изображений, композиционное решение, целостность композиции) [Верещака, Ковалева, 2016, с. 172].

Существуют и другие, более глубокие нити, связывающие искусство и картографию, – возможность рассмотрения этих сфер человеческой деятельности как семиотических систем, использование и в картографии, и в искусстве моделирования как общекультурного метода и др. Среди подобных связей находятся и географические картоиды (далее по тексту – «картоиды»). Данный термин ввел в научный оборот известный советский и российский географ Б.Б. Родоман в 1977 г. [Родоман, 2007 а].

Вначале рассмотрим место картоидов среди картографических изображений, которые можно подразделить на классические (традиционные) и неклассические (нетрадиционные). При этом сами картоиды также могут быть как классическими, так и неклассическими.

Классические картографические изображения основаны на евклидовой метрике и подразумевают соблюдение условий наименьших искажений и наилучших их распределений на изображаемой территории. Такими изображениями являются традиционные географические карты, живописные карты, фотокарты, блок-диаграммы, рельефные модели Земли, а также классические картоиды. К последним относятся традиционные картосхемы и упрощенные художественные картографические изображения (рекламного, пропагандистского, декоративного характера).

Неклассические картографические изображения основаны на иных принципах. В отличие от традиционных карт, анаморфированные карты целенаправленно искажают отображаемое пространство в соответствии с некоторым математическим законом либо вообще отказываются от евклидовой метрики и основываются не на пространстве Евклида, а на пространствах «времени», «цен» и др.

Первой известной анаморфированной картой стала показывающая результаты выборов в рейхстаг 1903 г. картограмма немецкого инженера Хуго Вихеля, созданная на основе традиционной карты, выполненной картографом Германом Хааком [Hennig, 2018]. Вихель отобразил площади избирательных округов пропорциональными количеству избирателей. При этом границы участков с большей плотностью размещения избирателей раздвигались,

а меньшей – соответственно, сдвигались. В результате получилась анаморфированная карта, построенная на однородном пространстве плотности населения.

Неклассические картоиды по сравнению с анаморфированными картами еще более радикальны по своей сути.

По определению Б.Б. Родомана, картоид [неклассический! – Я. Ч.] – это чертеж, выполняющий ту же задачу, что и географическая карта, и пользующийся теми же изобразительными средствами, но отличающийся от карты хотя бы одним из следующих признаков:

1) изображает конкретную, реальную территорию частично или полностью неметрически, с искажениями очертаний, не подпадающими одному правилу (в отличие от обычных или анаморфированных карт);

2) показывает воображаемый объект, соединяющий черты многих реальных объектов (территорий).

Картоиды первого рода можно назвать индивидуальными, а второго рода – типологическими [Родоман, 2007 а, с. 183–184]. Все картоиды являются результатом максимального обобщения и абстрагирования имеющейся пространственной информации.

Распространение в науке и практике картоиды получили в XX в. Уже в конце XIX в. появились их предшественники – картосхемы железных дорог со спрямленными линиями. Но они пока еще относились к классическим картографическим изображениям – железнодорожные станции на них отображены в соответствии со своим действительным местоположением. Радикальным поворотом здесь можно считать создание в 1931 г. знаменитой схемы лондонского метро Генри Бека, искажающей реальные местонахождения объектов ради достижения наглядности.

Бек убрал топографическую ситуацию с исходной карты, выпрямил линии метрополитена, разместив их под углами, кратными 45° , а станции разместил через одинаковые интервалы. Представив, что использует лупу, он изобразил центральную часть картосхемы, особо нагруженную станциями, в более крупном масштабе. Картосхема, созданная Бекон, оказала влияние на дизайн аналогичных изображений во всем мире [Беннет, 2005, с. 154–155]. В таких картоидах, в отличие от традиционных и анаморфированных карт, сохраняются лишь топологические отношения между объектами без соблюдения какой-либо метрики (как евклидовой, так и неевклидовой).

Иной тип картоидов был разработан американским картографом Эрвином Райсом в 1934 г. Идея заключается в построении

сети связанных прямоугольников, расположение которых соответствует взаимному расположению единиц административного деления, а площади пропорциональны соответствующим значениям некоторого показателя. Райс построил подобные изображения по статистико-географическим районам США («Census Division») для населения, национального богатства, продукции обрабатывающей и горнодобывающей промышленности, добычи нефти, продукции сельского хозяйства [Raisz, 1934]. Впоследствии «прямоугольные статистические картограммы», как назвал их автор, нашли применение в образовательной, деловой и других сферах.

В отличие от индивидуальных картоидов, создание которых обуславливалось прежде всего практическими соображениями, появление типологических картоидов было вызвано научными потребностями. Первыми типологическими картоидами стали схемы, входящие в состав классического труда «Изолированное государство» (1826 г.) немецкого экономиста Иоганна фон Тюнена, отображающие принципы рационального размещения сельскохозяйственного производства [Тюнен, 1926, с. 313–321]. Однако широкую известность в научном мире подобные изображения получили после 1912 г., когда была составлена схема растительности «идеального континента» швейцарского ботаника Генриха Брокман-Ероша [Алехин, 1938, с. 140–143].

По нашему мнению, развитие интереса к неклассическим картографическим изображениям – анаморфированным картам и картоидам – явилось порождением общего перехода от классической науки к неклассической на рубеже XIX и XX вв. – возникновением неклассической физики (прежде всего), биологии, психологии и других отраслей науки.

В связи с этим представляется важной аналогия советского экономико-географа и картографа Л.И. Василевского. Он писал, что все классические проекции отображают «...определенную часть поверхности земного шара на плоскости, независимо от того, что именно находится на этой поверхности. Эти проекции напоминают, таким образом, Ньютоново пространство классической физики – пустую коробку без стенок и дна, куда физиками и помещалась материя, не влиявшая на геометрию пространства. Напротив, вариавалентные проекции [один из классов проекций анаморфированных карт. – Я. Ч.] напоминают пространство современной релятивистской физики, физики Эйнштейна, внутренняя геометрия которого существенно определяется заполняющей его материей» [Василевский, 1970, с. 36].

Однако, говоря о классической и неклассической науке, нельзя забывать и общекультурный контекст. Российский культуролог А.Я. Флиер отмечает, что теория относительности Эйнштейна (и в наибольшей степени – идея контекстуальной зависимости любой истины) оказала заметное влияние на культурное сознание того времени: «Художники и писатели вряд ли читали научные труды по физике, но идеи Эйнштейна родились не на пустом месте. Новое мироощущение буквально “носилося в воздухе”. Вопрос был лишь в том, кто и как его выразит» [Флиер, 2017].

Что же мы видим в это время в искусстве? Уже в последней трети XIX в. в импрессионизме происходит отказ от четкости контуров, внимание сосредоточивается на отношениях изображаемых объектов в окружающей световоздушной среде. А вслед за этим оказывается пророческим предсказание, сделанное Анри Матиссу, в 1905 г. вставшим во главе французского фовизма, его учителем Гюставом Моро: «Вам предстоит упростить живопись». Параллельно с фовистами собственная эстетика упрощения была разработана группой художников «Мост» – основоположниками немецкого экспрессионизма.

Представители фовизма и экспрессионизма исключают ряд привычных «правил» живописи из своих творений: светотеневую моделировку формы, учитывающую определенный источник света; объемно-пространственное построение композиций и воздушную перспективу, предполагающую движение цвета от теплых тонов на первом плане к холодным на дальнем; передачу световоздушной среды.

Вслед за этим кубизм, основанный Пабло Пикассо и Жоржем Браком, подвергает природные мотивы геометризованной деформации, при последующем развитии (аналитический кубизм) – превращает картины в дробный узор мелких геометрических элементов, а далее (синтетический кубизм) – декоративное начало одерживает верх над сюжетностью в многоцветных живописных композициях, образованных плоскими фрагментами каких-либо предметов [Полевой, 1991, с. 98–99, 114].

При этом для кубизма характерны различные искажения пространства, в частности, наличие нескольких точек зрения на предмет для отображения его невидимых сторон и даже попытка конструирования на плоскости четырехмерного пространства (включая время), так как «...чтобы увидеть невидимые с одной точки зрения стороны, необходимо или самому переместиться, или изменить положение предмета, а для этого нужно время» [Клюн, 1928, с. 197].

И, наконец, как итог модернистских исканий, в 1910 г. возникает такое направление авангардного искусства, как абстракционизм (или «беспредметное искусство» – по Василию Кандинскому), со стилями различной степени радикальности, вплоть до супрематизма Казимира Малевича и неопластицизма Пита Мондриана.

Сказанное выше касается изобразительного искусства. Однако сходные тенденции в «...век противоречивых впечатлений, разорванного сознания, расцвета механики, техники, господства машины и науки...» [Клюн, 1928, с. 198] можно наблюдать и в других видах искусства, например в кинематографе и театре. Известны «импрессионистская школа» в кино («первый авангард» – фильмы, снятые Жаном Эпштейном с 1924 по 1926 г.), немецкий киноэкспрессионизм, берущий свое начало с «Кабинета доктора Калигари» Роберта Вине, кубистские эксперименты Фернана Леже и Дадли Мерфи («Механический балет»), тесно переплетенные с исканиями Леже-художника. Интересным феноменом стали абстрактные фильмы немецкого (основанного шведом Викингом Эггelingом) и французского авангарда, начало которому положил американец Ман Рэй [Садуль, 1982, с. 304–308].

В театральном искусстве в данном контексте заслуживает внимания новаторство Всеволода Мейерхольда. Согласно театроведу Б.В. Алперсу, оно заключается прежде всего в том, что великий режиссер свел «...в одну сжатую формулу: создание и кристаллизация типовых масок, обнимающих в немногих схемах-скелетах все живое разнообразие типов прошлого». И далее: «Театральная маска... выражает окостенение социального типа, утерю им индивидуальных черт, делающих его еще живым лицом, его предельную схематизацию и общность» [Алперс, 1931, с. 78].

Однако вернемся к изобразительному искусству и картоидам. Заметно некоторое сходство идей, заложенных в модернизме как направлении в изобразительном искусстве, противостоящем классическим тенденциям прошедших веков, и в картоидах как одним из воплощений неклассической картографии.

На самом деле для произведений фигуративного искусства модернистских направлений и индивидуальных картоидов характерно стремление к схематизации отображения действительности, к анализу геометрических форм объектов, а также геометрии самого пространства, в котором они находятся. Можно провести параллели и между произведениями абстрактного искусства, и типологическими картоидами.

Географическая карта является плоской пространственной, математически определенной образно-знаковой моделью действи-

тельности [Салищев, 1990, с. 8], что подразумевает однозначность связей между объектом реальным и элементом карты. Однако типологический картоид не только претендует на географические обобщения, но и допускает множественность интерпретаций условных знаков, аналогично тому, как беспредметное искусство в произведениях предоставляет зрителю возможность самостоятельно трактовать замысел автора.

В качестве примера приведем картоид «Рациональное использование земель на равнинах и возвышенностях» Б.Б. Родомана, выражающий некоторые экологические рекомендации. На нем зеленым цветом обозначена растительность, голубым – водоемы, однако желтый фон может толковаться двояко: как застроенная земля или как пашня. Соответственно, вся изображенная территория может быть и большим городом, где кварталы перемежаются с бульварами, скверами, парками, и сельскохозяйственным ареалом, где поля разделены живыми изгородями, лесополосами, ленточными лесами вдоль рек и оврагов [Родоман, 2007 б, с. 206].

Поэтому типологический картоид всегда должен поясняться текстовым описанием в рамках конкретной географической модели, иначе он теряет силу в научном контексте. Вместе с тем произведения художников – идеологов абстракционизма (в меньшей степени других направлений модернизма), начиная с Кандинского, также часто сопровождаются разнообразными декларациями, трактатами и программами, объясняющими идеи авторов. По тонкому замечанию искусствоведа В.М. Полевого, «такие идеи имеют зачастую для истории искусства едва ли не большее значение, чем плоды их творчества» [Полевой, 1991, с. 121].

Сравнительное рассмотрение эволюции картографии и изобразительного искусства также показывает общность их исторического пути. Большинство ранних картографических произведений, по сути, представляло собой картоиды – как в эпоху Древнего мира, так и в Средние века. Наиболее известные из них – древнеримская «Пейтингерова скрижаль», карты из «Атласа Ислама» X в. и многочисленные *Marra mundi* (карты мира) европейского Средневековья. Наследниками первой являются современные транспортные картосхемы, что касается *Marra mundi* – они предназначались не столько для практических целей, сколько для наглядной иллюстрации христианской картины мироздания, так же, как ныне типологические картоиды служат научным и педагогическим целям.

Появление в XVI в. карт современного типа с градусной сеткой, построенных на строгой математической основе, на несколько веков отодвинуло в тень старые карты, которые стали считаться

примитивными. Немного раньше – в XV в. – в европейской живописи формируются правила изобразительного языка, основанного на обращении к реальности и перспективном построении пространства. И в картографии, и в живописи установившиеся правила считались незыблемыми на протяжении нескольких столетий. Но в начале XX в. происходит возрождение интереса к неклассическим формам художественных (в искусстве модернизма) и картографических (картоиды) изображений.

При этом старые формы уже не основаны на интуитивных представлениях, а получают теоретически обоснованное содержание. Однако если в искусстве модернизма, как мы указывали выше, теоретизация с самого начала сопровождала художественный процесс, то совсем иначе обстоит дело с неклассическими картографическими изображениями – их первое обоснование возникает только в 1960 г. благодаря реформатору географической науки Вильяму Бунге [Чибряков, 2022, с. 21–23]. Причина подобного отставания не вполне ясна, но посмеем предположить, что картоиды и анаморфированные карты долгое время рассматривались в качестве объектов изучения различных наук в соответствии с тематикой каждого конкретного изображения, пока их не взяла «под свое крыло» география, стимулировавшая развитие общей теории.

Взаимосвязь картоидов и изобразительного искусства можно наблюдать на всем протяжении новейшей истории. Приведем три примера.

Картина голландского художника Пита Мондриана «Буги-вуги на Бродвее» в своей основе содержит плановое изображение сети улиц Манхэттена (район Нью-Йорка), т.е. является абстракцией только отчасти (рис. 1). По нашему мнению, не исключена вероятность того, что более ранние, чисто абстрактные картины художника в виде правильных решеток из черных линий с раскрашенными ячейками могли послужить источником вдохновения для Эрвина Райса при разработке им прямоугольных статистических картограмм, про которые мы говорили выше. Американский картограф использовал изобразительное искусство – ему принадлежит разработка художественного способа оформления карт при помощи условных знаков в виде стандартизованных перспективных рисунков для отражения типов ландшафтов (физиографический способ) [Топографическое..., 1986, с. 292–293].

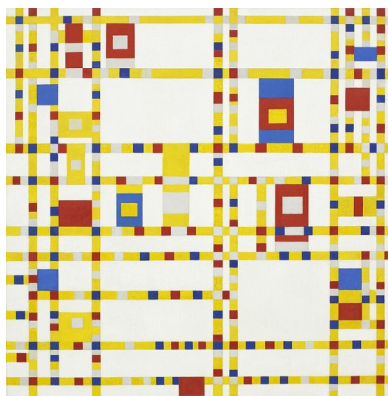


Рис. 1. Пит Мондриан. «Буги-вуги на Бродвее». 1942–1943. Холст, масло. 127 x 127 см. Нью-Йоркский музей современного искусства

На абстрактной картине ленинградского художника-нонконформиста Евгения Михнова-Войтенко «Композиция (на белом фоне)» в живописном «беспорядке» можно наблюдать практически все типы графических элементов географических карт, в которых угадываются реки, здания, ограждения и другие объекты (рис. 2).

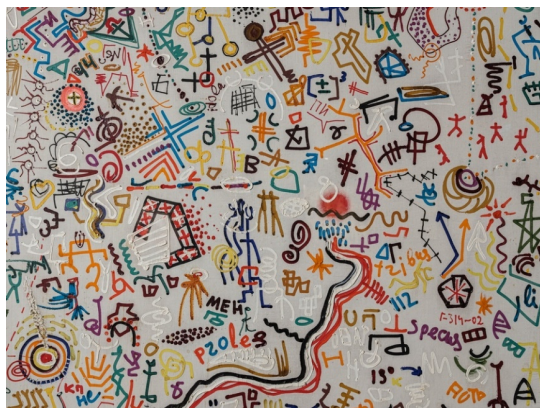


Рис. 2. Е.Г. Михнов-Войтенко. «Композиция (на белом фоне)» (фрагмент). Конец 1950-х. Холст, масло. 156 x 218 см. Государственный Русский музей

В оформлении картосхемы линий Афинского метрополитена очевидно влияние кубизма. При этом изображение гор, главных

улиц и озелененных территорий благодаря лаконичной графике несколько не снижает разборчивости названий станций и четкости изображения маршрутных линий (рис. 3) [Беннет, 2005, с. 154].



Рис. 3. Картосхема Афинского метрополитена (фрагмент). 2000–2003

Зачастую географические картоиды прямо воспринимаются в контексте изобразительного искусства. Так, картоиды, созданные Б.Б. Родоманом, демонстрировались на четырех выставках «Мета-география» (в том числе и в Третьяковской галерее в 2015–2016 гг.) как произведения современного концептуального искусства [Герасименко, 2023]. То же характерно и для картоидов прежних эпох, как отмечает О.А. Лавренова, «протокарты» первобытных людей показывают существование образа пространства, который выкристаллизовывается в этих неловких черточках и со временем, через века, также превращается в произведение искусства» [Лавренова, 2020, с. 54].

Таким образом, нами установлено следующее.

1. И при разработке картоидов, и при создании произведений изобразительного искусства модернистских направлений наблюдаются общие тенденции к *упрощению, геометризации и релятивности*, имеющие глубокие исторические истоки. Степень обобщения в типологических картоидах по сравнению с индиви-

дуальными выше, так как не сводится только к картографической генерализации.

2. Несмотря на то что искусство и картография развивались в значительной степени сходным путем, новые идеи в искусстве, как правило, опережали научные инновации в области неклассических картографических изображений, что свидетельствует о влиянии эстетики модернизма на подобные изображения.

3. Пользуясь одними и теми же графическими средствами, картоиды отображают понятия и категории географической науки, а произведения искусства – художественные образы. При этом как многочисленные эксперименты в искусстве не привели к прекращению существования реалистического направления, так и картоиды не заменили классическую картографию, а органично взаимодополняют географические карты.

Литература

Алехин В.В. География растений. – Москва: Учпедгиз, 1938. – 328 с., 2 вкл. л. карт.

Алперс Б.В. Театр социальной маски. – Москва; Ленинград: Государственное издательство художественной литературы, 1931. – 132 с., 8 л. ил.

Беннет Д. Метро: история подземных железных дорог / пер. с англ. Ю. Богомолова. – Москва: Магма, 2005. – 176 с.

Берлянт А.М. Картография. – Москва: Аспект Пресс, 2002. – 336 с.

Василевский Л.И. Анаморфированные карты переменного масштаба и их применение в экономической картографии // Новое в тематике, содержании и методах составления экономических карт / под ред. И.М. Маергойза. – Москва: Географическое общество СССР, Московский филиал, 1970. – С. 27–37.

Верещака Т.В., Ковалева О.В. Изображение рельефа на картах. Теория и методы (оформительский аспект). – Москва: Научный мир, 2016. – 184 с.

Герасименко Т.И. Родоман Борис Борисович [Электронный ресурс] // Большая Российская энциклопедия: Научно-образовательный портал. (дата обращения: 27.12.2023). – URL: <https://bigenc.ru/c/rodoman-boris-borisovich-9882cd>

Клюн И.В. Кубизм, как живописный метод // Современная архитектура. – 1928. – № 6. – С. 194–199.

Лавренова О.А. «География искусства»: междисциплинарный проект в долговременной перспективе // Labyrinth. Теории и практики культуры. – 2020. – № 4. – С. 52–58.

Полевой В.М. Искусство XX века. 1901–1945. – Москва: Искусство, 1991. – 304 с. – (Малая история искусств).

Родоман Б.Б. Географические картоиды // Б.Б. Родоман. География, районирование, картоиды: сб. тр. – Смоленск: Ойкумена, 2007 а. – С. 182–201.

Родоман Б.Б. Географические картоиды с множественной интерпретацией // Б.Б. Родоман. География, районирование, картоиды: сб. тр. – Смоленск: Ойкумена, 2007 б. – С. 204–208.

Садюль Ж. Всеобщая история кино: пер. с фр. – Москва: Искусство, 1982. – Т. 4, ч. 2: Голливуд. Конец немого кино, 1919–1929. – 560 с., ил.

Салищев К.А. Картоведение. – 3-е изд., перераб. и доп. – Москва: Издательство Московского университета, 1990. – 400 с.

Топографическое черчение / Н.Н. Лосяков, П.А. Скворцов, А.В. Каменецкий, Л.С. Орешина, Г.С. Григорьева, А.С. Толстоухов, В.М. Галкин. – Москва: Недра, 1986. – 325 с.

Тюнен И.Г. Изолированное государство / пер. с нем. Е.А. Торнеус; под ред. А.А. Рыбникова. – Москва: Экономическая жизнь, 1926. – 326 с.

Флиер А.Я. Классическая, неклассическая и постнеклассическая культуры: опыт новой типологизации [Электронный ресурс] // Культура культуры. – 2017. – № 3. – URL: <http://cult-cult.ru/classical-nonclassical-and-post-nonclassical-culture-a-new-typology-part-1/>

Чибряков Я.Ю. «Теоретическая география» Вильяма Бунге и ее значение для картографии // Геодезия и картография. – 2022. – № 1. – С. 18–30. DOI: 10.22389/0016-7126-2022-979-1-18-30

Eckert M. Die Kartographie als Wissenschaft // Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde zu Berlin. – 1907. – N 8. – S. 539–555.

Hennig B.D. Kartogramm zur Reichstagswahl: An early electoral cartogram of Germany // Bulletin of the Society of University Cartographers. – 2018. – Vol. 52. – P. 15–25.

Raisz E. The rectangular statistical cartogram // Geographical Review. – 1934. – Vol. 24, N 2. – P. 292–296.

Ribeiro D.M., Caquard S. Cartography and Art [Electronic resource] // The Geographic Information Science & Technology Body of Knowledge / J.P. Wilson (ed.). – 1st Quarter 2018 Edition. – URL: <https://gistbok.ucgis.org/bok-topics/cartography-and-art> DOI: 10.22224/gistbok/2018.1.4

Geographical cartoids as an expression of general trends in science and art

Abstract. *The article analyzes the specific relationship between science and art in the field of human activity known as cartography. Cartoids are one of the non-classical images types of geographical space and are quite diverse. In particular, they include familiar transport schemes as well as images of certain «ideal» territories used in scientific activities. Attention is drawn to the fact that both in the creation of modernist art and in the development of cartoids, there are similar trends towards simplification, geometrization and relativity, all of which have deep historical roots.*

Keywords: *cartoids; non-classical cartographic images; visual art; modernism.*

ЛАНДШАФТНЫЕ ОБРАЗЫ
ФОТО- И КИНОИСКУССТВА

LANDSCAPE IMAGES OF
PHOTOGRAPHY AND CINEMA

О.А. Лавренова

Остров Сахалин в аудиовизуальном тексте СССР и России¹

Аннотация. Остров Сахалин – самый крупный из островов Российской империи, СССР, современной России. Поэтому его аудиовизуальные репрезентации – это очень разные аспекты жизни, сосредоточивающие в себе разные социальные проблемы, в сочетании с описаниями и репрезентациями природных особенностей. Осмысление этой окраины началось с великого русского писателя Чехова, который путешествовал здесь в конце XIX в. Советский период – это период и документального высокопрофессионального кино про Сахалин, и художественных фильмов, где местом действия становится остров. Постперестроечная Россия изменила фокус сюжетов художественного кино, в том числе и про Сахалин. Документалистика про Сахалин переживает новое рождение, поскольку в стратегических планах государства этому острову отводится особое значение. Было снято несколько десятков профессиональных фильмов о природном богатстве, о жизни простых людей на краю света. В начале 2000-х появляется новый жанр – «народное видео» жителей острова и блоги о путешествиях. Это фильмы без сюжета, просто описывающие маршрут и личное соприкосновение автора с географической реальностью. Среди документальных фильмов советского и пост-

¹ Авторский перевод статьи: [Lavrenova, 2024].

советского периода появляются флешбеки на тему каторги, неизменной остается и проблематика малых народов.

Ключевые слова: *Сахалин; визуальная репрезентация острова; документальные фото и фильмы; художественные фильмы; образ острова в российской культуре.*

1. Введение

1.1. География и история. Остров Сахалин (рис. 1) – это мультикультурная территория, в котором периодически противопоставляются культурно-исторический дискурс «дома для переселенцев» и островная культура. Территория Сахалина размером с современную Чехию, но сейчас там проживают всего лишь 450 тыс. человек. Согласно оценкам современных ученых, в 1860 г. на острове проживало около 5000 человек, большинство были коренные народы, а первая официальная перепись населения, проведенная писателем Антоном Чеховым (1890), зафиксировала уже 28 тыс. человек, преимущественно русских переселенцев.

В разные исторические периоды его роль в стране, имидж и условия жизни менялись, менялись и его аудиовизуальные репрезентации в культуре.

О Сахалине было известно задолго до того, как он вошел в юрисдикцию России (1853), поскольку несколько научных экспедиций, в том числе и известный мореплаватель Иван Крузенштерн (1805), исследовали его берега и окружающие воды. Изначально его считали полуостровом, поскольку первые экспедиции не смогли обойти его с севера, но представления о нем как острове витали в воздухе и становились достоянием культуры. Появлялись и первые образы. В начале XIX в. «молодые Муравьевы, будущие декабристы, мечтают уехать на Сахалин, который им кажется необитаемым островом (миром Робинзона!), и основать там идеальную республику Чока. Братья начнут на острове всю человеческую историю заново: у них не будет ни господ, ни рабов, ни денег; они станут жить ради равенства, братства и свободы» [Лютман, 1994, с. 62].

Реальность освоения острова оказалась очень далека от мечтаний юношей, впоследствии вышедших в декабре 1825 г. на Сенатскую площадь, чтобы попытаться упразднить самодержавие и крепостное право в России.

«Хотя по пространству Сахалин занимает одно из первых мест среди островов мира, он должен быть причислен к местностям, наименее пригодным для целей колонизации. В этом отно-

шении, среди островов мира, разве лишь Новая Земля и Новая Сибирь² могут быть поставлены ниже Сахалина. Собственно говоря, он является соединительным звеном между Японским архипелагом и Курильскими островами, так что Япония рассматривала Сахалин, как часть своей территории вплоть до того времени, когда русские, в 1853 г., устроили первый военный пост в Южной части острова. Три года спустя был устроен другой пост при каменно-угольных копях Дуэ, напротив устья Амура. Россия, таким образом, завладела островом и он был обследован в периоде 1860–1867 гг. несколькими научными экспедициями» [Кропоткин, 1906, с. 138]. Так писал Петр Кропоткин (1842–1921), известный географ и анархист, об истории острова. Интересно, что оба острова, Новая Земля и Новая Сибирь, с которыми географ сравнивает Сахалин, находятся в Арктике, в совершенно других природных условиях, за Северным Полярным кругом. Сахалин, покрытый лесами и бурной растительностью, вызывает такие же чувства невозможности его освоения, как и тундры, и полярные пустыни арктических островов.

1.2. Актуальность исследования. Этот огромный остров имеет очень важное политическое значение в современной истории Северо-Восточной Азии. В XX в. на его территории происходили события, судьбоносные для народов трех стран – России, Японии и Кореи, что делает его своеобразным «плавающим котлом» геокультурного пространства. События и образы документировались в фотографиях, документальных и художественных фильмах, в свою очередь создавая новый визуально-смысловой слой геокультурного пространства, влияющий на осмысление этих процессов и роли острова в российском и мировом пространстве, который требует особого осмысления.

1.3. Цели и задачи исследования. Целью данного исследования является всесторонний анализ и моделирование образа Сахалина, созданного в разновременном аудиовизуальном тексте СССР и России, в контексте реальных исторических событий, идеологических трендов и тенденций в фото- и киноискусстве (в художественных и документальных фильмах, «народных» роликах в YouTube³ и RuTube). Это подразумевает решение задач

² Остров в группе островов Анжу в Восточно-Сибирском море в Северном Ледовитом океане.

³ Ввиду неясного юридического статуса YouTube в России следует отметить, что эта платформа замедляется на территории РФ, поскольку, по мнению РКН, иностранный владелец этого ресурса нарушает закон РФ.

параллельного анализа событий, их интерпретаций и создания визуальных образов.

1.4. Гипотеза. Образ Сахалина является важной частью российской и советской культуры, ее самоопределения на дальневосточных рубежах. Он имеет свою структуру, создаваемую на протяжении полутора века, где новые смысловые аспекты наслаивались на старые, а ранние – постоянно возвращались и осмысливались заново.

Поставленные цели и задачи решаются в контексте концепции о целостном геокультурном пространстве, поскольку историко-культурные реалии укоренены в географическом пространстве, а ландшафты формируются и меняются культурой как на информационном, так и на материально-географическом уровне.

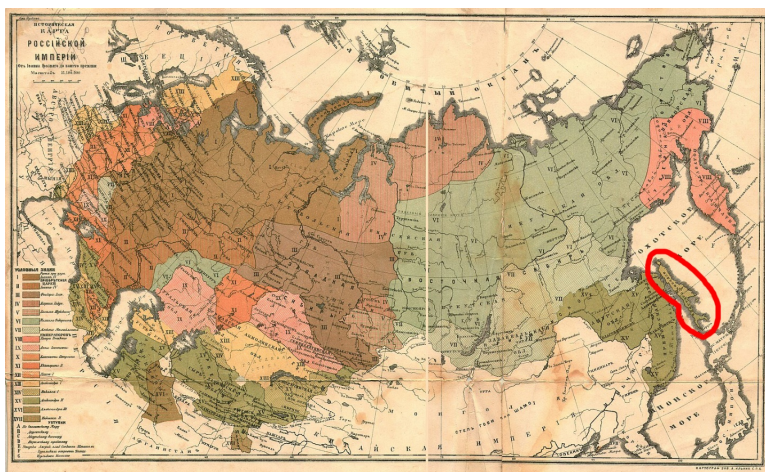


Рис. 1. Остров Сахалин на карте Российской империи 1850 г. Источник: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d3/Историческая_карта_Российской_империи.jpg/1599px-Историческая_карта_Российской_империи.jpg

2. Теоретический фрейм

Данное исследование проводилось в рамках теоретического фрейма культурного ландшафта и геокультурных образов, построенных в том числе и в рамках семиотического фрейма. Культурный ландшафт – это целостное явление, включающее в себя природную составляющую, результаты человеческой деятельности и информацию – образы локальностей и пространства, семантику

геообъектов и топонимов, которые укладываются в связные системы и могут быть репрезентированы исследователями как текст (так же как и культура в культурологических исследованиях). В данном случае отдавалось предпочтение аудиовизуальной информации, которая в свою очередь создает образы – символы Сахалина в российской ментальности и вписывает его в культурный ландшафт страны в целом как значимую часть, насыщенную эмоциями и смыслами.

2.1. География и культура. Важнейшим элементом в этой знаковой системе является географическое положение Сахалина, которое предопределило его историю, геополитическую роль, его репрезентации на протяжении последних полутора века. Юрий Лотман, основатель тартусско-московской школы семиотики и один из основоположников семиотики культуры, считал пространство одним из базовых факторов, организующих не только географическую и поселенческую, но и знаковую систему культуры: «...При всем различии субструктур семиосферы, они организованы в общей системе координат: на временной оси – прошедшее, настоящее, будущее, на пространственной – внутреннее пространство, внешнее и граница между ними» [Лотман, 2000, 259]. Географическое пространство как смысловой «локатив» Сахалина и история его освоения определяют систему культурных кодов и констант, незыблемых для российской ментальности на протяжении столетий. Остров как форпост материка, с одной стороны, и его противопоставленность матерiku – с другой, в этой системе предстает как метакод, в который укладываются все остальные значения и образы. Пространство и место становятся фреймом создания визуальных образов, тем самым выделяются структуры, организующие и формирующие локальную культуру Сахалина и роль острова в геокультурном пространстве России.

2.2. Геокультурный текст как концепт. Если рассматривать культурный ландшафт России как текст, то Сахалин и его визуальные репрезентации – одна из важных глав в этом тексте. Остров, по сути, представляет собой крайний восточный рубеж, очень важный для России не только как грандиозные просторы, но и осознания освоенности и закреплённости своих рубежей. Поэтому циклы заселения и циклы осмысления Сахалина и создания его визуальных образов практически совпадают. Как только происходил новый этап освоения, создавалась новая визуальная репрезентация – в основном для материка. Визуальные образы Сахалина настроены на внешнего зрителя, они «присоединяют» остров к империи – функционально, символически, информационно.

2.3. Образная структура – Не-центр-мира, Край земли, Остров-твердь. Сахалин – остров с нехарактерной для староосвоенных островов семантикой и местом в культурном ландшафте. Традиционно острову в народной культуре приписывается качество центральности. Такая картина мира укоренена в архаическом понимании острова как первой земли, с одной стороны, а с другой – как противовес зыблемой земли – незыблемой, материку [Теребихин, 2020, с. 109]. Архетипический универсум структурируется в виде концентрических кругов, о чем пишут наиболее авторитетные исследователи мифологической картины мира. «В его максимально сакральной точке находится чудо-камень – “центр магических координат мира”, а чудо-остров – последний круг перед этой точкой» [Денисова, 2009, с. 78] – его «сакральный пространственный и временной центр» [Топоров, 1993, с. 99]. На архетипическом острове обычно располагается «дуб зеленый», который наводит на мысль о взаимосвязи острова и мирового древа, мировой оси, соединяющей небо и землю. Граница между морем и землей воспринимается как лиминальное пространство. Острова с подобной семантикой в российском культурном ландшафте встречаются в основном на Русском Севере.

Конечно, на Сахалине проживали нивхи и айны, для которых остров был центром мира. Но в образной системе российской геокультуры это **остров-на-краю**. Может быть, причина еще в том, что его освоение русскими землепроходцами началось достаточно поздно, в постмифологическую эпоху. Поэтому в русской культуре Сахалин не имеет такого мощного мифологического пласта, как острова Русского Севера.

В отличие от малых островов, отстоящих от событийного пространства региона и потому часто имеющих статус сакральных или святых мест [Lavrenova, 2020], Сахалин сам по себе является вмещающим ландшафтом для коренных народов и переселенцев, позднее ставших основным населением.

Несмотря на свою геополитическую окраинность, в отличие от малых островов, воспринимаемых как зыбкая земля во власти воды, Сахалин – это **Остров-твердь** в онтологическом смысле, самодостаточный во многих своих проявлениях. Здесь достаточно земли для ведения сельского хозяйства и более чем достаточно полезных ископаемых, чтобы развивалась промышленность. И как вершина социальной самодостаточности – на острове есть своя научная школа. Здесь работает несколько научно-исследовательских институтов. В том числе Институт морской геологии и геофизики Дальневосточного отделения РАН, у которого, кстати, есть свой

YouTube-канал⁴, не очень активный, но репрезентативно представляющий деятельность института и, главное, с научной точки зрения рассказывающий об особенностях природного ландшафта Сахалина.

Но, несмотря на величину острова, определенной интеграции между наземной / морской (и воздушной) инфраструктурой и культурами, которая обычно наблюдается на большинстве островов, дихотомия земли и воды все равно присутствует. Она вызывает постоянную рефлексию, так как самые крупные городские поселения находятся в прибрежной зоне. И поэтому литературная и визуальная рефлексия Сахалина связана либо с морем, либо с концептом «оторванности» от Большой земли.

В русской культуре есть концепт «Северности», который схож с концептом «Дальневосточности», как показывает вышеприведенная цитата Кропоткина. Их объединяет суровость природных условий, несмотря на то что Сахалин находится между 46 и 54-й параллелями в умеренно-муссонной климатической зоне. И поэтому концепт Дальневосточности дополняется образом климатического и природного богатства. Не случайно в современных видеороликах об острове часто встречаются слова: «Край суровый, но прекрасный».

Темпоральным модальностям острова в его визуальных репрезентациях характерны постоянные флешбеки. С одной стороны, мы можем говорить об «островном времени» – отличном от времени материка, поскольку у острова свое течение событий, своя история, существенно отличающаяся от истории материковой части России. Остров «отделен» не только водной преградой, но и своей «самостью» – сформированным в эпоху переселения с материка культурным ландшафтом. С другой – история Сахалина – это история становления восточных рубежей России, история его вхождения в культурный ландшафт страны, в том числе и на информационно-образном уровне.

В данном исследовании выявлен целый ряд смысловых аспектов в геокультурном и соответствующем визуальном образе Сахалина: остров как мифологизированное и реальное географическое место, геополитические коллизии на этой территории, перемещение целых, достаточно значительных групп людей по принуждению или по стимулированию, влияние государственных интересов на интересы коренных или оседлых жителей, освоение природных ресурсов в интересах материка и соответствующие со-

⁴ https://www.youtube.com/@IMGG_FEB_RAS/videos

циокультурные проблемы. Визуальные образы являются неотъемлемой частью репрезентации этих проблем, формируя отношение к ним, согласно идеологии эпохи.

Поэтому визуальные репрезентации Сахалина имеет смысл рассматривать в исторической перспективе и как основу для создания комплексной модели образа острова.

3. Остров-тюрьма (1870–1917)

3.1. Ландшафт страха. «Кругом вода, а посреди – беда» – поговорка, которая сложилась про Сахалин во второй половине XIX в. В 1853 г. над Сахалином впервые был поднят российский флаг, а в 1869 г. царь Александр II утвердил «Положение Комитета об устройстве каторжных работ», в котором остров официально определялся как место каторги и ссылки. Одной из причин отсылки каторжан на остров, на работу на местных рудниках, было желание его формированного освоения. По истории сахалинской каторги написано много научных работ, диссертаций, например, Шарля Корrado [Corrado, 2010], одна из последних монографий – книга Андре Гентса [Gentes, 2021], и эти работы в основном подробно анализируют события и их репрезентации того периода.

На Сахалине формируется типичный «ландшафт страха» (согласно определению И-Фу Туана), связанный с наказанием: «Правители, от страха, что их мир может рухнуть, используют силу для наведения порядка. Чтобы сила была эффективным средством сдерживания, люди, облеченные властью, когда-то верили, что она должна быть одновременно суровой и видимой. Результатом было создание ландшафта наказания...» [Tuan, 2013, p. 175]

И если Туан упоминает в своей книге в основном локальные лобные места и тюрьмы в пределах городского ландшафта, то здесь «ландшафтом страха» и символом пенитенциарной системы становится остров площадью 76 600 км² при взгляде из материковой России. И этот «ландшафт страха» был известен и значим в масштабах всей страны. По воспоминаниям польского ссыльного и исследователя острова Бронислава Пилсудского, в это время «само слово “Сахалин” вызывало дрожь ужаса у всех русских, его предпочитали произносить только шепотом. Когда меня отправили на этот проклятый Богом остров в качестве политического ссыльного, я думал, что оказался в краю, где не оставалось ни надежд, ни шансов выбраться отсюда» [Пилсудский, 2017, с. 3].

3.2. Антон Чехов как гений места. Документально-художественное осмысление этой окраины началось с великого русского писателя Антона Чехова, который приехал сюда целенаправленно, но без дозволения официальных властей, и пробыл здесь 94 дня – с 11 июля по 13 октября 1890 г. Ему принадлежит первая репрезентация очертаний острова как стерляди, которую потом будут периодически цитировать... На основе личных впечатлений писатель создал уникальный текст, показывающий социальные проблемы острова, и к этому тексту будут возвращаться и апеллировать все последующие поколения. Тем самым Чехов стал на десятилетия вперед «гением места», тем самым гением, кто создал базу для последующих литературных и визуальных образов Сахалина. Кроме знакомства с островом и его обитателями он провел «перепись населения» и заполнил около 10 тыс. переписных карточек – за семь лет до того, как в Российской империи была проведена официальная перепись (1897). Он описывал нелюбимую реальность лаконично и беспристрастно, а также по его заказу делались фотографии (рис. 2), которые он потом увез с собой и использовал для иллюстраций своей книги. В основном это были фото, сделанные Иннокентием Павловским, в них были отражены повседневные сцены каторжан, заковка в кандалы, работы, их условия жизни.



Рис. 2. Каторжане перевозят бревна. Фотография привезена Антоном Чеховым из путешествия по Сахалину. 1890 г. Источник: <http://chekhov-lit.ru/chekhov/bio/chto-chekhov-uvidel-na-sahaline.htm?ysclid=ls6j43oxyh744466940>

Надо отметить, что Чехов не был первопроходцем в фоторепрезентации острова. «Фотоснимки Сахалина порождали разнообразность культурного мифа об освоении и приспособлении для жизни негостеприимного острова, а фотофиксация Сахалина сопровождалась публицистическо-литературным заказом на нее. Фотография в тот период, помимо прочего, выступала эффективным исследовательским ресурсом в познании фронтирных территорий, позволяла зафиксировать объективное и беспристрастное видение действительности, передать колорит эпохи. Природные объекты, предметы материальной культуры, человеческие образы, будучи запечатленными на фотоснимках, становились важными элементами конструирования образа территории, его визуализации в условиях дефицита письменных свидетельств» [Головнева, Головнев, 2020, с. 83]. Некоторые снимки расходились в качестве открыток, например, фотографии-открытки сахалинской каторжанки Соньки-Золотой Ручки, известной воровки, ставшие для воров своеобразным талисманом. Но Чехов был первым, кто их опубликовал в книге, оказавшейся откровением для российского читателя. После выхода из печати книги Чехова «Остров Сахалин» (1895) были приняты решения об административных проверках на острове и по результатам приняты некоторые улучшения – отмена телесных наказаний для женщин; назначение казенных сумм на содержание детских приютов; отмена вечной ссылки и пожизненной каторги.

«Фотографии Сахалина, выполненные И.И. Павловским, делятся на видовые и жанровые и соответствуют композиционной структуре книги “Остров Сахалин” А.П. Чехова, в первых главах которой, заканчивая четырнадцатой, дается обзор населенных мест, а в последующих главах – “частности, важные и неважные, из которых в настоящее время слагается жизнь каторжан”. При этом присутствует определенная корреляция фотографического и литературного образа, каждая фотография, за немногими исключениями, может быть соотнесена с чеховским текстом и становится подлинной его иллюстрацией» [Головнева, Головнев, 2020, с. 87].

Вдохновленный книгой Чехова известный журналист Влас Дорошевич также отправился на каторжный остров в 1897 г., перед этим специально обучившись искусству фотографии [Букчин, 2010]. Результатом стала книга «Сахалин (Каторга)» [Doroshevich, 2009]. Она была впервые издана в 1903 г. Товариществом И.Д. Сытина и переиздавалась этим издательством еще три раза. В отличие от чеховской книги, она преследовалась властями, ее изымали из библиотек, продажа на железнодорожных станциях и

рынках запрещалась. Нельзя сказать, что она была намного откровеннее текста Чехова, но первый старался замаскировать текст под научный труд, а второй – писал как журналист, не опуская подробностей (рис. 3).



Рис. 3. Откатчики в рудниках. Рудник – традиционное место работы для каторжан [Дорошевич, 1907]

«Судя по сохранившимся фотографиям Сахалина конца XIX в., визуальные критерии жизни на “каторжном острове” создавались посредством построения типических персонажных позиций и жанровых сцен (труд и быт каторжан), физической антропологии (“инородческие лица”, “лица преступников”), архитектурного и природного ландшафта острова, определялись режимом просмотра “картинки” или фотоальбома» [Головнева, Головнев, 2020, с. 90].

3.2. Коренные народы. В книге «Остров Сахалин» Чехов затрагивает и тему коренных народов, в основном описывая обычаи и быт. К ним также был интерес исследователей и фотографов. Сахалин изначально был населен коренными народами – нивхи (в старину их называли гиляки), нанайцы (устаревшее название – гольды), эвенки и уйльта (или ороки), до середины XX в. на острове жили и айны. Их фотопортреты создавались с исследовательскими целями фотофиксации быта, обычаев, особенностей одежды. Одним из исследователей и фотографов был уже упомянутый Бронислав Пилсудский, изначально сосланный на Сахалин за полити-

ческую деятельность против самодержавия. В числе его заслуг – изучение языка айнов [Pilsudski, 1912] и уникальная коллекция фотографий (рис. 4), которую он использовал в книге «На медвежьем празднике айнов» (1915) [Пилсудский, 1915]. В 1896 г. в Александровском poste был создан Сахалинский музей. «Вместо того чтобы преуменьшать или скрывать пенитенциарную функцию острова, музей изобразил ее как рациональную, продуктивную и научную. Была открыта фотостудия для создания коллекции фотографий, в первую очередь осужденных, но также и других районов острова, чтобы пополнить коллекцию музея. Дополнительным преимуществом проекта сахалинского представительства стала коллекция многочисленных образцов многих экспонатов, предоставившая объекты для экспонирования в Хабаровске или других музеях на материковой части России» [Corrado, 2010, p. 137].



Рис. 4. Пилсудский Б.С. Отасан. Медвежий праздник осенью. Пир после убиения медведя. Пилсудский Б. На медвежьем празднике айнов о. Сахалина. Петроград: Типография В.Д. Смирнова, 1915. Фото предоставил сахалинский краевед и коллекционер Сергей Владимирович Фуражов

Подобные материалы стали частью довольно масштабного дальневосточного визуально-антропологического текста, создаваемого путешественниками-исследователями [Головнева, Головнев, 2021].

Интересно, что коллекция фотографий конца XIX в. хранится в Нью-Йоркской публичной библиотеке, оцифрована и представлена на сайте. Фотограф неизвестен. В описании коллекции

сказано: «Фотографии, предположительно сделанные во время визита Чехова, и композиция его знаменитого разоблачительного путешествия на Сахалин (1890). Замечательные материалы из одной из самых печально известных исправительных колоний России. Представляют исключительный интерес, несмотря на выцветание некоторых отпечатков» [«Sakhalin...»].

4. Остров-рубеж (1917–1995)

4.1. Освоение острова в период первых советских пятилеток. После поражения Российской империи в Русско-японской войне 1904–1905 гг. Япония получила Южный Сахалин (остров был разделен на Северный и Южный по 50-й параллели), который получил статус префектуры Карафута. В этот период была заложена новая этносоциальная проблема Сахалина – на остров в качестве рабочей силы насильно были привезены корейцы.

Лишь после завершения Второй мировой войны остров был отвоеван советской армией и вновь отошел к наследнику России – Советскому Союзу.

1930-е годы советского Северного Сахалина – это в основном фотодокументалистика. Самые первые фильмы, к сожалению, не представлены в Интернете, хранятся в архивах, и здесь их описание приводится по текстам исследователей. «Образ “освоения пространства”, связанный с образом “нового пути”, – еще один характерный мотив фильмов того времени», которые укладываются в «генеральную амбицию госпроекта “Киноатлас СССР” – кинокартирование территорий, экранное расширение советизирующегося поля, включая труднодоступные районы Дальнего Востока. <...> В этой связи уместно отметить, что государственный интерес к производству и прокату такого рода фильмов имел и утилитарную подоплеку: инспирировать переселенческие интересы среди населения страны для колонизации ее окраин, а также привлечь внимание коммерческих кругов Запада к природным богатствам СССР. <...> Распространенная в советских фильмах-путешествиях 1920-х–1930-х гг. визуальная этнография являлась репликой национальной политики “коренизации” в СССР: это справедливо в том числе и в отношении картин о Дальнем Востоке» [Головнев, 2023, с. 100].

Один из первых известных советских фильмов – «По Камчатке и Сахалину» (режиссер Леонид Вульф, оператор Михаил Леонтьев, Совкино, 1929 г.) [Sarkisova, 2015], где одна из тем –

интеграция традиционных национальных сообществ в советскую реальность.

Немой фильм «Чита – Сахалин» – кинотекст (кадры плюс титры) о комсомольском шлюпочном походе из Забайкалья на остров Сахалин – был создан на материале, снятом Алексеем Кушешвили, бывшим пограничником, переквалифицировавшимся в оператора-хроникера, сотрудника Дальневосточного отделения «Совкино». Он по своей инициативе участвовал в некоторых событиях на Дальнем Востоке и снимал их на камеру. Так и фильм «Чита – Сахалин» был позже смонтирован из его материалов режиссером Н.В. Соловьевым на центральной фабрике «Совкино» и выпущен на всесоюзный экран. Приведем часть раскадровки фильма с титрами:

«Кадры продолжения пути по Амуру.

Титры. ВСТРЕЧА УЧАСТНИКОВ ШЛЮПОЧНОГО ПОХОДА С СУДАМИ АМУРСКОЙ ВОЕННОЙ ФЛОТИЛИИ.

Кадры. В сопровождении канонерок участники похода проходят мимо пограничного китайского города Сахалина. ...Прибрежные виды города Благовещенска. Советские пограничники встречают участников похода. Играет оркестр. Виды Благовещенска. ...Шлюпки отправляются от пристани Благовещенска вниз по Амуру. ...Продолжение похода в районе Хинганских гор.

Титры. НА СТРАЖЕ СОВЕТСКИХ БЕРЕГОВ.

Кадры. Портреты участников похода в шлюпках чередуются с планами военных кораблей Амурской флотилии.

Титры. ПРОРАБОТКА НА ШЛЮПКАХ ДОКЛАДА ТОВ. СТАЛИНА НА XVI СЪЕЗДЕ ПАРТИИ.

Титры. НЕ ВСЕГДА НА ВЕСЛАХ.

<...> Кадры. Участники шлюпочного похода отчаливают от берега.

Титры. ОПУСТИВШИСЬ В УСТЬЕ АМУРА И ПРОЙДЯ БУРНЫЙ ТАТАРСКИЙ ПРОЛИВ, ШЛЮПКИ БЛАГОПОЛУЧНО ПРИБЫЛИ НА САХАЛИН.

Кадры устья Амура, Татарского пролива, подхода шлюпок к берегам Сахалина.

Титры. УЧАСТНИКИ ПОХОДА, ПРОШЕДШИЕ ПУТЬ В 4 ½ ТЫСЯЧ КМ.

Кадры. Группа участников похода перед камерой.

Титры. РАБОЧАЯ МОЛОДЕЖЬ, СИЛУ И ЛОВКОСТЬ, ПОЛУЧЕННЫЕ ОТ ВОЕННО-ФИЗКУЛЬТУРНОЙ ПОДГОТОВКИ, ОТДАДИМ ТРЕТЬЕМУ ГОДУ ПЯТИЛЕТИЯ!» [Головнев, 2023, с. 99].

Фильм «Сахалин» (режиссер Н. Лыткин, Дальневосточная студия кинохроники, 1939, 10 мин.). Описание визуального ряда: «Сахалин на географической карте СССР. Виды побережья острова. Группа выступающих из воды столпообразных скал – “Три Брата”, расположенная в центральной части западного побережья острова в Татарском проливе. Кадры тайги. Вид города Александровска-Сахалинского. Гидроплан садится на поверхность воды. Пассажиры спускаются по лестнице из гидроплана. Мешки с печатными изданиями, выгруженные из гидроплана. Автомобили “ГАЗ” на улице города. Местные жители в парке. Здание дома-музея А.П. Чехова, в котором жил писатель во время посещения Сахалина в 1890 г. Фотографии каторжан. Пионеры слушают биографический монолог бывшего политического каторжанина. Пионеры с цветами и портретами В.И. Ленина, И.В. Сталина встречают депутата Верховного Совета СССР. Автомобиль “ГАЗ” едет по “каторжным местам” вглубь острова мимо останков тюрем. Дома колхозников-переселенцев из центральных районов страны. Колхозное пшеничное поле, сельхозтехника, колосья спелой пшеницы. Маслосовхоз “Красная Тымь”. Совхозное стадо коров на пастбище и у фермы. Телята в индивидуальных клетках. Телятницы ухаживают за своими питомцами. Доярка переливает молоко из ведер в бидоны. Виды реки Тымь. Этнографический очерк о нивхах: женщины развешивают шкурки животных на самодельной сушилке у реки, мужчины на рыбной ловле, дети нивхов в детском саду обедают за столом на берегу реки. Нефтяные вышки Охинских нефтепромыслов. Нефтяники за работой у буровой установки. Специалисты в лаборатории изучают пробы нефти. Самолёт с надписью “Главрыба” для авиаразведки хода рыбы для сахалинских рыбаков стоит у берега. Рыбачьие суда в море. Рыбаки тянут сеть с рыбой, выгружают рыбу в лодку. Бойцы Сахалинского пограничного отряда в дозоре на берегу моря» [Головнев, 2020 б, с. 113].

Были и фотоальбомы. На RuTube сейчас есть ролик, посвященный уникальному изданию 1937–1938 гг., фотоальбому, который был сделан тиражом около 10 экземпляров, – в подарок руководителям Охинского, Ногликского, Тымовского и Александровск-Сахалинского районов. Включенные в него фотографии (рис. 5, 6) запечатлели развитие промышленности, сельского хозяйства, культуры, жизнь коренных народов на Сахалине в первой половине 1930-х годов⁵.

⁵ <https://rutube.ru/video/7d07e691569ed4726b7a17dfec8024d2/?ysclid=ls7d7vs019676995618>

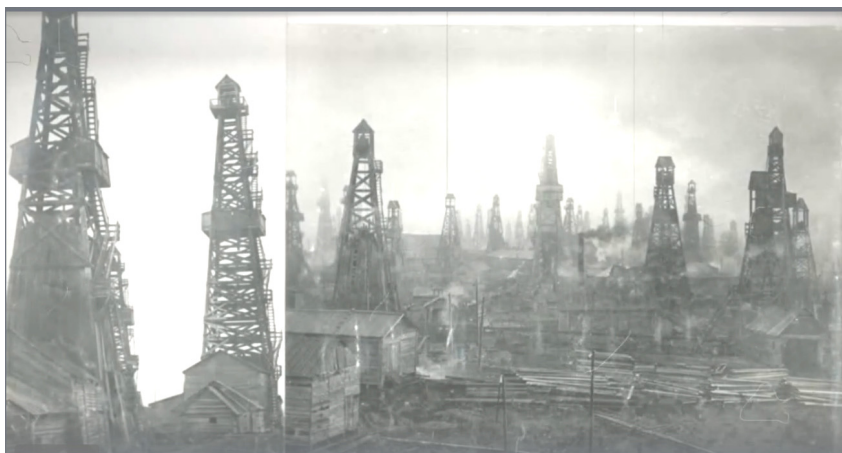


Рис. 5. Кадр из ролика «Советский Сахалин», сделанного по фотоальбому, 1937–1938. Источник: <https://rutube.ru/video/7d07e691569ed4726b7a17dfec8024d2/?ysclid=ls7d7vs0l9676995618>



Рис. 5. Кадр из ролика «Советский Сахалин», сделанного по фотоальбому, 1937–1938. Источник: <https://rutube.ru/video/7d07e691569ed4726b7a17dfec8024d2/?ysclid=ls7d7vs0l9676995618>

4.2. Национальный вопрос на послевоенном Сахалине.

По понятным причинам полноценное визуальное освоение острова начинается после Второй мировой войны. Но, несмотря на

стратегическую и идеологическую важность острова, на нем за все эти годы так и не было создано собственной киностудии по примеру других административных субъектов. Советский период после 1945 г. – это период и документального высокопрофессионального кино про Сахалин, и художественных фильмов, где остров либо является частью сюжета, либо съемки велись на его территории.

Первые фильмы послевоенного периода также встроены в идеологический фрейм – освоение новых территорий, природные богатства, противостояние на границе. И к этому добавляется тема Южного Сахалина, «освобожденного от гнета японцев».

Фильм «По Сахалину» (режиссеры Александр и Евгений Алексеевы, 1947) представляет обзорный киноочерк. «Данный фильм – звуковой, и наряду с визуальным рядом в нем существенное информационное значение имеет закадровый нарратив. <...> Начинается повествование с экскурса в историю русского освоения Сахалина: поход Василия Пояркова 1643 г., морская экспедиция Невельского 1849 г., далее следуют природно-географический обзор и затем – этнографическая часть, содержащая киноглаву об айнах» [Головнев, 2020 а, с. 28]. В фильме говорится, что с приходом японцев на остров айны превратились в рабов. «Диктор: “Священная стружка, охранявшая жилища айнов, не приносила им избавления от рабства. Но айны говорили своим детям о счастье”. Кадры: улыбающиеся айнские дети. Диктор: “Они знали, что на Севере Сахалина русские люди осуществили вековую мечту угнетенных народов”. Кадр: пограничный столб, разделяющий территории Северного (советского) и Южного (японского) Сахалина. Диктор: “По ту сторону пограничного камня начинается новая жизнь”. Завершался фильм рассказом о советских нововведениях на Сахалине: о реализации текущего пятилетнего плана и создании рыболовного колхоза, где вместе с русскими рыбаками трудятся и рыбаки-нивхи» [Головнев, 2020 а, с. 29].

Но тут надо отметить, что айны недолго находились на земле советского Сахалина, поскольку покинули его в процессе репатриационной кампании 1946–1949 гг. и вместе с японцами уехали на Хоккайдо, хотя они и не являлись изначально японскими гражданами, подлежащими репатриации. Многие из айнов были сильно японизированы и вдохновлены японской агитацией. «Советские органы власти по прибытии на острова главной целью своей работы видели трансформацию социальной, политической и экономической системы, но одними из существенных трудностей, вставших перед ними, были проблема нехватки рабочих рук для

промышленности области и недостаток свободных ресурсов. В первый период власти предполагали быструю интеграцию айнов в общество СССР, однако столкнулись с необходимостью тратить на это существенную часть ресурсов. При отсутствии видимой экономической выгоды от работы айнов в промышленности островов советские органы не стали препятствовать выезду айнов с Южного Сахалина» [Дин, 2021, с. 94]. Через тридцать лет, согласно переписи населения 1979 г., на Сахалине только три человека назвали себя айнами.

В то же время корейцам не разрешили покинуть остров, при этом в основном они оставались лицами без гражданства, поскольку его начали давать только в 1952 г. [Дин, 2014].

4.3. Наш остров! Эйфория от объединения острова под юрисдикцией СССР – новый смысловой тренд визуальных образов послевоенных лет. Фильм 1948 г. «На родной земле! (Южный Сахалин)»⁶ (Хабаровская студия кинохроники) – фактически первый полноценный фильм с многофакторным обзором недавней истории и новых направлений хозяйствования. Лента начинается кадрами с борта самолета, везущего на остров новых, добровольных переселенцев. Показывается берег, снятый с высоты птичьего полета. Голос диктора за кадром: «Со всех концов страны едут на Сахалин его хозяева, советские люди. Вот она – далекая, но такая близкая, освященная трудом и подвигом русского человека, земля!». Рассказывается об истории и геополитической ситуации, когда Япония фактически перекрыла российским и потом советским кораблям выход из Владивостока в Тихий океан (рис. 7), создала «плацдарм для нападения на СССР на Дальнем Востоке». Демонстрируются документальные кадры завершения Второй мировой войны наступлением советских войск на Дальнем Востоке и капитуляции японской армии. «Путь в океан открыт!» – восклицает диктор. Показано строительство новых населенных пунктов, железная дорога, прославляется природное богатство и красота пейзажа, птичьи базары и лежбища китов, питомники серебристо-черных лис, американской норки. Показываются будни тружеников моря – рыболовов, краболовов, добытчиков водорослей. Противопоставляется хищническое использование природы японцами и рачительное – советской экономикой. С гордостью демонстрируются кадры переработки древесины в бумагу на Поронайском целлюлозно-бумажном комбинате (ныне заброшен). Демонстрируется добыча угля, причем подчеркивается, что забойщики сюда

⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=4zuOm5iT6o4>

приехали со всех концов СССР, шахтеры рапортуют Сталину о новых трудовых успехах – реализуется первая сталинская пятилетка на Сахалине. Не забыта и советская наука – изыскания новых залежей нефти, опытные участки выращивания зерновых и овощей. Девушки приехали на Сахалин из центральных областей страны, показано, как колхозницы убирают первый урожай, колхозники празднуют новоселье – въезжают в новые дома. Диктор говорит, что колхозники-переселенцы освобождены от всех денежных налогов в счет государства. Показано, как из аэропорта выходит группа новых переселенцев – молодых учительниц из Северного Кавказа, приехавших по комсомольской путевке – через партийные и комсомольские организации набирались новые кадры на перспективные направления социалистического строительства. Фильм завершается кадрами океанских волн, на горизонте явно различим силуэт военного корабля – как намек на защиту новой советской земли от вражеских сил империалистов.



Рис. 7. Карта, показывающая пути советских кораблей в Тихий океан во время оккупации Японией южного Сахалина. Кадр из фильма «На родной земле», 1948. Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=4zuOm5iT6o4>

Значимым событием в советском документальном кинематографе стал фильм «Остров Сахалин» (1954) Василия Кататяна и впоследствии топового советского режиссера Эльдара Рязанова.

Это был его творческий дебют. Фильм получил приз Каннского фестиваля (1955), и молодого режиссера пригласили на Мосфильм. В фильме показана героика советского времени – геологи-исследователи и освоение дикой земли. Уделяется внимание местным оленеводам, их быту, показывается и своеобразие природы – птичьи базары и лежбища котиков. Даются съемки на плавучем крабзаводе «Алма-Ата». Вместе с натурными съемками используется метод «воссоздания факта», когда рассказывается история застрявшего во льдах рыболовецкого судна «Пожарский». Для поисков льдины в Охотское море отправился оператор, потом к месту инсценируемого происшествия полетели два самолета: с одного оператор снимал общий план, с другого – сброс мешков с продуктами и «ящиков со взрывчаткой» (рис. 8).



Рис. 8. Реконструкция эпизода спасения судна, застрявшего во льдах. Кадр из фильма «Остров Сахалин», 1954. Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=B4zTlIdx6AU>

Эпизод о взаимовыручке характерен для советской кинематографии. Чтобы оправдать кадры, снятые на судне, зрителям сообщается, что первым на льдину спустился оператор, а вместо него скинут с парашютом облаченный в полушубок манекен [Рязанов, 1983, с. 27–28]. «Учитывая геополитическое соперничество СССР и Японии по поводу обоснования территориальной при-

надлежности Южного Сахалина, включение этнографических сюжетов имело и политическую нагрузку – как аргумент формулы “наши аборигены – наши территории”. Образ же “светлого будущего” трудоемко конструировался из сцен строительства новых городов и поселков, разработки полезных ископаемых, приобщения коренных народностей и местных поселенцев к новой жизни» [Головнев, 2020 б, с. 114]. Фильм был достаточно новаторский, несмотря на документальный жанр, поскольку повествование не сопровождалось идеологическими лозунгами, характерными для докфильмов 1930–1940-х годов. Картину спас режиссер-документалист Леонид Кристи, который привез коробки с фильмом непосредственно министру культуры СССР [Катанян, 2002, с. 333], он и дал ленте зеленый свет.

4.4. Антон Чехов как гений места (флешбек). Своеобразной временной петлей в визуальной репрезентации Сахалина стала третья серия документального сериала «Путешествие к Чехову» (4 серии, режиссер Ольга Кознова, 1982–1983) – «Сахалинский маяк»⁷. В кадре писатель Владимир Лакшин и актер Юрий Яковлев, цвет советской интеллигенции, непринужденно беседуют о жизни и творчестве Антона Чехова (рис. 9, 10). История пребывания великого русского писателя на острове-тюрьме сочетается с цитатами из его книги и размышлениями о его личности. Перед поездкой на Сахалин они изучили все имеющиеся книги, из которых, кстати, складывалось ощущение цветущей земли. Актеры ходят по «местам памяти» Сахалина – оказываясь на заасфальтированной площадке, они напоминают, что это место некогда называлось «Кандальной площадью», во времена Чехова тут был острог – большой четырехугольный двор, огороженный шестью деревянными бараками. В визуальном ряду используются архивные фото из коллекции Чехова и экспозиция дома-музея писателя. Рассказ идет на фоне видов советского Сахалина – каменные здания, по асфальту едут автобусы-буханки. Демонстрируются и пейзажи, но в сочетании с закадровыми цитатами из Чехова, что предубеждение относительно острова перекинулось и на природу, и на растения смотришь с сожалением, что они растут именно здесь. Приводится интересное интервью с женщиной – правнучкой каторжан, которая рассказывает, как ее прабабку привезли с другими женщинами-каторжанками, выстроили в шеренгу, привели мужчин-каторжан и сразу же переженили всех. Обсуждается дальнейший творческий путь Чехова – то, что после этого путешествия

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=b9BJI_RBnVc

Чехов весь «просахалинен» – остров повлиял на восприятие жизни и на его творчество. Приводятся строки из его книги о всепронизывающей боязни русского человека столкновения со слепой и беспощадной судебной системой, когда срок можно получить ни за что, они звучат чрезвычайно актуально. Заключительный кадр – сахалинский маяк, о котором было сказано Чеховым, кажется, что это каторга глядит на мир своим красным глазом.

Еще один знаковый документальный фильм «По Сахалину»⁸ (1984) – из цикла мегапопулярной телепередачи «Клуб путешественников» с ведущим журналистом и путешественником Юрием Сенкевичем. Сначала показывается паромная переправа, связывающая с Большой землей. Здесь заново возникают темы открытия и освоения острова, тема каторги и книги Чехова, коренных народов (съемки идут в экспозиции Краеведческого музея, где представлены архивные фото и предметы быта нивхов и айнов, археологические находки эпохи палеолита), демонстрируются кадры нивхского праздника, новых благоустроенных домов нивхов и съемки из школы-интерната, где учатся дети нивхов.



Рис. 9. Писатель Владимир Лакшин разглядывает гигантский лопух. Голос диктора цитирует фразу Чехова: «Таких громадных лопухов, как здесь, я не встречал нигде в России». Кадр из фильма «Путешествие к Чехову. Ч. 3. Сахалинский маяк», 1982–1983. Источник: https://www.youtube.com/watch?v=b9BJI_RBnVc

⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=EKzIFyMBR00>



Рис. 10. Диктор: «Чехов также посетил неприметную деревню Владимировка – современный Южно-Сахалинск, столицу Сахалина, и обошел каждого из девяноста ее тогдашних жителей. Сейчас это, наверное, население одного Южно-Сахалинского дома». Кадр из фильма «Путешествие к Чехову».

Ч. 3. Сахалинский маяк», 1982–1983.

Источник: https://www.youtube.com/watch?v=b9BJI_RBnVc

4.5. Игровое кино. В 1960-е годы на Сахалине появляются свои киностудии. «Государственный исторический архив Сахалинской области один из немногих на Дальнем Востоке осуществляет хранение кинодокументов. На сегодняшний день в архиве насчитывается свыше 8100 единиц хранения. Основным источником комплектования архива киноматериалами в течение 26 лет была Сахалинская студия телевидения, первые работы которой поступили в Государственный архив Сахалинской области (ГАСО) в 1965 г. <...> В те годы областные студии телевидения в централизованном порядке сдавали свою продукцию в филиал Центрального государственного архива кинофотофонодокументов (ЦГАКФФД) РСФСР в г. Владимире (с 1992 г. – РГАКФД РФ, находится в г. Красногорске Московской области). Сахалинской студии в виде исключения разрешили хранить кинодокументы на месте, учитывая не только отдаленность региона, но и уровень подготовки специалистов областного архива» [Сайт..., б/д].

Создавались и любительские киностудии: Сахалинская киностудия профсоюзов (г. Южно-Сахалинск), киностудия Холмского дворца культуры моряков, Невельская студия кинолюбителей «Волна», народный кинофотоклуб «Тынь», кинофотоклуб «Кунашир», любительская студия Первомайского леспромхоза и другие. Лучшие работы кинолюбителей демонстрировались в эфире Сахалинского телевидения, а позже дополнили кинофонды ГАСО [Сайт..., б/д].

Советские художественные фильмы, местом действия которых был Сахалин, немногочисленны и разножанровые. В основном они сняты в 1980–1990-е годы.

В ряде фильмов Сахалин не является важным местом действия, определяющим сюжет, но используются натурные съемки, показывающие отдаленные места на краю Земли, например, игровые фильмы о жизни и любви «Белые росы» (1983), «Твоя воля, Господи» (1991).

Среди художественных фильмов позднего советского периода надо особо отметить этнографический и философский фильм Карена Геворкяна по одноименной повести знакового советского писателя Чингиза Айтматова «Пегий пес, бегущий краем моря» (рис. 11), посвященной малому народу нивхи. Съемки фильма были остановлены цензурой, поскольку сюжет далек от советских идеологизированных фильмов, но с началом перестройки, в 1986 г., режиссер получил возможность завершить работу, что и было сделано в 1991 г. Фильм состоит из двух частей. Начало – документальные эпизоды, снятые на суше, кадры из жизни нивхов – тесные дома, охота на медведя и медвежьи церемонии, танцы и заклинания. Вторая часть основана на сюжете повести Айтматова. Десятилетний мальчик впервые отправляется на рыбалку и охоту на тюленей с отцом, дядей и дедушкой. Однако они попадают в шторм и в тумане теряют берег, поэтому не могут вернуться домой, к своей сопке, похожей на пегого пса с белыми пятнами на ухе и в паху. Когда пища и вода заканчиваются, мужчины решают спасти жизнь ребенка, пожертвовав собственными жизнями, чтобы продолжился род. И мальчик возвращается на берег один...



Рис. 11. «Пегий пес, бегущий краем моря», 1992. Обложка DVD-диска

4.6. Сахалинские корейцы (о ранее запретной теме).

В российской документалистике предыдущих лет корейский вопрос упоминался только в позитивном ключе – как новый счастливый дом для переселенных людей. Первые проблемные фильмы появляются только во времена перестройки и объявленной гласности. В это же время был снят зарубежный документальный фильм о корейцах на Сахалине – *Forgotten People: The Sakhalin Koreans*. Directed by Dai Sil Kim-Gibson. 1995. Distributed by National Asian American Telecommunications Association (NAATA). Он тоже получился очень элегичным. «Вступительный эпизод медленно разворачивается на привлекательных лесистых склонах Сахалина, но красота земли опровергает ужас рассказанных историй. Поскольку жалобный саундтрек классической корейской музыки создает меланхолическое настроение, мы сталкиваемся с целым рядом душевраздирающих историй: опрошенные описывают, как их молодыми людьми вырвали из семей и отправили в далекую страну для содействия военным усилиям японской империи. Их рассказы рассказывают о частых избиениях и ужасающих условиях жизни, характеризующихся скудным питанием, неадекватным жильем и сильным холодом; бывшие шахтеры подробно рассказывают об опасностях своей работы и сопутствующих им возможностях заболеть, получить увечья и умереть. В фильме запечатлено повторяющееся использование сравнений с животными в самопрезентации интервьюируемых... В одном из немногих интервью, в

котором эти вопросы затрагиваются напрямую, вдумчивый молодой инструктор по тхэквондо в сопровождении двух русских друзей отмечает, что “мы считаем Россию своей родиной. Наши родители хотят, чтобы мы поехали [в Корею], но мы этого не делаем”» [Epstein, 1998].

Надо отметить, что за советское время сахалинские корейцы действительно в основном ассимилировались, и когда после перестройки появилась возможность уехать в Южную Корею, ею воспользовались немногие.

4.7. Документальное и игровое кино времен перестройки.

Перестройка принесла новые темы в документальное советское кино, и фильмы о Сахалине стали частью этого тренда – острого обсуждения существующих проблем и перспектив. Примером злободневной перестроечной документалистики стал фильм «Вольный остров Сахалин» (режиссер Александр Криворучко, 2 серии, 1990)^{9, 10}. Это сборник разрозненных новелл, от остросоциальных до элегических, собранных на одной территории (рис. 12). В перестройку остров был объявлен «свободной экономической зоной». В фильме приводится интервью первого президента России Бориса Ельцина о свободной зоне (рис. 13). А также рассказывается, что новшество дало не только свободу предпринимательства, но и потребительское отношение к природе. Эта публицистическая лента об экологических проблемах, о пожарах, о проблемах с хищническим выловом рыбы, нефтедобыче, ржавеющей военной технике, людях, которые живут и трудятся не в самых простых условиях, о каторге и тюрьмах, существовавших на острове, о знаменитых путешественниках и многом другом. Экологические проблемы иногда возникают в визуальном нарративе о Сахалине перестроечного периода (до перестройки эта тема была табуирована), но они не являются одной из важных смысловых составляющих современного образа острова. Снова возвращается тема тюрьмы и каторги – от чеховских воспоминаний перебрасывается смысловой мостик в XX в., впервые идет речь о Сахалине как о части сталинского ГУЛАГа, рассказывается о проекте железной дороги, которая должна была соединить остров с материком и построена силами заключенных. Некоторые темы существуют как бы сами по себе – рассказывается о встрече с родственниками сахалинских корейцев, о грузинском художнике Гия Мангала, живущем и творящем на острове с 1956 г. Приводится мнение Бориса Ельцина и экспертов

⁹ https://www.youtube.com/watch?v=I_118n6dP5M

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=5t3qh0tYq7o>

о тех Курильских островах, на которые претендует Япония, и таким образом вновь поднимается тема острова-границы, рубежа в Тихом океане.



Рис. 12. Рыбаки. Кадр из фильма «Вольный остров Сахалин». Часть 2, 1990.
Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=5t3qh0tYq7o>

В игровое кино в этот период приходят ранее считавшиеся буржуазными жанр боевика и исторической трагедии. Игровой фильм «Месть» принадлежит к поэтическому жанру. Сценарист – А. Ким (по «Сахалинским рассказам» А. Кима), режиссер – Е. Шинарбаев (киностудия Казахфильм им. Ш. Айманова, 1989 г.). Сюжет посвящен корейской проблематике от Средневековья до современности. Одно из мест действия – Сахалин, пространство – время мести и надежды, где герой, переехавший из Кореи, находит поддержку и строит дом на берегу. «Этот образ дома задумывался и воплотился как образ дома-корабля. Мы видим остов строящегося дома на самом берегу. Опоры стен, стропила, оконные проемы – только элементы конструкции, не утяжеленные основательным строительством. Этот дом-мечта устремлен по воде, как легкий корабль, к солнцу» [Елисеева, 2011, с. 42].



Рис. 13. Председатель Верховного Совета РСФСР Б.Н. Ельцин на Сахалине в августе 1990 г. Кадр из фильма «Вольный остров Сахалин». Часть 2, 1990.
Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=5t3qh0tYq7o>

Во времена перестройки на Сахалине был снят фильм-экшн, фильм-боевик «Заряженные смертью» (1991, реж. Владимир Плотников). Сюжет посвящен совместной борьбе русских и американских пограничников с бандой наркоторговцев. СССР и США перешли от конфронтации к сотрудничеству. Фильм начинается со сцены побега из колонии строгого режима группы заключенных. Известный иностранный контрабандист замечен на Дальнем Востоке... В результате продуманной операции все «плохие парни» обезврежены. Съемки проходили в городах Южно-Сахалинск и Корсаков, морские съемки – в заливе Анива, но географическая привязка в сюжете неточная – по сценарию действие происходит где-то на Дальнем Востоке. Недалеко от Сахалина на острове Шикотан ранее был снят фильм о защите советской границы «Право на выстрел» (1981).

Во всех фильмах советского периода актуализируется в новом контексте давний концепт края земли, который коррелирует с понятием дальневосточности. В русской культуре пограничность с дикой природой по сути не является фронтиром (в американском его понимании), а образом жизни для всех территорий восточнее Уральских гор. Новый аспект края земли в фильмах периода 1940–1980-х годов – то, что эта окраина России domestифицируется, ос-

ваивается, становится ближе к Большой земле, и все это благодаря советской внутренней и внешней политике (в том числе, победе над Японией). В 1990-х окраинность острова начинает восприниматься как сгусток социальных проблем, накопленных за предыдущие десятилетия.

5. Уникальный остров (1995–2024)

5.1. Игровое кино на излете и взлет документалистики.

Постперестроечная Россия изменила фокус сюжетов художественного кино, в том числе и про Сахалин, в сторону экшн-фильмов. Был снят криминальный сериал «Полиция Хоккайдо» (2001–2007) по романам русского автора Эдуарда Власова (Кунио Каминаси), много лет живущего в Японии. Сюжет про то, как сахалинские и японские сотрудники правоохранительных органов борются с японскими и сахалинскими мафиози.

Но на этом история игрового кино на острове пока заканчивается. Начинается эпоха взрыва документального кино про Сахалин, которое переживает новое рождение, поскольку в стратегических планах государства этому острову отводится особое значение. Было снято несколько десятков профессиональных фильмов о природном богатстве острова, жизни простых людей на краю света. Перечислить их все невозможно, остается только отметить некоторые.

Интересное новое явление в российской профессиональной документалистике 2010-х годов – корпоративный фильм «Остров Сахалин» (реж. Саида Медведева, 2009, снят по заказу «Сахалин Энерджи инвестмент Компании ЛТД»¹¹),¹² в который встроена реклама компании. Используются приемы поэтической документалистики с включением костюмированных игровых сюжетов, и начинается айнской легенды о происхождении Сахалина – «земли, похожей на волны». В фильме увлекательно рассказывается о геологии региона, с вклейками интервью российских и зарубежных ученых. Приводятся кадры разрушений после землетрясений 1971, 1995, 2006 гг. с пояснениями о тектонической эволюции острова, которая еще продолжается. Иллюстрируется игровыми вставками

¹¹ «Сахалин Энерджи инвестмент Компани ЛТД» (1994–2022) – нефтегазовая компания, акционерами которой были Газпром, концерн «Шелл», японские компании «Мицуи», «Мицубиси», с целью разработки Пильтун-Астохского нефтяного и Лунского газоконденсатного месторождений в Охотском море на шельфе острова Сахалин.

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=P5sKpnW5WtE>

легенда о происхождении нефти, а дальше – опять комментарии ученых, съемки платформ для морской добычи углеводородов. Затрагивается проблема строительства нефтепровода, который нарушит хрупкую экосистему острова, и это обсуждается с официальными лицами компании «Сахалин Энерджи». Повествуется о новых археологических открытиях – это следы древних стоянок времен палеолита и верхнего неолита, предков современных нивхов, о духовной культуре айнов. Даются интервью с представителями коренных народов, кадры их жизни (рис. 14). В заключение очень оптимистично говорится о том, что на Сахалине осуществлена гармоничная система взаимодействия промышленных разработок добычи и транспортировки нефти и газа, которые осуществляет «Сахалин Энерджи», не нарушающая хрупкую экологию.



Рис. 14. Современные нивхи сушат рыбу. Кадр из фильма «Остров Сахалин», 2009. Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=P5sKpnW5WtE>

5.2. Вторая мировая война (флешбек). Эта тема неоднократно поднимается в новой документалистике начала XXI в. Надо отметить, что для русской ментальности Победа над фашистской Германией остается главным историческим событием, национальной гордостью и важнейшим культурным кодом.

В четырехсерийном документальном фильме «Война после Победы» (ТВ Центр, 2015), выпущенном в прокат к 70-летию Победы, вторая серия называется «Битва за Сахалин»¹³. Рассказыва-

¹³ https://www.youtube.com/watch?v=6EC_7XRryJc

ется о войне с японской Квантунской армией (в Маньчжурии), японскими войсками на Южном Сахалине и Курильских островах, делается акцент на подписании Акта о капитуляции Японии. В фильме цитируются воспоминания участников операции, демонстрируются документальные кадры сражений Второй мировой войны, но в большинстве из них нет четкой визуальной привязки к Сахалину – например, кадры стреляющих пушек или идущих танков. Также используются игровые вставки о ряде событий с участием высшего командования Советской армии в этом регионе.

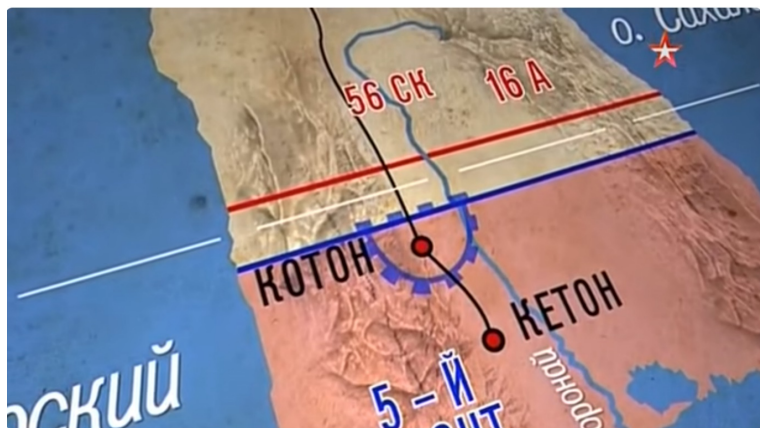


Рис. 15. Анимированная карта диспозиции советских и японских войск в 1945 г.

Кадр из фильма «Война после победы», 2015. Источник:
https://www.youtube.com/watch?v=6EC_7XRryJc

Новый документально-исторический фильм «Тайна мыса Анастасии» (реж. Александр Зарчиков, 2023) снят о поиске затонувшего в проливе Лаперуза японского эскортного корабля и об исследовании морских сражений у берегов Сахалина (на YouTube доступен только трейлер¹⁴). Лента состоит из двух частей – «Звонки дьявола» и «Прошлое гораздо ближе, чем кажется» и посвящена событиям Второй мировой войны на Дальнем Востоке, а также «эху» этих событий в современном культурном пространстве острова. В проекте приняли участие сахалинские историки, краеведы, поисковики, археологи, дайверы и моряки – была организована экспедиция по поиску останков корабля. Рассказ дополняют кинохроника, рисованная анимация и авторское повествование.

¹⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=cfXMDWC7xMk>

5.3. Земля возможностей и земля запустения. На международной выставке-форуме «Россия», проходящей на ВДНХ, подвели итоги конкурса «Дальний Восток – земля приключений». На конкурс поступил 201 фильм, в том числе 55 – с Сахалина. В шорт-листе оказались шесть финалистов из островного региона. Один из призов получил короткометражный фильм (метраж 5 минут), посвященный Сахалину, «Неограниченные возможности» (реж. Евгений Иванов, 2023). В ленте показаны кадры шестидневного похода, совершенного выпускниками московских детских домов для детей с ограниченными возможностями и ныне находящихся в Москве в Центре сопровождаемого проживания¹⁵. Виды и природа Сахалина в данном случае используются как фрейм для личного подвига четырех парней с ментальными нарушениями и их сопровождающих, которые смогли пройти сложный маршрут, доказав, что ограниченных возможностей не существует.

В начале 2000-х появляется новый документальный жанр – «народное видео» и блоги о путешествиях. Это фильмы без сюжета, просто описывающие маршрут и личное соприкосновение автора с географической и культурной реальностью иных мест. Такие видеоблоги посвящены и зарубежным путешествиям, и путешествиям по России. Сахалин в них занимает достойное место, поскольку сюда с неизменной постоянностью устремляются путешественники, умеющие держать в руках камеру и монтировать видео. Если набрать в поисковике YouTube «путешествие на Сахалин», то в результатах будет более двух десятков свежих полноценных полнометражных блогерских фильмов. Например, на канале «Экспедиции Юлии Корневой» опубликовано видео «Слезы Карафута. На Сахалине 115 деревень подлежат ликвидации. Фильм из серии “Отшельники России”»¹⁶, где путешественница рассказывает о своем пути через Сахалин, про местную природу и историю, про перспективы развития и «расселения» населенных пунктов – программы переселения жителей деревень в город. Интервью с современными «отшельниками» – теми, кто живет в почти опустевших деревнях. «Слезы Карафута» – так здесь называют японские артефакты, которые жители находят на местах поселений, разрушенных после Второй мировой войны.

На территории Сахалинской области расположено более 100 «городов-призраков» [Даниленко, Поволкович, 2015] и заброшенных промышленных объектов, которые привлекают современ-

¹⁵ <https://www.sakhalin.kp.ru/online/news/5530184/?ysclid=lsa7jirmlg91791395>

¹⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=nMckWrG52NU>

ных путешественников-блогеров, снимающих контент о «заброшках» и «городских исследованиях», а также нелегальных искателей кладов. Особенно это актуально в Южном Сахалине, где убегающие в 1945 г. японцы зарывали в землю свои богатства, надеясь вернуться. Понятно, что ценные находки на YouTube не выкладывают, но демонстрируют разные черепки посуды, флакончики, коробочки, например видео «Нашел схрон японца. Карафуто, Сахалин»¹⁷ (рис. 16).



Рис. 16. Кадр из видео «Нашел схрон японца. Карафуто, Сахалин».

Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=iQ7CTHPLHvo>

5.3. Флешбеки... Темы, характерные для образа Сахалина прошлого века, возникают иногда в новых форматах. Например, современный визуальный формат «народного визуального творчества» – «виртуальная выставка» по книге Дорошевича «Сахалин (Каторга)»¹⁸, которая представляет собой презентацию из цитат и фотографий.

Проблема каторги конца XIX в. и сталинского ГУЛАГа на Сахалине, а также проблемы японцев и корейцев на советском Сахалине, на новом информационном уровне раскрыты в научно-популярной лекции историка Владимира Стафа и участниками проекта «Заповедник» Екатериной Кожевиной и Марией Перминовой, организованной Музеем ГУЛАГа¹⁹ в 2022 г. Ее запись, ил-

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=iQ7CTHPLHvo>

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=Z3ri0VPodTs&t=52s>

¹⁹ <https://gmig.ru/en/>

люстрированная фотографиями, представлена на сайте музея и YouTube²⁰. Рассказывается о проекте железнодорожного тоннеля, который должен был соединить остров с материком, но этот проект закрыли после смерти Сталина.

Появляются короткометражные фильмы этнографической проблематики и информационного характера, как, например ролик «Ороки. Коренной народ Сахалина. Быт. История. Жизнь / Факты»²¹ на YouTube-канале «Ямал медиа», где собраны черно-белые этнографические видео начала XX в., архивные фото, «оживленные» современными технологиями, съемки современных выставок и фестивалей народного творчества. В частности, рассказывается о том, что в 1930-е годы на Северном Сахалине из стад ороков был создан оленеводческий колхоз, он после перестройки распался, и олени снова стали частной собственностью семей. Вскользь упоминается, что численность современных ороков неизвестна, и вряд ли есть люди, которые в быту используют родной язык.

5.4. Народное видео (обо всем понемногу). Массовым явлением с 2010-х годов становится создание собственных YouTube-каналов всеми, кому это интересно. Сахалинские жители не стали исключением, народные YouTube-каналы стали множиться как на дрожжах. Здесь мы приведем некоторые из них.

Например, канал «Михалыч с Сахалина»²² (6,7 тыс. подписчиков), лозунг автора канала – «Живу в лучшем месте на Земле в поселке Березняки». Автор размещает на канале видео некоторых событий своей повседневной жизни – рыбалка, поход на сопки, а также репортажи о ценах в магазинах, работе коммунальных служб и расчистке дорог, просто элегические ролики о лете, семье и прочее. Самый просматриваемый ролик (более 1 млн просмотров) снят после аномального снегопада на Сахалине в январе 2024 г. и называется «ЧС на Сахалине, до магазина не дошел»²³. Ролик озвучен песнью о любви и зиме «Снег кружится», впервые вышедшей в 1981 г. и с тех пор ставшей незабываемой классикой, вроде французской песни «Tombe la neige». Под припев «Снег кружится, летает, летает, ...заметает зима, заметает все, что было до тебя...» автор выходит из дома, замеченного по самую крышу, и, используя две картонки, перемещается по нему с одной на другую. До магазина он не дошел, возвращается домой и прыгает с

²⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=EfE4pIuPcMk>

²¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Xyp9Tudzxb4>

²² <https://www.youtube.com/@MikhalychSakhalin>

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=pTdInOPr3-8>

картонки в снег, погружаясь с головой. Потом с трудом выкапывается и вылезает на поверхность (рис. 17).



Рис. 17. Кадр из видео «ЧП на Сахалине, до магазина не дошел». Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=pTdlnoPr3-8>

На этом же канале размещен ролик «Таланты Сахалина. Знакомьтесь! Владимир Ан!», где звучит авторская песня под гитару, а Владимир Ан с большой гордостью утверждает свою аутентичность как сахалинского корейца²⁴.

Еще один популярный ролик на YouTube (более 200 тыс. просмотров) – лев в сахалинском зоопарке после снегопада²⁵ на канале «Другой Сахалин»²⁶. Канал позиционирует себя как «Новости, происшествия, ролики от местных жителей», т.е. автор (или авторы) собирают присланные местными видео и публикуют у себя на канале. В нем достаточно много места отводится криминальной хронике (кто, где наделбошил), записям ДТП с видеорегистраторов, это и свалки, дорожные пробки в снегопад, рыбалка, снежные тоннели, прорытые местными жителями между домами, и прочее.

Также новое направление фильмов про Сахалин и приморские регионы Дальнего Востока – дары моря, их сбор и последующее приготовление. Например, канал «Борис Рябченков»²⁷, который специализируется на рыбалке и собирательстве по берегу, –

²⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=tqnBpxjvacc>

²⁵ https://www.youtube.com/watch?v=_p-7qIEuRuc

²⁶ <https://www.youtube.com/@AsTvdrugoi>

²⁷ <https://www.youtube.com/@bobrees>

«Прогулка после шторма. Немного, но на обед хватило»²⁸ (почти 1 млн просмотров), некоторые видео на канале «Сахалин Семья Новиковых»²⁹ – «Сбор морепродуктов на острове Сахалин – приехали на отлив»³⁰ (368 тыс. просмотров) (рис. 18) и другие. Это своеобразное обращение к архаическим струнам «собираательства» в современном сознании плюс гастрономическое шоу, всегда популярное.



Рис. 18. Кадр из видео «Сбор морепродуктов на острове Сахалин – приехали на отлив». Источник: <https://www.youtube.com/watch?v=f9fUfTHX4-Q>

Фильмы-расследования – своеобразный жанр «народного творчества». Например, на канале «Секретные хроники» представлен интересный формат «исторического расследования» «Как Смыло Целый Советский Город / Засекреченный Апокалипсис 1952 года»³¹ (2021). Это история про Северо-Курильское цунами 1952 г., которое вызвало разрушение нескольких населенных пунктов Сахалинской и Камчатской областей с наибольшим ущербом и человеческими жертвами в городе Северо-Курильске. В ролике не приводится никаких документальных кадров данного события, поскольку их нет и не может быть, фактически это подкаст, к которому подобран клиповый визуальный ряд, относительно подходящий под текст повествования.

²⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=XzrRqE5xGs>

²⁹ <https://www.youtube.com/@Sakhalin-Korsakov-novikov>

³⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=f9fUfTHX4-Q>

³¹ <https://www.youtube.com/watch?v=Uau8CU6zwco>

Отдельная тема – телеграм-каналы сахалинских жителей, где опять же документируются события и снимается природа. Один из таких каналов посвящен съемкам Сахалина с квадрокоптера – получают очень красивые видовые ролики, они не требуют специального оборудования и вертолетов, как раньше, например, телеграм-канал Эдуарда Абрамова SakhFly³².

Интересен проект, визуализирующий известную советскую песню – «Ну что тебе сказать про Сахалин, на острове нормальная погода». Эта песня подана в исполнении жителей острова на фоне различных пейзажей, создает позитивное и радостное впечатление³³ и становится ненавязчивой рекламой Сахалина как туристической дестинации.

6. Выводы

6.1. Периодизация и классификация визуальных образов.

Как мы видим, визуальный образ Сахалина в российской культуре имеет «три возраста». Во-первых, остров, изначально являвшийся неизведанной землей обетованной, трудами выдающихся людей, передовой интеллигенции конца XIX в. обретает конкретные черты, к сожалению, в основном неприглядные. Во-вторых, образы Сахалина в советское время конструировались централизованно, для укрепления идеологических границ как в прямом, так и в переносном смысле. В-третьих, эти образы, особенно в последнее время, – часть такого явления, как «региональное кино». «“Специфическая региональная тема” означает, что тема фильма должна быть связана с выражением региональной идентичности. <...> С обсуждением регионального кинематографа приходит откровение о неизведанной реальности и творческом потенциале регионов» [Кравченко, 2022]. Региональная идентичность Сахалина особенно явственно проглядывает в «народных видео» и YouTube-каналах местных жителей. Несколько базовых смыслов в этом образе идет сквозной линией через полтора века – это темы дореволюционной каторги и этнографические репрезентации местных малых народов. Образ Сахалина последовательно развивается от «ландшафта страха» до ландшафта изобилия, при этом даже на этапе доминирования изобилия постоянно возникают фильмы-флешбеки, возвращающие память о стигмах этого региона.

³² <https://t.me/sakhfly>

³³ <https://youtu.be/6Z1ec-Q2T3E?si=pRiPcxslnQW5pmNk>

6.2. Образно-географическая модель. Но главный интерес представляет модель целостного географического образа, которую можно создать на основе ранее рассмотренных визуальных образов (рис. 19). Эта модель показывает те смыслы, которые образ Сахалина привносит в культурный ландшафт России.

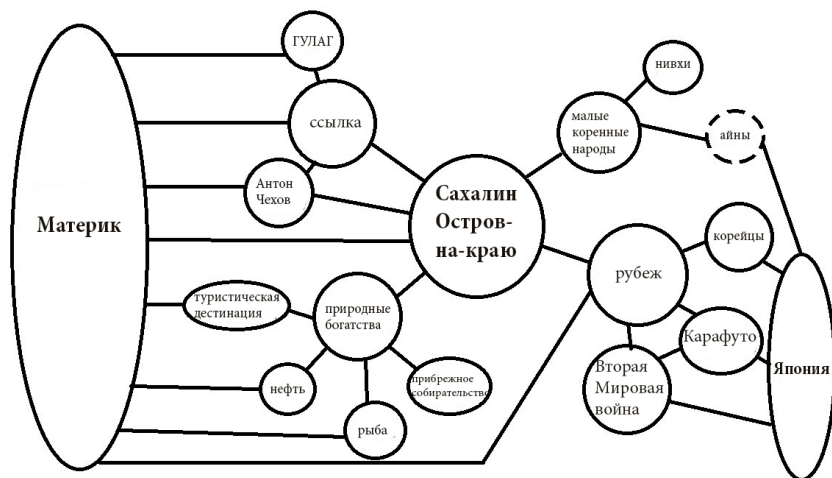


Рис. 19. Образно-географическая модель Сахалина

Эта модель построена на основе методологии анализа культурных ландшафтов и географических образов, разработанной русским географом и культурологом Дмитрием Замятиным [Замятин, 2006]. Интересно, что в комплексном образе Сахалина, построенном на основе анализа аудио-визуальных материалов, есть геокультурные, геоисторические, геополитические, геосоциальные и геоэкономические компоненты.

Собственно Сахалин неизбежно предстает в смысловой парадигме острова-на-краю, имеющего множество значений – удаленность, оторванность, рубеж, форпост, природное богатство.

Мы видим, что образ Сахалина не может быть построен без учета его связей с материком и исторических вех, связанных с Японией. Многие образы, являющиеся ключевыми для острова, генетически восходят к его связям с Большой землей. Это и ссылка, и рубежность, и природные ресурсы. Ссылка царского времени и лагеря ГУЛАГа советского периода – это выплеск потоков заключенных с материка, с одной стороны, с другой – использование их как рабочей силы для освоения природных богатств на благо

страны. С островом и ссылкой неразрывно связано имя известного русского писателя Антона Чехова, которого можно в современной терминологии назвать гением места для Сахалина. И в то же время он был одним из первых, кто начал создавать образ острова-накраю в русской культуре.

Образ острова-рубежа также рождается из взаимодействия России с внешним миром, с Японией, прежде всего в период Второй мировой войны. Природные ресурсы, относительно девственная природа, ставшие актуальными для образа Сахалина на рубеже XX и XXI вв., также генетически связаны с востребованностью этих ресурсов в экономических перспективах страны в целом.

Единственный аутентичный компонент образа Сахалина – его коренные народы, их мифология. Коренное население Сахалина сформировало своего рода «реликтовый культурный ландшафт», он и по ныне живет в древних святилищах, местах промысла, в легендах, и в том числе визуализируется в современном документальном и игровом кино. Айны, которых уже не осталось на острове, присутствуют в его коллективной памяти, фотографиях первых исследователей, музейных экспозициях, они также становятся основой для визуального нарратива в документальном кино.

Смысловой спектр визуального контента о Сахалине постоянно расширяется, жизненные нарративы обычных людей формируют вернакулярные дискурсы, в которых теряется прежняя жесткая символичность, появляется повседневность и любование родной землей. Современные визуальные образы, с одной стороны, отражают, с другой – заново конструируют образ Сахалина в российской культуре, делают его более «приближенным» к материку, виртуально «сокращая» внутренние расстояния в культурном ландшафте, провоцируют путешествия и туристические потоки.

6.3. Значимость исследования. Данное исследование проливает свет на современную историю Сахалина, отраженную в фото- и киноискусстве (в художественных и документальных фильмах, в «народных» роликах в YouTube и RuTube). Можно утверждать, что, несмотря на историческую и стилевую разноплановость множества элементов, все они формируют достаточно целостную картину, где все части взаимосвязаны, где прошлое постоянно «всплывает» на поверхность современности, а современность добавляет новые смыслы к наследию ушедших эпох. Этот образ существует не сам по себе, а как неотъемлемая часть геокультурного пространства России, являясь важной составляющей самоидентификации ее культуры и опорным пунктом геополитического образа мира. И научное осмысление образа Сахалина при-

водит нас к пониманию особенностей и закономерностей этого геокультурного пространства.

Литература

Букчин С.В. Влас Дорошевич. Судьба фельетониста. – Москва, 2010. – 704 с. – С. 159–162.

Головнев И.А. Кинодокументы по этнографии айнов в коллекциях музеев и архивов Сахалина // Вестник Российского фонда фундаментальных исследований. Гуманитарные и общественные науки. – 2020 а. – № 4. – С. 24–33.

Головнев И.А. Дальний Восток в кинодокументах А.З. Кушешвили // Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. – 2023. – № 3. – С. 94–103. – URL: <https://doi.org/10.24866/1997-2857/2023-3/94-103>

Головнев И.А. Кинодокумент как исторический источник (на материалах советских документальных фильмов о Сахалине) // Документальное наследие и историческая наука: материалы Уральского историко-архивного форума, посвященного 50-летию историко-архивной специальности в Уральском университете (Екатеринбург, 11–12 сентября 2020 г.). – Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2020 б. – С. 111–115.

Головнев И.А., Головнева Е.В. Образы Дальнего Востока в визуальных документах рубежа XIX–XX вв. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2021. – 296 с.

Головнева Е.В., Головнев И.А. Сахалин Чехова: фотографическая фиксация острова // Праенма. – 2020. – С. 76–92. DOI: 10.23951/2312-7899-2020-1-76-92

Даниленко Л.В., Поволкович Ф.А. Город-призрак как объект туристского интереса (города-призраки Сахалинской области) // Российские регионы: взгляд в будущее. – 2015. – № 3 (4). – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/gorod-prizrak-kak-obekt-turistskogo-interesa-goroda-prizraki-sahalinskoy-oblasti> (дата обращения: 07.02.2024).

Денисова И.М. Образы острова и камня в русской фольклорной традиции: поиски семантических истоков // Этнографическое обозрение. – 2009. – № 5. – С. 76–90.

Дин Ю.И. «Репатриация» айнов Южного Сахалина после Второй мировой войны // Россия и АТР. – 2021. – № 4 (114). – С. 84–96. DOI: 10.24412/1026-8804-2021-4-84-96

Дин Ю.И. Корейцы Сахалина в поисках идентичности (1945–1989 гг.) // Вестник РГГУ. Серия Литературоведение. Языкознание. Культурология. – 2014. – № 6 (128). – С. 237–249.

Дорошевич Влас. Каторга: в 2 т. – Москва: Типография Т-ва И.Д. Сытина, 1907. – Т. 1. – 418 с.; т. 2. – 190 с.

Елисеева Е.А. Поэтическое кино эпохи пост-культуры // Вестник ВГИК. – 2011. – № 10, декабрь. – С. 38–48.

Замятин Д.Н. Культура и пространство. Моделирование географических образов. – Москва: Знак, 2006. – 488 с.

Катанян В. Прикосновение к идолам. Москва: Захаров, 2002. – 512 с.

Кравченко К.А. Региональное кино России: к проблеме определения // Парадигма. – 2022. – № 36. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/regionalnoe-kino-rossii-k-probleme-opredeleniya> (дата обращения: 07.02.2024).

- Кропоткин П.* В русских и французских тюрьмах. – Санкт-Петербург: Товарищество «Знание», 1906. – 242 с.
- Лотман Ю.М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). – Санкт-Петербург: Искусство-СПб., 1994. – 415 с.
- Лотман Ю.М.* Семiosфера. – Санкт-Петербург: Искусство-СПб, 2000. – 704 с.
- Пилсудский Б.* Гиляки и их песни // Этнографические записки Сахалинского областного краеведческого музея. – Южно-Сахалинск, 2017. – № 1. – С. 3–13.
- Пилсудский Б.* На медвежьем празднике айнов о. Сахалина. – Петроград: Типография В.Д. Смирнов, 1915. – 96 с.
- Рязанов Э.А.* Неподведенные итоги. – Москва: Искусство, 1983. – 606 с.
- Сайт Министерства культуры и архивного дела Сахалинской области. – URL: <https://culture.admsakhalin.ru/news/post/2313/>
- Теребихин Н.М.* Метафизика Севера. – Архангельск, 2020. – 514 с.
- Топоров В.Н.* Об индоевропейской заговорной традиции // Исследования в области балто-славянской духовной культуры. Заговор. – Москва, 1993. – С. 3–103.
- Чехов А.П.* Остров Сахалин. – Москва: АСТ, 2023. – 510 с.
- “Sakhalin, the island of exile: Photograph collection of the Russian island penal colony during the late 19th and early 20th centuries” (created 1894–1905) / New York Public Library, Humanities and Social Sciences Library, Slavic and Baltic Division, online at Humanities and Social Sciences Library. – URL: <https://digitalcollections.nypl.org/collections/sakhalin-the-island-of-exile-photograph-collection-of-the-russian-island-penal/#/?tab=about>
- Corrado Sh.M.* The “end of the earth”: Sakhalin Island in the Russian imperial imagination, 1849–1906. – University of Illinois at Urbana-Champaign, 2010. – 189 p.
- Doroshevich V.M., Gentes Andrew A.* Russia's Penal Colony in the Far East: A Translation of Vlas Doroshevich's “Sakhalin”. – Anthem Press, 2009. – 514 p.
- Epstein S.J.* A Forgotten People: The Sakhalin Koreans // Western Folklore. – 1998. – Vol. 57, N 1, Winter. – P. 77–79.
- Gentes A.A.* Russia's Sakhalin Penal Colony, 1849–1917. Imperialism and Exile. – Routledge, 2021. – 588 p.
- Lavrenova Olga.* “Holy Islands” in the Cultural Landscape of Russia // Lexia. Rivista di semiotica: Journal of Semiotics. – 2020. – N 35/36. – P. 353–370. DOI: 10.4399/978882553853319. – ISBN 978-88-255-3853-3; ISSN 1720-5298-20.
- Lavrenova O.* Sakhalin island in the Soviet and Russian audiovisual text // Journal of Marine and Island Cultures. – 2024. – Vol. 14 (3). – P. 11–32.
- Pilsudski B.* Materials for study of the Ainu Language and Folklore. – Cracow, 1912. – 280 p.
- Sarkisova O.* Taming the frontier: Aleksandr Litvinov's expedition films and representations of indigenous minorities in the Far East // Studies in Russian and Soviet Cinema. – 2015. – Vol. 9, N 1. – P. 2–23.
- Tuan Yu-Fu.* Landscape of Fear. – Univ. of Minnesota Press. – 2013. – 272 p.

Sakhalin Island in the audiovisual text of the USSR and Russia

Abstract. *Sakhalin Island is the largest of the islands of the Russian Empire, the USSR, and modern Russia. Therefore, his audiovisual representations are very different aspects of life, focusing on different social problems, combined with descriptions and representations of natural features. The understanding of this suburb began with the great Russian writer Chekhov, who traveled here at the end of the XIX century. The Soviet period is a period of highly professional documentary films about Sakhalin, and feature films where the island becomes the scene of action. Post-Perestroika Russia has changed the focus of feature film plots, including those about Sakhalin. Documentaries about Sakhalin are experiencing a new birth, since this island is given special importance in the strategic plans of the state. Several dozen professional films were shot about the natural wealth of the island, about the life of ordinary people at the edge of the world. In the early 2000s, a new genre appeared – the «folk video» of the island's inhabitants and travel blogs. These are films without a plot, just describing the route and the author's personal contact with geographical reality. Among the documentaries of the Soviet and post-Soviet period, flashbacks on the topic of penal servitude appear, and the problems of small nations remain unchanged.*

Keywords: *Sakhalin; visual representation of the island; documentary photos and films; feature films; the image of the island in Russian culture.*

И.А. Панченко

Пространство в фотографиях Ивана Федоровича Барщевского (1851–1948)

Из собрания Государственного Русского музея

Аннотация. Иван Федорович Барщевский – личность универсальной направленности, признанный мастер архитектурной фотографии, участник съемок экспедиций XIX в. по изучению древнерусского наследия. Именно этот фотограф является создателем алгоритма, по которому и ныне происходит фотофиксация памятника архитектуры, где каждый кадр приобретает безусловную документальную значимость, историко-культурную и художественную ценность. При этом значительной частью разнообразной фотографической деятельности Барщевского стала впечатляющая видовая съемка, в том числе панорамные изображения. Отпечатки подобного плана 1880–1890-х годов представляют широкий типологический спектр художественного запечатления негативного и позитивного пространства в фотографических произведениях Барщевского и хранятся в основном в составе представительной фотографической коллекции мастера в старейшем подразделении Государственного Русского музея – секторе архива изображений. Предлагаемая статья является первым опытом не только изучения, обобщения и осмысления творческого наследия этого талантливого фотографа из собрания музея, но и анализа типологии запечатления пространства на

примере разнообразных многочисленных видовых фотографий И.Ф. Барщевского.

Ключевые слова: *И.Ф. Барщевский; фотографии; открытые письма; репродукции; Русский музей; реставрация; фотографическая коллекция; фотограф; светопись; негативное пространство; позитивное пространство.*

Фотографическая коллекция Государственного Русского музея, хранящаяся главным образом в старейшем его подразделении – секторе архива изображений, обладает представительным по качеству и количеству, уникальности и разнообразию материалом. Специальный интерес у исследователей разных областей неизменно вызывают фотографии, запечатлевшие рукотворные и естественные виды и объекты, и в первую очередь те, которые изменили свой первоначальный облик или навсегда исчезли из культурно-природного ландшафта. В этом ряду и творческое наследие патриарха отечественной архитектурной фотографии, пионера многих направлений русской светописы – Ивана Федоровича Барщевского (1851–1948).

В Русский музей авторские отпечатки этого талантливого мастера поступали с 1899 по 1930-е годы из нескольких источников: знаменитой фотоколлекции В.Д. Машукова (1866–1919) [Панченко, 2023 б], собрания Бобринских, Музейного фонда и Музея города, но главным образом в начале 1925 г. из Гатчинского дворца в составе единой фотографической коллекции – 38 папок (без коллекционной описи, указания количества и включая снимки других мастеров светописы; КП-121–1925; Журнал № 741, ст. 651 от 03.03.1925 г., Акт ПП № 144 от 25.02.1925 г.). При этом большинство папок имеет названия, например: «Москва», «Бахчисарай, Старый Крым, Феодосия», «Оружейная палата», «Собрание Тарновского», «Суздаль, Кострома» и т.д. Длительное время по ряду причин хранящееся в Русском музее фотонаследие И.Ф. Барщевского, содержащее поистине незаурядный материал, почти не исследовалось и не актуализировалось. Но в 2015 г. сектором архива изображений было инициировано начало проведения в музее уникального выставочного проекта: фотографического цикла «Путешествия по Российской империи» [Панченко, 2021; Панченко, 2022 в]. Поэтому с 2016 г. избранные фотографии Барщевского стали экспонироваться на выставках в рамках этой ретроспективы, а также частично изучаться и публиковаться в различных научных изданиях [Панченко, 2019; Панченко, 2020; Панченко, 2021; Панченко, 2022 а; Панченко, 2022 б; Панченко, 2022 в], демонстрироваться в презентациях нескольких докладов на разные темы, в том

числе в целях планомерного изучения предметов сектора. В рамках проведенной научно-выставочной деятельности нам удалось на настоящий момент установить, что фотографии И.Ф. Барщевского, хранящиеся в Русском музее (выявлена 1771 работа, в том числе на авторском паспорту), были созданы в 1880–1890-е годы в различных фотографических техниках: альбуминовая, коллодионовая, бромосеребряная печать. Сюжеты снимков включают в основном запечатление отдельных, преимущественно церковных, памятников архитектуры (рис. 1) и/или их интерьеров (рис. 2), разнообразную видовую съемку (рис. 3), предметы церковного культа и произведения декоративно-прикладного искусства. На хранении находятся и дореволюционные открытые письма (изданные Общиной святой Евгении в 1905–1907 гг. в технике фототипии со снимков автора разных лет), которые стало возможно атрибутировать благодаря многочисленному фотонаследию мастера, хранящемуся в музее, а также по изданным Барщевским каталогам снимков и датированным отпечаткам, хранящимся во многих культурных институциях России. Действительно, многочисленные произведения, исполненные этим выдающимся фотографом и схожие по сюжетам с изображениями из фотоколлекции Русского музея, хранятся и в других государственных собраниях страны: музеях, архивах и библиотеках, что обусловлено тиражной основой фотографии.



Рис. 1. И.Ф. Барщевский. Романов-Борисоглебск. Борисоглебский собор (1652) с юго-западной стороны. 1883–1884. Альбуминовый отпечаток. Л.: 23,4x29,9; И.: 17,3x22,1. Государственный Русский музей



Рис. 2. И.Ф. Барщевский. Москва. Внутренний вид северо-западного входа в Покровском соборе. 1885. Альбуминовый отпечаток. Л.: 23,4x29,8; И.: 16,4x22,7. Государственный Русский музей



Рис. 3. И.Ф. Барщевский. Общий вид города Углича. 1887.
Альбуминовый отпечаток.
Л.: 23,4х29,9; И.: 15х22,8.
Государственный Русский музей

Самая полная коллекция снимков Барщевского принадлежит ГНИМА им. А.В. Щусева [Пименова-Ромашова, 2022]: стеклянные негативы (2717 единиц хранения) и авторские отпечатки с них [Рогозина, 2014, с. 15]. Часть негативов имеет авторские склейки и повреждения еще с XIX в., что видно и на отпечатках из собрания Русского музея. Огромная благодарность и светлая память главному исследователю творчества И.Ф. Барщевского, автору статей и первой книги о нем, авторитетному специалисту в области отечественной архитектурной светописы, бывшей заведующей отделом научного фотокаталога этого музея Марии Георгиевне Рогозиной (1947–2018) за ценные консультации и возможность многократного обмена исследовательскими мнениями. Созданные И.Ф. Барщевским произведения также имеются в Музее-заповеднике «Коломенское», ГИМ, Научной библиотеке РАХ, отделе эстампов и фотографий РНБ, ИИМК РАН и т.д. Несмотря на то что мастер прожил долго и творчески насыщенно, значительно и одновременно проявив себя в разных сферах деятельности, его фотографическое наследие до сих пор изучается мало. Поэтому ныне существует только два значимых издания, посвященных творчеству И.Ф. Барщевского: исследование главной коллекции его фоторабот в ГНИМА им. А.В. Щусева (дореволюционный период) [Рогозина, 2014] и изучение произведений, хранящихся в Музее-заповеднике «Коломенское» (включая послереволюционный период его жизнедеятельности), которые экспонировались на выставке мастера в честь 170-летия со дня его рождения [Розова, 2021]. Данные публикации, как и ряд других изданий, посвященных Барщевскому, рассматривали в первую очередь произведения фотографа в контексте главного направления его профессиональных занятий: архитектурная съемка. Также нами и эта линия творчества мастера уже частично анализировалась в указанных выше научных публикациях. А созданные мастером многочисленные видовые снимки и анализ типологии запечатления пространства на примере этих разнообразных фото-

графий впервые предлагаются к рассмотрению в данной статье. И при этом никогда ранее произведения И.Ф. Барщевского из собрания Русского музея как единый комплекс, как самостоятельная фотографическая коллекция сектора архива изображений не становились предметом специального выявления, изучения, осмысления, публичного обобщения и представления, что делает предлагаемое исследование актуальным.

Но прежде напомним основные этапы жизни И.Ф. Барщевского, направления его профессиональной деятельности и особенности фотографической линии творчества, основываясь также и на ранее опубликованные специалистами данные [Морозов, 1952; Бархатова, 2009; Попов, 2013; Рогозина, 2014; Розова, 2021]. Иван Федорович родился в 1851 г. в селе Городец Лужского уезда Петербургской губернии в семье отставного чиновника. Родители смогли дать мальчику только домашнее образование, при этом активно способствовали стремлению к труду и творчеству. Под руководством отца он освоил различные рабочие специальности, занимался рисованием, изучил химию, увлеченно снимал на собственный фотоаппарат. С 18 лет юноша работал слесарем на Царскосельской железной дороге, но из-за травмы уволился и с 1872 г. стал ретушером в легендарном портретном фотоателье К.И. Бергамаско (1830–1896). Одновременно, стремясь продолжать творчески развиваться, обучался рисованию при Императорской Академии художеств и Обществе поощрения художников, слушал лекции по истории искусства в Художественно-промышленном музее. Тогда же у Барщевского впервые появилось желание коллекционировать и изучать древности, воплотившееся (благодаря в том числе и способности к систематизации) позднее в одном из его профессиональных направлений – музейной деятельности, возник осознанный интерес фотографировать старинные здания, интерьеры и предметы. Такое увлечение мастера национальным наследием было характерно в это время для русского общества, устремившегося изучать и сохранять отечественную культуру. В связи с этим появляются специальные музеи и частные коллекции, развивается археологическая наука, организуются научные экспедиции и различные общества. В 1877 г. Барщевский с женой – Елизаветой Васильевной (до брака в 1875 г. урожденной Силиной), также бывшей работницей фотоателье Бергамаско, переезжают в Ростов Великий. Здесь мастер открывает портретное фотоателье, которое быстро становится рентабельным, и начинает активно заниматься творческой видовой съемкой и запечатлением древнерусской архитектуры на усовершенствованный им фотоаппарат для стек-

лянных негативов 18х24 см. Этот размер стал одним из самых распространенных среди мастеров светописы второй половины XIX в. во всем мире. «Следует отметить, что в негативах фотографа ретушь применялась только на изображении неба, которое обычно заливалось тушью или заклеивалось бумагой. Одинаковая четкость переднего и заднего планов достигалась контактной печатью со стеклянных негативов форматом 18х24 см и большой выдержкой при съемке» [Рогозина, 2014, с. 17–18] (рис. 4).



Рис. 4. И.Ф. Барщевский. Общий вид старого и нового соборов в Волгоде. 1887. Альбуминовый отпечаток. Л.: 23,5х29,9; И.: 15,5х21,5.

Государственный Русский музей

В 1878 г. в Ростов Великий для регистрации по заданию Императорской Академии художеств наличия и степени сохранности древнерусского зодчества приехал архитектор А.М. Павлинов (1852–1897). Увидев архитектурные снимки церквей города, созданные Барщевским (а это была первая серия работ в практике профессиональной фотофиксации подобных зданий), Павлинов пригласил его снять и аналогичные памятники Ярославля. Таким образом, с 1880 г. началась планомерная многолетняя плодотворная деятельность Барщевского по съемке древних построек. Благодаря ростовским и ярославским снимкам мастера эксперты по архитектуре впервые инициировали с начала 1880-х годов охрану и реставрацию памятников зодчества, а фотограф с 1883 г. получил на регулярной основе возможность на основании открытых листов, выдаваемых Императорской Академией художеств, беспрепятственно снимать церковные и светские древности во многих экспедициях по изучению художественного наследия страны. «Барщевский был первым фотографом-профессионалом, занявшимся исключительно архитектурной съемкой. Он очень умело выбирал точки съемки и выразительно передавал все особенности памятников, подчеркивая светотенью объемы и детали фасадов» [Рогозина, 2014, с. 17]. Благодаря этому искусствоведы, историки, архитекторы, реставраторы и специалисты других областей при

изучении или воссоздании храмов располагают информацией обо всех деталях памятников. Мастерство фотографа отмечали и его современники – авторы статей в известных профессиональных журналах того времени: «Своими превосходными снимками, соответствующими требованиям ученых, археологов, архитекторов, художников, с полным соблюдением прямизны и параллельности линий, сохранением оттенков красок, И.Ф. Барщевский в короткое время заслужил почетную известность и удостоен звания фотографа Московского археологического общества и Академии художеств» [«Фотограф», 1884, с. 42]. Об этом и ныне свидетельствуют фиолетовые оттиски резиновых штемпелей в центре оборота авторских паспарту фотографий в коллекции И.Ф. Барщевского из собрания Русского музея. В сотрудничестве с другими учеными – академиком архитектуры В.В. Суловым (1857–1921) и реставратором Н.В. Султановым (1850–1908) – мастер много и подробно снимал памятники зодчества и разнообразные культурные и природные ландшафты в разных регионах России. Это происходило в основном в летний период, частично и в зимнюю пору, что является свидетельством высокого профессионализма И.Ф. Барщевского, так как в это время года все еще было трудно фотографировать на натуре по техническим причинам. Ряд городов он посещал неоднократно «и снял в превосходных фотографических снимках все, что сохранилось в них замечательного в археологическом отношении...» [Исторический вестник, 1887, с. 217]. В 1886 г. фотограф опять переезжает. На этот раз из Ростова Великого в Ярославль, где открывает приносящее доход фотоателье и одновременно в течение десяти лет детально фиксирует здесь и в экспедиционных поездках по стране памятники архитектуры и пространство, их окружающее. Так, по заданию Императорского Московского археологического общества (председатель графиня П.С. Уварова, 1840–1924) в 1888 г. Барщевский и Павлинов изучили архитектурные объекты Киева, Крыма и Закавказья. Многочисленный фотоматериал и этой экспедиции хранится в папках в собрании Русского музея (здания, интерьеры, виды, предметы). О превосходном качестве снимков фотографа тех лет, о способности мастера решать технические и художественные задачи неоднократно сообщали профессиональные журналы: «Высочайшего совершенства достиг г-н Барщевский, фотографии которого свидетельствуют о большой его опытности и превосходном умении осветить предметы так, чтобы все подробности представлялись с ясностью и отчетливостью, столь необходимыми и ценными в произведениях подобного рода» [«Фотографический вестник», 1889, с. 126].

В 1890-е годы мастер неоднократно снимал в Тверской губернии, а в качестве фотографа «Экспедиции Императорского палестинского общества в Палестину» под руководством искусствоведа Н.П. Кондакова (1844–1925) запечатлел археологические памятники Палестины и Сирии: данные снимки хранятся с тех пор в РНБ и Императорском православном палестинском обществе. В итоге многолетнее сотрудничество со специалистами по археологии, архитектуре, реставрации, истории искусства помогло Барщевскому самому стать экспертом не только по древнерусскому зодчеству, но и произведениям изобразительного и декоративно-прикладного искусства, которые он также много снимал (в основном в зимние месяцы), посещая для этого различные церковные собрания, столичные музеи, частные коллекции и др. Также в фотографической деятельности Ивана Федоровича постепенно сформировалось и направление, посвященное съемке археологических раскопок [Розова, 2021, с. 19]. Начиная с 1881 г., на свои средства этот выдающийся мастер русской светописы регулярно издавал каталоги собственных работ [Каталог ..., 1912] и передавал эти издания, а также сами фотографии в различные государственные учреждения (поэтому на многих паспорту на лицевой их стороне из собрания Русского музея есть фиолетовый оттиск резинового штемпеля «Собственность издателя фот. Барщевскаго»). Подобный подвижнический труд был характерен для его младшего современника – фотографа и профессионального военного В.Д. Машукова (1866–1919), также совершавшего многочисленные путешествия по стране с целью фотосъемки примечательных памятников архитектуры и произведений древнерусского искусства и дарившего свои снимки в музеи и библиотеки Российской империи, в том числе в Русский музей [Панченко, 2023 а; Панченко, 2023 б]. Барщевский, как и потом Машуков, поставил перед собой «непосильную задачу – сфотографировать, по возможности, все выдающиеся памятники древней русской архитектуры в разных краях отечества» [Морозов, 1952, с. 53].

С 1899 по 1931 г. с перерывами И.Ф. Барщевский жил в Смоленске, где работал в основном директором музея «Русская старина», созданного княгиней М.К. Тенишевой (1858–1928), посвящая все время этой деятельности, там же в 1901 г. создал художественную керамическую мастерскую, но почти не занимался фотографией. Так случилось, что высшее образование этот знаменитый мастер получил только в 1918 г., окончив Московский архитектурный институт с золотой медалью и званием ученого-археолога, как и П.Д. Барановский (1892–1984) – будущий основатель и первый директор музея «Коломенское» (1923), который в

1933 г. принял Барщевского на должность хранителя и реставратора и тем самым спас его от репрессий. Здесь Иван Федорович проводил экскурсионные занятия, работал фотографом в созданной им фотолаборатории и снимал музейные выставочные залы и фондохранилища, пейзажные виды, памятники, раскопки и находки в Коломенском. В 1938 г. патриарх отечественной фотографии вышел на пенсию, но продолжал бывать в музее и консультировать. В течение жизни за выдающиеся заслуги фотограф был награжден орденами, медалями и дипломами, а в 1946 г. получил звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. Умер И.Ф. Барщевский в феврале 1948 г. Сначала был похоронен на территории Коломенского, а позже перезахоронен на Хованском кладбище.

Таким образом, среди многочисленной плеяды фотографов, работавших в России во второй трети XIX – первой трети XX столетия, И.Ф. Барщевский талантливо проявил себя в разных направлениях: мастер архитектурной съемки и фотограф предметов русской старины, участник и автор фотофиксаций научных экспедиций XIX в., художник, реставратор, собиратель, музейный работник, хранитель, археолог, этнограф, искусствовед, керамист, резчик по дереву, автор – создатель архитектурных слепков, экспонент и призер российских и международных выставок, действительный член V отдела светописы и ее применения Императорского русского технического общества, член-корреспондент и фотограф Императорского московского археологического общества, а также фотограф Императорской Академии художеств, путешественник и издатель собственных фотографий. Такое разнообразие занятий Барщевского, несомненно, определяет его как новый тип деятеля своего времени – творца-универсала, который стал характерным в России с рубежа XIX–XX столетий. Мастер вдохновлял своей деятельностью не только коллег по фотоделу, но и современников в целом: «Творческая жизнь этого фотографа – подлинный трудовой подвиг. Наследие Барщевского принадлежит в равной степени археологии, истории искусств и художественной фотографии» [Морозов, 1952, с. 53]. При этом основными профессиональными направлениями по затраченному времени и полученным достижениям для И.Ф. Барщевского являлись музейная работа и фотографическое дело. Свидетельство последнему – тысячи созданных кадров, в том числе изображения произведений искусства, видовые фотографии и ставшие образцовыми кадры чисто архитектурной фотосъемки: в течение своей долгой жизни и активного многолетнего творчества мастер исполнил множество снимков церковного и гражданского зодчества подобного плана. Именно Барщевский – создатель алго-

ритма, являющегося эталонным для его последователей-коллег, по которому и ныне происходит фотофиксация памятника архитектуры для исследовательских проектов. Этот метод определяет запечатление объекта от общего к частному: виды здания с разных сторон, части и детали его фасадов, пространство интерьера и его фрагменты. «Каждый отдельный памятник он снимал подробно, любовно выбирая точки для общих видов. Потом шла очередь наиболее интересных деталей экстерьера, также снимался интерьер и то, что было неотъемлемой частью живого интерьера – произведения прикладного искусства, его наполнявшие» [Попов, 2013, с. 93]. Тем не менее при выработанной схеме подход для фиксации того или иного здания был все-таки индивидуальным: учитывались характерные только для него ракурсы, а потому наиболее выявляющие его конструктивные и эстетические особенности и значит архитектурную оригинальность. Каждый кадр мастера тем самым приобретал безусловную документальность, историко-культурную значимость и художественную ценность. Поэтому и сейчас эти уникальные фотографии не теряют своей актуальности для специалистов, так как нередко именно они являются единственными, а потому бесценными свидетельствами первоначального облика ныне измененных, перестроенных или утраченных зданий, помогают в их восстановлении или изучении. Благодаря выразительным снимкам Барщевского, выполненным с наиболее верных точек съемки, историки, архитекторы и реставраторы при воссоздании храмов располагают информацией обо всех деталях памятников, что особенно важно для национального наследия, разрушенного в годы Великой Отечественной войны. В этом ряду и тот самый снимок уничтоженной знаменитой фрески «Христос Пантократор» в куполе Софийского собора Новгородского кремля и подробно зафиксированные внешний вид, интерьер и росписи храма Спаса Преображения на Нередице (рис. 5), здание которого воссоздано в 2004 г.



Рис. 5. И.Ф. Барщевский. Спасо-Нередицкая церковь XII в. близ Новгорода. 1885. Альбуминовый отпечаток. Л.: 23,5х29,8; И.: 16х21,7. Государственный Русский музей

Следует отметить, что специфическая архитектурная съемка по определению не предполагает очень важную составляющую фотографии, созданной на натуре: запечатление пространства, окружающего снимаемые объекты, поэтому, как правило, оно едва обозначено или вообще не представлено в кадре. И примерами этому, как мы видим, служат многочисленные снимки подобного плана, выполненные Барщевским, из собрания Русского музея. Но, как было указано выше, внимание к разнообразному изображению пространства проявилось у мастера еще с 1877 г. Уже тогда сферу его фотографических интересов стали составлять не только документальные кадры собственно архитектуры. Барщевский выходил за рамки своей превалирующей специализации и как художник-фотограф одновременно обращался к другим направлениям и сюжетам фотографической деятельности. И среди них самостоятельной, важной и значительной частью стала видовая съемка с разнообразными вариациями пространства (рис. 6).



Рис. 6. И.Ф. Барщевский. Вид Казани со Спасской башни. 1885.
Альбуминовый отпечаток.
Л.: 23,3 x29,9; И.: 16,8 x22,3.
Государственный Русский музей

Созданные городские и сельские пейзажи, перспективы и панорамы в большинстве случаев являются уникальными кадрами. Эти выразительные снимки выполнены с очень удачных точек и при всей художественно-эстетической ценности изображенного нередко содержат чрезвычайно интересную информацию для историков, архитекторов и реставраторов о деталях и общем виде композиционно попавших в объектив фотографа памятников архитектуры, которая в случае необходимости способна помочь при изучении, реставрации или воссоздании этих объектов. И это неслучайно, сказывалось влияние многолетней работы по научной фотофиксации зданий – постоянная «настройка» глаза фотографа на оптимальный ракурс съемки и выгодную композицию кадра. Таким образом, накопленный творческий опыт этого выдающегося мастера отечественной светописы позволил ему создать разные по

запечатлению пространства видовые фотографии. Как нам удалось установить, изображения подобного плана чрезвычайно многочисленны в фотоколлекции Барщевского из собрания Государственного Русского музея. Проанализировав этот обнаруженный в музее комплекс видовых и панорамных снимков и пространственные аспекты творчества прославленного мастера отечественной светописы, нами выявлен широкий типологический спектр отображения пространства в произведениях автора: от выше обозначенной главенствующей роли архитектуры в поле снимка до кадра, где минималистично изображенное пространство настолько преобладает, что объекты (архитектурные памятники или их ансамбли) почти растворяются в нем, словно парят в воздухе (рис. 7). При этом в одних случаях подробной разработке подвергаются небо, вода, земля, а в других – практикуется их лаконичное изображение. Несомненно, И.Ф. Барщевский был мастером создания перспективы в кадре и построения позитивного и негативного пространства, а его работы именно в направлении видовой светописы – в первую очередь художественные произведения с продуманной композицией под каждую задачу при подобной съемке.



Рис. 7. И.Ф. Барщевский. Ярославль. Демидовский лицей. 1880.
Альбуминовый отпечаток.
Л.: 16,4x23,8; И.: 11,2x16,6.
Государственный Русский музей

И здесь следует несколько слов сказать об особенностях отображения на снимке позитивного и негативного пространств. Как известно, негативное пространство – это та часть на фотографии, где нет действия, и она ничем не занята – своеобразный по лаконичности фон, не задерживающий на себе внимание зрителя, поэтому способствующий фокусировке его взгляда именно на позитивном пространстве. Такими однородными, бессодержательными участками в видовых фотографиях, как правило, являются плоскость земли без подробностей, вода без волн, небо без облаков, поверхность без объемов и так далее, а также ритмически повторяющийся рисунок (например, полосы на вспаханном поле,

рядь на воде и др.). В свою очередь позитивное пространство – сюжетная основа фотографического изображения, поэтому оно наполнено различными объемами и деталями, содержанием и действием (включая сгруппированные объекты: люди, дома, деревья, горы, водопады, дорога с поворотами и т.п.). Таким образом, перед зрителем предстают динамичные композиции, элементы которых требуют сравнительного анализа и длительного разглядывания. Следует отметить, что слишком большой, но детализированный объем фона все равно является негативным пространством по отношению к небольшому, но лаконичному предмету съемки. И еще. Можно всего лишь настроить фокус на переднем плане, уменьшив число диафрагмы, тогда задний план станет размытым фоном, т.е. с помощью технических средств будет тем самым негативным пространством. И, наоборот, пустое – тем самым негативное – пространство на переднем плане направляет взгляд зрителя на дальний план, где расположено небольшое пространство с содержанием – позитивное, а композиционно парящее над землей.

Если на видовых снимках преобладает негативное пространство, то визуально такие кадры гармоничные и статичные по композиции изображения, в них много эмоционального покоя и «воздуха», так как негативное пространство на фотографии обычно занимает, как минимум, половину от запечатленного на ней. В других случаях весь кадр занят и, причем плотно (композиционно и/или по смыслу), только позитивным пространством, вакуум отсутствует. Бывает, что запечатленная архитектура занимает мало места на созданной фотографии и окружена большим негативным пространством, тогда объект лишается своего реального масштаба и гравитации.

Основываясь на вышеперечисленных дефинициях, нами выявлено в видовых фотографиях И.Ф. Барщевского, хранящихся в собрании Русского музея, множество типов и подтипов запечатления пространства в видовых снимках этого автора.

Это, например, контрастные по отношению друг к другу композиции: памятник архитектуры, представленный максимально близко, заполняющий собой кадр с незначительным включением окружающей территории, рядом стоящих зданий и фрагментарно изображенным пейзажем (рис. 8), и противоположность ему – панорамный снимок, где виден только силуэт архитектурного объекта (рис. 9). Также встречаются примеры изображений, где здание занимает небольшое по размеру место в кадре, а на переднем плане развивается самостоятельный сюжет с множеством деталей: площадь, рынок, водная артерия, что необычайно оживляет запе-

чатленное пространство (рис. 10). Имеются в музейном фотографическом наследии Барщевского и виды, где архитектурный объект съемки или группа зданий занимает равноценное место по отношению к окружающему его негативному пространству (рис. 11). Неоднократно повторяется у автора из кадра в кадр один из основных архетипических пространственных и символических сюжетных образов в двухмерных композициях: мотив (и его интерпретации) дороги, ведущей, как правило, к храму (рис. 12).



Рис. 8. И.Ф. Барщевский. Москва. Дом князя Юсупова начала XVIII в. 1885. Альбуминовый отпечаток. Л.: 23,5x30; И.: 16,5x22,5. Государственный Русский музей



Рис. 9. И.Ф. Барщевский. Общий вид Борисоглебского монастыря с северо-восточной стороны близ Ростова Ярославского. 1881. Альбуминовый отпечаток. Л.: 23,3x29,8; И.: 14,4x20,9. Государственный Русский музей



Рис. 10. И.Ф. Барщевский. Астрахань. Татарский базар на Кутуме. 1885. Альбуминовый отпечаток. Л.: 23,4x29,8; И.: 17,1x22,7. Государственный Русский музей



Рис. 11. И.Ф. Барщевский. Церковь Иоанна Предтечи в Угличе Ярославской губернии. 1887. Альбуминовый отпечаток. Л.: 15,9 x19,8; И.: 23,4x29,8. Государственный Русский музей



Рис. 12. И.Ф. Барщевский. Ярославль. Успенский собор. 1880. Альбуминовый отпечаток. Л.: 16,5х23,7; И.: 11,5х15,4. Государственный Русский музей

На многих снимках, характеризующих разные типы соотношения пространств, у Барщевского преобладает симметрия, на которую и ориентируется традиционная визуальная культура восприятия изображенного. Данная организация пространства «понятна» для зрителя, «удобна» для восприятия. Но фотограф также и нарушает гармонию: смещает композиционный центр кадра, не располагает объекты параллельно горизонту, наклоняет здания относительно горизонта, что создает эффектную композицию и придает изображению динамику и, соответственно, зрительное напряжение (рис. 13).

В других динамичных по композиции изображениях присутствуют напластования планов и объектов – одни еле просматриваются, другие, наоборот, излишне активны, поэтому такие кадры Барщевского выглядят плотными и перегруженными (рис. 14).



Рис. 13. И.Ф. Барщевский. Владимир. Успенский собор. 1883–1884. Коллодиновый отпечаток. 16,9х22,8. Государственный Русский музей



Рис. 14. И.Ф. Барщевский. Москва. Наружная деталь юго-восточного придела в Покровском соборе. 1885. Альбуминовый отпечаток. Л.: 29,8х23,6; И.: 22,6х17,2. Государственный Русский музей

Многие снимки фотографа настолько многоплановы и сложны, что увлекают вглубь запечатленного пространства зрителя, который долго и с интересом рассматривает представленные в нем сюжетные линии, многочисленные детали, все больше и дальше погружаясь в пространство, словно всматривается в замочную скважину. Таким образом, фотограф надолго завоевывает зрительское внимание: «А кто там, а что там?», – взгляд «нанизывает» планы и пространства на бесконечную нить интереса. Такой информационной плотностью обладает целый ряд видовых снимков этого фотографа (рис. 15).



Рис. 15. И.Ф. Барщевский. Нижний Новгород. Общий вид церкви Рождества Богородицы XVIII в. 1885. Альбуминовый отпечаток. Л.: 23,5х30; И.: 15,7х 21,4. Государственный Русский музей

И.Ф. Барщевский много снимал панорамные виды с изблюбленных фотографами (вслед за художниками) высоких точек: колокольни, минарета, башни, стены, крыши, каланчи, холма, берега реки и др. В этих случаях для мастера открывалась возможность выстроить широкоформатный кадр, но при этом благодаря профессионализму, опыту и знаниям он соблюдал композиционную целостность снимка. Здесь следует вспомнить авторскую съемку с одной из самых известных туристических точек Центральной России: смотровая площадка на высоком – левом – берегу реки Каменки у стены Спасо-Евфимиева мужского монастыря с панорамным видом на Покровский девичий монастырь Суздаля (рис. 16). Кроме него этот растиражированный вид запечатлели его современники, в том числе И.Н. Александров (1870 – после 1935) и А.А. Соболев, и продолжают снимать фотографы-профессионалы и многочисленные туристы, приезжающие в этот древний город, который в 2024 г. широко отпраздновал 1000-летний юбилей. В фотографическом наследии мастера, хранящемся в Русском музее, присутствуют и виды, созданные, наоборот, снизу вверх, представляя зрителю различные варианты запечатления ландшафта (или архитектуры) в данном типе съемки. Снимая с колоколен,

башен, глав церквей и подобных доминант, мастер нередко запечатлевает и их на фотографии (на первом плане), и ту впечатляющую панораму, которая с той или иной высотной точки открывается взору автора кадра. А случается и другой вариант: на первом плане только точка съемки, а пространство за ней – тот самый не-детализированный фон.



Рис. 16. И.Ф. Барщевский.
Суздаль. Покровский девичий
монастырь. Общий вид. 1885.
Альбуминовый отпечаток.
Л.: 23,3х29,8; И.: 15,1х21,3.
Государственный Русский музей

Нередко в видовых, а тем более панорамных фотографиях, исполненных Барщевским, независимо от масштаба изображенного первого плана равноценно разрабатываются и актуализируются второй, третий и прочие планы. Так как благодаря большой выдержке при съемке и контактной печати со стеклянных негативов достигалась оптимальная одинаковая четкость первого и последующих планов, то все они, как правило, были уравниваеманы (рис. 17).



Рис. 17. И.Ф. Барщевский. Мост
через реку Аджару в Дондоло. 1888.
Альбуминовый отпечаток.
Л.: 23,4х29,8; И.: 15,2х21.
Государственный Русский музей

Следует сказать, что, регулярно путешествуя по различным регионам Российской империи, И.Ф. Барщевский увековечил и в научной фотографии, и в творческих видовых снимках смену ландшафта: Крым, Кавказ, Подмосковье, регион Поволжья и т.д.

Фотограф внимательно фиксировал особенности географических объектов, разнообразие территорий, рукотворных и естественных достопримечательностей, ярко и точно характеризующих те или иные местности. Кстати, многие фотографии, созданные мастером на Кавказе и в Крыму, особенно в Бахчисарае, являются редкой составляющей российских фотографических коллекций [Панченко, 2019; Панченко, 2022 б] (рис. 18).

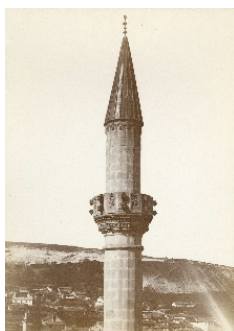


Рис. 18. И.Ф. Барщевский. Крым.
Минарет в Бахчисарае. 1888. Альбуминовый отпечаток.
Л.: 29,5х22,7; И.: 22,3х16.
Государственный Русский музей

В год празднования 185-летия одного из знаковых изобретений человечества – светописи – представилась уникальная возможность опубликовать первое исследование о хранящейся в собрании Государственного Русского музея (главным образом в секторе архива изображений) фотографической коллекции Ивана Федоровича Барщевского – прославленного мастера архитектурной съемки, пионером которой он являлся и преимущественно работал. При этом значимым направлением разнообразной фотографической деятельности Барщевского, безусловно, стали художественные снимки, творчески разнообразно запечатлевшие многочисленные виды и одновременно являющиеся уникальным иконографическим материалом и ценным источником визуальной информации. Именно в видовых и панорамных фотографиях знаменитый мастер профессионально раскрепощается, запечатлевая пластику окружающей действительности, передает состояние и настроение, особенности пространства и художественный образ увиденного в объективе, так как в этих произведениях автор не был так плотно связан узкой спецификой научной съемки и строгой документальностью фиксации объекта исследований. Работа по изучению и анализ хранящегося в музее творческого наследия выдающегося фотографа Ивана Федоровича Барщевского, в том числе в контексте пространственного аспекта, продолжается.

Литература

Бархатова Е.В. Русская светописьм Первый век фотоискусства. 1839–1914. – Санкт-Петербург: Альянс – Лики России, 2009. – 400 с.

Барщевский Иван Федорович // Попов А.П. Российские фотографии (1839–1930). Словарь-справочник. Музей органической культуры. Коломна, 2013. В 3 т. Т. 1. С. 89–93.

Действия Пятого отдела Императорского русского технического общества. Заседание 3-го февраля 1884 года // Фотограф. СПб., 1884. № 3. Март. – С. 41–48.

Каталог фотографических снимков с предметов старины, архитектуры, утвари и прочего, снятых фотографом Императорской Академии художеств, Императорского Московского археологического общества И.Ф. Барщевским, негативы которых приобретены в собственность Императорского Строгановского училища. – Москва, 1912. – 68 с.

Морозов С. Первые русские фотографии-путешественники. – Москва, 1952. – 118 с.

П.П. Археологический (VII) съезд в Ярославле // Исторический вестник. – Санкт-Петербург, 1887. – Т. 30. – Октябрь. – С. 214–221.

Панченко И.А. Крым в фотографиях 1880–1910-х годов из цикла «Путешествие по Российской империи» из собрания Русского музея // РОСФОТО. Сборник докладов конференции «Фотография в музее» 21–23 мая 2019 г. – Санкт-Петербург, 2019. – С. 51–57.

Панченко И.А. Москва в фотографиях 1860-х – начала 1900-х годов из собрания Русского музея // Искусство Евразии. – Москва, 2020. – № 2 (17). – С. 220–235.

Панченко И.А. «Путешествия по Российской империи» в фотографиях из собрания Русского музея // География искусства: пространство, подчиненное стилю: сборник статей. – Москва, 2021. – С. 393–414.

Панченко И.А. В честь Казанского образа Богородицы: архитектурные памятники в произведениях светописси из собрания Государственного Русского музея // Чудотворный Казанский образ Богородицы в судьбах России и мировой цивилизации: сборник материалов и статей участников международной научно-практической конференции (Казань, 19 июля 2021 г.) / сост. А.А. Калина, Ю.В. Павлов. – Казань, 2022 а. – С. 202–212.

Панченко И.А. Образ Кавказа в фотографиях второй половины XIX – начала XX века из собрания Русского музея // География искусства: многомерные образы пространства: сборник статей / Институт кино и телевидения (ГИТР); Институт научной информации по общественным наукам, РАН. – Москва, 2022 б. – С. 291–311.

Панченко И.А. Цикл выставок как форма презентации фотодокументов: из опыта Государственного Русского музея // Цифровое культурное наследие: сохранение и оптимизация доступа в библиотеках: сборник научных трудов. Материалы круглого стола. Серия «Электронная библиотека». – Санкт-Петербург, 2022 в. – С. 206–229.

Панченко И.А. В.Д. Машуков – фотограф-путешественник, коллекционер, воин // География искусства: ландшафтные миры культуры и искусства: сборник статей / отв. редактор и сост. О.А. Лавренова; Институт кино и телевидения (ГИТР), Институт научной информации по общественным наукам, РАН. – Москва, 2023 а. – С. 263–284.

Панченко И.А. Коллекция воина-фотографа Владимира Дмитриевича Машукова (1866–1919) в собрании Государственного Русского музея // Материалы научно-практической конференции «Нерадовские чтения: хранение, исследование, реставрация музейных предметов и коллекций. История, современное состояние и перспективы развития. К 100-летию Службы реставрации музейных ценностей Русского музея (1922–2022)». 25–29 апреля 2022 года. – Санкт-Петербург, 2023 б. – С. 174–189.

Пименова-Ромашова Н.В. Фотографы-путешественники Российской империи в собрании Государственного музея архитектуры им. А.В. Щусева // РОСФОТО. Сборник докладов конференции «Фотография в музее» 19–20 апреля 2022 г. – Санкт-Петербург, 2022. – С. 27–34.

Попов А.П. Российские фотографы (1839–1930) // Словарь-справочник: в 3 т. / Музей органической культуры. – Коломна, 2013. – Т. 1. – С. 89–93.

Рогозина М. Первый фотограф русских древностей // Фотограф Иван Баршевский. Древнерусское зодчество. Коллекция Музея архитектуры им. А.В. Щусева. Том 1. – Москва, 2014 а. – С. 6–19.

Розова Л. Иван Баршевский – фотограф русской старины // Точки съемки. Жизнь и фотографии Ивана Баршевского. – Москва: МГОМЗ, 2021. С. 6–23.

Фотографическая выставка Императорского русского технического общества // Фотографический вестник. СПб., 1889. № 6. Июнь. – С. 124–129.

Space in the photographs of Ivan Fedorovich Barshchevsky (1851–1948).

From the Collection of the State Russian Museum

Abstract. *Ivan Fedorovich Barshchevsky is a person of universal orientation, a recognized master of architectural photography, a participant of shooting expeditions of the XIX century to study the Old Russian heritage. This photographer is the creator of the algorithm, which is still used to photograph architectural monuments, where each image acquires unconditional documentary significance, historical, cultural and artistic value. At the same time, a significant part of Barshchevsky's diverse photographic activity was impressive view photography, including panoramic images. The prints of such plan of the 1880s–1890s represent a wide typological spectrum of artistic capturing of negative and positive space in Barshchevsky's photographic works and are kept as a part of the representative photographic collection of the master in the oldest subdivision of the State Russian Museum – the sector of the image archive. The proposed article is the first experience not only of studying, generalizing and comprehending the creative heritage of this talented photographer from the museum's collection, but also of analyzing the space on the example of I.F. Barshchevsky's various view photographs.*

Keywords: *I.F. Barshchevsky; photographs; open letters; reproductions; Russian Museum; restoration; photographic collection; photographer; light painting; negative space; positive space.*

А.А. Бочкарев

Антропоморфные черты Москвы и Ленинграда в различные периоды развития советского кино

***Аннотация.** В статье рассматриваются современные тенденции и подходы к анализу проблем отражения городской среды в произведениях отечественного кино советского периода, указывается на их ограниченность пределами периода «оттепели», рассматриваются теоретические предпосылки трактовки образа городов на основе антропоморфных метафор. Делается попытка проследить антропоморфные черты образов Москвы и Ленинграда в различных отечественных картинах 1920–1980-х годов и доказать непрерывный характер тенденции к «очеловечиванию» образа двух столиц на всем протяжении истории советского кино.*

***Ключевые слова:** образ города; периоды истории советского кино; антропоморфизм; преемственность традиции.*

В гуманитарных науках XXI в. понятие «город» становится одним из центральных. Однако на фоне непрерывно растущего корпуса научных работ по урбанистике и семиотике городского пространства, на фоне стирания междисциплинарных границ тема образа того или иного города в истории отечественного кино стоит далеко не на центральном месте. Даже такие знаковые города, как Москва и Санкт-Петербург, прославленные и исследованные в десятках классических кинотекстов, не вызывают большого энтузи-

азма российских киноведов. В разработке «городской» тематики заметны три очевидные тенденции: а) увлечение образом Москвы, б) увлечение материалом «оттепельного» кино и в) стремление «уложить» богатую, многообразную и часто противоречивую галерею городских ликов в русло единой, лаконичной, все объясняющей модели. Отметим, что все указанные тенденции имеют и «темную» сторону: а) обойдены вниманием нестоличные города (интересное исследование А.С. Темляковой на материале Свердловска-Екатеринбурга является достаточно редким исключением) [Темлякова, 2015, с. 53–59]; б) недооценен вклад фильмов прочих временных периодов; в) привязанность к одной объяснительной модели часто приводит к утрате исторической перспективы и игнорированию фильмов, ставших ключевыми для истории отражения того или иного города в кино. Так, В. Виноградов делает очень ценную попытку рассмотрения истории образа Москвы в отечественном кино на основе диалектики старого и нового [Виноградов, 2013, с. 109–129], однако уже в процессе исследования становится понятно, что лишь этой одной диалектической оппозицией всю многомерность и неповторимость ликов Москвы не описать.

Не будет ошибочным и следующее наблюдение: в аспекте исследования городских образов в кинотекстах современная российская наука находится под глубочайшим очарованием теории Жюльена Делёза и его концепции «какого-угодно-пространства». Французский философ значительно расширил границы понимания города как феномена кино, в его трактовке города как «локуса чисто возможного» [Делёз, 2004, с. 188], открытого для любого смыслового наполнения, сделан важный первый шаг к пересмотру неактуальной для многомерного мира кино дефиниции «город суть пространство». Вырвавшись из прокрустова ложа жестко заданных пространственных границ, исследователи с энтузиазмом принялись искать новые измерения для разгадывания семиотических загадок городской среды в кино. К сожалению, нерешенным остался ряд взаимосвязанных вопросов: как организованы отношения города и людей в этом городе, насколько они едины / разделены / противопоставлены друг другу, какой из элементов этой оппозиции оказывает на противоположный более сильное влияние и можно ли проследить различия в специфике этих взаимоотношений города и людей в различных национальных традициях кино.

Решение данных вопросов не является целью данной статьи, однако мы хотели бы подчеркнуть, что в отечественном киноведении есть опыт размышлений на тему взаимного тяготения города и человека. Так, В. Матизен утверждает, что город может рассмат-

риваться в кино как «единство человеческое», т.е., как его горожане [Матизен, 2006], однако это «единство человеческое» противопоставляется единству места. В ряде работ отмечается, что городское пространство диктует ритм перемещения героев [Баландина, 2014], «создает ауру, характер, темп киноповествования» [Темлякова, 2015, с. 57]. Таким образом, большинство исследователей подчеркивают в образе города роль направляющей, детерминанты, фактора влияния, так или иначе проводя границу между этими двумя составляющими художественной ткани фильма. Сделать шаг от парадигмы «город влияет на человека» к парадигме «город и человек составляют одно неразрывное целое» оказывается достаточно сложным.

На наш взгляд, в отечественной культуре существует две особенности, которые помогают прийти до гуманистического понимания городского пространства в кино: это, во-первых, традиция русской классической литературы с ее сосредоточенностью на категории «человечности» и тесная связь отечественного кино с театром. В художественном мире театра любое пространство всегда условно, сфокусировано и преломлено через актера, следовательно, всегда получает человеческое измерение. Это подталкивает нас к предпосылке, что отечественное кино, по крайней мере в советский период, очевидно склоняется к гуманистической трактовке городского образа, к неразрывности образа человека и города, к слиянию их сущностных черт, к неприятию города как локуса, среды, атмосферы, неприятие детерминизма в плоскости отношений «внешний – внутренний». Даже в нетипичных для советского кино ситуациях, когда возникает видимость конфликта «человек – город» (например, в фильмах «Когда деревья были большими», «Печки-лавочки», «Белорусский вокзал»), на первое место выводится не пространственное, а конкретно-человеческое измерение этого конфликта.

О тесной, неразрывной связи города и человека в художественном мире кино ведется речь и в выдающейся, на наш взгляд, работе С.С. Аванесова, который видит в кино форму «антропопрактики» и справедливо утверждает, что «кинематографический образ городского пространства предстает как визуальная проекция сложной внутренней жизни его обитателей» [Аванесов, 2022, с. 43–74]. В работе указывается, в частности, что фильм М. Хуциева «Застава Ильича» стал «... успешной попыткой показать город в качестве существенного фактора личной жизни героев, на самом деле неотделимых от него, как и он поистине неотделим от них» [Аванесов, 2022, с. 71].

К сожалению, работа С.С. Аванесова, как и подавляющее большинство других работ, исследующих образы городов в отечественном кино, ограничен «оттепельной» эпохой. Это продиктовано устоявшимся в российской науке (и не лишенным известной доли идеологического неприятия категорий «советского» и «социалистического») представлением, что только в эпоху «оттепели» происходит подлинное «очеловечивание» отечественного кино, его освобождение от идеологических и мифологических вериг социалистического реализма. Не отрицая высочайшей ценности «оттепельного» кино, мы должны подчеркнуть, что оно является не единственным и, по нашему глубокому убеждению, далеко не самым представительным периодом истории отечественного киноискусства, а скорее его особой, исключительной страницей, временным отступлением от генеральной линии в развитии советского кино. «В 1960-е отечественный кинематограф в большей степени, чем прежде, являлся частью мирового кинопроцесса, движения молодого кино и “новых волн” <...> Тяга к зарубежному, “несоветскому” возникала так же как реакция на ситуацию изоляции отечественной культуры, на диктат официальной идеологии» [Баландина, 2014, с. 10].

Мы полагаем, что конструктивные идеи С.С. Аванесова о неотделимости человека от города, об очеловечивании городского пространства, о придании ему антропоморфных черт отнюдь не ограничиваются кинематографом «оттепели», но являются имманентной чертой всего советского кино, прослеживаемой на всем протяжении его истории и присущей каждому его периоду вне зависимости от исторической, социальной или идеологической специфики. Эту идею мы постараемся подкрепить примерами на материале различных киновоплощений образов Москвы и Ленинграда всех периодов истории отечественного кино. Исходным принципом исследования становится наше понимание природы советской культуры как особой части непрерывного процесса развития русской культуры. «Антропоморфизм» образа города, замена в его изображении пространственной системы координат на человеческую, по нашему убеждению, проистекают из самой природы советского кино, заданной его аксиологической (приматом гуманистических ценностей) и историко-культурной направленностью (продолжением гуманистических традиций классического русского искусства). Впрочем, вопрос источников тяготения советского кинематографа к антропоморфному изображению городских пространств, как мы считаем, является отдельной проблемой, которую следовало бы разрабатывать в рамках сравнительных исследований.

Эпоха 1920-х годов – время противоречий, вынужденного сосуществования и взаимного сопротивления нового и старого. Образ города мещан, мещанства или, в антропоморфном разрезе, города-мещанина в большей степени характерен для изображения Москвы, однако в этот период образы двух столиц во многом близки: оба они пронизаны противоречиями и выстроены контрастно. В образе Москвы яркой антропоморфной метафорой является образ спящего человека. Фильм А. Роома «Третья Мещанская» начинается со слов «Москва еще спала...», фильм Б. Барнета «Дом на Трубной» – титрами «Город спит...». Состояние сна связано с социальной пассивностью, бездеятельностью, безразличием, т.е. типичными чертами образа обывателя. Но в фильме А. Роома показана и другая Москва – просыпающаяся, свежая; кадр с дворниками – еще одна антропоморфная черта, метафора утреннего туалета: город готовится переходить от сна к бодрствованию, от бездеятельности – к деятельному преобразованию. Мотив пробуждения усиливается введением в кадр автомобилей, трамваев, движущихся толп – это движение мешает спать, беспокоит, увлекает: герои и город возвращаются к активной жизни.

Мотив «темного прошлого», «тяжелого дореволюционного наследия» в этот период гораздо более характерен для фильмов о Ленинграде. Образ города смыкается с образом представителей его дна – бандитов, хулиганов, беспризорников, блестяще выписанных в «Чертовом колесе» Л. Трауберга и Г. Козинцева. Как нам представляется, наиболее близкой очеловеченной моделью в изображении Ленинграда 1920-х годов является Вадька «Тилигент», герой фильма Э. Иогансона и Ф. Эрмлера «Катка бумажный ранет», опустившийся человек, возрождающийся к новой жизни. Таков и Ленинград, некогда культурный центр, познавший глубину падения, но не желающий с ней мириться и возрождающийся к новой жизни. Его символическое «возрождение» или «пробуждение» наиболее явно представлено в фильме «Конец Санкт-Петербурга» Ф. Эрмлера.

В российском киноведении весьма устойчиво представление о том, что в 1930-е годы Москва предстает в предельно абстрактном, сакральном, утопическом образе как некий «храм», к которому ведут все дороги новой социалистической жизни. Безусловно, очень трудно отрицать очевидные библейские аллюзии в советском кино этого периода (например, мотив храма, очищенного от торговцев), однако обилие символических и мифологических мотивов не отменяют, а лишь дополняют антропоморфные черты Москвы. В образе «Новой Москвы» за автомобилями, стройпло-

шадками, метро нужно разглядеть и новых людей, живущих на одной волне с обновленным городом. Не случайно в композиции хрестоматийной картины Ю. Пименова центральное место занимает девушка за рулем. Это молодые, улыбчивые, пышущие здоровьем люди – участники парада физкультурников в финале фильма Г. Александрова «Цирк», гости Всесоюзной сельскохозяйственной выставки из фильма И. Пырьева «Свинарка и пастух». Безусловно, образ Москвы в этот период несет черты идеализации и романтизации (что верно и для фильмов о Париже, Нью-Йорке) – однако это является не следствием диктата советской идеологии, а особенностью одного из этапов становления киноискусства, постоянно ищущего новые формы изобразительного языка.

Другая антропоморфная черта Москвы 1930-х годов – это ее гостеприимство, доброта, участливость, неравнодушие. В фильме Т. Лукашевич «Подкидыш» неравнодушие москвичей невозможно отделить от облика залитого солнцем и покрытого садами доброго города, в котором никто не способен обидеть ребенка (своеобразным итогом фильма стали слова колыбельной песни «В нашем радостном краю любят девочку мою»). Наиболее ярко это отражено в образе Евгения Семеновича – героя деликатного, искреннего и очень доброго. Москва наделена выраженными человеческими чертами доброты, понимания и неравнодушия и в ряде других фильмов того периода («Любимая девушка» И. Пырьева, «Сердца четырех» К. Юдина). Данная черта в облике Москвы пережила предвоенный период и неоднократно появлялась на экране и в 1950-е годы («Алеша Птицын вырабатывает характер» А. Граника, «Верные друзья» М. Калатозова, «Старик Хоттабыч» Г. Казанского).

В 1930-е годы важнейшим достижением в создании «ленинградского кинотекста» является серия историко-революционных фильмов – фильм М. Ромма «Ленин в Октябре», трилогия о Максиме Г. Козинцева и Л. Трауберга, «Депутат Балтики» А. Зархи и И. Хейфица, «Мы из Кронштадта» Е. Дзигана. Величие революционных событий снижает роль деталей, размывает образ города (в «Депутате Балтики», в картине «Ленин в Октябре» петроградские пейзажи выглядят явно вторичными, отделенными от героев). Вместе с тем город не лишается человеческого измерения, что подтверждают слова из «Выборгской стороны»: «Вот Петроград: Нарвская застава, Охта, Выборгская сторона. Здесь кружочки. А для меня это заводы, дома, живые люди». Город на Неве в объективе игрового кино 1930-х годов – не столько «город революций», сколько «город-революция», точнее, «город-революционер», подвижник, борец, преобразователь жизни. Ленинград удостоился

собственного фильма-портрета – им стала картина Ф. Эрмлера «Великий гражданин». В нем впервые появляются мотивы твердости, негибкости, неумной энергии, неумения почивать на лаврах – все эти черты Шахова экстраполируются на Ленинград как «единство людей», как авангард всего советского народа. Затем в 1940-е годы этот образ негибкого революционера будет только усиливаться, его новым портретом военного времени станет фильм С. Герасимова и М. Калатозова «Непобедимые», название которого отсылает как к ленинградцам, так и к духу самого города. В этой картине впервые звучит мотив высокой требовательности к самому званию ленинградца, к праву иметь отношение к негибкому, непобедимому духу города-революционера: «Какой ты, к черту, ленинградец, если для тебя твоя поганая шкура дороже родного города?»

В кино военных лет Ленинград, безусловно, предстает гораздо более многомерным комплексом смыслов, наделенным множеством человеческих черт. Москва еще до Победы утверждает в достаточно условной роли города-победителя («В шесть часов вечера после войны», «Небо Москвы»), в то время как в образе Ленинграда разрабатывается метафора героя, ведущего борьбу за жизнь с самой смертью («Два бойца» Л. Лукова с песней «Живи, бессмертный город, великий воин-город»). Выживание вопреки смерти – главная тема фильма В. Эйсмонта «Жила-была девочка», в котором выживающий город играет самого себя (картина снималась на фоне руин). В этой картине пейзажная сторона повествования (ветер с Финского залива, снег, ледяной покров Невы) создает образ скованного стужей, безмерно страдающего, но не сдавшегося города. В советском кино еще неоднократно предпринимались попытки передать блокадные будни через призму человеческого страдания («Дневные звезды», «Мы смерти смотрели в лицо», «Блокада»), такие попытки делались и в современный период, однако «Жила-была девочка» в этом отношении является примером непревзойденной художественной силы.

Антропоморфные черты негибкой воли и душевной непокоенности стали главными мотивами в изображении Ленинграда и в 1950-е годы, например, в фильме главного певца Ленинграда в советском кино Фридриха Эрмлера «Неоконченная повесть»: ставшая классической сцена ледохода на Неве – не столько пейзажная деталь, сколько метафора силы человеческого духа героев фильма – подлинных ленинградцев, достойных своего города.

Важной поворотной точкой в образе Москвы 1950-х годов становится фильм В. Ордынского «Человек родился». В нем мы

впервые после 1920-х годов встречаем двойной, точнее, двуличный портрет Москвы. Чудесные виды парадного, блестящего, внешне привлекательного центра Москвы трудно отделить от образа Виталия – красивого, но холодного и равнодушного пошляка. Впоследствии добрая суть города побеждает: героиня находит любовь, понимание и живое участие, решает навсегда остаться в Москве, но обманчивость первого знакомства производит на зрителя достаточно сильное впечатление. Переход от «добротного города» к «городу нерадушному» происходит молниеносно – временная дистанция от «Девушки без адреса» Э. Рязанова до фильмов Л. Кулиджанова «Когда деревья были большие» и Е. Ташкова «Приходите завтра» составляет не более пяти лет. Ответ Фроси Бурлаковой на вопрос «Понравилось тебе в Москве?» – «Нет. Суетно, беспокойно, голова болит» станет лейтмотивом в изображении советской столицы до конца советской эпохи.

Москва середины 1960-х годов – это, безусловно, Москва молодежная, улыбочная, беззаботная, жизнерадостная, Москва героев фильмов М. Хуциева, Г. Шпаликова и Г. Данелии. Однако мы далеки от того, чтобы рассматривать замечательные фильмы данных авторов как исключительное и беспрецедентное достижение в «очеловечивании» образа Москвы, противопоставленное эсхатологическому «киномифу тоталитаризма» [Смирнов, 2009, с. 273]. Как нам представляется, уникальность картин «Я шагаю по Москве», «Застава Ильича» и «Июльский дождь» можно искать в особенностях киноязыка, в новаторстве авторов в подборе изобразительных средств, в поиске новых путей организации и осмысления городского пространства (как это небезуспешно делает в своей монографии Н.П. Баландина), но объяснять всю массу художественных достижений данных картин «победой над тоталитаризмом» мы полагаем неуместным идеологизаторством.

Уникальность «оттепельного кино» бесспорна, но она не отрицает «тоталитарное прошлое», а во многом наследует его традициям. В советском кино 1960-х стилистическая и образная уникальность перемежается с преемственностью, с отсылками к более ранним периодам. Это хорошо заметно в фильмах «Три тополя на Плющихе» и «Твой современник» (первый Н. Баландина ставит в ряд «фильмов оттепели», пусть и на периферийное место, второй никогда в контексте «оттепели» не рассматривался). В картине Т. Лиозновой Москва выведена как город шумный, суетливый, даже внешне опасный, но вся эта кажущаяся видимость смывается московским дождем без следа, и перед зрителем предстает все тот же солнечный, радушный, щедрый город из кино 1930–1940-х годов,

в котором нет места несправедливости и обману, город таксиста Саши и таких же добрых и искренних людей. Интересно, что слово «Плющиха» было введено режиссером вместо оригинального варианта «Шаболовка»: географические маркеры не имеют значения, поскольку фильм передает не локальное, а человеческое, личностное измерение Москвы, где лучшие человеческие качества сохраняются в любой точке пространства, не растворяясь в многолюдности и суете. Одна из первых реплик фильма – слова пассажирки такси «Боже, как долго спит Москва!» отсылают к рассмотренному нами антропоморфному образу спящей Москвы 1920-х годов; авторам картины важно показать, что пассажирка – типичная мешанка, смешная для Саши в своих претензиях на «западность», чуждая для советской Москвы.

В фильме Юлия Райзмана Москва показана не в человеческом, а в столичном измерении – это город-функция, город министерств, город высоких кабинетов и бесконечных «коридоров власти». Антропоморфной метафорой здесь предстает образ требовательного и строгого начальника, который Райзман противопоставляет образу открытой власти из своего же фильма «Коммунист». Москва изменилась, она становится требовательной, неприветливой, отстраненной вплоть до ощущения «чужой город», что Райзман блестяще высвечивает, делая акцент на гостиничном быте главных героев. Впервые обнаруженный здесь «чужой» характер Москвы мы также понимаем как антропоморфную метафору, которая найдет гораздо более полное отражение в советском кино 1970-х.

Фильм Юлиана Панича «Проводы белых ночей» (1969) можно считать своеобразным «ленинградским» ответом на «Заставу Ильича» и «Июльский дождь» М. Хуциева; эти фильмы близки стилистически и сходны в стремлении «очеловечить» городские пространства обеих столиц. Фильм Ю. Панича по пьесе Веры Пановой, как нам представляется, является одним из ярких примеров городского антропоморфизма, но незаслуженно редко упоминается в научных работах. Ленинград в картине представлен двояко, с одной стороны, это город-романтик, город каналов и белых ночей, но с другой – он неожиданно сбрасывает маску поэтичности и возвышенности и предстает в серо-будничной гамме тесных комнат и дворов-колодцев, миром цинизма и равнодушия. В отличие от легкой, беззаботной, не утруждающей себя моральными дилеммами Москвы, Ленинград в антропоморфных категориях выглядит требовательнее, серьезнее и искреннее: это, как и в 1930–1940-е годы, город с чувством собственного достоинства, город рабочей чести,

который не приемлет пустых слов, эгоизма, цинизма и пошлости, в отличие от Москвы (что с бессильным отчаянием подмечает автор фильма-предупреждения «Три дня Виктора Чернышова» Марк Осепьян). Высокая нравственная требовательность Ленинграда к своим жителям отмечалась и в более поздних картинах, например в «Монологе» И. Авербаха.

Возможно, именно по указанным выше причинам Ленинград никогда не предстает в советском кино как «чужой» город, как пространство одиночества, как огромный обезличенный город, населенный незнакомыми, чужими, равнодушными людьми (даже в мрачных, дождливых ленинградских пейзажах «Осеннего марафона» нам видится сочувствие города герою-неудачнику). Антропоморфные черты замкнутости в проблемах, отстраненности, нравственной глухоты стали ведущими чертами в облике Москвы в фильме А. Смирнова «Белорусский вокзал». «Чужой» является ключевым понятием в блестящей трактовке образа Москвы в фильме В. Шукшина «Печки-лавочки»; нам кажется, что режиссер в понятии «чужой» на первый план выводит не пространственную семантику, а его человеческое измерение, показывая Москву как воплощенное высокомерие («К нам опять из деревни приехали... мне придется по магазинам поводить»), равнодушие, неискренность и эгоизм москвичей.

Мы исходим из убеждения, что советское кино точно отражает черты духовного кризиса, охватившего позднесоветское общество и проявлявшегося, в том числе, как кризис гуманистических ценностей. В фильмах середины и второй половины 1970-х годов становится заметно, как постепенно антропоморфные черты Москвы и Ленинграда начинают размываться, набирает силу тенденция к утверждению пейзажного, фонового характера обеих столиц, возникает ощущение «видовой открытки». Это хорошо заметно по безусловно талантливым картинам «Москва, любовь моя» (А. Митта) и «Мелодии белой ночи» (С. Соловьев), поскольку оба режиссера, очевидно, ставили перед собой задачу вывести в образе города самостоятельного героя повествования, но с этой задачей справились не вполне, увлекшись внешней стороной романтизации городского пространства. В фильме Э. Рязанова «Необыкновенные приключения итальянцев в России» советские города уже приобретают совершенно косметическое значение, их человеческое измерение сведено к минимуму. Тем не менее данная тенденция также породила известное противодействие: так, в фильме В. Рогового «Горожане» сделана попытка показать добрую и человеческую Москву, неотделимую от образа главного героя –

неравнодушного и чуткого к чужой боли таксиста Бати. Побеждает в этом противоборстве тенденция к «обезличиванию» столиц, к сведению их образа к общему знаменателю «большого города», где «слишком много людей, слишком много машин». В этой связи интересно в контексте «обезличивания» городской среды рассмотреть феномен образа новых городских районов, занимающих все более важное место в фильмах со второй половины 1970-х годов («Ирония судьбы, или С легким паром», «Старый Новый год», «Двое в новом доме», «Вам и не снилось»). Во многих произведениях позднего советского кино ощущается острая обеспокоенность тем, что сама суть высотного многоквартирного дома как феномена новой культуры вступает в противоречие с природой человеческих отношений, деформирует их нормальную атмосферу. Впрочем, это ощущение гораздо заметнее в картинах, не связанных напрямую с образами Москвы и Ленинграда («В одном микрорайоне», «Отпуск в сентябре», «Белые росы»).

Как нам представляется, данная тенденция к «обезличиванию», «обесчеловечиванию» обеих столиц волновала кинематографическое сообщество, подталкивало его к возрождению традиционного антропоморфного образа Москвы и Ленинграда. Весьма удачной попыткой в данном направлении можно считать фильм М. Казакова «Покровские ворота». По нашему убеждению, центральный для картины образ коммунальной квартиры является своего рода реакцией неприятия Москвы как «города чужих людей». Непосредственность, открытость, душевная близость, участливость и легкость общения – вот подлинные черты москвичей и человеческая суть Москвы, как утверждают авторы картины.

Одной из последних в советской истории картин, где Москва предстает в неразрывном единстве с ее жителями, мы считаем шедевр К. Шахназарова «Курьер». У Москвы в фильме два лица, разделенных пропастью социального неравенства (пропасть – песчаный карьер – созвучие слов «карьер» и «курьер»). Антропоморфность города приобретает социальное измерение, представая в антитезе неискренности, самодовольства, высокомерия (семья профессора Кузнецова) и трогательного чувства безысходности, инерции, мучительного ощущения одиночества и утраты идеалов и ориентиров (Иван и Лидия Алексеевна). «Курьер» примечателен и тем, что он занимает пограничное положение, апеллируя, с одной стороны, к гуманистическим традициям прежних периодов советского кино, с другой – оставаясь крайне современным и даже во многом опережающим свое время. В образе Москвы в «Курьере» проглядывают

черты социального раскола из выдающихся картин постсоветской эпохи (например, «Окраины» П. Луцика).

На основании вышеизложенного подытожим, что антропоморфные черты в образе Москвы и Ленинграда наглядно прослеживаются на материале любого периода советского кинематографа, поскольку «очеловечивание» внешних по отношению к человеку явлений (включая городское пространство) является имманентной чертой, неотъемлемой частью его гуманистической направленности.

Литература

Аванесов С.С. Город: кинороли // *Urbis et Orbis. Микроистория и семиотика города.* – 2022. – № 1 (2). – С. 43–74

Баландина Н.П. Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х. Москва: Государственный институт искусствознания: Российский государственный гуманитарный университет, 2014. – 256 с. – С. 10.

Виноградов В. «Москва – старое и новое» // *Города в кино: сборник статей.* – Москва: Канон, 2013. – С. 109–129.

Делёз Жиль. Кино: Кино 1. Образ – движение. Кино 2. Образ – время. – Москва, 2004. – 624 с. – С. 188–189.

Матизен В.Э. Города на экране // *Российское экспертное обозрение.* – 2006. – № 2 (16). – URL: https://archipelag.ru/agenda/povestka/evolution/obrazi_goroda/cities_on_screen/

Смирнов И.П. Видеоряд. Историческая семантика кино. – Санкт-Петербург, 2009. – 277 с.

Темлякова А.С. От Свердловска к Екатеринбургу: образ города в кинематографе // *Человек в мире культуры.* – 2015. – № 3. – С. 53–59.

Anthropomorphic features of Moscow and Leningrad throughout the history of Soviet-era cinema

Abstract. *The article explores present-day trends and approaches to the topic of city image in Soviet-era movies, highlighting the narrowness of focusing on Khrushchev Thaw period. It also studies theoretical background of seeing city images as anthropomorphic metaphors. The article researches anthropomorphic elements in Moscow and Leningrad images in Soviet-era movies along its timeframe and highlights the continual nature of the tendency of «humanizing» both cities' images throughout the history of Soviet cinematography.*

Keywords: *city image; Soviet-era cinema timeline; anthropomorphic features; continuity of tradition.*

В.В. Воскресенская

Национальный ландшафт в постсоветской кинокомедии. Трилогия Александра Рогожкина¹

Аннотация. В статье рассматривается специфика визуального воплощения и роль ландшафтов в популярной комедийной трилогии Александра Рогожкина «Особенности национальной охоты» (1995), «Особенности национальной рыбалки» (1998), «Особенности национальной охоты в зимний период» (2000). Проследить, как ландшафт воплощался и «играл» в кинокомедиях, представляет интерес вследствие исследовательской лакуны в отечественной науке по анализу природы в кинокомедиях, а также актуальности изучения ландшафта как одного из основных компонентов кинематографического пространства. Прекрасное пластическое решение визуального ряда в этих фильмах показывает природу в сезонных и суточных изменениях, разных формах рельефа, вариациях воздушной среды, света и колорита, а панорамные виды выражают «эстетику беспредельности» (Г. Гачев) строя мира в России. Очевидно, здесь и своеобразное переосмысление большой культурной традиции – ландшафт как место жительства народа, важнейшее средство в создании национальной идентичности. Российский ландшафт соотносится в этих фильмах с особенностями характеров, поведения героев, раскрывая их

¹ Частично использованы материалы: [Воскресенская, 2022].

образы, природное пространство находится в своеобразном диалоге с человеком, и выступает и как территория для трюков, и как пространство единения природного и игрового, межкультурного диалога.

Ключевые слова: *русская кинокомедия; 1990-е годы; национальный ландшафт; природное пространство; национальная идентичность; Александр Рогожкин.*

Введение

Претворение природы в искусстве, в «чистых» пейзажах (видах местности), показе взаимоотношения человека и окружающего пространства – это опосредованное антропологически и гуманистически видение: ландшафт предстает во взаимодействии с человеком, в ракурсе его взгляда и действий. Осмысление и художественное изображение пейзажа в мировой культуре как важнейшего средства в создании национальной и социальной идентичности раскрывается в расширительном смысле понятия ландшафта: ландшафт – это и часть культуры, наследственной памяти, задающая нормы и способы действия человека в природе [Колбовский, 1999, с. 62]; средство обмена между человеком и природой, собой и другими, природная сцена, опосредованная культурой [Mitchell, 2002, р. 5–34]. Изображение социоприродного взаимодействия в ландшафте получает особый смысл и выразительность в кинематографе (в силу специфики его художественных и технических возможностей).

Национальные пейзажные образы в отечественном кино 1990-х годов отражали преимущественно экологические, социальные, экономические проблемы «эпохи перемен», лишь в ряде случаев наследуя большой художественной традиции, – национальный ландшафт как место обитания народа, символ и метафора русского характера, «духа». Несомненна укорененность в массовом сознании и образов русской пейзажной живописи XIX–XX вв., многие из которых перешли в разряд узнаваемых пейзажных топосов, однако часто воспринимаемых в то время в контексте фильмов на темы духовной и экологической катастроф как далеких от современных реалий.

Особый интерес вызывает специфика воплощения национального ландшафта в кинокомедиях – жанре, подразумевающим свободу авторов от идеологических и эстетических норм «высокого» искусства. При внимании к пейзажным мотивам и экологической проблематике в кино «серьезных» жанров [Федоров, 2007;

Яковлева, 2019] в отечественной науке отсутствуют исследования по проблеме анализа природы в кинокомедиях. В теоретическом ракурсе философии кино при анализе пространства многообразие подходов к понятию ландшафта как категории киноэстетики аккумуляровано исследователем в три основные группы: ландшафт как вспомогательный элемент, как автономная категория и специфическая авторская трактовка [Непша, 2021], что намечает перспективы и необходимость дальнейших исследований ландшафта в кинематографе. Помимо культурологического и киноведческого дискурсов в методологическом плане для данной темы имеют ценное значение идеи современных российских и зарубежных исследователей, изучающих ландшафт в комплексе взаимосвязей национальной идеологии и культурной географии как инструмент культурной силы, важнейшее средство создания национальной и социальной идентичности [Каганский, 2001; Лавренова, 2010; Landscape..., 2002; Cinema..., 2010].

Социокультурные и идеологические тенденции времени влияли на выбор и художественную трактовку ландшафтов в отечественном кино. Будь то залитые солнечным светом панорамы бескрайних полей золотой пшеницы и плодоносных садов – образы изобильной советской земли – в комедиях И. Пырьева. Или красоты разных регионов страны и идеализированной сельской местности в романтических комедиях 1960–1970-х годов («Три плюс два» Г. Оганесяна, 1963; «Трын-трава» С. Никоненко, 1976). В образах инопланетных пустынь, разрушенных зон в фильмах 1970–1980-х («Кин-дза-дза!» Г. Данелии, 1986) обыгрывались параллели между уничтожением природы и человека, связанные с духовным и экологическим кризисом. В постсоветское время были созданы кинокомедии разного художественного качества и содержания, в том числе базирующиеся на эстетике абсурда как социокультурного отражения периода перестройки [Горячок, 2022]. Многие из них передали общественные настроения эпохи и содержали значимый культурный посыл, например критику разрушения сельского ландшафта и традиционного образа жизни («Не валяй дурака...» В. Чикова, 1997) [Воскресенская, 2024].

Популярная комедийная трилогия Александра Рогожкина (1949–2021) «Особенности национальной охоты» (1995), «Особенности национальной рыбалки» (1998), «Особенности национальной охоты в зимний период» (2000)² выделяется впечатляющим,

² Снятые с основными актерами трилогии телефильм Рогожкина «Операция “С Новым годом!”» (1996) и кинофильм Д. Месхиева и Ю. Конопкина по

прекрасно разработанным пейзажным «компонентом». Анализ художественной специфики передачи природы раскрывает роль ландшафтов в фильмах, позволяя подробнее остановиться на теме взаимодействия персонажей с природным пространством.

Ландшафт как пространство игры: «Особенности национальной охоты»

Воплощенный в сочетании сатиры, буффонады, гэгов, фантазийных и в то же время вполне жизненных историй-анекдотов на охотничьи и рыболовные темы, показ досуга на природе генерала Иволгина (А. Булдаков), егеря Кузьмича (В. Бычков), следователя Левы Соловейчика (С. Стругачев), «нового русского» Сергея Олеговича (С. Рускин), сержанта милиции Семенова (С. Гусинский), молодого финского писателя Райво (В. Хаапасало) настолько точно попал в средоточие важных «болевых точек» общественного сознания времени (в том числе за счет апелляции к национальным, культурным, природным архетипам и стереотипам), что вызвал огромный отклик у зрителей и критиков. И выбор великолепной природной природы в большой мере также предопределил этот успех [Воскресенская, 2022, с. 622]. Съемки фильма проходили в Приозерском районе Ленинградской области, на Ладожском озере, в окрестностях Пушкина и Острова Псковской области.

Фильм построен на противопоставлении двух линий: эпизодов зимней русской псовой охоты XIX в. (источник вдохновения которых – сцены охоты из «Войны и мира» Л. Толстого [Михалкович, 2006, с. 281–282; Солнцева, 2020]) и современной, в которой жаждет участвовать увлеченный русской культурой начинающий писатель Райво. Именно с его отстраненного взгляда «интуриста» и будет показана знакомая отечественному зрителю жизнь – и этот ракурс «со стороны» выведет на примечательную межкультурную экстроспекцию.

Уже палуба катера, на котором герои устремляются по водным просторам прочь от закованного в бетон и металл берега закрытой военной базы, становится переходным звеном к желанному пространству отдохновения (вызывая и, возможно, непредумышленные ассоциации с известным мифологическим мотивом пересечения границы миров на ладье по водному пространству). Ис-

сценарию Рогожкина «Особенности национальной политики» (2003) не привлекаются к рассмотрению вследствие другой тематики и визуальной специфики.

следователями отмечалось характерное для того времени всеохватное движение за пределы системы: так, при сравнении повести В. Ерофеева «Москва – Петушки» и фильма Рогожкина В. Михалкович указывал, что «Особенности...» «...выглядят ироническим комментарием к охватившему “людей” порыву. Ирония, естественно, касается их возможности вписаться в “деклассированные” места» [Михалкович, 2006, с. 280].

Желанным внестатусным местом становится кордон № 13: приглушенная зелень лесов и лугов, плавные линии пригорков и окаймляющих водные пространства берегов, приземистые деревянные строения – естественное природное пространство, в которое органично вписана фигура хранителя этих мест, егеря Кузьмича, медитирующего в собственноручно устроенном саду камней (рис. 1). На кордоне и в его окрестностях и разворачивается основная сюжетная линия из ряда курьезных баек, инициированных в том числе и употреблением героями немалого количества водки: эпизод с медведем в бане, инцидент с потерявшим табельное оружие милиционером, приключение с перевозкой коровы в бомбардировщике, ненамеренное «заваливание» коровы егеря. Эти комические сцены чередуются с аудиовизуальными грезами Райво, представленными в виде вставок романтических картин охоты XIX в.: мчащиеся под звуки рожков по заснеженным полям дворяне на лошадях, ловчие, борзые, с успешным завершением – загонном волка (рис. 2).



Рис. 1. Кузьмич в саду камней



Рис. 2. Грезы Райво

На кордоне герои освобождаются от цивилизационных условностей и социальных ролей – приобщение к природе уподобляется погружению в «стихию каникулярного времени». Визуально же этот процесс подается с помощью объективации почти в духе документального кино: «...камера подчеркнуто отстраненно наблюдает за действием, не акцентируя внимания на отдельных персонажах или событиях» [Солнцева, 2020]. Искусствовед по образованию, автор ряда драматических фильмов Рогожкин так говорил об обращении к комедии в интервью в 1995 г.: «Я хотел снять комедию по некомедийным законам. <...> я стремился снять обычное спокойное кино. Этакое научно-популярное по стилистике» [цит. по: Солнцева, 2020].

Реплика «Все равны ... перед медведем» снимает социальные различия в чрезвычайной ситуации, когда герои тянут жребий, кому бежать за ружьем. Мир дикой природы лишает человека антропоцентристской привилегированности. Компрометация «высшей ступени эволюции» усугубляется утилитарным отношением к месту: в самозабвении отдыха герои здесь же мусорят, бесцельно бросают взрывчатку и стреляют.

На настойчивые вопрошания Райво «Когда же мы пойдем на охоту?» он получает ернические по сути, но серьезно воспринимаемые им ответы: «Для национальной охоты главное – не зверь, а процесс. Главное – ходишь, ищешь»; смысл охоты – «накормить и напоить зверя» (ошеломленный финн замечает, что «это очень

гуманно»). Эти фразы снижают драматизм сущности охоты. Испытание мужества в столкновении с дикой природой, необходимое для существования, не актуально в современном мире. С. Добротворский прозорливо отмечал: «С тех пор, как охота перестала быть средством пропитания и выживания, она превратилась в сугубо философское занятие, своеобразный мужской спорт, где нет таблицы о рангах, а есть команда, сплоченная единым желанием поскорее и посильнее шаркнуть по душе» [Добротворский, 2023, с. 345]. Об этом же рассуждал и В. Михалкович: «Когда охотой занимаются не ради промысла, то главное удовольствие состоит в том, чтобы пережить азарт, радостное возбуждение, предельно контрастирующее с тоскливой рутинной будней» [Михалкович, 2006, с. 280–281]. При нехватке же спланированных и успешных действий драйв герои обретают за счет алкоголя.

В рамках сопоставления как комического приема сцены грезящейся и современной охоты противопоставлены посредством всех выразительных средств – внешности, манеры поведения, костюмов, движений, речи героев, – как и сами пейзажи: ярко освещенные солнцем или в морозной дымке заснеженные поля с перелесками (открытый пейзаж, горизонталь) и пересеченный оврагами лес с буреломом в серый осенний день (закрытый пейзаж, вертикали, ограниченность обзора). Четкая организация и динамика удачной охоты из грез контрастируют с царящим на кордоне бездельем, возлияниями и отсутствием результата [Воскресенская, 2022, с. 627–628].

Постижение российской охоты (и специфики национального отдыха) Райво идет через «процесс инициации» – ему необходимо выпить огромную дозу водки, попариться в бане, провести ночь с русской красавицей, чтобы стать своим в компании охотников [Тимофеев, б/д]. В общении с героями он оказывается словно в ситуации некоей игры, один из уровней которой – языковой. Кузьмич и Райво, каждый говоря на родном языке, понимают друг друга, выстраивая надъязыковой диалог. Кордон обретает черты наднациональной среды, где нивелируются все различия.

Природное пространство находится в оригинальном диалоге с человеком – особенности ландшафта выявляют особенности характеров героев. Длинные кадры с низкого ракурса показывают единственный расчищенный от бурьяна участок на кордоне – аккуратные дорожки серо-розоватого мелкого гравия вокруг каменных островков – ухоженный «огород» егеря, его «место силы». Так раскрывается и образ Райво с его бережным отношением к природе: он единственный, кто убирает мусор во владениях Кузьмича и

облагораживает даже окрестные луга, пройдя по ним с косой [Воскресенская, 2022, с. 629].

Именно через Райво открываются во всей красоте темно-зеленые сосновые леса, светлые березовые рощи и желтые осинники на гранитных скалах, гряды валунов вдоль берегов широких водных просторов с парящими над ними чайками (рис. 3). Камера передает динамику природных процессов – смену полутонов на закатном небе, тающие вдаль зелено-охристо-серые оттенки, трещащие под порывами ветра листья и рябь на воде. Кадры закрепляют изменения света в течение дня, смену рельефа, открытых и закрытых пространств при движении героев. В этом тонком авторском видении ощутим и подспудный диалог с мировым изобразительным искусством: говоря о визуальном ряде фильма, критик отмечал, что «Особенности национальной охоты» «сняты в тумане и в тонах, близких барбизонской школе...» [Занин, 2021].



Рис. 3. Райво над рекой

Однако природное пространство оборачивается игровой стихией. В этих вроде бы знакомых пейзажах Райво обнаруживает удивительные феномены: Кузьмич похода срезает вызревший среди бурьяна ананас; в лесу пробегает «снежный человек». Апостроф чудес русской природы становится видением пьяному Райво в ночном небе Луны в виде Земли, на что он со вздохом замечает: «А из Финляндии ее не видно» (рис. 4). И даже находящаяся за пределами природного мира техногенная среда тоже участвует в этой «игре», являя подмену содержания и функций. Военная техника, имеющая сугубо специальное назначение, обслуживает прихоти

героев будь то доставка спиртного или коровы к свояку [Воскресенская, 2022, с. 631].



Рис. 4. Луна-Земля

Взгляд «со стороны» на проявления российского характера в узнаваемых национальных ландшафтах создал, по остроумному выражению С. Добротворского, портрет «...национальной души, аккомпанирующей звоном стаканов меланхолическому абсурду» [Добротворский, 2023, с. 345]. И этот эффект опознавания «своего» наряду с отстраненным взглядом наблюдателя на русского человека на природе, в знакомых пейзажах-образах обусловил успех комедии в контексте утверждения опоры российской идентичности в национальном ландшафте.

Мультикультурное пространство: «Особенности национальной рыбалки»

Основную стихию «Особенностей национальной охоты», лесную, в «Особенностях национальной рыбалки» сменяет стихия водная. Серия комических ситуаций начинается с потери курса баркаса с рыбаками и высадки на берег в неизвестном месте (как окажется, у маленького отеля в Финляндии). Если в первом фильме тема национальной идентификации обыгрывается с помощью внешнего наблюдателя, финна Райво, то здесь сами заблудившиеся герои выступают идентификаторами ландшафта. Они ощущают

несоответствие знакомой природы и неродного жизненного пространства. В утреннем мареве под звонкое пение птиц перед ними предстают на берегу те же зеленые сосны и березы, но все чувствуют чуждость: «Что же так неуклюже все?» – недоумевает генерал. Ухоженные постройки и комфортабельный понтон со стульями и зонтиками усиливают вибрации чужеродности (рис. 5). Этот «идеальный пейзаж» слишком образцово стерильен: «Я еще вчера почувствовал – не то что-то... И ностальгия...», – рассуждает Лева. Надъязыковое пространство ландшафта первого фильма здесь отсутствует: герои обходятся минимумом слов, общаются с местными жителями преимущественно с помощью жестов и действий и стремительно возвращаются на родину «по солнцу».



Рис. 5. Понтон

Кроме культурологического смысла преодоления границ этот эпизод коррелирует и с социокультурными переменами – непосредственно в это время российские граждане получили возможность выезда за рубеж. Непредумышленное и легкое попадание за границу создает в фильме атмосферу чуда, которое вопреки возможным зрительским ожиданиям и стереотипам периода «железного занавеса» здесь не воспринимается как счастливое событие. В таком решении видится и режиссерское сопротивление клише перестроечного кино, и комедийное обыгрывание двойного парадокса: герои не ожидают, что попадут за границу, и не рады этому, а зрители не ожидают, что попадание за границу не может не осчастливить. Однако именно заграничный ландшафт заставляет

героев форсированно ощутить национальную идентичность [Воскресенская, 2022, с. 635].

Окружающая природная среда формирует образы героев. Генерал, сдержанный глава охотничьих посиделок, перевоплощается в философа, при плавании в озере упоенно изрекающего псевдоглубокомысленные фразы о приобщении к материнскому лону природы. Энергичный бизнесмен Сергей Олегович открывается с эмоционально уязвимой стороны: ожидая спасения на тепляке и узнав по мобильному телефону, что его бросила жена, слезно горюет посреди безбрежного сине-голубого водного простора (рис. 6).



Рис. 6. Бизнесмен в горе

Преображается и само место отдыха героев: на кордоне появляются беседки, стилизованные под пагоды (рис. 7), лакированный деревянный настил в саду камней. Ироничное соединение знаковых примет национальных культур в своего рода межкультурный коллаж модифицирует ландшафт – он меняется, наделяется чертами трикстера. И здесь также отчетливо выступает мотив влияния культурной деятельности человека на природу [Воскресенская, 2022, с. 636].



Рис. 7. Беседка-пагода

По мнению исследователя, «японская тема выполняет в кинокартине функции маркировки русского пространства как пограничья, в котором идет поиск этнокультурной идентичности» [Тимофеев] – процесс самоидентификации постсоветского общественного сознания, когда после открытия границ перед российским человеком буквально размыкается весь мир. При воссоединении с мировой культурой большую популярность получают неизвестные или малознакомые советскому человеку философские течения и духовные практики, эзотерическая и фэнтези-литература, что воплотилось как в изданиях востоковедческой литературы и современных восточных авторов, занятиях йогой и медитациями, так и в рецепции, зачастую сатирической, в романах В. Пелевина, или пародийной – в повестях «Евразийской симфонии» Хольма ван Зайчика (В. Рыбакова и И. Алимova). Авторы фильма явно иронизируют над этими массовыми увлечениями времени.

Сад камней, буддистские духовные практики и ритуалы лишь обогащают образ жизни на кордоне. Российский ландшафт вмещает все – он всеохватен как отечественная культура. Складывается мультикультурный образ российской природы – разнообразной и загадочной. Многомерность национального природного пространства утверждается и за счет введения фольклорного персонажа – в сцене видения Сергеем Олеговичу среди камышей, близ покосившейся трансформаторной будки на дощатых мостках,

обольстительной белокурой русалки – удивительного явления сказочного существа во вроде бы привычном природном окружении.

Кульминация визуальной философии природы в фильме – кадры ночной медитации Кузьмича, решенные с аллюзией на дальневосточную пейзажную живопись. От темных лап сосен и беседки на первом плане камера переходит к залитой лунным светом фигуре сидящего на помосте егеря и далее к бескрайней серебристой глади залива и темно-синему небу с фантастически грандиозной белой луной (рис. 8). Апеллирующая к совокупной значительности, эта сцена словно останавливает на какой-то момент комически игровую материю фильма.



Рис. 8. Белая луна

Национальный ландшафт определяет и эмоциональное взаимодействие с ним. Рупор философической линии в фильме, генерал озвучивает строками из неназванной книги взаимосвязь природы и человека в ракурсе топофилии: «Это не просто спорт или отдых – это состояние души, отдохновение от забот и тревог житейских... И требуется нам иногда самая малость, чтобы не потерять почву под ногами, ощущение Родины, мира: тихая речка, лесное маленькое озеро и немудреная снасть...»

Вся череда приключений: пересечение границы, затопление баркаса, явление русалки, операция по вывозу 15 ящиков водки из финского отеля на подлодке, работающей на спиртном, – разыгрывается в водной стихии. Множество эпизодов с показом различных состояний больших водных объемов и огромного воздушного пространства, видами утренней и вечерней дымки над волнами, раз-

ливами тумана, таящего на рассвете и сплавляющего все цвета в сизую мглу на закате, – все пространство фильма строится на натуральных съемках побережья и Финского залива. Бескрайние открытые просторы и горизонтالي определяют композиционное решение природных сцен. И даже при увеличении в этом фильме, согласно мнениям критиков, количества стандартных комедийных приемов визуальный ряд показывает искреннюю завроженность авторов красотой национальных природных ландшафтов.

Зимние ландшафты как квинтэссенция чувства природы: «Особенности национальной охоты в зимний период»

Столь же принципиальна значимость национального ландшафта и в третьем фильме, «Особенности национальной охоты в зимний период», основные визуальные мотивы – белые, занесенные снегом просторы полей, покрытого льдом залива, застывшего в морозном воздухе леса. Рогожкин вновь использует сопоставление двух линий: философская притча авторства Кузьмича, история лучшего охотника Поднебесной Ху Чжоу, изучающего тайны русской охоты (очередной иронический поворот темы Востока в трилогии), перемежается зимними буднями кордона № 13. Кадры с идущим по заснеженному полю китайским охотником (рис. 9) сменяются показом тихого зимнего вечера в домике егеря. Глухая темнота за окнами акцентирует оторванность кордона от цивилизации, которая внезапно вторгается в этот гармоничный, замкнутый мир проверяющими из различных инстанций (социальный маркер времени – несогласованная и нередко противоречащая друг другу деятельность множества надзорных органов).

Развитие этой линии сюжета строится на противопоставлении поведения и мировоззрения охотников и экологов. Их начальница Ольга Валерьевна (И. Основина) выступает с природоохранными заявлениями: «Мы охраняем природу, а вы ее насилюете... в свое удовольствие!», на что следует отповедь Левы: «Да, мы охотимся! Это тоже спорт!» и примиряющая фраза генерала: «Для нас важен процесс, приобщение к миру природы...» Очевидны риторические отсылки к первому фильму. Но, как и во втором фильме, здесь много псевдопафосных монологов – повествование начинает докучать над визуальным рядом, сами сцены выстроены уже без тонких художественных ассоциаций и отстраненности [Воскресенская, 2022, с. 643].



Рис. 9. Легендарный китайский охотник Ху Чжоу

Однако природное пространство отторгает экологов: при проверке лесных угодий им холодно и некомфортно в безмолвном морозном лесу и на заснеженной, застывшей зыби болота, один из них заблудится и окажется в медвежьей берлоге, после чего замерзших чиновников будут отогревать в горячей ванне, при ночном наблюдении за тропой миграции кабанов звери разрушают их машину – мерцающий свет фонариков не проникает в темноту закрытого лесного пейзажа, а лишь усугубляет напряженную атмосферу чуждого и неприятного пространства, которая взрывается стремительно пронесшейся животной стихией. Животные, кабаны или медведи, выступают в фильме катализаторами сатирических эпизодов, иллюстрирующих отрыв человека от природы.

Осуждаемые же экологами охотники находятся в гармонии с окружающим пространством. Солнечным морозным утром генерал на природе принимает водные процедуры в деревянной бочке, исполняя традиционного «Черного ворона» (рис. 10). А в саду камней Кузьмич привечает медведя – и в таковом мирном соседстве иронически уподобляется старцам-отшельникам в единении с природой. В этом фильме Кузьмич выступает в роли философа и не только – его образ обретает черты *genius loci*, заботливо оберегающего пространство кордона.



Рис. 10. Генерал в бочке

Природа здесь показана живущей своей жизнью в соответствии с сезонными ритмами и отвергающей пришлых. Охота на оленя завершается предсказуемо анекдотично: на гулкий звук рога мечущихся по студеному лесу охотников гудком «откликается» ремонтная дрезина на узкоколейке. Абсурдные и комичные ситуации сопутствуют и зимней рыбалке на заливе, и несуразной попытке Левы подстрелить глухаря с высоты.



Рис. 11. Медитация в саду камней

Эти суматошные сцены разряжаются эпизодами спокойного, размеренного бытия кордона (сопровожаемые тихим перезвоном колокольчиков медитации в саду камней, в которые в итоге органично втягиваются и чиновники) (рис. 11) и видами бредущего по снегу китайского охотника. В финале основные линии соединяются: вместе с Кузьмичом и Семеновым Ху Чжоу пьет чай в беседке, присоединяется в березняке к вновь идущим на зверя героям. Завершение притча получает в заключительных панорамных кадрах бескрайних белых пространств – метафоры шири национальной души, вызывающих аллюзии с эстетикой беспредельности и очевидными визуальными отсылками к мотиву сопоставления микро- и макрокосма. Снятые с низкого ракурса и благодаря этому обретшие своеобразную монументальность «охотники ледяной страны», егерь и Лева, шествуют к горизонту, где сходятся темная полоса леса и белесый небосклон с перистыми облаками (рис. 12). В контексте иронического тона притчи пейзаж выступает выразителем псевдофилософических мудрствований и вместе с тем реальным ландшафтом в целостности естественной красоты и эстетической значительности. А замершее морозное царство кордона «замедляет» человека, предоставляя возможность для внутреннего созерцания и самоосознания. Зимние пейзажи, воспринимаемые как олицетворяющие специфику российского чувства природы – с искрящимися под солнцем белоснежными просторами, оцепенелостью темного бора, бушующей метелью, – дополняют концепт национального ландшафта в трилогии.



Рис. 12. Кузьмич и Лева на горизонте

В постсоветском кинематографе, по мнению Э. Уиддис (E. Widdis), природный мир почти исчезает [Widdis, 2010, p. 82]. И только в «Особенностях национальной охоты», как и в фильмах Н. Михалкова, но с другого ракурса, используется миф о русском пейзаже как месте подлинности, не затронутом политикой и актуальной историей, отвечая популярному запросу об исторической преемственности [Widdis, 2010, p. 87].

В трилогии Рогожкина нет прямого отображения или активной критики общественных реалий 1990-х годов. При этом, как точно заметил М. Трофименков, хотя «потрясений, которые переживала страна, не было на экране, но в контексте фильма, в выборе социальных типажей-масок они, безусловно, прочитывались. В качестве спасения от них Александр Рогожкин предлагал буддистскую созерцательность, неучастие, солидарность частных людей», создав «групповой портрет российского общества на пленэре» [Трофименков, 2008]. И именно «пленэр», национальные ландшафты в авторской трактовке выявляют особенности отечественного характера, менталитета.

Замечательное пластическое решение визуального ряда кинокартин являет природу как субъект – в физической динамике, сезонных и суточных вариациях, типах рельефа, изменениях воздушной среды, света, колорита. Ландшафт российского Северо-Запада играет смыслообразующую роль в драматургии фильмов. В панорамных видах выражена эстетика строя мира в России – «эстетика беспредельности, бесконечного простора и неупорядоченного бытия – как его вечного саморасширения» [Гачев, 1988, с. 341].

Наряду с отражением эмоционально-чувственного наслаждения красотой, чутким отношением к национальной природе, ее картины выполняют и собственно комические функции – в том числе ирония над классическим мифом о гармонии человека и мироздания в постсоветской России. Особенности ландшафта соотносятся с особенностями характеров, поведения героев, раскрывая их образы, природное пространство находится в диалоге с человеком, «расширяя» его. В этих фильмах Рогожкина развиваются мотивы возвращения к истокам бытия, ухода от цивилизации и социальных ролей. Отечественный ландшафт выступает в них во всей многомерности: и как территория трюков, и как пространство единения природного и игрового, наднациональной стихии общения, межкультурного диалога – и опоры национальной идентичности.

Литература

Воскресенская В.В. Особенности национального ландшафта в трилогии Александра Рогожкина 1990-х годов // Смена вех: отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. – Москва: Канон + РООИ «Реабилитация», 2022. – С. 618–650.

Воскресенская В.В. Национальный ландшафт в отечественных кинокомедиях о деревне 1990-х годов: «деревенская трилогия» В. Чикова // Художественная культура. – 2024. – № 1. – С. 534–553. – URL: <https://doi.org/10.51678/2226-0072-2024-1-534-553>

Гачев Г.Д. Национальные образы мира: общие вопросы. Русский. Болгарский. Киргизский. Грузинский. Армянский. – Москва: Советский писатель, 1988. – 447 с.

Горячок К.Л. «Сумасшедшие и смешные»: абсурд в позднесоветском кино // Смена вех: отечественное кино середины 1980-х – 1990-х / отв. ред. Е.В. Сальникова; сост. Д.А. Журкова, Н.А. Хренов, В.Д. Эвальд. – Москва: Канон+ РООИ «Реабилитация», 2022. – С. 405–426.

Добротворский С.Н. И немедленно выпил // Добротворский С.Н. Кино на ощупь: сборник статей: 1988–1997. – Изд. 4-е, испр., доп. – Санкт-Петербург: Сеанс, 2023. – С. 345–348.

Занин А. Искусство своевременного молчания: портрет Александра Рогожкина – режиссера «Особенностей национальной охоты» // Искусство кино. – 2021. – 24.10. – URL: <https://kinoart.ru/texts/iskusstvo-svoevremennogo-molchaniya-portret-aleksandra-rogozhkina-rezhissera-osobennostey-natsionalnoy-ohoty/>

Каганский В.Л. Культурный ландшафт и советское обитаемое пространство: сборник статей. – Москва: Новое литературное обозрение, 2001. – 576 с.

Колбовский Е.Ю. Ландшафт и национальный пейзаж: опыт культурологического исследования // Ярославский педагогический вестник. – 1999. – № 3 (21). – С. 53–62.

Лавренова О.А. Пространства и смыслы: семантика культурного ландшафта. – Москва: Институт наследия, 2010. – 330 с.

Михалкович В.И. Избранные российские киносы. – Москва: Аграф, 2006. – 318 с.

Непица В.С. Ландшафт как категория эстетики кино: основные подходы // Вестник Северного (Арктического) федерального университета. Серия Гуманитарные и социальные науки. – 2021. – Т. 21, № 4. – С. 111–121. – URL: <https://doi.org/10.37482/2687-1505-V122>

Солнцева А. «Особенности национальной охоты»: как Александр Рогожкин снял научно-популярную комедию // Kinopoisk.ru. – 2020. – 03.10. – URL: <https://www.kinopoisk.ru/media/article/4002923/>

Тимофеев М.Ю. Охотники на привале: семиотика российской маскулинности в фильмах А. Рогожкина «Особенности национальной охоты» и «Особенности национальной рыбалки» // Cyberleninka.ru. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ohotniki-na-privale-semiotika-rossiyskoy-maskulinnosti-v-filmah-a-rogozhkina-osobennosti-natsionalnoy-ohoty-i-osobennosti-natsionalnoy-rybalky/viewer>

Трофименков М. Снять и забить // Коммерсантъ Власть. – 2008. – № 20, 26 мая. – С. 60. – URL: <https://www.kommersant.ru/doc/895688>

Федоров А.В. Экологическая тема в российском игровом киноискусстве звукового периода: проблемы и тенденции // Кино-театр.ру. – 2007. – 11.02. – URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/205/>

Яковлева Н. Пейзаж в русском кино // Сеанс. – 2019. – 22.02. – URL: <https://seance.ru/articles/nataliya-yakovleva-levitan/>

Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography / Ed. by G. Harper, J. Rayner. – Bristol; Chicago: Intellect Books, 2010. – 315 p.

Landscape and Power / Ed. by W.J.T. Mitchell. – 2nd ed. – Chicago: University of Chicago, 2002. – 376 p.

Mitchell W.J.T. Imperial Landscape // Landscape and Power / Ed. by W.J.T. Mitchell. – 2nd ed. – Chicago: University of Chicago, 2002. – P. 5–34.

Widdis E. «One Foot in the Air?» Landscape in the Soviet and Russian Road Movie // Cinema and Landscape: Film, Nation and Cultural Geography / Ed. by G. Harper, J. Rayner. – Bristol; Chicago: Intellect Books, 2010. – P. 73–88.

The National Landscape in Post-Soviet Film Comedy.

Alexander Rogozhkin's Trilogy

Abstract. *The article examines the specifics of visual embodiment and the role of landscapes in Alexander Rogozhkin's popular comedy trilogy *The Peculiarities of National Hunting* (1995), *The Peculiarities of National Fishing* (1998), *The Peculiarities of National Hunting in Winter* (2000). To trace how the landscape was embodied and «played» in film comedies is of interest due to the research gap in the national science of nature analysis in film comedies, as well as the relevance of studying the landscape as one of the main components of the cinematic space. The beautiful plastic solution of the visual range in these films represents nature in seasonal and daily changes, different forms of relief, variations of the air environment, light and color; and panoramic views express the «aesthetics of infinity» (G. Gachev) of the structure of the world in Russia. Obviously, there is also a kind of rethinking of a great cultural tradition – the landscape as the place of residence of the people, the most important means in creating a national identity. In these films, the Russian landscape correlates with the characteristics of the characters and behavior of the heroes, revealing their images – the natural space is in a kind of dialogue with a person – and acts both as a territory for tricks and as a space of unity of natural and playful, intercultural dialogue.*

Keywords: *Russian film comedy; 1990s; national landscape; natural space; national identity; Alexander Rogozhkin.*

ТРАВЕЛОГИ
TRAVELOGUES

Е.И. Морозова

Травелог как форма эволюции литературного путевого очерка.

Основные композиционно- семантические составляющие

Аннотация. В статье при помощи дискурсивно-исторического анализа путевых очерков белорусского телевидения 1970-х годов (например, «Спадчына» («Наследие») классика литературы В. Короткевича) и популярных в XXI в. на телевидении и в Байнете выпусков («Путешествие дилетанта», «Я хочу это увидеть!» и др.) показано, что белорусский очерк сохраняет и развивает при помощи специфических аудиовизуальных коммуникативных средств основные композиционно-семантические составляющие литературного путевого очерка. Так, установлено его интенсивное авторское начало, которое предполагает использование лексического и невербального портрета автора-ведущего, диалогизированного монолога, прямого обращения к зрителю. Отмечен художественный символизм, который реализуется как синкретизм адресата и близкого ему пространственно-природного окружения, выявляется в лейтмотивах типа Дерева вечности. Определено, что публицистическая составляющая выражается в использовании коммуникативных стратегий риторического повтора, субъективно-личностной оценки и др.

Ключевые слова: авторское начало; субъективизм; художественный символизм; публицистическая составляющая; путевой очерк; травелог.

Журналистика путешествий как процесс осмысления языковой личностью географического пространства имеет исключительно важное значение для развития общества и культуры. Так, например, записки путешественников периода Великих географических открытий поспособствовали осмыслению гомогенности мира и становлению его научной картины. Обращаясь к отдельным жанрам электронной аудиовизуальной журналистики путешествий XXI в., отметим, что очерк очень популярен как на телевидении, так и в Интернете, ввиду простой и понятной фабулы, чаще всего малозатратной технологии создания, доступной даже одному человеку (блогеру). Можно наблюдать, как авторы контента копируют друг у друга популярные лексические и визуальные коммуникативные средства. Недостаточно осмысленным остается близкий и априори понятный опыт белорусского телевидения, связанный с творчеством классиков литературы, в том числе И. Мележа, С. Граховского, Г. Буравкина, который с 1978 по 1990 г. был председателем Государственного комитета БССР по телевидению и радиовещанию, В. Короткевича, ярких журналистов, в том числе Н. Касьяновой, А. Чуланова, режиссеров В. Забелы, Н. Павлова и многих других.

Большинство исследователей, например, датские теоретики М.С. Дамк'ер и А.М. Ваадэ (M.S. Damkojer, A.M. Waade), российские ученые А. Полонский, Ю. Булдакова, А. Майга, Н. Кривцов, И. Показаньева, называют жанровую форму журналистики путешествий, предполагающую, что автор говорит от первого лица, активно делится со зрителем своими наблюдениями о том путешествии, которое уже завершено. История термина связана с опытом американских путешественников и кинолюбителей Б. Холмса, Андре де Ваарэ, Дж. Фитцпатрика и др., которые на открытом воздухе выступали с рассказами о своих поездках и называли эти лекции травелогами.

Характерно, что теоретики литературного путевого очерка от русских формалистов (Т. Роболи) до представителей методологического материализма (М. Черепанов, Е. Журбина, Б. Стрельцов) к основным его особенностям относят яркое авторское начало и даже более – автопортретность [Никулина, 1975, с. 32]. Естественно, путешественник сравнивает чужое, незнакомое и, очень вероятно, непонятное ему пространство со своим, которое осмысливается как близкое и безопасное, по меткому выражению Э. Багирова и Р. Борецкого, в очерке «человек является тем центром, вокруг которого группируются факты, предметы, события» [Жанры..., 1967, с. 79]. И сверхзадача автора – не путешествие, а возвращение, не

познание чужого жизненного мира, а осмысление своего. Создатель путевого очерка ищет ответы на поставленные еще в классической философии вопросы, что такое человек, как он взаимодействует с природой и другими людьми. Эта особенность сближает путевой очерк с эссе, подтверждение находим в истории белорусской журналистики. Например, Д. Яканюк жанровую принадлежность своей передачи о поездке в Германию с группой белорусских детей в 1994 г. «Нямеччына вачамі беларуса» («Немецчина глазами белоруса») в сценарии охарактеризовал как эссе. Размышление адресанта путевого очерка нередко связано с осмыслением себя не только в реальном, но и в перцептивном времени, в процессе исторического развития страны, народа. Отмечая эту особенность, профессор Г. Новикова образно назвала телепутешествия «аттракционами времени и пространства» [Новикова, 2008, с. 161]. Такая коннотация зафиксирована в телевизионной практике, например ленту «Мой Мінск» (1996 г., реж. В. Басов) ее создатели называют путешествием «в глубины истории, в сокровищницы собственной памяти». В специфических культурно-исторических реалиях сформировались практически отсутствие развлекательной составляющей и злободневность путевого очерка, напомним, традиционно его, наряду с фельетоном и памфлетом, относили к группе художественно-публицистических жанров, такую дефиницию можно найти в работах исследователей Е. Журбиной [Журбина, 1969, с. 10], Б. Стрельцова [Стрельцов, 1990, с. 191], К. Панцерева [Панцеров, 2004, с. 1], В. Цвика [Цвик, 2009, с. 304], И. Пархоменко [Пархоменко, 2016, с. 68] и др. В таком определении подчеркивается также образная составляющая путевого очерка, присущее ему свойство воздействовать не только на ментальную, но и на эмоциональную сферу адресата.

Авторами передач Минской студии телевидения, начиная с ее основания в 1956 г., были писатели. Закономерно предположить, что в своей телевизионной деятельности они развивали, адаптировали к специфике электронной аудиовизуальной коммуникации жанры печатной журналистики. Согласно с нашей гипотезой, травелог сохраняет и развивает композиционно-смысловые элементы литературного путевого очерка. Мы верифицируем гипотезу на материале популярных в XXI в. белорусских выпусков «Путешествие дилланта» (с 2019 г. выходит в Интернете), «Я хочу это увидеть!» (телеканалы «Беларусь-2», «Беларусь-24») и травелогов ВВС, а также цикла передач белорусского телевидения «Спадчына» В. Короткевича (Студия Белорусского телевидения, 24 января 1976 – сер. 1990-х годов). Основной в этой статье дискур-

сивно-исторический подход предполагает исследование процесса изменения формы и содержания языковых знаков в их сопоставлении и с учетом нескольких уровней контекста (идейного, социально-исторического, личностного, связанного с биографией, творчеством адресата в широком смысле).

Яркое **авторское начало**, связанное с личным освоением пространства адресантом, в травелоге может быть как автобиографической характеристикой языковой личности ведущего, так и приемом художественной типизации, когда ведущий исполняет роль путешественника – «Гималаи с М. Пэйлиным» («Himalaya with Michael Palin», 2004, BBC), «80 всемирных богатств с Д. Крукшанком» («Around the World in 80 Treasures with Dan Cruickshank», 2005, BBC), передача «Я хочу это увидеть!» имеет подзаголовок «с Владимиром Богданом», «Путешествие дилетанта» с 2019 г. выходит под названием «Путешествие с Жигамонтом» (фамилия автора). Очевидно стремление создателей травелога сделать передачу брендом, востребованным на современном медиарынке. Для создателей «Я хочу это увидеть!» востребованность ассоциирована с новизной, молодостью, и фронтмен получил отчетливые социокультурные характеристики. В. Богдан использует разговорные слова и выражения в основном из когда-то молодежного сленга, например, «*на минуточку*», «*крутой*», «*о'кей*», «Скоро стукнет сто лет, как собирается экспозиция Туровского музея» («Я хочу это увидеть! Свислочь и окрестности», 2019). Характерно, что в субъектных позициях ведущих «Я хочу это увидеть!» и «Долгий путь вниз» («Long Way Down», BBC-2, 2007) есть немало общего. В. Богдан в своих монологах подчеркивает тот факт, что его одежда является важным в семиотическом отношении визуальным знаком: «Я в вещах человек непритворный. Минимальный набор одежды *мотоциклиста-путешественника* – и достаточно» («Я хочу это увидеть! Свислочь и окрестности», 2019). Кожаная куртка, так называемая косуха, и джинсы являются узнаваемыми составляющими образа байкера. Если, например, в передаче «Долгий путь вниз» («Long Way Down», BBC-2, 2007) он позволяет авторам воплотить «культ дружбы», который, как доказал, в частности, один из представителей русского формализма Т. Роболы [Роболы, 1926, с. 46], характерен для телепутешествия. Ведущие Э. МакГрегор и Ч. Бурман («Долгий путь вниз») знакомятся с любителями мотоциклов из других городов, подчеркивая, таким образом, тот факт, что они развивают традиции американских байкеров 1950-х годов. Здесь проявляется очень важная характеристика травелога, связанная с его социокультурной функцией: осмысление

пространства языковой личностью осуществляется в выпусках этой жанровой формы неотъемлемо от осмысления своей истории. Очевидно, в нашей стране субкультура байкеров развивается только в последние годы, идеи, в ней заложенные, по большей части заимствованы и не соответствуют мироощущению белорусов. Более удачным решением, вероятно, было бы связать образ ведущего с субкультурой, которая начала развиваться примерно на том же историческом отрезке, что и движение байкеров, однако имеет корни в сознании как белорусов, так и русских, движением туристов-любителей, продолжая традиции передачи «Ветер странствий».

Характерно, что ведущий «Путешествия дилетанта» («Путешествия с Жигамонтом») в противоположность ведущему «Я хочу это увидеть!» практически не имеет ярких социокультурных характеристик. Его специфика формируется в процессе осмысления создателями передачи исторического времени. Ведущий «Путешествия дилетанта» – человек, возможно, из XIX столетия, когда дилетантами называли тех людей, которые, не являясь профессионалами в определенной области, имеют глубокие знания, обусловленные устойчивым интересом к ней. Не историк, но эрудированный книголюб, Жигамонт одет в изрядно потрепанное, но элегантное пальто, на голове у него красуется шляпа. Это может указывать на его непростое, вероятно, даже дворянское происхождение. У руке он привычно держит большой портфель для бумаг, носит очки, возможно, испортил зрение, много читая.

Важной характеристикой языковой личности ведущего «Путешествия дилетанта» является использование им слов из диалектов белорусского языка. Это, очевидно, стало продолжением традиции, заложенной автором-ведущим передачи «Спадчына» («Наследие»), классиком белорусской литературы Владимиром Короткевичем. Сравним лексические фрагменты из «Путешествия дилетанта» – «калі дом Кастравіцкіх *шашаль пабіў*, дык яны пабудавалі гэты палац» (когда дом Кастровицких побил *шашаль*, они построили этот дворец), «Стэфан Кастравіцкі грошы *маў* у кішэнцы, «*Скуль* яны ўзяліся?» (Стэфан Кастровицкий деньги *маў* в кармане. *Скуль* они взялись?), «*дзічыну перлі* сюды» (*дичину перли* сюда) («Новые путешествия дилетанта. Большие новоселки», 2012) и «Перанясемся на стагоддзе з *гакам* назад. Вершы *іхнія* ходзяць перапісаныя ад рукі» (Перенесемся на век с *гаком* назад. Стихи *ихние* ходят переписанные от руки) («Спадчына», 1976). Благодаря вводу слов и выражений ограниченного употребления телевизионные адресанты создают речевой портрет своей аудито-

рии – белорусов, тех, кто проводил детство в деревне у бабушки, и эту лексику, активно ее не используя, сохраняет в подсознании. К нему апеллирует ведущий, что содействует установлению непосредственной, дружеской и доверительной коммуникативной связи адресанта и адресата.

Сотворчеству автора и аудитории способствует также ввод в текст лексем со значением размышления, например, «Зараз гарадзішча няма, бо яго раскапалі. І я тых, хто гэтае гарадзішча распахваў, вельмі *добра разумею...*» («Новые путешествия дилетанта», Волковыск, 2010), «*На маю думку, шаноўнае панства, назова гэтая – Леднікі – магла пайсці ад паграбоў такіх, sklepaў, якія называлі Леднікамі*» («Путешествия дилетанта. Деревня Ледники», 2012). Стремление автора не убеждать адресата, а думать вместе с ним, только предлагая свои версии, мнения, является продолжением традиции популярной передачи белорусского телевидения «Ветер странствий» (11 декабря 1966–1994), сравним: «*Мне, например, видятся в его [Сцяпана Палубеса. – А. М.] изразцах цветы белорусского луга*» («Ветер странствий № 239», 1992).

Если в «Путешествии дилетанта» глаголы со значением мнения, оценки используются, чтобы передать размышления, то в «Я хочу это увидеть!» они, как правило, служат средством усиления эмоциональной оценки: «В Беларуси есть маршрут «из хаты в хату», который, *на мой взгляд*, как нельзя лучше отражает белорусское гостеприимство» («Я хочу это увидеть. Туров», 2019), «Прямо за моей спиной – Крестовоздвиженская церковь. Здание далеко не новое, *но, по-моему*, очень красивое» («Я хочу это увидеть. Лунинец», 2019), «рядовым же туристам, *я уверен*, будет интересно и кинематографическое прошлое костела» («Я хочу это увидеть. Дятлово», 2019)

Традиционным для выпусков является прием диалогизированного монолога, т.е. обращения к зрителю как к собеседнику. «Я вот смотрю на вас и вижу, что вы, наверное, хотите спросить у меня, почему это место так называется?» Отмечено использование специфических обращений – «шаноўныя» (уважаемые), «паважа-нае панства» (уважаемое панство), «панове». Обращения меняются из выпуска в выпуск, подчеркивается мотив поиска агентствами телевизионной коммуникации своего места в историческом пространстве и времени, а также незавершенность этого поиска [Марозава, 2024, с. 19]. В этой связи показателен интерес автора травелога к этимологии названий географических мест, а конкретнее – к тому, как они связаны с образом жизни людей. Например, конструируя интертекстуальную реминисценцию к терпеливости, рассудитель-

ности, неспешности как к чертам национального характера белоруса, Ю. Жигамонт создает иронический контекст. Так, про деревню Ледники от отмечает: «Кажуць, ідзе глабальнае пацяпленне, і леднікі паўсюль растуць, але нашыя, беларускія, Леднікі, яны стабільныя» (Говорят, идет глобальное потепление, и ледники повсюду тают тают, но наши, белорусские, Ледники, они стабильные) («Путешествие с Жигамонтом. Деревня Ледники», 2018). Поясняя название деревни Пуково, Ю. Жигамонт подчеркивает неочевидные отличия русского и белорусского языка, например, по-белорусски «пукаць» – «играть на скрипке» («Путешествие с Жигамонтом. Деревня Комсомольское»).

Кроме того, в травелоге благоприятное географическое пространство осмысливается как необходимое условие для раскрытия потенциала личности на примере поэта, учителя наследника русского престола Федора Алексеевича Симеона Полоцкого, монахини и просветительницы Евфросинии Полоцкой, славянского первопечатника Ф. Скорины, композитора М. К. Агинского («Спадчына. Залесье», 1983), поэта А. Мицкевича, военного стратега Т. Костюшки («Спадчына. На берегу», 1981) и др. Практически нет романтизации образов, авторы стремятся к психологизму, когда предлагают адресатам путем мысленного эксперимента перенестись в те условия, в которых оказался действующий герой. Например, про Евфросинию Полоцкую, которая после пострига поселилась в очень узкой келье, где стоя переписывала книги, В. Короткевич говорил: «Спешчаная князёўна. Не ведаю, мабыць, ніхто з нас не згадзіўся б жыць так» (Избалованная княжна. Не знаю, наверное, никто из нас не согласился бы жить так.) («Спадчына», 1974).

Художественный символизм травелога связан с его синкретизмом: подчеркивается взаимосвязь жизни человека и развития природной среды. В студии программы «Спадчына» использовался макет мощного дуба. Так называемый Дуб Кривошапки (одного из первых славянских князей) был лейтмотивом творчества В. Короткевича. Ветви дерева словно объединяют людей, которые живут и развиваются до тех пор, пока сохраняют общий корень – понимание единого для них происхождения и образа жизни. Синкретизм сохраняется в осмыслении не только настоящего, но и прошедшего времени. Например, в передаче «Путешествие дилетанта», когда рассказывают о подавлении восстания 1863 г. и гибели людей, в кадре показан осенний лист, он лежит среди ветвей рябины, когда ведущий говорит про людей, погибших во время Первой мировой войны, в кадре появляются длинные ростки камыша, они колышутся на ветру. Несмотря на очевидное домини-

рование акустических знаков в текстах травелогов, синкретические визуальные знаки-символы являются активными в семантическом плане, чаще всего заменяют сложные ретроспективы с артистами.

Что касается **публицистической составляющей** передач, можно отметить, что она связана в основном с темой охраны историко-культурного наследия, перцептивной прерывности исторического процесса, забвения того, что для предыдущих поколений было важным и значительным. Чтобы акцентировать вышеуказанные проблемы, авторы расширяют сферу использования коммуникативных средств публичной полемики, в частности, они используют лексический повтор: «Касцёл быў нашкоджаны і яго разабралі, разабралі нават званіцу, якая не была нашкоджаная (Костел был поврежден, его разобрали и даже звонницу разобрали, которая не была повреждена), «за савецкім часам жвір бралі з таго месца, дзе былі пахаваныя паўстанцы, дзе была магіла» (в советское время плодородную почву брали с того места, где были похоронены повстанцы, где была могила)» («Путешествие с Жигамонтом. Деревня Лыцавичи», 2019). В приведенных примерах лексические повторы, очевидно, использованные авторами сознательно, добавляют текстам динамики, эмоциональной насыщенности. Со временем публицистическая составляющая активнее эксплицируется, тексты становятся все более полемическими, обращенными непосредственно к адресату: «Я вам хачу сказаць, *шаноўнае панства*, што ў нас вельмі мала храмаў, асвечаных у гонар беларускіх святых, а хто ж, як не беларускія святыя, просіць перад богам за Беларусь і за нас грэшных?» (Я вам хочу сказать, *уважаемое панство*, что у нас очень мало храмов, освященных в честь наших белорусских святых, а кто ж, если не белорусские святыя, просит перед богом за Беларусь и за нас, грешных?) («Путешествие с Жигамонтом. Деревня Верейки», 2018). Лексический повтор совмещается с полемическим тезисами, например в следующих лексических фрагментах: «Калі прыйшлі саветы, то яны чамусьці вырашылі *могілкі старажытных знесці і на месцы старажытных могілак збудаваці школу для дзетак*. Можна сказаць, што школу тут збудаваці на *касцях*» (Когда пришли советы, то они почему-то решили *кладбище древнее снести и на месте древнего кладбища* построили школу для деток. Можно сказать, что школу тут построили на *костях*) («Путешествие с Жигамонтом. Деревня Городище», 2021).

Таким образом, белорусский травелог, который чаще всего представляет собой субъективный нарратив о путешествии с возвращением, является формой развития литературного путевого

очерка, заимствуя характерный для него способ субъективного, связанного с самопознанием, осмысления автором-ведущим географического пространства в его историческом развитии. Основными композиционно-семантическими компонентами такого художественного конструирования являются интенсивное авторское начало, которое предполагает использование лексического и невербального портрета автора-ведущего, коммуникативный прием диалогизированного монолога, формы прямого обращения к зрителю. Также отмечен художественный символизм травелога, который реализуется как синкретизм адресата и близкого ему пространственно-природного окружения и выявляется в лейтмотивах типа Дерева вечности. Публицистическая составляющая выражается в использовании в качестве коммуникативных стратегий риторического повтора, субъективно-личностной оценки и др., в доминировании акустических знаков над визуальными.

Литература

Жанры телевидения / Э. Багиров, Р. Борецкий, Л. Груховская [и др.]; Комитет по радиовещанию и телевидению при Совете Министров СССР, Научно-методический отдел. – Москва, 1967. – 251 с.

Журбина Е.И. Теория и практика художественно-публицистических жанров (Очерк. Фельетон). – Москва: Мысль, 1969. – 399 с.

Марозава А.І. Эвалюцыя метафары сяброўства ў перадачах беларускага тэлебачання першай паловы 1956–1990-х гг.: семантычны, прагматычны і сінтаксічны ўзроўні кагнітыўнага мадэлявання // Журнал Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта. Журналістыка. – 2024. – № 1. – С. 11–19.

Никулина Г.Ю. Телевизионный очерк (жанровые признаки и тенденции развития): дис. ... канд. филол. наук. – Москва, 1975. – 194 с.

Новикова А.А. Современные телевизионные зрелища: истоки, формы и методы воздействия. – Санкт-Петербург: Алетей, 2008. – 208 с.

Роботи Т. Литература путешествий // Русская проза: сб. ст. / отдел словесных искусств Г.И. И.И.; под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. – Ленинград, 1926. – С. 42–74.

Панцерев К.А. Путевой очерк: эволюция и художественно-публицистические особенности жанра: автореф. дис. ... канд. филол. наук. – Санкт-Петербург, 2004. – 24 с.

Пархоменко И.В. Очерк в жанровой системе печатных и электронных средств массовой информации: дис. ... канд. филол. наук. – Воронеж, 2016. – 211 с.

Стрельцов Б.В. Основы публицистики. Жанры. – Минск: Университетское, 1990. – 239 с.

Цвик В.Л. Телевизионная журналистика. – Москва: Юнити: Юнити-Дана, 2009. – 495 с.

Travelogue as a form of evolution of a literary travel essay.

Main compositional and semantic components

Abstract. *The article uses a discourse-historical analysis of travelogues on Belarusian television in the 1970s (for example, «Spadchyna» («Heritage»), a classic of literature by V. Korotkevich) and popular in the 21st century on television and in the bynet episodes («Travel of an Amateur», «I Want to See It!», etc.) it is shown that the Belarusian travel series preserve and develop, with the help of specific audiovisual communication means, the features of a literary travel essay. In particular, an intensive authorial principle has been established, which involves the use of a lexical and non-verbal portrait of the author-presenter, a dialogized monologue, and a direct address to the viewer. The artistic symbolism of the travelogue is noted, which is realized as the syncretism of the addressee and the spatial and natural environment close to him and is revealed in leitmotifs such as the Tree of Eternity. It has been determined that the publicistic component of the travelogue is expressed in the use of communicative strategies of rhetorical repetition, subjective personal assessment, etc.*

Keywords: *author's origin; subjectivism; artistic symbolism; journalistic component; travel essay; travelogue.*

ЛОКАЛЬНЫЕ
И РЕГИОНАЛЬНЫЕ ОБРАЗЫ

LOCAL
AND REGIONAL IMAGES

Ю.В. Потресова

В горах Казахстана.

Тамара Рейн на летней практике
Московского Полиграфинститута. 1935 г.

Аннотация. В статье представлен обзор истории проведения художественной практики студентов Московского Полиграфинститута в 1935 г. в горном Казахстане. Исследование событий произведено на основе документов, сохранившихся в архиве участницы практики Т.М. Рейн. На фоне реконструкции событийной канвы путешествия рассмотрена эволюция образа горного Казахстана в творчестве Т.М. Рейн, от импрессионистичности натурных эскизов до продуманности итоговой работы – цветной ксилографии «В горах Казахстана». Проанализировано пространственное построение композиции гравюры в контексте теории В.А. Фаворского.

Ключевые слова: пространственное построение композиции; Тамара Мироновна Рейн; Дора Владимировна Бродская; Лидия Николаевна Радиная; ксилография; Казахстан; Московский полиграфический институт.

Летом 1935 г. три молодые художницы – студентки Московского полиграфического института Лидия Радиная, Дора Бродская и Тамара Рейн – готовились отправиться на летнюю практику в один из отдаленных краев Советского Союза – Казахскую автономную республику, так назывался в те годы Казахстан, входивший до 1936 г. в состав РСФСР. Республика постепенно воз-

вращалась к жизни после голода 1932–1933 гг. По мнению руководства страны, для развития животноводства в числе прочих были необходимы идеологические усилия – наглядная агитация колхозников. Для создания плакатов на тему развития народного хозяйства художникам необходимо было своими глазами увидеть колхозную жизнь и отразить ее в работах.

В статье «Годы учения», опубликованной в одиннадцатом выпуске альманаха «Панорама искусств», Тамара Рейн вспоминала: «Летом 1935 года наш курс разъехался на практику кто куда. Мы втроем – Лида Радина, Дора Бродская и я – выбрали самый экзотический из предложенных нам объектов – мясомолочный совхоз в Казахстане. 16 июня на Казанском вокзале нашу тройку провожала настолько большая компания, что перегородила перрон. Ехать до Алма-Аты надо было шесть суток. Поездка оказалась весьма романтической, о чем сохранился «Дневник практики», заведенный Лидой, куда мы по очереди заносили события и сопровождали их картинками. Уходя на фронт, Лида оставила этот дневник мне. Он представляет интерес своеобразной характеристикой времени, людей, но главное – памятью о Лиде, незаурядной героической личности. Она погибла в 1941 году» [Рейн, 1988, с. 154].

Лидия Радина и Дора Бродская учились в группе «плакатистов», в отличие от Тамары Рейн, представлявшей группу «книжников». Дора Владимировна Бродская (1909–1985) училась в студии П.Я. Павлинова, в 1929 г. поступила во ВХУТЕИН, после его расформирования оказалась в Ленинградском институте живописи, скульптуры и архитектуры (бывшей Академии художеств). Позже вернулась в Москву, где училась у Л.А. Бруни, А.А. Дейнеки, К.Н. Истомина. В дальнейшем стала известным художником-монументалистом, принимала участие в росписи павильона Азербайджанской ССР на ВСХВ, плафонов станции метро «Измайловский парк» и многих других архитектурных ансамблей. Работала и как художник-станковист, ее живописные и графические произведения находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, Государственного музея имени Савицкого в Нукусе (Каракалпакия), многих других музеев и частных коллекций. Тамара Мироновна Рейн (1915–2000) – московский художник-график, мастер акварели, рисунка и эстампа. В 1931 г. поступила на художественно-графический факультет Полиграфического института, образованный из только что распавшегося легендарного ВХУТЕИНАа, где училась у профессоров М.С. Родионова, Н.Н. Купреянова, В.А. Фаворского, А.Д. Гончарова, К.Н. Истомина, М.А. Доброва, Л.А. Бруни. В 1945 г. Тамара Мироновна вступила в МОССХ –

Московское отделение Союза советских художников. Работы художницы находятся в собраниях Государственной Третьяковской галереи, ГМИИ им. Пушкина, а также во многих региональных музеях, галереях и частных собраниях. Тамара Рейн – составитель (совместно с В.И. Костиным) и один из авторов книги «Художник, судьба и Великий перелом. ВХУТЕМАС – ВХУТЕИН – Полиграфинститут – МИИИ. Мемуары уцелевших о времени, учителях и товарищах». О Лидии Николаевне Радиной, к сожалению, сохранилось не так много информации. Она родилась в 1908 г., в конце 1920-х, по сведениям Переславльского музея-заповедника, училась в студии живописи и рисования профессора Д.Н. Кардовского – в собрании музея сохранилось несколько ее рисунков. Далее учеба на художественном факультете Полиграфического института, после окончания которого Лидия Николаевна работала как иллюстратор детских книг. В 1941 г. ушла добровольцем на фронт.

О том, как проходило путешествие художниц в Казахстан, мы можем узнать из сохранившегося в архиве Тамары Мироновны Рейн дневника, упомянутого ею в статье для «Панорамы искусств». Записи, которые девушки вели по очереди, чередуются в нем с живыми, обаятельными, а иногда и довольно ироничными набросками, изображающими природу, людей и их быт, некоторые забавные эпизоды путешествия. Несколько упоминаний о событиях поездки содержится и в личном дневнике, который Тамара Мироновна вела в течение всей жизни. Также в семье художницы сохранился ряд живописных работ, выполненных ею во время практики, и несколько экземпляров цветной ксилографии, сделанной позже по впечатлениям от путешествия. Опираясь на эти документальные свидетельства, можно реконструировать как событийную канву той поездки, так и внутреннюю жизнь художниц – их мысли, ощущения и те трансформации, которые в творчестве Тамары Рейн проложили путь от натуральных набросков и этюдов к созданию полноценного и своеобразного образа пространства горного Казахстана, по всей вероятности, одного из первых по времени создания в советском искусстве.

Итак, перед нами дневник, пожелтевшая от времени тетрадь в черном коленкоровом переплете. На титульном листе прощальная записка Лидии Николаевны, оставленная в 1941 г.: «Тамара, до свидания, уезжаю на фронт». Свидеться, увы, им уже не было суждено.

На второй странице вклеена фотография трех молодых художниц: улыбающиеся Бродская и Рейн по краям, мрачновато-драматичная Радина в центре (рис. 1).



Рис. 1. Дора Бродская, Лидия Радина, Тамара Рейн. Алма-Ата, 1935

Первая запись сделана на следующий день после прибытия в Алма-Ату, 23 июня 1935 г. В местном отделении «Всекохудожника» – Всероссийского кооперативного союза работников изобразительных искусств – девушки получили направление в Кегенский район. Были сформулированы и цели практики, связанные с развитием животноводства в регионе. Несколько страниц в дневнике посвящено докладу Л.М. Кагановича и сформулированной в нем задаче – «сделаем 1935 г. годом мощного подъема животноводческих совхозов». Заряженная этими плодотворными идеями маленькая творческая группа 28 июня на грузовике тронулась в путь. В дневнике можно прочесть краткое описание пейзажа: «Степь с зеленью, синие горы, отдельные деревья конической формы, группы кустов», – пишет Тамара Рейн. Дорога заняла два дня и была очень непростой. «Едем в ущелье высоченных каменно-рыхлых гор. Почти винтообразные спуски и подъемы. Первое проклятье по адресу автодора. <...> Подъем – берем, мост (любопытный формально), степь (дискуссия плакатистов по поводу цвета неба и горы). Темнеет, спешим, чтоб переехать реку до темна, почти с предельной скоростью, хорошо, ветер в лицо... На земле холодно и сыро, на голову летят мешки и ящики. Все встают, отряхнутся. Голова кругом» (Тамара Рейн). Так и двигались, преодолевая подъемы и спуски, падения из кузова грузовика, необходимость толкать машину. Тем не менее, заночевав в Чилике, прибыли в Кегенский без серьезных жертв. Встречены были очень тепло: «Мы довольны и нам рады, – пишет Дора Бродская. – Секретарь парт-

ячейки уже дал нам задание. <...> Отношение необычайно чуткое, люди совершенно замечательные, настоящие наши. Радостное волнение, жить прекрасно». Интересно, что окружающая Кеген природа охарактеризована Тамарой Рейн и Дорой Бродской совершенно противоположно. Тамара Рейн: «Есть: комната, стирка, речка, печка. Нет: хороших пейзажей». Противоположное мнение Доры Бродской: «Пейзажи прекрасные». Устроившись на месте, приступили к работе: «Уже работаем: акварели, масло – этюды. <...> Очень трудно писать живопись, страшно быстрые перемены погоды, цвета неба и земли. <...> К главному еще не приступали – коров не видали».

Художницы прихватили с собой и вдохновляющее чтение. «Мастеров читаешь – здорово. Как-то у них получается работать много, организованно, хорошо. Впрочем, наверное, тоже страдали. Хотя Дейнека говорит, мучиться не надо, пишите с радостью, и все получится. Только это он, наверное, нам так говорит» (Дора Бродская). «Горы совершенно белые от вчерашнего снега. Солнце теплое. Пишу с удовольствием, вспоминая вчерашнее чтение мастеров – Сезанна – импрессионистов» (Лидия Радина).

В дождливые дни работают над портретами колхозников. «Портреты писать трудно. Бродская жалуется на плоскостность. А Радина от плоскостности отошла. <...> А у меня ни черта путного. Нет формы, нет цвета, а хочется писать еще акварелью...», – сокрушается в дневнике Тамара Рейн. Надо сказать, что при этом немногие сохранившиеся портреты, написанные Тамарой Мионовной в поездке, очень выразительны и интересны по цвету, даже без скидки на то, что написаны двадцатилетней художницей, делающей только первые шаги в искусстве. Особенно выделяются две работы – «Портрет колхозницы» (рис. 2) и «Дети Казахстана» (рис. 3). И женщина, и дети изображены внутри юрты, на их лицах отблески огня. Композиция картин, вероятно, обусловлена ограниченным внутренним пространством помещения, в котором проходила работа над ними. Фигуры занимают почти всю плоскость холстов, выступая на зрителя из теплой темноты бордового фона. Такое композиционное решение создает ощущение интимности, близкого, почти физического контакта с персонажами, лица их печальны и отстраненны, а взгляды обращены в сторону от зрителя, куда-то за пределы картины. Этот странный контраст близости и отстраненности, вероятно, возник в этюдах спонтанно, как непосредственное отображение реальности. И в то же время здесь есть зерно для будущего осмысления художественного образа.



Рис. 2. Тамара Рейн.
Портрет колхозницы. 1935



Рис. 3. Тамара Рейн.
Дети Казахстана. 1935

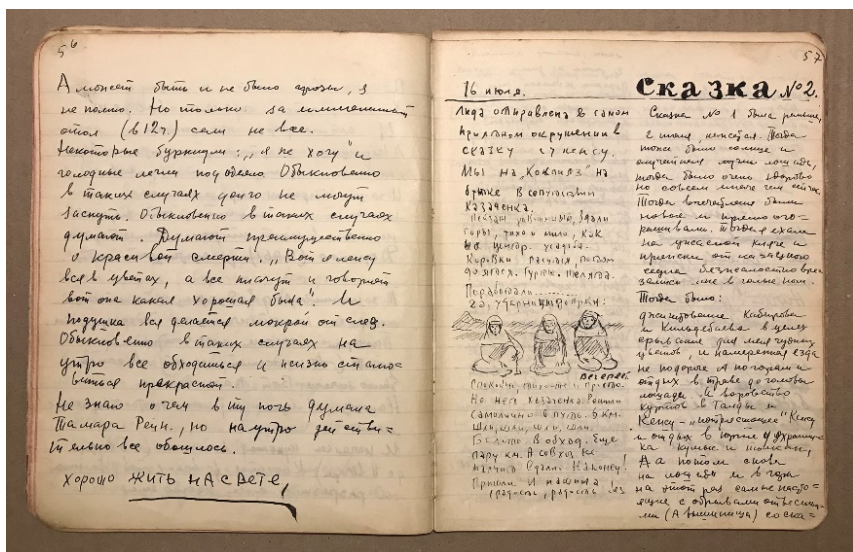


Рис. 4. Разворот дневника практики. 1935

Конечно, очень сложно за столь короткое время узнать и понять совершенно незнакомую страну, людей иной культуры, другого быта и мышления. Художницы упорно работают с натуры, а ведь перед ними стоят еще и идеологические задачи. «Всё-таки месяц практики мало, торопишься, это плохо. А мы так мало еще умеем...», – сетует Дора Бродская в одной из записей.

8 июля художницы решительно потребовали у колхозного руководства, чтобы их наконец отправили на пастбища. И вот 9 июля группа разделилась – Лидия отправилась на гурт Кенсу, а Тамара и Дора – на ферму Луговское. Дневник в это время ведется двумя параллельными колонками, видимо, кто-то из девушек заполнял его позже, по воспоминаниям (рис. 4). «Завтра переезжаем совсем в царство коров», – пишет Дора Бродская. Итак, наконец происходит долгожданная встреча с коровами. Вот как описывает ее Тамара Рейн: «С утра отправляемся пешком в гурт. <...> Доходим. Неприятно поражена пейзажем. Зелень на зелени. Скученные юрты. Давящие зеленые горы. Коровы по мастям. <...> Грязь. Экзотические доярки. Растерянность. За что взяться? <...> Нужно решить конкретно, над чем работать и собирать материал для композиции. Иначе ничего не успеешь. А всякого много. Даже пейзаж заинтересовал здесь». Похоже, речь идет о впечатлении, из которого вырос этюд «На пастбище» (рис. 5). «Трудно в одинаковой зелени построить пространство в направлении плоскостей уступов гор», – отмечает художница. Действительно, почти вся картина заполнена зеленым цветом. И все же воспоминания о лекциях любимого профессора Тамары Рейн Владимира Андреевича Фаворского, посвященных способам построения пространства в изобразительном искусстве, заставляют художницу упорно искать решение. Так же, как на портретах, изображенным здесь объектам как будто тесно в рамках холста. Взгляд стремится через плоскость плато на переднем плане, поверхность которого подчеркнута полосами бегущих теней облаков, к вздымающейся в глубине громаде горы, упирающейся вершиной в край холста, как будто пытающейся раздвинуть пространство картины. Оттолкнувшись от ее склона, взгляд возвращается к переднему плану, где с трогательной тщательностью выписаны юрты и силуэты различных видов рогатого скота. В процессе разглядывания многочисленных деталей, изображенных на плато, внимание незаметно вновь устремляется к склону горы в глубине. При некоторой наивности и прямолинейности цветового и композиционного решения этюд притягивает внимание именно этим пространственным круговоротом, заставляя взгляд снова и снова проходить по одному и тому

же пути, гипнотизируя зрителя, как, вероятно, и сама художница была загипнотизирована этим новым, незнакомым ей ранее построением пространства.



Рис. 5. Тамара Рейн. На пастбище. 1935

15 июля Лидия вернулась в Луговское, а пять дней, с 18 по 23 июля, провели в Кенсу уже все вместе. Условия жизни непривычные и тяжелые: «Устроились в юрте, – пишет Дора Бродская. – Бедно, вшиво, голодно. Очень интересно ночью. Вся юрта просвечивает своими разной величины и формы звездами. Кажется, похоже на маленький планетарий (хотя я там никогда не была). Ночью, когда уж очень кусают и не спится, вот и смотришь на эти звезды». Из Кенсу в Кегенский возвращались на бричке и потеряли по пути папку с работами. «Всё пропало! – пишет Дора Бродская. – Вся работа – и зачем было там жить, чтобы ели вши и мочил дождь. Ничего не осталось. Перед глазами мелькают пейзажи – рисунки – наброски <...> мучительно все режет по сердцу. Думаешь, ничего, ведь работали, это главное. Но надо ведь устраивать выставку... Спать ложимся во мраке».

К счастью, на следующий день папка найдена около фермы Талды: «Не верится уже в радость возвращения ее, – пишет Дора Бродская – и вдруг Кодак верхом с папкой гордо за поясом. <...> Какая радость, как будто подарили что-то очень приятное, и ты самая счастливая».

Невозможно пересказать все трудности, радости и впечатления, описанные в дневнике. Три городские девушки, домашние и не особенно приспособленные к бытовым сложностям, терпели холод, грязь, кусачих насекомых, непривычную антисанитарию, периодически голодали, скакали на лошадях... И работали, работали постоянно, рисовали, писали этюды, делали эскизы плакатов.

Практика завершилась большой выставкой в главной усадьбе совхоза. 27 июля «повесили выставку, – пишет Тамара Рейн. – <...> Да, вид приличный, почти как во Всекохудожнике, только приятнее во всех отношениях...» 28 июля, Лидия Радина: «Точка. Сего дня открываем выставку. <...> Роскошные объявления выходят из-под наших рук: ВЫСТАВКА и т.д. Одно, другое, третье». Однако перед открытием выставки художницы успели еще поучаствовать в субботнике на сеноуборке. «Честь института спасена, – пишет Лидия Радина. <...> – А потом вернисаж. Народу тьма – Всекохудожник – щенок по сравнению с нами!». Удалось устроить и вечер самодеятельности, который закончился далеко за полночь. «Говорят, что их клуб ничего подобного еще не видел», – пишет Лидия Радина. В архиве Тамары Рейн сохранилась тетрадь, озаглавленная «Впечатления о выставке студентов Моск. Ин-та Изо Иск-в Бродской, Радиной, Рейн в Кегенском м/м с.-х. Казакстан» (рис. 6). В этой тетради более двадцати отзывов на выставку, некоторые занимают несколько страниц. Зоотехники, директор совхоза, секретари парткома и политотдела, охранник, учительница, студенты маслопрома, уборщица (записано с ее слов, отмечено в тексте отзыва) пытаются выразить свои впечатления, подробно разбирают увиденное, отмечают успехи и неудачи художниц. Конечно, их мнения не особенно компетентны, и все же художницы чувствуют, что работали не зря.

Однако за недели неустроенности и волнений накопилась усталость, все больше их тянет домой. И вот 3 августа. «Наконец-то! – пишет Тамара Рейн. – 2-го мы почувствовали, что все похоже на возможность выезда: воздух как-то запах по-особенному, даже милее совхоз сделался сразу. Ну а это явный признак. <...> В политотдел к директору: “впечатления”, “характеристички”, “прощание” с сильнейшими мира сего». Несмотря на ироничность интонации, Тамара Мироновна хранила выданную в

совхозе характеристику всю свою жизнь. «Папки с подрамниками рискованно запылены к борту машины. <...> Ну? Тронулись. И весь совхоз сон, сказка, только на манер Салтыкова-Щедрина, не иначе».

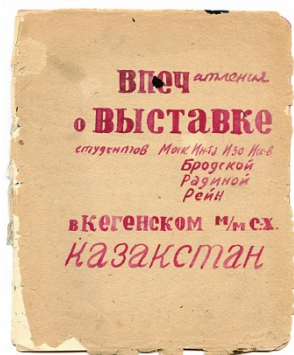


Рис. 5.
Обложка книги отзывов отчетной выставки

Обратный путь спокойный, хоть и с небольшими трудностями. «И в семь часов, — завершает дневник Тамара Рейн, — город столица Казахстана выгрузка трест и мы снова как месяц назад».

И все-таки не совсем как месяц назад. Впечатления от поездки не отпускают. В 1936 г. Тамара Рейн создает новую работу, связанную с практикой в совхозе, — цветную гравюру на дереве «В горах Казахстана» (рис. 7). В ксилографии, выполненной с трех досок, художница уходит от импрессионистичности натуральных этюдов и зарисовок 1935 г. Созданный в гравюре образ монументален, суров и в то же время достаточно динамичен. В значительной степени эти пластические особенности обусловлены характером техники ксилографии. Однако не менее важно и композиционное решение гравюры. Как студентка курса В.А. Фаворского, Тамара Мироновна к 1936 г. была хорошо знакома с принципами построения пространства в изобразительном искусстве, описанными профессором в лекциях по теории композиции. Об этом свидетельствуют конспекты лекций Фаворского в личном дневнике художницы за 1934 г. «Владимир Андреевич не учил рисовать или компоновать, — вспоминала Тамара Мироновна в статье “Годы учения”. — Он советовал, рекомендовал и, что самое главное, воспитывал вкус, самостоятельность, умение видеть и удивляться увиденному» [Рейн, 1988, с. 142].

Многоплановое построение композиции гравюры сильно отличается от достаточно простых композиционных решений натуральных работ. Желание соединить в одном графическом произведении изображения людей и их деятельность, жилищ, животных, природы Казахстана – открытых просторов, гор, реки и раскинувшегося над ними бескрайнего неба – заставляет художницу тщательно выстраивать композицию. Слева на переднем плане женские фигуры, выделяющиеся масштабом и тем качеством изобразительности, которое В.А. Фаворский характеризует как «конструкцию», подразумевая пространственное построение изображения, движущееся от изобразительной поверхности на зрителя, изображаемые объекты как бы выступают вперед из плоскости листа. Этот прием заставляет вспомнить о пространственном решении портретов, написанных Тамарой Рейн во время практики. Фигуры на гравюре как будто приближаются к зрителю, шагают ему навстречу, вызывая уже знакомое нам по портретам ощущение близкого контакта, контрастирующее с загадочным и печальным, отстраненным выражением их лиц. За спинами женщин пространство развивается в глубину листа, следуя структуре, впервые обозначенной в этюде «На пастбище». Устремляясь вслед за зигзагом реки, проносясь над широкой равниной, взгляд наталкивается на склон горы, останавливающий его движение. Но, в отличие от этюда, продвижение вглубь не заканчивается, открывается еще один слой пространства – сияющие снежными вершинами далекие горные гряды. Роль возвращающего внимание зрителя к переднему плану пространственного фактора в этой композиции предоставлена небу – именно эта задача заставляет художницу подробно и достаточно многословно проработать его, используя все три краски гравюры для изображения небесной глубины, облаков, теплых отблесков лучей низкого солнца и далеких ливней. Движение штрихов гравюры, особенно изогнутых линий слева, сворачивает изобразительное пространство, служа наглядным примером того явления, которое В.А. Фаворский называет «двигательной поверхностью», и уплощая верхний край изображения. И здесь зритель обнаруживает еще один слой этой композиции. Оказывается, всю сцену мы наблюдаем из юрты, из-под откинутого над входом в нее ковра. Его черный силуэт выстраивает верхний край композиции, одновременно создавая ощущение куполообразности неба, раскинувшегося над широкой землей.



Рис. 7. Тамара Рейн. В горах Казахстана. Цветная ксилография. 1935

Таким образом, пространственные решения, спонтанно возникшие при знакомстве с натурой во время практики, переходят в законченную и цельную форму художественного произведения, точно следуя концепции, сформулированной В.А. Фаворским в методической записке к курсу «Теория композиции»: «Анализируя форму, курс рассматривает все элементы художественного произведения, как то: технический материал, форму поверхности, технические средства, условия восприятия, тему, сюжет, – и старается выяснить, как эти моменты друг на друга влияют, друг друга обуславливают и, в конце концов, волею художника (в широком смысле слова), стремящегося к цельному восприятию и к цельной организации материала, оформляются как целостная художественная форма» [Фаворский, 1988, с. 196].

Остается добавить, что гравюра «В горах Казахстана» очень долгое время, практически до второй половины пятидесятых годов, остается единственной яркой вспышкой цвета в графике Тамары Рейн. В остальном начало ее творческого пути представляет исключительно монохромные решения. Сейчас уже сложно сказать, была ли эта работа предвестием мощного расцвета цветной графики в ее зрелом творчестве, повлияла ли на дальнейшую траекторию творческого пути. Очевидно лишь то, что яркость впечатлений от первой творческой поездки сделала необходимым для художницы выбор именно таких экспрессивных, насыщенных эмоциями изобразительных средств, позволивших не только вы-

плеснуть на бумагу все переживания, описанные в дневнике поездки, но и создать правдивый, поэтичный и очень личный образ пространства далекой загадочной страны.

Литература

Рейн Т.М. Годы учения // Панорама искусств / сост. М. Зиновьев. — Москва: Советский художник, 1988. — С. 128–162.

Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. — Москва: Советский художник, 1988. — 588 с.

In the mountains of Kazakhstan.

Tamara Rein on the practice
of the Moscow Polygraph Institute. 1935

Abstract. *The article presents an overview of the history of the artistic practice of students of the Moscow Polygraph Institute in 1935 in mountainous Kazakhstan. The research of these events based on documents preserved in the archive of the participant of the practice T.M. Rein. Against the background of the reconstruction of the event canvas of the journey, the evolution of the image of mountainous Kazakhstan in the work of T.M. Rein is considered, from the impressionism of life sketches to the thoughtfulness of the final work – the color woodcut «In the Mountains of Kazakhstan». The spatial structure of the engraving composition is analyzed in the context of the theory of V.A. Favorsky.*

Keywords: *the spatial structure of the composition; Tamara Mironovna Rein; Dora Vladimirovna Brodskaya; Lidiya Nikolaevna Radina; woodcut; Kazakhstan; Moscow Polygraph Institute.*

М.Н. Митина

Река Оять как исток и источник формирования художественного мира глиняной мелкой пластики региона

Аннотация. В одном из самых живописных мест современной Ленинградской области, на берегах реки Оять, зародился древнейший в регионе гончарный промысел. В статье река рассматривается как исток и источник формирования художественной культуры региона. Автор заостряет внимание на проблеме отражения в мелкой глиняной пластике образа географического пространства, роли территориальных факторов в формировании художественного мира оятской игрушки.

Ключевые слова: оятская глиняная игрушка; река Оять; художественные промыслы Ленинградской области; народное искусство.

«Тут не поскучает поэт: так привлекательна и живописна эта местность» [Горб, 2011, с. 20]. Слова мастера-гончара с берегов Ояти, реки, протекающей в современной Ленинградской и Вологодской областях России, как нельзя лучше передают идею об уникальной природе края, оказавшей влияние на художественную среду региона (рис. 1). По берегам реки Ояти издревле селились вепсы и русские, взаимодействие культур которых родилось в окружении местной природы. Название реки в переводе с вепсского означает ручей. Этот ручеек стал своеобразной творческой нитью, соткавшей неповторимый облик края.



Рис. 1. Река Оять

Северная природа региона, живописные берега реки привлекали и до сих пор привлекают взоры художников. Здесь начал свой творческий путь один из известнейших русских живописцев Василий Дмитриевич Поленов. С десятилетнего возраста Поленов каждое лето приезжал в родовое имение, которое находилось на крутом берегу Ояти, где он написал самые первые этюды с натуры (около сорока работ). По словам художника, впечатления, связанные с летней жизнью в усадьбе, оказались для него самыми дорогими. «С ее чудных берегов [реки Оять] я вынес огромный запас художественных, физических и духовных сил. Живописными материалами, добытыми там, я пользуюсь до сих пор», – писал он впоследствии в своих воспоминаниях [Сахарова, 1950, с. 547]. В.Д. Поленов писал виды реки в разное время года и в разное время суток. Одна из картин «Река Оять» была написана в 1877 г. В этот год он приезжал в родовое поместье летом, уже после переезда из Санкт-Петербурга в Москву. В небольшом по размеру пейзаже художник передает непростой характер могучей северной реки. По ее высоким берегам раскинулись заросли кустарников и деревьев, уводящих взор зрителя к бескрайним просторам вепского леса. Возможно, эта картина – одно из самых поэтических изображений Ояти. Сегодня дух времени Поленова в этих краях поддерживают художники Ирина и Юрий Грецкие. Творческий дуэт возрождает историческую память места. Река Оять и живописные пейзажи региона продолжают привлекать творческих людей.

Здесь, в одном из самых живописных мест современной Ленинградской области, зародился древнейший в регионе гончарный

промысел. Археологические исследования подтверждают активное развитие керамического производства по берегам Ояти с XIII в. До начала XX в. административно эта территория была поделена между двумя губерниями – Олонецкой (Лодейнопольский уезд) и Новгородской (Тихвинский уезд). Население уездов было смешанным – здесь существовали русские и вепские деревни. Жители занимались изготовлением посуды. А остатки глины использовали для создания игрушки. Почвой для оятской пластики стали два важных фактора, сформировавших ее уникальность: с одной стороны, традиции коренных народов северо-запада (в большей степени вепсов), а с другой – вкусы покупателей – жителей столицы империи Санкт-Петербурга. К XIX в. промысел расцветает: «Промыселъ жителей весною – гонка, зимою – подряды... Что касается до фабричнаго и мануфактурнаго производства, то въ Соцкомъ погостѣ дѣлають разнаго рода глиняную посуду. Горшки развозятся производителями по деревнямъ въ лодкахъ и въ большемъ количествѣ отправляются въ Сермаксы; изрѣдка довозятся и до Петербурга» [Хрущовъ, 1868, с. 52]. К 1827 г. залежами глины и работой мастеров заинтересовалась семья крупных лесопромышленников Фок, вероятно, почувствовав финансовый потенциал, она вкладывает средства в строительство гончарного завода. После пожара 1837 г. в Зимнем дворце предприятие изготовило полые горшки для реставрации здания, получив дополнительную прибыль и возможность для расширения производства. К концу XIX в. в этом районе работает около 200 мастерских. В 1930-х оятские гончары объединяются в артель. Однако в следующие десятилетия активная деятельность затухает в связи с Великой Отечественной войной и послевоенным периодом.

Новый виток в истории промысла случится лишь в 1969 г., когда будет создан керамический цех для возрождения традиций. Он становится единственным подобным предприятием Ленинградской области, работающим с местной глиной и сохраняющим формы и декор традиционных изделий. Для возрождения и сохранения промысла были привлечены опытные мастера – А.В. Лукичев, А.З. Бойцов, Г.М. Романов, А.А. Смирнов, П.Л. Цветков. В это время оятская игрушка становится более разнообразной по набору персонажей и композиций, более декоративной и утонченной по форме. Этот этап можно назвать периодом зарождения второго стиля оятской пластики. Он сформировался на основе традиционных композиционных и технических приемов, но с учетом новых возможностей и требований (в частности, замены свинцовой поливы, расширением цветовой палитры). Этот процесс прежде всего свя-

зан с инновациями, привносимыми в промысел отдельными мастерами. Так, в оятском промысле следует выделить творчество Алексея Васильевича Лукичева (1907–1983). Период его активной деятельности пришелся на послевоенный период, когда возникло острое желание в обществе обратиться к народному искусству, а у покупателей появился активный спрос. На традиционную основу А.В. Лукичев стал перекладывать авторские разработки и развивать декор. Его пластика малых форм отличалась большим тематическим разнообразием (к традиционным птицам, барашкам, лошадям, оленям, медведям добавляются и такие экзотические животные, как пингвин, слон, дикобраз). Расширяются сюжеты – появляются многофигурные композиции, сказочные истории (репка, коза и семеро козлят, лиса с петухом); жанровые сценки (уголок дома, печка с домочадцами, воз с керамическими горшками и т.д.).

Очаги гончарного ремесла располагались в разных селениях региона, река Оять стала своеобразным связующим звеном между ними. Река давала материал (глину) и сюжеты (мотивы орнамента и образы). Само название промысла подсказала именно река. Обратимся к описанию реки, опубликованному в записках Императорского русского географического общества: «Мѣстность по берегамъ Ояти красивая, разнообразная; берега то поднимаются съ обѣихъ сторонъ высокими кряжами, наклонно къ рѣкѣ, то постепенно возвышаются, отклоняясь отъ берега» [Хрущовъ, 1868, с. 53]. Эти места манили человека издревле – богатый лес был полон дичи, а полноводная река – рыбы. Местное население занималось охотой и рыболовством, уважая красоту родного края, поэтизируя его природу в фольклорном творчестве – песнях и сказках.

В развитии оятского керамического промысла следует выделить два важных этапа – ранний, когда изделия (и посуда, и пластика) не расписывались, сохраняя красоту цвета местной глины, и поздний – когда появился сдержанный расписной декор, давший контраст с коричневой поверхностью фона и обогативший семантическое поле произведений. Второй период имел свое развитие в расширении цветовой палитры и образной системы. Отличительной особенностью оятской керамики с момента зарождения промысла и до времени его упадка были приземистые округлые формы сосудов, гладкая блестящая поверхность изделий, покрытых прозрачной глазурью, и естественный цвет местной глины красно-коричневого оттенка. Традицию оятского промысла сформировал прежде всего сам материал – местная пластичная красная глина. Сегодня мастера работают на том же местном материале, вручную очищая и обрабатывая глину, подготавливая ее для формовки из-

делий. Вторым обстоятельством является техника ее обработки, которая лишь немного видоизменилась за последнее столетие. И, безусловно, набор произведений, который, несмотря на расширение ассортимента, в корне своем остается неизменным. Как и сто лет назад основные формы сосудов – миски и кринки, основные виды пластики – орнитоморфная свистулька, зооморфные фигурки домашних и диких животных. Еще один немаловажный аспект – выразительные средства пластики, прежде всего сочетание гладкой глазурованной поверхности изделий с объемным рельефным декором. Контраст фактур визуально выделяет цвет фона, подчеркивая естественную красоту оттенка глины и формы произведения. Эти факторы формируют художественную систему местного искусства.

Оять в любое время года кажется темной. Водная гладь под лучами солнца переливается металлическими оттенками стального, свинцового, серебристого. Темные узоры на блестящем коричневом фоне оятской посуды и игрушки будто символ единства темной реки и ее богатого светлого дара – глины. Основные детали орнамента – линии (прямые, изогнутые, волнистые) – словно очертания воды, точки и пятна, как отражение окружающего реку пейзажа. Оять стала местом рождения – источником возникновения гончарного промысла и его основой – истоком «жизненных сил». Не случайно в заглавие были взяты паронимы «исток» и «источник». Цель исследования – выявить влияние географического пространства на формирование художественного мира оятской глиняной игрушки. Для достижения цели поставлены задачи рассмотреть мотивы орнамента, особенности палитры и художественных образов оятской пластики методом комплексного стилистического, иконографического и иконологического анализа. В исследовании река рассматривается как исток и источник формирования художественной культуры региона.

Неповторимый облик оятской керамики и глиняной игрушки сложился под влиянием совокупности географических (природа края, залежи глины), исторических (возникновение Санкт-Петербурга и влияние вкусов его жителей на искусство местных мастеров, определенная оторванность от регионов центральной полосы России) и культурных факторов (смешанный состав населения региона – переплетение русских и вепсских традиций, складывание определенной картины мира и мифологии).

Орнамент оятской керамики тесно связан с традициями вепсского народа, особенностями окружающей природы и родом занятий местного населения [Косменко, 2002, с. 7]. Основные детали оятского орнамента – линии и точки. Линии разной толщины иногда переходили в довольно широкие полосы, а точки разного диаметра – в крупные пятна. Из точек и пятен складывался основной мотив оятского орнамента – цветочная розетка, которую также именуют точечной розеткой. Дуги (направленные вверх и вниз), спирали (завитки) и круги – дополнительные элементы оятского орнамента (рис. 2). Достаточно часто встречается «капелька» (как самостоятельный элемент, так и часть растительного декора, например лепестков). В 1970-х появились другие элементы орнамента – «лапки», «зародыш», «петелька», «гребешок» или «кружева», «подсолнух», «лягушка», «виноград», «глазки» [Горб, 2011, с. 124].



Рис. 2. Миниатюрные сосуды с вариантами традиционной оятской росписи

Характерными орнаментальными композициями керамики и, реже, пластики были сочетания полос и цветочных розеток. В наши дни мастера все чаще обращаются к большей детализации в изображении цветов. В последнее время одним из самых часто повторяющихся вариантов цветочной розетки стала реалистичная «ромашка». Появление этого узора и его детализация стали ре-

результатом эволюции «точечной» розетки [Горб, 2011, с. 132]. Ранние оятские орнаменты максимально обобщены и по своей природе близки к геометрическим мотивам. Переход к большей детализации видоизменяет природу местного орнамента в пользу растительных мотивов. Этот процесс происходит мягко и постепенно, на примере «ромашки» можно убедиться, что эволюция мотива заняла практически столетие. Здесь нет резкого введения новых элементов, скорее отмечается поэтапная трансформация орнамента в сторону большей стилизации. В данном случае термин «стилизация» следует понимать, как творческий метод, художественный поиск. Однако такой поиск может привести к излишней натурализации, выходящей за границы художественного стиля. Так как «натурализация, как стилизация игра, только со знаком минус» [Власов, 1998, с. 546]. Но, кроме цветочной розетки, другие элементы остались неизменны, не стали натуралистичнее листики цветов или капли, передающие изгибы веток. Именно поэтому переход к «ромашке» следует рассматривать как творческий эксперимент и эволюцию орнаментального мотива.

Оятский орнамент прошел длительный период эволюции от геометрического минимализма до пышного цветочного декора. Безусловно, почвой для его становления и развития послужила природа региона, художественно переосмысленная мастерами. Коллективный исторический опыт, традиции народа, лес и река отразились в мотивах оформления посуды и глиняной игрушки.

Палитра

Палитра оятских мастеров родилась из природы края. По среднему течению Ояти залегают мягкие цветные глины ледникового происхождения. Кремовые, песочные, пшеничные оттенки желтой глины и насыщенные охровые, медные красного тона представляют широкую палитру для фантазии художника. Самые ранние произведения оятской пластики и керамики не расписывались. Природный насыщенный охристо-красный оттенок местной глины подчеркивался глянцем прозрачной поливы. К началу XIX в. появляются изделия с двухцветной черно-белой росписью. Разведенная в воде белая глина служила белой краской, в качестве черной — выступала окись марганца [Горб, 2011, с. 48]. Мастера разводили краску в разных пропорциях, что давало возможность получать вариации тонов. Во второй половине XX в. цветовая палитра расширяется, появляются зеленые и желтые цвета в разных оттенках

от плотных травянистых до прозрачных бежевых. Из материалов для окрашивания применялись белая глина (от белого и кремового до серо-голубого), окись марганца (для получения густых темных оттенков и черного цвета), медный купорос (давал разные варианты зеленого) и окись железа (для желтых цветов) [Иванова, 2019, с. 4].

В конце 1970-х в оятскую роспись приходит голубой цвет (рис. 5). Вероятно, он попал с глазурями в процессе перехода от свинцовых полив. Об органичности этого цвета в оятской росписи споры не утихают до сих пор. Одним из аргументов в пользу инородности голубого исследователи приводят его «агрессивность к цвету красно-коричневой поверхности изделий» [Горб, 2011, с. 123]. Психология восприятия цвета – особенно тонкая часть колористики, потому как «чувство цвета едва ли не самое субъективное из человеческих чувств» [Волков, 1985, с. 3]. Однако сама природа преподносит мастерам примеры подобных цветовых сочетаний разных оттенков коричневого и голубого – небо и земля, вода и дерево, песок и море. А в северо-западном регионе России коричневый и голубой выступают основными цветами природы большую часть года. Светло-голубой с серым подтоном и темно-коричневый (в оттенках, близких кофейным и шоколадным) – одно из самых гармоничных цветовых решений, так как в таком сочетании голубой подчеркивает яркость коричневого фона глины, при этом делает акцентным декор. В данном случае проявляется согласованность оттенков, в том числе и по температуре цвета. Сегодня мастера применяют белый, черный, желтый, зеленый и голубой цвета. Каждый из них может незначительно отличаться в оттенках, но в большей степени соответствует выработанным вариантам: белый – без примесей, черный – густой плотный, желтый – в приглушенных оттенках ближе к бежевому, травянистый зеленый и менее интенсивный голубой с серым подтоном. Такие цветовые решения универсальны и имеют широкий спектр применения, могут звучать сольно в качестве основного цвета изделия или в сочетании с орнаментальными мотивами.

Палитра оятских мастеров, в отличие от орнамента, не испытывала серьезных изменений, за исключением появления голубого цвета. Общая сдержанность в цветовом решении посуды и игрушки, приглушенные, «тихие» цветовые сочетания продиктованы серебристо-охристой гаммой северо-западной природы.

Художественные образы местной пластики сформировались географией и животным миром региона. Обратимся к описанию XIX в.: «по лѣсамъ водятся во множествѣ медвѣди; ихъ видятъ часто около селеній, и часто на прогулкѣ нападаешь на медвѣжій слѣдъ» [Хрущовъ, 1868, с. 56]. Глиняная игрушка представлена и антропоморфными и зооморфными персонажами, однако изображение человека встречается значительно реже. Основа образной системы местной пластики – зооморфные персонажи. Богатый животный мир края отражается в образной системе глиняной игрушки: птички-свистульки (удоды, пичуги, курочки), домашние (бараны, козы, лошади) и дикие животные (медведи, волки, лисы). Для каждого персонажа существуют иконографические варианты. Так, например, для образа барана вариативной деталью стали рога, а неизменной будет форма туловища – цилиндр и четыре ноги-столбика. Морда формируется вытягиванием глины, глаза налепами или выдавливанием, рот – прорезью. Эти элементы образа становятся стандартными. Форма рогов же варьируется – от круто закрученных до высоких с небольшим изгибом. Шерсть не всегда обозначается, но может быть передана скрученными глиняными нитями. В основе фигуры лошади и оленя та же форма, что и у барана, те же приемы декора, главное отличие – рога у оленя (ветвистые, напоминающие ствол крепкого дерева с отrostками), грива и хвост у лошади. Таким образом, мастера использовали универсальную форму туловища животного, а видовым маркером становилось всего несколько морфологических признаков (рога, грива, хвост).

Среди большого разнообразия образов выделяются самые часто изображаемые персонажи. Главный герой местного фольклора и декоративно-прикладного искусства – медведь. В декоративно-прикладном искусстве образ медведя занимает одно из главенствующих мест. В вышивке и орнаментах существуют специальные названия типов рисунков и декора – «медвежье ушко», «след медведя». Медведь – постоянный персонаж лаковой миниатюры, где чаще всего появляется в сказочных сценах и изображениях леса. В деревянной игрушке медведь ярче всего показан в творчестве богородских мастеров.

Оятский медведь всегда показан с мощной, крупной фигурой, большего размера, чем другие животные (рис. 3).



Рис. 3. Медведь

В ранний период и до начала XIX в. фигура медведя располагалась горизонтально на четырех лапах, мастера подчеркивали густую жесткую шерсть животного, фактурно прорабатывая поверхность глины. В это время образ медведя максимально реалистичен и не имеет антропоморфных черт, орнамент отсутствовал, фигурка покрывалась прозрачной блестящей поливой. С начала XIX в. иконография образа медведя меняется – фигуру располагают вертикально, часто с атрибутами в лапах (музыкальным инструментом или посудой), игрушку покрывают цветным орнаментом. Переход к антропоморфизму в образе оятского медведя, вероятно, связан с активным спросом покупателей на сказочные сюжеты и карикатурные сценки. К началу XIX в. промысел расцветает, чему способствует открытие керамического завода в регионе, поступает много новых заказов, разрастается рынок сбыта в Санкт-Петербурге. Несмотря на резкую и достаточно смелую эволюцию иконографии, неизменной остается одна деталь. В образе оятского медведя с раннего периода и по сей день главными являются выразительные глаза. Они гипертрофированы, практически всегда выполнены наклепами и в поздний период дополнительно выделяются черной обводкой. Глаза в представлении местных жителей-вепсов – важнейшая часть образа и животного, и человека. В данном случае в особой проработке глаз проявляется автоморфизм образа оятского медведя (рис. 4). С этим персонажем связано

множество легенд вепсов: «На Ояти живо, какъ задушевное народное вѣрованіе, представленіе о Лѣсовикахъ, Баенникахъ, Ригачникахъ и пр. Аптропоморфическій характеръ этого вѣрованія особенно любопытенъ. Лѣсовика часто встрѣчаютъ въ лѣсу; о немъ множество разсказовъ. Его встрѣтила въ лѣсу Пѣшкина тетка, Ивановъ отецъ, Марьяна свекровь» [Хрущовъ, 1868, с. 70]. Фольклорные образы здесь передавались изустно. Портрет одного из местных сказителей – Никиты Богданова, писал и В. Поленов.



Рис. 4. Медведи

Традиционными и самыми востребованными фигурками в XIX – начале XX в. были свистульки в виде птиц (рис. 5).

Это связано с праздниками и народными гуляньями, в которых свистульки использовали дети и взрослые. Поэтому такие предметы изготавливались в большом количестве. Размер изделий, в среднем от 5 до 9 см. При этом те, что меньше, дают более яркий и насыщенный звук. Стоит отметить большое типологическое разнообразие птиц-свистулек: жаворонки, свиристели, поползни, тетерки, удода, курочки. В основе формы – глиняный пельмень, полый внутри для возможности озвучивания. Ножки две или подставка в виде небольшого конуса. На теле птички штриховкой может быть обозначено оперение и крылья, гребешок – наклепом, клюв вытягивается из формы головы. Чаще всего фигурки опускались в одноцветную коричневую глазурь или расписывались точками и цветочными розетками (рис. 6).

В большинстве регионов именно свистульки были самыми популярными изделиями из глины. Вероятно, в этом проявляется некий архетип, требующий более детального исследования.



Рис. 5. Изделия перед обжигом. Свистульки-птички



Рис. 6. Расписанные изделия

Население этого региона до сих пор занимается рыболовством и охотой. Плотное взаимодействие человека с дикой природой,

безусловно, отражается в культуре и произведениях декоративно-прикладного искусства. Оятский гончарный промысел проходил разные жизненные этапы – периоды расцвета и затухания, новой волны пробуждения и очередного кризиса, пока к началу XXI в. практически не был утрачен полностью. Для возможности сохранения уникального наследия в 2004 г. в с. Алёховщина Лодейнопольского района Ленинградской области был создан Центр возрождения ремесел. Сегодня здесь работают на том же материале и с теми же образами, что и сто лет назад. И как и 100 лет назад главный источник и исток творчества местных художников – река Оять, которая стала местом формирования промысла и главным ресурсом декоративно-образной системы местного орнамента и пластики.

Преодолевая на своем пути большие расстояния, Оять формирует крутые берега, прорывается через ряд моренных гряд. Рождаясь в руках мастера, глиняная фигурка также преодолевает ряд препятствий – из бесформенного куска материала рождается каждый раз новый, живой персонаж. Окружающий мир – река и вепсский лес с его животным и растительным миром – отразился в мире художественном: в образах мелкой пластики и мотивах декора. В глиняной мелкой пластике региона география пространства нашла отражение в орнаменте, палитре и художественных образах изделий. Уникальная природа края создала неповторимой красоты художественную культуру местного населения, нашла воплощение в его фольклоре и произведениях декоративно-прикладного искусства.

Литература

Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. – Санкт-Петербург: Лита, 1998. – 672 с.

Волков Н.Н. Цвет в живописи. – Москва: Искусство, 1985. – 320 с.

Горб Д.А., Рыжов А.Г., Рыжова И.П. Гончарство Оятского края. – Санкт-Петербург: Ленинградское областное государственное учреждение культуры «Учебно-методический центр культуры и искусства», 2011. – 499 с.

Иванова Л.А., Королькова Л.В. Традиционная оятская игрушка. – Санкт-Петербург: Комитет по местному самоуправлению, межнациональным и межконфессиональным отношениям, 2019. – 48 с.

Косменко А.П. Традиционный орнамент финно-язычных народов северо-западной России. – Петрозаводск, 2002. – 218 с.

Сахарова Е. Василий Дмитриевич Поленов. Письма, дневники, воспоминания. – Москва; Ленинград: Искусство, 1950. – 547 с.

Хрущовъ И. Запѣтки о русскихъ жителяхъ береговъ рѣки Ояти // Записки Имп. Русскаго географическаго общества по отдѣленію этнографіи. Т. 2. – 1868. – С. 51–75.

The Oyat River as the source and the resource of the formation the artistic world of region clay plastics

Abstract. *The oldest pottery arts and crafts was founded in one of the most picturesque places of the modern Leningrad region, on the banks of the Oyat River. The article considers the river as the source and the resource for the region culture formation. The author focuses on the problem of reflecting the image of geographical space in the clay plastics and the role of territorial factors in shaping the artistic world of the Oyat toy.*

Keywords: *Oyat clay toys; Oyat River; arts and crafts of the Leningrad region; folk art.*

Н.С. Попова

Истоки современного абстрактного искусства Омска

Аннотация. Статья посвящена выявлению роли пространственно-временной схемы окружения человека в практике обращения к абстракционизму. На примере изобразительного искусства Омской области выявлена связь своеобразия равнинного ландшафта со сосредоточенностью художников на изображении контраста мелкого детализированного природного объекта с воздушным пространством, водной гладью и едва уловимым изгибам поверхности земли. Чувственное постижение природы региона вошло в систему обучения и стало основой художественного мировосприятия омских живописцев и графиков. В ходе исследования выявлено, что омские художники-абстракционисты Е.Д. Дорохов и Е.Ю. Заремба совершают переход к беспредметности через формальные поиски в пейзаже. Для омских абстракционистов характерно изображение признаков гравитации, колористическое разделение композиции на верх и низ, изображение световоздушной среды методом фактурного многослойного наложения краски. Приметы пейзажности проявляются в абстрактных произведениях омских живописцев в качестве постоянных элементов композиционного решения. Итогом статьи стал вывод, что абстрактные произведения Е.Ю. Зарембы и Е.Д. Дорохова сохраняют миметические признаки пейзажа и посвящены образам микромира и макрокосма.

Ключевые слова: абстрактное искусство; искусство Омска; пейзаж; региональное искусство Сибири; методы абстрагирования.

Соотношение времени и пространства оказало большее влияние на формирование художественной культуры регионов Сибири. Исторические волны заселения Сибири включают несколько групп: пришлое русское население, коренные жители Сибири, ссыльные, среди которых были как политические заключенные, так и лихие люди. В ситуации устройства жизненного уклада в городах Сибири их всех уравнивали условия сурового климата и неизбежность сибирских поселений. Пространство для Сибири – это объект для освоения, преодоления, осмысления. Естественное понимание пространства сибиряками было сопряжено с созиданием, направленным на улучшение условий жизни. Одновременно с естественным освоением пространства возникает желание его метафизического освоения и художественной интерпретации. Интерес к интерпретации сибирского пейзажа в изобразительном искусстве явился проявлением процессов трансцендентального и философского осмысления пространства.

История освоения пространств Сибири – это магистральные общие процессы. Но в разных сибирских регионах общие процессы дифференцируются на тенденции локального характера, обусловленные природной спецификой, культурой местного населения, историческими условиями формирования поселений. Уникальные для Сибири географические и природно-климатические особенности Омской области, а также исторические факторы развития художественной культуры в этом регионе привели к формированию традиций в интерпретации сибирского пейзажа. Преемственность локальных традиций пейзажной живописи омскими художниками-абстракционистами вызывает интерес в вопросе исследования истоков сибирского абстракционизма.

Целью публикации является выявление влияния уникальных географических условий Омской области на творчество художников-абстракционистов Е.Д. Дорохова и Е.Ю. Зарембы. В число задач входит, во-первых, охарактеризовать сложившуюся в системе регионального художественного образования традицию восприятия и интерпретации природы Омской области. Во-вторых, выявить приемы абстрагирования и миметические признаки пейзажа в произведениях Е.Д. Дорохова и Е.Ю. Зарембы.

Литературу, посвященную данной проблематике, следует разделить на два блока. В первый блок входят статьи и монографические издания, посвященные истории омского искусства.

Вклад в разработку проблемы интерпретации сибирского пейзажа внесли омские исследователи. В статьях альбома-каталога «Сибирский пейзаж в творчестве народного художника России Алексея Либерова и в коллекции музея “Либеров-центр”» омские искусствоведы А.Н. Гуменюк и Г.Ю. Мысливцева выявляют вклад А.Н. Либерова в развитие традиций омской пейзажной живописи [Сибирский..., 2006]. А.Н. Гуменюк в статье альбома-каталога, посвященного творчеству Е. Дорохова, отмечает сосредоточенность художника на интерпретации пространственных решений в абстрактных произведениях [Евгений..., 2013]. Роль личности в формировании культурного ландшафта Сибири раскрыла омский культуролог В.Г. Рыженко в монографии «Интеллигенция в культуре крупного сибирского города в 1920-е годы: вопросы теории, истории, историографии методов исследования» [Рыженко, 2003].

Абстракционизм предполагает выход художника в метапозицию по отношению к предмету изображения. Привлечение результатов исследований, посвященных философским основаниям и культурным проявлениям произошедшего в обществе пространственного поворота, позволит выйти на новый уровень обобщения творчества омских художников-абстракционистов. Поэтому во второй блок входят статьи, в которых проанализированы социальные и культурные факторы, определяющие ментальность человека, переживающего пространственный поворот в развитии современного общества. О.К. Румянцев в статье «Пространственный поворот и трансформация границы субъективности человека (к постановке проблемы)» рассматривает трансцендентальную установку Э. Гуссерля и М. Хайдеггера на границы мысли, приближающейся к горизонту бытия [Румянцев, 2015]. О.А. Верещагин в статье «Постметафизический опыт “переживания” пространства» представляет пространственный поворот как выход на новый уровень взаимодействия среды и общества. Причиной перехода этих отношений на новый уровень он видит новый формат функционирования гибридных социально-технических форм [Верещагин, 2015].

Пространственное освоение Сибири для художников советского и постсоветского периодов привело к формированию целой группы тем, раскрывающей региональное своеобразие сибирского искусства и отличающейся от других региональных версий отечественного искусства. Сквозной линией через всю историю сибирского искусства проходит проблема поиска образного решения в интерпретации сибирской природы. Основоположителем традиции в ее интерпретации стал алтайский живописец, ученик И.И. Шишкина

Г.И. Гуркин. Рожденный в семье коренных алтайцев, Г.И. Гуркин видел природу Сибири величественной и сильной. Его взгляд на природу Алтая отличался от интерпретации сибирской природы в творчестве художников, приехавших из других российских регионов.

В послевоенное время процесс творческого освоения сибирского ландшафта приобрел уникальное направление в каждом регионе Сибири. В 1950–1980-е годы получила популярность тематика промышленного освоения Сибири, воплотившаяся в изображениях нефтяных месторождений и угольных разрезов. Художники Кузбасса осмыслили проблемы индустриального преобразования ландшафта, одними из первых обратили внимание на экологическую проблематику. Омские художники объясняли равнинный ландшафт своего региона. Алтайские живописцы отображали плодородие юга Сибири. Общим знаменателем для сибирской природы стала формула «сильный человек в величественной и суровой природе». Но в каждом сибирском регионе сформировался свой уникальный образ пространства, в который вошел не только тип ландшафта, но и характер взаимоотношений человека и природы.

В 1990-е годы интерес к открытым на территории Сибири памятникам неолита и бронзового века породил художественное направление «сибирская неоархаика». В своих произведениях представители «сибирской неоархаики» постарались реконструировать и творчески переосмыслить бесписьменный мир первобытной сибирской культуры. Преимущественной доминантой композиционных решений в работах, выполненных в «сибирской неоархаике», стала символическая интерпретация сибирского ландшафта.

Таким образом, в истории сибирского искусства именно понимание пространства стало стимулом для развития как магистральных для российского искусства жанров, так и локальных художественных направлений. Другими словами, для сибирского искусства большее значение всегда имело и имеет синхронное измерение, чем диахронные процессы. Влияние географического пространства на эстетическое мировосприятие художника отчетливо проявляется на протяжении всей истории искусства Сибири.

Но в отношении развития абстрактного искусства в Сибири осмысление пространства приобретает иной контекст. С одной стороны, обращение к созданию абстрактного образа означает движение по пути экспериментаторства и трансформации творческого метода. Художники, решившиеся шагнуть в сторону абстрактного искусства, руководствуются внутренними и внешними ориентирами. Внутренним ориентиром является творческая интуиция, желание создать новое для себя эстетическое качество жи-

вописи. Внешними ориентирами могут стать авторитеты мирового и российского нон-фигуративизма, сообщество художников ближнего круга общения, одобрение зрительской аудитории.

В качестве объективных факторов, которые рано или поздно подтолкнут художника к работе с абстрактной формой, можно назвать случаи преемственности идей беспредметного искусства посредством выстраивания молодыми художниками неформальных отношений с лидерами сибирского абстракционизма. Вторым значимым объективным фактором, стимулирующим обращение художников к абстракционизму, является характер географических условий жизни художника, сформировавшийся художественный образ природы и ментальное восприятие пространства.

Механизмы преемственности в отношении развития сибирского абстракционизма имели как общесибирский, так и локальный масштаб. В 1970–1980-е годы лидерами сибирского абстрактного искусства стали новосибирский художник-график Н.Д. Грицюк и красноярский живописец А.Г. Поздеев. Влияние творческих концепций этих художников выходило далеко за пределы Новосибирска и Красноярска. Интерес к творческим концепциям А.Г. Поздеева и Н.Д. Грицюка отмечался в искусстве 1980–2000-х годов таких сибирских регионах, как Красноярский край, Новосибирская область, Томская область и Кузбасс. На художников Алтайского края и Омской области большое влияние оказывали авторитеты локального масштаба. Часто это были художники – педагоги художественного колледжа или института. В частности, на творчество омских художников-абстракционистов оказывал влияние своей творческой, педагогической и общественной деятельностью А.Н. Либеров.

Аналитика отношений человека и пространства для художника, обратившегося к абстракционизму, достаточно важна. В.С. Манин выявляет в творчестве Н.Д. Грицюка интерес к пейзажу, но отмечает, что художника больше интересовала жизнь индустриального города, оторванного от естественной природной среды [Николай..., 2015, с. 13]. Также следует отметить, что до обращения к приемам абстрагирования Н.Д. Грицюк часто ездил на пленэры, даже на зимние. В ранний период творчества А.Г. Поздеев создал много пейзажей, также работая на пленэре. В период обращения к абстракционизму оба художника сосредоточились на символизме и колористической экспрессии абстрактной формы. В абстракционизме наиболее наглядно физический мир и географическое пространство Сибири воплотили омские художники Е.Д. Дорохов, Е.Ю. Заремба, В.Н. Латышенко, О.М. Кошелева,

Н.Н. Молодцов. Таким образом, складывается интересная ситуация, когда у целой группы художников-абстракционистов примерно одного поколения нет локальных и институциональных форм преемственности методов абстрагирования, но они обращаются к беспредметному искусству и сохраняют признаки пейзажной живописи. Можно предположить, что личный опыт восприятия природы Омской области, ее уникальный ландшафт являются мотивом и объективным фактором сохранения пейзажных форм в произведениях абстрактного искусства этих художников. Также можно предположить, что преемственность между учителями-реалистами и учениками-абстракционистами проходит именно по линии общих подходов к интерпретации природы Омской области.

Ландшафт Омской области представляет собой преимущественно равнинную местность без значительных повышений и понижений. Омская область расположена в южной части Западно-Сибирской платформы в среднем течении Иртыша. На территории Омской области много озер, болот и западин. Равнинный ландшафт, болотистые и западинные районы оказали влияние на мировосприятие и эстетические предпочтения жителей Омской области. Влияние особенностей ландшафта области на художественную традицию отмечают омские искусствоведы. В частности, А.Н. Гуменюк пишет, что омским художникам 1960-х годов свойственно переживание человека, который может охватить огромные пространства и устремиться навстречу земле [Сибирский..., 2006, с. 13]. Всеохватность окружающего человека пространства с отдаленной линией горизонта, возможность всматриваться в тонкие изменения цвета воздуха и равнинной растительности, сопоставление большого пространства и маленького предмета – все эти черты эстетического восприятия объединяют омских художников.

Алексей Николаевич Либеров внес большой вклад в развитие системы художественного образования Омска. А.Н. Либеров родился в Томске. Его первыми учителями были сибирские художники 1920-х годов В.М. Мизеров и В.И. Уфимцев. Именно в 1920-е годы в художественном сообществе Томска и Омска велась дискуссия об особенностях сибирского пейзажа. Затем А.Н. Либеров учился во Всероссийской Академии художеств СССР в Ленинграде у А.Е. Карева, А.И. Савинова и И.И. Бродского. Интерес к изображению природы Сибири продемонстрировал уже в дипломной работе «Родина». По словам А.Н. Гуменюк, в этой картине проявились характерные черты творческого метода художника: панорамность в изображении степи, соединение эпического размаха и лирического чувства, серебристый тон колорита [Сибирский..., 2006, с. 8].

Картина «Хлебное поле», написанная А.Н. Либеровым в 1989 г., воплощает самый распространенный тип композиционного решения в интерпретации образа природы Омской области (рис. 1). В этой картине А.Н. Либеров использовал открытую и достаточно высокую линию горизонта, насыщенное по цвету облачное небо, даль равнинного ландшафта, контраст в детализации изображения флоры переднего плана и обобщенность в изображении дальнего плана.

После Великой Отечественной войны А.Н. Либеров возглавил Омское отделение Союза художников, а также создал художественно-графический факультет в Омском педагогическом институте им. А.М. Горького. Он не навязывал собственную творческую манеру своим ученикам, но сосредоточенность на воплощении образов сибирской природы стала объединяющим началом для преподавателей и студентов художественно-графического факультета. Именно в работах А.Н. Либерова и выпускников факультета кристаллизовался художественный образ природы как местности с равнинным ландшафтом. Пересматривая произведения выпускников, часто можно встретить пейзаж с открытой линией горизонта, вниманием к природным явлениям, колористическому состоянию неба и тверди. Минимальное количество объектов природы в пейзаже вызывает у художников интерес к всматриванию в структуру этих природных форм.



Рис. 1. Либеров А. Хлебное поле. Х., м. 1989

Для омских художников интерес к образам сибирской природы воплотился в постоянной и обязательной работе на пленэре. С одной стороны, в этом проявилось влияние художественно-педагогических установок А.Н. Либерова, зафиксированных в традициях обучения. В 2000-е годы ряд омских художников, выпускников художественно-графического факультета, отходит от фигуративной живописи в сторону абстракционизма. Большинство омских абстракционистов совершают переход к беспредметности через формальные поиски в пейзаже. Сравнивая абстрактные произведения таких омских абстракционистов, как Е.Ю. Заремба, О.М. Кошелева, Н.Н. Молодцов, Е.Д. Дорохов, В.Н. Латышенко, можно заметить сходство приемов абстрагирования. Общим для абстрактных произведений этих авторов является внимание к изображению воздушной среды и разделение композиции картины на твердь и небо. В.Н. Латышенко, Н.Н. Молодцов и О.М. Кошелева часто обращаются к мотивам городского пейзажа, а Е.Ю. Заремба, и Е.Д. Дорохов абстрагируют природные формы, обобщая природные стихии до категорий космического универсума.

Омский художник Е.Ю. Заремба родился в 1968 г. В 1992 г. окончил художественно-графический факультет Омского государственного педагогического университета. В 2000-е годы Е.Ю. Заремба обратился к абстракционизму. Мотивом обращения к беспредметному искусству художника стало детское воспоминание о природе деревни Муромцево. Е.Ю. Зарембу интересует изображение структуры природных объектов и стихий, размещенных в воздушной среде. Его живописные произведения построены на рациональных основах восприятия абстрактного объекта: всматривании в фактуру, узнавании, экспрессии цветового решения. Например, в картине раннего периода творчества «Рыболовы» сильно выражено миметическое начало (рис. 2). Художник сохраняет приметы пространственности, разделяя композицию на воду и воздух. Ритмичными линиями и вполне узнаваемо он изображает рыбаков в лодках. В толще воды художник прорисовывает каркас огромного биоморфного объекта, напоминающего одновременно и морское существо, и фантастический глубоководный аппарат. Техника нанесения краски в работах Е.Ю. Зарембы такая, что зритель видит рукотворность и механистичность биоморфного характера. Можно сказать, художник всматривается в объекты, ассоциирующиеся с природными стихиями, стремясь показать зрителю их структуру на микромолекулярном уровне. Таким образом, произведения Е.Ю. Зарембы соединяют конкретность миметически опознаваемого образа с надмирной позицией автора в общем художествен-

ном решении, рукотворность и выверенность композиции и колорита с естественными проявлениями физических и природных законов существования материи.



Рис. 2. Заремба Е. Рыболовы. Х., м. 2005

Евгений Дорохов родился в 1958 г. в городе Калачинске Омской области. С 1979 по 1984 г. учился на художественно-графическом факультете Омского государственного педагогического института. В 2000-е годы Е.Д. Дорохов обращается к созданию арт-объектов, сосредоточивается на проблемах колорита и фактуры живописной поверхности. Абстрактные работы в технике монотипии появились в творчестве художника уже в 1991 г. По словам А.Н. Гуменюк, к работе в технике монотипии Евгения Дорохова подтолкнули впечатления от Тобольска, куда неоднократно в качестве одного из руководителей студенческой группы он ездил на пленэр [Евгений..., 2013, с. 29].

В ранних абстрактных произведениях Е.Н. Дорохова проявляются миметические приметы пейзажа. До обращения к абстракционизму частым изобразительным мотивом в его работах был храм в природном окружении. В 1990-е годы художник работал

сразу в трех направлениях: создавал эскизы монументально-декоративных решений для интерьера, писал картины с изображением сибирских храмов и экспериментировал с приемами абстрагирования. В экспериментальных абстрактных работах этого периода видны такие приметы пейзажности, как признаки гравитации и архитектурные формы в световоздушной среде. К концу 1990-х годов художник примкнул к группе сибирских художников, развивающих художественное направление «сибирская неоархаика». По сути, антропологическое и природное начало всегда сосуществовало в произведениях художника. Работая в тематике сибирской неоархаики, Е.Д. Дорохов обратился к изображению внеземных пространств. Ведущий исследователь сибирской неоархаики Владимир Чирков так охарактеризовал творчество Е.Д. Дорохова: «для Евгения Дорохова тема космоархаики стала центральной, что стало особенно очевидным на двух больших выставочных проектах автора “Звездный дождь” (2001) и “Неземная связь” (2008)» [Евгений..., 2013, с. 89].

Работы, посвященные космической тематике, художник выполнял в графических (коллаж и монотипия) и живописных техниках. Предметом интереса Е. Дорохова стало живописное и графическое воплощение неба, земли, звезд. Художник отталкивается от символической интерпретации природных стихий в пейзаже и расширяет свое понимание природы до космического размера. Для творчества Е. Дорохова характерно два метода абстрагирования: опредмечивание и означивание ассоциативного. Основное внимание художник уделяет изображению поверхностей и структуры космических объектов. Живописная поверхность работ Е. Дорохова построена на многослойности и фактурности красочного слоя. Художник балансирует на границе восприятия естественных выразительных свойств материалов и обозначает этими свойствами изображаемые внеземные объекты. В ряде произведений Е. Дорохов наделяет космические объекты свойствами восприятия. Так, в картине «Небесное и земное» космическому объекту, напоминающему астероид, приписывается восприятие собственного существования в пространстве Вселенной (рис. 3).

О.К. Румянцев, отвечая на вопрос о границе между трансцендентальным и «естественным» пониманием пространства, делает вывод, что у «человека завязывается проект индивидуального пространственно-временного горизонта, в котором окружение человека открывается как его индивидуальное. Это окружение воспринимается человеком как положительная характеристика неравенства себе. Другими словами, окружающий человека простран-

ственно-временной континуум осознается им как отличный от него самого и при этом характеризуется как положительный. Именно осознанное отделение себя от пространственно-временной схемы своего окружения, по мысли ученого, является условием отделения мысли от немыслимого» [Румянцев, 2015, с. 104]. Художник, обращаясь к созданию абстрактного образа, всегда стремится выразить то, что для его времени еще не осмыслено и не оформлено в тематическую или жанровую группу изобразительного искусства. Высказывание О.К. Румянцева о роли пространственно-временной схемы окружения человека на отделение мыслимого от немыслимого подтверждает история отечественного абстракционизма, в котором самая распространенная оппозиция – это оппозиция природного и абстрактного.



Рис. 3. Дорохов Е. Небесное и земное. Х., м. 2011

Общей сверхидеей произведений Е.Ю. Зарембы и Е.Д. Дорохова стало выявление и воплощение гармоничного начала в микромире и макрокосме. Отталкиваясь от традиций пейзажной живописи, художники обратили свое внимание на визуализацию структуры природных стихий. Абстрагирование в картинах Е.Ю. Зарембы и Е.Д. Дорохова идет по пути представления природных стихий в идеальном, логически и живописно осознанном образе. Этот прием позволяет художникам балансировать на границе фигуративного и абстрактного. Е.Ю. Зарембу и Е.Д. Дорохова сближает схожий подход к технике живописи. В их картинах рукотворность тщательно скрыта за виртуозным линейно-графическим решением, фактурой красочного слоя и уникальной технологией обработки материалов.

В заключение необходимо отметить, что при общем суровом климате Сибири в каждом ее регионе есть свои уникальные природные памятники, климатические и ландшафтные особенности. Эти уникальные природные условия влияют на мировосприятие жителей этих регионов. То есть восприятие ландшафта Сибири стало источником для логики художественного осмысления сибирского пейзажа и развития художественного направления «сибирская неоархаика».

Природно-климатические условия жизни в городах Омской области по своим характеристикам отличаются от других сибирских регионов. Равнинный ландшафт, обилие озер, рек, болот и западин были творчески интерпретированы художниками советского периода. Образ природы повлиял на практику обучения молодых художников, занимающихся в омских образовательных учреждениях. То есть определенная преемственность от учителей, чье творчество имеет фигуративную направленность, к художникам-абстракционистам постсоветского периода наблюдается именно в традиции изображения пейзажа. Каждодневное восприятие природы Омской области оказало влияние на мировосприятие и эстетические предпочтения жителей этого региона и отразилось в творчестве художников.

Для омских абстракционистов характерно изображение признаков гравитации, колористическое разделение композиции на верх и низ, изображение световоздушной среды методом многослойного наложения краски или наложения красящего пигмента с просветами, выявляя динамику мазка или штриха. Приметы пейзажности проявляются в абстрактных произведениях омских живописцев в качестве постоянных элементов композиционного решения. Е.Д. Дорохов и Е.Ю. Заремба двигались к абстракционизму

по схожей траектории. После освоения региональных традиций в интерпретации сибирского пейзажа, и в частности пейзажа Омской области, они сосредоточились на изучении абстрактных для обыденного сознания объектах микромира и макрокосма. Таким образом, несмотря на переход Е.Ю. Зарембы и Е.Д. Дорохова от фигуративности к абстракционизму, они остались верны теме изображения соотношений большого и малого природного объекта в пространственной среде.

Литература

Верещагин О.А. Постметафизический опыт «переживания» пространства // Ученые записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. – 2015. – № 1 (33). – С. 86–91.

Евгений Дорохов. Живопись, графика, концептуальный проект: альбом-монография / автор-составитель А.Н. Гуменюк. – Омск: Омскбланкиздат, 2013. – 224 с.

Николай Грицюк. Альбом / вступ. статья В.С. Манин. – Новосибирск: Деал, 2015. – 400 с.

Румянцев О.К. Пространственный поворот и трансформация границы субъективности человека (к постановке проблемы) // Личность. Культура. Общество. – 2015. – Т. 17, № 3/4 (87/88). – С. 91–107.

Рыженко В.Г. Интеллигенция в культуре крупного сибирского города в 1920-е годы: вопросы теории, истории, историографии, методов исследования: монография. – Екатеринбург: Урал. Госуниверситет; Омск: Омс. госуниверситет, 2003. – 369 с.

Сибирский пейзаж в творчестве народного художника России Алексея Либерова и в коллекции музея «Либеров-центр»: альбом-каталог / Текст А.Н. Гуменюк, Г.Ю. Мысливцева. – Омск: Лео, 2006. – 72 с.

The origins of modern abstract art in Omsk

Abstract. *The article is devoted to the identification of the role of the spatial-temporal scheme of the human environment in the practice of turning to abstractionism. Using the example of the fine arts of the Omsk region, the connection between the originality of the plain landscape and the concentration of artists on depicting the contrast of a fine detailed natural object with airspace, the water surface and barely perceptible bends of the earth's surface is revealed. The sensual comprehension of the nature of the region entered the educational system and became the basis of the artistic worldview of Omsk painters and graphic artists. The study revealed that Omsk abstract artists E.D. Dorokhov and E.Y. Zaremba make the transition to pointlessness through formal searches in the landscape. Omsk abstractionists are characterized by the image of signs of gravity, the coloristic division of the composition into top and bottom, the image of the light-air environment by the method of textured multilayer paint application. Signs of landscape are manifested in the abstract works of Omsk painters as permanent elements of the compositional solution. The result of the article was the conclusion that abstract works by E.Y. Zaremba and E.D. Dorokhov preserve the mimetic features of the landscape and are devoted to images of the microcosm and macrocosm.*

Keywords: *abstract art; Omsk art; landscape; regional art of Siberia; abstraction methods.*

О.П. Малкова

Графика в тени города-монумента.

Регионально обусловленные особенности развития графики Сталинграда-Волгограда

***Аннотация.** Послевоенный Сталинград создавался как город-памятник, его архитектура и монументальная среда несут мемориальные смыслы. В процесс формирования образа Сталинграда были вовлечены и художники, на которых город также оказывал значительное влияние. Статья рассматривает региональные особенности, основные этапы развития графики Волгограда, эволюцию образа города на материале произведений из собрания Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова.*

***Ключевые слова:** графика; советское искусство; социалистический реализм; художники Сталинграда и Волгограда; Волгоградский музей изобразительных искусств; художник и город, место памяти; образ города.*

Развитие художественной жизни Царицына-Сталинграда-Волгограда еще не получило систематического осмысления. Многочисленные публикации об отдельных волгоградских графиках представляют собой статьи в монографических альбомах, газетах и журналах. Пути к целостному пониманию регионального искусства намечены в альбоме «Волгоградский художник» [Волгоградский художник, 2007]. Большую ценность представляют публикации А.В. Филимоновой – практикующего художника и педагога, мастера печатной гравюры, последовательно изучающего различ-

ные этапы истории печатной графики Сталинграда и Волгограда [Филимонова, 2019; Филимонова, 2020; Филимонова, 2023]. Все же многие регионально обусловленные аспекты развития этого вида искусства остаются неизученными. Большой интерес в последнее время представляет такой междисциплинарный аспект, как взаимоотношения изобразительного искусства и феномена города Волгограда, образ которого целенаправленно формировался сверху как общегосударственный символ [Шипицин, 2016, с. 89–97]. Послевоенный Сталинград мыслился изначально как город-памятник, живое напоминание о подвиге советского народа в Великой Отечественной войне [Алабян, 1944]. В процесс формирования этих смыслов на протяжении нескольких десятилетий было встроено и сталинградское-волгоградское искусство. Здесь мы представим ряд наблюдений, полученных при рассмотрении данных отношений на примере графики – искусства наиболее подвижного и чуткого к переменам социального и исторического контекста. Работа проделана на материале собрания Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова (ВМИИ), включающего значительное количество произведений печатной и оригинальной графики сталинградских и волгоградских авторов 1920–2020-х годов.

Произведения рассмотрены в хронологической последовательности, предпринята попытка выявления основных этапов развития местного искусства. К данным вопросам мы уже обращались в проектах «Первая улица Мира» [Первая..., 2020], «Контраст: графика Волгограда» [Контраст..., 2023]. В задачи данного исследования входили выявление специфики волгоградской графики на разных этапах ее развития, определение ее связей с историческим и географическим контекстом, рассмотрение эволюции образа города в рисунке и гравюре.

Характер развития волгоградской графики можно определить как прерывистый; одни центры активной художественной жизни сменяются другими, не выстраиваясь в единую траекторию эволюции. В значительной мере это объясняется относительно недолгим временем развития художественной жизни, малочисленностью и недостаточностью ресурсов творческого сообщества для того, чтобы обеспечить устойчивую преемственность. Здесь не сложились механизмы институализации художественной жизни, поэтому на всех этапах остаются хорошо распознаваемые голоса ярких творческих личностей, чьи художественные пристрастия и возможности оказывают заметное влияние на развитие графики.

Этапы развития графики в Сталинграде-Волгограде во многом определяются историческими вехами его жизни.

1. 1920–1930 – довоенный период, представленный малочисленной группой сохранившихся работ, заложивший установку на следование за натурой, документальную точность, присущую и в работах следующего периода.

2. 1940–1950 – этап, запечатлевший в графике бурное восстановление Сталинграда, представленный в первую очередь натурным карандашным рисунком.

3. 1960 – I половина 1970 – период, отмеченный расцветом линогравюры, господством приемов «сурового стиля». Приоритетными для волгоградских художников в это время остаются мотивы Волгограда и каноническая иконосфера социалистического реализма: труд, современник.

4. В графике 1970–1980 мы можем отметить наметившуюся тенденцию к дистанцированию от городской тематики. Это время обозначено интересом к техникам углубленной печати и активным развитием книжной графики (в первую очередь детской), позволяющей создавать самостоятельные художественные миры.

5. В 1990-е центром развития графики время становится детский журнал «Простокваша». В это время происходит уход старых художников, отток многих молодых и связанное с этим радикальное отмежевание от предшествующих установок.

6. Нынешний этап, начало которого можно отнести к началу 2000-х годов, отмечен появлением новой плеяды графиков, нацеленных на отражение в первую очередь пространства субъективного. В печатной графике наблюдается перенос акцента с содержательной стороны на саму технологию художественного процесса, формальный эксперимент. Графика становится основой для обращения художников к новым медиа (компьютерная графика и т.д.).

Рассмотрим последовательно эти этапы.

1. В довоенный период получил развитие **последовательный реализм**, ставший на много десятилетий определяющим свойством волгоградской графики. Первым художественным центром в городе стал Сталинградский художественный техникум, в 1934 г. реорганизованный в художественное училище. Вдохновителем, организатором техникума и художественной жизни в городе в целом был Николай Николаевич Любимов [Будников]. Его реализм оказал значительное влияние на учеников, ставших впоследствии известными художниками – как волгоградскими, так и столичными (Н.Е. Черникова, А.П. Червоненко, А.П. Легенченко,

П.Ф. Гречкин, К.И. Финогенов, В.А. Орлова, Л.И. Гагарина и др.). Н.Н. Любимов был последовательным реалистом, придерживающимся передвижнической линии в искусстве.



Рис. 1. Любимов Николай Николаевич (1894–1942).
Портрет девушки. 1921.
Бумага, карандаш графитный.
28,2х21,4 см. ВМИИ

По-видимому, авторитет наставника в сочетании с отсутствием у него интереса к новейшим художественным открытиям, вниманием к событийной составляющей, страстной убежденностью в прогрессивной сути реалистического метода способствовали тому, что искания авангардизма не затронули и его учеников. К тому же среди студентов Сталинградского художественного техникума были в основном молодые люди простого происхождения, местные уроженцы. Они были лишены возможности приобщиться к миру «большой» культуры, знаковым выставкам, бурной художественной жизни крупных центров. Реалистические устремления художников были поддержаны требованиями времени: принципами АХРР, отделение которой было организовано в городе в 1924 г., затем социалистического реализма (местное отделение Союза художников было сформировано в 1935 г.).

Первой выделившейся местной особенностью можно назвать реализм с установкой на документальность, «горизонтальной направленностью» творческих интересов, что определило обилие

натурных пейзажей и с включением жанровых сцен из жизни города, и приоритетное внимание к событийной составляющей, но не к собственно художественным задачам.



Рис. 2. Орлова Вера Александровна (1904–1993). Беспризорные. 1926. Бумага, акварель, карандаш графитный, перо, тушь. 23,7х29 см. ВМИИ

Рисунки 1920-х годов К.И. Финогенова и В.А. Орловой обнаруживают следование передвижническим традициям, установку на точность и беспристрастность. Они не лишены критической составляющей и в деталях воспроизводят убогие дома рабочих, оборванцев-беспризорников; в то же время им свойственно изящество и экономность графических приемов (В.А. Орлова, «Дома текстильщиков», 1921). Эти подходы получили новую почву на следующем этапе развития.

2. 1940–1950-е. Во время Великой Отечественной войны многие сталинградские художники оказались на фронте, часть была эвакуирована. Большое культурное и историческое значение имеет обширная серия карандашных рисунков Надежды Елисеевны Черниковой, посвященных разрушенному и возрождающемуся городу, начатая в 1943 г. Они выполнены с установкой на верность натуре, но сам характер штриха, светотеневых контрастов говорит

о напряжении эмоций («Разрушенный цех завода Куйбышева», 1944 г.).



Рис. 3. Черникова Надежда Елисеевна (1916–2010). Мединститут. 1944.
Бумага, карандаш. 21х30,5 см. ВМИИ

При крайней ограниченности средств этим работам свойственен драматизм, который присущ самой ткани рисунка. Документализм здесь сочетается с экспрессивной эмоциональностью, рожденной искренними переживаниями вне шаблонов и еще не сложившихся канонов.

Сразу по окончании боев сталинградские художники пытались возобновить работу. Уже в 1944 г. состоялась их первая выставка [Николаев]. Ядро художественного сообщества в тот период составляли сталинградские художники, начавшие здесь работать еще до войны: А. Червоненко, С. Ищенко, В. Петин, А. Николаев, Н. Черникова и др. Художники жили одной жизнью с городом. Как и все сталинградцы, они разбирали завалы, работали на стройках.

В 1940–1950-е в сталинградском искусстве господствовал **репортажный натуралистический рисунок**, документально фиксирующий возрождение города из руин, жизнь предприятий, великие стройки

коммунизма (рисунки Н.Е. Черниковой, А.П. Быкова, К.И. Финогонова и др.). Их работы – проявление живой связи с местом, эмпатии по отношению к городу, еще «неоткалиброванных» организованными сверху ритуалами – непосредственные, искренние, эмоциональные, находящие аналогии в письменных и устных высказываниях художников [Художники-сталинградцы..., с. 29].



Рис. 4. Гречкин Петр Федорович (1907–1990).
На Краснознаменной улице восстанавливают трамвайную линию.
Серия «Возрождение Сталинграда». 1947. ВМИИ

В этот период определилась особая тема, придающая специфику волгоградской графике. На протяжении долгого времени **сталинградское искусство было посвящено самому Сталинграду**. В то же время искусство принимало активное участие в формировании образа города в общественном сознании. Тема подвига и возрождения Сталинграда обрела статус центральной, что отвечало запросу сверху.

Особое внимание художники уделяют не только документально точной фиксации облика разрушенного города, но и деятельности человека, горожан, занятых восстановлением. Основным

содержанием жизни горожан и искусства было само созидание города, в то время как вопросы обобщения, разработки чисто художественных задач остаются в тени. Необходимо отметить, то же самое мы можем наблюдать и в печатной графике данного периода (литография Л. Гагариной «Набережная у пивоваренного завода», 1948).

Рисунки, запечатлевшие возрождение города, с самого момента создания много экспонировались и сегодня вошли в своеобразный местный канон, ведь как разрушение, так и последующее восстановление Сталинграда стали частью городской идентичности Волгограда¹ [Мартынова, 2023].

Индустриальный пейзаж, который изначально в советской культуре получал большую поддержку, стал важной частью работы сталинградских художников. Основной идейный посыл таких произведений состоял в утверждении великого масштаба коренных преобразований действительности (Г. Печенников² «Разливка стали», 1950 г.; «На берегу реки», 1960-е годы). Рисунки, посвященные «великим стройкам коммунизма»: Волго-Донскому каналу и ГЭС, – идеальным образом вписывались в концепцию соцреалистического индустриального пейзажа (Г. Печенников, «Строительство Волго-Дона (шлюз)», 1950–1951). Строительство Волжской ГЭС запечатлено в рисунках и монотипиях А. Легенченко, Г. Печенникова, П. Гречкина (Г. Печенников «Котлован ГЭС», 1955; П. Гречкин «Экскурсия на ГЭС», 1956; А. Легенченко «Берег шпунтуют», «Намывка песка». Серия «Строительство ГЭС», 1960).

Небольшие по размерам рисунки передают сверхчеловеческий масштаб стройки, на которой практически не видно людей, механизмы действуют словно сами по себе, меняя земной ландшафт.

¹ Согласно социологическим исследованиям 2023 г., Сталинградская битва является основным фактором формирования городской идентичности. На данный момент Волгоград не обладает никакими другими более значимыми основаниями для формирования городской идентичности.

² В это время в городе работали братья Печенниковы: Александр Ильич (1912–1978) и Георгий Ильич (1916–1990). Оба были выпускниками Сталинградского художественного техникума, фронтовиками.



Рис. 5. Легенченко
Александр Павлович
(1911–2003).
Бетонирование дна плотины.
Серия «Строительство
ГЭС». 1960.
Бумага, тушь, перо, акварель.
19,5х14,5 см. ВМИИ



Рис. 6. Печенников
Александр Ильич
(1912–1978). Подвесной
мост Сталинградской ГЭС.
Серия «Строительство
Сталинградской ГЭС».
1959. Бумага, акватинта.
53х38 см. ВМИИ

3. На следующем этапе, в **1960-е годы**, в волгоградской графике все большую роль начинает играть станковая печатная графика, прежде всего линогравюра. Связано это было как с приездом профессиональных графиков (Н.Д. Пирогова, А.И. Печенников), так и с созданием в городе печатной мастерской. Свою роль сыграло и распространение эстетических принципов эпохи «оттепели», формирование общественного запроса на украшение интерьеров эстампами. В это время к печатной графике обращаются и многие живописцы (А.М. Николаев, Л.А. Голуб, Н.П. Терентьев, А.П. Легенченко, П.Ф. Гречкин и др.).

Начиная со второй половины 1950-х годов, происходит бурное развитие художественной жизни Волгограда. Сталинград, находящийся в республиканском подчинении, в тот период развивается как столичный город. Его восстановление было призвано стать «витриной» возможностей советского строя. Он восстанавливается при участии столичных архитекторов, его культурная жизнь становится яркой и насыщенной (сюда приезжают ведущие музыканты, крупные театральные коллективы, выставки из ведущих музеев). В этот период совершается качественный скачок в местном искусстве, в том числе графике. В город приезжает много молодых ярких художников, представителей разных специальностей, ведущих школ, что поднимает сталинградское искусство на новый качественный уровень.



Рис. 7. Гречкин Петр Федорович (1907–1990). Площадь Павших борцов. 1962, Бумага, линогравюра. 46 x 61 см. ВМИИ

Главным «двигателем» художественной жизни в этот период было местное отделение Союза художников. Большая работа проводилась его графической секцией (секции живописи, графики, скульптуры в Сталинградском отделении Союза художников появились в 1953 г.) [Савицкая, Саркулова, 2015]. Секцию графики в разные годы возглавляли А.И. Печенников, П.Ф. Гречкин, Н.Д. Пирогова, В.Э. Коваль.

В местном отделении Союза художников в тот период работают уже представители нескольких поколений, при этом ведущую роль играют молодые (в большинстве своем приезжие) художники-шестидесятники [Ракитин, 1964, с. 8]. Они несут не только современный художественный язык, дух приобщенности к жизни больших культурных центров, но и взгляд на город со стороны. В их отношении к Волгограду не так много лично обусловленных оснований, они легко подхватывают выстраиваемый государством с середины 1960-х нарратив о великой битве, ставшей поворотной точкой в Великой Отечественной войне, понимаемой как главное событие XX в., смысловой узел города и его искусства. При этом многие аспекты жизни города остаются неотрефлексированными.

Активно обращаясь к местному материалу, волгоградские авторы органично встроились в художественные процессы эпохи «оттепели». Ее эстетические и этические принципы надолго закрепились в волгоградском искусстве. Возможно, устойчивость этой программы была упрочена большой ролью в волгоградском Союзе художников ярких монументалистов (скульпторов и живописцев). Именно в их работах происходило в первую очередь формирование образа Сталинграда как города-крепости. Риторика «сурового стиля» – полемическая, обращенная к широкой аудитории – соответствовала задаче представления Волгограда в первую очередь стороннему зрителю. В поле зрения художников попадают преимущественно публичные пространства: торжественные архитектурные ансамбли послевоенного Сталинграда, мемориалы, памятники, заводы. Этот образ Волгограда – суровый, героический, небудничный – стал преобладающим и в графике 1960-х (прежде всего в линогравюре: таковы работы Г.И. Печенникова, П.Ф. Гречкина, А.М. Николаева, Н.Д. Пироговой, Л.А. Голуба).

Индивидуальные различия здесь незначительны, что отражает их принадлежность коллективистской утопии. При этом плакатный, обобщенный, лапидарный язык оказал влияние и на углубленную гравюру (А.И. Печенников), и на монотипию (А.П. Легенченко), и на литографию (Л.И. Гагарина), а также на origi-

нальную графику. Для этого периода характерны развернутые крупные многосоставные серии, отвечающие эпическому замыслу (серия гуашей, посвященная строительству Волжской ГЭС В.В. Стригина и др.).



Рис. 8. Николаев Алексей Михайлович (1910–1994).

Памятник чекистам в Волгограде. 1965.

Бумага, линогравюра цветная. 51х36 см. ВМИИ

Можно сказать, 1960-е – время гармоничного созвучия художников и города. Волгоград давал возможности и материал для создания актуального искусства, художники смогли сформулировать его пластические коды: героический, преодолевший разрушение, современный, индустриальный. Произведения из ВМИИ этого

периода демонстрируют высокий профессиональный уровень, не позволяющий говорить о провинциализме.



Рис. 9. Пирогова Нинель Дмитриевна (1929). Центральная набережная. 1963, Бумага, линогравюра. 42х65,5 см. ВМИИ

Особую роль в этот период начинает играть разноплановый и яркий творческий феномен Нинель Дмитриевны Пироговой, профессионального графика, выпускницы Таллинского художественного института, где были живы связи с европейским искусством. Высокая культура, стремление к отточенной элегантности формальных решений, логическая ясность ее стиля стали ориентиром для многих местных авторов, чему способствовала в дальнейшем и ее преподавательская работа («Огни большого города», 1959; «Сталинград строится», 1960; «Волга», 1962).

На наш взгляд, в 1960-е годы складывается совокупность качеств, на длительный период определившая облик волгоградской графики: значительная монументализация художественных средств и тематическая приверженность судьбе города. Выход за пределы канона требовал от художника значительной творческой самостоятельности. Чем теснее связан художник был с образами города, тем сложнее ему было стать оригинальным. Художественное наследие волгоградских графиков, как и художественная жизнь Волгограда советского периода, достаточно монолитное. В большинстве своем волгоградские художники придерживались сдержанной версии социалистического реализма. Как Сталинград

изначально замышлялся как образцовый советский город, так и волгоградское искусство можно назвать ярким проявлением социалистического реализма, однако без его крайних официозных проявлений. Основным героем искусства оставался человек труда, строитель коммунизма. На крупных всероссийских выставках того времени волгоградская графика была представлена в этой ипостаси.

Информация о попытках организации альтернативных творческих сообществ в городе не дошла до нас. Случаи отмежевания от главного русла социалистического реализма и его местных проявлений крайне редки (С.А. Щербаков, В.Н. Лосев).

Тем не менее печатные лапидарные гравюры не исчерпывали всего разнообразия проявлений волгоградской графики. Бóльшее стилевое разнообразие представляет **графика, не предназначенная для публичного показа**. Прежде всего это оригинальная графика: натурные наброски, портреты и автопортреты, акварели и рисунки, созданные во время поездок.

При этом мы должны признать, что **акварель** не получила в Волгограде заметного развития ни в 1960-е, ни в более поздние годы, несмотря на ее популярность в позднесоветском искусстве. Выпадающие из «волгоградского канона» в силу особенностей самой техники – камерной, нацеленной на передачу тонких и сложных эмоциональных нюансов, требующей большей субъектности, – сегодня такие работы выглядят как самые искренние и небанальные художественные высказывания волгоградских авторов. Камерные, окрашенные личным восприятием образы города отличаются большим разнообразием. Они воспроизводят в целостности природные, архитектурные составляющие ландшафта в связи с жизнью человека. Среди художников, целенаправленно разрабатывающих технику акварели, необходимо назвать Б.Г. Осикова («Улица Советская», 1958), П.Ф. Гречкина («Улица Мира», 1968), в более позднее время – Ю.Б. Колышева («Театральный проезд», 1997), Р.В. Паранюшкина («Осень в городе», 2014).

4. В печатной волгоградской графике в 1970–1980-е ведущую роль начинают играть техники углубленной печати. Они позволяли достичь богатства нюансов, свойственного позднесоветскому искусству, становящегося все более сложным по форме. В техниках офорта, сухой иглы, акватинты работают Н.Д. Пирогова, А.П. Легенченко, Г.И. Печенников, Ю.М. Теплов, Я.В. Жирков.



Рис. 10. Легенченко Александр Павлович (1911–2003). Школьный каток.
Вид из окна мастерской. Серия «Волгоград». 1978. Бумага, сухая игла.
37,5x43 см. ВМИИ

При этом в большинстве своем волгоградские авторы в 1970–1980-е сохраняли позитивистскую ясность мировосприятия, прочную связь с реальностью. Оставались неизменными и городские локусы, привлекающие внимание художников, круг волгоградских мотивов, очерченный в предшествующий период. Сопоставляя волгоградские графические произведения 1970–1980-х годов с общероссийским контекстом, мы можем констатировать, что здесь действовали инерционные процессы и продолжали развиваться тематический и пластический принципы, заложенные в предшествующие десятилетия.

Сама художественная среда Волгограда продолжала сохранять видимое единство, гомогенность, не дав ответвлений в виде каких-либо творческих независимых группировок. Свою роль в этом, видимо, сыграла монотонная размеренность художественной жизни Волгограда, постепенно обретавшей черты провинциальности, отсутствие в 1970-е динамичного культурного контекста,

крупных культурных событий, которые возможно было организовать, лишь имея властный ресурс. За Волгоградом уже успело закрепиться представление как об общесоветском символе героизма и Победы. Художественные начинания, обращенные к иным смыслам и ценностям, возникали исключительно благодаря энтузиазму отдельных творческих личностей и не получали необходимой поддержки.

Все же запрос на разнообразие творческих путей, видимо, существовал в художественной среде. Искусство графики проявляет большую подвижность в сравнении с живописью и скульптурой того же периода. Мощным центром развития графики становится Нижне-Волжское книжное издательство. Несмотря на то что издательство работало в Сталинграде с 1934 г., только в 1970-е годы там стали издаваться книги, становящиеся настоящим культурным событием. Возможно, книжная иллюстрация стала рассматриваться достаточно значительным количеством художников как сфера, дающая наибольшие возможности раскрытия для их творческого потенциала, создания независимых творческих миров. При этом особенно яркий расцвет книжной иллюстрации наблюдается в детской книге, где возможность диалога со сказочными мирами давала художнику максимальную свободу. Безусловно, в то же время продолжали создаваться и станковые произведения, однако в этой сфере было меньше принципиально нового.



Рис. 11. Пирогова Нинель Дмитриевна (1929). Обложка книги А. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино». 1972. Бумага, акварель, тушь, перо. 27,2x42,3 см. ВМИИ

Первой из работ этого периода стала книга А. Толстого «Золотой ключик, или Приключения Буратино», созданная Н.Д. Пироговой. Установка на целостность, тщательная разработка всех элементов книжного синтеза, поиск художественных аналогий образного строя и языка литературного произведения, любовное отношение к деталям стали ориентирами и в последующем.

Вокруг издательства складывается круг очень различающихся авторов: К.Б. Сивец, С.Б. Миронова, Ю.М. Теплов и др. В 1976 г. в Волгоград после учебы в Московском полиграфическом институте возвращается Владислав Эдуардович Коваль, который становится главным художником Нижне-Волжского издательства. Будучи не только иллюстратором, но и полиграфистом, а также талантливым организатором, он способствовал достижению нового качественного уровня волгоградской книги. Знание технологий полиграфического производства, позволяющее избегать просчетов в подготовке издания, способность несовершенства технологий преобразовывать в художественные особенности, широкий круг творческих связей в среде мастеров книги многих городов, которых также удавалось периодически привлекать к работе над волгоградскими изданиями и тем самым вводить в оборот новые художественные идеи, способствовали расцвету волгоградской книги. Страсть В.Э. Ковалю к искусству каллиграфии нашла проявление в высокой культуре работы со шрифтами.



Рис. 12. Коваль Владислав Эдуардович (1949).

Иллюстрация к сказке
«Как мужик справедливость
искал» в книге Е. Ларина
«Кузнец». 1980. Бумага,
акварель, тушь, перо.
30,5х21,5 см. ВМИИ

Книги, созданные в данный период В.Э. Ковалем, С.Б. Мироновой, Б.К. Сивцом, Н.Д. Пироговой, Ю.М. Тепловым, были отмечены наградами на всесоюзных и международных выставках, они были вписаны не только в местный, но и в мировой художественный контекст (С.Б. Миронова, иллюстрации к сборнику Г. Андерсена «Сказки», 1977) [Яхонтова, 2023, с. 55]. Иллюстрации создавались в основном в технике акварели в сочетании с тушью. Этот богатый пласт праздничных, изящных, интеллектуальных, разнообразных в своих решениях работ словно преодолевает «притяжение» к монументальному, делает шаг в противоположном направлении, утверждает сущностную автономию искусства.

5. 1990-е годы в собрании ВМИИ почти не представлены. Распад существовавшей десятилетиями системы организации художественной жизни произвел на многих художников шокирующее впечатление. Многие авторы были дезориентированы и надолго замолчали. Значительное число художников старшего поколения в этот период отошло от дел; становится ощутимым отток творческих ресурсов из региона, что не могло не сказаться на качественном уровне волгоградских работ. В результате в профессии графика образовался поколенческий разрыв [Филимонова, 2023 б, с. 44]. Новая генерация, выходящая на художественную сцену в конце 1990-х, в большинстве своем не могла воспринять наработки художников советской поры. Изменение системы ценностей заставляло молодых художников искать пути в новом смысловом поле.

Данный этап развития волгоградской графики был связан с постепенным выходом за пределы региональных тем, устоявшихся схем, нарастающим разнообразием творческих проявлений. Происходит уход от тем труда, индустрии и обращение к внутреннему миру автора. Изменилось восприятие авторами Волгограда, в его образах акцент теперь делается на эстетических качествах изображаемых архитектурных объектов или на личном восприятии городской среды.

Работа по переосмыслению отечественной истории, начатая в эти годы в обществе и связанная с разговором о трудном прошлом (цена Победы, репрессии и др.), требовала значительных дополнительных творческих, духовных, интеллектуальных ресурсов и нашла лишь единичные проявления в волгоградском искусстве. Редкий пример выхода в пространство философско-нравственных размышлений и формальных поисков в нашей оригинальной графике дает станковая графика скульптора и керамиста П.И. Чапыгина («Снятие с креста», «Дорога на Голгофу», 1990 г.).



Рис. 13. Чаплыгин Петр Иванович (1940–2022). Дорога на Голгофу. 1990. Бумага, тушь, перо. 70,0х51,5 см. ВМИИ

Это линейные рисунки, выполненные пером и тушью с деликатным включением цвета, подобным эмалевым инкрустациям. Обращение автора к христианским сюжетам, средневековому и ренессансному искусству, проросло из его долгой проработки трагических тем отечественной истории XX в. Серия демонстрирует сложное построение форм, подверженных кубофутуристическим сдвигам, совмещение разных точек зрения, передающих движение и всесторонний охват фигур. Идеологически заряженное и тяжелое, насыщенное, плотное по смыслам искусство Петра Чаплыгина не получило развития. Таким образом, можно сказать, как самые острые, так и фундаментальные, бытийные вопросы в целом остались в стороне от творческих устремлений волгоградских графиков, сначала поглощенных духом места, затем настойчиво выстраивающих свои персональные миры.

Ярким феноменом, возникшим в 1990-е, стало создание по инициативе талантливого поэта Сергея Васильева детского журнала «Простокваша», объединившего художников для свободного раз-

говора о несерьезном, ранее маргинальном и не отягощенном сложившимися штампами. Вокруг него сложился коллектив авторов-единомышленников (О. Кириллова, В. Цыннова, Т. и Д. Костерины, Е. Гельперн, Е. Орлова, М. Орлова, Ю. Сивец и др.), сформировавших свою особую стилистику – веселую, вобравшую обэриутскую эстетику, оказывающую влияние и на сегодняшнее искусство Волгограда. Здесь царил дух игры, приветствовались фантазмагоричность, неожиданные решения.



Рис. 14. Кириллова Ольга Сергеевна (1952). Обложка журнала «Простокваши». 1994. Бумага, смешанная техника. 29х41 см. ВМИИ

Общими принципами «Простокваши» были неразрывное единство текста и рисунков, внятное художественное лицо каждого разворота, каждого текста, каждого номера. Художник разрабатывал не только иллюстрации, но и шрифты. Неоднократно «Простокваши» отмечалась среди лучших отечественных журналов для детей [Яхонтова, 2023, с. 62]. Новым фактором изменений стали молодые художники (Ю.Б. Сивец и др.), имевшие установку на преодоление штампов, избавление от пафоса, серьезности, стремление к акцентированию авторской позиции.

В 1990-е ядром, сплачивающим волгоградских графиков, становится детская журнальная иллюстрация. Журнал «Простокваши» работал как герметичная культурная капсула, объединяю-

шая достаточно большую группу поэтов и художников. Их искусство транслировало отнюдь не сверхчеловеческие и героические смыслы, которые выступали на первый план в работах предшествующих периодов, а вечные ценности, возвращало к человеческому масштабу, подвигало к юмору и свободе духа.

6. В конце 1990-х и 2000-е годы в печатной графике Волгограда произошло смещение творческих усилий с задач мимезиса на «алхимию» самого творческого процесса [Филимонова, 2023 а., с. 94]. В собрании ВМИИ есть произведения современных графиков, сосредоточенных на исследовании не только образной, но и ремесленной стороны гравюры, создающих новые экспериментальные методы печати (А. и В. Филимоновы, С. Азаров, А. Шилов, М. Сайфутдинов, Е. Трофимова и др.).



Рис. 15. Филимонова Анна Викторовна (1970), Филимонов Виктор Павлович (1941).
Ключ. 2012. Бумага, линогравюра. ВМИИ

Сегодня основным способом функционирования и воспроизводства профессии художника в Волгограде является преподавание. В 1993 г. была открыта специальность «изобразительное искусство» в Педагогическом университете, что впервые в Волгограде позволило получить высшее художественное образование. Ректором открытого на его базе Института художественного образования стал Николай Таранов, до этого много лет возглавлявший кафедру Украинского полиграфического института им. И. Федорова. Его увлеченность искусством каллиграфии, авторитет в профессио-

нальном сообществе сделали этот редкий вид графики популярным в Волгограде сегодня.



Рис. 16. Таранов Николай Николаевич (1952). Рождество. 2008.
Бумага тонированная, кисть ширококонечная, перо ширококонечное,
акрил. 70х50 см. ВМИИ

Несмотря на то что кафедра рисунка и живописи выпускала преподавателей изобразительного искусства, среди ее первых выпускников много художников-графиков (С. Азаров, А. Шилов, Е. Трофимова, П. Пугачев и др.). Институт художественного образования вскоре становится новым центром, объединяющим волгоградских художников. Сегодня волгоградское творческое сообщество пополняется за счет выпускников местных учебных заведений.

Графики, вышедшие на художественную сцену в 2000-е, развивались в новом информационном контексте. Алексей Шилов, яркий представитель современной волгоградской графики, начиная с первых творческих шагов, демонстрировал стремление выйти за пределы региональной специфики. Участие в выставочных

проектах на московских площадках, крупных биеннале печатной графики, расширение географии заказов, как и изменение качества информационной среды в целом, стимулировали постоянные технические и образно-стилистические поиски вполне постмодернистской природы. Он сформировался как мастер офорта, но затем перешел к монотипии, арт-объектам, живописи, коллажу, компьютерной графике, неизменно продолжая создавать некую общую фантаσμαгоричную реальность. По-постмодернистски Шилов внедряет в изображения тексты, наделяет героев биографиями, разворачивает длящийся миф в разных медиа.



Рис. 17. Шилов Алексей Игоревич (1973). П rodo. 2009, Бумага, офорт.
35х42,7 см. ВМИИ

Сейчас большая часть волгоградских художников создает вполне автономные художественные миры, весьма мало связанные с внешним миром в целом и с Волгоградом в частности. Их художественные послания носят камерный либо «лабораторно-экспериментаторский» характер. Они адресованы не к коллективному зрителю, как ранее, а единомышленнику или же к себе самому. Если обращение к местным реалиям в произведении происходит, то оно имеет принципиально иной характер, чем прежде. Оно отличается большим разнообразием, богатством восприятия. Творчески осмысливая место обитания, авторы теперь чаще обра-

щаются к Царицынскому тексту, древней истории, самому степному пространству, которые долго оставались в тени судьбы Сталинграда (линогравюры А. и В. Филимоновых).

Волгоградское искусство, более не рассматривающееся как один из механизмов массовой пропаганды, обнаруживает стремление к последовательному отстранению как от сложившихся образных стереотипов. В сериях работ Тамары Шипициной, выполненных в авторских печатных техниках, внимание художника привлекают отнюдь не «места памяти» [Нора, 1999] или парадные ансамбли – это поле сегодня выглядит как «выхолощенное» или «забронзовевшее», а заросшие травой дворы, хрущевки и брежневки, заброшенные детские площадки. Эта смена круга городских мотивов видится как прорыв к живому, преодоление канона, расширенный поиск новых смыслов места и утверждение значимости своей позиции. В современных работах, посвященных Волгограду, мы скорее видим камерное, временное, хрупкое, бренное, соразмерное судьбе автора, незпическое и антимонументальное.

Итак, наблюдаемые этапы развития графики Царицына-Сталинграда-Волгограда достаточно сильно различаются в стилистических особенностях, мотивах, сферах приложения усилий художников, способах взаимодействия автора с природным и урбанистическим окружением. Однако, как нам кажется, на каждой ступени существенно важными остаются взаимоотношения художника с городом – от объективного изучения, сопереживания и полного вовлечения до дистанцирования.

Мы можем констатировать, что к 1960-м годам в графике сложился определенный канон в трактовке образа Волгограда (как в графике, так и в иных видах искусства), который оказался востребован системой идеологической пропаганды и оказывал заметное унифицирующее влияние на все волгоградское искусство. К местным особенностям искусства можно отнести однородность художественного сообщества, относительно ровный характер творческих проявлений, существовавших в пределах сдержанной версии социалистического реализма. При этом графика в силу своего более камерного характера, связи с литературной основой давала больше возможностей для проявления независимой авторской позиции.

Начиная с 1970-х годов, мы видим быстрое размывание самого понятия волгоградской региональной художественной традиции. Сегодня прежняя объединяющая платформа уже не функционирует, выработка новой в пору всеобщей социальной атомизации требует значительных творческих ресурсов и времени.

Волгоградский график более не привязан к городу ни тематически, ни стилистически, ни организационно. Современный художник не встроен в процесс воспроизведения и трансляции послания о Сталинградской битве, адресованного в первую очередь стороннему зрителю, что было достаточно долго цементирующим остовом прежней общности. Теперь художники предоставлены сами себе и заняты исключительно независимым частным творчеством. Если мы и можем говорить о влиянии города на художников на нынешнем этапе, то это скорее настойчивые попытки удаления от канона, закрепленного в монументальном искусстве и архитектуре, поиски новых локусов, аспектов зрения, способов взаимодействия с местом. «Дух города», личность Волгограда продолжает оставаться влиятельным актором, воздействуя на процесс и результат художественной жизни и сегодня, воспринимается как некий смысловой вызов, стимулирует к поиску «нехоженных путей».

Если на первых из рассматриваемых этапов развития сталинградской графики сверхличное содержание, «воля города» буквально не оставляли места для авторского произвола, то уже в 1960-е возникает тенденция к вычленению собственных эстетических полей; подходящей нишей оказывается детская иллюстрация. Именно в книжной графике происходит осознание волгоградскими graphics сущностной автономии искусства. Мы видим постепенное дистанцирование от местной проблематики сначала в рамках общего проекта, каким стал в 1990-е годы детский журнал. Наконец, сегодня художник, часто покидая классические медиа, создает совершенно обособленные миры, позволяющие ему практически не встречаться с реальностью (и с городом в том числе). При этом само эскапистское дистанцирование от внешней реальности тем активнее, чем более востребован в общероссийском масштабе на новом витке истории основной сталинградский нарратив.

Видимо, в эволюционной траектории развития тонко чувствующего искусства графики отразилась значимая ситуация для Волгограда, внутри которого сосуществуют два города. Возрожденный Сталинград, задуманный, как город-мемориал, функционирует сегодня как место коллективной памяти. Его образ опирается на инфраструктуру (архитектурные ансамбли, памятники, музеи, туристический кластер и др.), он адресуется к «внешнему» массовому зрителю, прежде всего туристу, передавая память о героическом прошлом всей страны и формируя коллективную общероссийскую идентичность.

При этом в сознании горожанина эта ритуально-мемориальная часть отделена от повседневной жизни, об этом феномене пишет П. Нора [Нора, 1999]. Параллельно и достаточно обособленно живет «Волгоград для своих», его образ фиксирует приватные истории и легенды, потаенные, непарадные, тихие локусы со своими сугубо провинциальными способами жизни. Художественное осмысление этой стороны пространства и идей города совершается на индивидуальном уровне и формирует частную идентичность. В своей совокупности эти поиски могут способствовать преодолению однозначности понимания смыслов города. Если образность первого города достаточно прочно утвердилась, она получала и получает поддержку сверху, транслировалась в публикациях и на выставках, то формулирование второго сейчас еще только происходит.

Безусловно, вопросы, связанные с тем, как взаимодействует среда Волгограда, социум и творческая личность, представляют большой интерес для исследователей и потребуют совместных усилий социологов, историков, культурологов, искусствоведов.

Литература

Алабян К.С. Каким будет Сталинград // Сталинградская правда. – 1944. – 10 сентября.

Будников А. Несколько слов о художнике-патриоте / Сталинградский (Волгоградский) Союз художников 1939–1970 // ГАВО.Ф. 5509. Оп. 1 ед. хр. 3. Л. 28–32.

Волгоградский художник. Альбом / составитель В.А. Жуков. – Волгоград: Издатель, 2007. – 208 с.

Дахин А.В. Город как место памятования // Гуманитарная география. – Москва, 2007. – С. 164–179.

Контраст. Графика волгоградских художников в собрании Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова / отв. ред. и сост. О.П. Малкова. – Волгоград: ПринТерра-Дизайн, 2023. – 208 с.

Малкова О.П. Вопросы эволюции образа Сталинграда-Волгограда в изобразительном искусстве 1940–2020 годов // Искусство Евразии [Электронный журнал]. – 2020. – № 4 (19). – С. 84–101. DOI: <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2020.04.007>

Мартынова Е. Формирование городской идентичности в процессе культурной социализации (на материалах комбинированного социологического исследования. Социологическое исследование в рамках проекта «Контраст: графика Волгограда»). – Волгоград, 2023.

Николаев А.М. Воспоминания. Рукопись / Архив Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова (ВМИИ). – 293 с.

Нора П. Проблематика мест памяти. Франция-память / П. Нора, М. Озуф, Ж. де Поимеж, М. Винок / пер. с фр.: Д. Хапаева. – Санкт-Петербург: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 1999. – С. 17–50.

Первая улица Мира. Сталинград-Волгоград в изобразительном искусстве и социальной памяти горожан / авт. текста и сост. О.П. Малкова; под общ. ред. Е.В. Огарковой. – Волгоград: Панорама, 2020. – 256 с.

Ракитин В. Город обязывает // Художник. – 1964. – № 6. – С. 8–10.

Савицкая О.Н., Саркулова В.П. Роль Сталинградского отделения Союза Советских художников в годы Великой Отечественной войны и послевоенный период в культурной жизни города // Электронный научно-образовательный журнал ВГСПУ «Грани познания». – 2015. – № 3 (37), апрель. – URL: www.grani.vspu.ru

Филимонова А.В. Волгоградская станковая печатная графика периода оттепели: 1958–1967 годы // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 3(79). – С. 53–61.

Филимонова А.В. Станковая печатная графика в Волгоградской области: 1968–1979 гг. // Культурная жизнь Юга России. – 2020. – № 1 (76). – С. 66–71.

Филимонова А.В. Станковая печатная графика в Волгоградской области: 2000–2020-е годы // Культурная жизнь Юга России. – 2023 а. – № 1 (88). – С. 93–104.

Филимонова А.В. Станковая печатная графика // Контраст. Графика волгоградских художников в собрании Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова / отв. ред. и сост. О.П. Малкова. – Волгоград: ПринТерра-Дизайн, 2023 б. – С. 15–49.

Художники-сталинградцы о Сталинграде. – Москва: Советский художник, 1957. – 29 с.

Шипицын А.И. Городская скульптура и культурный код Волгограда в контексте брендинга территории // Вестник ассоциации вузов туризма и сервиса. – 2016. – Т. 10, № 4. – С. 89–97.

Яхонтова Л.А. Книжная и журнальная иллюстрация // Контраст. Графика волгоградских художников в собрании Волгоградского музея изобразительных искусств им. И.И. Машкова / отв. ред. и сост. О.П. Малкова. – Волгоград: ПринТерра-Дизайн, 2023. – С. 50–87.

Graphics in the shadow of the city-monument.

Regionally determined features
of the development of graphics
in Stalingrad-Volgograd

Annotation. *Post-war Stalingrad was created as a city-monument, its architecture and monumental environment carry memorial meanings. Artists were also involved in the process of forming the image of Stalingrad, and the city also exerted a significant influence on them. The article examines regional features, the main stages of development of Volgograd graphics, the evolution of the city's image based on works from the collection of the Volgograd Museum of Fine Arts named after I.I. Mashkov.*

Keywords: *graphics; soviet art; socialist realism; artists of Stalingrad and Volgograd; Volgograd Museum of Fine Arts; artist and city; place of memory; image of the city.*

Е.Г. Шалахов

Южносибирские древности в живописи советских и российских художников

Аннотация. В настоящей статье рассматриваются оригинальные по духу живописные работы художников-сибиряков, на которых запечатлены памятники археологии, открытые исследователями в Южной Сибири. Горы и степи Хакасии, где основными хрономаркерами являются изваяния древних богов и героев, созданные в эпоху раннего металла и в более поздние времена, словно притягивают к себе таланты. Авторы картин черпали вдохновение среди курганов и менгиров Минусинской котловины. Художники Анатолий Никифорович Невзгодин, Софья Анатольевна Асочакова, Александр Викторович Доможаков и Алексей Леонтьевич Ултургашев вложили в свои произведения не только любовь к древностям родной земли, но и философский подход к восприятию быстротекущей жизни на Енисейском меридиане. Практически все картины, написанные хакасскими живописцами в период с 1978 по 2019 г. и проанализированные автором статьи, отражают высокий уровень изученности сакрального пространства древней Минусы в новейшей истории региона.

Ключевые слова: Южная Сибирь; археология; Хакасия; живопись; пейзаж; полотно; сакральная география.

Археологическая тематика в сибирской пейзажной живописи формировалась под влиянием общественного интереса к достижениям исторической науки в Советском Союзе. Речь идет об от-

крытиях, сделанных Среднеенисейской экспедицией Ленинградского отделения Института археологии Академии наук СССР (разведки и стационарные раскопки Н.А. Боковенко, Д.Г. Савинова, Ю.С. Худякова и других археологов) [Массон, 1988, с. 3]. «Осмысливая богатое историческое наследие, при выборе натуры художники все чаще обращали внимание на характерные для Хакасии пейзажи с курганами и менгирными камнями. Примерами тому служат работы В.М. Новоселова “Курганная степь в Хакасии” (1978. Холст, масло. 89×174), “Таштыкский склеп” (1983. Холст, масло. 48×87) и В.Ф. Капелько “Тагарский курган” (1983. Холст, масло. 48×87), поступившие как дар автора. Пейзаж Г.А. Серебрякова “Салбыкский курган” (1984. Холст, масло. 70×100) – это седая древность хакасской земли, увиденная и переосмысленная современным художником» [Ахремчик, 2019, с. 104].

Между тем формирование древних культур Хакасии происходило в конкретной географической среде Салаиро-Тувинской области Алтайско-Саянской страны, которая нашла отражение практически во всех пейзажных работах художников Южной Сибири. Известно, что к горной части Хакасии относятся восточные склоны Кузнецкого Алатау и Абаканского хребта, а также северные склоны Западного Саяна. Равнинная часть состоит из двух котловин – Минусинской и Чулымо-Енисейской. Иркутские ученые, исследуя геосистемы Хакасии, пишут не только о резко выраженной континентальности климата указанного региона, засушливых степях и сильных юго-западных и северо-восточных ветрах, но и о большом количестве ясных дней [Семенов, Лысанова, 2016, с. 130].

На полотне «Лунная ночь» (рис. 1), принадлежащем кисти уроженца г. Минусинска А.Н. Невзгодина (06.05.1932–02.06.2013) запечатлен пейзаж малой родины художника. Лишенная привычных для изобразительного искусства советской эпохи соцреалистических черт, картина А.Н. Невзгодина, датированная 1978 г., была благожелательно встречена критикой: «Изумляет холст “Лунная ночь”. На первом плане – “каменная баба” с высеченным изображением лица. Стоящие лошади. Картина залита лунным светом. Создается впечатление, что все это пришло из глубины веков» [Смолин, 1980, с. 4].

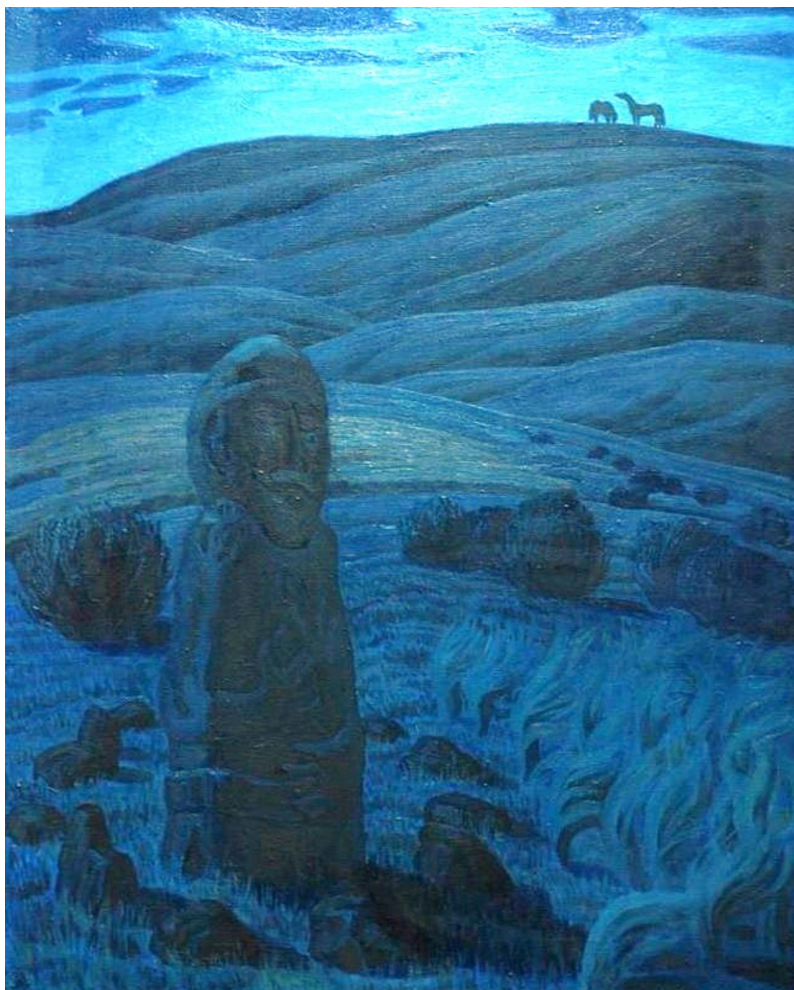


Рис. 1. Невзгодин А.Н. «Лунная ночь». 1978. Холст, масло. 100×80 см.
Коллекция Новосибирского государственного художественного музея

Картина А.Н. Невзгодина с ее лунной романтикой не имеет четкой географической привязки, тем не менее образ каменной бабы узнаваем. Это древнетюркское изваяние воина с сосудом в правой руке и саблей на поясе, открытое и описанное Ф.И. Таббертом фон Страленбергом и участниками экспедиции Д.Г. Мессершмидта в 1721–1722 гг. [Худяков, 2004, с. 6; Борисенко, Худя-

ков, 2022, с. 15–16], находилось в долине р. Черный Июс (Минусинская котловина).

Очень важны детали художественного изображения, совпадающие с научным описанием средневекового изваяния: «Левая рука у изваяния изображена полусогнутой с раскрытой ладонью и вытянутыми пальцами. Ладонь покоится на поясе, составленном из квадратных бляшек, присоединенных вплотную друг к другу» [Борисенко, Худяков, 2022, с. 16].

Очевидно, задумка автора холста сводится к тому, что в эту лунную ночь прошлое вернется и павший тюркский воин, захороненный под изваянием, восстанет из небытия и оседлает одного из коней, пасущихся на соседнем холме. Номад – это вечный странник в пространстве степей Евразии, и дороги по обе стороны от Урала всегда ждут тех, кто хочет и может ими пройти. На ум почти сразу приходит красивое выражение, придуманное крупным московским исследователем, – «Чингизовы провозвестники» [Черных, 2009, с. 264]. И это выражение относится не только к популяциям носителей сейминско-турбинских бронз [Молодин, 2022, с. 123], но и к древним тюркам – носителям аскизской культуры, освоившим Великий Сибирский путь [Руденко, 2021, с. 27].

Южная Сибирь – удивительное место в России, где реальный ландшафт плавно переходит в ландшафт сакральный. Только здесь, посреди хакасской степи, глазами художника А.В. Доможакова (11.10.1955–03.02.1998), можно увидеть шагающие словно на параде, окуневские стелы, связанные с археологической культурой эпохи раннего металла (XXV–XVIII вв. до н.э.) [Лазаретов, 2017, с. 604].

Картина «Шагающие изваяния» написана А.В. Доможаковым в драматичном и переломном для новейшей истории нашей страны 1991 г., но яркий колорит произведения вызывает ощущение некоего фольклорного праздника, уходящего своими корнями в ритуально-обрядовые практики древних племен Сибири.

Сама идея «соборности» древних идолов на полотне А.В. Доможакова, на мой взгляд, могла быть навеяна впечатлениями от знакомства художника с коллекцией окуневских стел А.Н. Липского – археолога Хакасского краеведческого музея. «Благодаря его целеустремленности и энергии в музее к началу 1960-х гг. была собрана самая богатая коллекция древних изваяний и стел, в том числе изваяний окуневской культуры. Именно А.Н. Липский впервые сосредоточил усилия по сбору и изучению этих загадочных стел, создав целую галерею во дворе музея» [Килижекова, 2008, с. 45–46].

Музейный импульс в творческих исканиях А.В. Доможакова [Данилова, 2019, с. 201] виден на многих полотнах мастера архео-этнического стиля.

Картина «Из глубины веков. Изваяние» (рис. 2), написанная А.В. Доможаковым в 1990 г., посвящена конкретному окуневскому изваянию, которое художник приметил в коллекции А.Н. Липского [Килижекова, 2008, с. 45].



Рис. 2. Доможаков А.В. Из глубины веков. Изваяние. 1990. Холст, масло. 85×114 см. Коллекция Музея истории города Черногорска

Творческий порыв художника легко понять, ведь изваяние эпохи раннего металла, привезенное А.Н. Липским в Хакасский краеведческий музей из окрестностей улуса Бельтыры (Аскизский район Республики Хакасия), имеет необычное название, данное памятнику древнего искусства жителями улуса, «Хыс кезе», что в переводе с хакасского означает «Девушка-менгир» [Леонтьев, Капелько, Есин, 2006, с. 79].

Известно несколько графических изображений изваяния из лога Хыр чолы, на которых видны практически все грани каменной плиты и указан масштаб объекта [Кызласов, 1986, с. 226, рис. 152; Леонтьев, Капелько, Есин, 2006, с. 112, рис. 15].

Рисунки археологов превосходно дополняет образ менгира (анфас), созданный А.В. Доможаковым. Во-первых, художник талантливо показал сложный иконографический тип изваяния, где над антропоморфной личиной «Хыс кезе» очень отчетливо видны очертания нависающей головы барана [Кызласов, 1986, с. 225–226]. Во-вторых, картина достоверно передает цвет, текстуру и фактуру песчаниковой плиты размером 90×90×20 см. [Леонтьев, Капелько, Есин, 2006, с. 79]. В-третьих, А.В. Доможаков вновь «перенес» музейный экспонат (с 1950 г.) в пейзаж лога Хыр чолы, акцентировав внимание зрителя на нежно-сиреновом цвете неба, синееющей горной дали и зеленеющей степи.

Ценные сведения о былых перемещениях «Хыс кезе» в пространствах степных культур Хакасско-Минусинской котловины можно почерпнуть в разделе «Описание памятников» специального монографического исследования, изданного в Абакане [Леонтьев, Капелько, Есин, 2006]. Знатоки окуневского искусства начала текущего столетия писали, что изваяние «Девушки-менгира» «было использовано в качестве маяка с юго-западной стороны тагарского кургана, расположенного в устье лога Хыр чолы» [Леонтьев, Капелько, Есин, 2006, с. 79].

Именно о таких живописцах, как А.В. Доможаков, были сказаны замечательные, на мой взгляд, слова: «Художники-сибиряки с не меньшим интересом, чем археологи и этнографы, стремятся осмыслить культурное наследие Сибири. В этом всматривании в века и пространства – желание проникнуть в мудрость столетий, освоить опыт прошлого, познать ушедшую жизнь» [Маточкин, 2009, с. 10].

В творчестве С.А. Асочаковой (01.05.1972) на первом месте родная хакасская степь с ее величественной красотой и памятниками первобытного искусства.

Все это есть на картине «Окуневская личина у озера Шира», написанной в 2019 г. (рис. 3). Стела из коричневого песчаника размером 155×104×24 см, вдохновившая художницу, находится в Ширинском районе Республики Хакасия, в 4,5 км к юго-востоку от оз. Шира и в 700–800 м к югу от р. Сон [Леонтьев, Капелько, Есин, 2006, с. 85].



Рис. 3. Асочакова С.А. Окуневская личина у озера Шира. 2019.
Холст, масло. 40×80 см.

Пейзаж со стелой кисти С.А. Асочаковой подтверждает тот факт, что «на Среднем Енисее в эпоху энеолита окуневские личины – одно из наиболее ярких и самобытных явлений» [Дэвлет, 1995, с. 37].

Думаю, ни для кого не секрет, что современных творцов культуры и искусства манят произведения древних. Может быть, «виновата» магия символов, зародившаяся в среде скотоводов бронзового века? Или это влияние эзотерической традиции окуневского населения?

Границы ареала распространения памятников окуневского искусства удивительным образом совпадают с рубежами некой сакральной территории, о которой писал видный отечественный историк и археолог Д.А. Мачинский (1937–2012). «Перспективно соотнесение сакрального статуса Минусинской котловины с ведической традицией представлений о “стране блаженных” к северу от мировой горы Меру. Если предполагать наличие некой реальности за мистической страной Шамбхала (тибетская буддийская мифология ваджраяны), расположенной севернее реки Сита в окружении снежных гор, то нельзя исключить соотнесенности истоков этого мира с уникальным сакральным центром в Минусинской котловине в пределах III – начала I тыс. до Р.Х.» [Мачинский, 1995, с. 60].

«Персонаж» со стелы, запечатленной на холсте С.А. Асочаковой, исследователями окуневских памятников отнесен к группе «нереалистических сложных трехглазых личин» [Вадецкая, Леонтьев, Максименков, 1980, с. 52]. Мне представляется, что художница, воспроизведя эту личину, как бы приглашает нас поразмыслить над феноменом окуневского искусства в целом. Примерно этим же несколько тысяч лет назад занимались носители андроновской, карасукской и тагарской культур, которые сменяли друг друга в Минусинской котловине после финала окуневской культурной традиции. «Впечатляющая высота, необычная пластичность каменных изваяний с рельефными и выбитыми изображениями трехглазых личин, устрашающих хищников, солярных знаков, несомненно, привлекали внимание потомков окуневцев...» [Кузьмин, 1995, с. 55].

Скажу несколько слов и о том, что люди с новыми традициями, сменившие окуневцев, активно перемещались сами в степном пространстве, изучая возможности для ведения производящего хозяйства, и перемещали идолов из святилищ своих предшественников. По сути дела, енисейские идолы превратились в путешественников. Географию их бывшего местонахождения выяснить пока не всегда возможно.

Окуневские изваяния, которые стали маркерами нескольких археологических эпох и источниками вдохновения для ищущих корни и истоки творчества художников Южной Сибири, продолжают возвышаться над землей, где до сих пор верят в силу древних духов, защищающих все добрые начинания современности.

А еще «Сибирской Троей» называют Минусинскую котловину, подчеркивая тем самым уникальный характер этого огромного археологического заповедника и значение его для исследований древней истории народов Сибири [Массон, 1988, с. 3].

Элегическим настроением наполнена работа С.А. Асочаковой «Курганы у Тепсея», написанная в 2019 г. (рис. 4). Двуглавая гора Тепсей, что в переводе с хакасского языка означает «отмеченная скала», находится на правом берегу р. Енисей – ныне Красноярского водохранилища в устье р. Туба (правый приток Енисея). Высота священной для хакасов горы 639 м. Внешний вид географического объекта поражает воображение своими контрастирующими элементами: северо-восточный склон горы пологий, а западный и южный – обрывистые.

На переднем плане картины С.А. Асочаковой изображены покрытые степным разнотравьем курганные насыпи могильника тагарской культуры, выделенной в 1920-е годы Г. Мергартом и

С.А. Теплоуховым [Кузьминых, 2016, с. 546]. «Одним из отличительных признаков этой культуры было создание монументальных надмогильных сооружений в виде прямоугольных оград с установленными по углам и посередине сторон каменными плитами из красного девонского песчаника...» [Савинов, 1994, с. 124].



Рис. 4. Асочакова С.А. Курганы у Тепсея. 2019. ДСП, масло. 45×75 см.

Вглядываясь в детали пейзажа, написанного хакасской художницей, я вдруг вспомнил стихотворение своего талантливого друга, профессионального археолога из Самары:

*Если холм раскопать за деревней,
Может статься – поверьте уж мне –
Что окажешься в сумрачной, древней,
Позабытой навеки стране.
Там без усталы всадники мчатся,
Коиm стрелы врагов нипочем.
Там погибнуть считается счастьем,
Если в честном бою и с мечом.
Там слова не бросают на ветер.
Если пир там, то пир там горой.
Если любят, то любят навеки.
Если воин, то значит герой...
[Богачев, 2007, с. 62].*

В одном из склепов таштыкской культуры (выделена С.А. Теплоуховым в 1920-е годы [Кызласов, 2016, с. 714]) на памятнике Тепсей III найдена серия деревянных планок с резными изображениями. Один из сюжетов посвящен батальным сценам: «Здесь много фигур пеших воинов, всадников, коней, показанных в динамике. Воины часто нарисованы стреляющими, реже в рукопашной схватке. <...> О популярности подобного рода изобразительных сюжетов свидетельствует и серия других находок. В склепе 2 на Тепсее на одной из стенок детского ящика-гробика была изображена выполненная в таком же стиле большая фигура воина» [Комплекс..., 1979, с. 144–145].

Для С.А. Асочаковой и всех хакасов, как выяснили сибирские этнографы, «отмечается устойчивая ассоциация курганов с образами их легендарных предков» [Бурнаков, Цыденова, 2014, с. 264].

На полотне С.А. Асочаковой «Кормление духов Хакасии. Ээзи» (рис. 5) перед зрителем возникает сюжет, связанный с ритуальной практикой хакасов. Почти все пространство картины заполнено изображениями окуневских изваяний с трехглазыми личинами, очевидно, играющих роль идолов жертвенника. В левом нижнем углу картины видна рука шамана или кама, держащая на ладони фиалу с дымящимся содержимым. Любопытно, что ритуальное кормление духов на холсте С.А. Асочаковой напоминает древнейшую тибетскую церемонию подношения дыма, изначально включавшую в себя жертвоприношение животных.

Ближе к левому верхнему углу холста изображены шаманский бубен, украшенный народными рисунками хакасов [Кызласов, Леонтьев, 1980, с. 4], и ленты шаманского костюма. «В сознании шаманистов эти ленты в определенной степени могли отождествляться с “боевыми орденами” камов. Чем больше их было представлено на костюме, тем более востребованным он был народом. Чаше камлал, а значит, обладал значительным опытом и силой и, следовательно, имел больше заслуг» [Бурнаков, 2012, с. 183].

Считаю, фрагмент сложного ритуала, показанный С.А. Асочаковой, иллюстрирует некоторые особенности хакасской мифологической системы. Не случайно в названии живописной работы упоминаются духи, обитающие в Среднем мире, предназначенном людям. По верованиям хакасов, «в Среднем мире все имеет своих ээзи, которые покровительствуют людям или карают их» [Миндибекова, 2008, с. 111].



Рис. 5. Асочакова С.А. Кормление духов Хакасии. Ээзи. 2019. Холст, акрил. 60×80 см. Коллекция Елабужского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника

Появление обрядово-ритуального сюжета в художественном творчестве С.А. Асочаковой свидетельствует о растущем интересе регионального социума к сакральной географии как новой дисциплине, которая «изучает взаимосвязь особенностей ландшафта с объектами культово-ритуального назначения» [Мицевич, 2017, с. 97].

Важным шагом на пути научного обоснования положений новой дисциплины стал утвержденный участниками XII съезда хакасского народа перечень сакральных мест Хакасии. По разным

данным, на территории Республики Хакасия насчитывается от 200 до 300 особо почитаемых или культовых мест (географические и археологические объекты). Например, до наших дней сохранилась информация, что в речных долинах Абакана, Черного и Белого Июсов, Енисея и Чулыма «хакасы ежегодно проводили Небесные моления. В Хакасии отмечено более сотни гор, где на господствующих вершинах проводились моления Великому небу, причем 20 из них носят названия “Тигір тайычан таг” – гора Небесного жертвоприношения. В некоторых местах, как, например, в долинах рек Улень, Камышта и Ниня, каждый год небесные моления проводили на разных горах <...> в первый год на горе Бытаг, потом – на г. Хайбытаг, на третье лето – на г. Хуюлыг-таг...» [Мицевич, 2017, с. 98–99].

Элементы и образы сакральной географии Хакасии присутствуют почти на всех полотнах заслуженного деятеля искусств республики А.Л. Ултургашева (08.08.1955–23.10.2020).

Художник принадлежал к плеяде мастеров, чье творчество «тесно связано с наследием, оставленным здесь несколькими археологическими культурами, древними поселениями, наскальными рисунками, курганами, каменными изваяниями» [Патачакова, 2018, с. 190].

С полотна А.Л. Ултургашева «Лик бога древних тюрков» (рис. 6), созданного почти «под занавес» уходящего XX столетия, на зрителя взирает знаменитое окуневское «божество» с копьями [Вадецкая, 1967, с. 25; Вадецкая, 2009, с. 30; Кызласов, 1986, с. 228].

Оригинал изображения, вдохновивший художника, обнаружен археологами при изучении окуневского могильника Черновая VIII (левый берег р. Енисей). Памятник древнего искусства, хранящийся ныне в фондах Государственного Эрмитажа, имеет соответствующее научное описание: «Личина на широкой грани, изображение плоское. Красный песчаник, 130×85 см. Кург. 4, мог. 8, стенка ящика» [Вадецкая, Леонтьев, Максименков, 1980, с. 81].

Не имея специальных знаний в области археологии, А.Л. Ултургашев удивительно точно передал детали образа окуневского «божества». О том, что перед зрителем не слепое копирование древнего шедевра, а художественная метафора, передающая особенности иерархии сонма богов древней Хакасии, могут поведать размеры главного персонажа картины в сравнении с фигурками шамана с бубном и духов-помощников, помещенными у подножия владыки Нижнего мира. Очевидно, сценка с шаманским камланием в нижней части холста иллюстрирует историю зарождения ин-

дивидуальной формы шаманизма, характерной для окуневского времени Минусинской котловины.



Рис. 6. Ултургашев А.Л. Лик бога древних тюрков. 1999.
Холст, масло. 96×83 см.

Копья в поднятых руках «бога древних тюрков», на древках которых изображены бунчуки, изготовленные из конских хвостов, также подчеркивают высокий статус персонажа с холста А.Л. Ултургашева. Подобное оружие встречено археологами только в социально значимых захоронениях бронзового века Северной Евразии [Шалахов, 2016, с. 233].

Таким образом, тема южносибирских древностей в творчестве советских и российских живописцев наиболее полно раскрыта на примере произведений, созданных талантливыми мастерами А.Н. Невзгодиным, А.Л. Ултургашевым, А.В. Доможаковым и С.А. Асочаковой. От вполне реалистичных пейзажных работ до экспериментально-новаторских творений в стиле археоарт – таков диапазон достижений художников Хакасии. Уникальные природные и археологические объекты Южной Сибири, став источниками вдохновения для людей, наделенных художественным дарованием, сегодня рассматриваются как перспективные элементы сакральной географии региона с многотысячелетней историей. Территория Минусы, на которой великолепно сохранились маркеры освоенного пространства, оставленные носителями культурных традиций разных эпох, и в будущем, как я полагаю, останется идеальным местом для реализации творческих проектов в сфере изобразительного искусства.

Литература

Ахремчик О.Г. Современный сибирский пейзаж в фондах Хакасского национального краеведческого музея имени Л.Р. Кызласова // Декабрьские диалоги: материалы Всероссийской науч. конф. памяти Ф.В. Мелехина, Омск, 04–05 декабря 2018 года. – Омск: ООО «Издательский центр «Омский научный вестник», 2019. – Вып. 22. – С. 100–107.

Богачев А.В. Лабиринты: стихи. – Самара: Самарский Дом печати, 2007. – 127 с.

Борисенко А.Ю., Худяков Ю.С. Средневековые каменные изваяния Минусинской котловины как объект исследования участниками экспедиции Д.Г. Мессершмидта // Изучение древней истории Северной и Центральной Азии: от истоков к современности: тезисы Междунар. науч. конф., посвящ. 300-летию экспедиции Д.Г. Мессершмидта / отв. ред. В.И. Молодин; Правительство Респ. Хакасия. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2022. – С. 15–17.

Бурнаков В.А. Ткань в ритуальной практике хакасов // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия История, филология. – 2012. – Т. 11, вып. 5: Археология и этнография. – С. 175–186.

Бурнаков В.А., Цыденова Д.Ц. Образы камня и кургана в религиозно-мифологических воззрениях хакасов (конец XIX – XX век) // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия История, филология. – 2014. – Т. 13, вып. 3: Археология и этнография. С. 256–267.

Вадецкая Э.Б. Древние идолы Енисея. – Ленинград: Наука, 1967. – 80 с.

Вадецкая Э.Б. Древние маски Енисея: научно-популярное издание. – Санкт-Петербург; Красноярск: Версо, 2009. – 248 с.

Вадецкая Э.Б., Леонтьев Н.В., Максименков Г.А. Памятники окуневской культуры. – Ленинград: Наука, 1980. – 148 с.

Данилова М.С. Сибирская архаика как основа проектирования современных изделий в области декоративно-прикладного искусства // Искусство глазами молодых: материалы XI Междунар. науч. конф., 28–29 марта 2019 г. / Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; ред.: Н.В. Перепич, М.В. Саблина. – Красноярск: СГИИ им. Д. Хворостовского, 2019. – С. 200–202.

Дэвлет М.А. Об изображениях окуневских антропоморфных личин // Проблемы изучения окуневской культуры: тезисы докладов конф., Санкт-Петербург, 15–17 мая 1995 года. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 1995. – С. 37–39.

Килижекова А.А. Археологическая коллекция А.Н. Липского по окуневской эпохе в Хакасском национальном краеведческом музее им. Л.Р. Кызласова // Актуальные проблемы исторического краеведения в Сибири: материалы Межрегиональной науч.-практ. конф., посвящ. 85-летию старейшего историка и краеведа Хакасии А.Н. Гладышевского, 18–19 декабря 2008 г., г. Абакан. – Абакан: ХГУ им. Н.Ф. Катанова, 2008. – С. 45–47.

Комплекс археологических памятников у горы Тепсей на Енисее / М.П. Грязнов, М.П. Завитухина, М.Н. Комарова [и др.]. – Новосибирск: Наука, 1979. – 167 с.

Кузьмин Н.Ю. О вторичном использовании окуневских изваяний // Проблемы изучения окуневской культуры: тезисы докладов конф., Санкт-Петербург, 15–17 мая 1995 года. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 1995. – С. 55–57.

Кузьминых С.В. Тагарская культура // Большая российская энциклопедия. – Москва: БРЭ, 2016. – Т. 31. – С. 546–547.

Кызласов И.Л. Таштыкская культура // Большая российская энциклопедия. – Москва: БРЭ, 2016. – Т. 31. – С. 714–715.

Кызласов Л.Р. Древнейшая Хакасия. – Москва: Изд-во Московского университета, 1986. – 296 с.

Кызласов Л.Р., Леонтьев Н.В. Народные рисунки хакасов. – Москва: Наука, 1980. – 176 с.

Лазаретов И.П. Общность культур Саяно-Алтая в эпоху ранней бронзы // V (XXI) Всероссийский археологический съезд: сборник научных трудов, Барнаул, 02–07 октября 2017 года / отв. ред. А.П. Деревянко. – Барнаул: Алтайский государственный университет, 2017. – С. 604–605.

Леонтьев Н.В., Капелько В.Ф., Есин Ю.Н. Изваяния и стелы окуневской культуры. – Абакан: Хакаское книжное изд-во, 2006. – 236 с.

Массон В.М. Предисловие // Памятники археологии в зонах мелиорации Южной Сибири. По материалам раскопок 1980–1984 гг. / отв. ред. В.М. Массон. – Ленинград: Наука, 1988. – С. 3–4.

Маточкин Е.П. Археология, древнее наследие и археоарт Сибири // Гуманитарные науки в Сибири. – 2009. – № 3. – С. 7–10.

Мачинский Д.А. Минусинские «трехглазые» изображения и их место в эзотерической традиции // Проблемы изучения окуневской культуры: тезисы докладов конф., Санкт-Петербург, 15–17 мая 1995 года. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 1995. – С. 57–60.

Миндибекова В.В. Об особенностях трансформации хакаской мифологической системы // Гуманитарные науки в Сибири. – 2008. – № 4. – С. 110–113.

Мицевич А.В. Республика Хакасия как субъект сакральной географии // Актуальные проблемы истории, политики и права: сборник статей V Всероссий-

ской науч.-практ. конф., Пенза, 16–17 ноября 2017 года. – Пенза: Изд-во Пензенского государственного аграрного университета, 2017. – С. 96–100.

Молодин В.И. Окуневская культура и сейминско-турбинский феномен (историографические заметки) // Археологические вестн. – 2022. – № 34. – С. 123–129. DOI: 10.31600/1817-6976-2022-34-123-129

Патачакова С.С. Красота хакасских просторов, отраженная в работах хакасских художников // Экология Южной Сибири и сопредельных территорий: материалы XXII Междунар. науч. школы-конференции студентов и молодых ученых: в 2-х томах, Абакан, 14–16 ноября 2018 года / отв. ред. В.В. Аношин. – Абакан: ХГУ им. Н.Ф. Катанова, 2018. – С. 190.

Руденко К.А. Средневековые аскизские материалы и их реплики на Великом Сибирском пути от Енисея и до Волги // Материалы международного симпозиума хакасского эпоса, VIII Междунар. науч. конф. «Народы и культуры Саяно-Алтая и сопредельных территорий», посвящ. 300-летию открытия памятников енисейской письменности и Году хакасского эпоса в Респ. Хакасия, Абакан, 23–25 сентября 2021 года. – Абакан: Хакасский научно-исследовательский институт языка, литературы и истории, 2021. – С. 27–30.

Савинов Д.Г. Развитие стиля изображений на плитах курганов тагарской культуры // Памятники древнего и средневекового искусства: сб. статей в память проф. В.И. Равдоникаса // Проблемы археологии. – Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 1994. – Вып. 3. – С. 123–136.

Семенов Ю.М., Лысанова Г.И. Ландшафтная карта Хакасии // Известия Иркутского государственного университета. Серия Науки о Земле. – 2016. – Т. 18. – С. 128–139.

Смолин А. Музыка красок // Советская Сибирь. – 1980. – 27 января, № 23. – С. 4.

Худяков Ю.С. Древние тюрки на Енисее. – Новосибирск: Изд-во ИАЭТ СО РАН, 2004. – 152 с.

Черных Е.Н. Степной пояс Евразии: феномен кочевых культур. – Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2009. – 624 с.

Шалахов Е.Г. Об атрибутике воинской элиты древних кочевников на Алтае и к западу от Урала // Урал-Алтай: через века в будущее: материалы VII Всероссийской тюркологической конф. (с междунар. участием), посвящ. 95-летию видного ученого-тюрколога Э.Р. Тенишева. – Уфа: ИИЯЛ УНЦ РАН, 2016. – С. 233–234.

South Siberian antiquities in the paintings of Soviet and Russian artists

Abstract. *This article examines the original paintings by Siberian artists, which depict archaeological sites discovered by researchers in Southern Siberia. The mountains and steppes of Khakassia, where the main chrono markers are sculptures of ancient gods and heroes created in the era of early metal and in later times, seem to attract talents. The authors of the paintings drew inspiration from the mounds and menhirs of the Minusinsk basin. Artists Anatoly Nikiforovich Nevzgodin, Sofia Anatolyevna Asochakova, Alexander Viktorovich Domozhakov and Alexey Leontievich Ulturgashev invested in their works not only love for the antiquities of their native land, but also a philosophical approach to the perception of fast-flowing life on the Yenisei meridian. Almost all the paintings painted by Khakass painters in the period from 1978 to 2019, and analyzed by the author of the article, reflect the high level of study of the sacred space of ancient Minusa in the modern history of the region.*

Keywords: *Southern Siberia; archeology; Khakassia; painting; landscape; canvas; sacral geography.*

Е.Г. Сапрыкина

«Южная школа» (Ставрополь) – пространство полета.

Евгений Саврасов как один
из основателей школы

Аннотация. Статья посвящена «Южной школе», которая одновременно и МЕСТО в точке географии – Детская художественная школа города Ставрополя, и художественный МЕТОД изобразительного искусства, и МЕТОД обучения этому искусству – метод художника Евгения Владимировича Саврасова, сформировавшийся под влиянием ландшафта ставропольских степей, где Саврасов родился и вырос. Он один из основателей первой Детской художественной школы (ДХШ) Ставрополя в 1964 г.

Созданное Евгением Владимировичем универсальное художественно-философское мировоззрение, изложенное в виде авторской методики преподавания «Элементы художественного конструирования и первоосновы дизайна в ДХШ», получило высокую экспертную оценку специалистов на выставке-смотре детских художественных школ России в Москве в 1994 г. Основную идею этого мировоззрения сам Евгений Владимирович весьма точно выразил словами: «это, я думаю, естественный процесс: с чего начинаем, к тому и надо возвратиться. Начали с белого холста – надо к цельности белого холста и вернуться. Мир, он же такой и цельный...»

В 2024 г. школа отметила 60-летие. «Евгений Саврасов – человек города» – так называлась одна из его персональных выставок в Ставропольском краевом музее изобразительных искусств в 2010 г. Да, присутствие Евгения Владимировича в городе

Ставрополе действительно ощущалось: он формировал мощное культурное поле притяжения как художник своими работами, как педагог – своей оригинальной методикой преподавания, как философ, формулируя содержание личного креативного художественно-философского мировоззрения, – никого подобного я больше не встречала. И его присутствие в городе и в истории отечественного искусства ощущается и поныне.

Ключевые слова: география искусства; пространство; искусство; культурный ландшафт; Ставропольская детская художественная школа; художник Евгений Саврасов.

Когда оказываешься в ставропольской степи, хочется полететь над нею... полететь, размахнувшись во весь ее необъятный сияющий простор! Именно это чувство возникает при знакомстве с энергией и методом «Южной школы» Евгения Саврасова (Ставрополь), с идеями которой я продолжаю знакомить вас, начиная с предыдущей «Географии искусств». Я ученица Саврасова. Благодаря школе еще в детстве мне удалось постичь глубинную суть искусства, учиться у природы и получить импульс, который подвиг меня развивать идеи школы и мои идеи, растущие из этого корня, далее.

Материалы и методы

В исследовании я использую древний метод охотников-степняков – всматриваюсь. Всматриваюсь в богатейший материал – работы Евгения Владимировича и работы его учеников в ДХШ Ставрополя. Всматриваюсь и сопоставляю с работами других художников – и современников, и авторов предыдущих эпох. А также использую свой опыт обучения у Саврасова и воспоминания других его учеников, выпусков разных лет и друзей-художников, и тех коллег, кто преподавал в школе в одно с ним время. Особенно благодарна за подробные рассказы Олегу Мушаилову – близкому другу детства Евгения Владимировича, его соученику по Художественному училищу им. Грекова, директору нашей ДХШ Ставрополя с 1975 по 1984 г.

Пространство полета

«Южная школа» – это одновременно и МЕСТО в точке географии – Детская художественная школа города Ставрополя, и художественный МЕТОД изобразительного искусства / МЕТОД

обучения этому искусству – метод Евгения Владимировича Саврасова, одного из основателей и преподавателей первой художественной школы для детей в городе. В 1964 г. группа друзей – молодых художников-ставропольчан, только что окончивших Ростовское художественное училище им. Грекова, где влияние художника и преподавателя Тимофея Теряева, ученика Мартироса Сарьяна, зажгло их талантливые сердца романтикой модернистской жажды творчества в космических масштабах 1960-х, вернулись в родной Ставрополь и основали первую детскую художественную школу в 1964 г. на базе Музея изо-искусств (основан в 1962 г.) и позже, в 1969-м – художественное училище. В 2024 г. у школы был юбилей – 60 лет.

Пространства полета вдохновения в степи за городом – это легендарные места пленэров «Южной школы», места «саврасовского» мифо-поэтического художественного пространства, десятки километров бескрайних просторов, исхоженные нами с этюдниками в любую погоду, – Собачий хутор и его Верхний и Нижний пруды, хутор Грушевый, Медвежий, Молочный, Сengelевское озеро (Сенгель, Сengelей, как говорят местные) (рис. 1.) и Волчьи ворота над ним, долина бывшей реки Бударки и гора Острая, Орлиный мыс, Немецкий мост, где «Горизонталь» – это линия горизонта, который мы постоянно «переживаем», осмысливаем ежедневно... А дорога – «Вертикаль», «...можно назвать было «Путь». Да. То есть это не просто дорожки и что-то как-то. «Это путь человечества. Где? – во времени и пространстве!», – говорит Саврасов [Штайн, 2002, с. 17].

«И понятие такое, как пространство, как горизонт – это гипотетические такие понятия ...тут дело совершенно в другом. Дело как раз в ощущении. В принципе, есть реальный мир – нет реального мира, и, может быть, то, что мы видим, не есть реальность, потому что реальность – это еще то, что мы не видим. Но мне кажется, что я в какой-то среде нахожусь и решая как на плоскости, так и с объемом работая – не в плане каком-то теоретическом, но подспудно, я проблему пространственности постоянно решаю. Даже теми черными отношениями, которые как раз и создают в этих работах определенный момент глубины пространства. То есть даже бесконечности» [Штайн, 2002, с. 22]. Так происходит внутренняя самоорганизация произведения, и его содержание становится многозначным.



Рис. 1. Озеро Сенгелеевское («Сенгель», «Сенгелей»). Фото О. Мушаилова – друга и соратника Е. Саврасова с детства, соученика по школе и Художественному училищу им. Грекова в Ростове-на-Дону, директора ДХШ г. Ставрополя в 1976–1984 гг., зав. производством творческой мастерской Дома графиков «Челюснинская» Союза художников России в 1986–1993 гг.

Евгений Саврасов как один из основателей «Южной школы»

«Я ишу геометрические эквиваленты этим понятиям. Или визуальные эквиваленты». «Хочется этот мир не разрушать, а наиболее целно или собранно представить для себя и для зрителей». «Утверждение плоскости, как таковой и утверждение пространственности. И вот там, где они смыкаются в гармонии своей, вот там и получается вещь», это слова Е. Саврасова.

Все это ясно и легко считывается, когда пристально всматриваешься в творческое наследие Евгения Владимировича и работы его учеников в ДХШ Ставрополя. И, осмысливая свой опыт учебы у него, вижу во всем этом в качестве подосновы – и философской, и изобразительной – гармонию всех этих степных «холмных» упругих линий, где обобщение приведено к абсолюту – т.е. рельеф местности физически мистическим образом вошел в скульптуру, живопись и графику Саврасова, сформировав принцип построения композиции (рис. 2.). Этот подход прослеживается не только в пейзаже, но и в изображении фигур людей, и портретах, и в натюрмортах (рис. 5.)

А каменные, металлические, керамические скульптуры, инсталляции, объекты мастера близки по обобщенности формы, ок-

руглости линий, архетипической мощи и мистическому воздействию к каменным бабам в степи (рис. 3.), возраст которых совпадает с возрастом самих истоков культуры мест, где Евгений Саврасов родился в селе Большая Джалга в 1940 г.



Рис. 2. «ХОЛМЯНАЯ» плавная упругая линия. На фото слева – пейзаж в окрестностях Ставрополя между озером Сengelеевским и хутором Медвежьим. Фото Е. Сапрыкина. Справа – картина Е. Саврасова «Пейзаж и лошади», 1972 г. холст, масло, 77х130 см из собрания ГУК СКММ г. Ставрополь. Фото из каталога персональной выставки Е. Саврасова. 2010. «Человек города» в СКММ. Издание СКММ



Рис. 3. Скульптуры Е. Саврасова: «Горнист», металл, сварка, 120х70 х25 см, 1969 г., «Голова из сферы», песчаник, 160 х60 х40 см, 1967 г., Евгений Саврасов на фоне своего объекта «Большой портрет», 1965 г. Фото О. Мушаилова. Из книги проф. К. Штайн «Саврасов как монолит», издание СКММ, Ставрополь, 2002

Созданное Евгением Владимировичем универсальное художественно-философское мировоззрение, изложенное в виде авторской методики преподавания под названием «Элементы художественного конструирования и первоосновы дизайна в ДХШ», в 1994 г. в Москве на выставках «Детские художественные центры России» получило высокую экспертную оценку специалистов в области дизайна, изобразительного искусства, скульптуры, архитектуры, профессора архитектуры, создателя и руководителя детской архитектурной студии ЭДАС В.И. Кирпичева, а также доктора искусствоведения, историка искусства и художественного критика А.М. Кантора [Саврасов...].

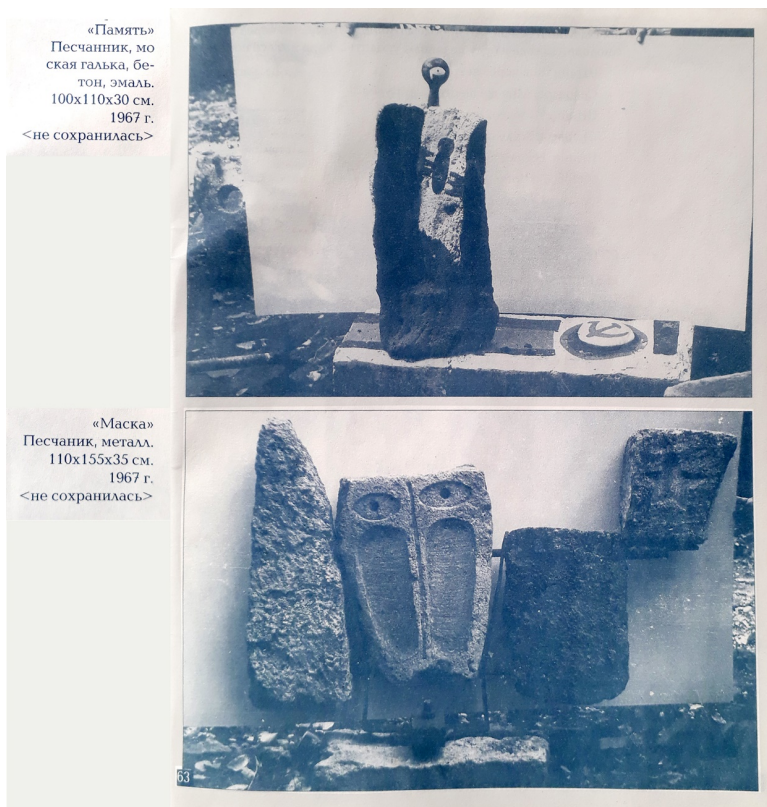


Рис. 4. Работы Евгения Саврасова: сверху – «Память», песчаник, морская галька, бетон, эмаль, 110х110х30 см, 1967 г., внизу – «Маска», песчаник, металл, 110х155х35 см. Фото О. Мушаилова. Из книги проф. К. Штайн «Саврасов как монолит», издание СКМИИ, Ставрополь, 2002

Это мировоззрение, основную идею которого Евгений Владимирович сам весьма точно выразил словами: «Это, я думаю, естественный процесс: с чего начинаем, к тому и надо возвратиться. Начали с белого холста – надо к цельности белого холста и вернуться. Мир, он же такой и цельный...» [Штайн, 2002, с. 36]

Как говорит профессор Ставропольского государственного университета Клара Штайн: «Я думаю о Саврасове... Почему он мне представляется эдаким монолитом?... Взгляд на сегодняшний день как бы из глубин, схватывание архетипических черт образа... Это ведь и от цельности ощущений мира – игра массами, все уходит в теплоту и толщу камня. Камни ставропольские... Саврасов говорил мне, что он среди камней вырос, эти “каменные конгломерации” – тоже для него культурный код, временные напластования, едва уловимые приметы прошлого» [Штайн, 2002, с. 69] (рис. 3, рис. 4, рис. 12).

Пространство духовной свободы

В степи всегда ветер... Он как Дух, «веет где хочет», и свобода его широка – она объединила нас, соединяя просторы бескрайние и нашу мастерскую в Художке на улице Морозова, 1 в Ставрополе, в единое пространство Духа радости совместного творческого труда нашего с Саврасовым в атмосфере животворной энергии вдохновения – одновременно мы делали свои работы, а он свою керамику, живопись (рис. 5.), объекты и т.п. Евгений Владимирович никогда не поучал нас, просто работал тут же, излучая эту силу благодатного одухотворения, и мы тоже в присутствии мастера, гения... Его керамика, объекты, живопись и оригинальные натюрморты, постановки для нас, учеников (ничего подобного нигде не видела), размещались по всей площади нашей аудитории, по ее стенам вперемешку с нашими скульптурами, акварелями, объемными композициями из картона и бумаги, белыми и цветными.

Кстати, свободное «большое поле» и отсутствие рамы – характерная черта оформления Е. Саврасовым его собственных графических работ и работ учащихся: напряжение свободного поля «собирает» работу и дает ей «раскрыться» – как в степи!



Рис. 5. Е. Саврасов, слева – «Материнство», 1985, справа – натюрморт «Большая игра». Фото из каталога к персональной выставке Е. Саврасова 2010 г. «Человек города» в СКМИИ, издание СКМИИ

Влияние ландшафта ставропольских степей на формирование «Южной школы»

Я полагаю, композиция – это закон сохранения энергии, закон природы, выраженный пластически, и человек считывает ее зрительно и энергетически, всей физикой своего тела. Мы все ученики природы!

В «Южной школе» композиция – это практика естественной природной пропорции пластически через:

- *пространство-ЛИНИЮ* + *пространство-ЦВЕТ*;
- *беспредельный МАСШТАБ*;
- *пространство-НАПРЯЖЕНИЕ* – *ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОИЗВЕДЕНИЕ*.

Все это обусловлено географией и климатом Ставрополя и его окрестностей, где почти всегда ветер, и то резкое солнце, то туманы, морось и дожди, а также повышенная солнечная радиация на Ставропольской возвышенности на высоте 664 м над уровнем моря.

Здесь в древности кочевали скифы и сарматы, пролегал путь киммерийцев к Черному морю, и эта древность ощущается – тут характер линии горизонта сформирован цепью возвышающихся

над степью каменистых плато, на которых в те давние времена были сторожевые посты. С этих плато видимость на многие километры, а после дождей, смывающих верхний слой почвы со склонов, мы находили черепки керамики и другие предметы обихода тех времен. У меня есть несколько, нашла их во время походов на эту ды на Медвежьем и в долине Бударки под горой Острой.

Пространство-ЛИНИЯ: холмы (бугры), туманы, ветер

«Южная школа» Е. Саврасова – это мгновенное запечатление изображаемого одним цельным взглядом. Взглядом, чья способность обобщать диктуется окружающим пейзажем степи, – издали детали не видны, взор следует плавности линий пространства (рис. 6.), где склон одного холма (бугра, как говорил Евгений Владимирович) незаметно переходит в склон другого гипнотизирующей «холмьяной» волной, а линия неровной окружности пруда на хуторе Собачьем округло выкатывается на тропинку, извилиной поднимающуюся на холм с телевышкой, далее эта линия лесополосой окаймляет поле, из этого окаема перетекая в пространство картин / скульптур Евгения Владимировича.



Рис. 6. Вид на хутор Собачий с дамбы Нижнего пруда. Фото Е. Сапрыкина

Такой же эффект незаметного перехода одного в другое плавной линией здесь дают частые *туманы*: первый план то незаметно выступает, то исчезает за «ширмой» тумана среднего плана, открывая дальний план.

Так родилась «холмьяная» лирическая горизонтальная упругая плавная линия – формообразующий и системообразующий инструмент настройки композиции нашей «Южной школы», ее универсальный метод.

В этом обобщении почти полное обнажение реального не приводит художника к абстракции: из пространства через глаза – мысль – руки на бумагу, холст, в керамику – реальные, не виртуальные! (рис. 7.)

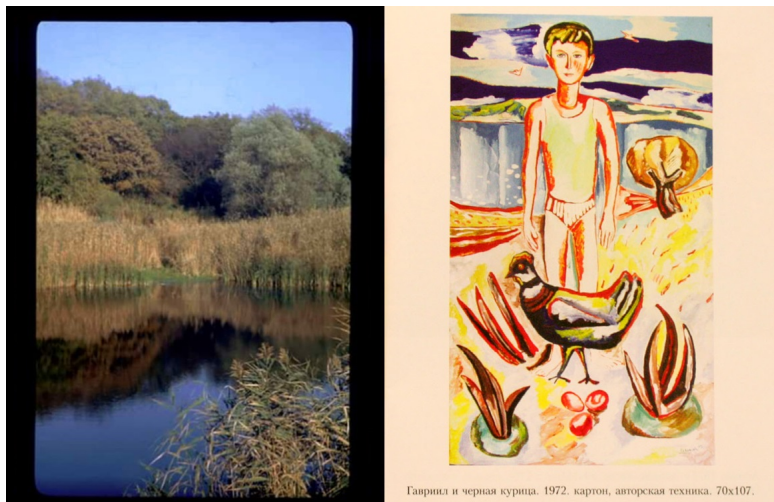


Рис. 7. Слева – Верхний пруд на х. Собащем. Фото Е. Сапрыкина. Справа – картина Е. Саврасова «Гавриил и черная курица», 1972, картон, авторская техника, 70х107 см. Из каталога к выставке Е. Саврасова 2010 г. «Человек города» в СКМИИ, Ставрополь, издание СКМИИ. (Гавриил – старший сын Е. Саврасова)

Как говорит Е. Саврасов: «При любом обобщении я в любом случае остаюсь реалистом... просто отсекаются какие-то моменты... остается самое важное, основное. Исходное. То, что как раз форму образует». «Мои чувства реальности – это чувства, такие мощные... Если я на бугре каком-нибудь стою за городом... у меня такое чувство, что я на поверхности шарика стою. Ощущение сферы: на сфере стою и сферы воспринимаю». У Е. Саврасова линии пространства, став символами и метафорами, воплощенными в материале, считываются как определения емких идей – идей, почерпнутых из древности самой Матери-Земли, он превратил древность в модерн!

Это же мы видим у великих скульпторов XX в. Вадима Сидура, Константина Брынкуша / Бранкузи /, Генри Мура – мощные сферы! Об этом у Н.А. Заболоцкого в поэме «Деревья»:

*Так возникает история в гуще зеленых
Старых лесов, в кустарниках, ямах, оврагах,
Так образуется летопись древних событий,
Ныне закованных в листья и длинные сучья.
Дале деревья теряют свои очертанья и глаза
Кажутся то треугольником, то полукругом –
Это уже выражение чистых понятий,
Дерево Сфера царствует здесь над другими.
Дерево Сфера – это значок беспредельного дерева.*

Ветер. Ставрополь – город на горе, на высоте, он сам – напряженно выгнутая линия, упругая дуга без углов. В городе и вокруг на холмах, в балках между холмами леса с небольшими речками и родниками: в какую сторону не пойдешь, войдешь в лес или выйдешь в степь. И «прозрачный лес» ранней весной, осенью и зимой – это направленные под углом восточным ветром, тянущиеся волнистыми неровными линиями графики вверх стволы деревьев, собранные в пряди, закручивающиеся от ветра наверху упругими арабесками! И это чаще стволы рядом растущих деревьев, а не одного и того же дерева. То есть это та же напряженная плавная «холмная» гибкая упругая линия, только вертикальная – драматическая.

Пространство-ЦВЕТ: напряжение краски

В Ставрополе солнце жарит, не спрячешься... жар достает везде – жар напряженного цвета (рис. 8). «Тут даже не повышенные цветовые отношения, да он такой и есть... Просто мы так цвет чувствуем. Я лично думаю: оно и в натуре так, если не копаться в подробностях. Я не напрягаю – я по температуре такой. Самая моя напряженная живопись – просто обычная человеческая энергия. Она и напрягает работы. Мы ведь и мир воспринимаем как энергию» [Штайн, 2002, с. 9].

«Композиция – взаимодействие сил, приложенное к данному материалу, сообщает материалу жизненное начало, которое выражается в напряжении. Напряжение в свою очередь позволяет выразиться внутреннему содержанию элемента. Элемент является реальным результатом работы силы над материалом. Линия – наиболее определенный и простой вид подобного формообразования, который всякий раз осуществляется предельно закономерно и потому требует предельно закономерного применения. Итак, композиция является не чем иным, как предельно закономерной организацией

жизненных сил, заключенных в элементах в форме напряжений» [Кандинский, 2003, с. 147]. В эпоху модернизма композиция преодолевает свое подчиненное по отношению к живописи положение из предшествовавших эпох и становится идейным лидером изобразительного искусства.



Рис. 8. Е. Саврасов: слева – «Сад моего детства», 1979 г., авторская техника, справа – «Старый хутор», 1976 г., из собрания СКМНИ, Ставрополь.

Фото из каталога к персональной выставке Е. Саврасова 2010 г.
«Человек города» в СКМНИ, издание СКМНИ

Да, «Южная школа» – это прежде всего школа композиции с характерными, узнаваемыми, универсальными чертами, подаренными самой природой формы пространств окружающего мира. «Изучение объективных законов формы и цвета помогает поверить в собственные силы и развивать творческое дарование, заложенное природой» [Иттен, 2004, с. 135].

Актуальность темы:
спасительная композиция –
интуиция – поэзия

Вы спросите, зачем все это нужно и в чем польза этого сейчас, в цифровой зоне алгоритмов, носящих коммерческое название «искусственный интеллект»?

Отвечаю: сейчас это особенно жизненно необходимо людям, поскольку сокрушительный натиск цифровых технологий во время пандемии COVID-19 завершил переформатирование соотношения окружающего реального и виртуального пространств для человечества в сторону нарушения пропорции этого соотношения, в сторону цифрового – плоского и безжизненного симулятора.

А практика изобразительного искусства в реальности развивает чувство прекрасного – это переживание собственной природы, природной пропорции, равновесия, соединение с ней, т.е. с естеством мира / вселенной, их пространством – неисчерпаемый источник жизненной энергии и сил. Эта практика восстанавливает естественное психологическое равновесие (так как взаимодействие идет с реальным, а не с виртуальным), развивает самостоятельное мышление, обостряет интуицию. А интуиция – это наиболее натуральная / органическая коммуникация человека с миром – тайна, функция которой быть тайной: *композиция – интуиция – поэзия*.

Говорит Е. Саврасов: «Если я за городом где-то, то почему я в холмах не могу увидеть груди женщины, на всю вселенную развалившейся ню... Мы можем ассоциировать эти холмы, эти деревья, прочее... Это в построении мифа, мифологии всегда было: у людей, которые видели не то, что есть на самом деле, а то, что они вкладывали в эти предметы...» Евгений Владимирович и события современной ему истории в своих работах осмысливал по этому же принципу, что сближает их одновременно и с рисунками в пирамидах древнего Египта, и с народным творчеством. Здесь поэзия – «форма человеческого мировоззрения, самоориентирования... непосредственная интуиция, не подчиненная методическому управлению со стороны разума. Подлинная поэзия одновременно конкретная и обобщенная – *universale fantastico* – основанное на фантазии общее представление, материально воплощенная синтетическая модель» [Ауэрбах, 2022, с. 182], организующая художественное пространство (рис. 9, рис. 10).

Рисуя / делая скульптуру и т.п. руками «аналогово», занимаясь изобразительным искусством непосредственно в материале, человек сам излучает энергию вдохновения, структурируя пространство вокруг себя – возвращая миру / вселенной то, что они дали ему в виде вдохновения, соблюдая таким образом равновесие – закон сохранения энергии / любви /, «натуральную магию» природы. Так что я не согласна с философом Евгением Головиным, утверждавшим, что «натуральная магия» в современности утратила силу. Да нет, все работает! И когда художник создает произведение, эта излучаемая им энергия вдохновения опосредуется уже в трансформированном виде – в виде его работы, произведения – вот она,

мощь художественного жеста, заявляющая о себе властно над бесконечным временем и пространством! (рис. 11.)



Рис. 9. Справа Евгений Саврасов среди его керамики в мастерской ДХШ на Морозова, 1, Ставрополь, слева – одна из этих керамических скульптур 1970-х, находится в собрании СКМИИ. Фото из каталога к выставке Е. Саврасова 2010 г. «Человек города» в СКМИИ, Ставрополь

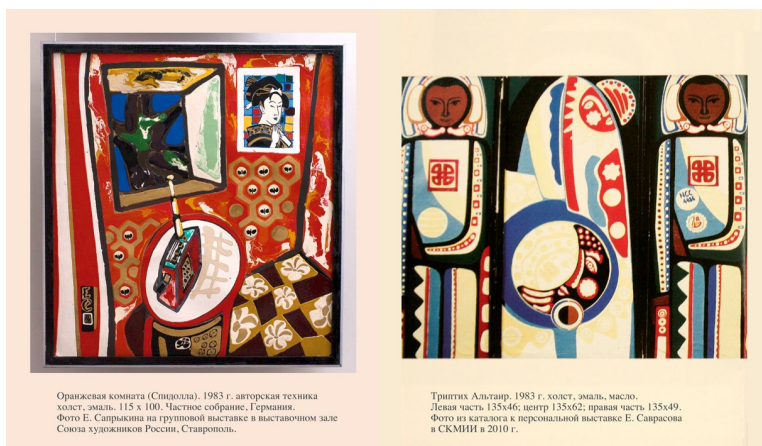


Рис. 10. Е. Саврасов. Слева «Оранжевая комната (Спидолла)», 1983 г., авторская техника, холст, эмаль. 115х100. Частное собрание, Германия. Справа – триптих «Альтаир». 1983 г. холст, эмаль, масло. Левая часть 135х46; центр 135х62; правая часть 135х49



Рис. 11. Картины Е. Саврасова в Музее современного искусства ЭРАРТА, Санкт-Петербург. Слева направо – «Пионерский костер», 1966 г.; «Память», 1968 г.; На бульваре, 1972 г. Фото Е. Сапрыкина, 2010. Сейчас в фондах Музея ЭРАРТА хранится более 20 живописных и скульптурных произведений Е. В. Саврасова.

Е. Саврасов в ЭРАПТЕ: URL: <https://www.erarta.com/ru/museum/collection/artists/detail/author-00705/>

Важно сохранять эту динамическую «вертикальную связь эпох» (помните – «Бесконечная колонна» Брынкуша (Бранкузи) – символ вечного движения). «Следы прошлых состояний культуры еще долго сохраняются в последующие времена... как большие бурные реки глубоко вливаются в море и, от силы потока, еще долго сохраняют сладость своих вод», – говорит Джамбатиста Вико [Ауэрбах, 2022, с. 182].

Поэтому «...Искусство не бегство из реального мира, а полет в новую действительность», «Полет! Какое счастье!» – говорит Константин Брынкуш / Бранкузи / [Григореску, 1984, с. 78, 101].

Доктор искусствоведения А.М. Кантор так писал о Евгении Владимировиче: «Саврасов очень хороший человек и очень хороший художник. Очень любящий детей и умеющий работать с ними. И дети у него делают прекрасные вещи, увлекаясь тем, что им дает Евгений Владимирович» [Музейная газета СКМН, 1996, № 1] (рис. 11, 12).

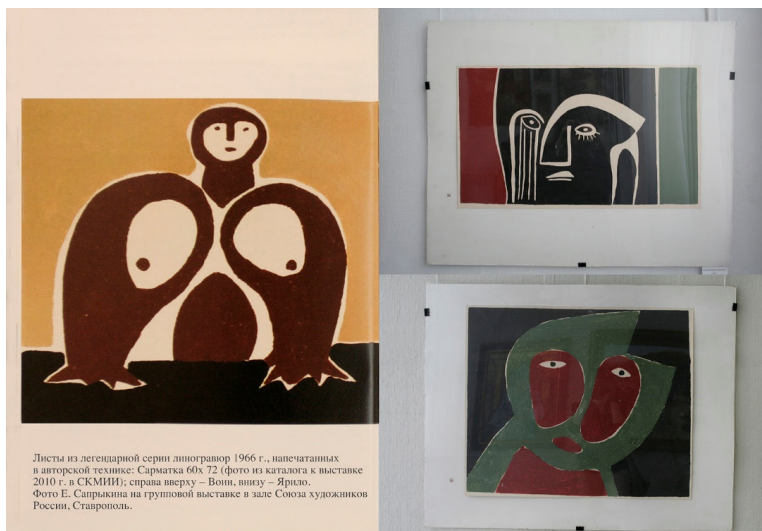


Рис. 12. Листы из легендарной серии архетипических образов 1966 г. в авторской технике. Слева – «Сарматка», 60х72 (фото из каталога к выставке Е. Саврасова 2010 г. «Человек города» в СКМИИ, издание СКМИИ), справа вверху – «Воин», справа внизу – «Ярило»



Рис. 13. Слева направо – Музейная газета СКМИИ № 1 за февраль 1996 г. к персональной выставке Е. Саврасова в СКМИИ; обложки двухчастного каталога к персональной выставке Е. Саврасова 2010 г. «Человек города» в СКМИИ, Ставрополь; афиша к персональной выставке Е. Саврасова в СКМИИ, 1996 (дизайн и ручной набор С.Ф. Бобылева в Ставропольской краевой типографии) в Музее Москвы на экспозиции «Ставропольский кард-бланш» в 2020 г., Москва

Заключение. Сила пространства

В России в силу огромности пространства ее территории, чтобы что-то результативно качественно сделать, нужно не просто усилие, а сверхусилие! И воспринятый Евгением Саврасовым со товарищи масштаб, который в 1960-е задал космос, – масштаб осмысления и созидания – масштаб беспредельности идеи, вполне адекватен этому. Эту сверхсилу дает свобода бескрайнего пространства Отечества, и изобразительное искусство, композиция помогает сфокусировать и верно направить этот мощнейший сверхчувственный опыт. Когда я на конференциях выступала с идеями, выросшими из «корня» «Южной школы» (архаические методы ямато-э в искусстве русского авангарда и современности; архаик-vanguard канон), речь шла именно об этом. Нас объединила степь – пространство духовной свободы, ведь дух как ветер, веет где хочет...!

Мое исследование наглядно показывает, как под воздействием линий степного ландшафта окрестностей Ставрополя и прилегающих холмистых территорий сформировался метод «холмняной», плавной, упругой, гибкой, напряженной линии, сформировался и стал системообразующим и формообразующим инструментом настройки композиции нашей «Южной школы». Пластичные, без углов линии в натуральном ритме, как и в анатомии человека, в пластике животных, в рисунке дерева. Ведь в природе нет прямых углов, все имеет естественную плавную форму.

«Евгений Саврасов – человек города», так называлась его персональная выставка в Ставропольском краевом музее изобразительных искусств. Да, присутствие Евгения Владимировича в Ставрополе действительно ощущалось: он формировал мощное культурное поле притяжения как художник – своими работами, как педагог – оригинальной методикой преподавания, как философ, формулируя содержание личного креативного художественно-философского мировоззрения, – ничего подобного я больше не встречала! И его присутствие в городе и в истории отечественного искусства ощущается и поныне...

Я благодарна «Южной школе» и художнику Евгению Саврасову со товарищи за художественный импульс радостного творчества в изобразительном искусстве, атмосферу вдохновения и композиционно-поэтическую философскую силу, озаряющие мою жизнь и поныне! (рис. 13.)

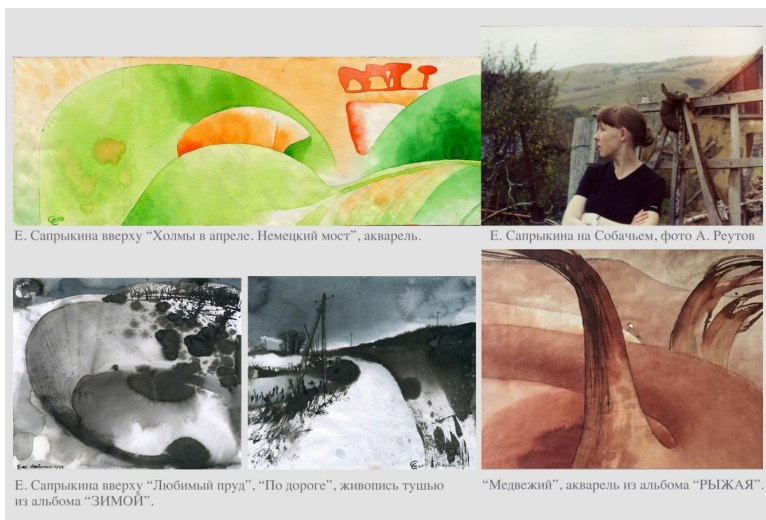


Рис. 14. Работы Е. Сапрыкиной: сверху слева – «Холмы в апреле. Немецкий мост», акварель. Внизу слева направо – «Любимый пруд», «По дороге», живопись тушью из альбома «ЗИМОЙ»; «Медвежий», акварель из альбома «Рыжая». Вверху справа – Е. Сапрыкина на Собачьем хуторе. Фото А. Реутова

Литература

- Ауэрбах Э. Историческая топология. – Москва: ИД ЯСК, 2022. – 182 с.
- Саврасов Евгений Владимирович // Википедия. – URL: https://ru.m.wikipedia.org/wiki/Саврасов,_Евгений_Владимирович
- Григореску Д. Брынкуш. – Бухарест: Меридиане, 1984. – 78, 101 с.
- Евгений Саврасов в ЭРАТЕ. – Санкт-Петербург. – URL: <https://www.erarta.com/ru/museum/collection/artists/detail/author-00705/>
- Иттен И. Искусство формы. – Москва: Издатель Д. Аронов, 2004. – 135 с.
- Кандинский В. Точка и линия на плоскости. – Санкт-Петербург: Азбука, 2003. – 147 с.
- Музейная газета № 1 СКМИИ. – Ставрополь: СКМИИ, 1996. – Февраль.
- Штайн К. Саврасов как монолит. – Ставрополь: Ставропольский краевой музей изобразительных искусств, 2002.

The «Southern school» of Stavropol – the space of fly.

Evgeny Savrasov the one
of creators of the «Southern school»

Abstract. *The article tells about the «Southern school», which at the same time is a PLACE at a geographical point – the Art School for Children (ASC) in Stavropol, and the artistic METHOD of fine art, and the METHOD of teachin this art – the method of the artist Evgeny Vladimirovich Savrasov, formed under the influence of the landscape of the Stavropol steeps, where Savrasov was born and grew up. He was one of the founders of the first Art School for Children in Stavropol in 1964.*

The universal artistic and philosophical worldview created by Evgeny Vladimirovich, formed in the his own author's methodology «Elements of artistic construction and the basic principles of design in ASC» was highly evaluated by experts at the exhibition-review of Art schools for children from all over Russia in Moscow in 1994.

Evgeny Vladimirovich expressed the main idea of this worldview very precisely in the words: «This, i think, is a natural process: we must return to than where we begun. When we begun from a white canvas – we need to return to the integrity of the white canvas as a result. The world, it's so complete...»

In 2024, the School celebrates its 60th anniversary. «Evgeny Savrasov – the man of the city» called his solo exhibition in the Stavropol Museum of Fine Arts in 2010. Yes, the presence of Evgeny Vladimirovich in the city of Stavropol was really felt: he formed a powerful cultural field of attraction as an artist by his artworks, as a teacher by his own original teaching methods, as a philosopher, formulating the content of his own creative artistic-philosophical worldview – I've newer met anyone like him after. And his presence in the city and in national history of Fine Arts still felts today...

Keywords: *geography of art: space; art; cultural landscape; Stavropol art school for children; artist Evgeny Savrasov.*

ГЕНИИ МЕСТА
GENIUS LOCI

Зубец В.М.

Вклад русских «Медичи» Строгановых в развитие культуры и искусства на территориях российского государства

***Аннотация.** В статье рассматриваются вклад рода Строгановых в развитие русской культуры и влияние на развитие национального искусства, форму управления владениями в Пермском крае, которые стали точкой культурного притяжения для населения окрестных территорий.*

***Ключевые слова:** род Строгановых; культура Пермского края; строгановские мастера иконописи; крепостные художники Строгановых.*

«Из всех дворянских родов Российской империи род Строгановых значительно выделяется своими государственными заслугами. Эти славные их деяния отмечены в жалованных грамотах, милостливых рескриптах и не должны быть забыты историей», – писал великий князь Николай Михайлович о представителях этого знаменательного рода, которые проявили себя не только на государственном поприще, но и внесли заметный вклад в развитие русской культуры и искусства [Романов, 1903, с. 54].

В отечественной историографии достаточно большое внимание уделяется изучению истории рода Строгановых, оценке

созидательной деятельности наиболее значительных представителей династии на русскую культуру и искусство. В настоящее время можно говорить о Строгановых как о феномене сочетания роли династии в развитии мирового, национального и регионального уровней культуры [Вклад..., 2017].

Ключевой фигурой, заложившей основы для экономического и политического значения будущей династии, является Аника Федорович Строганов, получивший в 1558 г. первую жалованную грамоту Ивана Грозного, передававшую Строгановым в пользование земли по реке Каме от Соликамска до устья реки Чусовой. При этом Строгановы сохраняли свое влияние в государстве, не концентрируясь только на пермских землях, они несли службу «государевых контролеров» над внешней северной торговлей с англичанами, которая шла по большей части через Архангельск. Помимо Прикамья с именем А.Ф. Строганова связан архипелаг Новая Земля в Северном Ледовитом океане. На юго-западном побережье расположена губа Строганова. Архангельский краевед Г.А. Лепин отмечает, что сохранились вещественные памятники в виде Строгановского некрополя на Новой Земле и остатков промысловых построек их людей. Кроме того, он отмечает, что существует «изустная традиция о Строгановских предприятиях на Новой Земле, которая была записана в середине XVIII века архангелогородским историком В.В. Крестининым. Другая редакция записи изустной традиции принадлежит чиновнику архангельского губернатора Клингстедту в его книге на французском языке, изданной в 1762 г. На данный момент имя Строгановых сохранилось в топонимике места, а факт их освоения Арктики еще является предметом для исследования» [Лепин, 2013, с. 36].

Активная политика по освоению территории Строгановыми в пермских владениях династии привела к массовой миграции русского христианского населения в эти края. Строгановы прилагали усилия для христианизации и местного населения – у единой вотчины должна быть и единая вера. Строгановы поддерживали церковь, занимаясь расширением ее инфраструктуры, вкладывая большие средства в строительство храмов и монастырей – Пысковского монастыря (1560), Успенского монастыря на р. Чусовой (1568). В Сольвычегодске в это же время возводился каменный Благовещенский собор, отсылающий амбициями к соборам Московского Кремля.

Активное строительство храмов потребовало написания икон, книг, создание утвари – для всего этого были привлечены мастера самого высокого класса. Строгановым удалось в общем

направлении отечественной культуры выделить свой, «строгановский стиль» или «строгановскую школу» в иконописи, ювелирном искусстве, художественной вышивке и изразцах. В русской архитектуре конца XVII – начала XVIII в. сформировался стиль «Строгановское барокко», яркими примерами которого является Рождественская церковь в Нижнем Новгороде¹, Введенский собор в Сольвычегодске, палаты Строгановых в г. Усолье.

Уже первые Строгановы создавали условия для развития искусств, приглашали мастеров, создавали производственные мастерские на местах: «Известно, что “иконные горницы” были при дворе Никиты Григорьевича и Максима Яковлевича (первые в роде Строгановых “именитые люди”) не только в Сольвычегодске, но и в пермских вотчинах». Заслугой Строгановых было введение в иконопись разделения труда между иконописцами: «личник», «долличник», мастер «палатного письма». Отличительной чертой икон строгановской школы являются первые в истории древнерусской живописи фоновые пейзажи, виртуозный рисунок, дробная и тонкая проработка деталей, сияющие и чистые краски, многофигурные композиции. Многие строгановские иконописцы работали не только во владениях своих господ, но и на царский двор, получая звание придворных или государевых иконописцев. Такое культурное взаимопроникновение активно способствовало развитию местных искусств и мастерства.

Деятельность Строгановых привела к формированию в их вотчинах «целого слоя крепостной интеллигенции и созданию особого “строгановского” региона, где распространялись, читались и переписывались книги, создавались авторские сборники и сочинения». Действовал и обратный механизм: «достигнув высокого культурного развития, класс “крепостной интеллигенции” пермских вотчин стал проявлять себя не только в собственном регионе, но и в столице, создавая памятники архитектуры и искусства» [Мудрова, 2015, с. 275]. Некоторые смогли добиться широкого признания, прежде всего это архитектор А.Н. Воронихин (1759–1814), родившийся в семье крепостных в селе Новое Усолье, академик, гравер А.А. Пищалкин (1817–1892) из крепостных села Ильинское, и историк, ученый-лесовед А.Е. Теплоухов (1811–1885), также из крепостных села Карагай, учившийся за границей, служивший главным лесничим, а затем управляющим пермскими имениями Строгановых.

¹ В 1685 г. центр по управлению строгановскими имениями переместился из Сольвычегодска в Нижний Новгород.

В первые годы после блестящей победы русской армии в Отечественной войне 1812 г., в атмосфере патриотического подъема в русском обществе, роста интереса к национальной истории, культуре и искусства по указанию президента Академии художеств А.С. Строганова в программу обучения академистов включаются задания по изучению художественных экспонатов из Оружейной палаты. Национальная проблематика получает свое развитие и в других школах художественного направления, включая и уральские школы в строгановских владениях. Интерес к национальным традициям, особенностям национальных традиций местных народов формирует в культуре России своеобразный пласт, который отражал сложные процессы взаимовлияния профессиональной академической школы и канонов народного творчества. «Этот процесс отчетливо выявился уже в 70-х годах XVIII века и обрел силу в первой половине XIX века. В Академии художеств и многочисленных художественно-промышленных школах первой половине XIX в. формируется несколько иная направленность – своеобразный национальный стиль искусства, во многом опирающийся на традиции местного народного творчества» [Пронина, 1992]. Большую роль в деле становления, развития и изучения русского национального стиля принадлежит «Школе рисования в отношении к искусствам и ремеслам», открытой в 1825 г. на собственные средства графом С.Г. Строгановым (1789–1881) для «удовлетворения его желанию таким способом утилизировать свой досуг и свои средства для блага <...> Родины».

Но потребность в художественно-промышленных кадрах была настолько велика, что только столичные учебные заведения их удовлетворить не могли. В школы крупных промышленных центров владений Строгановых приглашаются преподаватели-художники из столицы для обучения профессиональному мастерству. Рисунок становится одним из ведущих предметов помимо общеобразовательных дисциплин широкого круга. «Известно, что рисование преподавалось в школе села Ильинское, принадлежащее Строгановым, где преподавал Т.С. Сизов. Он обучал в течение трех-пяти лет, выдавая им аттестат об окончании курса обучения» [Пронина, 1992, с. 46]. Просвещение и образование населения в поместных землях для Строгановых стало семейным делом. Для наиболее способных детей своих служащих С.В. Строганова в 1824 г. открывает школу горнозаводских наук в Петербурге, обучение в которой было организовано по типу высших учебных заведений такого профиля. Некоторые наиболее талантливые выпускники данной школы получили вольную и на средства

Строгановых продолжили образование в Германии. В том же 1824 г. графиня С.В. Строганова стала одним из учредителей Общества поощрения художеств, сыгравшего немалую роль в распространении культуры в России.

Культурная среда служащих и рабочих на предприятиях Пермского края поддерживалась возможностью выписывать из столицы «Альбом русских писателей», журнал «Современник», «Русский художественный листок», другие периодические издания. В 1820-е годы открывались театры в Ильинском, Усолье, принципиальным отличием от крепостных театров этого времени было то, что они создавались по инициативе самих жителей, «на общественных началах» [Курочкин, 1957, с. 62]. Строгановы стали примером для прогрессивной части дворянства. С.В. Строганова (1775–1845) велела своим управляющим, чтобы крестьянам давали кредиты на строительство домов на 20 лет под 3% годовых. В своем письме местному управляющему она подчеркивает: «Прежде всего, ты должен думать о благополучии моих крестьян. А потом уже о доходах семейных». Высокий уровень культуры, открытие школ, больниц, библиотек и театров свидетельствовало о патерналистском стиле управления, господстве демократичных начал в организации жизни вотчинных владениях Строгановых, что делало этот регион местом культурного притяжения для населения близлежащих территорий.

Строгановы были не только крупнейшими заводчикам, соледобытчиками и землевладельцами, но и храмостроителями. Так, А.С. Строганов (1736–1811), будучи президентом Императорской Академии художеств, руководил строительством Казанского собора в Санкт-Петербурге и одновременно возводил каменный Свято-Никольский храм в Кудымкаре (Пермский край), который и сегодня имеет статус кафедрального собора. Многие храмы уже требовали реконструкции и поновления иконостасов. «По данным строгановских архивов, в конце XVIII – первой половине XIX века в Ильинском занимались живописной, золотарной и резной науками около 30 мастеров и их учеников (всего в селе проживало немногим более 2000 тысяч жителей). По Новоусольскому правлению в эти же годы числилось около 15 живописцев, иконописцев, резчиков и их учеников» [Крепостные..., 1990].

В январе 1837 г. по просьбе Святейшего Синода правительство постановило закрыть все староверческие монастыри. Все принадлежащее монастырям было отнято и передано в собственность господствующей Церкви. Вот что о погроме николаевского периода писал высокопоставленный чиновник по делам раскола

П.И. Мельников-Печерский: «Многие сотни молитвенных зданий были уничтожены; десятки тысяч икон, сего древнего достояния прадедов были отобраны; огромную библиотеку можно составить из богослужебных и других книг, взятых в часовнях и домах старообрядцев» [Мельников, 1999].

С.Г. Строганов, будучи попечителем Московского учебного округа и Московского университета (1835–1847), председателем Московского общества «Истории и древностей Российских» при Московском университете, членом Комиссии для построения в Москве храма во имя Христа Спасителя, сумел добиться разрешения митрополита Московского Филарета на то, чтобы выбрать иконы строгановских мастеров для сохранения «памятников христианского благочиния его предков». С.Г. Строганов известен своей исследовательской деятельностью. Им было сделано подробное описание «старинных икон, замечательных по древности и хорошему письму». Крепостной художник села Ильинское И.С. Дощеников, посетив все храмы в строгановских владениях Пермского края, описал виденные «им старинные иконы, могущие быть образцами для приготовления икон в новый иконостас Добрянской церкви». Начиная с 1852 г., граф Сергей Григорьевич обязывает заменить «большую часть иконостасов в церквях нераздельно имения не соответствующую назначению и потеряло характер, издавна приятный православною церковью». Далее еще более жестко настаивая: «Пока графиня Наталья Павловна и я будем живы – не ставить в иконостасах, ни церквях образа академического письма... держаться старого древнего иконописания» [Повеления..., 1851–1858].

Строгановы были большими знатоками и собирателями книжных коллекций, благодаря которым многие уникальные рукописи, книги, иллюстрированные издания дошли до наших дней. Несколько поколений рода делали богатые книжные вклады в храмы, собственноручно переписывали книги. Граф А.С. Строганов в числе известных ученых и деятелей культуры принял активное участие в комплектовании кабинета Зимнего дворца Екатерины II. В собрании кабинета находились летописи и материалы, охватывающие всю древнюю историю России. Он также стал одним из учредителей Императорской публичной библиотеки, а с 1800 по 1811 г. был ее главным директором.

Богатое собрание Строгановых в 1815 г. было унаследовано, а затем долгие годы пополнялось графом Григорием Александровичем Строгановым (1770–1857), известным русским дипломатом и государственным деятелем. Находясь в родстве с Н.Н. Гончаровой, он был другом А.С. Пушкина, а после его гибели вместе с поэтом

В.А. Жуковским принял на себя обязанность опекуна малолетних детей поэта.

Это книжное собрание перешло затем к его сыну, графу Александру Григорьевичу, генералу-адъютанту, члену Государственного Совета и сенатору (1795–1891). Александр Григорьевич в 1880 г., передумав продавать библиотеку, состоящую из 24 000 экземпляров: книг, карт, гравюр и других материалов, выходивших в период с середины XVI до середины XIX в., подарил Императорскому Томскому университету, открытие которого должно было состояться в 1888 г. Профессор Казанского университета В.М. Флоринский, который занимался разбором библиотеки Строганова и ее каталогизацией, в своих воспоминаниях о встрече в Одессе с А.Г. Строгановым, где он жил, находясь на посту генерал-губернатора Новороссии, писал: «Не упустил случая напомнить, что знаменитый род Строгановых, триста лет назад принявший деятельное участие в снабжении Ермаковой дружины материальными средствами для своего первого завоевания Сибирского царства, по всей видимости, отнесется сочувственно и к духовному покорению Сибири, орудием которого предназначено быть Томскому университету» [Флоринский, 1906, с. 585].

С.Г. Строганов, будучи известным библиофилом, особенно старинных книг и рукописей, в 1843 г. приобретает пергаментную рукопись «Евангельские чтения» конца XIV – начала XV в., сегодня хранящуюся в научной библиотеке МГУ им. М.В. Ломоносова. В его библиотеке хранилась знаменитая Строгановская летопись (список не позже половины XVII в.). Сергей Григорьевич был глубоким знатоком искусства и автором монографий по искусствоведению, истории, археологии. Взгляды Строганова на русское искусство и архитектуру нашли свое отражение в критическом разборе альбома-справочника Э. Виолле-ле-Дюка «Русское искусство». Поддержал графа и профессор Московского университета, основоположник отечественных искусствоведческих исследований Ф.И. Буслаев. По мнению русских критиков, главная неправота Виолле-ле-Дюка заключалась в преувеличении восточных черт русского искусства, за которым просматривалось желание «вытолкнуть Россию из Европы в Азию» [Буслаев, 1879]. Обзор вышел отдельной книгой в 1878 г. под заглавием: «Русское искусство: Виолле-ле-Дюк и архитектура в России от X до XVIII столетий».

Многое из наследия Строгановых в России используется и сегодня: храмы, заводоуправления, дома управляющих, жилые дома являются памятниками культуры регионального и федерального значения. В ряде из них расположены государственные учреж-

дения, организованы музеи, проводятся мероприятия. Некоторые объекты нуждаются в реставрации, формируются волонтерские и общественные движения по восстановлению памятных мест – все это также подвигает обращаться к истории рода Строгановых и актуализирует их наследие.

В городе Усолье в палатах Строгановых в 2000-е годы была воссоздана портретная галерея рода Строгановых, а в декабре 2020 г. открыта новая экспозиция музея «Строгановы. Пермский период», выполненная с применением новейших цифровых технологий. Это «уникальная реконструкция исторических портретов династии Строгановых с использованием технологий дополненной (AR) и виртуальной реальности (VR), самый сложный проект, над которым московские художники работали более года». Автором и руководителем проекта стал К.В. Худяков [Уникальный..., б/д].

В настоящее время в Усолье в рамках реконструкции пространства за последние десятилетия в музейной гончарной мастерской заново установлены изготовленные по старым образцам изразцовые печи, где возрождаются основы керамики строгановской школы. Архитектурный ансамбль Спасо-Преображенского монастыря стал местом проведения Строгановского фестиваля хоровой музыки Пермской филармонии, как дань памяти Строгановым и для продолжения их культурных традиций.

Литература

Буслаев Ф.И. Русское искусство в оценке французского ученого // Критическое обозрение. – 1879. – № 2. – С. 2–20; № 5. – С. 1–24.

Вклад. Художественное наследие Строгановых XVI–XVII веков в музеях Сольвычегодска и Пермского края [Текст] / [редакторы Т. Юдкевич, М. Афанасьева]. – Пермь: Пермская гос. художественная галерея, 2017. – 727 с.: ил., портр., цв. ил., карты, портр.

Казаринова Н.В. Строгановы и Пермский край // Искусство пермских вотчин Строгановых. Пермь, 2007. – С. 10–17.

Крепостные и забытые живописцы Прикамья конца XVIII – первой половины XIX века: кат. выст. / сост. Н.В. Казаринова. – Москва: Сов. Художник, 1990. – 41 с.

Курочкин Ю.М. Из театрального прошлого Урала. – Свердловск, 1957. – 286 с.

Лепин Г.А. Роль Строгановых в освоении Арктики // Известия Русского Севера. – 2013. – № 1 (19). – С. 36–39.

Мельников Ф.Е. Краткая история древлеправославной (старообрядческой) церкви. – Барнаул: Изд-во БГПУ, 1999. – 556 с.

Мудрова Н.А. Библиотека Строгановых (вторая половина XVI – начало XVIII в.). – Екатеринбург: УрО РАН, 2015. – 538 с.

Повеления его сиятельства гр. Строганова, данные к руководству в 1851–1858 годах // Ильинский районный краеведческий музей, ф. 1989.

Пронина И.А. Ученичество на Урале в системе художественной школы России XVIII – первой половины XIX века // Художественная культура Пермского края и ее связи: материалы научной конференции 21–24 февраля 1989 года. – Пермь: Пермская книга, 1992. – С. 41–47.

Романов Н.М. Граф Павел Александрович Строганов. – Санкт-Петербург, 1903. – Т. 1. – 458 с.

Уникальный цифровой проект «Строгановы. Пермский период» // Сайт творческого союза художников России. – URL: <http://www.tcsp.ru/projects/unikalnyy-cifrovoy-proekt-stroganovy-permskiy-period> (дата обращения: 01.06.2021).

Флоринский В.М. Воспоминания // Русская старина. – 1906. – № 3. – С. 585.

The contribution of the Russian «Medici» Stroganovs to the development of culture and art in the territories of the Russian state

Abstract. *The article examines the contribution of the Stroganov family to the development of Russian culture and the influence on the development of national art, the form of management of possessions in the Perm Region, which have become a point of cultural attraction for the population of the surrounding territories.*

Keywords. *The Stroganov family; the culture of the Perm Region; the Stroganov masters of icon painting; the Stroganov serfs.*

В.П. Любин

Организация пространства в творчестве скульптора Марко Ди Пьяцца (Италия, Германия)

***Аннотация.** В статье рассматривается творчество итальянского скульптора Марко Ди Пьяцца. Его работы представлены в 20 странах мира. Анализируется, в какой обстановке он сформировался как художник. Перечисляются основные пространственные места, в которых располагаются его произведения, дается история их создания. Отмечается, что скульптор использует в работе самые разные материалы: мрамор, terracotta, сталь и т.д. Характеризуются произведения, представленные на его персональной выставке в Милане в конце 2023 г., и определяются перспективы новых творческих достижений скульптора.*

***Ключевые слова:** Марко Ди Пьяцца; скульптуры; творчество; Италия; Сан Джиминьяно; Германия, Бонн.*

Если кому-то захочется посмотреть в вездесущей Википедии (к которой всегда в первую очередь обращались мои студенты из многих университетов России, Италии, Германии, где довелось преподавать, рассеянные теперь по всему миру, но более всего по разным странам Европы), кто такой известный итальянско-немецкий скульптор Марко Ди Пьяцца, то они увидят там фото его замечательных скульптур из стали со взмывающими в небо с вет-

вей деревьев птицами, развевающимися и шелестящими на ветру листьями, норовящими оторваться от ствола и взлететь. И его удивит необычайная легкость этих скульптур и оригинальные выдумки автора. Скульптуры из серебристой стали прекрасно смотрятся на фоне голубого неба и зеленой травы внизу, на вид они легки и оригинальны. Разумеется, пару коротких слов в этой всемирной энциклопедии читатель найдет о биографии скульптора, этапах его творчества, двух его мастерских в Бонне и тосканском Сан Джиминьяно, облюбованном теми, кто, путешествуя по Италии и Тоскане, поражается увиденным в этом старинном городе средневековым и ренессансным искусством.

Там зафиксировано, что скульптуры Макро Ди Пьяцца стоят во многих городах Италии и Германии и в самом центре Европейского союза в Брюсселе. Так что, можно сказать, этот зрелый мастер уже давно известен во многих странах западной части Европейского континента. Не сомневаюсь, что когда-нибудь они будут украшать и городские пространства и в восточной части Европы, и прежде всего в России.

В моем докладе на конференции и в данной статье, подготовленной на основе доклада, ставилась задача рассказать и проанализировать главные направления творчества Марко Ди Пьяцца, которые никто и никогда не найдет ни в какой Википедии. Не скрою, мы с героем этого доклада и этой статьи давно дружим и по моему предложению встретились с ним для консультации и согласовывали, что и как надо осветить из его творчества.

Встреча эта произошла накануне конференции «География искусства», 17 мая, в Кельне, в одном из зданий университета которого в воскресенье 19 мая 2024 г. мною и был произнесен онлайн-доклад о нем и его творчестве. Марко Ди Пьяцца специально приехал в тот день и участвовал в подготовке текста и презентации слайдов доклада и вместе с автором был готов ответить на вопросы слушателей. К нам тогда же присоединились его итальянские коллеги. Благодаря представленным нам модератором секции конференции паре минут времени Марко смог поприветствовать участников на итальянском языке.

Другая наша встреча произошла в субботу, 26 октября 2024 г., когда Марко по делам приехал из Бонна в Кельн и смог во взятом мною у него деловом интервью пояснить вопросы, связанные с использованием критериев пространства в его творчестве как скульптора и художника. Он напомнил, что по первому образованию он архитектор, хотя и не окончил полностью весь курс университетского образования по этой специальности. И он сделал

свои первые шаги по организации пространства и перепланировке центральной части итальянского города Витербо, где он служил по призыву в армии в 1983 г. и жил в казарме, которая была отдалена на 2–3 км от центра. Между занимаемой военной казармой площадкой и центром города лежало незастроенное пустое пространство. Марко Ди Пьяцца предложил его преобразовать так, чтобы оно оказалось соединено с городским центром с помощью интересной застройки, дома которой находились бы среди посаженных молодых деревьев нового городского парка. Это сильно изменило бы и намного улучшило городскую планировку и сослужило бы добрую службу жителям города.

Проект получил воплощение в двух частях его большого чертежа, названного *Archeologia* (рис. 2, 3, первая ее часть названа *Ascheo* и вторая *logia*). В плане предписывалась «встреча» двух частей города согласно разработанному М. Ди Пьяцца плану и их будущее слияние воедино. А перед самой казармой Марко вытесал из камня символизирующую это слияние скульптуру из местного камня, она названа «Встреча» (*Incontro*). Одобрившие творчество рядового подчиненного его военные начальники распорядились, чтобы она была поставлена у входа в казарму. Эта скульптура высотой в человеческий рост до сих пор украшает площадь перед военной казармой в Витербо (рис. 4, 5). С нее и началось скульптурное творчество Марко Ди Пьяцца. К сожалению, его план *Archeologia*, поначалу приветливо принятый городским начальством Витербо, как сказал мне М. Ди Пьяцца в интервью 26.10.2024 г., был в конце концов отвергнут. По-видимому, конкуренты не допустили его осуществления. На этом месте потом так и не возникло ничего из им задуманного как архитектора, попытавшегося позитивно реорганизовать городское пространство.

Разумеется, если анализировать творчество известного представителя искусства, любой исследователь начинает с его биографии. Именно она, думаю, в 100% случаев находит четкое отражение в творчестве «артиста», как по-итальянски зовут и художников.

Марко Ди Пьяцца родился в Сан Джиминьяно в 1961 г. Именно в этот город, можно сказать, бежали его родители из опустыленного им Рима в середине 1950-х годов. Отец Марко – Франческо Ди Пьяцца, сицилиец, окончив на рубеже 1940–1950-х годов университет, где он учился на юриста, – в молодые годы они дружили с братом известного политика, убитого террористами в 1978 г., Альдо Моро, – начал делать карьеру политика и юриста в Риме. Но разочарованный царившими в столице отношениями среди тех же политиков, резко развернулся и переехал с

семьей в спокойный городок в Тоскане. Мать – художница, Мария Ребора, оставила богатое наследие из рисунков и картин. Она преподавала рисование в средней школе в Сан Джиминьяно – старинном городке, куда переехала семья. У них родились четверо детей. Из них только Марко стал наследником матери, выбрав непростой путь в искусство. Отец внес большой вклад в развитие города, став его почетным гражданином. Недавно, в разгар охватившей весь мир пандемии в 2021 г., власти города, включая нынешнего мэра, посвятили 100-летию со дня его рождения целую конференцию, в которой довелось выступить его сыну Марко, нескольким итальянским историкам и автору этих строк. Сейчас мы вместе с Марко готовим к публикации в геновском журнале *Storia e memoria* «Дневники» Франческо Ди Пьяцца. Интересно было бы издать их потом и в русском переводе в России, они отражают малоизвестные эпизоды и нюансы той жизни, которой жила глубинная Италия в середине XX в., показывают, как противодействовали те, кто отстаивал идеи коммунизма, они были тогда популярны в стране, и их противники. Франческо Ди Пьяцца состоял в левой партии ИСППЕ (Итальянская социалистическая партия пролетарского единства), она была «мостом» между ИКП и ИСП. Как и почти вся итальянская интеллигенция того времени (ее там представляют скорее не русским словом «интеллигенция», а словом «интеллектуалы»), он и его семья ориентировались на левые партии – социалистическую, занимавшую третье место на общенациональных выборах, и самую крупную на Западе итальянскую коммунистическую, набиравшую до трети голосов избирателей и всегда остававшуюся на втором месте после первого у ХДП.

Сформировавшись как личность в такой семейной атмосфере в Сан Джиминьяно, Марко Ди Пьяцца рано проявил склонность к рисованию и начал работать уже как скульптор в городе Витербо, куда был призван на службу в армии. Его первая скульптура из камня украшает площадь перед военными казармами в одном из районов города. Об этом мы уже говорили вначале, но не лишнее будет напомнить еще раз.

Далее последуют замечательные работы из травертина, украшающие площади и интерьеры церквей его родного Сан Джиминьяно, излюбленного туристами (о знаменитых, сохранившихся в таком количестве, большем, чем где бы то ни было в Тоскане, в этом городе средневековых старинных башнях написал когда-то в начале XX в. ставший по сути первым классиком в представлении в России итальянской художественной культуры, ее архитектуры,

живописи и скульптуры Павел Муратов¹. В церковных интерьерах Сан Джиминьяно и на открытых пространствах города автор показал свое умение работать не только в камне, но и используя технику терракоты. Интересные, обозначившие новый этап в творчестве М. Ди Пьяцца скульптуры из серебристого оттенка стальных листов и прочих орнаментальных изображений заполняют городские площади города Сан Джиминьяно, а одна из них, подсвечиваемая в темное время суток, поставлена на въезде в город. Для тех, кто впервые попадает в этот излюбленный туристами небольшой, полностью связанный с историей итальянского ренессансного искусства тосканский город, эта скульптура стала его символом (рис. 13, 14).

Многие изображения большинства главных работ скульптора собраны в недавно изданной книге о творчестве Марко Ди Пьяцца [Cinti, Clemente, Marolda, 2023]. Она вышла к проходившей в декабре 2023 г. его крупной персональной выставке в центре Милана (см. прилагаемые рисунки).

Последующее творчество Марко как классного скульптора, любящего и умеющего работать с любым материалом – от травертина и терракоты до стали, как замечательного рисовальщика – его скульптуры прежде, чем быть воплощенными в любом из избранных материалов, сначала им тщательно вырисованы, – и до совсем не отраженного ни в каких Википедиях его пристрастия к организации пространства вокруг его скульптур и скульптур как части самого организуемого пространства как в ландшафтах, в которые он их помещает, так и в интерьерах – церквях Сан Джиминьяно и других зданиях, – все это требует особого подхода и подробного анализа, не уместающегося в рамки этой статьи.

Кратко упомяну лишь об очень удачном рельефе «Пьета» в церкви святого Августина в Сан Джиминьяно. Он символизирует кровавые события XX в., который был очень трагичным для Европы и ее народов, вовлеченных в две кровопролитные мировые войны с огромным числом погибших и раненых. Женщина держит

¹ См., напр., одно из последних изданий его труда: [Муратов, 1994]. Впервые книга опубликована в 1911 г. Издавший два года спустя свою книгу «Очерки современной Италии» русский писатель М. Осоргин, долго живший в Италии в начале XX в., полемизировал в ней с Павлом Муратовым, считая, что для русской публики того времени более полезным было бы показывать жизнь простых итальянцев, а не тех художников, скульпторов и архитекторов, кто давно умер, хотя они и принесли неувядаемую всемирную славу Италии. Интересна книга М.А. Осоргина «Очерки современной Италии» [1913 и 2022]. Развернутый анализ книги и деятельности М.А. Осоргина см.: [Любин, 2013].

на коленях умирающего раненого, вокруг расположены фигуры сочувствующих его соратников. Они окружают с двух сторон эту находящуюся в центре композиции пару, склонив головы. Это символическое произведение можно воспринимать как памятник итальянским партизанам в освободительной войне против фашизма в Италии в 1943–1945 гг. Данное изображение скульптор любезно разрешил нам воспроизвести как символ трагического XX в. на обложке издаваемой ИНИОН монографии «Итальянский фашизм: сто лет изучения. Взгляд из России и Италии» (рис. 10, 11).

Кроме самих его выдающихся скульптур и запоминающихся рельефов существуют проекты широкого урбанистического размаха по упорядочению и выстраиванию внутреннего городского пространства в том же Сан Джиминьяно. Данный проект длится уже 30 лет и пока не окончен. О нем, к сожалению, мало что могу сказать, так как пока не удалось увидеть Сан Джиминьяно воочию и соотнести находящиеся там скульптуры и рельефы мастера с их средневековыми предшественниками и прототипами. Здесь действительно находит воплощение творческая разносторонность художника: как организатора крупных городских пространств, создателя обновленных интерьеров церквей, построенных в Средние века и до сих пор действующих, и как автора поставленных многих его скульптур и рельефов именно там, где они лучше всего вписаны в это пространство.

Касаясь отношения Марко Ди Пьяцца к родному городу Сан Джиминьяно, один из авторов монографии о его творчестве историк Пьетро Клементе, представивший воспоминания о всей семье Ди Пьяцца и ее роли в истории города, написал: «Для Марко Сан-Джиминьяно – это “живая деревня памяти”. А для меня – я часто ищу связи – это ощущение “отцовской дачи”, которая в фильме “Солярис” Андрея Тарковского противопоставляется в видениях главного героя “смерти пассионарного и человеческого” и восстанавливает смысл истории человечества на основе глубоких и основополагающих жизненных воспоминаний» [Clemente, 2023].

Замечательная организация другого пространства проходила буквально на моих глазах. В тот период, когда я работал, преподавая студентам со всего мира, обучавшимся в Боннском университете, это были 2010–2018 гг. (параллельно с преподаванием в Мюнстерском и Кельнском университетах), именно Марко Ди Пьяцца, для которого и его немецко-итальянской семьи бывшая столица ФРГ Бонн стала второй родиной, внес, на мой взгляд, достойнейший вклад в подготовку юбилея Боннского университета,

относительно молодого для Германии и Европы. Ему в 2018 г. исполнилось всего 200 лет.

Мы часто встречались в те времена с Марко Ди Пьяцца или у него дома и в мастерской в Бонне, или в Кельне, когда он участвовал благодаря «открытию» для публики его творчества известным галеристом из Бельгии, нашим общим хорошим знакомым Франком Ландгребе в ежегодных ноябрьских выставках представителей различных искусств в Кельне. Впоследствии Марко приглашал меня, когда я оказывался в это время в Германии, на вернисажи своих выставок во многих городах самой крупной федеральной земли Северный Рейн-Вестфалия, население которой больше, чем население Голландии. Ему удавалось открывать свои выставки и во время пандемии, когда творческая жизнь художников как в Германии, так и близлежащих странах Бенилюкса, по сути оказалась полностью обнуленной. В одном из таких поселков представителей творческих профессий в Голландии поблизости от немецко-голландской границы, это район городов Гронау и Энсхеде, мне удалось побывать в самый разгар пандемии в 2021 г. Там художники создали на выстроенной ими посреди поселка стене картину, отражающую печальные времена пандемии, и самым грустным пятном на ней был огромного размера счетчик смертей умерших от COVID-19 в Голландии, каждый день цифра увеличивалась.

Возвращаясь к юбилею Боннского университета, можно сказать, что помимо отлаженного и хорошо организованного учебного процесса он может гордиться и своими знаменитыми на весь мир выпускниками. Среди них, как отмечалось в статье к его 200-летию: «Фридрих Ницше, Генрих Гейне, Карл Маркс, Конрад Аденауэр, а еще восемь Нобелевских лауреатов и несколько сотен тысяч специалистов по всему миру» [Боннский...]. Полное его название, как у многих немецких университетов, включает еще и имя того, кто помог возникнуть этому учебному заведению или в эпоху которого оно было создано. Таким образом, это «Рейнский университет имени Фридриха-Вильгельма III в Бонне – значимый и престижный научно-исследовательский центр» [Боннский...].

Уже в 2016 г., т.е. за два года до 200-летнего юбилея, во внутреннем двореке массивного главного здания университета, это архитектура XVIII в., прошло торжественное открытие экспозиции из скульптур из стали Марко Ди Пьяцца (рис. 15). На этом открытии мне довелось присутствовать и зафиксировать его в собственных фото- и видеоматериалах. Подготовленная скульптором экспозиция простиралась по строго очерченной прямой оси, пронизывавшей весь город, бывшую столицу ФРГ, с востока на запад – от

берега Рейна до квартала, где расположен барочный замок Поппельсдорф. Город Бонн на самом деле небольшой или средний, как говорят в Германии о таких городах, в нем всего чуть более 300 тыс. жителей, и для него это 200-летие и эта экспозиция стали заметным событием истории.

Скульптуры, их было семь, стояли на точно выбранных автором местах. Одна прямо у фронтона здания уни (как студенты и профессора сокращают название этого слова, характеризуя университеты в Германии), замечательно гармонируя со старинным зданием, выкрашенным в традиционно желтый цвет, голубым небом и зеленой лужайкой перед главным зданием уни, на которой любят отдыхать и загорать студенты весной и летом. Другая скульптура, поставленная около направлявшего вверх свои струи фонтана, открывалась взору приезжих пассажиров и самих жителей города, которые выходили из здания центрального вокзала. Еще одна скульптура стояла у самого берега Рейна, открывая линейку произведений М. Ди Пьяцца, расположенных по пересекавшей город по прямой линии оси, шедшей с востока на запад. И сквозь ее стальные листья было видно быстрое течение одной из крупнейших европейских рек. Студенты моего политологического семинара в Боннском университете (здание института политологии и социологии располагается в центре, недалеко от главного здания, на тихой Леннештрассе, дом 25–27), думаю, на всю жизнь запомнили экскурсию, которую по моей просьбе в мае 2017 г. провел для них, рассказывая подробно и доступно об экспозиции и заложенных в ней смыслах и идеях, сам скульптор. Начали мы тот «поход» по его скульптурным произведениям именно от берега Рейна и через университет дошли до Поппельсдорфа. Надо было видеть, с каким живым интересом молодые люди воспринимали это искусство, какие толковые и компетентные вопросы задавали скульптору.

К сожалению, город Бонн не сумел сохранить эту прекрасную экспозицию. По окончании празднования юбилея университета городские власти объявили скульптору, что у них нет денег для покупки его скульптур и мастер должен их демонтировать. Что Марко Ди Пьяцца, скрепя сердце, и сделал. И лишь одна скульптура нашла приют у одной из знаменитых боннских гостиниц и гордо стоит там в ее дворике, выходящем прямо на берег Рейна с его стремительным течением, несущим воды дальше в Голландию, или, как сейчас принято звать, Нидерланды, и далее к Северному морю.

Еще одно пространство занимает скульптура Марко Ди Пьяцца, вытесанная из огромной глыбы каррарского мрамора, на одной из площадей города в столице Бельгии и Европейского союза Брюсселе. То, что она нашла место в таком перенасыщенном архитектурными шедеврами и украшающими площади скульптурами самых разных знаменитых авторов, безусловно, большая творческая удача мастера (рис. 9).

Итак, в нашей статье кратко рассказано об истории формирования и основных произведениях и направлениях творчества современного итальянского скульптора Марко Ди Пьяцца. Предпринята попытка рассказать о его подходах к организации городских пространств и интерьеров зданий, обозначить основные места географического пространства, в котором расположены его скульптурные произведения. Скульптор находится в расцвете творческих сил и может еще не раз удивить почитателей скульптурного искусства удивительными, оригинальными работами.

Литература

Боннский университет: 200 лет истории и традиций. – URL: <https://germania-online.diplo.de/ru-dz-ru/ausbildung/Studium/-/2110154> (дата обращения: 11.11.2024).

Любин В.П. «Очерки» загостившегося поклонника (к 100-летию книги М.А. Осоргина «Очерки современной Италии») // Вышгород. – Таллинн, 2013. – N 4/5. – С. 180–198.

Муратов П.П. Образы Италии. – Москва: Республика, 1994. – 588 с.

Осоргин М.А. Очерки современной Италии. – Москва: типо-лит. т-ва И.Н. Кушнерев и К°, 1913. – 260 с.

Осоргин М.А. Очерки современной Италии / предисловие и комментарии А. Ямпольской. – Москва: Издат. группа 1900, 2022. – 400 с.

Хрущёва Д. В этом году 200-летний юбилей празднует Рейнский университет имени Фридриха-Вильгельма III в Бонне – значимый и престижный научно-исследовательский центр. – URL: <https://germania-online.diplo.de/ru-dz-ru/ausbildung/Studium/-/2110154> (дата обращения: 11.11.2024).

Cinti F., Clemente P., Marolda M. Noi delle strade. Marco Di Piazza, idee e scultura pubblica di un artista toscano. – Arcidosso: Effigi, 2023. – 164 p.

Clemente P. Conquistare la leggerezza. Marco Di Piazza da le Sodole al mondo // Cinti F., Clemente P., Marolda M. Noi delle strade. Marco Di Piazza, idee e scultura pubblica di un artista toscano. – Arcidosso: Effigi, 2023. – P. 13–45.

Organisation of space in the work of sculptor Marco Di Piazza (Italy, Germany)

Abstract. *The article deals with the work of Italian sculptor Marco Di Piazza. His works are represented in 20 countries of the world. It is analysed in what environment he was formed as an artist. The main spatial places where his works are located are listed, the history of their creation is given. It is noted that the sculptor uses a variety of materials in his work: marble, terracotta, steel, etc. The works presented at his solo exhibition in Milan at the end of 2023 are characterised, and the prospects for new creative achievements by the sculptor are outlined.*

Keywords: *Marco Di Piazza; sculptures; art; Italy; San Gimignano; Germany, Bonn.*



Рис. 1. Работа над предварительным наброском скульптуры
в мастерской М. Ди Пьяцца



Рис. 2. Archeologia. Предложения
по перепланировке городского
пространства города Витербо,
1983 г. Часть 1



Рис. 3.
Предложения по
перепланировке
городского пространства
города Витербо, 1983 г.
Часть 2



Рис. 4. Встреча. Incontro. Витербо, 1985 г. Боковой вид



Рис. 5. Встреча. Incontro. Витербо, 1985 г. Фронтальный вид



Рис. 6. Движение восходящих фигур.
Movimento di figure ascendenti. 1994 г.



Рис. 7. Рождение. Фонтан из терракоты, 1997 г.
Здесь: в интерьере церкви св. Августина в Сан Джиминьяно



Рис. 8. Рождение. Деталь

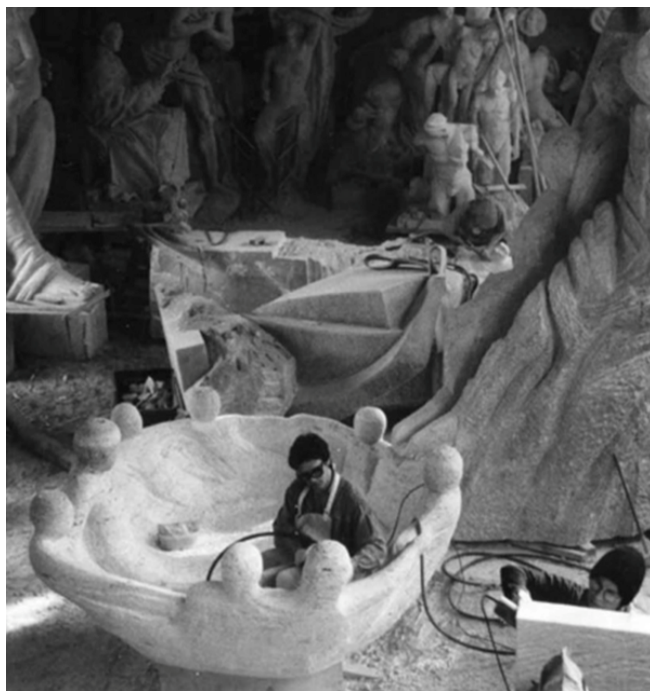


Рис. 9. Скульптура «Переезд». Passaggio. Момент работы на месте изготовления в Карраре. 1995 г. Создана в результате обработки глыбы каррарского мрамора весом в 100 т, по завершении работы осталось 12 т. Участвовали в работе 50 человек в течение двух лет. Окончательный ее вариант установлен в Брюсселе



Рис. 10. Рельеф «Встреча». Incontro.

Главный алтарь церкви св. Августина в Сан Джиминьяно 1999 г.
В центре «Пьета» – фигура сидящей женщины, держащей на коленях
умирающего раненого. Фото этого рельефа «Пьета»
как символа трагического XX в.

По любезному разрешению автора используется в обложке
монографии ИНИОН «Итальянский фашизм: сто лет изучения.
Взгляд из России и Италии»

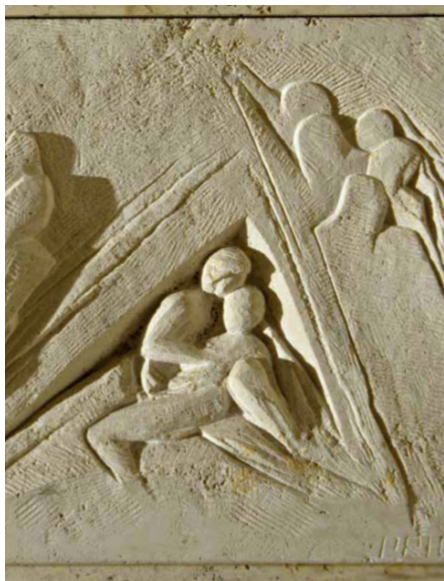


Рис. 11. Деталь рельефа
Incontro, «Встреча»,
в центральном алтаре
церкви св. Августина
в Сан Джиминьяно



Рис. 12. Переезд. Passaggio. Скульптура по дворе мастерской
Марко Ди Пьяцца в Сан Джиминьяно, 1999 г.



Рис. 13. Скульптура «Путь», Sammino, установленная на въезде в Сан Джиминьяно, 2012 г. Вид ночью



Рис. 14. Путь. Sammino, город Сан Джиминьяно, 2012 г. Деталь



Рис. 15. Церемония открытия в 2016 г. во внутреннем дворике главного здания Боннского университета композиции из семи скульптур, стоящих на оси от Рейна до дворца Поппельсдорф. Композиция создана в честь 200-летия Боннского университета, отмечавшегося в 2018 г.



Рис. 16. Рабочий момент установки одной из скульптур из стали



Рис. 17. Скульптура, одна из семи, в конце оси от Рейна до дворца Поппельсдорф в Бонне. Парк Поппельсдорфа. 2016 г.



Рис. 18. Скульптура у фасада главного здания Боннского университета, одна из семи. 2016 г.



Рис. 19. Скульптура «Круговой танец», *Danza circolare*, у главного здания и с видом на лужайку кампуса Боннского университета, 2016 г.



Рис. 20. Рабочий момент создания скульптуры в мастерской Сан Джимињано



Рис. 21. Одна из семи скульптур Марко Ди Пьяцца в Бонне, расположенных на прямой линии от Рейна до Поппельсдорфа, 2016 г.

АРХИТЕКТУРА
И СМЫСЛЫ ГОРОДА

ARCHITECTURE
AND MEANINGS OF THE CITY

П.С. Нордман

Новгородский кремль как воплощение синтеза местных и московских архитектурных традиций

***Аннотация.** Вхождение Великого Новгорода в состав Московского государства в 1478 г. оказало существенное влияние на развитие местной архитектуры, что видно на примере кремля. В облике башен новгородского детинца присутствуют и итальянские фортификационные мотивы, привнесенные в московскую архитектуру, а также имелись каменные шатровые элементы, характерные для столичного зодчества. Между тем все башни кремля обладают строгим и сдержанным видом, что соответствует «новгородскому духу». Декоративность если и присутствует, то восходит к местной традиции республиканского периода. Также строители детинца продолжили локальную тенденцию отношения к окружающему пространству. Целью работы является анализ взаимоотношений черт новгородской и московской архитектуры в композиционно-планировочных, декоративных решениях Новгородского кремля, а также в его пространственных аспектах. Этот памятник фортификационного строительства, несомненно, является частым объектом внимания исследователей. Однако через призму синтеза региональных школ зодчества он рассматривается реже.*

***Ключевые слова:** Новгородский кремль; фортификационная архитектура; Новгородская школа зодчества; Московская школа зодчества.*

Исторические предпосылки для формирования облика Новгородского кремля

Поворотным моментом в истории Великого Новгорода стал 1478 г., когда он был присоединен к Московскому государству. Это отразилось на архитектуре. Конец XV–XVII в. оказались периодом угасания Новгородской школы зодчества и утверждения на берегах Волхова столичной. В результате многие сооружения Новгорода, возведенные в это время, обладают чертами как местной архитектуры, так и московской. Одним из важнейших памятников, воплотивших в себе синтез двух архитектурных школ, является Новгородский кремль.

Для понимания происходивших процессов стоит кратко охарактеризовать школы зодчества Новгорода и Москвы в целом и в отношении фортификационного строительства в частности. Долгое время крепостные сооружения Новгорода были деревянными и земляными. О каменной фортификационной архитектуре известно лишь начиная с XIV в. в отношении Окольного города, внешней линии защитных сооружений. Его башни периода расцвета культуры независимой республики имели «новгородский» вид. Исследователь древнерусской архитектуры Н.Н. Кузьмина на основе археологических данных в своей графической реконструкции украшает каменные башни закладными крестами, бровками, поясками из поребриков, бегунцов, рельефно выложенными мотивами Голгофского креста [Кузьмина, 2012, с. 104]. Об украшении закладными крестами башен Окольного города XIV в. свидетельствуют результаты раскопок по руководством П.М. Алешковского в 1981 г., в том числе отчетные фотографии с археологического исследования (рис. 1). В 1430-е годы в камне впервые был перестроен кремль, называемый с XI в. детинцем. Важно отметить, что и Новгородские кремль, и Окольный город, и другие северо-западные фортификационные постройки, например, Псковский Кром или Ладожская крепость, имеют тесную связь с ландшафтом, органично вплетаются в него, своими контурами повторяют береговые линии, отчего для прясел крепостей Новгородской земли характерна криволинейность.

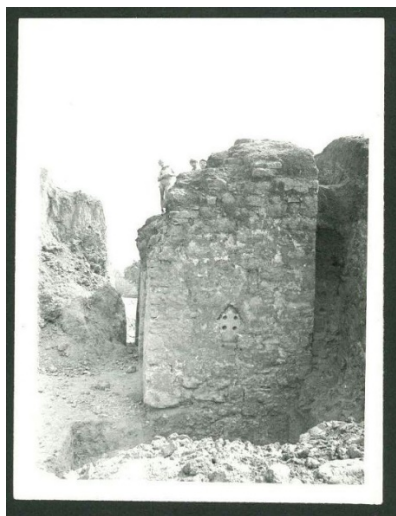


Рис. 1. Башня XIV в.
Окольного города Торговой стороны.
Раскопки П.М. Алешковского. 1981

В бóльшей степени Новгородская школа зодчества выразилась в культовом строительстве. Позакомарное перекрытие, монументальность, лаконизм декора, членение фасада лопатками, украшение барабанов простой аркатурой, асимметричность композиции, небольшие окна, перспективные порталы – все, что нашло дальнейшее развитие, наблюдается уже в архитектурном решении памятника XI в. собора св. Софии. В XII в. началась политическая раздробленность на Руси, послужившая толчком для формирования местной школы архитектуры. В это время новгородские храмы приобретают форму куба, отчего они выглядят приземистыми. Зарождается тип компактного четырехстолпного храма. В этот же период происходит сокращение количества глав до одной. Яркими примерами служат церковь Спаса Преображения на Нередице и Георгиевская церковь в Старой Ладоге. В XIII столетии каменное строительство по всей Руси велось крайне слабо. А вот XIV–XV вв. стали временем расцвета новгородской архитектуры или, как еще говорят, эпохой «малых храмов» или «классическим периодом». В разных концах Новгорода появляются кубические четырехстолпные побеленные одноапсидные одноглавые храмы с трехлопастным или четырехскатным перекрытием, украшенные лаконичными, но выразительными резными и кирпичными декоративными элементами, отчего их фасады получили нарядный характер. Экстерьеры украшались нишами, бегунцами, аркатурными поясками, закладными крестами, лопатками. Прекрасным образцом архитектуры этого времени является церковь Спаса Преобра-

жения на Ильине улице. Любопытно отметить, что в республиканский период новгородцы нередко при строительстве совмещали и кирпич, и местный недообработанный известняк, отчего стены многих построек того времени обладают эффектом помятости. После присоединения к Московскому государству в 1478 г. школа зодчества Новгорода постепенно угасла. В XVII в. ко многим церквям были пристроены восьмигранные колокольни, увенчанные шатрами, воспринимая тем самым формы столичной архитектуры [Суслов, 1888, с. 26]. В целом для новгородских сооружений характерны сдержанность, лаконизм, ориентация на органическое сосуществование с природным окружающим ландшафтом, отличающимся такой же простотой. Также подчеркнем, традиционные постройки Новгорода соразмерны с человеком, а некоторые из них крайне миниатюрные.

Если говорить о московской фортификационной архитектуре, то существенные процессы, важные в контексте данной темы, произошли во второй половине XV в. под влиянием деятельности итальянских мастеров. Московский Кремль конца XV – начала XVI в. представляет собой новый тип крепости для Руси. В качестве материала использовался кирпич. Высокие стены, завершенные двурогими зубцами, прозванными «ласточкиными хвостами», мощные башни (угловые – круглые или граненные в плане, остальные квадратные) с машикулями и щелевидными бойницами, крытые небольшими шатрами – такие привнесенные итальянскими мастерами черты наблюдаются в облике Кремля и других русских крепостей конца XV–XVI в. [Гейдор, 2014, с. 18]. Также ренессансное влияние сказывается в регулярной прямоугольной форме плана ряда крепостей, например, кремлей Тулы и Зарайска. Московский Кремль в большей степени игнорирует природное пространство вокруг Боровицкого холма, рассекая его прямыми пряслами, и даже со стороны излучины Москвы-реки не наблюдается криволинейность стен. Кремль является центром города, что выразительно подчеркивается радиально-кольцевой системой улиц Москвы, сохранившейся до наших дней. Высота прясел, которая доходит до 19 м, и башен в меньшей мере соразмерны человеку.

В целом в декоративный набор московских зодчих вошли типично ренессансные мотивы – ордерные элементы, пластика из терракоты и белого камня, резные порталы и наличники, пальметты, гротески, вазоны, фигуры дельфинов и т.д. Московская школа архитектуры обладает набором узнаваемых мотивов. Один из них – килевидная форма арок, ниш, закомар, которая зародилась еще в XIII в. во Владимиро-Суздальском зодчестве. Ее можно встретить в крепостных, храмовых, гражданских сооружениях. Также с

1530-х годов в московском строительстве используются каменные шатры. Впервые такой элемент был воплощен в облике церкви Вознесения в Коломенском. В фортификационную архитектуру они тоже проникли. В конце XVII в., в период стиля нарышкинского барокко, московские архитекторы активно использовали композицию «восьмерик на четверике» в разных типах сооружений. Итак, Московскую школу зодчества можно охарактеризовать как ту, что сама стремится организовывать пространство, делая его более регулярным, ориентируясь на урбанизацию. Она в меньшей степени считается с ландшафтом и ростом человека. Несмотря на то что Московский Кремль находится на Боровицком холме, имеющем криволинейные очертания, крепость его вписывает в треугольник, с юга выходя за его пределы, спускаясь к реке (рис. 2).

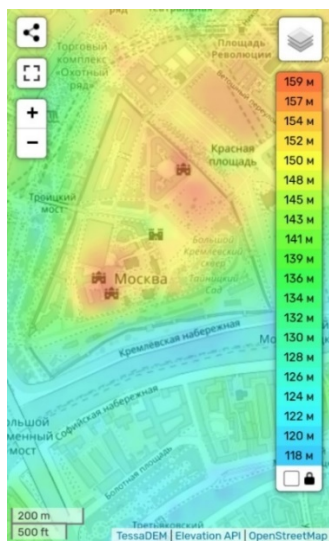


Рис. 2. Боровицкий холм и Кремль на карте высот

Вернемся к новгородскому детинцу. Вскоре после присоединения Новгорода к Московскому государству началась перестройка местного кремля. Его стены имеют высоту от 8 до 15 м. Текст летописи сообщает: «повелением великого князя Ивана Васильевича начаша здати град камен детинец, по старой основе» [Каргер, 1961, с. 66]. Даты перестройки Новгородского кремля являются предметом споров. Большинство исследователей считают, что обновление детинца происходило в 1484–1490/1491/1492 гг., однако с этой датировкой не согласен В.Л. Янин, выступающий за 1484–1499 гг. [Янин, 1978, с. 259–260]. Летописи также сохранили

информацию о том, кто оплатил перестройку кремля: «На две части великого князя денги, а треть владыка своими денгами» [Каргер, 1961, с. 67]. То есть участвовали великий князь московский Иван III и новгородский архиепископ Геннадий. Участие владыки было чисто символическим и продолжало старую местную традицию, а основным заказчиком выступал все же великий князь. Ряд авторов заявляют об участии итальянских мастеров при сооружении нового кремля. Например, Л.А. Филиппова сопоставляет детинец с ломбардскими кастелло того же периода [Архитектурное..., 2008, с. 42], а Уильям Кокс, английский историк XVIII в., называет имя архитектора Соляриуса из Милана. Все это могло быть, поскольку известно, что при дворе Ивана III работали мастера из Италии.

Кремль конца XV в. повторяет планировку древней крепости с формой неправильного овала в плане (рис. 3). Мастера решили сохранить ее, не прибегать к регулярной прямоугольной форме плана. Выстроен преимущественно из кирпича. Однако в некоторых местах можно обнаружить каменные блоки. Если рассматривать карту позднесредневекового Новгорода (до капитальной перестройки конца XVIII – начала XIX в.), то может показаться, что город и детинец находятся в некоторой оппозиции (рис. 4). Овальный план крепости, вытянутый по оси север-юг, и система улиц, большинство которых тянется с запада на восток, создают ощущение отсутствия регулярности и правильности облика городской системы. Новгородский кремль не задает такую явную логику направления улиц, как это наблюдается в Москве. Но наличие Малого земляного города, бывшим своеобразной буферной зоной с западной стороны, и криволинейность очертаний улиц придают особую живописность городской системе, центром которой является детинец. Новгород напоминает некий живой микроорганизм с ядром внутри, для которого наличие прямых линий нехарактерно. Но, разумеется, строители города такую идею не могли вкладывать.

История фортификационной архитектуры тесно связана с развитием военного дела. Совершенствование огнестрельной артиллерии в XV в., постепенный отказ от камнеметов отразились на крепостном строительстве. Высокая дальность стрельбы пушек позволяла устанавливать их на большем, чем прежде, расстоянии. В соответствии с этим появилась необходимость создания равномерного фланкирующего обстрела вдоль всего периметра укрепления [Раппопорт, 1964, с. 11]. В связи с этим башни стали располагаться на более или менее равном расстоянии друг от друга, а промежутки между ними «выпрямляться». Все это хорошо видно на примере Московского Кремля. Однако при перестройке новгородского детинца

мастера не стали следовать этому правилу. М.К. Каргер предполагает, что строители «...хотели сохранить направление старых рвов и насыпей, а также частично использовать мощную кладку древних стен» [Каргер, 1961, с. 68]. В общем-то с ним можно согласиться, поскольку в других городах каменно-кирпичные кремли возводились с нуля, поэтому новшества легко учитывались. Рассматривая схему кремля, учитывая утраченные объекты, видим, что прясла имеют дугообразную форму в плане, а башни относительно всего периметра расставлены неравномерно, плотнее всего они сосредоточены с южной стороны. Также в Новгороде не стали возводить отводные стрельницы вроде Кутафьей башни Московского Кремля.

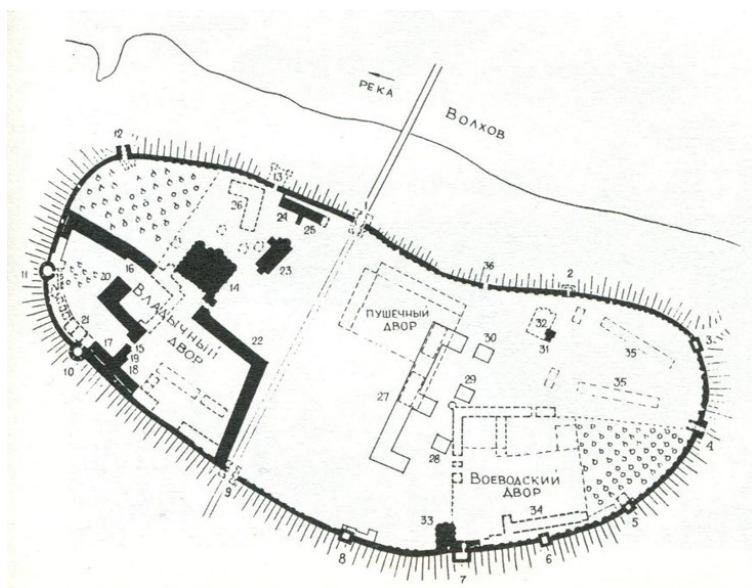


Рис. 3. План Новгородского детинца

На протяжении XVI–XVII вв. детинец неоднократно незначительно обновлялся. В связи с развитием огнестрельного оружия в конце XVI в. кремль снова подвергся изменениям. Например, узнаваемые двурогие зубцы, навеянные архитектурой Московского Кремля и итальянских крепостей, были заменены на прямоугольные, в которых устраивались амбразуры для пушечных и пищальных боев [Архитектурное..., 2008, с. 42]. В 1650–1660-е годы стены и башни побелили. В тот же период башни получили завершения в виде высоких деревянных шатров.



Рис. 4. Шведский план Новгорода 1750 г.

Башни Новгородского кремля: изучение синтеза местных и московских традиций

Рассмотрим по отдельности все башни, двигаясь по часовой стрелке. Начнем с ныне несуществующей Пречистенской башни. От нее начинался Великий мост через Волхов, поэтому новгородцы всегда уделяли внимание облику этой важной башни. С западной стороны к ней примыкала одноименная надвратная церковь. С конца XV до XVII в. Пречистенская башня трижды меняла свой облик. Относительно первоначального облика объекта конца XV в. исследователи не имеют точного представления. Можем только сказать, что она была квадратной в плане. Л.А. Рождественская пишет, что «башню завершали два шатра» [Рождественская, 1980, с. 16]. Если таковые имелись, то они были созданы из дерева, поскольку каменными их стали возводить только в 1530-х годах. Как именно располагались шатры, какой они были высоты – неясно. К примеру, на рисунке австрийского дипломата А. Мойерберга 1661–1662 гг. видно, что башню венчают два одинаковых шатра, высота которых равна высоте самой постройки [Альбом..., 1903, с. 7]. А вот Н.Н. Кузьмина и Л.А. Филиппова утверждают, что

Пречистенская была близка по облику к проезжим башням детинца [Великий..., 2009, с. 399]. Также они пишут, что башня завершалась невысоким шатром, поставленным на зубцы [Кузьмина, 2012, с. 47]. Такой облик объекта наблюдается на рисунке голландского политика и картографа Н. Витсена [там же, с. 131]. Ввиду ограниченности материала, можем только сказать, что скорей всего Пречистенская башня конца XV в. была типичной для своего времени.

В 1665–1667 гг. Пречистенская башня кардинально изменилась. Была надстроена палата с часами и «перечасьем». Венчал постройку высокий деревянный шатер с караульной вышкой, в которой размещались колокола. По бокам примыкали малые шатры. Представление об облике башни можно составить благодаря графической реконструкции А.Л. Монгайта (рис. 5). Он, видимо, опираясь на сохранившиеся аналоги, размещает под крышей на стене декоративные пояски впадин, которые являются чертами новгородской архитектуры. А вот сочетание шатров и часов с курантами сразу заставляет вспомнить Спасскую башню Московского Кремля.

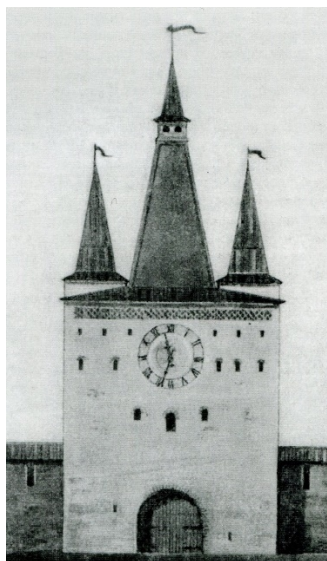


Рис. 5. Пречистенская башня.
Реконструкция А.Л. Монгайта

В таком виде Пречистенская башня долго не просуществовала и вновь была перестроена в 1697–1700 гг. Ее автором стал зодчий С.Л. Елфимов. Тогда был воздвигнут объем с часами, увенчанный огромным каменным шатром. По углам стояли четыре малых каменных шатра. Все они завершены были золочеными

фигурами двуглавых орлов, совсем «как на Москве на Спасской башне» [Кузьмина, 2012, с. 47]. Но новгородская Пречистенская башня имела более строгую декоративную программу. Ни итальянские ордерные элементы, ни московские килевидные мотивы ее не украшали. Но вместе с тем Пречистенская башня в конце XVII – первой половине XVIII в. была самой нарядной в кремле. В этом можем убедиться, рассматривая лубок того времени «Великий Новъград древняя столица Российская» [Янин, 1999, с. 43]. При виде с Волхова и Торговой стороны Пречистенская башня перекликалась со столь же нарядной пятишатровой звонницей.

Следующей башней была ныне несуществующая Борисоглебская. Располагалась она рядом с утраченной ныне церковью Бориса и Глеба XII в. Башня была четырехугольной в плане, пятиярусной, глухой. При возведении объекта в конце XV в. использовалось сочетание каменных валунов и кирпичей, что характерно для новгородской архитектуры. Борисоглебскую башню венчали двурогие зубцы, что сближало ее с башнями кремлей Москвы, Коломны, Тулы и т.д. В конце XVI в. при перестройке объекта появились машикули, активно применяемые также при возведении Московского Кремля итальянскими мастерами. В таком виде Борисоглебская была аналогична сохранившейся Покровской башне детинца. О декоративной программе судить невозможно ввиду отсутствия материала. Но дошедшие до нас ее изображения дают понять, что Борисоглебская башня была во многом типовой, если орнаментальные мотивы присутствовали, то аналогичные тем, что наблюдаем на других башнях детинца.

Далее в юго-восточной части кремля находится глухая прямоугольная в плане Дворцовая башня, выстроенная с использованием кирпича и камня. С внутренней стороны к башне примыкает пристройка. В нижней части есть два проема – с внутренней стороны дверной, а со стороны Волхова воротный. Н.Н. Кузьмина и Л.А. Филиппова предполагают, что воротный проем возник только в конце XVI в. при возведении Малого земляного города [Кузьмина, 2012, с. 54].

Несмотря на свою военно-утилитарную функцию, Дворцовая башня обладает декоративной программой. В нижней части объекта с внешней стороны находится кирпичный полувалик, имеющий продолжение на пряслах. Аналогичные элементы можно обнаружить на стенах и башнях Московского Кремля. Центр Дворцовой башни с обеих сторон акцентирован круглыми профилированными розетками. Этот мотив, учитывая суровость и монументальность исполнения, скорее восходит к новгородской традиции, например, подобные круглые ниши и впадины присутствуют на фасадах церкви Спаса

Преображения на Ильине улице (1374). Выше расположены пояски бегунцов. Внутри башни имелись росписи, что «совершенно редкий случай» для крепостной архитектуры, как отмечают исследователи [там же]. Исполненная в технике фрески, живопись изображала всевозможные вариации геометрических форм. Выполнена стенопись в свободной манере одним красно-коричневым цветом.

Следующей башней является Спасская (рис. 6), которая выделяется среди остальных ярко выраженным наклоном в сторону рва. Шестиярусный объект, сложенный из кирпича и камня, представляет в плане сильно вытянутый прямоугольник, внешняя сторона которого изогнута по радиусу крепостной стены. Когда-то Спасская башня была проездной и имела надвратную одноименную церковь. Постройка имеет более развитую и выразительную декоративную программу. С внешней стороны нижнюю часть украшают асимметрично расположенные три профилированные розетки. Выше размещается широкий орнаментальный поясок из ромбиков. Такой же пояс, но более узкий, на северном внутреннем фасаде. Вообще асимметричность и «кривизна» башни во многом продолжают старую новгородскую традицию с живописной композицией и поверхностями стен, обладающих эффектом «помятости», что вкупе органично вписывает объект в местный ландшафт.



Рис. 6. Спасская башня

Малопримечательной является Княжая башня, входящая некогда в комплекс воеводского двора. Это небольшая, почти квадратная, глухая постройка, сложенная также из кирпича и камня. За исключением полукруглого валика, имеющего продолжение на пряслах, декоративных элементов Княжая башня не имеет.

Далее следует одна из доминант детинца – башня Кокуй (рис. 7). Несмотря на свою высоту в 38,5 м, постройка не обладает подавляющим эффектом. Наоборот, она создает уместную переключку с доминантами северной части кремля – утраченной Пречистенской башней, звонницей, Софийским собором, часозвоней. А рядом с Кокуй на воеводском дворе раньше возвышалась проездная башня с шатровым завершением, которая поддерживала доминанту в юго-западной части кремлевского комплекса. В конце XV в. на этом месте была возведена из серого плитняка небольшая прямоугольная в плане глухая трехъярусная башня-раскат, т.е. башня с плоской площадкой наверху, предназначенной для размещения артиллерии и стрелков. В 1692–1693 гг. при строительстве каменного воеводского двора «каменных дел подмастерьем» С.Л. Елфимовым башня-раскат была основательно переделана [Кузьмина, 2012, с. 65]. Три этажа были надстроены из кирпича, а выше них – два также кирпичных уменьшающихся восьмигранных объема. Таким образом получалась композиция два восьмерика на четверике – типичная для московской барочной архитектуры конца XVII в., примером чему может служить церковь Покрова в Филях (1690–1694). Однако, если башня Кокуй в полной мере была бы барочным сооружением, то выглядела бы совершенно инородным объектом в новгородском контексте. Крайне сдержанная декоративная программа не приближает башню к образцам нарышкинского барокко. Лишь на внешней стене присутствует полукруглый валик. Углы восьмериков выделены лопатками. Основной же акцент постройки – шлемовидный верх, покрытый белым немецким золотом. Шатер венчался позолоченным яблоком и прапором с изображением новгородского герба [Архитектурное..., 2008, с. 64]. Получается, что форма башни Кокуй московская, но отсутствие активного архитектурного декора отчасти приближает постройку к новгородской традиции, хотя проявляется это не так однозначно.



Рис. 7. Слева направо: Покровская, Кокуй, Княжья башни

Следующей идет четырехугольная в плане Покровская башня (рис. 7). В отличие от других башен новгородского детинца, Покровская башня практически целиком выступает за внешнюю линию стен. Верхнюю часть венчают машикули и двурогие зубцы. Внизу с трех внешних сторон – расширения, называемые быками, что обеспечивает сильную устойчивость объекта на краю рва [Кузьмина, 1997, с. 26]. Все названные черты наблюдаем и в облике многих башен Московского Кремля. Покровская башня, как и ее столичные аналоги, не обладает той лиричностью, характерной для новгородских построек. Ее массивный объем стремится подчинить окружающее пространство. Но это не выходит в полной мере, поскольку та не имеет поддержки, соседние башни «вырастают» из кремлевского холма и органично сосуществуют с ландшафтом. В конце XVII в. архитектором С. Елфимовым с западной стороны были пристроены жилая палата и новая Покровская церковь, включенные в ансамбль воеводского двора. Декоративное оформление Покровской башни также крайне сдержанное. На внешних фасадах присутствует лишь полувалик.

Продвигаясь дальше на север, мы обнаружим Златоустовскую башню. Ее облик доволен типичен для новгородского детинца: кирпичная глухая квадратная в плане постройка с двурогими зубцами, высоким деревянным шатром в формах XVII в, внешний

фасад здания украшает полукруглый валик, имеющий продолжение на крепостных стенах.

С западной стороны въездной являлась утраченная ныне Воскресенская башня. Сооружена была в конце XV в. «на старой основе», с восточной стороны к ней примыкала надвратная Воскресенская церковь. Эта башня по своим архитектурным формам и размерам была близка Спасской башне детинца. Ее изображения можно найти на иконах рубежа XVII–XVIII вв. «Знамение Богородицы» из церкви св. Флора и Лавра и «Богоматерь Знамение с избранными святыми и изображением кремля» из церкви Михаила Архангела на Торгу. Исследования Н.Н. Кузьминой показали, что Воскресенская башня располагалась на углу владычного двора и, по сути, была частью его ансамбля [Кузьмина, 1997, с. 128], а значит, была второй его доминантой после часозвони. О декоративной программе башни рассуждать адекватно сложно ввиду отсутствия данных и материала.

В северной части детинца находятся две единственные круглые башни – Митрополичья и Федоровская. Обе появились в конце XV в., построены из камня и кирпича. Важно отметить, Митрополичья и Федоровская башни стали продолжением развития владычного двора, заложенного еще архиепископом Евфимием II, одним из идеологов новгородской самобытности в XV в. Обе башни в XVII в. называли нередко красными, поскольку они, в отличие от всего кремля, не были побелены. Фасады объектов украшены только полукруглым валиком, имеющим продолжение на крепостных стенах.

Последней рассматриваемой башней детинца является Владимирская (рис. 8). Возведена в конце XV в. Представляет собой проездную, четырехугольную, сильно выдвинутую в сторону Волхова постройку. Для нее, как и для Спасской, также характерна некоторая криволинейность: внешняя сторона изогнута по радиусу крепостной стены, присутствует небольшой наклон в сторону реки, что вкупе органично вписывает объект в местный ландшафт. В древности с западной стороны примыкала надвратная церковь св. Владимира.

Н.Н. Кузьмина и Л.А. Филиппова верно замечают, что «по богатству декора Владимирская башня превосходит все остальные кремлевские башни» [там же, с. 34]. Фасады объекта украшают пояски бегунца и поребрика. Каждое окно и бойница выделены полукруглыми бровками. С внешней стороны над воротами находится фреска XVI в. с изображением св. Николая, а еще выше – деревянный резной киот. Также внешнюю сторону украшают два

закладных креста – единственный пример применения этого традиционного новгородского типа декора в детинце. Ближе к южному краю находится крест типа «крест в круге». Ближе к северному краю расположен большой равноконечный крест. Таким образом, получается, что Владимирская башня детинца прекрасно воплощает новгородскую традицию, в том числе в отношении диалога с пространством. Достигается это благодаря «кривизне» постройки, сдержанным и характерным декоративным элементам, в том числе закладным крестам. И лишь зубцы в форме «ласточкина хвоста» отсылают к московской архитектуре.



Рис. 8. Владимирская башня

Местом, вызывавшим споры исследователей, являются Тайницкие водные ворота, расположенные между Владимирской башней и Пречистенской аркой. М.К. Каргер [Каргер, 1961, с. 64], а также А.В. Воробьев и С.Н. Орлов [Великий..., 2009, с. 451], считали, что на этом месте располагалась тринадцатая башня кремля. Однако, судя по источникам XVII в. и данным археологических раскопок С.В. Трояновского в 1995 г., башни здесь не было [там же]. Действительно, может показаться, что с восточной стороны не хватает башен. Тайницкая башня могла бы, во-первых, фланкировать главную Пречистенскую с севера, подобно тому, как это делала в свое время Борисоглебская с юга. Во-вторых, тринадцатая

башня детинца вместе с Софийским собором и звонницей смогла бы образовать особый архитектурный ансамбль, который можно было бы наблюдать с Волхова и Торговой стороны.

Заключение

Итак, проанализировав архитектуру Новгородского кремля конца XV–XVII в., можем сказать, что синтез местных и московских традиций проявил себя. В облике башен столичные тенденции, заимствованные из Италии, прослеживаются в виде двурогих зубцов, машикулей. Также к московской архитектуре отсылали каменные шатры Пречистенской башни кремля конца XVII в. Композиция «восьмерик на четверике» башни Кокуй явно также навеяна столичными тенденциями. Однако планировка Новгородского детинца не соответствует требованиям фортификационного строительства того периода, которые активно воплощались в Москве и окружающих ее регионах. Крепость в Новгороде взаимодействует с природным пространством. Она имеет форму неправильного овала, живописно вписанного в окружающий ландшафт. Отсутствует прямолинейность прясел, характерная, например, для Московского Кремля. Но отметим, между Новгородским кремлем и городом существует определенное противоречие: крепость не является центром явной радиально-кольцевой системы улиц как в Москве, большинство древних улиц было расположено перпендикулярно по отношению к основной оси кремля. Башни и стены детинца соразмерны человеку, не подавляют своими объемами ни людей, ни местность, что в противном случае было бы заметно на плоском рельефе, на котором расположен город. Все каменные башни Новгорода имеют строгий и сдержанный облик, что соответствует «новгородскому духу». Декоративная программа, если и присутствует, то имеет местный характер. Пояски из ширинок, поребриков, ромбиков, бегунцов, полукруглые бровки, закладные кресты – все эти черты, пришедшие из архитектуры Новгорода XIV–XV вв., встречаются на небольшом количестве башен кремля рассматриваемого отрезка времени. В облике Спасской и Владимирской башен прослеживается «криволинейность» планировки и композиции, что тоже их сближает с постройками республиканского периода, а также позволяет живописно вписать в местный ландшафт. Те находятся практически на крайних точках овала плана кремля, «криволинейность» фасадов башен только подчеркивает плавность очертания композиции крепости. На севере она

усиливается круглыми Федоровской и Митрополичьей башнями. Это также отличает Новгородский от угловатых в плане Московского и других среднерусских кремлей. И отметим еще, что традиционной чертой именно для детинца было строительство надвратных церквей. Все это вместе позволяет сделать вывод об органичном внедрении московских тенденций в новгородское пространство с учетом сложившихся к концу XV в. традиций при возведении местного кремля.

Литература

Альбом Мейерберга. Виды и бытовые картины России XVII века. Рисунки Дрезденского альбома, воспроизведенные с подлинника в натуральную величину, с приложением карты пути цесарского посольства 1661–62 гг. – Санкт-Петербург: Издание А.С. Суворина, 1903. – 63 с.

Архитектурное наследие Великого Новгорода и Новгородской области / сост. и науч. ред.: М.И. Милчич. – Санкт-Петербург: СПАС: Лики России, 2008. – 654 с.

Великий Новгород: история и культура IX–XVII веков: энциклопедический словарь / отв. ред. В.Л. Янин. – Санкт-Петербург: Нестор-История, 2009. – 551 с.

Гейдор Т.И., Казусь И. Стили московской архитектуры. – Москва: Искусство-XXI век, 2014. – 613 с.

Каргер М.К. Новгород Великий. – Ленинград; Москва: Искусство, 1961. – 310 с.

Кузьмина Н.Н., Филиппова Л.А. Крепостные сооружения Новгорода Великого. – Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 1997. – 229 с.

Кузьмина Н.Н., Филиппова Л.А. Крепостные сооружения Новгорода Великого. – [Изд. 2-е, испр, доп.]. – Санкт-Петербург: Лики России, 2012. – 172 с.

Раппопорт П.А. Военное зодчество Древней Руси: автореферат дис. на соискание уч. степени доктора ист. наук / АН СССР, Ин-т археологии. – Ленинград: Наука. Ленингр. отд-ние, 1964. – 20 с.

Рождественская Л.А. Новгородский кремль: путеводитель. – Ленинград: Лениздат, 1980. – 183 с.

Суслов В.В. Материалы к истории древней новгородско-псковской архитектуры. – Санкт-Петербург: тип. Имп. Акад. наук, 1888. – 28 с.

Янин В.Л. О продолжительности строительства новгородского кремля конца XV в. // Советская археология. – Москва; Ленинград: АН СССР, 1978. – С. 259–260.

Янин В.Л. Планы Новгорода Великого XVII–XVIII веков. – Москва: Наука, 1999. – 109 с.

Novgorod Kremlin as an embodiment of the fusion of local and Moscow architectural traditions

Abstract. *The incorporation of Veliky Novgorod into the Principality of Moscow in 1478 had a significant impact on the development of local architecture, as can be seen in the example of the Kremlin. The appearance of the towers of the Novgorod Detinets also includes Italian fortification motifs introduced into Moscow architecture, as well as stone tent elements characteristic of the capital's architecture. Meanwhile, all the towers of the Kremlin have a strict and restrained appearance, which corresponds to the «Novgorod vibe». The decorative program, if present, goes back to the local tradition of the republican period. The builders of Detinets also continued the local trend of attitude towards the surrounding space. The purpose of the work is to analyze the relationship between the features of Novgorod and Moscow architecture in the compositional planning and decorative solutions of the Novgorod Kremlin. This monument of fortification construction is undoubtedly a frequent object of attention of researchers. However, it is considered less often through the prism of the synthesis of regional schools of architecture.*

Keywords: *Novgorod Kremlin; fortification architecture; Novgorod school of architecture; Moscow school of architecture.*

Е.А. Ржевская

К вопросу о синтезе искусства архитектуры и монументальной пластики в Самаре (1970–1980).

На примере многолетнего совместного творчества Валерия Ржевского и Рудольфа Баранова

***Аннотация.** Испокон веков архитектура и монументальное искусство взаимосвязаны. Старшее поколение современных художников и зодчих в советский период были причастны к значительной вехе Ренессанса синтеза искусств. На примере творчества академиков Российской академии художеств Валерия Ржевского (архитектура) и Рудольфа Баранова (живопись) этот период пришелся на 1970–1980-е годы в Куйбышеве. Полученный колоссальный опыт совместной работы был актуален и в последующие годы, значительно расширив географию искусства обоих мастеров.*

***Ключевые слова:** архитектура; монументальная живопись; синтез; советский период; взаимовлияние; содружество; иные рубежи.*

Семидесятые годы прошлого столетия были счастливыми и мирными для Советского Союза. Поколение победителей продолжало уверенно строить светлое будущее. Доктор архитектуры А.В. Иконников составил периодизацию истории советской архитектуры, в ней шестой период, а именно 1965–1981 гг., характери-

зуется эклектическим воплощением в архитектуре структур и образов утопии «развитого социализма» [Иконников, 1997, с. 95].

Город Куйбышев (в 1991 г. городу вернули историческое название Самара) постепенно из закрытого военного города превращался в «открытый» промышленный, космический, а в связи с географическим расположением на левом берегу Волги в город-курорт!

Строилась новая городская набережная с речным портом, появилась крупнейшая в Европе шоколадная фабрика «Россия». В Тольятти, расположенном недалеко от Куйбышева, был заложен «АвтоВАЗ» и крупнейший азотнотуковый завод. Возводились новые жилые микрорайоны, школы, дворцы культуры. В Куйбышеве появились новый цирк и дворец спорта.

Город рос и требовал грамотных специалистов. В творческой среде также происходили большие перемены. По распределению в Куйбышев в течение нескольких лет прибыло большое число выпускников Московского архитектурного института (МАРХИ), художественных вузов МГХИ им. В.И. Сурикова и института им. И.Е. Репина.

В 1968 г. на базе Куйбышевского инженерно-строительного института благодаря архитекторам, выпускникам МАРХИ Н.В. Подовинникову, А.Г. Моргуну и В.Г. Кракаряну, был открыт архитектурный факультет. Для преподавания на факультет пригласили молодых практикующих архитекторов – Н.А. Красько, Г.А. Васильева, Ю.В. Храмова, А.Н. Герасимова.

Таким образом, был заложен фундамент самарской архитектурной школы, где учителя и ученики стали друзьями по жизни.

Массовое строительство, переход с кирпичного на панельное домостроительство, все это потребовало новых решений и от архитекторов. Их brutальные серые панельные здания необходимо было как-то украшать, находить новые отделочные материалы. В Куйбышеве был построен завод «Стройкерамика», который выпускал керамическую плитку от «ириски» до «смальты». Это во многом оправдывало появление на фасадах жилых и общественных зданий живописных панно. Архитекторы дали работу художникам-монументалистам.

Сегодня в Самаре многие монументальные панно из мозаики и смальты не только не устарели, а, наоборот, стали объектами культурного наследия!

К ним можно отнести следующие работы.

– Панно «Революция и Социалистическое строительство» на ДOME профсоюзов, автор В.Д. Герасимов.

– Горельеф с мозаикой «Энергия» для ГЭС им. Ленина», автор В.Д. Герасимов.

– Мозаика для профилактория «Нефтяник», автор В.Д. Герасимов.

– Три панно на торцах жилых домов на улице Осипенко, автор А.И. Завьялов.

– Панно «Дружба» на улице Старой Загоры в честь городов-побратимов – Самары и Старой Загоры (Болгария), автор Р.Н. Баранов. (Панно было создано в 1977 г. на торце девятиэтажки по эскизу художника Рудольфа Баранова в честь 100-летия передачи Самарского знамени болгарским ополченцам. В центре композиции болгарин и русский держатся за руки. Над ними изображены куйбышевский монумент Славы и памятник Свободе на перевале Шипка, советский и болгарский флаги. Возле торца дома – шесть отделанных мозаикой каменных беседок, на которых изображены болгарские розы).

О последнем художнике хотелось бы рассказать более подробно. Почетный член РАХ, заслуженный художник РФ Рудольф Николаевич Баранов (1942–2022) приехал в Куйбышев после окончания отделения монументальной живописи Суриковского института в 1971 г. Молодой, мощный, трудолюбивый и талантливый художник сразу влился в творческую среду. В 1975 г. Баранов был включен в авторский коллектив института «Куйбышевгражданпроект» по работе над проектом интерьеров Зональной комсомольской школы. Масштабные монументальные произведения привлекли внимание архитекторов, и его стали приглашать для совместной работы как для создания эскизов для «показательного» материала, так и для реализации в натуре.

Разрабатывая интерьеры, архитекторы старались привлечь художников и скульпторов к осуществлению замысла. Синтез искусств давал возможность добиться максимального эффекта. Роспись стен на революционные темы с образами молодых людей в соответствии с поставленной задачей – все это создавало необходимый настрой и атмосферу. Сложные композиционные и цветовые решения были выполнены с высоким качеством, таково обязательное требование к таким объектам.

На этой ниве произошла встреча художника Рудольфа Баранова с молодым архитектором Валерием Ржевским, а совместная работа положила начало долгой, пятидесятилетней дружбе. Валерий Николаевич Ржевский (1951) – архитектор первого выпуска архитектурного факультета КуИСИ (ныне Самарский государст-

венный архитектурно-строительный университет), академик РАХ, заслуженный архитектор РФ, член СХ России.

Валерий Ржевский рисовал с детства, окончил детскую художественную школу им. Г.Е. Зингера. «С большой теплотой вспоминаю моего первого педагога по рисованию В. Горинову¹, – пишет Валерий Ржевский. – То, что она “поставила руку” и вложила в нее, мне очень пригодилось в дальнейшей учебе и работе» [Валерий Ржевский, 2003, с. 3]. Будучи студентом-архитектором, работал художником, рисовал тематические панно как в институте, так и на различных предприятиях. Оформлял витрины городского Дома моделей, который был в основан 1963 г. и на долгие годы стал местом создания модной одежды. После окончания КуИСИ Ржевский трудился в институте «Гражданпроект». Работая совместно с Рудольфом Барановым, он многому научился у старшего товарища. Валерию Ржевскому пришлось по душе реалистическая живопись художника с ее четкой композицией и архитектурно правильной линией рисунка. «Основу моих картин составляет рисунок, – пишет Рудольф Баранов, – поэтому я дорожу формой, также уделяю огромное внимание цветовому строю (тут всплывает Палех со своим живописным подходом), композиции, рисунку, цвету и чему-то еще, что не поддается осмыслению... Каждый мастер, привнесший что-то новое в ту или иную область изобразительного искусства, не останется незамеченным последующими поколениями. Сказано, что художника судят по тем законам, которые он сам избрал для себя. Творчество живет по законам добра и света» [Рудольф Баранов, 2008, с. 9].

Оба мастера любили Волгу, красоту Жигулевских гор, каждый серьезно, с душой относился к своей профессии, и потому они стали друзьями и единомышленниками.

Да и профессии благодаря ленинскому плану «монументальной пропаганды» и синтезу искусств дополняли друг друга. Поэтому зодчий и художник старались делать совместные проекты. Так, после окончания работ над интерьерами Куйбышевской зональной комсомольской школы художник Рудольф Баранов, архитекторы Валерий Ржевский и Николай Красько выполнили очень интересный проект – реконструкцию Жигулевского пивзавода (1979). Кроме того, интерьеры шоколадной фабрики «Россия» (1976) и проект интерьеров Куйбышевского аэропорта Курумоч (1977).

¹ Валентина Семеновна Горинова-Купцова. Окончила Пензенское художественное училище (1945–1950). Преподавала черчение и рисование в средних школах г. Куйбышева, работала в детской художественной школе.

Архитектор организовывал пространство, создавал стиль и образ, а художник вносил свою лепту – украшал пространство.

О художественном таланте зодчего его коллега архитектор, профессор МАРХИ С.В. Казаков в статье «Мой друг Валерий Ржевский – «Человек-праздник»!» писал: «Художественно одаренный с детства, он обладает неуемной энергией созидателя в широком спектре творчества. Блестящий выпускник самарской архитектурной школы, Валерий наполнен многовекторностью творческих интересов – архитектура, графика, живопись, скульптура, дизайн. В результате он стал активным членом как Союза архитекторов, так и Союза художников» [Валерий Ржевский..., 2003, с. 4].

Вице-президент Российской академии художеств народный художник СССР Е.И. Зверьков подчеркивал: «Значительно творчество Ржевского в использовании синтеза искусств. Он почти всегда привлекает к воплощению своих замыслов мастеров различных художественных специальностей, особенно в творческом содружестве с живописцами он достигает большой выразительности и убедительности. Его проекты – это удивительное умение понять современные тенденции, откликнуться на них художественно значительными замыслами» [Валерий Ржевский..., 2003, с. 7].

Дружба и совместная творческая работа Рудольфа Баранова и Валерия Ржевского продолжалась, несмотря на то что зодчий стал военным архитектором и уехал в Москву.

Служба в армии не запрещает заниматься творчеством в свободное время, поэтому, приезжая в отпуск на Волгу, к своему другу Рудольфу Баранову, кроме общения они продолжали совместно работать. Так было с проектом ресторана «Нептун» (1981) в Самаре, так было и с проектом итальянского ресторана в Вероне (1992–1993).

Классический стиль, колоннады определили и решение интерьера, конечно, с художественным панно! Выполненные Рудольфом Барановым фрески многофигурных композиций поразили тогда итальянцев. В разработке эскизов участвовал друг-зодчий.

Прошли годы, Валерий Ржевский сменил мундир военного архитектора на гражданский костюм и посетил этот чудесный итальянский город, «где встречаются нас события» и которую еще Шекспир назвал «древней и прекрасной». Он сразу нашел тот ресторан с фресками, так как все горожане его знали. По их восторженным отзывам, его расписывал великий русский художник! Несомненно, Рудольфу Баранову были дороги пластические достижения великих итальянских художников эпохи Возрожде-

ния: Пьерро делла Франческа, Сандро Боттичелли и Андреа Мантеньи, при этом он выработал свой индивидуальный пластический язык. В стилизованных под эпоху итальянского Ренессанса костюмах героев художник писал своих современников, передавая портретное сходство. Фон, на котором они предстают, это пейзаж с элементами классической архитектуры. Детали, включенные в композиционный строй, а также предметы, которые держат в руках персонажи: книга, маска, перо, палитра, – все это отсылает к теме содружества искусств. Передний план центрального панно украшает букет ирисов нежных оттенков – излюбленные цветы в Италии, недаром Блок писал «... И через дальние края / Твой дымный ирис будет сниться, / Как юность ранняя моя».

Монументальное искусство в России периода лихих девяностых академик и художник-монументалист Элеонора Жаренова охарактеризовала: «В начале 90-х годов это содружество архитектора и художника как-то еще существовало... Но довольно быстро это закончилось, разом и внезапно – новой планировкой Москвы с возникновением комплексов высотных зданий. Они стали строиться по иностранным чертежам и планам, без осмысливания внутренних интерьеров, без “очеловечивания” и “оживления”, “приспособления” и т.п. Замерла жизнь художников-монументалистов, рухнули производственные комбинаты, заводы по изготовлению материалов (смальты, витражного стекла, камня для флорентийской мозаики и т.п.)» [Жаренова, 2015, с. 154–155].

При такой ситуации художникам и архитекторам приходилось самим, без государственной поддержки, искать частные заказы. Очень интересным совместным проектом Рудольфа Баранова и Валерия Ржевского стала работа над интерьерами ресторана «Арбат» (1999–2000) в Москве. С заказчиком объекта была обсуждена тема – образ «Титаника». Черно-красный интерьер с бронзовыми деталями украшен огромным морским пейзажем, старинными картами, декорациями в виде фрагментов океанского лайнера. Стоит подчеркнуть, что огромную роль в реализации этого проекта оказали приглашенные художники-декораторы Мосфильма.

Они поставили огромную кинетическую модель паровой машины с маховиком, которая вращала колеса и выпускала театральный дым и пар. В зале над потолком подвесили палубы, трубы и шлюпки, а в вестибюле, согласно проекту, была сделана портовая набережная с якорями, кнехтами и канатами. Также здесь находились портовые бары, бильярдные и т.д.

Это был грандиозный проект. Рудольф Баранов прекрасно реализовал все архитектурные замыслы Валерия Ржевского, вложив в них свой талант художника-монументалиста.

В Москве было выполнено еще несколько совместных проектов, среди которых – зал приемов представительства Интерпола. Старинный московский особняк с огромным цокольным этажом, который надо было превратить в фешенебельное помещение. Интерьер был разработан и утвержден в классическом стиле, с кессонированным потолком, колоннами и пилястрами, капителями, фризами и лепниной. Между пиластр – художественное панно – романтические пейзажи.

Рудольф Баранов прекрасно справился с поставленной задачей. От этой работы у Валерия Ржевского сохранились картоны, которые сейчас украшают его мастерскую. Он часто вспоминает философское высказывание Рудольфа Баранова: «Сколько время прошло, сколько воды утекло, сколько друзей и простых людей ушло, а мы с Ржевским сидим и рисуем».

Творческие и дружеские связи художника и зодчего сложились во многом благодаря политике государства в области искусства. В то время уровень строительных технологий и материалов был не на таком высоком уровне, чем в настоящее время, однако жилые, общественные и промышленные здания украшали монументальной живописью, скульптурой, и не только в столице, но и по всей стране. При общей тематике ленинского плана монументальной пропаганды – строительство светлого будущего – каждый город имел свою специфику, что отражалось в искусстве. Не случайно в Самаре была широко раскрыта тема космоса, побратимства болгарского города Стара Загора.

В конце двадцатого века и первой четверти века нового произошло изменение архитектурной стилистики, монументальное искусство на фасадах зданий практически не применялось. Вместе с этим стала исчезать категория «красоты» – одна из важных составляющих знаменитой триады Витрувия, которыми обязательно должна обладать архитектура: *Utilitas* (польза); *Firmitas* (прочность); *Venustas* (красота). К сожалению, та картина, которую мы наблюдаем в градостроительной политике России, говорит об исключительно редких явлениях применения монументального искусства живописи на фасадах зданий.

Художники и зодчие поколения семидесятых на примере Рудольфа Баранова и Валерия Ржевского, имея высокий профессионализм и колоссальный опыт, уже в другую эпоху совместно

работали над частными заказами, расширив географию творчества до многих городов России и Европы.

Монументальное искусство 1970–1980-х годов в Самаре, являясь документом эпохи, в связи с феноменом сотрудничества архитектора и художника, а также долговечностью материала мозаики и даже преобладающим большинством тем актуально и поныне, так как апеллирует к вечной классике.

Литература

Иконников А.В. Советская архитектура – реальность и утопии // Художественные модели мироздания: коллективная монография: в двух томах, в 2-х кн. / под общ. ред. В.П. Толстого. – Москва: РАХ, 1997. – Кн. 2. – С. 91–121.

Валерий Ржевский (архитектор, художник): каталог. – Москва: РусПринт, 2003. – 64 с.

Рудольф Баранов (живопись и графика): каталог. – Самара.: [Б. и.], 2008. – 104 с.

Синтез пространственных искусств как образ мироздания: художественные модели мироздания: взаимодействие искусств в истории мировой культуры: в 2-х кн. / отв. ред. В.П. Толстой, Д.О. Швидковский. – Москва, 1997. – Кн. 1. – 399 с.: ил.

Жаренова Э. Римская мозаика // Стенопись: альбом. – Тверь: Парето-Принт, 2015. – С. 153–157.

On the issue of the synthesis of the art of architecture and monumental sculpture in Samara (1970–1980).

The example of the long-term joint work
of Valery Rzhevsky and Rudolf Baranov

Abstract. *From time immemorial, architecture and monumental art have been interconnected. The older generation of modern artists and architects in the Soviet period were involved in a significant milestone in the Renaissance of art synthesis. On the example of the work of the academicians of the Russian Academy of Arts Valery Rzhevsky (architecture) and Rudolf Baranov (painting) this period occurred in the 70s–80s in Kuibyshev. The enormous experience of working together was relevant in subsequent years, significantly expanding the geography of the art of both masters.*

Keywords: *architecture; monumental painting; synthesis; Soviet period; mutual influence; commonwealth; other frontiers.*



вестибюль

Рис. 1. Николай Красько, Валерий Ржевский, Рудольф Баранов.
Интерьеры Куйбышевской зональной школы комсомола.
ГОРПРОЕКТ. Куйбышев, 1975



нафе

Рис. 2. Николай Красько, Валерий Ржевский, Рудольф Баранов.
Интерьеры Куйбышевской зональной школы комсомола.
ГОРПРОЕКТ. Куйбышев, 1975



Рис. 3. Вячеслав Герасимов. Мозаика для Облсофпрофа (г. Куйбышев). Торец «Революция». 1968–1969. (5,5 м. х 13,5 м.). Материал: стекляннная смальта, глазуванная керамическая плитка



Рис. 4. Вячеслав Герасимов. Мозаика «Космос» на фасаде Аэрокосмического университета (г. Куйбышев). 1995–1996. (16х 5,9). Материал: керамическая плитка



Рис. 5. Рудольф Баранов (при участии Галины Суздальцевой, Вячеслава Герасимова, Николая Тяпкова). Панно «Дружба» на улице Старой Загоры в честь городов-побратимов – Самары и Старой Загоры (Болгария) (г. Куйбышев) Материал: мозаика, керамическая плитка, 1977



Рис. 6. Ваган Каркарян, Валерий Ржевский.
Интерьеры аэропорта Курумоч. АРХПРОЕКТ, 1977



Рис. 7. Ваган Каркарян, Валерий Ржевский.
Интерьеры ресторана аэропорта Курумоч. АРХПРОЕКТ, 1977

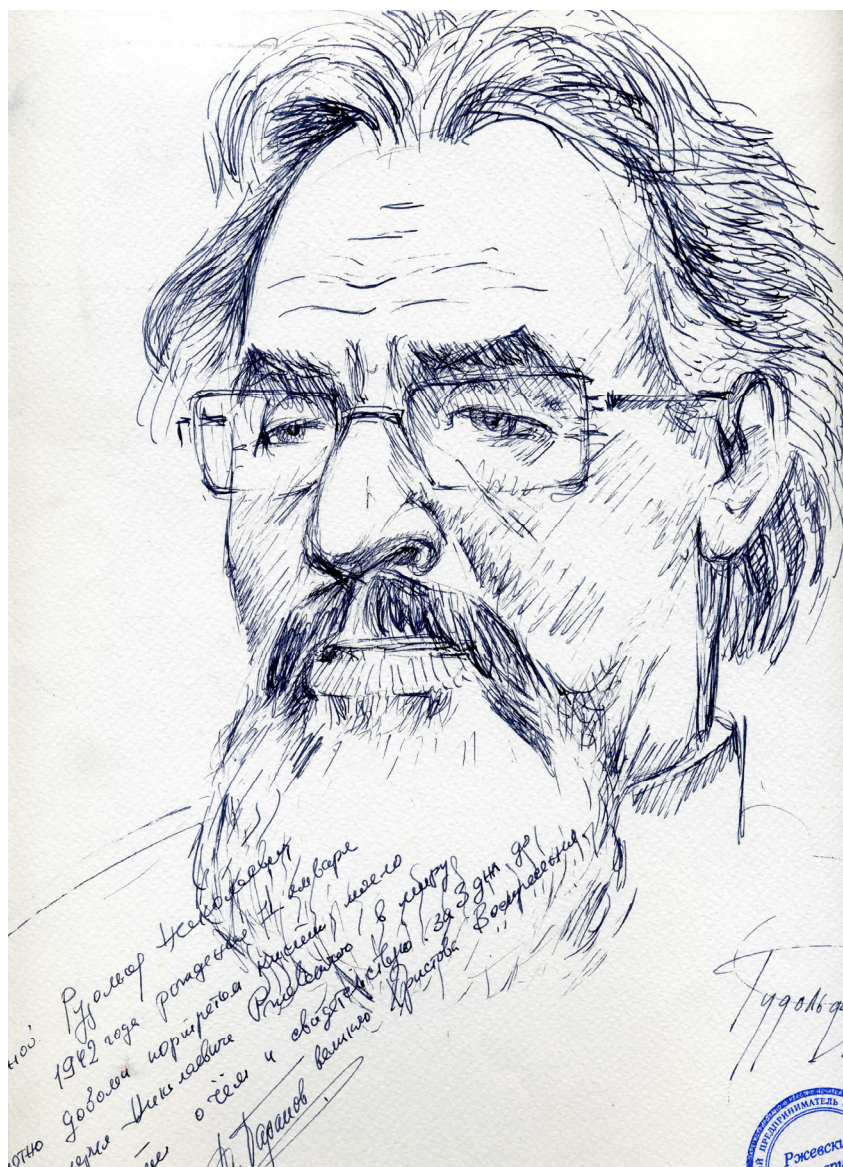


Рис. 8. Валерий Ржевский. Портрет Рудольфа Баранова. 2012.
Бумага, тушь, перо. Собственность автора



Рис. 9. Валерий Ржевский. На Волге. 2018.
Холст, акрил. (80х100).
Собрание семьи художника



Рис. 10. Рудольф Баранов на фоне росписи
«Содружество искусств» в Вероне, 1993 г.



Рис. 11. Валерий Ржевский. Интерьеры казино «Арбат».
Москва. Новый Арбат, 21. Мастерская архитектора Ржевского



Васад. Проект
Интерьер главного зала

VIP-зал

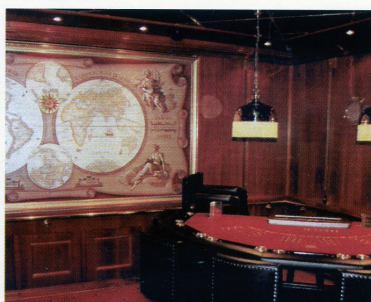


Рис. 12. Валерий Ржевский. Интерьеры казино «Арбат».
Москва. Новый Арбат, 21. Мастерская архитектора Ржевского



Рис. 13. Валерий Ржевский. Интерьеры казино «Арбат».
Москва. Новый Арбат, 21. Мастерская архитектора Ржевского



Рис. 14. Почетный член РАХ Рудольф Николаевич Баранов, президент РАХ
Зураб Константинович Церетели, академик РАХ Валерий Николаевич Ржевский

ЛОКАЛЬНЫЕ ТЕКСТЫ
LOCAL TEXTS

А.П. Люсый

Руинопостроения. Случай текстологической триалектики пространства

Аннотация. «Городской текст» (супертекст) не просто собрание литературных произведений определенной тематики. У основоположника этого поветрия В.Н. Топорова его «матричный» (фирменный) петербургский текст (ПТ) представляет собой центрированную («ядерную», «самоцитируемую») структуру. В таком «сверх-Петербурге» все реальные и случайные черты стираются ради того, чтобы из сферы «изменчиво-переходящего» увидеть «вечно-неподвижную» основу, идею города. Экстраполяцией ПТ является среди прочих кенигсбергский / калининградский текст, ставший здесь предметом особого критического рассмотрения.

Ключевые слова: локальный текст; пруссы; тевтонская идентичность; руины; триалектика.

Исследователи отмечают особенность города Кенигсберг / Калининград как носителя *раздвоенного* «места памяти» [Хоппе, 2004, с. 237]. Однако, на наш взгляд, уместней вести речь не о пространстве своеобразной диалектики с топонимическим лицом, сколько о *триалектике*.

Считается, что после победного завершения второго крестового похода на Самбию против пруссов его вождь, чешский король Оттокар II Пшемысл основал замок в устье реки Липцы-

Ирейгары-Преголи, расположив его на месте прусского городища Tuwangste [Кулаков, 1999, с. 215]. Отсюда раздвоенное мерцание отталкивания-притяжения Кенигсберга-Тувангсте.

Так ли уж мало осталось от собственно *прусс*ов? Историю пишут победители, но все же дошел сквозь последующие переписывания именно прусский, составленный их жрецами в назидание потомкам вариант своей истории, со своей дозой сказочного, направленного на доказательство в первую очередь правомерности и незыблемости власти прусских богов и их наместников-жрецов. Реконструкцию прусского пантеона с тремя главными богами – Перкуно, Потримпо и Патолло – первыми осуществили В.Н. Топоров и Вяч. Вс. Иванов [Иванов, Топоров, 1974, с. 144–157].

Верхний ярус языческого пантеона менялся на основе разных сочетаний космологических и социально-хозяйственных принципов. Вперед выходили Окопирмс, отождествляемый с Сатурном и Одином, солнце-Звайтикс, гром и молния-Перкуно, море-Аутримпо и другие. Итоговая структура прусского пантеона отражает двоичность местного мировоззрения, что наиболее ярко реализуется при оппозиции Потримпо – Патолло: жизнь и смерть, молодой и старый, зеленый и белый [Восточная Пруссия, 1996, с. 52]. Эта идея пронизывает всю иерархию богов Пруссии.

Особо почитали пруссы огонь. Еще в XIX в. на некоторых городищах Пруссии в праздник летнего солнцестояния зажигались огни. Средневековые хронисты обращали внимание на обряды, связывавшие пруссов с окружающим их миром. «Они (пруссы) запрещают нам (христианам) приближаться к их священным рощам и источникам, ибо считают, что те становятся нечистыми от приближения христиан» [Кулаков, 2022, с. 130].

«Чистота огня» – одна из магистральных линий «прусского текста». Боги наказывают, дарят любовь и милосердие. «Некогда гремющий бог Перкуно отправился путешествовать по земле с подземным владыкой Пикулло (Патолло). Они хотели убедиться, хорошо ли берегут (люди) вечный огонь. Путники пришли к богине Земли. Она с любовью приняла обоих и прекрасно угостила. В благодарность за это Перкуно подарил ей вечную молодость, а Пикулло преподнес (хозяйке) праздничную свиту из девушек. Ночами они работали, делая то, что необходимо богине Земли, за что получали в благодарность отпущение грехов. Последним промежуточным звеном между миром ирреального и человеком служили гномы, выступавшие в легендах Пруссии под именами барздуков и маркополей.

С одной стороны, пруссы были последними язычниками Европы на Янтарном берегу (торговля янтарем – важный элемент прусской экономики). С другой – они создали первое в регионе «варварское королевство». Их первая на Самбии в Балтии дружинная организация стала в то время подлинным социальным прорывом, что стимулировало формирование особой, вероятно, наиболее самодостаточной по сравнению с последующими местной культуры, квинтэссенцией которой была полиэтничность.

Последующая тевтонская культурная идентичность начала формироваться в значительной мере на основе отталкивания от предшествующей прусской, с попутной приватизацией очищенного названия местности. Написанная на латыни «Прусская хроника» Петра из Дусбурга монументальна как готическая архитектура, уверенно устремлена в будущее. В посвящении верховному магистру Ордена хронист выражает пожелание, чтобы его сочинение стало «достоянием всех, дабы содержащиеся в ней события каждого года остались в памяти потомков» [Петр из Дусбурга, 1997, с. 5]. Пространные богословские рассуждения автора с опорой на Библию и патристику обосновывают «праведность» крестового похода в Пруссию, характеризуя пруссов как язычников и «детей дьявола». Подчеркивается как справедливость, так и уникальность, в духе учения о крестовых походах Бернарда Клервоского, «новой» войны, которая ведется не «телесным», а «духовным» оружием [Петр из Дусбурга, 1997, с. 226].

Перевод этой хроники на немецкий язык Николаем фон Ерошиным рассматривается специалистами как создание полноценного литературного и исторического памятника. Фоном возведения Кенигсберга даны картины опустошения земли, полного стирания прусского культурного слоя («заложники взмолились и просили короля, чтобы он в дальнейшем миловал бы и не предавал бы всех смерти, чтобы мучительно не уничтожался целый народ»).

Понятие «прусский немец» формируется как бы на двух уровнях – официальном и критическом. При этом в сознании *общепрусского* короля Фридриха II сформировалась идея о самом Кенигсберге как «городе-предателе» на основе легкого перехода города и его обитателей в российское подданство в ходе Семилетней войны почти на пять лет (1758–1762). Кенигсбергские служители муз стремились тогда перешеголять друг друга в стихотворных восхвалениях императрицы Елизаветы Петровны. Школьные хоры пели по случаю ее дня рождения. Строгий протестантский Кенигсберг вовсю начал менять свою благочестивую репутацию. Именно русские ввели тогда в обычай пунш, который будет высо-

ко оценен Гофманом, вышедшим, получается, отнюдь не только из кантианской «шинели».

Кант, как и другие кенигсбергцы, беспрекословно принял российское подданство, обладателем которого ему довелось быть около года. И это выглядело в глазах окружающих отнюдь не «предательством», а показателем высшей философской дисциплинированности. Романтическое двоемирие в немецкой философии и литературе с его оригинальным кенигсбергским преломлением началось с «предательства» его подопечного Хаманна (или Гаманн, Иоганн Георг, 1730–1788), который, стоило ему, так сказать, стать на «философские ноги», поместил недавнего наставника в ниспровергаемый философский ряд.

В интерпретации автора основательной монографии о нем Исая Берлина «Северный Волхв», для Хаманна Гельвеций и Вольтер, Декарт, Лейбниц и Кант, Руссо и Мендельсон суть софисты нынешних времен. И наипервейшая задача человека, разыскивающего истины, состоит в том, чтобы выставить напоказ их пустые словесные фантазии и объявить во всеуслышание, что задача разума состоит не в умножении теоретического знания – только человек во всей своей полноте, со всеми своими страстями, чувствами, желаниями, физиологическими реакциями и всем прочим способен пробиться к истине, – но в демонстрации пределов знания, обнаружении человеческого невежества и человеческой слабости. Именно это и должна продемонстрировать «Сократовская меморабилия», направленная против софиста Канта и «просвещенного» негоцианта Беренса.

В свое время Сократ приводил в бешенство афинян своими разоблачениями. Хаманн был готов бросать аналогичные дерзости кенигсбергским и рижским бюргерам, дабы показать им, что восторжествовавшее официальное христианство восемнадцатого столетия никакое не христианство, а самое настоящее язычество. Что истинный божий человек ближе к ворам, нищим и преступникам, к бродягам и грабителям с большой дороги – т.е. к отбросам жизни, – чем к либерально настроенным лютеранским священникам и рационалистически мыслящим апологетам христианства. Человек, привыкший к ироническому сомнению во всем, к ироническому же самоуничтожению, наделенный внутренним светом, гипнотическим гением.

В конечном счете «дерзости» посыпались и в адрес общепруссского короля. «Хаманн восхищался Фридрихом Великим и как правителем именно что великим, и как человеком, наделенным “витальной теплотой”, но ни проводимая им политика, ни его ми-

ровоззрение Хаманну совсем не нравились, и прежде всего потому, что Фридрих ставил разум, организацию и эффективность превыше человечности, Бога, разнообразия, чувства; дабы создать холодную, элегантную, великолепно отлаженную, бездушную социальную машину, управляемую помешанными на логике софистами, “арифметиками от политики”, французами, голландцами и еще бог весть откуда завезенными, лишенными всего человеческого, похожими друг на друга как две капли воды существами; дабы окончательно унижить христианство и веру вообще и разрушать старое, интимно-провинциальное кенигсбергско-рижское общество. Хаманн – пророк Илия, а Фридрих – свирепый царь Ахав¹, чьи подданные развращены и надменны, они язычники и богохульники, и заморили пророка голодом и холодом едва ли не до смерти. Они отобрали у него пять талеров ежемесячного жалования, ну или во всяком случае француз-администратор сделал это от их лица, – и в итоге он остался без отопления. Сокращение это проведено было “противу всякой рифмы и противу всякого разума – а я уверен, что Ваше Величество ценит и то, и другое”», обращается он к Фридриху в прошении о справедливости.

Хаманн – Иеремия, он автор псалмов, он переходит от проклятий и благословений к тяжеловесной игривости, негодованию, меланхолии, иронии, пророческому пылу. «Пусть король вернется в христианскую веру, пусть он прогонит этих злобных язычников-французов, де Латра и Гишара, что питаются плотью его подданных. Фридрих – Нерон, или Юлиан Отступник, и никакой он не Соломон, он, опять же, Ахав... Фридрих – антихрист философский... Ведь “он продал Пруссию за пустопорожний космополитический идеал – иностранцам, софистам, лживым пророкам нового ислама (намек либо на Вольтера, либо на самого же Фридриха)”. Фридрих – “прусский Соломон”, прекрасно понимающий, что есть два способа править: “Подданных своих можно либо принуждать, либо обманывать”» [Берлин, 2015, с. 155–156].

Но критика Хаманна была безрезультатной. Каток берлинского варианта Просвещения оказался неотвратим. «Тот тип домохозяйства, в котором он вырос, та жизнь, которой жил его отец, гордо именовавший себя Смотрителем Бань, все это было выброшено за ненадобностью в ходе реформ, проводимых Фридрихом и его в высшей степени просвещенными чиновниками. Сын надле-

¹ Ахав (ивр. אַחָאָב, др.-греч. Ἀχαιῶβ) – персонаж Ветхозаветной третьей книги Царств, 7-й царь Израильского царства в 873–852 гг. до н. э. Ввел культ Ваала-Астарты и подверг преследованию пророков.

жащим образом обустроенного места в новом жизнеустройстве найти себе так и не смог и, как и многие другие люди, которые придерживаются смелых взглядов и изъясняются в манере резкой и нелицеприятной, сам по себе был человеком застенчивым, тихим, неуверенным в себе и крайне ранимым. Несмотря на внешнее спокойствие и те советы, что он невозмутимым тоном давал другим мятущимся душам – не переживать по пустякам, вверить себя всецело руце Божьей, есть свой хлеб и пить свое вино в спокойствии и довольстве, – сам он едва не сошел с ума, когда ему урезали жалованье на пять талеров и лишили возможности пользоваться частью сада» [Берлин, 2015, с. 178].

Общее германское двоемирие на кенигсбергской почве в дальнейшем вобрало в себя конфликт между католицизмом и протестантизмом, в частности, между пиетизмом и вольфианским рационализмом в части проблемы божественности или отчужденности от нее природы. В случае принятия концепции природы как «текста Бога» данная проблема была рассмотрена в контексте вопроса о количестве и качестве этой божественности. В XVIII и XIX вв. множество интеллектуальных направлений ожесточенно полемизировало друг с другом в диапазоне от пантеистической этики до христоцентрического герметизма. В эту борьбу втянулись также различные школы европейского масонства – от иллюминатов до розенкрейцеров, разные философские школы.

Все эти философские тяжбы происходило на фоне развития рациональной городской инфраструктуры с реальной городской иллюминацией. В 1783 г. по предложению именно Канта в городе был установлен первый громоотвод, и именно под защитой этого технического приспособления оказалась Хабербергская церковь. Любопытная деталь в контексте вызревания романтизма как извода из Просвещения. В качестве меры по перевоспитанию преступников в Кенигсберге заключенным тюрьмы было вменено петь хоралы. Кант, дом которого, по несчастью, оказался вблизи тюрьмы, подал ходатайство об отмене песнопений. В предисловии к своей *«Антропологии»* (1798) Кант обосновывал утверждение, что можно обладать знанием и о человеке, и о мире, не предпринимая далеких путешествий. Кенигсберг оставался миром в миниатюре.

Принципиально бессистемные нападки Хаманна («втемную») на кантовскую систематичность самого Канта привели в трагикомический ужас: «Остается только посмеяться», написал он, над всеми этими «гениальными людьми или, может статься, гениальными обезьянами» – «остается только посмеяться и двинуться

далее своею дорогой, усердно блюдя порядок и ясность, не обращая внимания на всех этих клоунов».

При этом И. Берлин не может не признать общую правоту Канта, но с существенной оговоркой: «...Тем не менее, навряд ли без поднятого Хаманном бунта – или, во всяком случае, без чего-то подобного – могли бы возникнуть миры Гердера, Фридриха Шлегеля, Тика, Шиллера, да в конечном счете и Гёте. Гердер многим был обязан Хаманну, а именно они вдвоем с Якоби – который был обязан Хаманну еще больше – выступили, вместе с братьями Шлегель, в роли главных ниспровергателей традиционных устоев порядка, рационализма, классицизма, причем не только в Германии, но и во всей Европе. Книга мадам де Сталь “О Германии” отчасти приподняла завесу, за которой скрывалось все это неистовство. Теории Фихте, Шеллинга и даже Гегеля, которые читателю, воспитанному в англо-саксонской философской традиции, представляются каким-то диким вторжением в прекрасно упорядоченную процессию абсолютно вменяемых, рациональных и добропорядочных европейских мыслителей, навряд ли имели бы шанс появиться на свет без этой контрреволюции, которая поочередно отбрасывает на европейскую сцену то свет, то тьму и, в качестве причины или в качестве симптома, неразрывно связана с самыми творческими и с самыми деструктивными явлениями нашего времени; это восстание, в котором Хаманн был первым знаменосцем и, может быть, самой яркой и оригинальной фигурой» [Берлин, 2015, с. 151].

В общей перспективе рационально обустроенный Кенигсберг все же «пал», сначала – философски.

В ходе этих разнообразных интеллектуальных процессов, по наблюдению В. Гильманова, парадигмальный сдвиг по отношению к прошлому в становлении кенигсбергского покаянного текста привнес Людвиг (Людвикас) Реза (1776–1840), который упрекает тевтонских рыцарей, что в действительности они изначально выбрали не *ту* силу – силу меча и нехристианской жестокости по отношению к «исконным» пруссам: «Внуки Германа, перед святым распятым, // что учит вас любви и кротости терпенья, // Скажите, что сделал вам народ лесов и рек, // не бросивший своих богов в забвенье?» [Гильманов, 2015, с. 112].

Для Резы природа, как и история, есть «текст Бога» со многими знаками продолжающегося Его авторства, при *со*-авторстве человека. А «текст Кенигсберга» пророчески опознается как текст руин (пока преимущественно внутренних). В элегии «Руины Бальги» лирический герой спрашивает: «Растворюсь ли без следа в

руине?.. // Или все же больше я руин?» Ответ найден в «пламенеющих строках» Писания: «Больше, чем руины, чем созвездья // пламенеет Библии ответ // Бог – любовь, в любви же смерти нет» [Гильманов, 2015, с. 108]. И в тексте «Бури», посвященном разрушительному урагану 3 ноября 1803 г., Реза подтверждает в поэтическом ключе свое богоцентрическое и текстоцентрическое понимание бытия.

И. Берлин в упомянутой книге уделяет внимание изменению понятия *Пруссия* и *пруссский*, который стали осваивать курфюрсты Бранденбурга после исчезновения собственно пруссов. Любопытно, что формирование Германской империи трактуется как новая трагедия уже этой новой Пруссии, как растворение ее культурного слоя в общегерманской общности. Тот же Хаманн пишет по этому поводу: «Не нахожу в себе никакого желания быть немцем... Я восточный пруссак, не больше и не меньше» [Берлин, 2015, с. 100].

Дальнейшее ментальное «падение Кенигсберга» одновременно в прошлое и будущее было актуализировано в «Прусской элегии» прошедшего через реальные окопы Второй мировой войны и плен Иоханнеса Бобровского обращением к исчезнувшему народу.

*Тебе
моя песня, Тебе,
добела раскаленная в гневе,
до черноты обугленная
в жалобе, горькой,
как мокрые травы луга,
как голые сосны побережья,
что стонут на белесом
ветру рассвета и пламенеют
под вечер.
Твой уход в никуда,
не оплаканный в песнях,
нашу кровь взбудоражил...*

[Гильманов, 2014, с. 148].

Опознанное впервые Томасом Венцловой кенигсбергское «присутствие» в пространстве русской литературы начинается с путевых набросков путешественников. Первые устойчивые литературные топосы создаются Н. Карамзиным и А. Болотовым. Это «топосы инициации» при вступлении в «прорубленное» Петром I окно в Европу (с легендой о «подмене» молодого Петра в Кенигсберге). Во всяком случае именно здесь русский пилигрим впервые

сталкивался с иным образом жизни, обретая возможность лучше познать себя и мир, предаться размышлениям в зависимости от продолжительности и характере пребывания о нравственности и о самом бытии. Важнейшей составляющей стала возможность встречи с живым Кантом и последующая «память о Канте», самом знаменитом гражданине города, олицетворении нравственной мудрости.

Репрезентациям Кенигсберга в «Жизни и приключениях Андрея Болотова. Описанных самим им для своих потомков» отведено немалое место. Т.В. Цвигун и А.Н. Черняков особо выделяют письмо 60-е, целиком посвященное описанию города. «Уже в первых строках этого фрагмента вполне отчетливо проступает тот ментальный и оптический фокус, который избирает Болотов для изображения “столичного прусского города”, – взгляд на Кенигсберг сквозь призму Петербурга, две характерные черты которого, “столичность” и принадлежность водной стихии, маркируют собой Кенигсберг, ср.: “Город сей лежит посреди всего королевства прусского и может почестся приморским, ибо хотя стоит он не подле самого моря и открытое Балтийское море от него не ближе семидесяти верст, но как между оным морем и находится узкий и предлинный залив, называемый Фрижским Гафом, и в сей залив впадает река Прегель, от устья которой неподалеку Кенигсберг на берегах оной воздвигнут, река же сия довольно глубока, то и пользуется он тою выгодою, что все морские купеческие суда и галиоты доходят помянутым гафом и рекою до самого одного и тут производят свою коммерцию или торговлю”. При этом единство стихий воды и камня, также роднящее Кенигсберг с Петербургом, в болотовской оптике подвергается своего рода спецификации: если Прегель и заливы связываются им в первую очередь с функциями Кенигсберга как торгового города, то камень – это прежде всего бастионы; впрочем, несмотря на наличие укреплений, «почестся может он (город. – Т. Ц., А. Ч.) более открытым купеческим и торговым городом, нежели крепостью» [Цвигун, Черняков, 2022, с. 113].

Затем возникает определенный текстуальный провал. С течением времени на определенном уровне нарастающего транзитного потока из России в Европу и, наоборот, формируется и иное отношение, в том числе и к городу. Знаменитый художник Серебряного века Александр Бенуа, описывая свое путешествие по Восточной Пруссии в 1896 г., так характеризует реакцию одного из соотечественников на увиденное после пересечения германской границы: «Даже будучи полным невеждой, он уже с колыбели пре-

зирает все “немецкое”, все “не-русское”, он все лучше знает и поэтому учиться не желает» [Бенуа, 1980, с. 108].

Калининградский локальный текст в представлении Л.М. Гаврилиной складывался в виде двух субтекстов: идеологизированного, создававшегося целенаправленно «сверху», и исконно культурного, спонтанно складывавшегося «снизу». Первый был построен на жесткой оппозиции своего и чужого. Второй – отразил интерес жителей к окружающей их культурной реальности и стал репрезентацией специфического калининградского образа мира [Гаврилина, 2008]. Стоит отметить, что уже в ходе штурма Кенигсберга в 1945 г. на памятнике Шиллеру была выведена надпись: «Не стрелять! Он свой!». «Генеральная линия» была существенно откорректирована инициированным снизу движением за спасение и мемориализацию могилы Канта. Очередь за Хаманном?

У Кенигсберга, при всей философской и литературной насыщенности, не нашлось своего Курта Воннегута, который создал бы некий аналог «Бойне № 5». Американским «летающим крепостям» над Дрезденом в 1945 г. в этом смысле «повезло» больше, чем британским «ланкастерам», стершим для последующего литературного опознания и архитектурного «переписывания» центр Кенигсберга и улетевшим в свое забвение, будучи лишь вскользь, неопознано отстраненно, упомянутыми Иосифом Бродским в знаменитой «Открытке из города К.»:

*Пир... пир бомбардировщиков утих.
С порталов март смывает хлопья сажки.*

«Абсолютные» руины королевского дворца не подлежали восстановлению, не находя для этого прежде всего идеологических обоснований. «Оттепель», «разрядка» и иные «праздники кислорода» в стране и мире не сопровождались рождением какого-либо «союзнического» проекта восстановления совместно уничтоженного архитектурного шедевра из-за перехода тогдашнего мироустройства от союзничества к холодной войне. Впрочем, может быть, «еще не вечер»?

По истечении времени «праздника руин» на месте дворца был сооружен Дом Советов. Вспоминает художественный следопыт прусских болот Б. Бартфельд:

«Когда я заканчивал университет, в Доме Советов уже ходили лифты. И мне даже кажется, что я поднимался на лифте на верхние этажи здания. Теперь, через 45 лет, я уже не знаю, это было реально или только в фантазиях калининградского аборигена.

Я считал, что идея строительства на Королевской горе огромного здания, соперничающего с реальным, а позже с мифическим Королевском Замком, появилась задолго до того, как ее озвучил первый секретарь Калининградского обкома КПСС Н.С. Коновалов. Еще в пятидесятых годах появились проекты, где на Королевской горе вместо Замка возвышалось то или иное огромное здание, спроектированное в конструктивистском стиле. Это было вполне понятное воплощение идеи власти, идеи превосходства нового владения над старым. Никто не знал, кто и когда на самом деле заказал проект Дома, и был ли он сразу привязан к Королевской горе. Но в 1968 году московская архитектурная мастерская с загадочной аббревиатурой ЦНИИЭП им. В.С. Мезенцева уже завершила разработку необычного для советской архитектуры проекта. Эта мастерская специализировалась на проектировании зрелищных зданий и сооружений: кинозалов, театров, дворцов спорта и что особенно забавно – цирков. Руководил проектированием главный архитектор мастерской – легендарный Юлиан Шварцбрейм, заслуженный архитектор страны, лауреат Государственной премии СССР и прочая, прочая. Участие в проекте этого будущего академика архитектуры Шварцбрейма было predetermined. Случайностей не бывает, молодой старший лейтенант, командир роты инженерно-саперной бригады 39 армии немало потопал по дорогам Восточной Пруссии. А в марте и апреле месяце 1945 года круглосуточно разминировал, строил мосты через речки, железнодорожные пути, командные наблюдательные пункты и ходы сообщений вокруг Кенигсберга. В его боевом пути мелькают исторические названия ближних поселков, где работала его рота: Рудав, Шарлотенбург, Региттен, Варген, Фуксберг, все ближе и ближе стягивая кольцо к центру Кенигсберга, к его Королевской горе. Заканчивал воевать капитан-орденоносец Шварцбрейм на Японской войне, но судьба вновь вернула его на Королевскую гору. Да и как не вернуться сюда, на одно из самых легендарных мест Европы. Архитектором проекта выступал его сотрудник, тогда еще молодой Лев Мисожников, большая архитектурная карьера которого только начиналась. Что там архитекторы выбрали в качестве прототипа Дома, то ли здание Национального конгресса Бразилии знаменитого бразильца Оскара Нимейры, то ли здания в стиле метаболизма 60-х годов знаменитых японских архитекторов, решать историкам архитектуры. Феликс считал, что это самостоятельный проект. Но еще больше его интересовало, почему Дом Советов построили не на месте замка, а за ним в его форбурге. Примерно там, где в XX в. стояло здание имперского банка. Объяснениям про плохие

грунты он не верил. Ведь и на новом месте пришлось загнать в грунт чертову силу самых современных на тот момент свай, то ли 1148 штук, то ли 1248, как теперь пересчитаешь. И монолитные фундаментные подушки толщиной до полутора метров залили, и мощные стальные и железобетонные каркасы, и четыре ядра жесткости на разных уровнях – от подвала до самого верха, и все в монолите. Значит и на месте Замка могли все это вколотить. Но что-то помешало этому. Дух исторического здания, который хороший архитектор не может не чувствовать? И ощущения, что эти два гиганта могли сосуществовать. Два великих здания нашего удивительного города не хотели соперничать. Мы знали людей, каждый из которых воплощал дух зданий. Они вели необыкновенные профессиональные разговоры о судьбах Дома и Замка. И странный человек, воплощавший дух Дома был зачастую ближе, чем хранитель Замковых развалин. Чем сильнее ветшал ДС, тем явственней он превращался в юродивого. Три года назад он, казалось, встряхнулся, оделся в цивильное и казалось возвращается к обычной жизни. Но нет, он окончательно впал в юродство. И теперь, собрав по мусоркам остатки еды, он, замерзший, приходит в теплую Викторию на Гайдара, его голова дергается, глаза выкатываются, из ботинок торчат тончайшие ноги. А когда излишне усердный охранник магазина выставляет его под дождь, он не в состоянии объяснить, что ему нужно всего лишь 10 минут, чтобы согреться и съесть свой скудный ужин. Два легендарных здания – символы нашего города, они готовы были сосуществовать. Как ни парадоксально, но они понимали, что жизнь в Доме может возродиться, только если оживет Замок. Без этого не достичь в этом месте деловой активности, которая позволила бы оправдать затраты на возрождение Дома. Замок, проживший семь столетий, видевших великих исторических личностей Российской истории: послы Василия III, Петра Великого, будущую Екатерину Великую, генералиссимуса Суворова и его славного отца, благословенного императора Александра I, и многих других. И Дом Советов, в котором не успела затеплиться жизнь, но в мифологию города он вошел, как и его трагический собрат. Теперь на смену уходящей натуре приходит новая. Сожаления не конструктивны. Остается надежда. Надежда на то, что наши градостроители и архитекторы осознают свою ответственность перед этим сакральным центром города. И они обладают профессиональным мастерством на грани искусства. Ведь все мы знаем – Архитектура это искусство, это музыка застывшая в пространстве, а музыка одной любви уступает. Тогда

вперед с профессиональным мастерством и с любовью к городу в сердцах» [Бартфельд].

Как бы сейчас поступили в Москве с осуществившимся замыслом Дворца Советов? В Калининграде природа не восстала, как говорится, даже и не пикнула перед историей. Никакой осадки почвы не произошло. Но в результате бесхозный дом постепенно созрел к очередному сносу, и вновь возникает проблема этой исторической лакуны. Стихотворный итог писатель подводит таким образом:

Дом Советов

*Так и не ставший домом,
Задуманный неистовым обкомом,
Как торжество советского над прусским,
Но так и не оживший, не ставший русским.
В последний год, как сын чудаковатый,
Глядит на нас с улыбкой виноватой*

[Бартфельд].

«Виноватая улыбка» провалившегося проекта советской идентификации новых пространств и общностей с чистого листа вполне вписывается в общую послевоенную картину восточно-европейского переустройства в связи с массовой гибелью и перемещением населения по разным причинам – изменением границ, переходом городов от одного государства к другому. В частности, немецкие Данциг и Бреслау стали польскими Гданьском и Вроцлавом, польские Вильно и Львов – литовским Вильнюсом и украинским Львовом – от Судетской области, где немцы были депортированы и заменены чехами, до юго-восточной Польши, где меньшинство лемков было депортировано, чтобы освободить место для поляков, до Крыма или Северного Кавказа. Об этом пишет Уиллем Блэкер в статье «Писать с руин Европы: репрезентация Калининграда в русской литературе от Бродского до Буйды», подчеркивая, что Калининград стал местом наиболее радикального разрыва с прошлым, утверждения абсолютно новой истории с чистого листа [Blaker, 2015].

Калининградская область на этом фоне отличалась почти стерильными условиями для экспериментов в сфере социальной инженерии. Изучение регионального опыта и его воплощение в литературе может быть ценным не только с точки зрения локальной тематики. Оpoznанный в литературе переходный тип от советского типа личности к постсоветскому становится предметом рефлексии для гуманитарной мысли и российских, и западно-европейских исследователей. Норвежский антрополог Эйрик

Штрём обращает внимание на то, что в период перестройки «интернационалистическая модель “homo sovieticus”» получила ряд альтернативных идентичностей, опирающихся и на культуру, и на этничность [Strom, 2012: 74], восходящих на двух типах ностальгии – реставрационной и рефлексивной. «Первая из них основывается на национальном прошлом и будущем, в то время как рефлексивная ностальгия больше касается индивидуальной и культурной памяти. Первая тяготеет к коллективным символам, а вторая – к индивидуальным повествованиям» [Strom, 2012, p. 46].

В катастрофическом послевоенном пейзаже и Восточной Европы, и послесталинского Советского Союза только такое место могло обеспечить писателей пространством, необходимым для сборки в тексте разбитых осколков памяти и идентичности, необходимых для существования новых сообществ. «Именно в таких лиминальных, неопределённых пространствах, по словам Ригсби, поэты, подобные Бродскому, могут “предложить, как можно прожить жизнь, учитывая фрагменты как внутренние (сознание и память), так и внешние (руины)”» [Дементьев, 2021 б, с. 332].

На фоне таких исторических перипетий квинтэссенцией калининградского текста современной русской литературы стало творчество Юрия Буйды, произрастающий с места событий замедленный текст – пожар бытия.

Его романы «Кенигсберг» и «Прусская невеста» – современное литературное средство и возможность «спасения времени» и одновременно постижения себя в нем. Для читателя, не погруженного в бункеры памяти, роман, вероятно, предстанет в качестве однородного увлекательного сюжета, в котором вымышленными будут восприниматься и многочисленные документальные аллюзии автора. Принцип смешения фактуального и фикционального, помещающий Кенигсберг-Калининград между географическим и мифологическим пространствами, накладывает свой отпечаток и на образ времени в романе. «Единственное будущее, которым мы владеем, – это наше прошлое». Буйда подкрепляет это каламбурной фразой «Пройдемся по Кенигсбергу, празднующему кислород и время, и вовремя явимся в гости» [Буйда, 2003, с. 21].

В свое время описание Кенигсберга у Болотова строится по принципу карты, взгляд на которую меняется в своей фокусировке [Болотов, 2022, с. 151–152]. Карта – показатель степени родства с территорией. Продолжительное пребывание Болотова в городе не свелось к встрече с Кантом как у Карамзина, сопровождаясь при этом вполне «кантовским» обживанием места.

У автохтонного, хотя и давно покинувшего город Ю. Буйды, по замечанию А. Чернякова, основой художественного метода стали намеренные и нарочито детализированные топографические описания, множественные привязки к карте Калининграда. Это по-своему «герметизирует» текст, специализируя его для «своего», *глокально* отформатированного читателя. Для «своего» читателя не составляет особого труда установить конкретные контуры пространства, в котором разворачиваются судьбы персонажей романа «Кенигсберг»: район, примерно очерченный Каштановой Аллеей «Макс, быстро шаркая начищенными старыми башмаками и то и дело проверяя, правильно ли сидит фуражка, присоединялся к мужчинам, пившим пиво у известного всей округе киоска на углу улицы Каштановая Аллея», улицей и переулком Чернышевского, где расположен университет и его общежитие». «Макс <...> с кружкой бродил между столиками, пока не находил пристанища либо в компании бичей <...> либо в обществе студентов из ближайших общежитий»; «Андрей Сорока, тоже бич, но при деле: он работал кочегаром в студобщежитии», от улицы Карла Маркса или Офицерской до порта. «Вечерами, если Макс чувствовал себя сносно, они гуляли под руку по булыжным улочкам, вдоль которых тянулись невыразительные трех-, четырехэтажные дома старой казарменной архитектуры, выкрашенные в желтый цвет, или в районе неподалеку, где теснились одинаковые уютные особняки – осколки города королей. Иногда они забирались аж к самому порту» [Черняков, 2014, с. 57].

Почти строго соблюдается хронотоп перемещения по городу, соответствующий хронометражу расстояний между объектами: «До районного суда – двухэтажного невзрачного зданьица – я добрался пешком: оно располагалось в пятнадцати минутах ходьбы от нашего общежития», «Таксист за десять минут довез нас до площади у Южного вокзала»; точно там, где это описано, находятся в реальности ресторан «Солнечный камень», который посещают герои («Через двое суток мы очнулись на берегу Верхнего озера, где отоспались, искупались, снова отоспались, привели себя в порядок и бодро зашагали к ресторану, встроенному в крепостной вал, окружавший озеро и составлявший единое целое с фортом Генерал-дер-Дона»), пивбар под гостиницей «Калининград» («Я спустился в пивбар под гостиницей “Калининград”, спросил две кружки светлого»), бывшая кенигсбергская биржа, ставшая Домом культуры моряков («Садился на лавочку и подолгу курил, глядя на Кафедральный собор и стоявшую на другом берегу ганзейскую Биржу, что встречала гостей Дома культуры моряков широким

лестничным маршем и двумя львами, державшими в лапах рыцарские щиты, с которых по приказу властей были аккуратно сбиты гербы Ганзы и Кенигсберга») [Черняков, 2014, с. 57].

На фоне подобной документальной детализации неявным элементом остранения представлен следующий пассаж: «На улицах еще не улеглась предпраздничная беготня, но снег и тьма, свет множества фонарей и окон, звезд и автомобильных фар сделали свое дело: привычный кошмар нового города стремительно угасал, уступая место древнему, устоявшемуся, иллюзорному, но оттого еще более привлекательному и неожиданному и незнакомому чувству, которое забирало душу при виде этих островерхих черепичных крыш, узких улочек, вымощенных плоским булыжником, фахверковых домов, – мы вышли в широкий створ между Домом профсоюзов и строившейся гостиницей, и сквозь снежную мглу, колыхавшуюся тяжело и торжественно, как на похоронах, навстречу нам всплыл из поймы Преголи Кафедральный собор, убожество которого – руина и руина – тонуло в наступающей ночи, скрадывалось оптикой, размытой русским снегопадом. Мимо нас пронесся, глухо погромыхая на стыках рельсов, узкий ярко освещенный трамвайчик, нырнувший к основанию моста и тотчас взбежавший на горб эстакады» [Буйда, 2003, с. 32].

Однако «широкий створ между Домом профсоюзов и строившейся гостиницей», сквозь который героям открывается вид на Кафедральный собор, несмотря на всю его кажущуюся достоверность, на самом деле представляет собой собирательный образ, вобравший в себя Дом профсоюзов (построенный в 1982 г. на улице Сергеева, где нет никаких гостиниц и откуда невозможно увидеть Остров и Кафедральный собор), Дом Советов (возведенный в непосредственной близости от бывшего Королевского замка Кенигсберга и открывающий перспективу взгляда на Остров) и, очевидно, гостиницу «Калининград» – с тем нюансом, что позднее в романе она упоминается как уже построенная: в «пивбаре под гостиницей “Калининград”» рассказчик заказывает «две кружки светлого» [Черняков, 2014, с. 57].

«Широкий створ – это перспектива взгляда между Домом Советов и гостиницей «Калининград», именно здесь «ярко освещенный трамвайчик» мог взбегать «на горб эстакады». Такое нарушение фактической точности, выход за пределы карты, как отмечает А. Черняков, продублировано текстуально. Чуть ниже рассказчик упомянет «ирреальный Кенигсберг, открывавшийся в створе между Домом профсоюзов и строившейся гостиницей». Такое намеренное смешивание пространственных координат выводит пространство из

области материального в план мифологизирующего нарратива. Немаловажно, что этот слом пространственной фокусировки маркирует описание «зимней ночи в Кенигсберге», которая скрадывается «оптикой, размытой русским снегопадом», и непосредственно предшествует развернутой рефлексии рассказчика. Тема этой рефлексии объединяет «образ утонувшего в вечности города королей», понимание жизни как «путешествия в прошлое, в миф», ощущение «зыбкости существования между реальностью и иллюзорным прошлым», пребывания в «историческом зоре, в этой экзистенциально напряженной метафизической неопределенности бытия» [Черняков, 2014, с. 59].

Для перехода из фактуального Калининграда в мифологический Кенигсберг необходим семантический скачок. Казалось бы, малозаметная, но оттого получающая повышенную семиотическую роль подмена реальной географии воображаемой, смешение двух символов советской истории Кенигсберга-Калининграда – Дома профсоюзов и Дома Советов, через которые просвечивает руина Королевского замка, – весьма тонко создает ту интеллектуальную карту города в сознании героя-рассказчика, которая потом получит следующую вербализацию: «Мечта. Почти реальность, потому что те же крыши, те же водопроводные краны, та же узкая европейская трамвайная колея... Некое пространство без земли и неба, но с реальными координатами: юг, запад, вчера, позавчера, Гельмгольц, Кант, Вальтер фон дер Фогельвейде...» [Черняков, 2014, с. 59].

«Смешанная топография города с двумя (с половиной. – *А. Л.*) историями спорадически входит в нарратив в виде двойных топонимов (“...увез женщин на море, велел Коню бросить зубрежку и присоединяться к нам в Светлогорске-Раушене”) либо использования немецких наименований (“Назад ехали по затянутой туманом Генрихсвальдской равнине. Туман, напоздавший со стороны Куршского залива, сгущался...”; Генрихсвальде – совр. г. Славск Калининградской области). Так рождается особая “поэтика погружения современности в историческое и мифологическое прошлое”, о которой пишет одна из исследовательниц творчества Ю. Буйды» [Черняков, 2014, с. 59].

В сложной дискурсивной игре аллюзий Юрий Буйда в параллель Болотову и Бродскому создает свой структурно (темпорально) триалектический образ времени, наиболее адекватный Кенигсбергу-Калининграду: это прошлое, настоящее и будущее, свободно переходящие друг в друга и создающие друг друга. «Это

как догнать себя на улице и похлопать по плечу, и ты – т.е. я – обернешься, но не узнаешь себя» [Буйда, 2003, с. 40].

Узнает ли при этом сам себя город? В романе «Город Палачей» нет реального названия, но в нем калининградско-кенигсбергским является сам текст-лабиринт сродни Критскому, с архетипическим сюжетом строительства-перестройки города, греховного уже в своем зарождении, что зрительно подтверждается сюжетом Босха. У Буйды эти картины приходят в движение, демонстрируя ад повседневной жизни «с ее редкими просветами счастья и ядовитыми змеями, нескончаемым трудом, за который платили гроши или вовсе не платили, с запахом керосинок и кошачьей мочи, с беспрестанным рытьем каналов, пьянством, эзками, сторожевыми псами», в подземельях которого лежит хранильница города – «блудница».

В этом контексте хорошим дополнением к творчеству Буйды являются романы Олега Глушкина последних лет – «Парк живых и мертвых», «Королевская гора» и «Анна из Кенигсберга». Они тоже наполнены временными переходами, при том что автор в большей мере, чем Юрий Буйда, сохраняет верность конкретному пространству, прямо обозначая место действия, привязывая сюжетные линии к известным реальным событиям локальной истории. Даже если местом события в процессе работы некоего писателя К над своим текстом конструируется «город К» («Анна из Кенигсберга»), он узнаваем в образном вихре переименований и иных метаморфоз (и национальных, и гендерных).

Героя «Королевской горы» зовут *Вилор* – скрытая топонимическая рефлексия. Взрослея, он постепенно узнает, что это означает Владимир Ильич Ленин Организатор Революции (так звали брата матери, погибшего на войне, в память о нем и дали это имя). В детстве он стеснялся имени, потому что воспитательница в детском саду почему-то считала, что это... цыганское имя. Он хотел стать актером, а стал кораблестроителем, но театр продолжает искушать, а память пробуждаться вопреки «шоковой терапии». «...Ошибка наших правителей в том, что прошлую историю края изучать не хотят, словно бояться, что город отдавать придется, если узнают люди его историю. Запретили вспоминать все, связанное с прошлым... Засунули головы в песок, как страусы, могли город возродить, красоту его открыть людям, а делают все, чтобы город обезличить; замок взорвали, а надо было восстановить, совсем другой вид был бы в центре города, это им вспомнят те, кто в этом городе родится, для кого он истинной родиной станет. С названием, правда, не повезло, не ко времени умер всенародный староста,

а то быть бы городу Балтийском, одно утешает, со временем забудут люди, кто такой Калинин, калину в скверах посадят. Очень полезная ягода, будут уверены в том, что город в честь этой ягоды и назван» [Глушкин, 2016, с. 22].

Так происходит слияние имени и «искусственного» названия города, человека и места, произведения и текста.

«Парк живых и мертвых», роман-проект, вальпургиева ночь времени и пространства с совпадением дней рождения Канта и Ленина. Герой-архитектор пытается спасти от уничтожения парк, разбитый на месте кладбища, пытаясь вписать его в современные градостроительные проекты. Может быть, и в реальности пора создать в городе парк текстов – в свете заявленной нами *триалектики*? Чтобы в нем находила выражение динамика пришедшего в движение города, как бы мчащегося по мировым просторам?

Литература XX в. погружается в прусский слой как герой романа Мишеля Турнье «Лесной царь», тем самым мифологически преображаясь из Каина в Авеля в процессе итогового и окончательного растворения в прусском болоте сквозь белизну страницы-пейзажа, испещренную черными значками. «Страна чистых сущностей» сочетает графичность ландшафта и эмблематичность тех или иных национальных черт. Из этого пейзажа вырастает королевская архитектурная конструкция, объединяющая в рамках одного концептуального пространства литературу, историю и миф в «многоэтажное здание, в котором степень абстракции возрастает сообразно подъему на каждый новый этаж таким образом, что на последнем этаже сосредоточена метафизика, а на первом – детство» [Даниленко, 2018, с. 39].

И комментаторы не дремлют. Почему мистификационное издание «Хазарского словаря» Милорада Павича состоялось якобы в Кенигсберге? А нет ли и какого-то содержательного родства между этими словарями, «прусским» и «хазарским»?

По мнению И.В. Даниленко, Павича могла привлечь Пруссия – страна, получившая название по племени пруссов, которые растворились в истории по мере наступления католицизма. Эта параллель к судьбе хазар вполне отвечала его концепции маленького народа, втянутого в процесс соперничества крупных игроков. Утраченный язык, распавшаяся идентичность, смена веры – само место деятельности исторического издателя словарей Даубманнуса неоднократно было отмечено этими сюжетами. Еще более впечатляющей стала судьба Пруссии после Второй мировой войны, когда немецкая провинция в свою очередь превратилась в руину [Дементьев, 2021 б, с. 330].

Персонажи новеллы Павича о Петкутине и Калине (Kalina) бродят среди руин. Они заходят в развалины римского театра и пытаются прочитать имена владельцев мест. Обреченность на поиск следов мертвых – характерная черта города Калины и Петкутина, т.е. в некотором смысле Калинина города («Калининграда»). Хазарский каганат предстает как удачная метафора для дважды исчезнувшей Пруссии.

Обратимся по этому поводу еще раз к книге «Прусы до прихода крестоносцев» В.И. Кулакова. У пруссов был культ человеческой головы. И у Павича один персонаж так уставал нести собственную голову, что снимал ее с плеч и нес под мышкой.

У пруссов черепа человеческих жертв превращались в жертвенные сосуды, наполнялись некоей жидкостью и повергались в рамках жертвоприношений в воды закрытого (озеро, болото) водоема [Кулаков, 2022, с. 143]. Идея перемещения жертвенной жидкости из одной части известного пруссам мира в другую реализовалась в сменивших в конце I тыс. лет. до н.э. чаши из черепов керамическими сосудами полусферической формы, орнамент на которых имитировал черепные швы. Затем в эпоху викингов их культовые функции выполняли бронзовые плоские чаши, похищавшиеся пруссами из христианских храмов во время их походов в польские земли.

Это напоминает перипетии хазарских «охотников за снами» сквозь черепные швы у Павича. В ожидании дальнейшего пробуждения исконного прусского текста в литературе калининградская молодежь основала на стыке XX–XXI вв. музыкальную группу «Тувангсте», включавшую в свои исполнения в стиле блэк-метал декорации, огневые шоу, рыцарские схватки и т. д. Логос текста пульсирует по разным направлениям как в «Зангези» Велемира Хлебникова:

*Мой череп – путестан, где сложены слова,
Глыбы ума, понятий клади.
И весь умерших дум обоз,
Как боги лба и звери сзади,
Полей неведомых извоз.*

Возможен ли сводный музей всех упомянутых текстов с янтарной сохранностью всех культурных артефактов и в то же время с их символической преемственностью? Возникает сказочный образ Калинова моста через реку Смородину, соединяющего в русских сказках и былинах мир живых и мир мертвых, Явь и Навь, на котором происходят сражения богатырей с темными силами.

Таким литературным мостом можно назвать роман Юрия Иванова «Танец в крематории». Мост возносится над рядом опознанных в произведении филологами знаковых тем-антитез, непримиримой борьбы бинарных оппозиций (мир / война, жизнь / смерть, добро / зло, внутреннее / внешнее, истинное / ложное, любовь / ненависть, вера / безверие, Бог / дьявол). Бинарные оппозиции маркируют специфику авторского мировосприятия, семантически интегрируют различные смыслы романа – субъективный, психологический, моральный, философский, художественный. Эти оппозиции помогают понять основную морально-философскую идею-дилемму романа – трагическую судьбу человека, жизненный путь главного героя, выбирающего собственную дорогу в жизни (центральный лейтмотив романа, метафора дороги как жизненного пути человека, – название новеллы О’Генри «Дороги, которые мы выбираем») через преодоление смерти, обретение надежды, любви и постигающего смысл, а порой и «полнейшую бессмысленность» человеческой жизни на краю пропасти, перед «огнедышащей глоткой гигантского крематория».

Роман Юрия Иванова «Рейс туда и обратно» привносит в наш текст / свертхтекст океаническую составляющую. Мир Иванова рожден из художественной океанической реальности произведений Дж. Лондона, Майн Рида, Ф. Купера, Р. Стивенсона, А. Грина и насыщен образами Белых Долин, Больших озер, вулканов Аляски и Камчатки, южных морей и океанов. Каждый из двух реальных хронотопов расширен до бесконечности, над которыми возводится романый мост [Малашенко, 2018, с. 74].

Любопытно, что и эта составляющая текущей калининградской литературы не прошла мимо внимания зарубежных исследователей. В частности, вид постулируемого калининградского *homo sovieticus*, как отмечает И. Дементьев, приобрел еще один подвид в концепции французского культургеографа Оливье Рокпло, поместившего в центр рефлексии важный источник геополитической идентичности калининградцев – океаническое рыболовство как отрасль хозяйства, в которой была занята едва ли не бóльшая часть населения. Его формулировка для определения этой идентичности – *homo sovieticus oceanicus* (человек советский океанический). Парадоксальным образом многие калининградцы, проживая в закрытом регионе, оказывались открыты миру благодаря своей вовлеченности в процессы освоения Мирового океана. Это обстоятельство отразилось и на характере региональной культуры, и на структурах повседневной жизни (от импорта западных товаров до знания иностранных языков). «Таким образом, – подытоживает Рокпло результаты советизации региона к 1991 г., – калининградец ока-

зался совершенным *homo sovieticus*, укорененным в СССР мирового масштаба, квинтэссенцией которого была Калининградская область – СССР в квадрате» [Дементьев, 2021 а, с. 50–51]. При этом делается оговорка по поводу корректности данного понятия: «Если калининградец бесспорно является неким *homo sovieticus*, то это прежде всего *homo sovieticus oceanicus*...» [там же, с. 51].

Отсюда следует вывод о необходимости отказа от распространенного стереотипа о калининградской советской идентичности без учета местной специфики. На самом деле океаническое рыболовство репрезентируется как вполне укорененный в глобальном мире целостный социокультурный, а также и художественный мир.

Таким образом, если *homo sovieticus* существует в реальности, то прежде всего в Калининграде в виде оригинального *homo sovieticus oceanicus*, при том что океаническая составляющая не сводится только к рыболовству.

В любом случае заявленный нами текст живет и на суше, и на море, обладая свойством самопорождения, плещется в себе и выплескивается за идеологические барьеры в легенде, произведении, рассказе, на суше и на море.

Литература

Бартфельд Б. Дом – Дом Советов – Замок Советов – Замок. – URL: https://vk.com/bbartfeld?from=search&w=wall183199919_4724%2Fall

Бенуа А. Мои воспоминания: в пяти книгах. Кн. 4, 5. – Москва: Наука, 1980. 743 с.

Берлин И. Северный Волхв. И.Г. Хаманн и происхождение современного иррационализма. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2015. – 183 с.

Болотов А.Т. Жизнь и приключения Андрея Болотова, описанные самим им для своих потомков. 1757–1762 / сост. А.Ю. Веселова, М.П. Милютин. – Санкт-Петербург, 2022. – Т. 2, кн. 1. – 1003 с.

Буйда Ю. Кенигсберг // Новый мир. – 2003. – № 7. – С. 14–68.

Венцова Т. «Кенигсбергский текст» русской литературы и кенигсбергские стихи Иосифа Бродского // Как работает стихотворение Бродского: сб. статей. – Москва, 2002. – С. 44–64.

Восточная Пруссия с древнейших времен до конца Второй мировой войны. – Калининград: Калининградское книжное издательство, 1996. – 537 с.

«Калининградский текст» как репрезентация региональной идентичности // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. – 2013. – № 5. – RSL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kaliningradskiy-tekst-kak-reprezentatsiya-regionalnoy-identichnosti>

Гаврилина Л.М. «Калининградский текст» как репрезентация региональной идентичности // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 2013. – № 5. – RSL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kaliningradskiy-tekst-kak-reprezentatsiya-regionalnoy-identichnosti>

Гаврилова М.В. Имя собственное, миф, ритуал (на материале сборника рассказов Ю. Буйды «Прусская невеста») // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. – 2008. – Вып. 8. – С. 44–49.

Гильманов В.Х. «Мгновение для мессии»: эсхатология сарматского времени в творчестве И. Бобровского // Балтийский филологический курьер. – 2014. – С. 145–155.

Гильманов В.Х. Людвикас Реза и борьба двух «Тайн» // Слово.ру: Балтийский акцент. – 2015. – Том 6, № 2/3. – С. 99–121.

Глушкин О. Королевская гора и восемь рассказов. – Москва: Ridero, 2016. – 213 с.

Даниленко И.В. Неомифологизм постмодерна как способ структурирования художественного пространства в романе М. Турнье «Лесной царь» // Материалы ежегодной научной конференции преподавателей и аспирантов университета, 19–20 апреля 2018 г.: в 4 ч. – Минск: МГЛУ, 2018. – Ч. 4. – С. 38–40.

Дементьев И.О. Homo sovieticus в Калининградской области: теоретические поиски в зарубежной историографии // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер. Гуманитарные и общественные науки. – 2021 а. – № 4. – С. 39–55.

Дементьев И.О. «Груда неразобранных имен»: прусский подтекст в «Хазарском словаре» Милорада Павича // Новое литературное обозрение. – 2021 б. – № 3 (169). – С. 332–333.

Иванов Вяч. Вс., Топоров В.Н. Балтийская мифология в свете сравнительно-исторических реконструкций индоевропейских древностей // Zeitschrift für Slavistik (Berlin). – 1974. – Bd. 19–2. – S. 144–157.

Иванов Ю.Н. Танцы в крематории: десять эпизодов кенигсбергской жизни: роман. – Калининград: ИП Мишуткина И.В., 2006. – 378 с.

Кулаков В.И. Тувангсте и Кёнигсберг // Slavica antiqua. – 1999. – Том 11 с. – S. 215–233.

Кулаков В.И. История Пруссии до 1238 года. – Москва: Индрик, 2003. – 364 с.

Кулаков В.И. Пруссy до прихода крестоносцев. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2022. – 173 с.

Малащенко В.В. Между верой и безверием: тема жизни и смерти в романе Ю.Н. Иванова «Танцы в крематории: десять эпизодов кенигсбергской жизни» // Слово.ру: Балтийский акцент. – 2018. – Т. 9, № 3. – С. 72–89.

Петр из Дусбурга. Хроника земли Прусской. – Москва: Ладомир, 1997. – 565 с.

Топоров В.Н. Прусский язык. Словарь. Т. 1–5. – Москва: Наука, 1979–1990.

Xonne Б. Борьба против вражеского прошлого: Кенигсберг/Калининград как место памяти в послевоенном СССР // Ad Imperio. – 2004. – № 2. – С. 237–268.

Цвигун Т.В., Черняков А.Н. К геопоэтике города К.: оптики чувствования // Слово.ру: Балтийский акцент. – 2022. – Т. 13, № 4. – С. 111–123.

Черняков А. Из города в миф («Кенигсберг» Юрия Буйды) // Слово.ру: Балтийский акцент. – 2014. – Т. 5, № 2. – С. 52–62.

Blaker U. Writing from the Ruins of Europe: Representing Kaliningrad in Russian Literature from Brodsky to Buida // Slavonic and East European Review, 93, 4. – 2015. – P. 60–625.

Strom, Eirik. On Foreign Soil: Nostalgia and Social Drama Among Political Activists in Kaliningrad. – Oslo: Department of Social Anthropology, Faculty of Social Sciences: University of Oslo, 2012. – 110 p.

Ruin construction.

A case of textual trialectics of space

Abstract. *The concept of urban text (supertext) is not simply a collection of literary works on a certain topic. The founder of this trend V.N. Toporov's «matrix» (signature) Petersburg text (PT) is a centered («nuclear», «self-cited») structure. In such a «super-Petersburg» all real and random features are erased in order to see the «eternally motionless» basis, the idea of the city, from the sphere of the «changeable-transient». An extrapolation of the PT is, among others, the Königsberg / Kaliningrad text, which has become the subject of special critical examination here.*

Keywords: *local text; Prussians; Teutonic identity; ruins; trialectics.*

Н.Л. Шилова

Поэтика и семантика пейзажа в поэме Ф. Глинки «Карелия...»

Аннотация. В статье рассмотрены особенности пейзажа в поэме Ф. Глинки «Карелия, или заточение Марфы Иоанновны Романовой» (1830) с позиции литературной репрезентации пространства. Поэма, или «описательное стихотворение», Глинки – первый поэтический текст, который сфокусирован на ландшафте Карелии. Пейзажные зарисовки, с самого начала привлекавшие внимание читателей, рассмотрены в статье с учетом их объема, расположения, принципа описания «пустынного» края, особенностей точки зрения, с которой ведется рассказ. Поэтический текст анализируется в сопоставлении с другими литературными произведениями как самого Глинки, так и тех авторов (Г. Державин, К. Рылеев, Ж. Делиль), которые с большой долей вероятности повлияли на формирование пространственных образов в поэме. В поле зрения как соответствие поэтического пейзажа реалиям места, так и пути трансформации этих реалий в художественном тексте. Создавая свою литературную репрезентацию Карелии, поэт отбирает детали, дающие внешнее представление о крае и одновременно отвечающие его личным внутренним ценностям и ожиданиям. Реальное, фактографическое начало в пейзаже дополняется эстетическим и аксиологическим.

Ключевые слова: геопоэтика; Карелия; ландшафт; пейзаж; мотив; образ; репрезентация.

«Карелия...» Федора Глинки известна как одна из наиболее ранних поэтических репрезентаций карельского ландшафта. Ранее пейзажные фрагменты появлялись только в знаменитой оде Г. Державина «Водопад» (1798) и в лирике М. Ломоносова [Патроева, 2019, с. 37]. Поэма Глинки – это текст, заявленный как исторический, посвященный ссылке Марфы Романовой в Заонежье. Однако фабульные события фактически ушли на второй план, а на первый выдвинулись поэтические описания пустынного и дикого края, развернувшиеся на много страниц, и судьба некоего монаха, который рассказывает, как он попал в Карелию.

«Описательное стихотворение», как назвал «Карелию...» сам автор, было высоко оценено Пушкиным: он напечатал рецензию в «Литературной газете», где назвал Федора Глинку самым оригинальным из современных поэтов и поместил понравившиеся фрагменты поэмы, в основном пейзажные [Пушкин, 198, с. 84]. Оценка Пушкина представляется точной. Самобытность Глинки проявилась как в самой эстетизации карельского ландшафта, до того момента маргинального для русской литературы, так и в ощутимом шаге вперед в движении русского искусства от символического пейзажа к «пейзажу реальности» (в терминологии К. Кларка) [Кларк, 2004].

Предварительные замечания, касающиеся образа Карелии в поэмах Глинки, сосланного в 1826 г. за участие в декабристском движении в Петрозаводск, сделал еще в 1940–1950-е годы В.Г. Базанов [Базанов, 1945], [Базанов, 1950]. Но на многие десятилетия исследователь этой темы остался в одиночестве: в советское время Глинка был не очень популярен – среди декабристов он выделялся своей глубокой и явной религиозностью и мистицизмом. В XXI в. появились новые работы о поэтическом наследии Глинки, но уже в отрыве от собственно карельской темы [Зверев, 2002]. Как результат, в отношении литературной репрезентации Карелии у Глинки мы имеем довольно фрагментарные наблюдения, требующие проверки, дополнения и корректировки.

Поэма «Карелия...» интересна тем, что в ней в ущерб фабульному началу образ Карелии впервые вышел на первый план как самостоятельный. В сущности северный край и есть ее главный «герой»:

*Пуста в Кареле сторона,
Безмолвны Севера поляны;
В тиши ночной, как великаны,
Восстав озер своих со дна,
В выси рисуются обломки –*

*Чуть уцелевшие потомки
Былых, первоначальных гор.
Но редко человека взор
Скользит, заходит в их изгибы.
Одни, встревожась, плещут рыбы,
Иль крики чаек на водах
Пустынный отзыв оживляют*
[Глинка, 1980, с. 11].

Примечательны и объем внимания, уделенный пейзажу в поэме, и его поэтика. Описанию северного края в «Карелии...» посвящено не менее 500 строк, это четверть всего объема текста. По пропорциям это сопоставимо со знаменитой одой Державина «Водопад», в которой описан водопад Кивач на карельской реке Суна (108 строк из 444), но поскольку поэма Глинки в четыре раза объемнее, то и ландшафт Карелии получает значительно более детализированное описание. Существенно меняется и оптика. Описание Кивача у Державина – часть развернутого риторического сравнения, введенного для создания в оде образа князя Потемкина. В поэме Глинки и картина края масштабнее, и репрезентация пространства обретает самостоятельное значение. Автор как будто стремится уловить дух и сущность места, не получившего голоса в литературе:

*Нема, глуха страна сия!
Здесь нет Орфея-соловья <...>
На ели только лишь смолистой
Порой услышишь крик клеста...*
[Глинка, 1980, с. 13].

Позиционно пейзаж в поэме также заметно актуализирован. Так, «Вступление» включает 114 строк, полностью посвященных описанию ландшафта Карелии. Поэтичностью картин оно сопоставимо с державинской одой. Глинка начинает свой текст с описания северного сияния – явления одновременно и типичного именно для Севера, и редкого, эффектного, привлекающего внимание:

*Ночное небо – тут бывает –
Вдруг разгорится, все в лучах,
Зажжется Север и пылает.
Огни, то в пламенных столпах,
То колосистыми снопами,
Или кудрявыми дугами,*

*Яснея в холодной высоте,
Выходят, строятся рядами,
Как рати в грозной красоте..
Ночную даль пожар узорит,
И золото с румянцем спорит
В выси и в зеркале озер.
Все пышно: край небес обвешан
Парчой и тканью, как шатер*
[Глинка, 1980, с. 13].

Одним из ключевых моментов в создании образа края в поэме можно считать широко развернутую антитезу ландшафта природного и культурного. Лейтмотивом здесь становится доминирование естественного начала, изображение Карелии как дикого края и культурной периферии:

*Еще не затвердило эхо
Здесь звонких Пушкина стихов,
И не был Батюшков утехой
Ума, возвышенной души...
Когда листок карельской розы
Лежал в листах чудесной прозы
Карамзина?*
[Глинка, 1980, с. 15].

Мотивы дикости и пустынности Карелии подчеркнуты многократным повторением в тексте поэмы:

*Дикообразная страна:
В ней пусто, пусто, молчаливо!*
[Глинка, 1980, с. 31].

Дика Карелия, дика!
[Глинка, 1980, с. 47].

*Глубоких долов, меж горами,
Карела дикая полна <...>*
[Глинка, 1980, с. 50].

Изредка на смену природным зарисовкам приходят упоминания рыбной ловли, выговского медеплавильного промысла, ярмарок в Шуньге и другой человеческой деятельности. Они могут обретать яркое и нетривиальное поэтическое выражение (ср.: Над Выгом

зарезо горит! // То, знать, пожар?... Иль блеск зарницы?...// Подъедем ближе – все шумит. // Там плавят медь <...> [Глинка, 1980, с. 35]). Однако по своему объему эти обращения к миру людей не очень многочисленны, более обрывочны и кратки, нежели полные тонких наблюдений описания природного ландшафта вокруг Онежского озера. Причем речь идет в этих случаях преимущественно о сельской местности. Петрозаводск и Олонец в самом поэтическом тексте не упомянуты ни разу, только в примечаниях. В этом смысле неожиданным и недостоверным на фоне многих ценных и доказательно показанных наблюдений представляется заключение В.Г. Базанова, что пейзаж у Глинки антропоцентричен и цивилизован: «Пейзаж у Глинки проникнут темами цивилизации, бодрой и производительной <...> в поэме “Карелия” малолюдный Север – это приманчивое место для человека, который полностью изведal жизнь больших городов Запада. Но когда Глинка непосредственно отдается лирике природы, то тут является вся его застарелая стихийная любовь к цивилизации. Ему удастся сплавить в одно природу и цивилизацию, дать их совместно-нераздельный образ <...>» [Базанов, 1945, с. 68]. При соотношении с текстом поэмы это утверждение выглядит не более чем риторический ход, защищавший поэму Глинки и, стало быть, все исследование от возможных цензурных гонений (ср. у Базанова выше: «Замечательно, что в поэме “Карелия”, где главный герой – человек, нашедший смысл жизни в отвлеченном религиозном созерцании, все описательные части характера такого бездейственного созерцания лишены» [Базанов, 1945, с. 67–68]). Согласиться с этими ориентированными на идеологию, а не на литературный материал, словами исследователя нельзя.

Мотив «дикости» в поэме сформирован, по-видимому, сравнением с европейскими землями. К моменту создания поэмы Глинка – человек большого географического, социального и культурного кругозора, автор популярного, несколько раз переиздававшегося в XIX столетии, травелога о Европе периода наполеоновских войн «Письма русского офицера». Пейзажные зарисовки обращают на себя внимание уже в первой книге автора и своей частотностью, и тем, что помещены в значимых позициях текста, в том числе в абсолютном начале произведения: «Природа в полном цвете!.. Зеленеющие поля обещают самую богатую жатву. Все наслаждается жизнью. Не знаю, отчего сердце мое отказывается участвовать в общей радости творения» [Глинка, 1987, с. 4]. В этом внимании к пейзажу ощутимы отзвуки времени, когда творил Глинка. Как отметил К. Кларк, «в XIX веке пейзаж становится ве-

дущим жанром искусства и создает свою собственную эстетику» [Кларк, 2004, с. 272].

Пейзажи «Писем русского офицера», надо отметить, гораздо более разнообразны, нежели в поэме. Европа в описании Глинки являет собой богатый культурный ландшафт: автор один за другим описывает города и поселения, отмечая их густонаселенность, прекрасное обустройство, развитие ремесел и искусств. Интересно, что европейский ландшафт включен и в поэму «Карелия...». О европейских землях рассказывает монах, и эти строки звучат прямым парафразом «Писем русского офицера»:

*И в той стране
В глазах моих мелькали замки
И разрисованная даль;
И, стихнув, Рейн – был как хрусталь,
Уложенный в цветные рамки!
Там люди счастливо живут!
Их зравый ум, их терпеливость
И, не пугающий их труд
Дают избыток. Всюду живость,
Изделия прилежных рук,
И верный торг и ход наук*
[Глинка, 1980, с. 43–44].

Прямого противопоставления Европы и Карелии в поэме нет, однако они определенно соотнесены, как соотнесены и другие пространственные координаты, например юг и север. Самые обширные описания Карелии и быта «карельцев» даны в поэме от лица невидимого повествователя, своего рода альтер эго автора, и от лица героя-монаха, южанина и европейца, грека по происхождению. Таким образом, описание карельского пейзажа у Глинки имеет оптику взгляда со стороны и носит сравнительный характер (европейская цивилизация – карельская «пустыня»).

Создавая образ Карелии, Глинка сочетает начала, которые иным поэтам показались бы несочетаемыми. Так, картины «пустынного» края, «оссианического» ландшафта, «где только слышен крик гагар», перемежаются с эпизодами, дающими представление об образе жизни аборигенов края (занятия, еда, язык):

*Крестьянин, честный Никанор,
Житьем карел, душою русской,
Был житель прионежских гор,*

*У Чолмузи, в долине узкой.
Он скоро обо всем узнал,
С стрельцами братски подружился:
На сойме часто их катал
И водкой добытой делился;
Не раз калитками кормил
И репным квасом их поил*
[Глинка, 1980, с. 22–23].

*Край этот мне казался дик:
Малы, рассеяны в нем селы;
Но сладок у лесной Карелы
Ее бесписьменный язык.
Казалось, я переселился
В края Авзонии опять,
И мне хотелось повторять
Их речь: в ней слух мой веселился
Игрою звонкой буквы Л*
[Глинка, 1980, с. 48].

Исторические и этнографические справки в изобилии представлены в авторских примечаниях к поэме: «Калитки – пироги из ржаной муки с начинкою толокна, овсяных, а иногда гречневых круп. Репной квас – любимое питье у крестьян Олонецкой губернии» и т.п. [Глинка, 1980, с. 102]. В сам поэтический текст Глинка активно вводит местные топонимы – Онего, Машеозеро (современное Машезеро), Толвуя, Выг, Чолмузи (Челмужи) и др. – это создает эффект конкретности и реалистичности повествования. Благодаря богатой детализации значение сурового северного пейзажа у Глинки не ограничивается семантикой уныния и аскетичности. Введение многих местных топонимов, деталей флоры и фауны, фенологические наблюдения, показ движения времен года моделируют объемную с точки зрения чувственного восприятия картину края, впервые открываемого для читателя.

*Здесь поздно настает весна.
Глубоких долов, меж горами,
Карела дикая полна:
Там долго снег лежит буграми,
И долго лед над озерами
Упрямо жметя к берегам.
Уж часто видят: по лугам*

*Цветок синеется подснежный
И мох цветистый оживет
Над трещиной скалы прибрежной,
И серый безобразный лед
(Когда глядим на даль с высот)
Большими пятнами темнеет,
И от озер студеным веет...*
[Глинка, 1980, с. 50].

Аналогичным образом можно увидеть в создаваемых пространственных образах сочетание, с одной стороны, личных впечатлений автора, с другой – формирующие литературно-поэтические традиции. Сам Глинка позднее утверждал, что не подражал никому из зарубежных авторов [Базанов, 1945, с. 76]. Это можно принять, если иметь в виду под подражанием следование одной определенной модели – державинской или модели русской, или зарубежной романтической поэмы. Литературные претексты у поэмы Глинки, конечно, были. В.Г. Базанов обращал внимание на становление национального пейзажа в романтической литературе 1820–1830-х годов как ближайшем контексте поэмы, сопоставлял ее с «Войнаровским» Рылеева, в том числе в плане изображения диких просторов Сибири и Карелии, отмечал влияние Руссо на мировоззрение автора [Базанов, 1945, с. 49–51]. К этому, особенно исследуя генезис поэтической манеры Глинки, следует, на наш взгляд, добавить влияние французской описательной поэмы. Главным образом в виде творений аббата Жака Делиля. В исследовательских работах этот автор в связи с Глинкой не рассматривался. В наиболее на сегодняшний день обширной, построенной на большом количестве архивных источников, монографии В.П. Зверева имя Делиля упомянуто один раз в цитате из сочинения Глинки о садах и никак не прокомментировано [Зверев, 2002, с. 155]. Однако для понимания поэтического образа Карелии у Глинки эта фигура представляется значимой. Во-первых, свою поэму в заголовке автор обозначает как «описательное стихотворение», видимо, вслед за «описательными поэмами» Делиля. В «Письмах русского офицера» Глинка называет его «лучшим писателем» среди французов [Глинка, 1987, с. 227]. Из произведений Делиля Глинка цитировал в разных своих текстах и поэму «Сельский житель» [Глинка, 1987, с. 227], и еще более известные «Сады» [Зверев, 2002, с. 155].

По всей вероятности, именно благодаря влиянию Делиля в литературной репрезентации Карелии у Глинки появляются фло-

ралистические мотивы и мотив сада. В начале поэмы говорится, что в Карелии нет садов:

*Пустынь карельских озера
Приемлют, стихнув, ясность стали
Иль вид литого серебра;
Но никогда в них не блистали
Ни пышность древняя палат,
Ни пестрота и роскошь сада*
[Глинка, 1980, с. 13–15].

К этому фрагменту автор делает обстоятельное прозаическое примечание о садах и огородах Карелии: «В Олонецкой губернии, особенно же в северо-восточной части оной, вовсе нет фруктовых деревьев. Долго не знали здесь даже употребления капусты и картофеля. В городе Петрозаводске крестьянин графа Орлова Петр Никропин в продолжение 40-летнего житья, в качестве городского огородника, первый старался развести сии овощи и теперь успевает даже в выводе дынь и арбузов от семян, и получает довольно спаржи в своем огороде. За сим, кроме большого сада, с отличным вкусом разведенного (из здешних северных деревьев) при казенном доме начальника Олонецких заводов Л.Л. Фуллона, мало у кого воспитываются по одному, по два фруктовых деревца» [Глинка, 1980, с. 99]. Однако далее в повествовании монаха о Карелии появится выразительный эпизод, в котором описаны «карельские розы»:

*Еще одним я был обманут:
Вдали для глаз повсюду ель
Да сосны, и под ней протянут
Нагих и серых камней ряд.
Тут, думал я, одни морозы,
Гнездо зимы. Иду... вдруг... розы!
Все розы весело глядят!
И Север позабыл я снова.
Как девы милые в семье
Обсудят старика седого,
Так розы в этой стороне,
Собравшись рощей молодою,
Живут с громадою седой*
[Глинка, 1980, с. 49].

Глинка делает примечание, что это «говорится о диких карельских розах, кои, как и вообще шиповник, не имеют ни запаха, ни махровости садовых» [Глинка, 1980, с. 104]. Фантастические сады появляются далее в третьей сказке карелки Маши, введенной в текст [Глинка, 1980, с. 68]. Таким образом, автор трижды возвращается в поэме к образу сада, хотя сам же подчеркивает, что в Карелии как будто бы и нет садов. Персонажи поэмы ищут то, чего нет, и видят то, чего не ожидаешь увидеть. Образ сада в итоге проникает в литературную репрезентацию Карелии в поэме как элемент поэтической традиции, как культурный символ, важный для мировоззрения автора, выраженно религиозного. Сад для Глинки – это символ рая, блаженства, возделывание сада – символ творчества, в том числе поэтического. Ср. в сочинении Глинки «Несколько слов о садах»: «Поэзия – цветник чувствительных сердец!» [цит. по: Зверев, 2002, с. 155].

В целом среди элементов карельского пейзажа у Глинки можно выделить реалистические (ели, клесты и проч.), литературно-поэтические (соловей, скала и т.п.) и религиозно-символические (пустыня) (при всей условности границ между ними: сад у Глинки отмечен чертами и литературно-поэтического, и религиозного символа). Необычно сочетание реалистических деталей с элементами фантастического пейзажа:

*В лесной глуши,
Над рудяными озерами
(В стране пустынь, духов и чар)
Тут только слышен крик гагар,
Да чей-то голос вечерами
Выходит гулом из лесов*
[Глинка, 1980].

Создавая свою литературную репрезентацию Карелии, поэт, таким образом, отбирает детали, дающие внешнее представление о крае и одновременно отвечающие его личным внутренним ценностям и ожиданиям. Реальное, фактографическое начало в пейзаже дополняется эстетическим и аксиологическим. Количественно выделенный в поэме множеством упоминаний образ пустыни можно назвать в этом смысле ключевым. Это и пустыня в смысле дикого, далекого от цивилизации места, пустыня природная, и пустыня в религиозном смысле, где герою-визионеру являются бесплотные духи.

В описаниях Карелии у Глинки при ближайшем рассмотрении обнаруживаются элементы и типичные для северного пейзажа,

и неожиданные, и то, что станет позднее топосом, и то, что выделяет на общем фоне авторское индивидуальное восприятие края. Так, часто упоминаемые в поэме леса и озера входят в число наиболее репрезентативных для литературного образа Карелии [Разумова, 2004, с. 103]. А сад, наоборот, будет появляться в литературных описаниях значительно реже, позже и преимущественно в лирике второй половины XX в. (Ю. Линник, Б. Ахмадуллина). Нетипичны и неоднократно упомянутые Глинкой горы («в тиши на горных сих лесов» [Глинка, 1980, с. 15], страна «с высокими горами» [Глинка, 1980, с. 31] «и по горам бедна карельская береза» [Глинка, 1980, с. 50] и т.д.). Горы, думается, здесь – влияние романтической поэтики, ориентированной на драматизм ландшафта. Но у Глинки, что важно, этот драматизм имеет свою опору и в ландшафте онежских берегов, и в хозяйственных и исторических реалиях края. Горнорудное дело, неоднократно упоминаемое в поэме, было важной частью карельской экономики в те времена.

В отличие от популярных во времена Глинки классицистических северных пейзажей, карельский ландшафт в поэме – не столько средство эмоционального воздействия, сколько своего рода код к освоению места, где в цивилизационном смысле почти ничего нет, поэтому обычные литературные инструменты (например, исторический сюжет или характерные для тревелогов описания селений и жизни их обитателей) недействительны. И тот и другой элементы есть в поэме Глинки, но они теряются на фоне впечатляющих зарисовок дикой природы. Примечательно, что Пушкин в своей рецензии, цитируя поэму, отобрал преимущественно пейзажные фрагменты.

Таким образом, Карелия у Глинки – многослойный и неоднородный образ. Это становится особенно заметно в контексте его литературного творчества и литературных вкусов. Открывающее «Письма русского офицера» письмо к другу заканчивается словами: «Прощай! Я иду в свой садик поливать цветы и слушать громкого соловья – пока это еще можно!». Берега Онежского озера, на которые забросила автора судьба, – место, где нет садов и соловьев, «пустыня». Но именно эта пустотность как будто становится вопросом – «А что здесь есть?», ответ на который – вся поэма. Автор открывает перед читателем панораму северного края, показанной (отчасти в романтическом ключе) как вид с высот прибрежных скал.

Своего рода эклектичность авторской поэтической манеры на уровне формы была отмечена в рецензии Пушкиным в качестве оригинального и ценного качества: «<...> обороты то смелые, то прозаические, простота, соединенная с изысканностью, какая-то вялость и в то же время энергическая пылкость, поэтическое добро-

душие, теплота чувств, однообразие мыслей и свежесть живописи, иногда мелочной – все дает особенную печать его произведениям» [Пушкин, 1978, с. 84]. Это наблюдение отлично масштабируется и на содержательную сторону литературной репрезентации Карелии в поэме Глинки, органично соединяющей реалистичные детали и приемы поэтизации пространства, что в итоге дает многомерную и объемную картину карельского ландшафта. Меланхолические описания пустынного, лишённого следов цивилизации пейзажа комбинируются с визуально эффектными картинами северного сияния, зарева медеплавильного завода, золотой осени. Реалии места в восприятии автора дополнены литературно-поэтическими и религиозными символами – «пустыня», «сад» и проч.

Степень влияния поэмы Глинки на литературный образ Карелии сегодня трудно оценить: в исследованиях об этом нет сведений. Но переключек пейзажей Глинки с последовавшими уже в XX в. примерами литературной репрезентации Карелии (от доминирования природного ландшафта до христианской образности), возможно, типологических, довольно много. Пейзажное начало будто и сегодня доминирует в литературной репрезентации Карелии над сюжетно-повествовательным.

Литература

Базанов В.Г. Карельские поэмы Федора Глинки. – Петрозаводск: Государственное издательство Карело-Финской ССР, 1945. – 126 с.

Базанов В.Г. Поэтическое наследие Федора Глинки, (10–30-е годы XIX в.). – Петрозаводск: Государственное издательство Карело-Финской ССР, 1950. – 126 с.

Глинка Ф.Н. Карелия: описательное стихотворение в четырех частях. – Петрозаводск: Карелия, 1980. – 118 с.

Глинка Ф.Н. Письма русского офицера. – Москва: Воениздат, 1987. – 383 с.

Зверев В.П. Федор Глинка – русский духовный писатель. – Москва: Пашков дом, 2002. – 544 с.

Кларк К. Пейзаж в искусстве. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2004. – 304 с.

Патроева Н.В. Образы Финляндии и Карелии в русской романтической лирике: формирование поэтической традиции и синтаксиса тропеических контекстов // Ученые записки Петрозаводского государственного университета. – 2019. – № 5 (182). – С. 37–42. – URL: <https://uchzap.petsu.ru/journal/article.php?id=349>.

Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: в 10-ти т. / АН СССР, Ин-т рус. лит. (Пушкинский Дом). – Ленинград: Наука. Ленинградское отд., 1978. – Т. 7: Критика и публицистика / текст проверен и примечания составлены проф. Б.В. Томашевским. – 545 с.

Разумова И. «Под вечным шумом Кивача...» (образ Карелии в литературных и устных текстах // Геопанорама русской культуры: провинция и ее локальные тексты. – Москва: Языки славянской культуры, 2004. – С. 101–112.

Poetics and semantics of landscape in F. Glinka's poem «Karelia...»

Abstract. *The article examines the features of landscape episodes in F. Glinka's poem «Karelia, or the imprisonment of Marfa Ioannovna Romanova» (1830) from the point of view of literary representation of space. Glinka's poem, or «descriptive poem», is the first poetic text that focuses on the landscape of Karelia. Landscape sketches, which attracted the attention of the author's contemporaries, are considered in the article taking into account their volume, location, the principle of describing the «desert» region, and the features of the point of view from which the story is told. The poetic text is analyzed in comparison with other literary works of both Glinka himself and those authors (G. Derzhavin, K. Ryleev, J. Delille) who most likely influenced the formation of spatial images in the poem. In view are both the correspondence of the poetic landscape to the realities of the place, and the ways of transforming these realities in the artistic text. When creating his literary representation of Karelia, the poet selects details that give an external idea of the region, and at the same time meet his personal internal values and expectations. The real, factual principle in the landscape is complemented by the aesthetic and axiological. Glinka's originality was manifested both in the aestheticization of the Karelian landscape, until then marginal for Russian literature, and in the ability to combine topographical and ethnographic concreteness with a poetic and even fantastic beginning, which allowed the poet to take a step forward in the movement of Russian poetry from a symbolic landscape to a «landscape of reality» (in the terminology of K. Clark).*

Keywords: *geopoetics; Karelia; landscape; motif; image; representation.*

Ю.Н. Шувалова

Уходящая натура. Этрусские «древности» в эссе литераторов вт. п. XIX – п. п. XX в.

Аннотация. В центре статьи – эссе литераторов вт. пол. XIX – нач. XX в., посвященные Италии. Англо-американский прозаик Генри Джеймс, русский поэт и писатель Александр Александрович Блок и английский поэт и прозаик Дэвид Герберт Лоуренс посещали Италию в разное время. Джеймс и Блок издали свои заметки в 1909 г., тогда как Лоуренс впервые посещает Италию в 1912 г., в самый канун Первой мировой, а его основные «открытия», о которых идет речь в статье, произошли в Италии уже времен Муссолини. Тем интереснее общие черты, которые мы находим в их наблюдениях. Для анализа в статье использованы эссе, посвященные этрускам. Интерес к полумифическому народу, который оказал большое влияние на итальянскую культуру, но сам запечатлен исключительно в погребальных сооружениях, позволяет проследить любопытный ход писательской мысли. Отмечая монументальность доримского прошлого Италии, проступающего сквозь географический рельеф, Джеймс и Блок независимо друг от друга предвеляют смелую попытку Лоуренса осмыслить гносеологический импульс человека далекого прошлого в его попытке постичь происхождение мира.

Ключевые слова: этруски; история Италии; Александр Блок; Генри Джеймс; Дэвид Герберт Лоуренс.

Весь XIX в. – это «возрождение» интереса к прошлому Европы от античности до Ренессанса в попытке, в том числе, запечатлеть его исчезновение. Романтизация и идеализация предшествующих столетий не мешали наблюдателям замечать, как промышленная цивилизация сминает все на своем пути, и размышлять о последствиях.

Эссе, вошедшие в сборник «Итальянские часы» (1909) американского прозаика и эссеиста Генри Джеймса, охватывают длительный период времени, от 1870-х годов и до начала XX в. Джеймс, в деталях описывая свои впечатления от путешествий и наблюдения об истории, культуре и искусстве Италии, не обошел вниманием те сложности, которые бросала стране современность с ее политическими, экономическими и социальными событиями. Он осмысливает художественное наследие Италии в современном мире и размышляет о текущем социально-экономическом положении страны, которое вынуждает итальянцев порывать с родными городами и культурой.

Александр Александрович Блок в эссе «Молнии искусства. Итальянские впечатления» (1909) неустанно подчеркивает, что Италия стала бледной тенью самой себя, ее история «поражает и угнетает». И хотя он признает, что кошмары русской жизни отчасти влияют на его восприятие, в то же время с грустью наблюдает за тем, как страна, подарившая миру ярчайшие образцы искусства, сама превращается в огромный культурный некрополь.

Наконец, эссе «Заметки об этрусских местах» английского писателя Дэвида Герберта Лоуренса, неоднократно посещавшего Италию, начиная с 1912 г., важны тем, что были написаны после Первой мировой войны и в момент прихода к власти Муссолини. Оба события подвели жирную черту под всем романтическим европейским прошлым и восхищением античными и средневековыми «древностями».

Поскольку в качестве материала для исследования мы используем эссе литераторов, то в нашу задачу входит, во-первых, сформировать ряд итальянских «древностей», фигурирующих во всех эссе, и вычленив по возможности общие темы, которые авторы поднимают, когда исследуют их. И, во-вторых, проанализировать на основании этих текстов, какими функциями наделяет себя литератор рубежа XIX–XX столетий, исследуя географическое пространство, оставляя для современников и потомков описания памятников прошлого и наблюдения за современными ему процессами.

Учитывая рамки статьи, мы остановимся на описаниях мест, где сохранились этрусские некрополи и памятники архитектуры. Противопоставление малоизученного на тот момент этрусского прошлого Италии и широко известного наследия античности и эпохи Ренессанса в попытке хоть немного заглянуть за грань извещенного объединяет все отрывки, посвященные этруским местам. Все литераторы не обошли вниманием так называемую. Этрускую арку, или Арку Августа, в Перудже, возведенную в III в. до н.э., а затем восстановленную Августом в 40 г. до н.э. после победы в Перузинской войне. Другие памятники, отмеченные авторами, – некрополь в Вольтерре и гробница Волумниев в Перудже. Больше других об этрусках, их месте в истории и судьбе размышлял Д.Г. Лоуренс, оставивший подробное описание таких мест, как Черветери, Тарквиния, Вульчи и Вольтерра.

Миф и реальность

Кто такие этруски и почему литератору начала XX в. требовалось осмыслить их существование? К началу XX в. было известно, что этот народ жил в доримскую эпоху в местности Этрурия на территории современных Умбрии и Тосканы. При этом даже не все историки признавали этрусков: немец Теодор Моммзен, к примеру, о них писал мало, тогда как итальянец Перикле Дукати и англичанин Джордж Деннис, наоборот, внимательно изучали этрусские вазы и прочие артефакты [Lawrence, 331, p. 428].

Генри Джеймс мало пишет об истории этого народа. Он словно невзначай отмечает наличие этруских гробниц и некрополей в Перудже и этруских артефактов в музее Флоренции. Это мало изученное и потому непостижимое итальянское прошлое под его пером выглядит как нетронутый цивилизацией холмистый рельеф, в холодных недрах которого покоятся неизвестные свидетели ушедшей эпохи.

Вспоминая свой визит в Вольтерру, Джеймс делится таким воспоминанием:

«Радостное возбуждение, таким образом, оживляет в памяти тот свет, в котором, в течение слишком короткого времени, я “осматривал” Вольтерру; так что мой взгляд на это великолепие, как я уже сказал, сводится к чистейшему импрессионизму; нечему было проявиться на просторах сознания от одного легкого взмаха кисти. Я нахожу там чистый сильный образ, упрощенный до трех-четырех незабываемых деталей обширного пейзажа; почти сразу

под Вольтеррой – Маремма с ее дурной славой, а также морскими островами, Корсикой и Эльбой, чьи названия вызывают больше ассоциаций, чем какие-либо другие, а их величественные очертания украшают дальний горизонт; лигурийская береговая линия, уходя на север, растворяется в изобилии красоты и истории; далее – колоссальные нецементированные блоки этрусских ворот и стен, принуждающие вас – самим своим интересом – с радостью отказаться от любой возможности оценить их по достоинству <...>; и богатый и прекрасно обустроенный музей, где великолепная выставка монументальных сокровищ из этрусских гробниц, в основном погребальных урн, реликвариев, по-прежнему способных волновать и очаровывать нас, способствует такому же продуманному, но в то же время такому же решительному сокрушению исторической иллюзии, являющему себя как невозможность “частного суждения” в слишком неравных отношениях» [James: Other Tuscan Cities, III].

Так витиевато англо-американский романист подчеркивает неспособность современного туриста, даже подготовленного и вполне культурного, представить себе древнейшую историю Италии, неотъемлемой частью которой были этруски. Александр Блок, описывая визит в Перуджу и позже – посещение гробницы Волумниев, противопоставляет «светлую» сторону этого города, отмеченную именами св. Франциска, Перуджино и Рафаэля, более темной, средневековой, стороне:

«Отчего так красны одежды у темноликого ангела, который возник из темно-золотого фона перед темноликой Марией на фресках Джиганикола Манни? – Отчего плащи играющих ангелов Дуччио на портале оратории св. Бернарда закручены таким демоническим ветром? – Отчего безумная семья Бальони, правителей Перуджии, буквально заливала город кровью, так что собор обмывали вином и вновь освящали после страшной резни на площади, среди которой юный Асторре носился, как демон, на коне, в золотых латах, с соколом на шлеме, поражая воображение маленького Рафаэля? – И отчего, наконец, в феодальном гербе Перуджии возник остервенелый гриф, терзающий тельца? Или было и другое?» [Блок, 1962, с. 391–392].

После визита к «немым свидетелям» и разгадке «тайны» грифа, который появляется еще на этрусских гробницах, Блок утверждает в своем первоначальном впечатлении:

«Италия трагична одним: подземным шорохом истории, прошумевшей и невозвратимой. В этом шорохе ясно слышен голос

тихого безумия, бормотание древних сивилл. Жизнь права, когда сторонится от этого шепота...» [Блок, 1962, с. 390].

Глубже всех, в прямом и переносном смысле, в историю этрусков погружается Лоуренс. Он посещает несколько подземных этрусских некрополей именно в то время, когда к власти приходит Бенито Муссолини и агрессивно воскрешает идею Великого Рима. Откровенное неприятие новой итальянской власти вынуждает Лоуренса неоднократно противопоставлять этрусков римлянам, например, так:

«Этруски, как все знают, были народом, занимавшим центральную Италию на заре римской истории, и кого римляне, в свойственной им добрососедской манере, стерли с лица земли, чтобы освободить место для Рима – с большой буквы. Конечно, уничтожить всех этрусков они не могли, их было слишком много. Но они все-таки стерли упоминания об этрусках как о народе и отдельных людях... Теперь мы не знаем об этрусках ничего, кроме того, что найдено в их гробницах» [Lawtence, Cerveteri, p. 331].

Проявляя недвусмысленное отвращение к *Saluta Romana* и прочим особенностям фашистского режима, Лоуренс продолжает сравнивать якобы не существовавших этрусков с римлянами, чья идея *Rex Romana* пережила столетия:

«Большинство презирают все доисторическое, если оно не имеет греческого происхождения, просто по той причине, что оно должно было быть греческим, а не каким-то другим. Поэтому и этрусские древности обходят вниманием, как слабую имитацию греко-римских вещей... Кроме того, этруски были жестоки и порочны (*vicious*). Мы знаем это, потому что нам сообщили о том их враги, которые их уничтожали... И вот эти невинные, чистые, душевные римляне, которые крушили один народ за другим, уничтожая души людей; римляне, которыми управляли нежные, как подснежники, Мессалина, Гелиогабал и им подобные; вот эти римляне сказали, что этруски были жестоки и порочны» [*ibid.*, p. 331–332].

Все авторы на свой лад пытаются осмыслить тот факт, что, хотя этруски явно были, о чем свидетельствуют музейные экспонаты, тем не менее все, что дошло от них до первой половины XX в., совершенно не похоже на то, что изучалось тогда под видом «античного искусства». Еще до приведенной выше цитаты из Лоуренса это подметил Блок:

«В самом городе не осталось об этом времени почти никаких воспоминаний, кроме остатков толстой стены да нижнего яруса грубых камней, едва отесанных, над которыми Август вознес тя-

желую римскую арку, а Возрождение – прибавило – легкий летучий венчик балкона – на головокружительной высоте» [Блок, 1962, с. 394].

Этрусские древности, которые могли бы приоткрыть завесу тайны, ко времени Джеймса, Блока и тем более Лоуренса были преимущественно размещены в музеях, о которых все литераторы были невысокого мнения как о способе организации артефактов прошлого. И если всех троих одинаково раздражали невежественные иностранные туристы, то Лоуренс с достойной историка иронией размышляет над безуспешностью попыток «музеефицировать» остатки этрусской материальной культуры. Описывая местный музей в Тарквинии, он замечает:

«Музей... содержит вещи, найденные только в одной Тарквинии; по крайней мере, так сказал экскурсовод. Именно так и должно быть. Большая ошибка – ограбить то место, где предметы находились изначально, и свалить все в кучу в “крупном центре”. Хорошо говорить, мол, тогда публика сможет все увидеть. Публика – это осел о ста головах, ничего она не увидит... О, как же надоела эта ослиная глупость, с которой люди хотят увидеть “вещи как единое целое”. Нет никакого целого – как нет и экватора. Это чистая абстракция... Если уж кому-то хочется, чтобы музеи были, то пусть они будут небольшими, а самое главное, местными» [Lawrence, Tarquinia, с. 354].

И позже, после визита в музей во Флоренции, Лоуренс подытоживает:

«В строгом музейном смысле этрусков никогда не было. Этрусски не были расой или нацией. Они даже не были народом в том смысле, в каком им были римляне эпохи Августа... Горстка настоящих римлян из Лация несла в себе цивилизующий принцип Рима... Однако в истории не было даже настоящей горстки настоящих этрусков» [Lawrence, The Florence Museum, с. 437].

И все же богатые захоронения, предметы быта и украшения, причудливые надгробия позволяли сравнить эту, еще не понятную, доримскую культуру с тем римским наследием, которое отметило всю мировую историю после этрусков.

Этруски и Рим

Наиболее последовательно противопоставляет Рим и этрусков Д.Г. Лоуренс; он в целом более увлечен и осведомлен об истории этого народа, чем Джеймс или Блок. Возможно, именно

Первая мировая война как новое воплощение римского разрушительного, завоевательного духа привела английского писателя к исследованию доримского прошлого Италии, которое покоилось либо под землей, либо в музеях.

Авторы, каждый по-своему, отмечают, как этрусские города и расположенные в них некрополи за прошедшие тысячелетия стали органичной частью итальянского пейзажа и географического рельефа. Для Джеймса во время посещения тосканской Вольтерры город предстал своеобразным лабиринтом, где переплетались разные эпохи:

«Небольшой, обветшавший, но все еще величественный доисторический город выглядит... как орлиное гнездо, возвышающееся над сушей и морем; и, учитывая такое расположение, когда эта идеальная обзорная точка с воздуха сопровождается различными деталями..., все эти отдельные элементы поначалу кажутся вам естественно соответствующими друг другу. Это впечатление, несомненно, было немного другим для меня; здесь были перепады высоты, маленькие каменистые улочки, по которым было удобно передвигаться, ворота, выйдя за которые, можно было прогуляться вокруг циклопической стены, здесь были дальние оконечности уходящих вниз выступов и мысов, природные контрфорсы и приятный ландшафт, уютные пригородные местечки...» [James, *Other Tuscan Cities*, III].

Джеймс единственный из литераторов оказался в Тоскане летом. Невыносимый зной июля 1873 г. не позволил ему отправиться исследовать этрусские гробницы, которые тогда лишь постепенно и случайно открывались. Однако он отмечает любопытную особенность Италии и ее пейзажа в этот сезон:

«...в то же самое время, <...> ко мне возвращается чувство совершенного интимного знакомства с Италией, так сказать, без одежды ...эта Италия больше не накрахмалена по-зимнему и сдержанна, с зимними манерами, зимними ценами и зимними оправданиями... она раскинулась широко и привольно, с непринужденной грацией, и от этого стала лишь естественнее» [James, *Other Tuscan Cities*, IV].

Блок, посещая Перуджу и Вольтерру в конце мая 1909 г., наблюдает значительные перемены в социальной жизни, но всю ту же таинственную притягательность пейзажа:

«Жители провинциальных городков неустанно делают вид, что у них есть какие-то занятия, но, кажется, больше неистово погружены в политические дразги... Жить в итальянской провинции невозможно потому, что там нет живого, потому, что весь воздух

как бы выпит мертвыми и, по праву, принадлежит им... Упоительна Перуджия, как старое вино. Вдоволь налюбовавшись ею и минова большую площадь, оскверненную лучшим отелем, мы спускаемся с ее крутого холма, чтобы отдать последний визит знаменитой этрусской могиле Волумниев (*Sepolchro dei Volumni*), лежащей версты за три-четыре в долине, открытой в 1840 году. Хлебные поля, покрытые старыми дуплистыми оливами, усадьба вся в цветах, стертая фреска на стене какой-то фермы, белое извилистое шоссе, кирпичный завод, сенокос, бабы, показывающие сомнительную дорогу» [Блок, 1962, с. 392].

Лоуренс посетил Вольтерру в апреле 1927 г., его приезд совпал с назначением нового подеста, уроженца Флоренции. Замеченные Блоком особенности социальной жизни за прошедшие 18 лет стали еще более очевидными:

«... люди <...> были не уверены, на чьей стороне они хотели быть, и оттого были преисполнены готовности уничтожить всякого, кто был на другой стороне. Эта глубокая тревожность, нерешительность – самые удивительные качества итальянской души» [Lawrence, Volterra, p. 422].

Но, несмотря на ужасную мировую войну, которая наверняка утратила бы наблюдения Блока, окажись он в Италии снова, Лоуренс смотрит на пейзаж старой Этрурии практически глазами Джеймса, при этом пытаясь проникнуть вглубь истории. Он действительно хочет понять, какой была и, возможно, осталась бы Италия, если бы завоевательный дух Рима не стер этрусков и их достижения.

Так, описывая вид на маремму близ Вульчи, Лоуренс подчеркивает созидательные усилия, предпринятые этрусками по обустройству этой местности, и то, как она преобразилась при римлянах – отнюдь не в лучшую сторону:

«Мы были на маремме, той плоской и широкой прибрежной полосе, которая на протяжении столетий была затоплена, и остается одной из самых заброшенных и диких местностей Италии. Судя по всему, при этрусках здесь была весьма плодородная равнина. Но этруски были очень умными инженерами: они осушили землю так, что здесь колосилась рожь... При римлянах, однако, сложная система каналов и уровней воды пришла в упадок... москиты плодились безудержно... а с москитами пришла и малярия» [Lawtence, Vulci, p. 406].

Наблюдая открывающийся пейзаж, Лоуренс продолжает восстанавливать картину этрусской Италии:

«Во дни этрусков, это несомненно, широкие участки побережья покрывал сосновый лес; сейчас такие же сосны растут на склонах гор, которые возвышаются в нескольких милях от берега, и где-то вдоль берега дальше на север... Но сосна не может расти в воде. Поэтому, по мере распространения болот, этрусские деревья исчезли навсегда, а на их месте появились широкие дороги без всяких деревьев» [Lawrence, Vulci, p. 407].

Принципиальная разница, которую Лоуренс усматривает между этрусками и римлянами, — это отношение к жизни. Античность и готическая Европа стремились «произвести впечатление». У этрусков это стремление полностью отсутствует: «Это истинно этруское качество: легкость, естественность, изобильность жизни, без принуждения направить мысль или душу по какому-либо пути» [Lawrence, Cerveteri, p. 341]. Поэтому, продолжает он в другом месте своих очерков, европейцы очень устали от монументальной архитектуры Греции, Рима и готической эпохи, и воображению путешественника по прежней Этрурии милы не дошедшие до наших дней маленькие деревянные храмы и постройки.

Причина, по которой римляне так настойчиво уничтожали всякое упоминание об этрусках, по мнению Лоуренса, проста. Он обращает внимание на то, что у входа в гробницы этрусков неизменно находился лингам, или фаллический камень, однако «можно прожить всю жизнь и прочесть все книги об Индии или Этрурии, но ни слова не найти в них» об этом. Лингамы располагались у входа в мужские гробницы, а подобие «домика» с покатой крышей — у входа в женские. И, рассуждая об этих недвусмысленных символах, Лоуренс приходит к заключению:

«Возможно, именно в настойчивом присутствии этих двух символов в мире этрусков и можно видеть причину тотального разрушения и уничтожения этрусского знания. Новый мир хотел избавиться от этих фатальных, доминирующих символов старого, физического, мира. Жизнерадостная этрусская идентичность была укоренена в этих символах: фаллосе и арке... Сейчас, под жарким голубым апрельским небом, где поют ласточки, мы снова видим, почему римляне называли этрусков порочными... Римляне сами не были святыми; но считали, что должны ими быть. Они ненавидели фаллос и арку, потому что хотели иметь империю, власть и, самое главное, богатство: социальную выгоду. Невозможно весело танцевать под двойную флейту и в то же время завоевывать страны или купаться в больших деньгах. Карфаген должен быть разрушен. Для жадного человека всякий, кто стоит на пути его жадности, воплощает порок и зло» [Lawrence, Cerveteri, p. 342–343].

От этрусских могил и некрополей оставались преимущественно холмики, Джеймс и Лоуренс отмечали характерную бугристость рельефа. Могилы, разумеется, уже были не раз открыты и римлянами, и варварами, но раскопки ученых XIX в. вывели исследования на новый уровень, когда предпринимались попытки систематизировать и изучить находки.

Этрусское влияние причудливо сохранялось в том, что основная масса итальянцев даже в первой половине XX в. жила за счет сельского хозяйства. А некоторые захоронения открывали совсем случайно. Блок и Лоуренс рассказывают легенду об открытии этрусской гробницы... быком, который «оступился в могилу, когда мужик пахал».

С одинаковым удивлением Лоуренс, а раньше него Блок, отметили обустройство этрусских гробниц. Оба сравнивают их с подземным домом; вот как Блок описывает некрополь Волумниев:

«Знаменательны украшения этой подземной “квартиры”: все, что нужно семье некогда Неукротимого, чтобы молитвенно лежать в смертной дремоте, считать века на земле, над головою, молиться, как при жизни, и терпеливо ждать чего-то» [Блок, Т. 5, с. 393].

При этом то, что открывалось исследователям гробниц, не всегда сохранялось во время раскопок. Лоуренс рассказывает, как обнаруженное в Вульчи захоронение поначалу разбиралось варварски: «Вазы и корзины черепков тщательно собирались, а вещи, которые “не имели ценности”, разбивали» [Lawrence, Vulci, p. 410]. Сохранению подлежало все, на чем имелся хоть какой-то рисунок, потому что это позволяло поддерживать высокие цены на рынке антиквариата. Любопытно здесь то, что первоначальные работы проходили по указке Люсьена Бонапарта, брата Наполеона, который в очередной раз, теперь во Франции, вызвал к жизни идею Великого Рима.

Итак, Рим был воплощением неукротимой мощи, перед которым должны были склоняться все, на кого направлялось острие римского копья. Этой культуре крови и войны противостояла другая: «чувствительная, робкая, тянущаяся к символам и мистериям, способная получать истинное наслаждение от самых простых вещей, корчащаяся в неистовых судорогах, но при этом не жестокая и не имеющая природной воли к власти» [Lawrence, Volterra, p. 430].

Примечательно, что Лоуренс на протяжении всех «Заметок об этрусских местах» тщательно описывает «уходящие» типы итальянцев, которые все реже встречались ему, словно были потомками тех, уже ушедших этрусков. В этом смысле он, безусловно, вторит Блоку, признавая, что цивилизация, коммерция и

Первая мировая война постепенно стирают и прежний итальянский характер, и внешность. Но все же в поведении простых итальянцев проблескивали описанные выше черты, которые роднили их с далекими предшественниками.

Посещая Италию после завершения Рисорджименто – эпохи борьбы итальянского народа за независимость и объединения государства, Генри Джеймс сам стремился насладиться ее естественным укладом и видом. Он пишет о ней, и в том числе об этрусских местах, с упоением европейца (каким он себя считал), выросшего на античной и ренессансной истории и культуре. Блок уже более сдержан, замечая диссонанс легкости и трагизма, которым отмечена вся история Италии. Но ни тот ни другой не пытаются отделить древнюю Этрурию от Италии, сформированной римским цивилизующим принципом. Это разделение последовательно подчеркивает Лоуренс, причем античный Рим и средневековая католическая Италия с их ограничениями свободы индивида для достижения власти становятся непосредственными предшественниками Италии при Муссолини, которая откровенно раздражает английского писателя.

Быть художником слова – для чего?

Этот парафраз названия знаменитого эссе М. Хайдеггера «Петь – для чего?» навеян вступлением Генри Джеймса к его венецианским главам. Отмечая, что для литератора нет ничего радостнее, чем «живописать словом», он признается, что в его описаниях не будет ничего нового, да и ему самому не хотелось бы, чтобы это новое появилось. В этом смысле вся Италия, которую к началу XX в. неоднократно посетили и описали как словом, так и красками, многие путешественники, литераторы и живописцы, была известна и ничего не представляла нового, по крайней мере в том, что касалось ее «римской» истории. Но почему люди продолжали сюда стремиться и в чем заключалась задача художника в мире, где ценность прошлого начинала оцениваться числом посетителей музеев? Какие задачи ставили перед собой литераторы – американский, русский и британский, – посещая Италию, изучая ее прошлое и настоящее, особенно этрусков, такой эфемерный тогда еще народ? В чем они видели свою собственную роль?

Генри Джеймс по большей части видит свою миссию в описании всего того «старого» в Италии, что там еще сохранилось. Он не без укоризны взирал на толпы туристов, которые толком ничего

не замечают и не узнают. Однако его Италия – это еще преимущественно благословенное место, где можно насладиться типичной безмятежностью бескрайних просторов. Джеймс не увязывает эту безмятежность с этрусской *joie de vivre*, которую восхищенно осмысливает Лоуренс. Однако он, возможно, сам того не осознавая, воплощает в себе этрусский дух, когда признается, что упоение пейзажем или беседой было важнее планирования поездки или посещения музеев.

Блок, осмысливая цель своих заметок, сообщает:

«Я пишу это не для того, чтобы рассказать другим что-то занятное о себе, и не для того, чтобы другие услышали что-нибудь, с моей точки зрения, лирическое обо мне; но во имя третьего, что одинаково не принадлежит ни мне, ни другим; оно, это третье, заставляет меня воспринимать все так, как я воспринимаю, измерять все события жизни с особой точки и повествовать о них так, как только я умею. Это третье – искусство; я же – человек несвободный, ибо я ему служу.

По этой причине я, как художник, имею сообщить вам, ничего не навязывая (ибо область искусства приемов навязывания не ведает), что описанное мною нисхождение под землю и восхождение на гору имеет много общих черт, если не со способом создания, то с одним из способов постижения творений искусства.

Лучшая подготовка к такому постижению – такое самочувствие, которое возникает в человеке, попавшем в край махаонов на лесной опушке или в край акведука под горой. Я не говорю, что этот способ единственный; но он – самый естественный и самый верный. Его надо достигать упражнением, или – заслужить; упражнение над таким необычным делом в спешке нашей цивилизации сейчас едва ли кому доступно» [Блок, 1962, с. 403–404].

Таким образом, и Блок пытается замедлить ход времени, противопоставляя *dolce far niente*, которое тоже впервые открыли этруски, стремительному натиску римской военной мощи, ко времени писателя дополненного высокими скоростями коммерческого обмена.

Наконец, Лоуренс, посещая этрусские области, и вовсе формулирует философскую концепцию времени и космоса, исходя из дошедших от этого неизвестного народа артефактов. Его осмысление того «искусства», которое осталось от этрусков, с точки зрения писателя как служителя искусства, приводит его к убеждению, что история – это не линейное повествование «от Адама» или от обезьяны, а постоянная смена одной культуры другой, при этом сохраняющей глубокую, хоть и едва уловимую, взаимосвязь.

Удачно продолжая наблюдения Джеймса о превосходстве «надисторических» этрусских древностей и догадки Блока о независимой, вышней цели искусства, Лоуренс предлагает свое объяснение притягательности этрусков в эссе «Флорентийский музей»:

«У Этрурии нет точки отсчета, как нет ее и у Англии... В те глухие времена, когда истории не существовало, одно вторжение следовало за другим... Но во всей этой неразберихе присутствовали две глубоких эмоции, или два культурных ритма. Один из них – очень древний итальянский ритм жизни, связанный с землей, который проникал в каждого завоевателя. Другой – древнее космическое сознание, или культурный принцип доисторического Средиземноморья, особенно его восточной части.

У нас по-прежнему есть миллионы неявленных способов познать космос. Иначе говоря, есть миллионы миров, целых космических миров, которые для нас еще не родились. Каждая религия, каждая философия, сама наука – в каждой из них имеется ключ к космосу, к тому, как его познать. И каждый этот ключ ведет к своей собственной цели познания, затем он становится ненужным. Поэтому религии исчерпывают сами себя, и также наука исчерпывает сама себя, как только человеческое познание достигает своих пределов. Бесконечность человеческого познания лежит в бесконечности новых попыток подойти к бесконечному числу целей, все многообразие которых каким-то образом сводится к одной-единственной, о чем мы узнаем, когда мы ее достигаем. Но новый старт всегда начинается в точке, которая до этого была неизвестна. Что нам требуется осознать, глядя на артефакты этрусков, это то, что они показывают нам последние искры, последние проблески человеческого космического сознания, либо человеческих попыток осознать космос, которые полностью отличались от наших. Идея, что мы ведем свою историю из пещер и каких-то диких жилищ, совершенно детская. Наша история появляется в момент закрытия предыдущей великой фазы человеческой истории, фазы такой же великой, как наша собственная. И скорее уж обезьяна произошла от нас, чем мы от обезьяны.

Цивилизации поднимаются и уходят, как прилив и отлив. И лишь когда наука или искусство попытаются уловить абсолютное значение тех символов, которые еще видны на последних волнах доисторического периода, а именно того периода, который предшествовал нашему, только тогда мы сможем немного приблизиться к тому, чтобы верно увидеть свою связь с человеком, как он есть, был и будет всегда» [Lawrence, The Florence Museum, p. 438–439].

Задача Лоуренса-литератора, таким образом, состоит в том, чтобы через описание этрусских некрополей и остатков материальной культуры помочь современному человеку решить главную гносеологическую задачу: увидеть своего предшественника, за кажущейся наивностью которого скрывалось глубоко интуитивное понимание всего сущего, доступное и сегодня, но в буквальном смысле погребенное под ученостью и разнообразными стандартами. Этого современника Лоуренса поэтично описал английский писатель Энтони Берджесс в предисловии к «Заметкам...»: «Умиравший человек пьет из источника цивилизации, служившей жизни» [Lawrence, p. 445]. Эта высокая гуманистическая миссия – напоить такого человека любовью и доверием к жизни, – которую Лоуренс принимал на себя в «Заметках об этрусских местах», и была попыткой напомнить, что никакой прогресс не может быть оправдан войной ради материальной выгоды. Лоуренс умер спустя три года, в 1930 г., и не узнал, что идея Великого Рима, которая только начинала проявляться в Италии, вновь будет присвоена Германией и приведет к катастрофе.

Литература

James Henry. The Italian Hours. – London, 1909. – URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/6354/pg6354-images.html>

Lawrence D.H. D.H. Lawrence and Italy. – London: Penguin Classics, 2007. – 498 p.

Блок А.Н. Молнии искусства. Итальянские впечатления // Собрание сочинений: в 8 томах. Том 5. – Москва: Художественная литература, 1962. – С. 385–405. – URL: https://imwerden.de/pdf/blok_sobranie_sochineny_v_8-mi_tt_tom5_1962_ocr.pdf

Блок А.Н. Записные книжки 1901–1920. – Москва: Художественная литература, 1965. – 663 с. – С. 139–148. – URL: https://imwerden.de/pdf/blok_zapisnye_knizhki_1901-1920_1965_ocr.pdf

The fleeting nature.

Etruscan antiques in the writers' essays of the second half of XIX – early XX centuries

Abstract. *The article studies travel essays dedicated to Italy composed by writers of the second half of the XIX – the beginning of the XX century. The Anglo-American novelist Henry James, the Russian poet and writer Alexander Blok and the English poet and novelist David Herbert Lawrence visited Italy at different times. James and Blok published their diaries in 1909, while Lawrence first visited Italy in 1912, on the very verge of the First World War, and his main «discoveries», which are discussed in the article, took place already in Italy under Mussolini. These temporal differences make the common features that we find in their observations all the more interesting. For the purpose of analysis, the article focuses on essays about Etruscans. The interest in the semi-mythical people who had a great influence on Italian culture but whose own tangible imprint remained exclusively in funeral structures allows one to trace the curious course of the writers' thought. Noting the monumentality of Italy's pre-Roman past that emerges through geographical relief, James and Blok independently anticipate Lawrence's bold attempt to grasp the epistemological impulse of a man of the distant past in his attempt to comprehend the origin of the world.*

Keywords: *Etruscans; the history of Italy; Alexander Blok; Henry James; David Herbert Lawrence.*

ГЕОМЕТРИЯ
КАК ФИЛОСОФИЯ
ПРОСТРАНСТВА

GEOMETRY
AS A PHILOSOPHY OF SPACE

И.А. Шаронов

Аксиология пространственного порядка – континуум орнамента

Аннотация. Проанализированы аспекты и закономерности организации пространства, обозначена их соположенность орнаменту. Орнамент оказывается укрупнен / масштабирован до закономерностей и структур, где он – имплицативный принцип организации пространства естественной / искусственной природы.

Исследование расширительным образом переопределяет традиционный декоративный локалитет орнамента, очерченный дефинициями семантического знака, именно синтетическая природа орнамента естественным образом предоставляет концептуальные основания его масштабирования. Резюмирована комплексная специфика орнамента, охватывающая разномасштабные элементы и связи пространства, глобального контекста. На этом основании определен аксиологический континуум орнамента.

Ключевые слова: континуум; пространство; природа; синкретизм; орнамент; философия природы.

*Объекты наблюдения: движение абстракций,
ритмические помехи,
инстанции неразделимости
<...>*

*эластичность интервалов
и проницаемость границ*

Е. Захаркив / А. Родионова. Климат

Введение

Природа являет непостижимое многообразие и невообразимую сложность, что в совокупности представляет для человека как порядок со специфическими закономерностями, так и одновременно воплощает видимый хаос. Природа – первичная (естественная) данность – исходное условие пространства, в контексте которого возникла вторая (искусственная) природа, порожденная человеком, во многом определяет условие и возможность его жизни. Собственно, вопрос о природе или материальной реальности в настоящее время «остается камнем преткновения» различных научных сфер [Тимофеева, 2018, с. 167]. Природа как таковая (*per se*) независима от мысли, но сущностное и формообразующее значение приобретают позиции, обозначенные в эпиграфе. Здесь имеет место синкретизм синтеза естественного и искусственного. Синтетическую данность искусственной природы человек создавал на протяжении истории развития. Труд, возделывание и продуцирование направленно упорядочивали, структурировали и вместе с тем уплотняли окружающую действительность в сопряжении с искусством [Лефевр, 1954, с. 34, 62, 101]. Процессы преобразования естественного в искусственное в малом: человек находил / миметически синтезировал и тем самым пересоздавал природу в ее первобытном хаосе, где в точках, метак, чертах, знаках он обретал опору, которая изначально зиждилась на «отвлеченных» позициях абстрактного статуса знака [Гинзбург, 1923, с. 23; Мириманов, 2009, с. 84], затем он обретал магический, культовый, ритуальный, религиозный, а затем и культурный потенциал структурно-нарративного плана, выраженного в условных формах осмысления естественного пространства природы [Беньямин, 2019, с. 297, 298]. Точки, черты, меты, знаки способствовали зарождению крупниц творческого начала человека. Так, в синтезе естественного и искусственного зародился орнамент как форма, вбирающая «древ-

нейшие метафоры памяти» связей естественного и искусственного [Фуко, 1996, с. 211]. Вследствие исторически перманентных процедур воссоздания, встраивания становится возможной адаптивная локализация человека в природе, его обретение в континууме мира. В то же время этот вид орнамента оказывается стертым в непроизвольной памяти (*memoire involontaire*) либо (что в большей степени вероятно) перешел в регистр архивных данных и затерялся в механике архетипов, став обезличенным узором, лабиринтом меандра.

«Жуткое пространство космоса не вне, не вокруг уютного пространства ойкоса, которое мы делим с другими живыми существами, но парадоксальным образом возникает в самой его сердцевине. Внешнее – внутри» [Тимофеева, 2018, с. 170]. Это обуславливает, словно лента Мебиуса, беспрестанную конвертацию и проникаемость векторов мироздания (разнопорядковых, разнонаправленных, разноразмерных), поэтому изначально элементарная поверхность становится «местом особого мира» [Лефевр, 1954, с. 104].

Поверхность земли – фундаментальное условие, предоставляющее возможность жизнедеятельности и развития человека [Гибсон, 1988, с. 35]. Именно на поверхности земли, в «ландшафте» найдены первые «сокровища», инструментализировавшие ход цивилизационного развития, – камни (а затем произведены ядра, отщепы, скребки). Ландшафт естественным образом наделен множеством знаков, как замечает О.А. Лавренова [Лавренова, 2024, с. 21–22]. Земля, песок и глина – первые пигменты, примененные в создании наскальных изображений. Камни – знаки первых ритуальных действий и архитектурных «построек», организации пространств жизни [Гинзбург, 1923]. Первый план артефактов земли закономерно сопряжен и с кристаллизацией аспектуальности искусства, которое также спродуцировано формальным планом, своего рода магическими отметинами (вкраплениями, сколами, точками, линиями) (рис. 1), они в свою очередь представляют структурные начатки аспектуальности орнамента и проявляют его непосредственно своей формой. Эти первичные формальные данности открывают иной план – необычного, небуквального, который из природы и ритуалов синкретизма трансформировался в знак, орнамент, а затем обрел статус искусства. Освоение природы и структурирование хаоса земли через труд способствовало стадийному открытию земли, пространства, затем и мира.

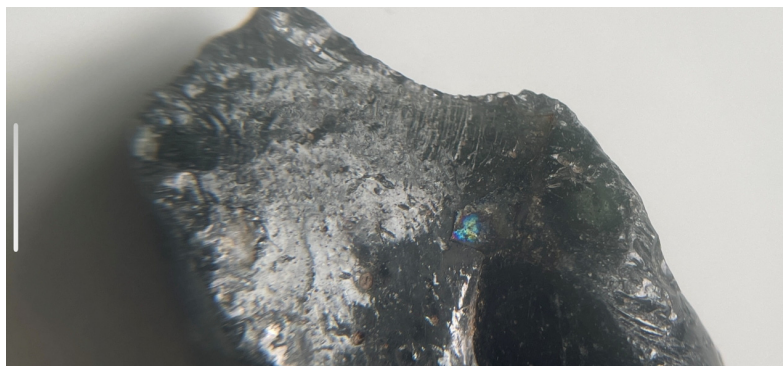


Рис. 6. Отщеп с цветным вкраплением (точка). Источник: фото И. Шарапова

Данную связь проясняет труд Е.В. Сальниковой «Феномен визуального», где ученый приводит пример синтетической проницаемости естественных условий и искусственных позиций, предшествующих формулам кристаллизации феномена орнамента: «Естественными ограничителями растекающегося внимания [человека], стремящегося к максимальной экстенсивности взгляда, могли служить ветки и стволы деревьев, трава и расщелины в скалах, в больших деревьях» [Сальникова, 2012, с. 74]. Затем после прицельного и/или ареального смотрения формировался фокус внимания, длительные цепочки процессов постижения и синтеза опыта: смотрение, видение, выделение, явление, впечатление, эффект, размышление, анализ, сопоставление, типологизация (стадии, по мысли ученого). Ученый констатирует, что все главные характеристики культуры как циклического возделывания (с привлечением мысли культуролога П.Ю. Черносвитова) «опираются на отрефлексированные свойства, закономерности огромного количества природных явлений и феноменов, в конечном итоге за всеми новациями стоят ментальные модели природных процессов, овеществленные в разных материалах, преобразованы человеком на основании природных закономерностей» [там же, с. 70]. «Людей с давних пор завораживает развертывание перед их взором визуальной информации» <...> «самодостаточное природное пространство превращалось в ориентированное на человека эмоционально-информационное начало» [там же, с. 113].

В данном случае высвеченными оказываются структурные отношения: сквозной фокус внимания и периферийное фреймирование ветвей, стволов (формирование позиции точки и очертания

ее ареала, вероятно, предшествующие понятийному разграничению отношений центра / периферии). Эти формальные универсалии оказываются фундаментальными проективными формообразующими потенциалами на протяжении всей истории человечества, сохранившими актуальность и по настоящее время.

Но каким образом здесь оказывается задействован орнамент? Для ответа на этот вопрос мы обобщим ряд высказываний Р. Арнхейма об орнаменте, вследствие чего становится релевантной мысль о его корреляции, связи с миром, поскольку орнамент возникает буквально из всего (*in rebus*), и нет вещей, форм, предметов, растений, цветов, птиц, животных, которые оказались вне объективаций порядка орнамента¹. Орнамент, по мысли Р. Арнхейма, покрывает не только континуум предметного порядка, но и объектность, ситуативность и событийность [Аванесян, 2019, с. 76; Арнхейм, 2007, с. 138]. Обозначенный Р. Арнхеймом план в некоторой степени снимает буквальный покров репрезентативности орнамента и маркирует его референциальную открытость миру [Харман, 2023: 138]. Со своей стороны подчеркнем, что для орнамента является ключевым прежде всего внепредметный абстракт – категория структурного плана² – алгоритм связи (*per se*). Интересно, что отечественный философ В. Подорога, соглашаясь с Р. Арнхеймом, считает «искусство составления схем и картирование <...> опытом совершенной мысли», очевидно, подразумевая значимость идеалистического модуса абстрагирования [Подорога, 2017: 81]. В данном аспекте мы и позиционируем актуализацию орнамента. Поэтому фреймируем не столько образные потенциалы орнамента, сколько абстрактные, неизобразительные структуры, намечающие очертания модели, которые кратко обозначены в данном исследовании. В этом контексте целесообразным представляется масштабирование орнамента от традиционных предметных дефиниций и декоративного плана к укрупненному абстрактному алгоритму системной связи (покрывающей аксиологию пространственного порядка), поскольку орнамент континуально преодолевает предметность и достигает закономерностей онтологического плана.

¹ Подтверждением служит практически любой каталог, где представлены элементы, мотивы и непосредственно орнаменты основных стилей истории искусств. Например, современный отечественный ученый-орнаментовед Н.А. Иванов указывает: «Орнамент в поле визуального представлен чрезвычайно разнообразно – миллионами орнаментальных мотивов» [Иванов, 2018, с. 7].

² Данной аспектуальности орнамента посвящен ряд научных работ: [Шапоров, 2021а, 2021б, 2023б].

Пропозиция: внепредметный абстракт орнамента

(1) Аксиология орнамента краеугольным камнем граничит как с аспектуальностью структуры и формы, так и их данности (*per se*), маркируя тем самым встроенность орнамента в онтологические планы [Харман, 2020, с. 95]. В макромасштабе фрагментированная целостность Вселенной сопрягает как упорядоченность, так и хаотичность. В этом контексте следует привести высказывание о связи формы и онтологии. Лишенный «всякой формы вообще, такой элемент оказывается не естественен для сознания. Поскольку первой формой может быть только *форма* данности вообще», – обобщая античные устои плана онтологии, настаивал философ О.М. Наговицин в труде «Онтология формы» [Наговицин, 2019, с. 19]. Другими словами, опредмечивание элементов, связи / связности проявляющим образом порождает форму в их соединении. Тем самым связь является формообразующим условием. Собственно, порожденная связностью элементов форма проявляет и некую целостность. Это отхождение, процедура абстрагирования необходима как образный тумблер, переключающий фокус внимания из предметного в абстрактный регистр.

(2) Обозначим и параллельную подкрепляющую траекторию, которая верифицирует предложенный дискурс, обозначенную философом и социологом А. Лефевром, пишущим следующее: «новый реализм изменяет основные понятия искусствоведения, обогатив и преобразуя их. Освещая прошедшее (традиционное), он ставит совершенно по-новому старые проблемы эстетики и истории искусства» [Лефевр, 1954, с. 12]. Интересно и то, что А. Лефевр позиционирует орнамент именно в качестве абстракта, чистый вид его связан с «отсутствием всякого содержания» при том, что он локализован, по его мысли, в регистре декоративного искусства [там же, с. 22].

В этой связи в настоящее время масштабирование тектонических смещений, абстрагирование оказываются во многом возможными через открытость и доступность цифровых траекторий, чья природа концептуально предоставляет гибридный интерфейс сопряжений, комплекс изображений и текста, охватывающий практически в мгновение как доступ, так и множественный опцион информационных планов.

(3) Подчеркнем, что дискурс данного исследования суммарно учитывает обозначенные позиции: онтологический аспект формы (О.М. Наговицин) орнамента, мысль об орнаменте-абстракте

(А. Лефевр), в качестве третьей позиции приведем ссылку об аксиологическом аспекте орнамента ученого Т.Ю. Быстровой из книги «Введение в философию дизайна: вещь, форма, стиль»: «узоры лишены прямой практической значимости и свидетельствуют о возникновении ценностного сознания» [Быстрова, 2001, с. 165, 166]. Очевидность этой утраты маркирует правая часть приведенной иллюстрации (рис. 2). Значение узоров (орнамента), по мысли ученого, маркирует систему ценностей. Связь орнамента и ценностного плана существенна, но поскольку данное исследование не посвящено непосредственно семантическим аспектам орнамента и его значению (значением наделяют собственно данности: *данность* → *значение*), мы попытаемся затронуть аспектуальность *данности* / *данностей* формы, ее природу и специфику, так как «форма всегда уже форма смысла, а смысл открывается в познании интенциональности, относящейся к объекту» [Деррида, 2017, с. 129]. В этом аспекте уже природные данности являют план *артефактов природы*, представляют в своем роде «отпечатки концептуального значения» *некой целостности* и одновременно *разнообразия*³, что инструментально способствует построению последующих конфигураций, которые нашли отражение / воплощение⁴ в точках, чертах, метях, знаках орнамента. Например, мы можем кроме корреспондирующих формальных и цветовых позиций точек / звезд на приведенных иллюстрациях (рис. 1, 3) спекулятивно отметить их масштабирование, а затем перейти к формальному плану изображений, где точки и цветовая полифония обладают своего рода прототипической симметрией. В орнаменте, с одной стороны, задействованы потенциалы естественных условий данности природы, а с другой – их искусственная фиксация, где в результате синтеза он проявлен. Знаки, меты, черты, точки (как элементы и как план орнамента) оказываются магически привлекательными как для предков человека, так и для научного исследования в XX в. Так, немецкий ученый З. Кракауэр обозначил множественные связи орнамента и природы с учетом идей масштабирования, которые мы относим непосредственно к онтологическим регистрам природы и формы [Кракауэр, 2019; Шарапов, 2022].

³ Здесь под целостностью и разнообразием мы подразумеваем проективное обращение к пространственной данности природы.

⁴ Также необходимо сказать и об условности знака, поскольку искусство не буквально, а опосредованно, синтетически *отражает* / *воплощает* данные о мире и его объектах / ситуациях / событиях.



Рис. 2. Сопоставление. Орнамент «Акант» и фоновые цезуры, 1875, художник В. Моррис, источник: фото и коллаж И. Шарапова

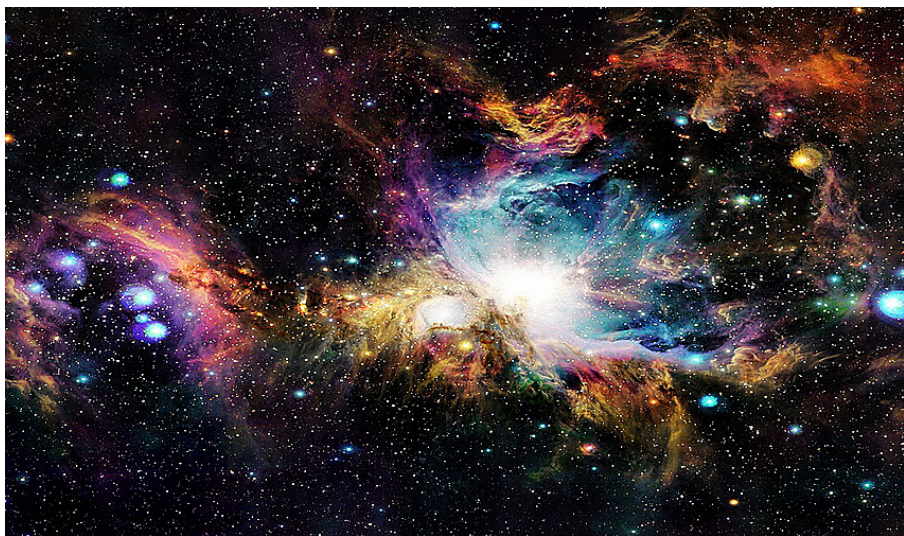


Рис. 3. Галактические скопления Вселенной, источник: Google

Дескрипция когнитивных траекторий: проективная основа орнамента

Проведем небольшой эксперимент, обратившись к умозрительному опыту человека в природе, чтобы понять некоторые паттерны поведения. Вероятно, именно они нам помогут понять специфику орнамента в аспекте когнитивных механик.

Итак, оказавшись в дикой природе, мы прежде вглядываемся, замираем, останавливаемся перед ликом природы, непознанного.

Линейные *траектории* взгляда пытаются выделить *точки*, которые фиксируют его притяжение, затем они же могут стать пунктиром траектории пути, так возникает дорога. *Точки порождают линию* (условная линия, вероятно, не станет идеально прямой, поэтому возникает *зигзаг* и/или производные от *радиуса S-образные линии*, причиной тому – вероятностные потенциалы естественных преград в пространстве); оказываясь у воды (ручья, реки, моря), человек идет вдоль *линии* берега, плывет = преодолевает, достигает противоположного берега (тем самым соединив / скрепив собственным движением и опытом две разрозненные *точки в пространстве*); созерцает, глядя на ближний план, *сфокусировав* взгляд на предметности и/или устремляет взор в *даль* (выделив тем самым *точку фокуса* внимания либо *ареал* пространного плана, который пребывает в его *радиальных* границах). Вероятно, эти траектории имеют *вариативное повторение*, но главным является то, что они структурно и определяющим образом коррелируют беспредметно / абстрактно / обезличенно с опытом производства человеком знаков орнамента. В зазоре между берегом и кромкой воды нам откроется *точечное* мерцание онтологии природы и суть ее пластических связей, взаимодействий лишь на мгновение, затем мы вновь вернемся к перманентной неотъемлемости континуума предметно-пространственных материальных данностей. Вглядываясь в слепые пятна цезур⁵ листы, где проскальзывают конструкторы контрапунктов *линий* ветвей (*прямые* как I, *радиальные* как

⁵ Как правило, в качестве примеров орнамента исследователи, художники, искусствоведы, дизайнеры и архитекторы традиционно приводят закономерности упорядоченности формы и ее элементов, т.е. наиболее ближний рационализированный план, в нашем случае также обозначены точки, черты, меты, знаки в качестве орнамента вслед за В.Б. Миримановым и приведены иллюстрации и коллаж (рис. 2). Совместив на примере конкретного орнамента планы рационального / иррационального, сместив фокус внимания к ритму темных цезур в орнаментальном изображении английского художника В. Морриса. Ритм, как известно, выступает одной из ключевых категорий формы и орнамента. Собственно, ритм и форма проявляют остаточный синтез построений в изображении орнамента и являются «случайность» в аспекте рациональной прагматической логики, что позволяет сделать наглядными одновременно как закономерный порядок, так и его абстрактный уровень природы и прагматики разнообразия [Шарапов, 2023а, с. 101–102]. Данную процедуру абстрагирования предельно рациональной формы, в основе которой античный мотив листа аканта, мы предлагаем читателю произвести самостоятельно, сфокусировавшись на темных пятнах приведенного орнамента, являющихся фоновыми: почувствовать их расположение, направленность, конфигурацию, размерность, своего рода «абстрактный вайб» формально-го плана, течение и пульсацию.

скобка, *тринитарные* как Y), нам будет предоставлен краткий доступ к абстрактному многообразию алгоритмов связи – действительной природе орнамента / паттерна через обращение к реальности / умозрению / памяти.

В данном пассаже задействовано буквальное описание, и через него предпринята попытка краткого исследования, маркирующего некоторые пределы основ и траекторий бытийного плана орнамента, где в «корреляции мира и отображающих его данных» просматривается онтологический план орнамента [Аванесян, 2019, с. 93]. Кроме того, мы выделили курсивом в пассаже ряд опорных позиций, маркирующих ценностную аспектуальность формальных алгоритмов, проективно обуславливающих продуцирование орнамента на когнитивном уровне.

В чем-то аналогичные паттерны и траектории возникнут и в случае, если мы рассмотрим изображения (рис. 3) со звездами, планетами, светилами, которые воплощают своего рода центры, складывающиеся в созвездия и галактики. В наследии немецкого философа В. Бенямина есть замечательный пассаж, посвященный проективной корреляции орнамента и звезд, он также послужит нам опорой в верификации спекулятивного дискурса данной статьи. По Бенямину, «Орнамент – образец миметической способности» человека, являет «высшую школу вчувствования» [Беньямин, 2012, с. 187]. Затем философ отсылает нас к звездам, их точечные позиции являют вид неба: во встрече взглядов орнамент открывает ауратичность. «Орнамент удерживает взгляды звезд» [там же, с. 187]. Это спекулятивное видение орнамента, по Бенямину, верифицирует масштабируемость связей точек / зрачков / взора, ряд которых обуславливает закономерную множественность ракурсов фокализации, применительной в отношении природы орнамента. Наследие Бенямина предлагает и другие примеры проявленности связей, корреляций. Например, «всматриваясь в крону [дерева] и следя взглядом за ее движениями, я почувствовал: как мои слова сразу оказались в плену, они в одно мгновение в моем присутствии снова вступили в древний брачный союз с деревом», данный план высказывания открывает синкретизм орнамента в качестве связи, венчающей «союз образа и речи» [Беньямин, 2012].

Завершим текст статьи предположением, что у читателя все же могут возникнуть или остаться неразрешенные вопросы, связанные со спекулятивным подходом исследования орнамента и, в частности, со смещением орнамента к абстрактной беспредметной модели. В этой связи, опустив предельно разработанные нормативные традиционные планы орнамента (знаковый, семантической

декоративный и художественно-эстетический, каждый из них являет по отношению целостности мира его проекцию), мы необходимым образом затронули некоторые позиции первооснов орнамента, приоткрыв тем самым его онтологический план. В настоящее время структура в связке с эстетикой (открывает абстрактные алгоритмы, локализованные на различных планах, исходя из диапазона технологически возможных разрешений, в их основании – корреляты и связи) предполагает формообразующим образом вектор смещений / расширений / деконструкции традиционных представлений и дефиниций.

В качестве непосредственного ответа на резонные вопросы о легитимности предложенного подхода и моделях орнамента, верифицирующих множественную аспектуальность абстрактного порядка, мы отсылаем читателя к работам, посвященным орнаменту, где конкретизирован «дискурс орнамента в архитектуре XX в.» и выявлены позиции орнамента на градостроительном уровне в корреляции природы и искусственных закономерностей формирования Северной столицы России [Шарапов, 2021; Шарапов, 2023, с. 95–104].

Заключение

Итак, орнамент проективно прослежен и выявлен в основании природы и формы как алгоритм связи (*per se*). Форма парадигмально обуславливает координацию, генерирование, восприятие феноменов, объектов и пространства, вместе с ней орнамент проективно оказывается определен природой и механикой специфики зрения. Соответственно, это является основанием для позиционирования орнамента в качестве предмета онтологии и маркером соответствующего ценностного плана в аспекте формообразующей данности.

Обозначенные начатки формального плана (точки, черты, меты, знаки) и их структурная локализация в материальном мире выступают как протоэлементы, маркеры порядка, открывают нам алгоритмы, в которых оказывается проявлен протоорнамент. Знаково, что данный феномен оказывается проявленным не столько предметно, в качестве первичных элементов, структур в построении искусственной среды, сколько в интегративной локализации закономерностей природы, мироустройства (*per se*).

Орнамент процессуально вмещает регистр прегнантных доформальных закономерностей, проекцией которых оказывается

формообразование природы. Данный план закономерностей и организации пространственной распределенности орнамента открывает именно социокультурный дискурс технических расширений, итальянский философ Дж. Агамбен пишет о них, как об усилителях аспектуальности абстрактного [Агамбен, 2012, с. 28], что в свою очередь проективно обеспечивает специфический модус соответствующих мыслительных конструкций и закономерное смещение в понимании норм традиционных конструктов (в данном случае орнамента).

Аксиология орнамента интегрирована как в основах, так и в связях, охватывающих разномасштабные глобальные контексты и пространства, поскольку орнамент потенциально обуславливает алгоритмы масштабируемой связности картины мира, культуры, человека. Орнамент проективно открывает природу простейших абстрактных знаков, в которых мы прогностически откроем укрупненную пластическую данность и связность мира.

Литература

- Аванесян А.* Метафизика сегодня. – Москва: V–A–C press, 2019. – 108 с.
- Агамбен Дж.* Что современно? – Киев: Дух І Літера, 2012. – 78 с.
- Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. – Москва: Архитектура-С, 2007. – 392 с.
- Беньямин В.* Судьба и характер: эссе. – Санкт-Петербург: Азбука: Азбука-Аттикус, 2019. – 448 с.
- Беньямин В.* Учение о подобии. Медиаэстетические произведения. – Москва: РГГУ, 2012. – 228 с.
- Быстрова Т.Ю.* Вещь. Форма. Стил: введение в философию дизайна. – Екатеринбург, 2001. – 288 с.
- Гибсон Дж.* Экологический подход к зрительному восприятию / ред и вступ. Ст. А.Д. Логвиненко. – Москва: Прогресс, 1988. – 464 с.
- Гинзбург М.Я.* Ритм в архитектуре. – Москва: Изд. Среди коллекционеров, 1923. – 119 с.
- Деррида Ж.* Голос и феномен: работы по теории знака. – Санкт-Петербург: Алетея, 2017. – 208 с.
- Иванов Н.А.* Орнамент: герменевтика и глоссарий. – Москва: Этерна, 2018. – 352 с.
- Кракауэр З.* Орнамент массы. – Москва: Ад Маргинем Пресс: музей современного искусства «Гараж», 2019. – 240 с.
- Лавренова О.А.* Колористическая семантика культурного ландшафта // География искусства: смыслы пространства: сборник статей. – Москва: Институт научной информации по общественным наукам РАН, 2024. – С. 21–52.
- Лефевр А.* Введение в эстетику. – Москва: Иностранная литература, 1954. – 120 с.

Мириманов В.Б. Первобытное и традиционное искусство. – Москва: Форум, 2009. – 272 с.

Ноговицин О.М. Онтология формы. – Санкт-Петербург: Изд-во РХГА, 2019. – 196 с.

Подорога В.А. Антропограммы. Опыт самокритики. С приложением дискуссии. – Санкт-Петербург: Изд. Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2017. – 336 с.

Родионова А. Климат / пред. Е. Захаркив, А. Тальский. – Санкт-Петербург: Порядок слов, 2022. – 60 с.

Сальникова Е.В. Феномен визуального. От древних истоков к началу XXI века. – Москва: Прогресс-Традиция, 2012. – 576 с.

Тимофеева О. Черная материя // Нечеловеческие опыты гостеприимства: антология. – Москва: V–A–C press, 2018. – С. 166–177.

Фуко М. Расстояние, вид, исток // А. Роб-Грие Проект революции в Нью-Йорке. – Москва: Ад Маргинем, 1996. – С. 207–220.

Харман Г. Искусство и объекты. – Москва: Изд. Егора Гайдара, 2023. – 440 с.

Харман Г. Спекулятивный реализм: введение. – Москва: Рипол классик, 2020. – 290 с.

Шарапов И.А. Дискурс орнамента в архитектуре XX века // Художественная культура. – 2021а. – № 2 (37). – С. 60–87.

Шарапов И.А. Дискурс орнаментального в архитектуре Л. Кана // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2021б. – № 2 (49). – С. 32–36.

Шарапов И.А. Ландшафт дома-дворца князя А.Д. Меншикова в Петербурге // Искусство петровской эпохи. К 350-летию императора Петра I – основателя Императорской Академии художеств и наук // Коллект. моногр. по мат-лам. межд.-научной конф. XXXIII Алпатовские чтения 24 ноября 2022 г. РАХ, Москва / науч. рук. Д.О. Швидковский, науч. ред. Е.О. Романова. – Москва: Российская академия художеств, 2023а. – С. 95–104.

Шарапов И.А. Трансформация орнамента. Зигфрид Кракауэр: от декора к концепту // Академический вестник УралНИИпроект РААСН. – 2022. – № 2 (53). – С. 46–50.

Шарапов И.А. Текст и орнамент в архитектуре: трансформация от предмета к пространству // Архитектура и современные информационные технологии. – 2023б. – № 1 (62). – С. 62–77.

The axiology of space is the continuum of ornament

Abstract. *The aspects and patterns of the organization of space are analyzed, their correlation with the ornament is indicated. The ornament turns out to be enlarged / scaled to patterns and structures, where it is an implicative principle of organizing the space of natural / artificial nature. The study broadly redefines the traditional decorative locality of the ornament, outlined by the definitions of the semantic sign, it is the synthetic nature of the ornament that naturally provides the conceptual basis for its scaling. The complex specificity of the ornament is summarized, covering the diverse elements and connections of space, global context, on this basis, the axiological continuum of the ornament is determined.*

Keywords: *continuum; space; nature; syncretism; ornament; philosophy of nature.*

РУССКАЯ АКАДЕМИЧЕСКАЯ
ШКОЛА И МИР

RUSSIAN ACADEMIC SCHOOL
AND THE WORLD

К.А. Бекетов, Н.К. Бекетова

Особенности зимнего пленэра в творчестве иностранных художников

Аннотация. Творческие экспедиции Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, основой которых является пленэр, преследуют широкий спектр смыслов: социализация иностранцев в коллективе студентов и преподавателей академии, интеграция в художественное пространство РФ, продвижение классического фигуративного изобразительного искусства за рубежом. В рамках данных задач решаются в том числе элементы образовательного характера, в частности, особенности пленэрной живописи на просторах России в специфических условиях русской зимы. В статье приводится пример организации творческой экспедиции в Карелию с разбором характерных особенностей восприятия и отражения в живописи зимнего пейзажа в работах зарубежных художников.

Ключевые слова: зимний пленэр в Карелии; особенности зимнего пленэра; иностранные художники; выставка; Сортавала, Санкт-Петербургская академия художеств.

Художественный образ русского пейзажа у большинства молодых иностранных художников формируется на основе изображений, как правило, старых мастеров, работы которых можно увидеть в виртуальном пространстве или в иллюстрациях зарубежных изданий. Побывать же в России, поработать с этюдником в городе или на природе – это устойчивое желание многих зару-

бежных как профессиональных живописцев, так и тех, кто только начинает свой путь в мире изобразительного искусства.

Десятки иностранцев, ежегодно пополняя ряды Санкт-Петербургской академии, формируют уникальную художественную среду из представителей более сорока государств пяти континентов планеты. Начиная с 2016 г., в академии осуществляется многопрофильная работа с иностранными учащимися, включающая вопросы интернационализации художественного образования, а также предусматривающая в рамках программы «Безграничная Россия» участие молодых людей в различных культурных мероприятиях, в том числе в творческих экспедициях, в первую очередь в труднодоступные места: в Сибирь, в районы Крайнего Севера, в горные, степные и таежные регионы Российской Федерации [Бекетов, Бекетова, 2020; Бекетов, Бекетова, Беляев, 2020; Аккультурация..., 2021]. Именно в глубинке, по нашему мнению, возможны удивительные встречи художников с нетронутыми, почти первозданными природными ландшафтами, где можно соприкоснуться с сохранившимся старым укладом повседневной жизни местного населения, ознакомиться с традициями и национальными особенностями малочисленных народов мультинациональной и многоконфессиональной России. Помимо основной части проекта – пленэра путешествие всегда включает множество элементов коммуникации с местным населением, членами местного художественного сообщества, общение со средствами массовой информации, участие в промежуточных и итоговых выставках. Зачастую экспедиции сопряжены с длительными переездами, в которых путешественники живут не обязательно в комфортных условиях гостиничных номеров. Нередко приходится оставаться на ночлег в охотничьих избушках, в палатках, а порой и вовсе в тайге под открытым небом. При этом пленэристы довольствуются непритязательной пищей, в том числе самостоятельно добытой на рыбалке или на охоте. Особую остроту в пленэрной живописи добавляют суровые зимние условия, когда художники вынуждены работать при низких температурах, в снегопад, метель, стоя по колено, а то и по пояс, в сугробах.

Очередным пунктом творческого десанта в 2022 г. стала Карелия (рис. 1). Выезд в Сортавалу был намечен на первую декаду февраля. За две недели до поездки были согласованы все вопросы с принимающей стороной – социально-культурным молодежным центром г. Сортавалы. Нашими карельскими коллегами из регионального отделения Союза художников России были тщательно подобраны и предложены живописные места для пле-

нэрной работы, а также исторические и культурные локации для ознакомления иностранцев с историей и культурой карельской земли. Были запланированы мастер-классы с местными любителями живописи в помещении молодежного центра. Накануне путешествия мы решили организовать своего рода тренировочный пленэр в академическом саду с целью подготовиться к работе в зимних условиях: поэкспериментировать с одеждой, обувью, а также с материалами и красками для живописи и рисунка. Все приглашенные в группу студенты в течение двух дней прошли курс молодого «пленэриста» на десятиградусном морозе. Старшие товарищи, ранее уже испытывшие на себе тяготы зимних пленэров, советовали молодым, неопытным друзьям, никогда прежде на работавшим при отрицательных температурах, правильно экипироваться: брать с собой термос с горячим чаем и бутербродами, перчатки, обувные стельки с электроподогревом и, самое важное, конечно же, тепло одеваться.



Рис. 1. Иностранные художники Санкт-Петербургской академии художеств на пленэре в парке Рускеала. Фото К.А. Бекетова

И все же, несмотря на предостережения, двое студентов еще на этапе подготовки не выдержали испытаний, простудились и не смогли продолжить участие в экспедиции. Остальные художники достойно справились с бременем холода, снега и штормовых ветров Русского Севера.

В течение последующих двух недель 36 художников работали на пленэре в окружении зимних лесов, замерзших рек и озер, старых городских построек уходящего истоками в XV в. Сортавалы-Сердоболя. А когда непогода совершенно не позволяла работать на воздухе, в залах молодежного центра студенты с удовольствием писали портреты местных жителей, одетых в традиционные карельские наряды эпохи раннего Средневековья. Для местных любителей живописи художники в неформальной обстановке провели мастер-класс, обстоятельно разобрав работы участвовавших в мероприятии сортавальцев. В первые дни пребывания на карельской земле для студентов была организована интересная и содержательная встреча с краеведом, знатоком творчества карельских живописцев В. Рыстовым. И, конечно, молодые художники не обошли вниманием музей Северного Приладожья, знакомство с богатой этнографической экспозицией которого, несомненно, послужило важной составляющей в постижении истории и культуры Карелии. Именно такой поэтапный (поэтапный) метод познания культурных основ того или иного этноса, по нашему мнению, позволяет художнику не только талантливо, но и правдиво изображать нашу действительность [Грачева, 2022].

Несмотря на сложные погодные условия, художники все же поработали в горном парке «Рускеала», обустроенном на месте карьерной выработки мрамора и в настоящее время затопленном водой. На северном побережье Ладожского озера в деревне Рауталахти в духовно-просветительском комплексе «Северная Фиваида» перед пленэром удалось ознакомиться с этнографической экспозицией, демонстрирующей быт местного населения, предметы украшений, орудий труда, повседневную и праздничную одежды, фотодокументы разных времен. Было написано несколько живописных этюдов в ландшафтных заповедниках на вершинах гор Паасо и Кухавуори с потрясающим видом на реликтовые хвойные леса, озера, дымящийся трубой паровоз, пересекающий долину в направлении из Сортавалы в Рускеалу. А в историческом парке «Бастийон» с реконструированной скандинавской крепостью на месте древних раскопов помимо пленэра студенты поупражнялись в метании копья и топора, стрельбе из лука и разыграли сцену «взятия снежного городка» с использованием снежных «боеприпасов». В завершающий день пребывания в Карелии гостеприимные хозяева организовали в выставочном пространстве молодежного центра для жителей города экспозицию из более двухсот живописных и графических работ, выполненных художниками во время пленэра.

Участвовавших в экспедиции художников условно можно разделить на две группы: первые – те, кто проживает в средних и северных широтах, вторые – жители южных регионов с теплыми, бесснежными зимами. Первую группу составляют в основном канадцы, североευропейцы и наши соседи, монголы и китайцы, выходцы с левобережья Хуанхэ – от Синьцзяна до Пекина. Если первые хорошо и быстро адаптируются к суровым условиям зимних пленэров, то вторые требуют многократных пояснений, рекомендаций и даже жестких ограничений на те или иные действия во избежание получения обморожения и предотвращения заболеваний, а также возможных травм.

Как правило, в начале пленэра художники начинают экспериментировать с красками, скрупулезно пытаясь отобразить состояние на холсте. Однако в дальнейшем, столкнувшись с резкой переменой погоды, а также непродолжительностью светового дня, они приходят к пониманию, что времени на работу совершенно недостаточно. Поэтому живописцы стараются как можно быстрее заложить основные пятна выбранного сюжета, максимально запомнить состояние и уже в дальнейшем использовать свое мастерство и способность придумывать, создавать, творить. Кроме того, перед выходом на пленэр студенты заранее готовят холсты – наносят имприматуру, более тщательно подбирают материалы для работы при низких температурах. И, конечно, особое внимание к экипировке. Глядя на опытных русских художников, стоящих с этюдником на снегу, совершенно не комплексующих по поводу внешнего вида собственной одежды и обуви, предназначенной для рыбной ловли на льду, зарубежные коллеги довольно быстро приходят к выводу, что романтический образ художника в шляпе или без, вне всякого сомнения, хорош, но в иное время и в другом месте.

И все же какими бы не были трудными, неблагоприятными условия экспедиций, они ни в коей мере не влияют на желание художников работать и создавать замечательные произведения. Нередко из-под кисти живописцев в экстремальных условиях выходят потрясающие по колориту, экспрессии, замыслу этюды, которые не только служат в дальнейшем материалом для создания картин, но зачастую их можно самостоятельно экспонировать на выставках.

В качестве примера видения карельской природы, способности сформировать в сознании ее образ с дальнейшим изображением на холсте рассмотрим несколько характерных условно

быстрых этюдов, созданных иностранными живописцами на зимнем пленэре.

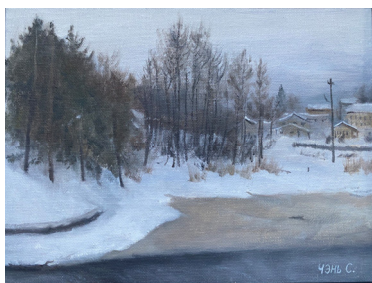


Рис. 2, рис. 3, рис. 4. Самуэль Чэн Чживей (Сингапур) и его этюды

Молодому художнику из Сингапура Самуэлю Чэн Чживею (рис. 2) в сложных для него зимних условиях не совсем удался первый этюд «Вечерний город» (рис. 3), выполненный в Сортавале. Начал он с того, что неудачно скомпоновал изображение, разделив холст пополам по горизонтали видами моста и домовыми строениями, а затем и вовсе растерялся, пытаясь добиться идеального колорита снежного покрова. В итоге снег получился серым, каким-то безликим. Это как раз тот случай, когда художник впервые увидел и попытался написать снег несколько прямолинейно, можно сказать, упрощенно, в лоб. Тем не менее автору удалось довольно хорошо изобразить предсумеречное состояние воздушной среды. В дальнейшем Самуэль учел замечания своих старших товарищей и написал несколько крепких этюдов с живописным разбором фактуры зимних сугробов (пример: «Окраина Сортавала» (рис. 3)).

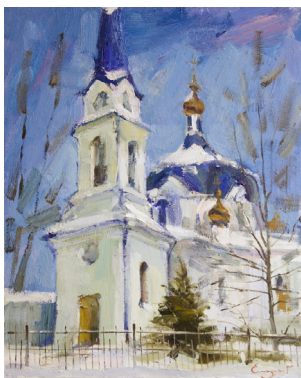


Рис. 5, рис. 6. Григор Егиазарян (Армения) и его этюд

Армянский художник (рис. 5), неплохо понимая особенности зимнего пленэра, в большей степени сосредоточился на городских сюжетах. Работа вблизи общедоступных построек позволяет время от времени заходить в помещение и согреться, тем самым продлевая сеанс для детального продумывания выбранного сюжета и одновременно получая дополнительное время для завершения этюда. В картине «Зимний вид на Церковь Николая Чудотворца» автору удалось колористически передать состояние морозного дня, умело распределив оттенки белого между цветом стен самого храма и лежащего на крыше и куполах снега. Весьма гармоничным выглядит также цвет синих куполов на фоне морозной дымки и глубокого голубого неба (рис. 6).



Рис. 7, рис. 8. Альба Морено (Испания) и ее этюд

Для испанки Альбы Морено (рис. 7), как для всех художников, представлявших южные регионы, работа с масляными красками на морозе оказалась непростой задачей. Сконцентрироваться во времени, понять и найти решение, передать изображение белого на белом оказалось непростым делом. Однако тонкое, внимательное наблюдение за достаточно быстрыми изменениями цветовых отношений позволило автору придать каждому элементу ландшафта в этюде «Камыши» свою предметную индивидуальность, характерную для данного времени года (рис. 8).

Индийский живописец Пранав Саклани (рис. 9) в карельской зиме сначала увидел только два цвета – белый и серый. П. Саклани показалось, что монохромное состояние окружающей природы настолько далеко от благоухающей разноцветьем родины, что ему совсем не хватит воображения, чтобы наполнить холст позитивным настроением, которое он всегда стремится передать зрителю. Вместе с тем, преодолевая климатические неудобства и находясь в непрерывном поиске, художник, используя ограниченную цветовую палитру, сумел найти интересное решение. Всполохи перистых облаков на нежно-голубом небосклоне будто теплым покрывалом легли на заснеженные озерные дали (рис. 10).



Рис. 9, рис. 10. Пранав Саклани (Индия) и его этюд

Теводрос Абебау Зелеке (рис. 11) родом из Эфиопии. До приезда в Россию о существовании снега и о том, что снег белый, он, конечно, знал. И каково же было удивление художника, когда он увидел, что, во-первых, снег не белый, а во-вторых, имеет множество оттенков. Сделав для себя неожиданное открытие, Теводрос довольно быстро разобрался в палитре и с присущей ему остротой написал несколько замечательных этюдов, один из которых «Крыша под снегом» представлен на рис. 12. Стоит отметить на-

ходчивость молодого художника. В один из морозных дней Теводрос оставил перчатки в номере отеля. И когда группа поднялась на гору Паасо, температура достигла отметки -20°C . Теводрос и в этот раз не растерялся. Завернул руки в бумагу, а поверх бумаги намотал скотч. Так и работал эфиопский живописец более двух часов на горе, не чувствуя холода, хотя все же кончики пальцев слегка приморозил.



Рис. 11, рис. 12. Теводрос Абебау Зелеке (Эфиопия) и его этюд

Для аргентинца Николаса Оливасси (рис. 13) в пленэрной живописи источником вдохновения является прежде всего отношение света и цвета. Как живописцу, впервые увидевшему снег только в России, ему было любопытно наблюдать за солнечным

светом, отражающимся на различных естественных фактурах. В этюде «Дом на окраине» (рис. 14) три четверти полотна занимает искрящийся на солнце снег. Широкими мазками автор пытается передать весь спектр цветовой гаммы, переходя от светло-голубого к фиолетовому. На дальнем плане сугробы, опоясывающие избу, попадая в наиболее интенсивную область освещения, приобретают дополнительные оттенки белого, выходя за грани голубого в область теплых тонов. Несмотря на довольно сложную задачу, художнику все же удастся гармонизировать тональные различия в светах и тенях и придать предмету присущую ему фактуру.

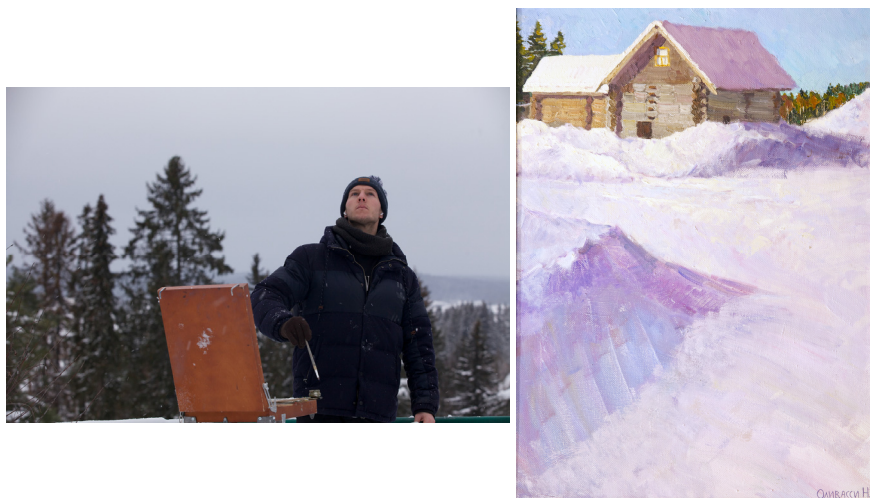


Рис. 13, рис. 14. Николас Оливаси (Аргентина) и его этюд

Китайский график Ху Чжоньюнь (рис. 15), в предлагаемых условиях низких температур, метели и густой облачности с помощью угля и соуса выполнила полиптих «Карелия» (рис. 16, 17, 18, 19). Пытаясь передать ощущение глубины пространства, она обращается к традиционной китайской живописи, используя ритм и паузы, чередуя монохромное пространство светлых и темных пятен неба и снега с деревенскими строениями, зарослями кустарника и прибрежного камыша. А уже в условиях гостиничного номера, когда условия позволяют, завершает композицию, используя черную тушь, прорисовывает детали отдельных элементов деревьев, камышей, надворных строений, придавая рисунку реалистичность и визуальную гармонию.



Рис. 15, рис. 16, рис. 17, рис. 18, рис. 19. Ху Чжоньюнь (Китай) и ее этюды

Техника исполнения живописного сюжета «Морозное утро на горе Паасо» украинского художника Андрея Богдана (рис. 20) говорит о его очевидном владении стилем (рис. 21). Автор намеренно формирует в центре композиции целостное пятно, внутри которого за счет тонального разбора изящно прописывает детализацию. Сближенные оттенки делают пейзаж утонченным, при этом близким к натуре, одновременно оставаясь декоративным.



Рис. 20, рис. 21. Андрей Богдан (Украина) и его этюд



Рис. 22, рис. 23. Габриэль Иглесиас (Бразилия) и его этюд

Горизонтальный формат этюда бразильца Габриэля Иглесиаса (рис. 22) «Снежный путь» (рис. 23) по диагонали пересекает снежная тропа, подсвеченная ярким полуденным солнцем. Благодаря вертикалям тонких стволов деревьев на переднем плане данный формат становится более разнообразным, многоуровневым. Художник внимательно и аккуратно подошел к изображению снежного покрова, не применяя чистых белил, тщательно разобрал цветовые отношения, в результате чего ему удалось передать фактуру светящегося белизной снега.

В карельской экспедиции на китайского художника Бай Юя (рис. 24) наибольшее впечатление произвело именно состояние зимней природы – она словно застывшая натура: далекие, едва выступающие сквозь туманную дымку невысокие холмы, традиционные деревянные дома местных жителей, метель в солнечный день и штормовые заряды в ненастье. Впечатленный теплотой света заходящего на морозе солнца, художник написал этюд «Морозный закат» (рис. 25), продемонстрировав тонкую наблюдательность и чув-

ствительность к окружающему миру. Следуя принципу, что пейзажный этюд не является простым копированием реальности, Бай Юй создал художественный образ карельской зимы, насыщенной символами и морозного вечера, и теплоты северной природы.



Рис. 24, рис. 25. Бай Юй (Китай) и его этюд

У вьетnamца Чан Дык Миня (рис. 26) на родине снега нет, да и зимы, в нашем понимании, тоже не бывает. Однако он уже не в первый раз становится участником творческой экспедиции и поэтому, с его слов, даже когда вернется на родину, никогда не забудет ни визуальные, ни тактильные ощущения от удивительных зимних русских ландшафтов. Чистое снежное полотно в его работе «В зимнем парке» (рис. 27) становится великолепным фоном для ритмически расставленных стволов деревьев. При этом цветовой

баланс, мягкие оттенки теплых и холодных тонов создают красивую гармонию и очень точно передают впечатления автора.



Рис. 26, рис. 27. Чан Дык Минь (Вьетнам) и его этюд



Рис. 28, рис. 29. Чжан Ханьгун (Канада) и ее этюд

Когда морозы опустились ниже отметки -20°C , художники переместились в студию молодежного центра и провели коллективный мастер-класс с участием местных любителей изобразительного искусства. Один из написанных портретов представлен на рис. 28. «Портрет карельской девушки» выполнен канадской художницей Чжан Ханьтун (рис. 29). Несмотря на то что портрет выглядит не вполне законченным (автор не успела хорошо прописать руки модели по причине ограниченного временными рамками сеанса), тем не менее он наполнен глубоким смыслом. Художница умело написала лицо, сосредоточив внимание на взгляде. С интересом и очевидным желанием живописец не концентрирует внимание на деталях лица, а делает удачную попытку создания целостного портрета, создания образа юной представительницы карельского народа. В этюде видна очевидная гармония цвета, когда холодный пластично внедряется в теплый и, наоборот, теплый в холодный.



Рис. 30, рис. 31. Талгат Досманов (Казахстан) и его этюд

В работе казахстанского живописца Талгата Досманова (рис. 30) «Рускеала» (рис. 31) вполне отчетливо проявляются профессиональные знания, основанные на академической школе. Это выражено прежде всего в грамотном композиционном решении, ритмически не случайных линиях и гармоничном колорите. У автора также присутствует характерный подход опытного пленэриста к послойной живописи, проявленной в подмалевке, с дальнейшим перекрытием слоев уже с использованием белил.



Рис. 32, рис. 33. Сюй Жокэ (Китай) и его работа

Наконец, рассмотрим студийную работу китайского студента Сюй Жокэ (рис. 32) «Пленэр в древней крепости» (рис. 33). В картине использован прием S-образного движения, когда входом в картину является один из персонажей и далее по зигзагообразному движению идет развитие пятна, иными словами, развитие

сюжетной линии. В целом построение композиции основано (держится) на акцентах, которые формируются благодаря контрасту светлого снега и темных пятен фигур художников и крепостных стен с главными воротами на дальнем плане. Данная картина выполнена по эскизам и впечатлениям художника, полученным на зимнем карельском пленэре. Очевидно, автор, можно сказать, в тепличных условиях имел достаточно времени, чтобы в соответствии с канонами построения композиции выстраивать перспективу с учетом ритма и чередованием пауз, концентрироваться на предметной детализации, добиваться сходства на полотне изображаемых товарищей с реальными персонажами. Вместе с тем именно такого результата мы и ожидаем от студентов, когда работа на пленэре рассматривается в качестве инструмента для создания больших, сюжетных, многофигурных творческих работ, достойных для демонстрации на выставочных площадках современных художников.

Как было отмечено выше, по завершении двухнедельного путешествия по Карелии участники экспедиции в выставочном пространстве молодежного центра организовали экспозицию живописных и графических этюдов, написанных во время пленэра.

На торжественном открытии вернисажа руководитель администрации Сортавальского района вручил всем участникам благодарственные письма за реализацию одного из этапов проекта «Безграничная Россия» в Карелии и отметил искренний интерес к международному форуму жителей Сортавалы.

Стоит отметить, что пребывание международного художественного десанта в Сортавале широко освещалось в средствах массовой информации. На страницах газет и в телевизионных программах регулярно выходили обзоры, рассказывающие сортавальцам о ходе пленэра, о встречах, мастер-классах и о завершающем этапе экспедиции – выставке работ в городском молодежном центре [Дмитриева, 2022; Ладная, 2022].

Но и на этом не была поставлена точка. По возвращении из экспедиции художники на основе уникальных карельских впечатлений, написанных этюдов и зарисовок продолжили работать над картинами уже в стенах собственных мастерских, готовясь к масштабной выставке, которую запланировали на середину осени.

В октябре 2022 г. в залах Академии искусств состоялся вернисаж, где экспонировались работы, написанные в течение года как непосредственно на пленэре, так и созданные позднее в мастерских по впечатлениям, полученным в путешествиях по России. Помимо живописцев и графиков, традиционно участвующих в

пленэрной деятельности, к форуму присоединились скульпторы, архитекторы и искусствоведы. В итоге непосредственное в работе международного проекта «Безграничная Россия» в 2022 г. приняли участие 38 студентов из 30 стран: Алексей Шоу (Австралия), Николас Оливасси (Аргентина), Григор Егиязарян (Армения), Аная-тулла Ализада (Афганистан), Анна Боброва (Белоруссия), Симеон Цинцарский (Болгария), Радослава Младенова (Болгария), Габриэль Иглесиас (Бразилия), Оксана Клип (Великобритания), Коппань Рёзге (Венгрия), Чан Дык Минь (Вьетнам), Пранав Саклани (Индия), Альба Морено (Испания), Карло Куалья (Италия), Талгат Досманов (Казахстан), Чжан Ханьтун (Канада), Одиссей Маккаммон (Кипр), Бай Юй (Китай), Сюй Жокэ (Китай), Сюн Пэйхань (Китай), Ли Минси (Китай), Чжан Чжихай (Китай), Ху Чжонъюнь (Китай), Се Цзэи (Китай), У Чжэцзян (Китай), Со Хевон (Корея), Наталья Копытова (Латвия), Душан Цветков (Македония), Паулина Эрнандес (Мексика), Мунхзая Сувдаа (Монголия), Алёна Санина (Россия), Йован Петрович (Сербия), Самуэль Чэн (Сингапур), Зена Бадран (Сирия), Мелих Гюмюсчай (Турция), Андрей Богдан (Украина), Симон Жоли (Франция), Теводрос Зелеке (Эфиопия) и преподаватели академии: М.В. Моргунов, С.А. Данчев, А.В. Тыщенко, А.В. Мелентьев, И.Б. Журавлев, Е.Ю. Турчинская.

Участие в итоговой экспозиции представителей из трех десятков стран привлекло внимание к вернисажу не только студентов и преподавателей академии. В качестве почетных гостей на открытии присутствовали Генеральный Консул Турецкой Республики Озгюн Талу, Консул Индии Прэм Натх Харе и Консул Армении Мария Бабаян. В своих выступлениях дипломаты, высоко оценив качество представленных работ, особо отметили значение академии в динамичном развитии культурных программ между народами всех континентов.

Безусловно, каждый художник видит, чувствует, творит на основе собственных впечатлений, опираясь на свой предыдущий опыт и опыт других художников. Несомненно и то, что на автора произведения оказывает влияние его происхождение, социум, в котором он родился и вырос, образование. И если произведение написано талантливо, то взгляд зарубежных художников на нашу природу, на уникальные особенности нашей страны обогащает искусство, показывая его, быть может, с несколько иного ракурса. А красота, как известно, в конечном итоге не имеет границ.

Литература

Аккультурация и социализация иностранных студентов как инструмент адаптации и успешного освоения образовательных программ Санкт-Петербургской академии художеств / Бекетов К.А., Бекетова Н.К., Копцева Н.П., Беляев С.В. // Сибирский антропологический журнал. – 2021. – Т. 5, № 1. – С. 81–107.

Бекетов К.А., Бекетова Н.К. Особенности пленэрной практики студентов живописного факультета Института имени И.Е. Репина // Научные труды Института имени И.Е. Репина Российской Академии художеств. – 2020. – Выпуск 54. – С. 3–14.

Бекетов К.А., Бекетова Н.К., Беляев С.В. Творческие экспедиции в системе современного академического художественного образования // Сибирский антропологический журнал. – 2020. – Т. 4, № 1. – С. 171–180.

Грacheва С.М., Раздобурдин М.А. Международный проект – кочевой пленэр «Солнечная палитра Востока» (Кыргызстан) // Научные труды Санкт-Петербургской академии художеств. – 2022. – Вып. 63. – С. 252–275.

Дмитриева Е. Художники со всего мира побывали в Сортавала // Газета «Ладого. Сортавала». – 2022 б. – № 4 (10144). – С. 1.

Ладная Е. Международный десант из Академии художеств имени Ильи Репина // Газета «Вести Приладожья. Сортавала». – 2022. – № 5 (454). – С. 2.

Седов Д. Зимние отблески света // Санкт-Петербургские ведомости. – 2024. – № 29 (7605). – С. 3

Features of winter plein air in the work of foreign artists

Abstract. *Creative expeditions of the St. Petersburg Academy of Arts named by Ilya Repin, the basis of which is plein air, pursue a wide range of meanings: socialization of foreigners in the team of students and teachers of the academy, integration into the art space of the Russian Federation, promotion of classical figurative fine art abroad. Within the framework of these tasks, elements of an educational nature are also solved, in particular, plein air painting in the vastness of Russia in the specific conditions of the Russian winter. The article gives an example of organizing a creative expedition to Karelia with an analysis of the characteristic features of perception and reflection in the painting of the winter landscape in the works of foreign artists.*

Keywords: *winter plein air in Karelia; features of winter plein air; foreign artists; exhibition; Sortavala; St. Petersburg Academy of Arts.*

А.Г. Николаева-Берг

Традиции русской академической школы в художественной сессии «Иннопрактики» в Африке

***Аннотация.** В статье рассматривается опыт проведения занятий академической живописью в г. Дакар Республики Сенегал в рамках международного культурного проекта Правительства РФ и Министерства культуры Российской Федерации «Русские сезоны» при поддержке компании «Иннопрактика». Описываются основные принципы и специфические особенности преподавания изобразительного искусства педагогами Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина студентам стран Африки, а также результат как применения академической методики, так и культурного взаимовлияния.*

***Ключевые слова:** живопись; академический рисунок; наброски; Дакар; Африка; Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина; «Иннопрактика»; «Русские сезоны»; образовательный проект.*

Яркая и загадочная, фонтанирующая красками и манящая своей причудливой экзотичностью искушенного представителя европейской цивилизации Африка неоднократно становилась местом паломничества и источником вдохновения для многих светочей мирового искусства и литературы, таких как Хемингуэй, Гумилев, Экзюпери, Делакруа, Ренуар, Клее и Матисс. Именно здесь Кузьма Петров-Водкин «почти забыл свои серые краски» [К.С. Петров-

Водкин..., 1991, с. 15], а Зинаида Серебрякова считала марокканское путешествие одним из наиболее счастливых впечатлений длительного периода вынужденной эмиграции: «Такая свежесть, простота, меткость, живость, столько света!» [Зинаида..., 1987, с. 93]. Тем не менее ни один из вышеперечисленных гениев не ставил задачи совмещать собственные творческие изыскания с передачей накопленного профессионального опыта и мастерства представителям Африканского континента.

В 2022 г. состоялось уникальное событие в сфере педагогической и творческой жизни Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина: видные преподаватели живописи и скульптуры блестяще реализовали образовательный проект в городе Дакар Республики Сенегал. Мероприятие осуществлялось при поддержке компании «Иннопрактика» и международного культурного проекта Правительства РФ и Министерства культуры Российской Федерации «Русские сезоны». Каким же образом успешно осуществлен такой амбициозный замысел в столь далекой стране с экзотической культурой?

«Школа Иннопрактики» и «Русских сезонов» представляет собой международный проект, который знакомит иностранных студентов творческих вузов с Россией, помогая раскрыть ее самобытную культуру и лучше понять специфику русских традиций. Деятельность «Школы Иннопрактики» направлена на развитие межкультурного диалога и сотрудничества, понимание национальной идентичности, а также исследования на тему глобальных ценностей. С помощью международного проекта транслируются такие качества, присущие русской академической художественной школе, как открытость, демократичность и уважение к традициям других народов. Работа «Школы Иннопрактики» и «Русских сезонов» основана на принципах наставничества и постижения традиций, где опыт предшествующих поколений так же важен, как и поиск нового языка в современной художественной жизни.

Санкт-Петербургская академия художеств, старейшее художественное заведение в России, выбрана для этого проекта не случайно. Как известно, с момента основания в 1757 г. академия была напрямую связана с европейскими академиями художеств. Сюда, в Санкт-Петербург, приглашали зарубежных профессоров с целью создать новую академию и, постигнув язык европейского искусства, соединить и развить художественные традиции Европы и России. Процесс, не быстрый в своем развитии, набирал обороты десятилетиями. Экспансия западных традиций изобразительного искусства на русской почве постепенно перерождалась в новые

приемы и открытия. Художественные традиции Европы приобретали новое звучание и блеск и в конце концов преобразовались в то удивительное явление, которое с гордостью называется Золотым веком русской живописи.

Кто скажет, что это только реплики европейских художественных традиций? Постигание, уважительное, бережное и внимательное изучение основ национальных традиций – качества, отличающие образованное общество от варварского. Не компиляция, но интеграция, взаимопроникновение – благотворные союзники в создании нового художественного языка в искусстве. Как известно, на протяжении многих лет лучшие ученики, пенсионеры Академии художеств, продолжали свое обучение в Европе, совершенствуя знания, полученные в академических стенах. Они воочию видели те произведения великих классиков, на примере которых учились в Санкт-Петербурге. Путешествуя по Италии, Франции, Германии, российские пенсионеры не переставали быть русскими художниками, скульпторами, архитекторами, поскольку миссия таких путешествий заключалась в постижении и передаче полученных знаний по возвращении в Россию своим ученикам и последующим поколениям. Таким образом развивалось и укреплялось академическое образование. Практика отправки наиболее способных выпускников для дальнейшего совершенствования мастерства в Европу продержалась довольно долго: со второй половины XVIII в. и вплоть до роковых событий первой четверти XX в.

В связи с политическими и идеологическими переменами, сменой культурного вектора, борьбы представителей различных авангардных течений первой трети XX в. и сторонников возврата к истокам академических художественных традиций организованная практика пенсионерства в Европе после окончания Академии художеств подверглась упразднению. Интересно отметить, что пробный шар возрождения былых зарубежных стажировок был запущен в начале 1990-х годов на фоне постперестроечной обстановки, но уже со стороны европейского образовательного и, вероятно, политического сообщества. Так, в Германии действовала некоммерческая программа Европейского союза «Эразмус», предполагавшая обмен студентами и преподавателями между университетами, в рамках которой для учебы или стажировки в Германии приглашались наиболее талантливые и способные студенты из Восточной Европы, получавшие образование по различным направлениям.

Автор этих строк – из числа таких студентов, проходивших стажировку в Берлинской академии искусств. Данная программа

оказала благотворное влияние на творческие и образовательные планы благодаря знакомству с системой образования и преподавания в Hochschule der Künste (HdK, Berlin, Germany), а также с некоторыми известными художниками Берлина. Среди них Георг Базелиц и его оставляющий неизгладимое впечатление эпатажный и бунтарский стиль. Общение с художником первой величины, работающим в совершенно ином, не академическом стиле, не могло не пробудить огромный интерес к современному искусству Европы и Америки. На тот же период времени пришлось и знаковая выставка из собрания американского музея современного искусства «МоМА».

Заслуживающим отдельного внимания представляется процесс обучения студентов в Берлинской академии искусств (HdK, Berlin), столь не похожий на стиль преподавания в петербургской альма-матер: свободное посещение студентами уроков по искусству, свобода самовыражения на холстах, абсолютно не фигуративное искусство, общение между учениками и педагогами с уважением и на равных стало своего рода открытием. Удивление, вызванное отсутствием традиций изобразительной школы, компенсировалось положительным впечатлением от ничем не скованного поиска студентами своего языка в искусстве.

Подобная либеральная атмосфера создает амбивалентное ощущение: российский студент Академии художеств имеет огромный запас знаний, умений и мастерства, полученных за время обучения, но зачастую лишенный чувства свободы в самовыражении, превращает этот багаж в ремесло, от чего в свое время неоднократно предостерегал и Репин: «За академические премудрости почти всегда платятся своей личностью, индивидуальностью художника. Сколько уже людей, и каких даровитых, сделались пошлыми рутинерами!» [Репин, 2019, с. 2]. По счастливому стечению обстоятельств именно тогда, в период стажировки в HdK, у автора статьи родилось понимание, как в дальнейшем соединить свободу и мастерство.

Несомненно, посещение выставочных пространств, музеев, концертных залов и лекционных мероприятий обогащает студента. Особенно это важно при обучении за границей: одно дело смотреть иллюстрации в книгах и на экране компьютера и другое – увидеть культурное наследие, шедевры живописи, архитектуры, скульптуры в подлиннике, в исконном антураже. Почувствовать масштаб гения в реальной жизни и соотнести с ним свои возможности – часть развития и обучения будущего творца.

Подобный опыт был одним из составляющих пунктов образовательной программы «Школы Иннопрактики» и «Русских сезонов». В задачу школы входило знакомство иностранных студентов с традициями академического изобразительного искусства, в том числе посредством посещения музеев, выставочных пространств, лекций и концертов. Таким образом происходило погружение в богатейшее наследие русской культуры с ее силой и благотворностью традиций. Результаты подобных сессий впечатляют: помимо создания ряда произведений, демонстрирующих точки пересечения между различными культурами и глобальные ценности, понятные каждому народу мира, проект вышел за рамки образовательной сессии, приобретя поистине международный масштаб в изучении человека и традиционных ценностей. Помощью в данном изучении стал специфический культурный код, возникший в результате синергии всех участников.

Ежегодно проект обогащается новыми событиями и задачами: так, 2022 г. ознаменован первой в истории школы выездной сессией в Дакаре (Республика Сенегал), ставшей новым этапом в истории культурного взаимодействия России и Африки. Плодотворное сотрудничество между двумя странами длится уже более полувека, и, надо отметить, большая часть сенегальских преподавателей Национальной школы искусств получила образование в России.

Молодые художники из Конго, Туниса, Бурунди, Сенегала, Гвинеи, Камеруна, Центральноафриканской Республики прошли высокопрофессиональную подготовку в культурном центре под руководством преподавателей из Санкт-Петербургской академии художеств. За непродолжительный, но интенсивный в художественном плане период африканские студенты с помощью российских наставников старались постигнуть общие основы и закономерности русского академического изобразительного искусства, применяя их в своих произведениях. Выражая общечеловеческие ценности на холсте и в глине, африканские студенты-художники передают сокровенные подробности своей жизни, волнующие, как ни парадоксально, и мир в целом. Постигание законов бытия посредством поиска своего художественного языка в искусстве есть путь высшего порядка. Отраднo, что преподаватели из Академии художеств смогли внести свою лепту в дело формирования эстетического миропонимания молодых африканских художников.

Так какие же они, студенты из Африки? Есть ли отличия от студентов Западной Европы и в чем они? Автору как педагогу, принимавшему участие в художественных сессиях «Школы

Иннопрактики» с самого начала, положенного в 2020 г., представляется возможным ответить на этот вопрос наглядно, проанализировав схожесть и различия студентов разных континентов.

В 2020 г. студенты из Западной Европы, впервые приехавшие в Санкт-Петербург на художественную сессию, столкнулись с достаточно интересным, но авторитарным стилем преподавания в Академии художеств. Подобная система преподавания из века в век позволяет сохранить художественные традиции в передаче и овладении мастерства. Общеизвестно, насколько сильна школа рисования в России. Согласно мнению доктора искусствоведения, декана факультета теории и истории искусств Светланы Грачевой, «академический рисунок – основа основ системы художественного образования в России... приходится констатировать, что Петербург остается одним из немногих мест в мире, где остается школа академического рисунка, поскольку во многих Академиях художеств Европы и мира обучение происходит на принципах “самовыражения”, овладения свободными искусствами и создания творческих концепций» [Грачева, 2019, с. 95]. Рисунок, как основа изобразительного искусства, является непререкаемым остовом, держащим всю систему преподавания. Рисунки студентов Академии художеств являются предметом восхищения на выставках, проходящих во всем мире, и по праву являются нашей гордостью и славой. Не вызывает сомнения тот факт, что подобное мастерство исполнения достигается неустанными ежедневными упражнениями, многочасовым рисованием – в академии художнику ставят руку, как и музыканту в консерватории. В этом заключается и определенный подвиг, поскольку неустанный труд вкупе с жесткой самодисциплиной посильны далеко не каждому, но лишь подобным образом получают блестящие результаты. Да, рисунок своего рода ремесло, однако ремесло, позволяющее обрести крылья для свободного самовыражения в искусстве.

Следует учитывать и тот факт, что западноевропейские студенты не приучены к жесткой системе обучения в рамках направления «изобразительное искусство». Более того, автору статьи довелось испытать определенное внутреннее сопротивление данной классической системе обучения в период прохождения стажировки в HdK Berlin, где она считалась устаревшей и малоэффективной, представлявшей студентам вредной для развития художника и налагающей ограничения на свободу фантазии и творческого самовыражения. Свобода же в свою очередь подразумевалась не переменным условием обучения: «Делай что хочешь, как видишь и как чувствуешь».

Однако заблуждение заключается в том, что для выражения своих свободных чувств необходимо, чтобы рука художника из обыкновенной части тела трансформировалась в послушный инструмент, поскольку для создания свободных произведений, продиктованных полетом души, также требуется и мастерство. По мысли великого художника и педагога Андрея Андреевича Мыльникова, «профессионализм – это тот фундамент, на котором может быть построено здание будущего произведения. Один фундамент – еще не здание и выдавать его за это здание нелепо... Нет вообще мастерства. Нет вообще профессионализма без того, что и для чего строить» [Гусев, Елизарова, 1989, с. 57]. При отсутствии должного уровня мастерства поиски современного языка в искусстве оказываются удивительно похожи друг на друга, поскольку в их основе лежит вопрос, *как* это сделать, а не *что* сделать. Зачастую происходит подмена внутреннего смысла и грамотного целеполагания яркими внешними эффектами.

Тем не менее, представляется, что обе рассматриваемые системы имеют здравые смыслы, необходимые для становления творца. Важность органичного синтеза данных противоположностей находит свое подтверждение и в наследии гениального академического педагога середины XIX – начала XX в. Павла Петровича Чистякова, воспитавшего целую плеяду классиков отечественной живописи: «чем крупнее талант, тем осторожнее нужно учить... нужно давать волю, но следить, чтобы ученик исполнял закон» [Чистяков, 1953, с. 485].

С первых дней функционирования школы студенты из Германии, Франции, Испании, Италии, Сирии, Бразилии своими эскизами к будущим картинам перечеркнули все притязания педагогов на классическую картину в привычном академическом понимании. Безусловно, давал о себе знать и определенный психологический барьер: если в России педагог воспринимается как непререкаемый авторитет, то в контексте современной европейской системы образования, особенно в сфере искусства, педагог выступает скорее как советчик, нежели ментор. Впрочем, и закономерный вопрос, кто может научить делать шедевры или объяснить, что такое вечность, имеет поистине риторическое звучание.

Студенты корректно, но твердо отстаивали свои позиции в эскизной части и, следуя собственным ощущениям, вели большую картину сообразно с произвольным видением заданной темы «Глобальные ценности». Преподавателю оставалось лишь быть полезным в плане мастерства, подсказывая, как умело использовать художественные материалы и применять секреты живописи

масляными красками. По мере продолжения занятий у обучающихся сформировалась потребность чаще прислушиваться, консультироваться с педагогами академии и доверять их советам, переходя к более открытому и конструктивному диалогу. Вероятно, сыграли свою роль как погружение в русскую культуру, посещение музеев и концертных площадок, так и благоприятная атмосфера дружеского и душевного отношения в сочетании с разумным наставничеством. Положительный результат, достигнутый в ходе следования советам учителя, способствует возрастанию доверия со стороны учеников.

Следует отметить, что педагоги, проводившие занятия в рамках «Иннопрактики», осознавали невозможность полноценно ознакомить с фундаментальной системой образования и академических художественных традиций в трехнедельный срок. Однако освоение ряда элементов академической школы представлялось им вполне посильным для западноевропейских и африканских студентов-художников. Особенно плодотворное влияние оказывает выполнение быстрых набросков, являющихся основой обучения рисунку в Академии художеств. Это азартное занятие захватывает с первых мгновений: наброски по пять-семь минут мягкими материалами не оставляют равнодушными никого. Данный метод ведения набросков предполагает необходимость мгновенно увидеть «внутреннюю линию» [Николаева-Берг, 2024, с. 102], что способствует развитию чувства пластики в рисунке и развитию композиционного видения. Умение сосредоточиться, определить главное, найти прием исполнения, показать пластику движения фигуры, грамотно скомпоновать, правильно использовать материал – вот неполный перечень многочисленных компонентов грамотного наброска, отрабатывающихся годами. При условии регулярных занятий быстрыми набросками данная наука доступна для освоения в весьма сжатые сроки, а при правильном векторе акцентирования на достоинствах и ошибках ученика развитие культуры рисунка не заставит себя ждать. Это первая ступень обучения в фундаментальной школе рисунка. Можно сказать, что ожидания педагогов оправдались: наброски стали получаться практически у всех студентов как в «Школе Иннопрактика», проводимой в Санкт-Петербурге, так и на занятиях в Сенегале, поскольку язык линий понятен на любом континенте. Желание обладать знанием, мастерством, умением, постигнуть суть и воплотить ее на листе бумаги – вот задачи для художника вне времени и национальности. На занятиях быстрыми набросками возникает общее поле азарта и страсти – к результату, к мастерству, искусству. Уходят любые

барьеры, предвзятое отношение, недоверие, и остается лишь великий путь постижения.

Так из раза в раз становилось очевидным, что великая сила искусства, художественных традиций является универсальным связующим звеном для студентов-художников всех национальностей и стран, разных культур и уровня образования. Представители Западной Европы, студенты Африканского континента, художники постсоветского пространства – все становятся в этот момент вне времени и языковых барьеров. Синергия, возникшая на занятиях быстрыми набросками, дает огромный импульс к постижению основ классического изобразительного искусства, делая дальнейший процесс обучения более легким и эффективным. Общий язык между педагогом и учеником найден – можно начинать творить.

Каким же образом проявили себя русские академические традиции на далеком от Санкт-Петербурга Африканском континенте, практически на другой стороне земного шара? Именно пошаговый метод выполнения картины, выработанный веками в системе образования Академии художеств, пригодился при работе со студентами в Дакаре. Дело в том, что по программе «Школы Иннопрактики» каждый студент должен написать картину на тему «Глобальные ценности», куда входят такие понятия, как жизнь, любовь, семья, здоровье, мир, процветание, Родина, человек и многие другие глобальные ценности человечества. По окончании курса организуется выставка произведений студентов с презентацией каждой картины автором.

Любезно предоставляемые на регулярной основе «Школой Иннопрактики» художественные материалы для выполнения произведений использовались и при поездке в Африку, однако в силу непредвиденных обстоятельств задержались на таможне. В тот момент в Сенегале отмечался мусульманский праздник, и получить их не представлялось возможным ввиду повсеместных праздничных каникул. Педагоги были на месте, встреча с новыми студентами состоялась, а материалы отсутствовали. Единственным выходом представлялось действовать по ситуации. Как показывает практика, для русского человека подобные испытания только на пользу. Поскольку в распоряжении живописцев имелись бумага, уголь и холсты, а время ограничивалось двенадцатью днями, на помощь пришла академическая система в ее классическом понимании.

Начало было положено курсом быстрых набросков, чтобы разогреться, ознакомиться, увидеть потенциал и творческую составляющую каждого студента. Такие занятия позволяют педагогу

быстро сориентироваться и определить возможности каждого ученика, подсказать, на какие моменты обратить внимание, что является достоинством, а что требует пристального внимания. Уроки набросков помогают оценить художественный темперамент и потенциал студентов, что в дальнейшем облегчает взаимодействие с группой и позволяет быстро сориентироваться, определив сильных студентов-лидеров, на которых будет равняться группа, и более слабых учеников, нуждающихся в отдельном внимании.

После курса набросков каждый студент индивидуально представил эскиз будущей картины, которая должна быть на итоговой выставке «Школы Иннопрактики». Эскиз подробно обсуждался педагогами, и для учеников это была своего рода малая презентация. В большей степени разговор состоял из обсуждения внутреннего смысла картины и способа выражения. Со стороны педагогов кафедры живописи и композиции Академии художеств была возможна помощь в пластическом выражении столь сложной даже для зрелого мастера темы, не говоря уже о студентах, некоторые не имели опыта работы с масляными красками, ограничиваясь акрилом.

Без определенной подготовки картину в классическом понимании этого слова исполнить весьма непросто. Но тем не менее постепенно метод был найден. Шаг за шагом обсуждение превращалось в доверительную беседу о сокровенных вопросах и мечтах. Африканские студенты с огромным уважением относились к педагогам из Академии художеств. Особенно лестно было услышать в первый день обращение со стороны учеников, сказавших, что они счастливы, поскольку учителя русской классической школы изобразительного искусства, о которой знает и которой восхищается весь мир, приехали в Африку и будут заниматься с ними. Безусловно, это отрадный момент в жизни каждого педагога и художника. К слову, сам стиль поведения африканской группы учеников был весьма интеллигентен и корректен: студенты отличались воспитанностью, вниманием, уважением к преподавателям, а главное – доверием. В подобной обстановке педагог сам хочет раскрыться и передать знания, о чем свидетельствует и восточная мудрость, гласящая: «Когда готов ученик, появляется и учитель».

После обсуждения идейной составляющей эскиза наступает этап пластического решения, где очень пригождается наша образовательная система. Сильная школа композиции Академии художеств неоднократно подтверждает свои ведущие позиции многочисленными выставками и проектами. Разумеется, на Африканском континенте требовалось найти баланс, а точнее, меру композиционного

решения каждой картины, не превращая ее в иллюстрацию. Направить, деликатно сохраняя индивидуальность каждого ученика, на создание образа, мысли, которую они хотели выразить на полотне. Иностранные студенты оказались достаточно креативными, внимательными и восприимчивыми к тому, что педагоги старались передать им из своего опыта. Разработка эскизов как подготовительного материала заняла определенное время и весьма пригодилась при перенесении изображения на холст.

Следующим этапом, как мы знаем из истории художественной академической системы обучения в Академии художеств, является исполнение картона, обязательного при создании малой картины либо дипломной работы. Картон помогает художнику сориентироваться в большом размере картины, грамотно скомпоновать. Он выполняется в размер будущего произведения мягким материалом, зачастую углем. Рисунок должен быть достаточно точным, чтобы впоследствии перевести его на подготовленный холст. К тому же чистый холст на протяжении столетий представлял большую ценность, так как его поверхность специально подготавливалась в зависимости от поставленной задачи и береглась художником до раскрытия картины маслом. В африканских реалиях данный этап оказался практически нереализуем в силу ограниченности по времени. Тем не менее педагоги весьма обстоятельно и подробно рассказали студентам о вышеупомянутом этапе методики ведения картины. Поскольку эскизы были отрисованы достаточно подробно, рисунок на холсте выполнялся корректно и без лишних переделок. После окончания рисунка углем на холсте и его фиксации студенты перешли к следующему этапу выполнения картины.

Ввиду задержавшейся по причине форс-мажорных обстоятельств доставки масляных красок в распоряжении школы оказались только краски коричневого и умбристого оттенка, и было решено дать задание раскрыть холст, как это делали в старой академии, а именно выполнить подмалевок теплыми тонами. Классическая система живописи помогла и здесь. Данный этап занял порядка двух-трех дней. Студенты внимательно отнеслись к объяснениям о культуре выполнения подмалевка, предполагающей писать лессировочно, не нагружая в тених краску, с мягким переходом к полутонам для создания объемной формы. Аналогичным образом работали и мастера живописи в Императорской Академии художеств и, как нам известно из источников, такие гении живописи, как Рубенс, Ван Дейк, Рембрандт и ряд иных.

Вынужденный, как показалось поначалу, этап очень помог в дальнейшем выполнении картин: удалось получить эффект объема, грамотной передачи распределения света и тени, пространства. Даже учитывая тот факт, что многие студенты не обладали таким же мастерством и подготовкой в рисунке и живописи, как, например, студенты Академии художеств, процесс обучения проходил, можно сказать, на одном языке классического приема обучения. Таким образом, понимание классической системы обучения на основе собственного опыта и адаптации этой системы к современным реалиям дает результаты даже в географически и культурно далекой от России стране. Язык классики вечен, методы апробированы веками. Используя классический подход в технике исполнения, художник обретает крылья для полета фантазии и души, свободно выражая мысли и образ, не спотыкаясь на непреодолимых преградах незнания элементарных приемов живописи.

По прибытии партии художественных материалов большая часть задания была практически выполнена. Оставалось только насытить холсты верным тоном и цветом нужных красок, а выполнить это по правильно нанесенному подмалевку практически гризайли не представляется сложным, поскольку тонально картина уже организована и художник владеет ситуацией в целом. Цвет в завершение картины – друг и помощник, работа идет легко, так как художник видит, куда и в какой степени нужно пригласить цвет в картину. По мнению Ильи Репина, «краски у нас – орудие; они должны выражать наши мысли. Колорит наш – не изящные пятна; он должен выражать нам настроение картины, ее душу, он должен расположить и захватить всего зрителя, как аккорд в музыке» [Чуковский, 2019, с. 96]. Подобным образом работали академики, выполняли свои многочисленные шедевры старые мастера – так в необычных условиях справились и участники «Иннопрактики». К тому же, как уже отмечено выше, африканские студенты с глубоким уважением и предельным вниманием относились к словам педагогов.

Нельзя обойти вниманием и творческую составляющую африканских студентов: индивидуализм каждого проявился еще на первом этапе создания эскиза. Сложность темы лишь сильнее подталкивала их к нестандартному решению в композиции. Творческий подход при отсутствии серьезной академической базы порождал весьма оригинальные и смелые решения. Соответственно, перед педагогами классической школы вставала задача найти оптимальный метод, при котором творческая составляющая будет

центром решения, а техническая сторона дела осуществится в рамках имеющихся обстоятельств.

Все студенты, без сомнения, справились со сложным заданием: каждая из картин получилась по-настоящему искренней, творческой, оригинальной и современной, раскрывающей поставленную тему. Заслуживает особого внимания и тот факт, что они были интересно и грамотно скомпонованы. Данный опыт приводит к мысли об отсутствии противоречий между современным художественным языком и грамотной компоновкой по классическим канонам, только усиливающих суть каждого из этих понятий.

Эта поездка подтолкнула к любопытному выводу о сходстве и отличии русского и африканского изобразительного искусства. Отличие заключалось прежде всего в предсказуемой разнице уровня мастерства. Безусловно, знаменитая на весь мир русская школа рисования – своего рода бренд, стоящий в одном ряду с отечественными балетом и литературой. Школа обладает своими глубокими корнями и жесткими традициями, позволяющими несколько веков подряд держать пальму первенства и оставаться эталоном тонкого вкуса, художественного чутья и высокого технического мастерства. Последнее и представляло собой одно из основных отличий, но, как известно, виртуозная техника достигается терпением и трудом. Следует упомянуть, что, по мысли великого педагога и художника Ильи Репина, «и небольшие силы художников плодотворны и симпатичны, когда они с любовью работают над специальными и посильными задачами» [Репин, 1949, с. 335].

В числе прочих плюсов нельзя не оценить и нестандартность работ африканских студентов, которые, в отличие от российских и даже западноевропейских, демонстрируют значительно более оригинальные творческие решения. Под этим подразумевается нестандартный подход к выражению чувств в изобразительном искусстве, свободный от компиляции, цитатничества, не скованный авторитетом предшественников или опосредованным восприятием этого мира через призму иных, пусть и весьма солидных мнений.

Другой отличительной и достойной восхищения чертой является восторженное отношение африканцев к миру, в котором они живут: при обилии несовершенств, неразрешимых вопросов и насущных проблем в их сознании доминирует константа «этот мир прекрасен».

Если говорить о сходстве российских и африканских студентов, то оно заключается в желании самовыражения себя как творческой личности посредством постижения основ классического

мастерства изобразительного искусства. Несмотря на существенные различия в художественном языке и уровне мастерства, их сила самовыражения и стремление к совершенству почти одинаковы. Ими в равной мере движет желание учиться, познать, прикоснуться к тайнам искусства, стать причастным к великому. И, как показывает опыт прошедшей «Школы Иннопрактики», классические традиции изобразительного искусства помогают сделать первый шаг в данном направлении.

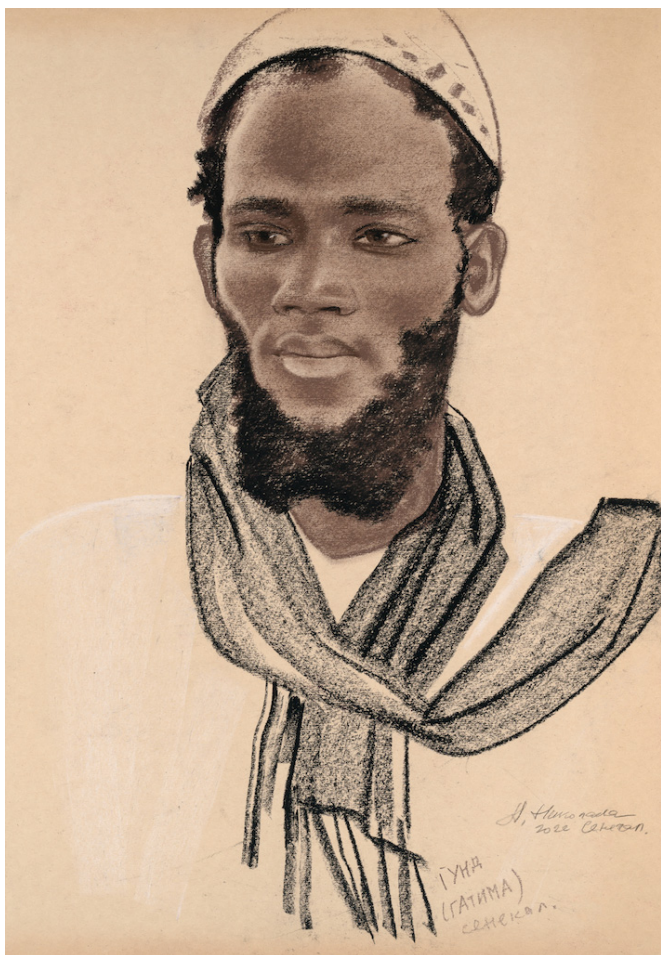


Рис. 1. А.Г. Николаева-Берг. Мамэ Шейх Анта Мбаке Ндао. Сенегал.
Бум., соус, 50х36 см, 2022

Присущее африканцам творческое восприятие жизни как вершины счастья, дарованного высшим началом, покорило и педагогов из России. В нынешних непростых реалиях зачастую преобладает естественная человеческая склонность обращать внимание на трудности и недостатки. Таким образом человек стремится предостеречь, избавить себя от будущих ошибок и страданий. Тем не менее столь очевидная, имеющая благую цель уловка подсознания вгоняет дух в нескончаемую тревогу и депрессию, когда мрачные картины будущего рисуются в настоящем, программируя исполнять обозначенные негативные перспективы и создавая трудно-преодолимый замкнутый круг.

В среде представителей Африки, наполненных жадой жизни и светом яркого солнца, возникает атмосфера заряженности творческой энергией и желанием писать созидательные и радостные картины. Достоин восхищения, что уроженцы разных частей континента, где наблюдается сложная политическая и экономическая обстановка, воспринимали обучение в «Школе Иннопрактики» как подарок судьбы и старались максимально использовать этот уникальный шанс с присущим им позитивным настроем и доброжелательностью. Как стало очевидным в процессе преподавания, социальный и культурный уровни обучающихся также не отличались однородностью. Множество препятствий приходилось преодолевать молодым людям, чтобы продолжать свой творческий путь, поскольку занятие искусством в Африке не считается престижным и подчас не приветствуется в семьях, особенно в отношении девушек. Тем удивительнее выглядит одержимость и преданность изобразительному искусству со стороны африканских студентов.

Общение с молодыми и креативными студентами Африканского континента не могло не сказаться и на творчестве автора данной статьи. Время преподавания в Дакаре ежедневно занимало порядка шести часов, требуя полной самоотдачи. Педагоги стремились максимально полно и доходчиво объяснить основные азы академической системы изобразительного искусства, ставя в приоритет задачу написания каждым студентом полноценной картины. Очевидно, при столь интенсивном преподавании практически не оставалось времени на собственное творчество. Тем не менее автором статьи было решено сделать с натуры графические портреты учеников, история жизни и характер каждого из них по мере узнавания раскрывались все лучше и полнее.

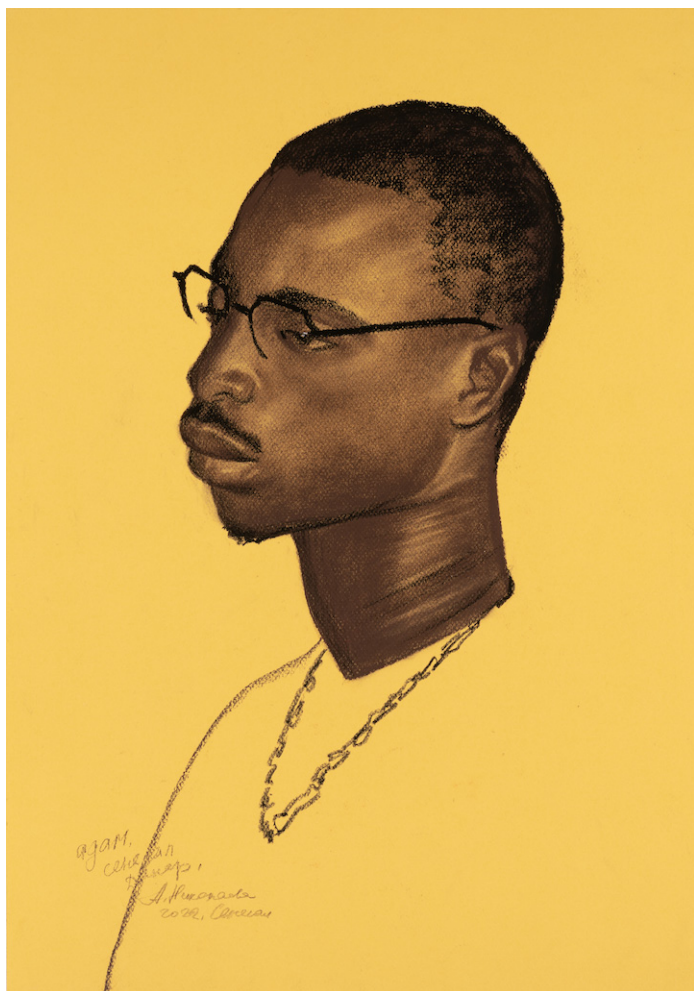


Рис. 2. А.Г. Николаева-Берг. Адама Фаль. Сенегал.
Цв. бум., соус. 50х36 см, 2022

В процессе взаимодействия студенты рассказывали, откуда они родом, каковы их семьи и путь, однажды приведший в искусство. Рисунки выполнялись поочередно, по одному портрету в день, и сделались поучительным моментом, своеобразным мастер-классом в процессе преподавания: студенты наблюдали поэтапное ведение рисунка, культуру использования материалов, художественную и образную составляющую рисунка с натуры. Таким обра-

зом, было создано одиннадцать портретов размером 50×40 см в мягком материале: соусом, ретушью, белой и цветной пастелью и сепией (рис. 1). Работа над серией портретов африканских студентов весьма способствовала успешному поиску художественного языка в создании серии живописных и графических работ под общим названием «Африка. Цвет жизни». Данная портретная серия явилась значительной частью итоговой выставки «Школы Иннопрактики», организованной в Культурном центре Дакара (рис. 2). Впоследствии упоминаемые портреты неизменно выставлялись в общей экспозиции персональных выставок автора на Втором международном саммите «Россия – Африка» (Росконгресс, Санкт-Петербург, 2023), в Государственном комплексе «Дворец Конгрессов» (Константиновский дворец, Санкт-Петербург, 2023) и на данный момент – в образовательном центре «Сириус» (Сочи).

Финальным аккордом «Школы Иннопрактики» стал большой мастер-класс всех четверых педагогов, двоих живописцев и двоих скульпторов, прошедший в последний день совместной работы со студентами и сделавшийся всеобщим праздником. Здесь присутствовал и своего рода профессиональный вызов: за пять часов живописцам предстояло создать готовый портрет с живой африканской модели в колоритных национальных одеждах, а педагогам-скульпторам – выполнить голову и торс на глазах студентов, расположившихся позади по принципу амфитеатра.

Столь ответственная и сложная задача была решена великолепно. Автором написан портрет молодой девушки в парчовом платье, переливающимся серебром и золотом. Запечатлеть черную кожу, казавшуюся сине-фиолетовой в силу своего глубокого черного тона, в контрастном сочетании с драгоценной тканью, чем не творческий вызов? (рис. 3.)

Готовый портрет был встречен аплодисментами студентов. Впоследствии впечатление от живой натуры и работы над упомянутым портретом помогло в живописном исполнении серии картин, посвященных Африке. Диковинные, но гармоничные сочетания стали основой цветового решения вошедших в африканскую серию живописных картин и графических листов, что неоднократно отмечалось как искусствоведами, так и рядовыми зрителями. В них нашло свою реализацию стремление показать удивительные цвета, присущие исключительно Африканскому континенту с его ярким солнцем.



Рис. 3. А.Г. Николаева-Берг. Адама Фаль. Сенегал. Цв. бум., соус. 50х36 см, 2022

Помимо колористической оригинальна и сюжетная линия серии, включающая все увиденное за короткий период пребывания в Сенегале и демонстрирующая жизнь прекрасных людей на прекрасной земле: как отмечено искусствоведом М. Чекмаревой, «женщины там одеты необычайно ярко и красочно, словно они собрались на праздник. Настоящее буйство цвета в повседневной жизни! Но при этом восхищает отсутствие какофонии и пестроты, будто у каждой дамы врожденное чувство вкуса. Они напоминают диковинных птиц колибри, которые переливаются всеми цветами.

Взглянув на них, невозможно не прийти в восторг» [Николаева-Берг, 2024, с. 104]. Нашедший свое отражение фрагментарный, камерный взгляд на повседневные события представляется оптимальным для создания у зрителя эффекта присутствия среди героев полотен, ощущения себя частью жизни среди людей города Дакар, в лица которых интересно всматриваться, пытаюсь угадать речь, уловить настроение и красоту текущего мгновения, то присущее африканским студентам оптимистическое мировосприятие (рис. 4.).



Рис. 4. А.Г. Николаева-Берг. Хороший день. Х. м., 170х100 см, 2023

Использованный художественный прием принес свои плоды в виде многочисленных отзывов зрителей, что при взгляде на картины они будто ощущают себя в Африке. Отзывов о вызывающей восторг и восхищение красоте цвета, о солнце, наполняющем каждую картину, об экзотически прекрасных людях, дружелюбно смотрящих с полотен и словно приглашающих к знакомству. По мнению искусствоведа Елены Корольковой, серия работ, рожденная в Сенегале и продолженная в мастерской Санкт-Петербурга, оказывается гимном и одой не только к радости, но и ко всему лучшему, что есть в окружающем нас мире. Каждая работа – это симфония. Сложная, чувственная, многогранная [Николаева-Берг, 2024, с. 107]. Поездка в Сенегал, преподавание, общение со студентами, знакомство с культурой и менталитетом населения удивительного континента дали возможность создать произведения, находящие отклик в душе российского и зарубежного зрителя.



Рис. 5. А.Г. Николаева-Берг. Селфи. Х. м. темпера. 100х110 см, 2023

Выставка графических и живописных произведений автора статьи под общим названием «Африка. Цвет жизни», созданная в

период 2022–2023 гг., с успехом экспонировалась на Втором международном саммите «Россия – Африка». При поддержке Росконгресса в Санкт-Петербурге в июле 2023 г. в выставочном центре «Экспофорум» были представлены полотна, показывающие новую Африку – молодую, красивую, открытую, уверенно смотрящую в будущее. Сюжеты картин и рисунков открывали многочисленным российским и зарубежным гостям форума современную жизнь Африки. Привлекательность образов располагала к диалогу стран – не случайно знаковая и позитивная картина «Селфи» стала своеобразным брендом саммита (рис. 5). Работы были показаны во всех новостных каналах, органично соединяя деловую, информационную и культурную части форума, получив прекрасные отзывы и благодарность организаторов международного саммита «Россия – Африка».

Одновременно автору была оказана высокая честь представить персональную выставку в Государственном комплексе «Дворец Конгрессов», расположенном в Константиновском дворце Санкт-Петербурга, во время проведения саммита «Россия – Африка» в июне – октябре 2023 г. На этот период дворец стал местом встречи африканских лидеров и Президента РФ. Цикл посвященных Африке картин, расположенных в Константиновском дворце, получил хорошие отзывы и явился своеобразным украшением международных переговоров. По окончании 2023 г. выставку любезно принял в своих залах Третий кассационный суд общей юрисдикции (Санкт-Петербург), где она пользовалась неизменным успехом и популярностью среди судейского сообщества.

В настоящее время «Африка. Цвет жизни» экспонируется в выставочном пространстве Образовательного центра «Сириус» (Образовательный фонд «Талант и успех»), став первой авторской выставкой в пространстве «Сириуса» и своеобразным творческим отчетом о проделанной работе. Нельзя не выразить благодарность Президентскому центру за предоставленную возможность показать эту выставку в полном объеме на прекрасно оборудованной выставочной площадке. Выбор локации особенно важен тем, что основными зрителями выступают ученики этого центра, приезжающие на образовательные смены. Это прекрасная возможность продемонстрировать ребятам путь художника, наставника, педагога через картины, рассказывая об удивительном путешествии, о красивой и далекой стране, доброжелательных людях и ярком солнце, научить их видеть этот мир во всем торжестве красок, а главное – передавать это на холсте, бумаге, пропустив впечатление через свою душу и воплотив благодаря мастерству и таланту.

Литература

Грачева С.М. Современное петербургское академическое изобразительное искусство. Традиции, состояние и тренды развития. – Москва: БуксМАрт, 2019. – 368 с.

Гусев В.А., Елизарова Е.М. А. Мыльников. – Москва: Советский художник, 1989. – 144 с.

Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице / сост. Князева В.П. – Москва: Изобразительное искусство, 1987. – 304 с.

К.С. Петров-Водкин. Письма. Статьи. Выступления. Документы / сост. Е.Н. Селизарова. – Москва: Советский художник, 1991. – 382 с.

Николаева-Берг А.Г. Анастасия Николаева-Берг. – Санкт-Петербург: Артиндекс, 2024. – 113 с.

Чистяков П.П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832–1919 / сост. Э.М. Белютин, Н.М. Молева. – Москва: Искусство, 1953. – 592 с.

Репин И.Е. Далекое близкое. – Москва; Ленинград: Искусство, 1949. – 555 с.

Репин И.Е. Мысли об искусстве. Илья Ефимович Репин. – Москва: Эксмо, 2019. – 149 с.

Чуковский К.И. Илья Репин. – Санкт-Петербург: Азбука, 2019. – 218 с.

Traditions of the Russian academic school in the art session «Innopraktika» in Africa

Abstract. *The article examines the experience of conducting academic painting classes in Dakar, Republic of Senegal, within the framework of the international cultural project of the Russian Government and the Ministry of Culture of the Russian Federation «Russian Seasons» with the support of «Innopraktika». The basic principles and specific features of teaching fine arts by teachers of the St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts to students from African countries are described, as well as the result of both the application of academic methodology and cultural interaction.*

Keywords: *painting; academic drawing; sketches; Dakar; Africa; St. Petersburg Repin Academy of Fine Arts; Russian seasons, educational project.*

ПОЛЯ АГЕНТНОСТИ
ТРАДИЦИОННОГО И
СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА

FIELDS OF AGENCY
IN TRADITIONAL
AND CONTEMPORARY ART

В.К. Столярова, Н.А. Коноплева

Культура коренного населения в развитии этнокультурного туризма.

На примере национальных
парков Приморского края

***Аннотация.** Традиционная культура любого народа наполнена символами и образами, сакральными элементами, имеющими особое значение как для предыдущих, так и сегодняшних поколений. В современном мире с его стремительным ритмом жизни и глобализацией культурные ценности меняются, верования и народные обряды отходят на второй план и больше не несут той значимости и святости, которой обладали в прошлом. Однако, обращаясь к корням, мы можем обнаружить, что многие из этих символов продолжают жить в культуре коренных народов. Особое место в сохранении и демонстрации традиционного образа жизни принадлежит представителям локальных культур, таких как малочисленные народы России. Удэгейцы – коренные жители Приморского края, являются ярким примером народа, чья культура сохранила множество древних традиций и верований, получив при этом современное применение и пережив трансформацию образов. В данной статье анализируются элементы и символы традиционной культуры удэгейцев, применяемые для развития туризма и событийной деятельности в национальных парках «Удэгейская легенда» и «Бикин». Изучены трансформационные процессы в культуре коренных народов, приведены примеры использования элементов удэ-*

гейской культуры в стратегии туризма национальных парков, а также влияния пространственных изменений исконной среды обитания удэгейцев на их культуру и быт.

Ключевые слова: культура удэгейцев; этнокультурный туризм; экологический туризм; национальные парки; коренные малочисленные народы.

Введение

Национальные парки Приморского края обладают уникальным туристско-рекреационным потенциалом, сочетая на одной территории природные, культурно-исторические, социально-экономические и другие виды ресурсов. В условиях функционирования национальных парков в системе охраняемых природных территорий России особое место занимает культура коренных малочисленных народов, напрямую влияющая на развитие туристской и других видов деятельности, продвижение территории национального парка в качестве туристской дестинации.

Актуальность исследования объяснима возрастающим интересом со стороны общества и государства к экологическому и этнокультурному видам туризма, необходимостью популяризации и сохранения национальной культуры, событийной этнокультурной деятельности, идентичности народов.

В свою очередь национальные парки, созданные для целей сохранения и сбережения не только природных ресурсов, но и уникальных этносов, способны выступать в качестве площадок для репрезентации и популяризации культуры коренных народов через этнокультурный туризм. Высокая концентрация разнообразных форм деятельности в национальных парках позволяет использовать культурный потенциал коренного населения в качестве ключевого элемента концепции развития туризма и популяризации традиционной культуры.

Коренное население Приморья в контексте развития туризма

Развитие этнокультурного, этнографического и экологического туризма в Приморском крае тесно связано с особо охраняемыми природными территориями, культурой и бытом коренных малочисленных народов, проживающих в Приморье.

По мнению исследователя Пьера ван ден Берга, любой вид туризма включает элементы межкультурного взаимодействия, следовательно, может считаться этнокультурным [цит. по: Pieter Van Den Berghе, 1987, p. 318]. Стоит отметить, что разновидностей и форматов этнокультурного и этнографического туризма в классическом понимании (этнографический, этнический, этнотуризм и т.д.) и современном (джайло, индигенный, ностальгический и т.д.) с каждым днем становится все больше. Некоторые авторы уравнивают и соотносят понятия «этническое» и «этнокультурное» как синонимичные (С.Н. Федорова, Н.А. Коноплева) [2013], другие (В. Смит) [1977], наоборот, наблюдают принципиальные различия, но большинство относят к ключевому элементу активное участие коренного населения не только в качестве субъектов изучения территории посещения, но и в качестве организатора и координатора посещений.

По нашему мнению, этнокультурный туризм можно обозначить как особый вид путешествий, направленный на знакомство с культурой и этническим наследием, традициями, обычаями и образом жизни конкретного народа. Это не просто посещение новых мест, а попытка понять и прочувствовать мир глазами представителей другой культуры, иными словами – инкультурация.

В Приморском крае коренное население представлено народами тунгусо-манчжурской группы: удэгейцами, нанайцами, тазами в общей численности (по данным Всероссийской переписи населения 2021 г.) 1229 человек. Большинство представителей коренных малочисленных народов проживает в пяти районах Приморского края – Ольгинском, Лазовском, Тернейском, Пожарском и Красноармейском. Самая многочисленная группа – удэгейцы.

Первым, кто обосновал их этническую самостоятельность, был С.Н. Браиловский. Он же ввел в употребление и этноним «уди-хэ», ставший самоназванием народа в 1930-е годы. До этого каждая территориальная группа имела свое самоназвание: хунгарийская – «хунгакэ», бикинская – «бикинка», анюйская – «унинка» и другие.

Традиционное хозяйство удэгейцев основывалось на охоте и рыболовстве. Подсобное значение имело собирательство, в том числе женьшеневый промысел [Браиловский, 1902, с. 223].

Национальный парк «Бикин» расположен в северной части Приморского края в Пожарском муниципальном районе на западном макросклоне хребта Сихотэ-Алинь – единственном крупном бассейне, где никогда не велись крупномасштабные рубки леса.

Парк находится на территории исконного расселения удэгейцев, наибольшая численность которых проживает преимущественно в селе Красный Яр Пожарского района.

Национальный парк «Удэгейская легенда» располагается на территории Красноармейского района, в его современных административных границах – территория традиционного проживания и хозяйственной деятельности одной из восьми групп удэгейского этноса – иманских удэгейцев.

Уникальные традиции, ремесла, верования и обычаи удэгейцев бережно сохраняются и передаются из поколения в поколение, служат элементом притяжения туристов и находят отражение в структуре позиционирования национальных парков, но в разной степени. Образы традиционной культуры удэгейцев используются в различных областях деятельности национальных парков в современном формате. Для наглядности рассмотрим некоторые элементы культуры коренного населения, используемые в национальных парках.

Первым рассмотренным примером использования образов удэгейской культуры в концепции развития национальных парков и этнокультурного туризма является орнамент в прикладном творчестве коренных народов. Для современной культуры удэгейцев наиболее часто воспроизводимыми образами в национальных костюмах являются стилизованные изображения тигра, медведя, оленя, «древа жизни». Традиционный удэгейский орнамент сложен и напрямую связан с местом обитания этноса – тайгой. В нем множество тонких линий, образующих хитросплетение спиралей, и мы не можем быть абсолютно уверены, что перед нами личина животного, тем более какого-то конкретно. В современных интерпретациях заметны отступления от симметричной композиции и тенденция к усилению натуралистичности изображаемых животных, буквальности. Это свидетельствует о замещении сакрального магического и мироустроительного смыслов орнамента новыми практическими и эстетическими функциями (рис. 1, рис. 2).

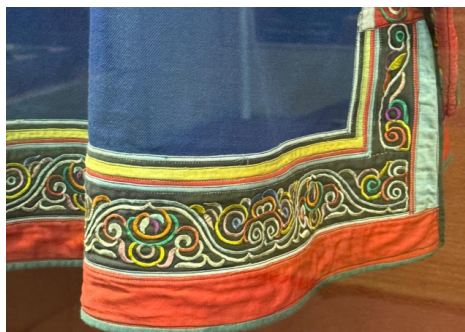


Рис. 1. Традиционный удэгейский орнамент на халате (фото В.К. Столярова)

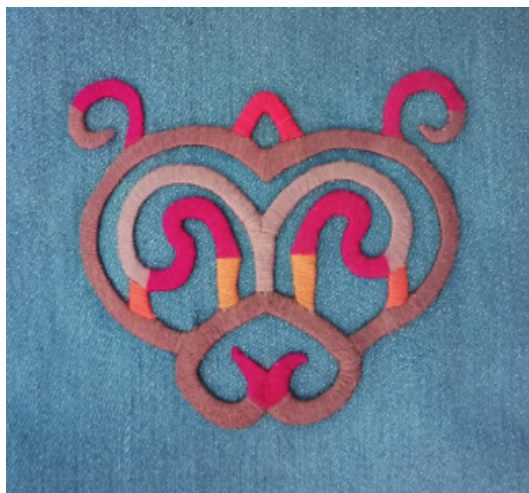


Рис. 2. Современное изображение морды медведя на сумке (фото А.В. Левченко)¹

В современном изображении образы удэгейского орнамента используются в стилистике обоих национальных парков. В «Удэгейской легенде» на логотипе изображен тигр в осовремененной технике, а в национальном парке «Бикин» – традиционные цветовые волны (рис. 3., рис. 4).



Рис. 3. Логотип национального парка «Удэгейская легенда»²

¹ URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zoomorfnyy-ornament-v-sovremennom-dekorativno-prikladnom-iskusstve-udeguytsev/viewer>

² URL: <https://ud-legend.ru/?ysclid=m02b5c4vf9562670356>



Рис. 4. Логотип национального парка «Бикин»³

Стоит отметить, что со временем орнамент удэгейцев претерпевает изменения. Многие варианты изображений животных становятся более буквальными. Это неизбежный процесс в любой культуре: периоды повышенной изобразительности сменяются периодами тяготения к условности. И все же орнамент, будучи не повествовательным и не иллюстративным типом искусства, обладает изначальной содержательностью.

Изучая орнаментальные изображения, можно детальнее понять, какие элементы являются для удэгейцев ключевыми в культурном значении: анимализация и зооморфизм, сакрализация пространства и местности, а также цветовой символизм. Каждая деталь встраивается в геокультурный ландшафт территории расселения иманских удэгейцев.

Пространство и ландшафт для удэгейцев – не просто физическая среда обитания, а неотъемлемая часть их мировоззрения, определяющая быт, верования и образ жизни.

В результате анализа работа В.К. Арсеньева [1926], В.В. Подмаскина [1991], А.Ф. Старцева [2005], А.В. Левченко [2022], а также авторского сбора информации от представителей общин коренных малочисленных народов Приморского края, можно выделить ключевые аспекты значения пространства для культуры удэгейцев:

- сакрализация пространства: многие места в удэгейском ландшафте наделены сакральным значением. Горы, реки, озера, деревья – все это связано с мифами, легендами и духами предков;
- пространство как источник жизни: лес, река – это кладовые, дающие пищу, сырье для изготовления орудий труда и предметов быта;

³ URL: <https://parkbikin.com/?ysclid=m02b8cys6t653464604>

– пространство как ориентир: знание местности, ее особенностей необходимо для охоты, рыбалки и сбора ягод, организации туристских маршрутов;

– пространство как символ: определенные места связаны с ключевыми этнокультурными событиями, организацией родов, шаманским камланием и проч.

Пространство и культурный ландшафт для удэгейцев играют ключевую роль в формировании этнической идентичности, мировоззрения и образа жизни. Глубокое знание и уважение к природе позволяли удэгейцам выживать в суровых условиях тайги и сохранять свою уникальную культуру на протяжении веков.

Большое значение для современных удэгейцев имеет сохранение шаманских обрядов и ритуалов. Многие до сих пор проводят упрощенные варианты ритуалов, например «на удачу». В национальном парке «Бикин» также есть свой шаман, который проводит ритуалы закрытого формата и для туристов. Элементы обрядовости сохраняются при праздновании массовых мероприятий и проведении мастер-классов для посетителей. В «Удэгейской легенде» шамана нет, но коренные жители с. Роцино проводят ритуалы на праздниках и этнокультурных фестивалях с использованием различных вариаций их организации (рис. 5).



Рис. 5. Использование шаманской атрибутики: бубен и ритуальная маска «химбаба», НП «Бикин»⁴

⁴ URL: <https://ufologov.net/samanskie-ritualy-i-atributy-samanizm-kak-religia/>

Именно с охотой связаны весь жизненный уклад, материальная и духовная культура удэгейского народа. Раньше ходить на охоту начинали с 12 лет и продолжали до глубокой старости. Из снаряжения у охотников были лук, стрелы, копье, большой нож на длинной ручке, а также лыжи и нарты. Элементы охотничьей атрибутики украшались символическими узорами и соответствовали месту расселения племени. Всеми способами охоты удэгейцы владеют до сих пор. Охотники могут распознать животное по царапинам на стволах деревьев, по вмятинам на траве, отпечаткам следов на земле и даже по запаху, который присутствует в округе. Каждый объект окружающей обстановки имеет значение – практическое в случае охоты или рыболовства и сакральное в случае отождествления природы с образами матери, дома, родины.

В национальном парке «Бикин» охота и рыболовство местного коренного населения осуществляются на основе выдаваемых разрешений и соблюдения сезонности промысла. Многие туристские маршруты «Бикина» включают рыбалку как основной элемент путешествия. Местное население активно привлекается к туристской деятельности в качестве инструкторов-проводников, обладающих уникальными техниками и знаниями рыбных мест.

В «Удэгейской легенде» охотничья и рыболовная деятельность местного населения прошла стадии затяжных конфликтов о выдаче разрешений на вылов рыбы и организацию отдельных охотничьих хозяйств силами родовых общин. В настоящее время на территории парка также действуют рыболовно-спортивные туристские маршруты, но этнические элементы (ритуалы «на удачу», «на фарт», сопровождение удэгейского рыбака и т.д.) при их организации сведены к минимуму или отсутствуют совсем.

Различные условия осуществления туристской и событийной деятельности в национальных парках напрямую влияют на сохранение и трансляцию широкому кругу лиц традиционных элементов культуры удэгейцев.

В результате происходит двойное культурное обогащение – туристы и экскурсанты приобщаются к духовному миру удэгейского народа, а коренное население привлекает молодежь к изучению традиционной культуры через работу с туристами. Так как среди молодого поколения удэгейцев происходит частичная потеря национальной культуры (язык, промыслы, ремесла и т.д.) ввиду процессов глобализации и информатизации, проникновения современных ценностей.

Поощрение культурной деятельности и поддержка со стороны администрации национальных парков способствуют позицио-

нированию удэгейской культуры в качестве культурного и туристского элемента притяжения туристов.

Альтернативная ситуация возможна в том случае, если администрация национального парка не привлекает коренное население к совместной деятельности и не делает акцент на культурный аспект в проектировании туристского продукта. В таком случае национальная составляющая уникальной удэгейской культуры не работает на развитие туризма и обогащение обеих сторон взаимодействия.

Обобщая вышеизложенное, приведем примеры трансформации элементов удэгейской культуры в национальных парках «Бикин» и «Удэгейская легенда» по ключевым аспектам (табл.).

Заключение

Этническая культура коренных малочисленных народов (на примере удэгейцев) в Приморском крае, несмотря на определенные трансформационные явления, по-прежнему сохраняет свои сакральные смыслы. Причем именно этнокультурный туризм способствует популяризации культуры удэгейцев и позиционированию территории их локального проживания и элементов культурной идентичности для всех интересующихся самобытной культурой малочисленных народов.

При этом концепция организации и деятельности национального парка «Бикин» направлена, с одной стороны, на сохранение наиболее «ярких» элементов культуры удэгейского народа: национальная одежда, головные уборы, масштабные праздники и т.д., а с другой – на представление традиционной культуры в современной интерпретации: использование упрощенных версий орнамента в сувенирной продукции и логотипе, театрализованное трансформационное представление традиционных ритуалов для туристов, проведение промысловых обрядов во время организации туристских маршрутов, изготовление и реализация амулетов, украшений, миниатюр и др.

Подобные тенденции «упрощения» национальной культуры удэгейцев не резко нарушают сакральное значение традиционных элементов, в большой степени понятных местному населению, напротив, они помогают создать эмоциональное притяжение туристов, пробудить интерес со стороны посетителей национального парка, духовно обогатить путешественника, приобщить к культуре коренного народа, а также позволяют обеспечить экономическую прибыль коренного населения. Например, в 2024 г. было заплани-

ровано подготовить в качестве инструкторов-проводников не менее 50 жителей национального парка «Бикин» за счет грантов в форме субсидий в целях развития экологического туризма. Вместе с тем для передачи элементов традиционной культуры и сохранения ее сакральных смыслов для местной молодежи необходимо передавать все ценные элементы культуры представителями старших поколений младшим.

Развитие национального парка «Удэгейская легенда» сталкивается со значительными проблемами. Элементы традиционной культуры удэгейцев представлены здесь в значительно меньшей степени, основной упор при организации туристской и экскурсионной деятельности сделан на природную составляющую маршрутов. Подобная тенденция объяснима обостренной ситуацией затянувшегося конфликта администрации национального парка и представителей коренных малочисленных народов. Возрождением и сохранением удэгейской культуры преимущественно занимаются представители национальных и родоведческих общин («Кедр», «Буа Хони» и др.) Так, например, в 2021 г. удэгейская община «Буа Хони» организовала обустройство этнотроп по местам путешествий исследователя В.К. Арсеньева на средства краевого гранта.

Таким образом, в настоящее время культура удэгейского народа в большей степени возрождается и поддерживается за счет деятельности национальных общин, некоммерческих культурных организаций, регионального правительства Приморского края и при активной поддержке заинтересованной администрации национальных парков.

Национальные парки, обладая уникальными туристскими ресурсами федерального значения, являясь территориями традиционного расселения коренных народов, имеют возможность использовать деятельность удэгейцев в качестве визитной карточки особо охраняемой природной территории и элемента притяжения туристов, при этом выполняя главную функцию – сохранения и передачи уникального культурного наследия малочисленных народов Приморья.

Таблица

**Элементы традиционной культуры удэгейцев,
используемые в деятельности национальных парков «Бикин»
и «Удэгейская легенда»**

Элемент	Традиционное описание элемента	Современная интерпретация	Применение в НП* «Бикин»	Применение в НП «Удэгейская легенда»
1	2	3	4	5
Орнамент	Непрерывность линий, сложное, витиеватое изображение, символизм, зооморфизм	Буквальная передача изображения, упрощение элементов, художественная стилизация, частичное разрушение симметрии (ихтио-морфный орнамент)	Логотип НП: элементы цветных «волн»; сувенирная продукция: часто используемые элементы: «волна», «древо жизни», «солнце», «морда тигра, медведя»	Логотип НП: стилизованное изображение тигра; сувенирная продукция: часто используемые элементы: «косы», «волны», «рыбы», «морда тигра, медведя»
Прикладное творчество	Изготовление символических украшений и обрядовых амулетов. Большое количество знаковой атрибутики. Резьба по кости и дереву, украшения из рыбьей и натуральной кожи, меха	Сохранение основных традиционных элементов и техник в изготовлении сувениров, головных уборов, одежды и украшений	Одежда, обувь, головные уборы, украшения: производство изделий в действующих пошивочных и кожевенных мастерских на территории национального парка; мастер-классы: проведение на постоянной основе для гостей национального парка	Одежда, обувь, головные уборы, украшения: производство в этно-мастерских родовых общин за пределами нац. парка (реализация проекта «Этнокультурный центр «Удиэ Паки ни»); мастер-классы: проведение родовыми общинами «Буа Хони», «Кедр», за пределами нац. парка
Фольклор, музыка, песни, танцы	Танцы-пантомимы, неотделимые от обрядов и сказок. Градация танцев на два типа: ритуальные и праздничные. Сюжетное преобладание изображения промыслов и охоты, сольных танцев	Объединение обрядовых и праздничных танцев. Трансформация ритуальных движений, отход от сакральных смыслов, передаваемых движениями	Деятельность творческих коллективов: детский ансамбль «Кэсихи», хор бикинских матерей «Бикингэ анинэ», действуют при поддержке нац. парка	Деятельность творческих коллективов: действуют при поддержке родовых и семейных общин за пределами нац. парка

Продолжение таблицы

1	2	3	4	5
Обрядовость	Шаманизм, анимализм, цветовой символизм, культ предков, ритуалы высокого ранга (шаманские) и бытовые: ритуалы «удачи», «фарта»	Сохранение некоторых традиций, выполняемых шаманом («кормление духа» хозяина тайги и воды, обряд камлания, повязывание лент на обрядовые деревья), сохранение цветовой символики	Обряды шамана: проведение обрядов шаманом национального парка, демонстрация традиционных ритуалов во время праздников и мастер-классов для туристов и гостей национального парка; бытовые обряды: сохранение простых и упрощенных версий обрядов перед важными и ежедневными делами (рыбалка, охота, путешествие); символика: изготовление амулетов для реализации в качестве сувенирной продукции, использование на праздниках варганов, бубнов, горлового пения, специальных масок «хамбаба»	Обряды шамана: демонстрация обрядов в качестве театрализованного мероприятия для туристов силами представителей родовых общин «Буа Хони», «Кедр», «Олондо», «Удэге» с. Рошино, за пределами национального парка; бытовые обряды: сохранение простых и упрощенных версий обрядов перед важными и ежедневными делами (рыбалка, охота, путешествие); символика: изготовление амулетов для реализации в качестве сувенирной продукции
Промысел	Охота, пушной промысел, рыболовство на лодках, собирательство (женьшеневый промысел)	Круглогодичная охота и рыболовство на лодках (в ограничениях природоохранной деятельности)	Охота: сохранение охотничьих традиций. Разрешенная охота и промысел для представителей коренных малочисленных народов (выдача разрешений); рыболовство: сохранение традиционных способов рыбалки с лодок. Разрешенная рыбалка (выдача разрешений); туризм: организация водных и рыболовных маршрутов, работа удэгейцев в качестве инструкторов-проводников, экскурсоводов на туристских маршрутах. Использование названий маршрутов на удэгейском языке (Тахало, Каялу, Удэге Хакто)	Охота: запреты и ограничения на охоту и промысловую деятельность для представителей коренных народов; рыбалка: сохранение традиционных способов рыбалки с лодок. Разрешенная рыбалка (выдача разрешений); туризм: организация водных и рыболовных маршрутов. В названии маршрутов традиционные названия не употребляются

Продолжение таблицы

1	2	3	4	5
Праздники и мероприятия	Большое количество праздников, связанных с сезоном охоты и рыболовства, миграцией дичи, почитанием культа предков	Сохранение некоторых традиционных праздников и обрядов (Сагди Дава – «праздник большой рыбы», Ва: кчай ни – окончание сезона охоты)	Событийные мероприятия: проведение постоянных событийных мероприятий в тематике традиционной культуры удэгейцев (Сагди Дава, День Бикина, Ва: кчай ни); участие коренных народов: в исполнении традиционных обрядов для туристов, мастер-классов, шаманских ритуалов, выступления коллективов народного творчества	Событийные мероприятия: организация большинства мероприятий и проектов по инициативе родовых общин и культурных организаций (фестиваль «Багдилафан», «По следам Дерсу») с. Рошино
Пространство и ландшафт	Сакрализация объектов ландшафта (гор, пещер, деревьев, именных объектов и т.д.). Влияние пространства на все аспекты жизнедеятельности удэгейцев (жилище, пища, одежда, фольклор, мифология места), включение понятий «свой» и «чужой» пространства	Сохранение исторических названий мест, устных преданий о культовых местах. Анимализация некоторых мест «хозяев» местности. Смысловая трансформация значимости объектов: священные места почитаются из уважения к предкам, а не из-за мистики места	Сохранение именных священных объектов: скала «Гугя», скальное обозначение «Бох», Досуна Уля (протока); фитообъекты: сохранение обрядов, связанных с деревьями, как с местами моления или ритуала, «богомолками»; скалы, горы: сохранение традиционных бытовых (ежедневных), промысловых обрядов: подношений духу скал в случае путешествия или охоты, запрет на громкие и шумные действия вблизи священных мест	

НП* – национальный парк

Литература

- Арсеньев В.К.* Лесные люди удэгейцы. – Владивосток: Книжное дело, 1926. – 47 с.
- Браиловский С.Н.* Тазы, или Удиһэ (Опыт этнографического исследования). – Санкт-Петербург: тип. кн. В.П. Мещерского, 1902. – 223 с.
- Левченко А.В.* Зооморфный орнамент в современном декоративно-прикладном искусстве удэгейцев // Труды Института истории, археологии и этнографии народов Дальнего Востока ДВО РАН. – 2022. – Т. 44. – С. 87–105.
- Подмаскин В.В.* Духовная культура удэгейцев XIX–XX вв.: историко-этнографические очерки. – Владивосток: Дальневост. ун-т, 1991. – 161 с.

Поляков Н.В., Максимов Д.В. Этнический туризм как форма межнациональных отношений // Теоретические и прикладные аспекты современной науки. – 2014. – № 5–3. – С. 259–261.

Старцев А.Ф. Культура и быт удэгейцев (вторая половина XIX – XX века). – Владивосток: Дальнаука, 2005. – 443 с.

Федорова С.Н., Коноплева Н.А. Этнокультурный туризм как форма освоения природно-культурного наследия (на примере Республики Саха (Якутия)) // Владивостокский государственный университет экономики и сервиса. – 2018. – С. 162.

Smith V. Hosts and Guests / University of Pennsylvania Press. – Philadelphia, 1977. – 352 p.

Van Den Berghe P. The Ethnic Phenomenon. – Westport, Connecticut; London: Praeger, 1987. – 318 p.

Culture of indigenous population in the development of ethnocultural tourism.

The example of the national parks of Primorsky Krai

Abstract. *The traditional culture of any nation is filled with symbols and images, sacred elements that have a special meaning for the previous speeches. In the modern world, with its fast pace of life and globalization, cultural values are changing, beliefs and folk rituals are fading into the background and no longer correspond to the innovation and holiness that were strong in the past. However, turning to the meeting place, we can conclude that many of these symbols continue to live in the culture of certain peoples. A special place in the preservation and traditional traditional way of life belongs to representatives of local cultures, such as the small-numbered peoples of Russia. The Udege people – the indigenous inhabitants of Primorsky Krai, are modern peoples whose culture has preserved many ancient traditions and beliefs that have received recognition in this modern context and have experienced a transformation of images. This article analyzes the process of changing the elements and symbols of the traditional culture of the Udege people used for the development of tourism and event activities in the national parks «Udege Legend» and «Bikin». As a result, the transformation processes in cultural parameters were studied, examples of the use of elements of the Udege culture in the tourism strategy of national parks, as well as possible spatial changes in the original habitat of the Udege people in their culture and everyday life are given.*

Keywords: *Udege culture; ethnocultural tourism; ecotourism; island parks; indigenous peoples.*

И.А. Афанасьева, П.С. Сорокин

Поля агентности в современном искусстве (2010–2024) в контексте социально-географической действительности

Аннотация. Потенциал проактивного (агентного) поведения индивидов по отношению к социальному миру сегодня является одним из центральных предметов обсуждений и исследований как для фундаментальной науки, так и для практики в сфере образования, экономики, культуры, геополитики. Цель настоящего исследования состоит в изучении видения представителями современного художественного процесса (2010–2024) проблематики агентности (от англ. «agency» – самостоятельность, предприимчивость) в контексте актуальных социальных и культурных трендов и с учетом географического фактора. Авторы приходят к выводу, что искусство может не только поднимать общественно значимые темы, но и показывать возможные пути изменений социальных процессов. Поля агентности, создаваемые современными художниками, формируют новые практики индивидуального действия и сообщества, которые трансформируют социальную и пространственную среды, а также отражают ключевые аспекты действительности.

Ключевые слова: современное искусство; география искусства; искусство и агентность; самостоятельность; теория полей; экологическое искусство; устойчивое искусство.

Понятие «агентность» – зонтичный термин, интегрирующий разработки из разных дисциплинарных областей, часто встречающийся в публикациях международных организаций (ЮНЕСКО, Всемирного банка, ОЭСР) [ЮНЕСКО, 2021; OECD, 2024]. «Агентность» можно кратко описать как способность к самостоятельному проактивному действию, воздействующему на социальные структуры в направлении, ими не детерминированном [Сорокин, 2023, с. 103; Сорокин, 2021, с. 12–15]. На фоне современных процессов в социально-экономической и геополитической сферах в глобальном масштабе (неоструктуризации) агентность (самостоятельность) все чаще рассматривается как потенциальный драйвер развития [Cavazzoni, Fiorini, Veronese, 2021, p. 1126].

В центре внимания настоящей статьи – современные художники, которые ставят перед собой задачи творчески осмыслить актуальные вызовы и генерировать новые способы видения мира, возможные векторы его развития. Агентность художников связана с индивидуальным творчеством, самовыражением, оригинальностью, а также выходит за пределы привычной «рыночной» логики, что делает данную аудиторию одним из перспективных сегментов для изучения креативных, созидательных аспектов человеческого потенциала [Parker, Corte, 2017, p. 262–263].

Цель исследования состоит в изучении видения современными художниками проблематики агентности в контексте актуальных социальных, культурных и географических трендов (2010–2024). Исходная гипотеза состоит в том, что современные художники формируют социальные среды, новые практики, действия, сообщества, которые трансформируют более широкую среду.

Методология данной работы предполагает контент-анализ как научной, так и практической литературы (статьи в периодических изданиях, эссе, монографии, тексты в выставочных каталогах). Поисковые запросы делались в ключевых электронных системах хранения научных источников: платформах *Scopus*, *Web of Science*, *Google Scholar*, *JSTOR*, *Oxford Art Online*, *ARTstor Digital Library*. Кроме того, анализировались сайты авторитетных организаций, музеев, галерей, культурных форумов, выставочных проектов.

Для автоматического поиска использовались следующие ключевые слова: *adaptation*, *art and agency*, *art and society*, *contemporary art*, *contemporary culture*, *creativity*, *ecological art*, *economics and art*, *economics of culture*, *escapism in art*, *geography of*

art, innovation in art, social actor, social transformation, subjectivity in art, sustainable art, practices in contemporary art (англ.); агентность в искусстве, география искусства, искусство и общество, креативность, современная культура, современное искусство, социальная трансформация, устойчивое искусство, экологическое искусство, экономика и искусство, экономика культуры, эскапизм в искусстве (рус.). Ключевые слова были сформированы на основе имеющегося у авторов опыта изучения вопросов самостоятельности (агентности) [Sorokin, Afanaseva, Goloshchapov, 2024; Сорокин, 2023; Сорокин, Зыкова, 2021] и современного искусства, культуры [Афанасьева, Сорокин, Голощапов, 2024; Афанасьева, 2023]. С целью произвести концептуализацию современного научного дискурса был установлен временной фильтр с ограничением срока публикации – не ранее 2010 г.

Теоретическая рамка: поля агентности в современном искусстве

Одним из активно обсуждаемых в современной международной науке подходов к осмыслению социальных изменений является теория полей стратегического действия [Флигстин, Макадам, 2022; Fligstein, McAdam, 2011, p. 2]. Авторы данной концепции Н. Флигстин и Д. Макадам отмечают, что структура и действие представляют собой взаимосвязанные элементы, разделяемые скорее аналитически, но не онтологически [Fligstein, McAdam, 2011, p. 3–18]. Поля стратегического действия определяют рамки действий индивидов и других социальных акторов (индивидов, организаций, государств) и являются основными факторами изменений в обществе. Признавая важный вклад авторов Н. Флигстина и Д. Макадама в понимание природы социальных структур, стоит обозначить, что теория полей стратегического действия имеет ряд существенных ограничений [Сорокин, 2023]. Авторы теории вслед за Э. Гидденсом, П. Бурдьё, Д. Мейером и др. повторяют идею более ранних научных школ, отмечая, что социальные поля не существуют автономно, но зависят от внешней среды и других смежных и более отдаленных полей [Флигстин, Макадам, 2022; Fligstein, McAdam, 2011]. Принципиальная подчиненность индивидуального действия структуре в их «картине мира» остается неизменной. Как мы постараемся показать в данной статье, через малые креативные группы, творческие кружки, художественные самоорганизации, индивидуальные акторы художественного про-

цесса (художники) могут не только формировать новое творческое видение, но и непосредственно реализовывать агентность и созидательный потенциал индивидуального проактивного действия, меняющего те или иные сферы общественной жизни.

Типология запросов на агентность в современном искусстве

В процессе исследования авторами было обнаружено и проанализировано 400 кейсов из разных географических регионов мира 2010–2024 гг. Выделено четыре типа агентности в искусстве: «социальная трансформация» (140 примеров), «эскапизм» (88 примеров), «кризисная адаптация» (81 пример), «трансформация субъекта действия» (91 пример). Метафорические названия кейсов были выбраны на основе 20 проанализированных интервью с современными художниками, кураторами, искусствоведами, опубликованными в авторитетных источниках. Поиск релевантных интервью, комментариев к искусству проводился на персональных сайтах художников, художественных организаций, музеев, галерей, институтов, выставочных проектов. С отдельными деятелями искусства были проведены полуструктурированные интервью.

В статье будут рассмотрены наиболее показательные кейсы.

I. Социальная трансформация – агентность художников, непосредственно влияющая на актуальные социальные процессы.

Социальное неравенство – одна из важнейших проблем современного общества. Представители художественного сообщества могут внести свой вклад в решение соответствующих социальных противоречий. Так, художники, выбирающие заброшенные здания для своего творчества, позволяют сделать облик спальных, неблагополучных районов более интересным и привлекательным для жителей и туристов.

Ярким примером социального преобразования из мирового контекста является район Уинвуд в Майами. В середине 1920-х годов здесь открывались различные производства (компании Coca-Cola, Американской хлебопекарной компании, текстильных фабрик) [Garcia, 2017, p. 13]. Рабочих мест было много, но условия труда были некомфортными. После Второй мировой войны в Уинвуд стали массово приезжать мигранты из близлежащих стран. Резко возросли безработица и преступность [Garcia, 2017, p. 13–14]. К концу 1980-х годов промышленность в районе устарела и обветшала [Garcia, 2017, p. 13–14]. Уинвуд стал самым криминаль-

ным и опасным районом Майами. В 2000-е годы представители стрит-арта Тристан Итона, Айко, Инти, Кенни Шарф, Мисс Вэн и др. превратили район в галерею уличного искусства (рис. 1). Воздействие искусства оказалось настолько сильно, что Уинвуд приобрел мировую известность, превратившись в огромный арт-объект. Вокруг современного искусства стала развиваться инфраструктура, начали открываться магазины, рестораны, телестудии, музеи и галереи [García, 2017, p. 19–20]. Искусство трансформировало заброшенный район в успешный и элитный, в центр туризма.



Рис. 1. Стрит-арт в Уинвуде, Майами, США. 2010-е¹

В качестве аналогичных примеров можно также привести район Бушвик в Нью-Йорке, Артс Дистрикт в Лос-Анджелесе, район Чаоян в Пекине, Берлинский район Митте и др. В России подобные тренды можно увидеть на примере Нижнего Новгорода, Екатеринбурга, Ханты-Мансийска, Оренбурга, Перми.

В Нижнем Новгороде часто проходят массовые фестивали стрит-арта «Место», «Intervals», «Rosbank Future Cities», «Сказки Просвещенца» и др. В 2022 г. была представлена «Энциклопедия уличного искусства Нижнего Новгорода (1980–2020)» [Кузнецов (Nomerz), 2022]. Ярким примером стрит-арта, трансформирующего

¹ URL: <https://ru.pinterest.com/pin/insane-flow-over-muralwynwood-walls-miami-florida--383228249515430086/>

городскую среду, являются работы нижегородского художника Артема Филатова. Он создает инсталляции и граффити, работая с локальным контекстом. Многие произведения художника имеют отсылки к образам природы с особым вниманием к миру растений, которые мастер наделяет символическими значениями. Работы А. Филатова («Одуванчик», 2013, «Воскресенье», 2014, «Сирень», 2015 (рис. 2)) расположены на стенах старинных домов. Таким образом художник акцентирует проблему исторического наследия, обращается к национальной идентичности и связанной с ней эстетике ветхости, зыбкости, в которой обнаруживаются ностальгические мотивы.



Рис. 2. Филатов А. Сирень. Нижний Новгород, Россия. 2015²

В Екатеринбурге проводятся два фестиваля стрит-арта: «Стенография» и «Карт-Бланш». Сочетая качества репортера и уличного художника, современные представители стрит-арта трансформируют привычную урбанистическую среду. Особое внимание привлекает серия работ художника Тимофея Ради «Превыше всего» (2012). На крышах жилых домов в Екатеринбурге художник изобразил запоминающиеся фразы «Возвращайся», «Благодарю», «Помню», «Под одной крышей», «Превыше всего» и др. «Превыше всего» стал для меня очень важным проектом, потому

² URL: <https://www.anvilrosenkreuz.ru/public-art/2015--2011/view/5617965/1/5617982>

что по картинкам этого не видно, но на самом деле эти крыши видят какое-то потрясающе большое количество людей», – говорит художник [цит. по: Савина, 2013]. Искусствовед Н. Буррио называл подобные практики «эстетикой взаимодействия», отмечая, что современное искусство берет в качестве своего теоретического основания сферу человеческих взаимодействий и ее социальный контекст [Буррио, 2016].

В Москве и Санкт-Петербурге также реализуются многочисленные проекты, посвященные стрит-арту: ТЦ «Атриум» на площади Курского вокзала (Москва), проекты ЦСИ «Винзавод», ЦТИ «Фабрика», дизайн-завода «Флакон» (Москва), «Севкабель Порт» (Санкт-Петербург), культурный квартал «Брусницын» (Санкт-Петербург).

Уличное искусство позволяет решать важные социальные проблемы. В своих произведениях художники говорят о взаимодействии людей с внешней средой (художником и городом, художником и зрителем), затрагивают вопросы социального неравенства, сохранения культурного наследия, соотношения природы и архитектуры. Улица и ее проблематика становятся средством выражения современных художников. Стрит-арт позволяет преобразовывать неблагополучные районы, делая их более яркими и привлекательными. Современное искусство становится неотъемлемой частью культурного пространства, ресурсом развития городских территорий.

II. Эскапизм – это автономный вид агентности, характеризующийся стремлением личности уйти от доминирующих социальных структур в мир иллюзий, фантазии, воображения. Эскапизм тесно связан с психологическими проблемами человека. Специалист в областях психологии личности и психологии искусства Д.А. Леонтьев в статье «Экзистенциальная тревога и как с ней не бороться» писал: «В культуре существует немало форм как осознания экзистенциальной тревоги, так и ее вытеснения. У человека есть склонность – убрать из жизни все неприятное, все дискомфортное <...> Все дискомфортное, все, что нарушает гладкое гармоничное мироощущение, просто объявляется несуществующим» [Леонтьев, 2003, с. 118].

Основная характеристика эскапизма заключается в создании нового воображаемого мира. Выставка «Dream x 2. Техники эскапизма» в Syntax Gallery (2023) в Москве Анны Сави и Арута Овсепяна посвящена сну. Изображения на полотнах словно плывут над действительностью. В произведениях художников сон предстает

как портал в мир абсолютной безмятежности, уводя зрителя за пределы пространства и времени (рис. 3).

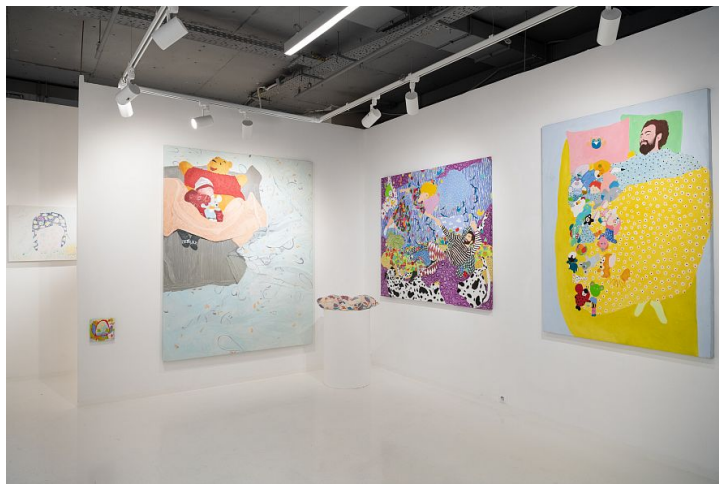


Рис. 3. Сави А., Овсепян А. Выставка «Dream x 2. Техники эскапизма» в Syntax Gallery. Москва, Россия. 2023³

Многие художники из разных стран мира обратились к проблематике эскапизма во время пандемии COVID-2019. Итальянский фермер и художник Дарио Гамбарин, получивший известность благодаря работам в стиле ленд-арт, в 2020 г. на поле под Вероной изобразил китайские иероглифы и написал название вируса латинскими буквами с помощью трактора и плуга (рис. 4). Так он привлек внимание общественности к борьбе с COVID-2019. «Искусство – это приключение духа, мысли и творческого воображения. Только те, у кого хватит смелости отправиться в это путешествие по собственной воле, рискуя собственной целостностью, могут исследовать эти многогранные реальности», – пишет на собственном сайте художник [Gambarin, 2024].

³ URL: <https://teodorus.art/exposition/vystavka-anny-savi-i-aruta-ovsepyana-dream-x2-tekhniki-eskapizma/index.php?ysclid=lzpqm5ruwm621854968>



Рис. 4. Гамбарин Д. Коронавирус. Верона, Италия. 2020⁴

Выставка «Ковид. Исцеление искусством» (Государственный Дарвиновский музей, 2022) Валерия Малолеткова осмысляет персональный опыт художника. Рисование с натуры позволило ему преодолеть отчаяние, уныние, чувство страха, безысходности; дало возможность поддержать сотрудников госпиталя и товарищей, восстановить свои профессиональные навыки. Художник говорит: «Рисование <...> помогает вырабатывать ясность мировоззрения, не позволяет заблудиться в дебрях искусства и незаметно скатиться в бездуховную пустоту. Рисунок постоянно питает стремление к художественной правде, которая для меня гораздо выше правды житейской» [цит. по: Носкова, 2016].

Работы российской художницы Алисы Самаринкиной отражают размышления автора на тему пандемии и общественной жизни. Скульптурный диптих «Пандемия» (2020) (рис. 5) состоит из двух элементов – «Ослепшие» и «Молчание». Маска, натянутая на глаза и рот, символизирует ограничения чувств человека. По словам автора, «пандемия только начиналась, и никто еще не мог предположить, к чему все это приведет. Поэтому первая голова с завязанными глазами символизирует незнание и неведение, мы находились каждый в своих делах, занятиях, занятые своими проблемами, не зная, что происходит в мире в целом. А потом, отчасти из-за этого незнания, маска, которая была повязана на наши

⁴ URL: https://vk.com/stormdaily?w=wall-143220364_15417

глаза сползла вниз и закрыла наши рты...» (интервью автора статьи с А. Самаринкиной, 2024).



Рис. 5. Самаринкина А. Пандемия. 2020⁵

Эскапизм – одна из форм агентности по отношению к интенсивным социокультурным изменениям, возможность ухода от реального мира в мир искусства, фантазий и иллюзий.

III. Кризисная адаптация – это вид агентности, связанный с тревогой за будущее. Кризисная адаптация отражает общекультурный тренд, когда впервые были осмыслены риски нарастающей неопределенности, связанной с технологическим развитием и социально-политическими изменениями.

За последние годы несколько раз сменились концепции мира. В 1980-е годы появилась модель VUCA (Volatility (нестабильность); Uncertainty (неопределенность); Complexity (сложность); Ambiguity (неоднозначность)) [Lawrence, 2013, p. 1–13]. Этой аббревиатурой описывали способы видения и реагирования в условиях нестабильности, связанных с распадом «Восточного блока» и ожиданием завершения холодной войны. В 2016 г. возник термин

⁵ URL: <https://dzen.ru/a/ZZ96ka4y13-b5uMU>

BANI, предложенный американским антропологом и футурологом Жаме Кашио [Evseeva, Evseeva, Rawat, 2021]. Акроним был связан с вызовами новой реальности, в которой мир оказался в период брексита, изменения климата, пандемии коронавируса – Brittle (хрупкий); Anxious (тревожный); Nonlinear (нелинейный); Incomprehensible (непостижимый) [Evseeva, Evseeva, Rawat, 2021]. Эксперты предполагали, что модель BANI будет актуальна 5–7 лет, но это случилось гораздо раньше: в 2022 г. появилось сразу два новых термина для обозначения реальности – SHIVA и TACI. Термин SHIVA был предложен психологом Марком Розиным [Yakhontova, Korobeynikova, 2024]. Аббревиатура включает такие понятия: Split – расщепленный, Horrible – ужасный, Inconceivable – невообразимый, Vicious – беспощадный, Arising – возрождающийся. Концепция TACI, автором которой является специалист в области психологии управления Сергей Дерябин, менее пугающая, чем концепция SHIVA, и схожа с концепцией BANI мира [Григорьева, 2023]. В данной теории отсутствуют кризис, ужас и перерождение, присутствуют только их предвестники. Акроним расшифровывается как Turbulent – турбулентность, Accidental – случайность, Chaotic – хаотичность, Inimical – враждебность [Григорьева, 2023].

Произведения искусства прямо или косвенно отражают указанные тенденции.

Важное место среди факторов, обуславливающих тревогу и беспокойство за будущее, занимает экология. Идеи, что экологические проблемы могут привести к уничтожению жизни на планете, побуждают людей к проактивному взаимодействию с природной средой.

Инсталляция «Ледяные часы» (2014) датско-исландского художника Олафура Элиассона посвящена вопросам изменения климата (рис. 6). Проект был реализован в разных городах мира – в Копенгагене в 2014 г., в Париже в 2015 г. и в Лондоне в 2018 г. Инсталляция состоит из масштабных блоков льда (общим весом около 80 т), привезенных из фьорда Нуук в Гренландии. Ледяные блоки расположены в форме круга и представляют гигантский хронометр, который постепенно тает от плюсовой температуры. Автор арт-объекта предлагает зрителям почувствовать лед. Инсталляция объединяет искусство, науку, природные явления и географические процессы, создавая необычный иммерсивный опыт. С 2015 г. таяние льда в Гренландии подняло уровень Мирового океана на 2,5 мм. Своей инсталляцией художник акцентирует проблему глобального потепления. Последствиями изменений климата являются снижение производительности сельского хозяйства,

исчезновение биологических видов, потеря среды обитания, увеличение случаев циклонов, наводнений и т.д.



Рис. 6. Элиассон О. Ледяные часы. Инсталляция. Париж, Франция. 2015⁶

Российский художник Павел Отдельнов работает в жанре индустриального пейзажа. Его инсталляция «Психозойская эра» (2018) посвящена теме взаимодействия человеческого и природного факторов, изменениям ландшафта, которые незаметны с поверхности Земли (рис. 7). Живопись представляет собой вырезанные из древесной плиты формы, точно воспроизводящие очертания и внешний вид антропогенных ландшафтов.

Художественный проект Владимира Селезнева «Метрополис» (2022) соединяет два образа: 1) вид ночного города с самолета – с небоскребами, зданиями, улицами, проспектами, парками, стадионом (рис. 8); 2) гору мусора, состоящую из пластиковых бутылок, упаковок от парфюмерии, молочных продуктов, соков, коробок, канистр и др. (рис. 9). Таким необычным образом художник

⁶ URL: <https://ecohome.ngo/immersivnost-i-sensornost-raboty-hudozhnika-olafura-eliassona/>

напоминает зрителям, что человек несет ответственность за благополучие города.

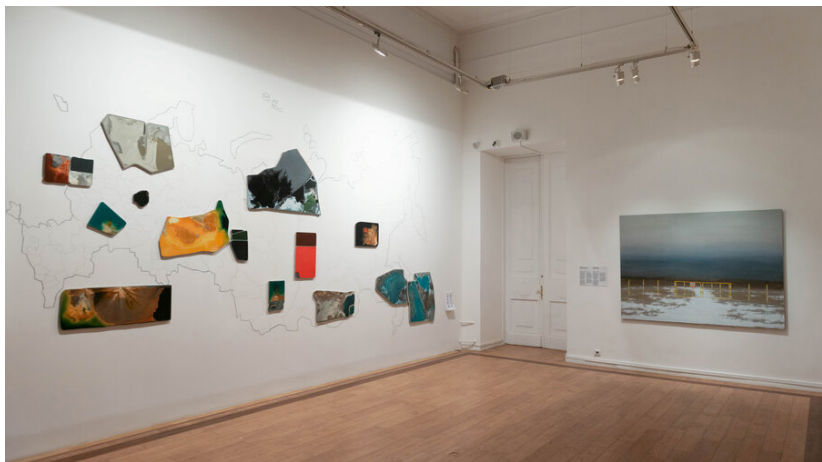


Рис. 7. Отдельнов П. Психозойская эра. Инсталляция. 2018⁷

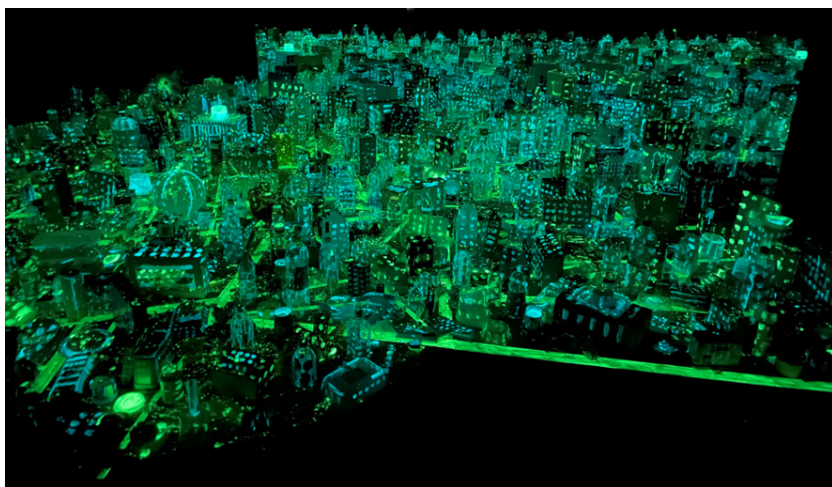


Рис. 8. Селезнев В. Метрополис. Вид ночью. 2022. Выставка «Квадрат и пространство. От Малевича до ГЭС-2». Дом культуры «ГЭС-2». Москва, Россия.
Фото автора статьи

⁷ URL: <https://otdelnov.com/ru/gallery-psychozoic-era>

Название «Метрополис» отсылает к одноименному фильму-антиутопии (1927) известного немецкого экспрессиониста Фрица Ланга. По сюжету фильма воображаемый город разделен на две части: верхний, где расположены офисы, богатые кварталы, и нижний – мир рабочих и машин. Разные версии инсталляции демонстрировались в Москве, Екатеринбурге, Казани, Санкт-Петербурге, Сеуле, Гааге и других городах.



Рис. 9. Селезнев В. Метрополис. Вид днем. 2022. Выставка «Квадрат и пространство. От Малевича до ГЭС-2». Дом культуры «ГЭС-2». Москва, Россия. Фото автора статьи

Внимание общественности к проблемам экологии также привлекают арт-проекты: «Сбереги планету» (совместный проект (арт-инсталляция) «Сбера», промышленного дизайнера Буляш Тодаевой и художника Димы Ребуса, 2021), «Фантастик Пластик» (выставка Московского музея дизайна при поддержке СИБУРа, 2021), «Живое вещество» (выставка ГТГ совместно с Политехническим музеем и галереей «Триумф», 2021), «На дне морском» (проект Нижегородского музея занимательных наук «Кварки» и предприятий En+Group (2021)) и др. Показательно, что в рамках многих этих проектов проводятся акции по озеленению природных территорий, образовательные и просветительские программы.

Экологическое искусство затрагивает политику, культуру, экономику, эстетику. Через свои произведения художники наиболее ярко выражают эмоции. В художественных проектах представителей экологического и устойчивого искусства запечатлен широкий спектр экологических проблем: глобальное потепление,

загрязнение Мирового океана, разрушение озонового слоя, исчезновение редких видов животных, техногенные катастрофы и др. Художники поднимают вопросы «экологии как новой политики», осознания места человека в быстро меняющемся мире. Они призывают задуматься об экологических проблемах, привлекая внимание многочисленных зрителей.

IV. Трансформация субъекта действия – это умозрительный вид агентности, означающий присвоение новой роли при рассмотрении художественного или жизненного явления, что приводит к новому пониманию того, как с ним работать. Трансформация субъекта действия пересматривает привычные отношения художника и зрителя.

Австрийский художник Питер Коглер экспериментирует с интерьерно-архитектурными пространствами (рис. 10). Он создает психоделические инсталляции, в которых зритель становится частью произведения. Работы художника затягивают зрителя, создавая вереницу повторяющихся мотивов и впечатлений. Автор создает ирреальное пространство на грани вымысла и реальности, формирует мир оптических иллюзий, вызывающих чувство тревоги и отчужденности. Инсталляции П. Коглера исследуют возможности человеческого потенциала, границы развития пространства современного цифрового мира.

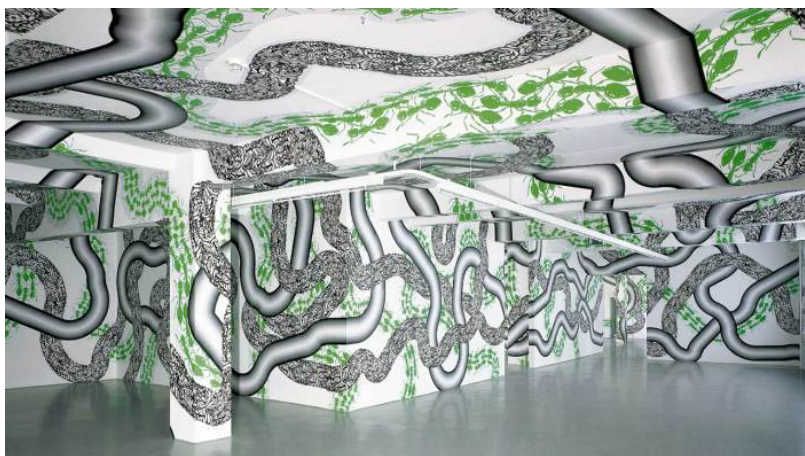


Рис. 10. Коглер П. Инсталляция. 2020-е⁸

⁸ URL: <https://uz.artdesignlog.com/11956169-dizzying-installations-by-illusionist--artist-peter-kogler>

Проблемам зависимости человека от новых цифровых медиа также посвящены работы российских художников: Алисы Самаринкиной «Электронная тюрьма» (2023), «Маски. В информационном шуме» (2023), «QR-код» (2022); Владимира Абиха «Коммуникация» (2015), «Главное – не повторяться» (2020), «Все это видимость» (2021), Ивана Тузова «Самоизоляция» (2020), Аристарха Чернышева «Персональный информационный организм» (2019–2020), группы «Recycle Group» (Андрей Блохин, Георгий Кузнецов) «Заблокированный контент» (2017), «Лес истекших ссылок» (2021) и другие.

«Трансформация субъекта действия», как и другие рассмотренные проявления агентности, непосредственно связана с общей тенденцией нео-структуриации (т.е. растущей зависимости сохранения и выживания социальных структур от активного действия по отношению к ним человека) и отражает поиски новых способов выстраивания идентичности и мобильности.

Заключение

Таким образом, изобразительное искусство является мощным ресурсом развития самостоятельности (агентности) человека, затрагивающим актуальные вопросы и трансформирующим социальную и географическую среды. Обобщая результаты анализа произведений искусства и современной литературы, можно прийти к выводу, что субъект (индивидуальный актер или художественная самоорганизация), а не только структура, становится важным источником действия, дающего ответ на глобальные вызовы XXI в.

Художественная сфера стимулирует креативные (творческие) формы агентности. Интерпретация художественных произведений связана с многочисленными культурными смыслами, кодами и эмоциональным восприятием. Черпая сюжеты из повседневной жизни, представители современного художественного сообщества из разных географических регионов мира осмысляют ключевые события эпохи.

Искусство может не только поднимать общественно значимые темы, но и показывать возможные пути изменений глобальных социальных и географических процессов. Важно подчеркнуть, что, как мы и постарались показать, агентность в искусстве оказывает эффект не только на художественные сообщества, но и на более широкую социальную среду, включая проблемы в сферах социальной сплоченности, неравенства, здравоохранения, экологии,

геополитики, культуры и др. Поля агентности, создаваемые современными художниками, формируют новые практики индивидуального действия и сообщества, которые трансформируют социально-географическую среду и отражают ключевые аспекты действительности.

Литература

Афанасьева И.А. Лингвистическое поколение: логоцентричные практики в произведениях современных российских художников (2010–2022 гг.) // ШАГИ / Steps. – 2023. – Т. 9, № 3. – С. 218–238.

Афанасьева И.А., Сорокин П.С., Голощапов А.А. Агентность в современном европейском искусстве (2017–2023) в контексте социальных и культурных трендов: проявления и эффекты // Шаги/Steps. – 2024. – Т. 10, № 1. – С. 341–362.

Буррио Н. Реляционная эстетика. Постпродукция. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. – 216 с.

Григорьева Ю.А. Применение теории спиральной динамики в деятельности организаций в условиях современного мира // Информатизация в цифровой экономике. – 2023. – Т. 4, № 4. – С. 457–478.

Кузнецов Н. (Nomerz). Энциклопедия уличного искусства Нижнего Новгорода, 1980–2020. – Н. Новгород, 2022. – 350 с.

Леонтьев Д.А. Экзистенциальная тревога и как с ней не бороться // Консультативная психология и психотерапия. – 2003. – Т. 11, № 2. – С. 107–119.

Носкова Е. Чаша судьбы Валерия Малолеткова // Третьяковская галерея. – 2016. – № 1 (50). – С. 116–133.

ЮНЕСКО. Проект среднесрочной стратегии на 2022–2029 гг. 2021 // ЮНЕСКО. – URL: https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000378083_rus (дата обращения: 17.08.2024).

Савина А. Художник Тима Радя о стрит-арте // Look at Media. – 2013. – 3 апр. – URL: <http://www.lookatme.ru/mag/people/experience/191153-radya> (дата обращения: 17.08.2024).

Сорокин П.С. Проблема «агентности» через призму новой реальности: состояние и направления развития // Социологические исследования. – 2023. – № 3. – С. 103–114.

Сорокин П.С. Социологическая теория: вызовы и возможности российской социологии // Социологические исследования. – 2021. – № 11. – С. 12–23.

Сорокин П.С., Зыкова А.В. «Трансформирующая агентность» как предмет исследований и разработок в XXI веке: обзор и интерпретация международного опыта // Мониторинг общественного мнения: экономические и социальные перемены. – 2021. – № 5. – С. 216–241.

Флигстин Н., Макадам Д. Теория полей. – Москва: Изд. дом НИУ ВШЭ, 2022. – 464 с.

Cavazzoni F., Fiorini A., Veronese G. How do we assess how agentic we are? A literature review of existing instruments to evaluate and measure individuals' agency // Social Indicators Research. – 2021. – N 59. – P. 1125–1153.

Evseeva S., Evseeva O., Rawat P. Employee development and digitalization in BANI world // International scientific conference on innovations in digital economy. – Cham: Springer International Publishing, 2021. – P. 253–264.

Fligstein N., McAdam D. Toward a general theory of strategic action fields // Sociological theory. – 2011. – N 29 (1). – P. 1–26.

Gambarin D. Land art. 2024. – URL: <http://www.dariogambarin.com/landart.htm> (дата обращения: 22.08.2024).

Garcia A. The Walls of Wynwood: Art and Change in the Global Neighborhood. – Princeton: Diss. Princeton University, 2017. – 320 p.

Global warming impacts on the environment in the last century / Mariappan S., Raj A.D., Kumar S., Chatterjee U. // Ecological footprints of climate change: Adaptive approaches and sustainability. – Cham: Springer International Publishing, 2023. – P. 63–93.

Lawrence K. Developing leaders in a VUCA environment // UNC Executive Development. – 2013. – С. 1–15.

OECD. The Future of Education and Skills. Education 2030. 2018 // OECD – URL: <https://www.oecd.org/content/dam/oecd/en/about/projects/edu/education-2040/position-paper/PositionPaper.pdf> (дата обращения: 17.08.2024).

Parker J.N., Corte U. Placing Collaborative Circles in Strategic Action Fields: Explaining Differences between Highly Creative Groups // Sociological Theory. – 2017. – N 35 (4). – P. 261–287.

Sorokin P.S., Afanaseva I.A., Goloshchapov A.A. Art and Agency in the Era of De-Structuration: Exploring a New Field // Integrative Psychological and Behavioral Science. – 2024. – Vol. 58. – P. 204–220.

Yakhontova E., Korobeynikova S. CEO competencies as a condition for success in the digital economy // XIII International Scientific and Practical Forum «Environmental Aspects of Sustainability of Construction and Management of Urban Real Estate». – 2024. – Т. 535. – P. 2012.

Fields of Agency in Contemporary Art (2010–2024) in the context of Socio-geographical Reality

Abstract. *Active behavior of individuals in relation to the social world is one of the central subjects of discussion and research for both fundamental science and practice in the field of education, economics, culture, and geopolitics. The purpose of this paper is to examine the vision of representatives of the contemporary artistic process (2010–2024) of the problematic of agency in the context of social, cultural, and geographical trends. The authors come to the conclusion that art can not only raise socially significant topics, but also show possible ways of changing social processes. The fields of agency created by contemporary artists form new practices of individual action and community, which transform the social and spatial environment, and also reflect key aspects of social reality.*

Keywords: *contemporary art; geography of art; art and agency; independence; field theory; ecological art; sustainable art.*

О.Б. Павлова

Художественные выставочные проекты как средство сохранения исторического наследия и культурного ландшафта.

На примере проектов в п. п. ХХI в. в России

***Аннотация.** В статье предпринята попытка рассмотреть современную художественно-выставочную практику с точки зрения двух подходов к культурному ландшафту. Первая группа мероприятий – проекты, направленные на сохранение, поддержание, привлечение внимания к культурному наследию, к историческим архитектурным объектам и памятникам определенной территории, на трансляцию культурной идентичности региона. Вторая – проекты по созданию новых художественно-выставочных пространств при отсутствии или неудовлетворительном состоянии старых площадей или при желании коренного обновления как физического состояния территории, так и смысловой наполненности.*

***Ключевые слова:** выставка; художественный проект; скульптурный симпозиум; «Русская Атлантида».*

В данной статье предпринята попытка рассмотреть художественно-выставочную практику в России с точки зрения формирования, сохранения и репрезентации культурного ландшафта. Среди многообразия современных (первой половины ХХI в.) выставоч-

ных форм и проектов выделено два направления. Первое – проекты, направленные на привлечение внимания, поддержание, а зачастую и спасение, исторических архитектурных объектов и памятников на определенной территории. Эти проекты нацелены на трансляцию культурной идентичности региона, популяризацию культурного наследия. Второе – проекты по созданию новых художественно-выставочных пространств при отсутствии или неудовлетворительном состоянии старых площадей или при желании коренного обновления как физического состояния территории, так и смысловой наполненности культурного ландшафта.

Цель исследования: рассмотреть на примерах, как эти две группы проектов демонстрируют, участвуют в сохранении или формируют культурный ландшафт. Для решения поставленной в исследовании цели решаются следующие задачи: сбор практической информации о проводимых художественных проектах, работающих в данных направлениях, анализ собранной информации.

Перейдем к рассмотрению заявленной темы на примерах. К первой группе художественных инициатив можно отнести международный пленэрно-выставочный проект «Русская Атлантида» [Союз художников России..., 2022]. Проект проводится по всей России с международным участием с 2013 г. по настоящее время. Организаторами было проведено более 1000 дней пленэрной работы (это более 120 десятидневных пленэров) в самых разных городах России, от Балтики до Байкала, практически по всем городам Золотого кольца, а также на Кубани, в Новороссии и Крыму. За более чем 10 лет существования проекта проведено более 140 тематических выставок в различных городах на разных площадках, в проекте заняты более 1000 участников из 155 городов Российской Федерации и 28 городов 22 стран мира. Каждый заезд – это десятидневная пленэрная работа, которая завершается публичным итоговым просмотром.

Работы, созданные во время пленэров, тяготеют к реалистическому характеру изображений, поскольку поставлена художественная задача – показать культурно-исторические объекты.

Организаторы данного проекта – Санкт-Петербургский центр гуманитарных программ и Союз художников России, руководитель проекта – Виталий Васильевич Васильев (заслуженный работник культуры Российской Федерации, подполковник запаса Вооруженных сил Российской Федерации, член Союза журналистов и Международной федерации журналистов, действительный член-академик Петровской академии наук и искусств, доцент университета при

Межпарламентской ассамблее Евразийского экономического сообщества), координатор – Ирина Григорьевна Дашевская.

О проекте, об идее его создания, как попытке зафиксировать «уходящую натуру», сохранить культурный ландшафт даже при резком и драматическом изменении физического состояния местности пишут организаторы: «Десять лет назад в 2014 году в Калязине, где среди волжских гряд высится чудом уцелевшая колокольня взорванного Свято-Никольского храма, родилось название проекта, сформировалась его идея, идеология, нынешняя форма. Именно в Калязине, на устроенном Санкт-Петербургским центром гуманитарных программ пленэре, состоялась знаковая встреча с народным художником РФ Людмилой Юга, благодаря которой проект получил определяющее направление дальнейшего развития – работа с Русской православной церковью. В дальнейшем Людмила Георгиевна подключила к работе архимандрита Аркадия (Губанова), настоятеля Нило-Столобенской пустыни, по благословению и протекции которого для художников открылись двери сразу нескольких монастырей Тверской епархии, а впоследствии храмов и монастырей всей России. На сегодня проект “Русская Атлантида” является единственным в стране примером того, как в весьма масштабных формах на протяжении многих лет могут успешно решаться вопросы сотрудничества церкви и общества в духовно-просветительской сфере через изобразительное искусство. Проектом охвачено более 50 монастырей и церковных приходов» [Союз художников России..., 2023].

За более чем десятилетнее существование проект приобрел черты общественного движения, куда привлечены частные лица, общественные структуры, государственные организации, церковь. На международном уровне проект выступает как дипломатический акт культурного обмена, служащий установлению добрососедских отношений. Данный проект – показатель возможного успешного взаимодействия всех этих социальных структур. Взаимодействие направлено на созидание, сохранение исторического, культурного ландшафта, формирование и поддержание осознанного творческого сообщества.

Следующий проект, который хотелось бы рассмотреть в рамках данной первой группы, – это проект Товарищества живописцев Московского союза художников «Русская провинция». Проект создан в 2007 г. и проводится по сей день. Руководитель – Виктор Александрович Глухов (заслуженный художник Российской Федерации, заместитель председателя правления Товарище-

ства живописцев Московского союза художников, почетный академик Российской академии художеств) [Русская провинция].

Проект представляет собой однодневные пленэрные поездки московских художников в течение весны и осени по пятницам в близлежащие исторические города. В ходе данных выездов создаются живописные работы различных жанров и направлений. Далее готовятся отчетные выставки под открытым небом, в выставочных залах Москвы и других городов, издаются тематические живописные каталоги. Работы, созданные в течение этих пленэров, отражают историю, самобытность русских городов, демонстрируют зрителям своеобразие культурного ландшафта региона, показывают красоту родного края.

Примером также может служить однодневный пленэр в селе Белкино (г. Обнинск, Калужская область) «Художники пишут Белкино», который состоялся на данный момент один раз – 10 мая 2023 г. Руководитель пленэра – Ульяна Марковна Ситникова (художник, куратор пленэрных и выставочных проектов, член Союза художников России, член Союза художников Подмоскovie, член московской областной общественной организации «Союз художников»), проект организован фондом «Усадьба Белкино» [Фонд «Усадьба Белкино»]. К участию в пленэре были приглашены более 40 художников из разных регионов России – Москвы и Подмоскovie, Обнинска, Калуги, Боровска, Тарусы, Тулы, Ростова-на-Дону, Таганрога, Омска, города Шахты и других городов. Пленэрная работа и просмотр работ вечером того же дня прошли успешно.

Цель данного проекта – привлечение внимания к исторической усадьбе и парку для его сохранения и дальнейшего продолжения восстановления. На данный момент усадебный храм в честь святых страстотерпцев Бориса и Глеба, парк возобновлены и функционируют, однако здания самой усадьбы находятся в руинированном состоянии и нуждаются в восстановлении.

Следующий пример – серия пленэров в г. Боровск (Калужская область): «Жемчужина Боровска» (2023) и «Неизвестный Боровск» (2024), руководитель – Ульяна Марковна Ситникова. В результате десятидневных пленэрных выездов были созданы натурные работы в старинном русском городе и проведены показы данных произведений. Работы сделаны в разных живописных и графических техниках, отличны по стилю и художественному языку. Художники отразили уникальность архитектуры, интерес к природе, историческим памятникам, зафиксировали свое ощущение и дух местности, содействуя увеличению интереса к культурному ландшафту данного региона.

Еще один проект, который бы хотелось бы рассмотреть, – это пленэр и выставка созданных работ «Тарутинский арт-маневр. Возродим историческую часовню 1812 года» (село Тарутино, Калужская область, 2021 г., руководители – Сергей Маркус, Александр Саенко, иерей отец Максим Любавин (настоятель храма Николая чудотворца в с. Тарутино)).

Проект организован с целью решить на первый взгляд сугубо локальную задачу – восстановить местную часовню, но идейно данная инициатива имеет под собой широкую культурно-историческую базу: этот памятник является важным объектом для сохранения нашей общей исторической памяти. Село Тарутино имеет богатую историю: оно памятно в том числе и тем, что русские войска под командованием генерал-фельдмаршала М.И. Кутузова в сражении в окрестностях данного села в ходе войны 1812 г. одержали первую победу с французским авангардом под командованием маршала И. Мюрата в войне с Наполеоном. Этот успех укрепил дух русской армии, перешедшей затем в контрнаступление.

В Тарутине был свой храм, посвященный святителю Николаю. Но к середине XIX в. он обветшал, воздвигли новый, каменный, немного в стороне. А на месте старого храма, рядом со старинным с кладбищем, построили часовню. После революции в часовне поселили сначала кузнеца, потом устроили птичник, а далее на этих 19 квадратных метрах жил священник – отец Тихон Трилесский с семьей. Он прожил здесь с 1947 по 1993 г. После смерти священника территория кладбища и часовня пришли в запустение.

На сайте Калужской митрополии есть статья о данном пленэре, и про отца Тихона там пишут так: «С 1947 года в Часовне проживал настоятель (1947–1984) Тарутинского храма отец Тихон Трилесский. Он вернулся из лагерей и стал жить в Часовне со своей семьей. Его личность примечательна тем, что батюшка так любил это место, что отказывался от приходов в Москве и смог уберечь Никольский храм от разрушения в конце 50-х – начале 60-х – во время нового витка антирелигиозной политики при Хрущеве» [В селе Тарутино..., 2021].

В 2021 г. возникла идея возродить историческую часовню активными жителями села, прихожанами храма святителя Николая в Тарутине и всеми сочувствующими. Данный проект – это инициатива «снизу», поддержанная местной администрацией. Для привлечения внимания к объекту было решено провести пленэр и серию последующих выставок созданных произведений. Средства, полученные от продажи работ пленэра, шли на восстановление

часовни. Участники – приглашенные художники из Обнинска, Балабанова, Калуги, Воронежа и местные, из окрестных деревень. Выставки работ прошли в г. Обнинске в зале клуба ветеранов и в доме культуры в селе Тарутино.

В результате данной активной деятельности идет восстановление часовни и приводится в порядок прилегающая к ней территория старинного кладбища [В Калужской области..., 2021]. Это яркий пример сохранения культурно-исторического ландшафта в действии.

В качестве проектов первой группы по сохранению исторической памяти показательны также пленэры и последующие выставки работ при храме святителя Николая на Трех горах в Москве. Эти события были проведены культурным центром «Арт`эрия», организатор – Антонина (Нина) Александровна Кибрик, с благословения настоятеля храма протоиерея отца Дмитрия Рощина в 2018 и 2019 гг. в Москве.

Пленэры состоялись накануне полной реконструкции храма, цель мероприятий – запечатлеть для истории, потомков, воспоминаний колокольную и сам храм. Участвовали более 60 художников: взрослые и дети. Среди них были: Нина Кибрик, Вера Ельницкая, Феликс Бух, Елена Немировская, Елена Горина, Елена Григорьева и многие другие художники круга галереи «Арт`эрия» и пришедшие на призыв новые художники. Произведения создавались разного характера: от реалистических изображений до концептуальных работ. Участники отмечают высокий уровень искренности, работу с благоговением и дерзновенностью.

Первый пленэр прошел 25 ноября 2018 г. и второй – 7 апреля 2019 г. (на Благовещение). Отец Дмитрий (Рошин) благословил на работу внутри храма, в интерьере. В результате пленэра создалась коллекция работ, было сделано две выставки. 19 декабря 2018 г. (на Николу зимнего – день памяти святого Николая Чудотворца, архиепископа Мир Ликийских, отмечаемый 6 (19) декабря) состоялась выставка в пространстве храма и галерее «Арт`эрия» (в крипте данного храма). И в мае 2019 г. прошла выставка на фестивале искусств «Природа творчества» в парке на Красной Пресне в Москве.

Целями данной серии мероприятий было увековечить память о храме, о районе Пресни, сплочение местного художественного сообщества. Участники отметили ощущение «магии» коллективного пленэра: соборности, благотворного взаимного влияния, совместного делания [Документальный фильм..., 2020].

Организатор пленэра, руководитель культурного центра «Арт'эрия» Нина Кибрик говорит про это событие так: «Не сговариваясь, все писали-рисовали колокольню, хотя я никому не говорила, что ее снесут. Очень интересные работы получились тогда. Выставку на Николу зимнего нам разрешили сделать прямо в храме! Впервые в истории. Она была огромная – и в храме, и в крипте. Картины стояли так, чтобы не конкурировать с иконами, не мешать им. И, как это ни удивительно, была прочная гармония, которую отметил и о. Димитрий Рощин. Храм прощался со своим прошлым».

Художники на подобных пленэрах создают натурные работы, которые впоследствии показывают на тематических выставках. Объектами внимания данных проектов, как правило, являются монастыри, храмовые постройки, часовни, архитектура российских малых провинциальных городов и сел, бывшие дворянские и купеческие особняки и усадьбы. Создаваемые произведения тяготеют к реализму, поскольку цель проекта – показать, в том числе, и сам культурно-исторический объект. Подобные проекты могут быть различны по масштабу: от международных и всероссийских, проводимых ежегодно в течение нескольких лет, до локальных, проводимых один раз, для определенной цели (например, привлечения внимания к необходимости восстановления объекта). Локальные проекты могут быть направлены на решение конкретной практической задачи, но с широким идеологическим, культурным подтекстом.

Рассмотренные проекты объединяет то, что они проводятся на территориях, где есть богатый местный контекст, культурное наследие, историческая застройка (возможно, в нуждающемся в восстановлении или даже уже в руинированном состоянии), нарративы и культурный ландшафт в данном случае очевидны. А в случае, если территория не обладает таким богатым историческим наследием, сохранившимися или бывшими здесь когда-то памятниками и не сформировался еще глубокий культурный контекст, то его можно создать и превратить периферийную территорию в место притяжения. Например, заброшенная промышленная территория может маркироваться как культурный центр.

Перейдем к рассмотрению второй группы проектов.

Один из способов формирования подобного пространства – создание парка скульптур и проведение мероприятий в области культуры и образования на данной территории. Для достижения этой цели можно организовать скульптурный симпозиум, когда скульпторы во время проведения фестиваля в «режиме реального времени» создают произведения, а зрители могут видеть процесс воплощения. На место проведения скульптурного симпозиума

доставляется материал (например, камень или железо и прочее), приглашаются специалисты, может задаваться тема и идет работа. За относительно короткий срок – несколько дней, недель – создаются произведения, а далее из них формируется пространство, например парк.

Задачами подобных проектов являются создание новой культурной среды, нарративов, бренда территории, популяризация искусства, преследуются образовательные цели, поддержание и развитие творческого сообщества, местной художественной среды.

В качестве примера можно рассмотреть «I Открытый симпозиум скульпторов “Чудеса света – 2023”» в Наро-Фоминске (Московская область). Он начал свою работу 16 сентября 2023 г. на территории зоны отдыха «Горчухино» в селе Атепцево. В ходе симпозиума участники-скульпторы создавали произведения из камня.

В данном симпозиуме принимали участие следующие скульпторы: Сергей Лопухов (член Союза художников России, член международной ассоциации изобразительных искусств АИАП ЮНЕСКО), Далгат Далгатов (член Союза художников России), Ольга Аранова (член Московского Союза художников), Сергей Малютов (член Московского союза художников, член союза художников России), Илья Мишанин (окончил Российскую академию живописи, ваяния и зодчества им. Ильи Глазунова). Куратор симпозиума – Екатерина Куркова [В «Горчухино»..., 2023].

Творения скульпторов стали основой для парка активного отдыха и развлечений «Чудеса света», территория приобрела свою идентичность и повысила туристическую привлекательность. В ходе самого симпозиума у зрителей была возможность понаблюдать за процессом создания скульптур, пообщаться с авторами, были организованы образовательная и развлекательная программы, это служит целям популяризации искусства и создания образа территории как креативного пространства.

Другой пример – первый международный скульптурный симпозиум «Вдохновение» в Нижнем Новгороде 2021 г., проведенный в преддверии 800-летия города. Концепция симпозиума: «Нижний Новгород в мировом культурном контексте глазами художников». За 25 дней работы скульпторов из Москвы, Санкт-Петербурга, Уфы, Минска, Нижнего Новгорода были созданы скульптуры из камня. Участвовали следующие скульпторы: Сергей Лопухов, Ольга Помосова, Сергей Мольков, Владимир Величко, Елена Лупина, Владимир Воронкович, Геннадий Красношлыков. Их произведения наполнили новыми смыслами улицы и скверы Нижнего Новгорода, внесли свой вклад в развитие культурного

ландшафта города, увеличение его туристической привлекательности и интереса местных жителей к пространству своего города.

Автор идеи симпозиума Владимир Величко (председатель Нижегородского областного отделения Союза художников России) говорит об этом так: «За последние 35–40 лет в нашем городе ничего подобного не происходило. Реализация этого проекта внесет большой вклад в развитие арт-пространства города. Как показывает практика, подобные мероприятия вызывают большой интерес у жителей. В Нижнем Новгороде появятся привлекательные пластические объекты, которые не только украсят городской ландшафт, но и станут излюбленными объектами у туристов и жителей» [Первый международный..., 2021].

Следующий пример – это фестиваль современного искусства «Сад современного искусства» в Сергиевом Посаде, организованный галереей «АртБаза», руководитель проекта – Валерий Михайлович Яжук, 2022 г. Творческой основой данного события стали скульптура, граффити, художественный пленэр. Скульпторы создавали свои произведения в течение фестиваля, на глазах у зрителей. А также были проведены мастер-классы, музыкальные выступления, творческие встречи. Это мероприятие, по задумке организаторов, предваряет благоустройство района: идея в том, чтобы превратить этот окраинный участок в креативную территорию [Сад..., 2022].

В подобных проектах создания нового культурного ландшафта художник с точки зрения формального подхода может ощущать себя более свободно – он может создать произведение не только в реалистической манере для последующей репрезентации исторического памятника, но и сделать, например, абстрактное изображение, передать свой образ, поскольку перед ним нет ответственности за передачу или документирование облика существующего культурно-исторического объекта. В данном случае художник полностью волен создать свою новую «реальность».

Образ нового пространства может формироваться на заранее заданную тему – это может быть связано со спецификой территории, а может быть и отдано «на откуп» творческому вдохновению авторов с целью сделать из серого, ничем не примечательного закутка яркое, привлекательное для зрителей креативное пространство.

В рамках подобных проектов двух рассматриваемых категорий осуществляются образовательные программы: проводятся

обучающие мастер-классы, лекции, показы процесса создания произведений и демонстрация результата, творческие встречи с художниками.

Художественные проекты двух категорий изначально различны в своей основе, поскольку имеют дело с разными по свойствам культурно-историческими ландшафтами: либо живут на имеющемся и нуждающемся в популяризации и сохранении богатом культурном наследии, либо создают новые пространства, которые глубокого культурного контекста изначально не имеют. Однако, несмотря на всю разность начальных условий, проекты приходят к общему благому результату: формируется, поддерживается и развивается культурный ландшафт, благотворная творческая среда, повышается общий образовательный уровень людей, развивается художественное сообщество. В результате реализации подобных двух видов проектов идет процесс воспитания молодежи, есть возможность предпринять попытки снятия социальной напряженности путем популяризации конструктивного творческого труда, возвращение любви к родному краю, формирования понимания национальной идентичности и понимания специфики региона.

Литература

Русская провинция. Проект Товарищества живописцев МСХ: сайт. – URL: <https://ru-province.ru/> (дата обращения: 06.08.2024).

Фонд «Усадьба Белкино»: сайт. – URL: <https://fondbelkino.ru> (дата обращения: 06.08.2024).

В селе Тарутино начался пленэр «Тарутинский арт-маневр» // Русская православная церковь. Калужская митрополия: сайт. – 2021. – 12.08. – URL: <http://eparhia-kaluga.ru/news/eparhialnye-novosti/118-novosti-za-2021-god/16675-v-sele-tarutino-nachalsya-plener-tarutinskij-art-manevr.html> (дата обращения: 06.08.2024).

В Калужской области стартовал «Тарутинский арт-маневр» // Весть. – 2021. – 12 августа. – URL: <https://m.vest-news.ru/news/166167> (дата обращения: 06.08.2024).

Документальный фильм про пленэры при храме Святителя Николая на Трех горах. – 2020. – URL: <https://youtu.be/MuL8tt5wOZs?si=xYCPxHNYgrVhxeWHw> (дата обращения: 05.08.2024).

В «Горчухино» состоялось торжественное закрытие I Открытого симпозиума скульпторов «Чудеса света – 2023» // Администрация Наро-Фоминского городского округа Московской области. – 2023. – 2 октября. – URL: <https://nfreg.ru/novosti/v-gorchuhino-sostoyalos-torzhestvennoe-zakrytie-i-otkrytogo-simpoziuma-skulptorov-chudesa-sveta-2023/> (дата обращения: 05.08.2024).

Первый международный скульптурный симпозиум «Вдохновение» начал работу в Нижнем Новгороде // Нижний 800. – 2021. – 16 июня. – URL:

<https://nizhny800.ru/news/pervy-mezhdunarodny-skulpturny-simpozium-vdohnovlenie-nachal-rabotu-v-nizhnem-novgorode> (дата обращения: 05.08.2024).

Сад современного искусства // АртБаза. Художественная галерея: сайт. – 2022. – URL: <https://artbaza.net/sadsovrisk/> (дата обращения: 05.08.2024).

Союз художников России: сайт. – 2022. – 1.12. – URL: <https://www.shr.su/news/simpoziumy-plenery/proekt-russkaya-atlantida-v-2023-godu/> (дата обращения: 06.08.2024).

Союз художников России: сайт. – 2023. – 22.10. – URL: <https://www.shr.su/news/simpoziumy-plenery/mezhdunarodnyy-plenerno-vystavochnyy-proekt-russkaya-atlantida/> (дата обращения: 06.08.2024).

Art exhibition projects as a method of historical heritage preservation and cultural landscape presentation.

The examples of projects
of the XXI century in Russia

Abstract. *This article attempts to show modern art and exhibition practice in two directions. The first group of projects is the projects to preserve, maintain, and draw attention to cultural heritage, historical architectural sites and monuments of a certain territory, and broadcasting the cultural identity of the region. The second group includes projects to create new art and exhibition spaces when the strict renovation and recombination of old industrial or empty spaces is needed.*

Keywords: *exhibition; art project; sculptural symposium; «Russian Atlantis».*

Сведения об авторах

Афанасьева Ирина Анатольевна, аспирант, младший научный сотрудник, лаборатория исследований человеческого потенциала и образования, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, iaafanaseva@hse.ru

Бекетов Константин Анатольевич, руководитель отдела по работе с иностранными студентами Санкт-Петербургской академии художеств, советник председателя Санкт-Петербургского союза художников, проф. Северо-Западного университета национальностей (КНР), Санкт-Петербург, 3236548@artspb.net

Бекетова Наталья Константиновна, ассистент-стажер монументальной мастерской (руководитель С. Репин), член Союза художников, Санкт-Петербург, 3236548@artspb.net

Бочкарев Александр Александрович, к. филос. н., иностранный преподаватель Института русского языка Даляньского университета иностранных языков, создатель и ведущий специалист исследовательского проекта «Беседы о кино» Даляньского университета иностранных языков, Далянь, Китай, dianyinquhua@163.com

Воскресенская Виктория Владимировна, к. искусств., старший научный сотрудник, сектор художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, редактор, электронный научный журнал «Художественная культура», Москва, viktoriavv@mail.ru

Зубец Валентина Михайловна, к. ист. н., доцент кафедры истории искусства и гуманитарных наук, Российский государственный художественно-промышленный университет имени С.Г. Строганова, Москва, valzubets@yandex.ru

Коноплева Нина Алексеевна, д. культурологии, профессор, профессор кафедры дизайна и технологий Владивостокского государственного университета, Владивосток, nika.konopleva@gmail.com

Лавренова Ольга Александровна, к. геогр. н., д. филос. н., почетный член Российской академии художеств, ведущий научный сотрудник ИНИОН РАН, профессор МИСИС и МГИК, президент Международной ассоциации семиотики пространства и времени (IASSp+T), Москва, Россия, olgalavr@mail.ru

Любин Валерий Петрович, д. ист. н., главный научный сотрудник отдела истории ИНИОН РАН, Москва, valerij.ljubin@gmail.com

Люсый Александр Павлович, д. филол. н., к. культурологии, профессор кафедры теории и истории культуры Института кино и телевидения (ГИТР), член комиссии по социальным и культурным проблемам глобализации научного совета «История мировой культуры» при Президиуме РАН, член редколлегии журнала «Вопросы культурологии». Москва, allyus1@gmail.com

Малкова Ольга Петровна, к. искусств., член Ассоциации искусствоведов, Союза художников России, заместитель директора по научной работе Волгоградского музея изобразительных искусств им. И. Машкова, Волгоград, Malkova_olga69@mail.ru

Митина Мария Николаевна, сотрудник научно-просветительного отдела Государственного Эрмитажа, аспирант кафедры искусствоведения СПбХПА им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург, mitina.mary@gmail.com

Морозова Елена Игоревна, к. филол. н., доцент кафедры телевидения и радиовещания Белорусского государственного университета, Минск, Белоруссия, emorozowa@tut.by

Николаева-Берг Анастасия Геннадиевна, российский живописец, монументалист, график и педагог, член Санкт-Петербургского союза художников, лауреат Золотой медали Российской академии художеств, доцент кафедры живописи и композиции Санкт-Петербургской академии художеств имени Ильи Репина, Санкт-Петербург, annikoberg888@gmail.com

Нордман Павел Сергеевич, студент бакалавриата Санкт-Петербургского государственного института культуры, экскурсовод учебного музея прикладного искусства Санкт-Петербургской государственной художественно-промышленной академии им. А.Л. Штиглица, Санкт-Петербург, psnordman.2000@gmail.com

Павлова Ольга Борисовна, член Московского союза художников, член Творческого союза художников России, Москва, Olyapavlo96@gmail.com

Панченко Ирина Александровна, старший научный сотрудник музея, сектор архива изображений, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, krokuspanchenko@mail.ru

Попова Наталья Сергеевна, к. искусств., доцент кафедры культурологии, философии и искусствоведения, Кемеровский государственный институт культуры, Кемерово, bublikova2007@yandex.ru

Потресова Юлия Владимировна, доцент Московского художественно-промышленного института, член Московского союза художников, член Творческого союза художников, Москва, potresova@yandex.ru

Ржевская Елена Александровна, к. искусств., академик РАХ, ученый секретарь научно-организационного управления Российской академии художеств, Москва, Lrjevskaya@rah.ru

Сапрыкина Елена Гольбиковна, художник, член ВТОО Союза художников России и IAA AIAP UNESCO, член Союза дизайнеров России, Москва, Ставрополь, lenasaprykina@gmail.com

Сорокин Павел Сергеевич, к. соц. н., доцент, ведущий научный сотрудник, заведующий лабораторией исследований человеческого потенциала и образования, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Москва, psorokin@hse.ru

Столярова Вероника Константиновна, ассистент кафедры туризма и гостинично-ресторанного бизнеса и аспирант Владивостокского государственного университета, Владивосток, veronikashevchenko@list.ru

Фоменко Игорь Константинович, к. истор. н., Российское географическое общество, Москва, igorfom63@gmail.com

Щербакова Екатерина Игоревна, к. истор. н., доцент, Московская школа экономики МГУ им. М.В. Ломоносова, Москва, igorfom63@gmail.com

Чибряков Ярослав Юрьевич, к. тех. н., старший научный сотрудник Института экономики и развития транспорта (АО «ИЭРТ»), Москва, yachibryakov@yandex.ru

Шалахов Евгений Геннадьевич, экскурсовод музейной части Государственного бюджетного учреждения культуры Республики Марий Эл «Замок Шереметева», Юрино, shalahof@yandex.ru

Шарапов Иван Александрович, доцент кафедры композиционно-художественной подготовки, Уральский государственный архитектурно-художественный университет имени Н.С. Алфёрова, член Союза художников России / АИАП ЮНЕСКО, Екатеринбург, isharapov4@gmail.com

Шилова Наталья Леонидовна, к. филол. н., доцент, доцент кафедры классической филологии, русской литературы и журналистики Петрозаводского государственного университета, Петрозаводск, natalia.l.shilova@gmail.com

Шувалова Юлия Николаевна, магистр истории, член Российского общества «Знание», писатель, переводчик, Москва, yushuvaloval@yandex.ru

Information about Authors

Afanaseva Irina A., PhD student, Researcher of the Laboratory for Human Capital and Education Research, HSE University, Moscow, Russia, iaafanaseva@hse.ru

Beketov Konstantin A., head of the Department for Work with Foreign Students of the St. Petersburg Academy of Arts, Advisor to the Chairman of the St. Petersburg Union of Artists, Professor Northwestern University of Nationalities (PRC), St. Petersburg, Russia, 3236548@artspb.net

Beketova Natalya K., assistant-trainee of the monumental workshop (head S. Repin), member of the Union of Artists, St. Petersburg, Russia, 3236548@artspb.net

Bochkarev Alexander A., PhD (Philosophy), Foreign expert of School of Russian studies of Dalian University of Foreign Languages, Dalian, China, dianyinquhua@163.com

Chibryakov Yaroslav Yu., PhD (Technical Sciences), Senior Researcher at the Institute of Economics and Transport Development (JSC «IERT»), Moscow, Russia, yachibryakov@yandex.ru

Fomenko Igor K., PhD (History), leading researcher of the Research center «AIRO-XXI», Moscow, Russia, igorfom63@gmail.com

Konopleva Nina A., DSc (Cultural Studies), Professor, Professor of the Department of Design and Technology of Vladivostok State University, Vladivostok, Russia, nika.konopleva@gmail.com

Lavrenova Olga A., PhD (Geography), DSc (Philosophy), Honorary Member of the Russian Academy of Arts, leading researcher of the Institute of Scientific Information for Social Sciences (INION) RAN, Professor of MISIS, President of the International Association for the Semiotics of Space and Time (IASSp+T), Moscow, Russia, olgalavr@mail.ru

Ljubin Valerij P., DSc (History), Chief Researcher of History Department of INION RAN, Moscow, Russia, valerij.ljubin@gmail.com

Lyusy Alexander P., DSc (Philology), Professor of the Department of Theory and History of Culture of the Institute of Cinema and Television (GITR), Moscow, Russia, allyus1@gmail.com

Malkova Olga P., PhD (Art History), member of the Association of Art Historians, the Union of Artists of Russia, Deputy Director for Scientific Work of the Volgograd Museum of Fine Arts named after I. Mashkov, Volgograd, Russia, Malkova_olga69@mail.ru

Mitina Maria N., employee of the Scientific and Educational Department of the State Hermitage Museum, postgraduate student of the Department of Art History of the A.L. Stieglitz SPGHPA, St. Petersburg, Russia, mitina.mary@gmail.com

Morozowa Elena I., PhD (Philology), Associate Professor of the Department of Television and Radio Broadcasting of the Belarusian State University, Minsk, Belarus, emorozowa@tut.by

Nikolaeva-Berg Anastasia G., Russian painter, muralist, graphic artist and teacher, member of the St. Petersburg Union of Artists, winner of the Gold Medal of the Russian Academy of Arts, Associate Professor of Painting and Composition at the St. Petersburg Ilya Repin Academy of Arts, St. Petersburg, Russia, annikoberg888@gmail.com

Nordman Pavel S., 4th year undergraduate student of the St. Petersburg State Institute of Culture, guide of the Educational Museum of Applied Arts of the St. Petersburg State Stieglitz Academy of Art and Industry, St. Petersburg, Russia, psnordman.2000@gmail.com

Pavlova Olga B., member of the Moscow Union of Artists, member of the Creative Union of Artists of Russia, Moscow, Russia, Olyapavlo96@gmail.com

Panchenko Irina A., Senior Museum Researcher, Image Archive Sector, State Russian Museum, St. Petersburg, Russia, krokuspanchenko@mail.ru

Popova Natalia S., PhD (Art History), Associate Professor of the Department of Cultural Studies, Philosophy and Art History,

Kemerovo State Institute of Culture, Kemerovo, Russia,
bublikova2007@yandex.ru

Potresova Yulia V., Associate Professor at the Moscow Art and Industrial Institute, member of the Moscow Union of Artists, member of the Creative Union of Artists, Moscow, Russia,
potresova@yandex.ru

Rzhevskaya Elena A., PhD (Art History), Corresponding Member of the Russian Academy of Arts, Scientific Secretary of Scientific and Organizational Management of the Russian Academy of Arts, Moscow, Russia, Lrjevskaya@rah.ru

Saprykina Elena G., artist, member of the WTO of the Union of Artists of Russia and IAA AIAP UNESCO, member of the Union of Designers of Russia, Moscow, Stavropol, Russia, lenasaprykina@gmail.com

Shalakhov Evgeny G., tour guide of the museum part of the State Budgetary Cultural Institution of the Republic of Mari El «Shere-metyevo Castle», Yurino, Russia, shalahof@yandex.ru

Sharapov Ivan A., Associate Professor, Chair of the Composition and Art, Ural State University of Architecture and Arts, Member of Union of Artists of Russia / AIAP UNESCO, Ekaterinburg, Russia, isharapov4@gmail.com

Shcherbakova Ekaterina I., PhD (History), Associate Professor, Deputy Head of the Department of social and humanitarian disciplines, Moscow School of Economics, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia, igorfom63@gmail.com

Shilova Natalia L., PhD (Philology), Associate Professor, Associate Professor of the Department of Classical Philology, Russian Literature and Journalism of Petrozavodsk State University, Petrozavodsk, Russia, natalia.l.shilova@gmail.com

Shuvalova Julia N., historian (MA in Early Modern History, University of Manchester), writer, translator, Moscow, Russia, yushuvaloval@yandex.ru

Sorokin Pavel S., PhD (Social Sciences), Associate Professor, Leading Research Fellow, Head of the Laboratory for Human Capital

and Education Research, HSE University, Moscow, Russia,
psorokin@hse.ru

Stolyarova Veronika K., Assistant at the Department of Tourism and Hotel and Restaurant Business and Postgraduate student at Vladivostok State University, Vladivostok, Russia, veronikashevchenko@list.ru

Voskresenskaya Victoria V., PhD (Art History), Senior Researcher, sector of artistic problems of mass Media, State Institute of Art Studies, editor, electronic scientific journal «Artistic Culture», Moscow, Russia, viktoriavv@mail.ru

Zubets Valentina M., PhD (History), Associate Professor of the Department of History of Art and Humanities, Stroganov Russian State Pedagogical University, Moscow, Russia, valzubets@yandex.ru

ГЕОГРАФИЯ ИСКУСТВА: ДРЕЙФ ОБРАЗОВ И СТИЛЕЙ

Сборник статей

Оформление обложки О.Е. Максимов
Техническое редактирование
и компьютерная верстка Л.Н. Синякова
Корректор С.Е. Шелимова

Подписано к печати 16 / VII – 2025 г.

Формат 60х84/16

Усл. печ. л. 30,1 Уч.-изд. л. 21,1

Тираж 800 экз. Заказ №

**Институт научной информации
по общественным наукам Российской академии наук**
Нахимовский проспект, д. 51/21, Москва, 117418

Отдел печати и распространения изданий

Тел.: +7 (925) 517-36-91

e-mail: izdat@inion.ru

Отпечатано в типографии
АО «Т8 Издательские Технологии»
109316, Москва, Волгоградский проспект,
д. 42, корп. 5, к. 6