



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. А. В. Григорьев

г. Москва, Россия

© 2018 г. А. В. Орлова

г. Москва, Россия

ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ КОНТЕКСТ И СЕМАНТИКА СЛОВА В ДРЕВНЕЙШИЙ ПЕРИОД (НА ПРИМЕРЕ ГЛАГОЛА *ЦЕЛОВАТЬ*)

Аннотация: В статье ставится проблема верификации дефиниций в существующих исторических словарях русского языка. Показано, что в семантике древнерусского слова отражаются представления, обряды, ритуалы различных культур, поэтому для уточнения значений обязательно необходимо обращаться к историко-культурному контексту. На примере глагола *целовать* продемонстрировано, что в цитате из XIII Слов Григория Богослова XI в. и в фрагменте «Чтения о Борисе и Глебе» при определении семантики слова необходим акцент на христианской объединительной идее, поэтому конкретное значение «целовать, лобызать», которое выделяет И. И. Срезневский в «Материалах для словаря древнерусского языка» для данных контекстов, является недостаточно точным. Также выявлено, что дефиниция «встретить дружелюбно, принять благосклонно», иллюстрируемая в «Словаре русского языка XI–XVII вв.» цитатой из «Истории Иудейской войны» Иосифа Флавия, требует дополнительного толкования. Таким образом, анализ фактического материала показал, что в исторических словарях русского языка в некоторых случаях требуется серьезная корректировка значений или дополнительный историко-культурный комментарий.

Ключевые слова: древнерусский язык, древнегреческий язык, исторические словари, верификация, историко-культурный контекст, иудейская традиция, семантика, христианская традиция.

Информация об авторах:

Андрей Владимирович Григорьев — доктор филологических наук, профессор, Московский педагогический государственный университет, ул. Малая Пироговская, д. 1, 119435 г. Москва, Россия. E-mail: greg988@yandex.ru

Антонина Вячеславовна Орлова — магистрант, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 119991 г. Москва, Россия. E-mail: antonina-orlova@rambler.ru

Дата поступления статьи: 30.03.2018

Дата публикации: 16.09.2018

Для цитирования: Григорьев А. В., Орлова А. В. Историко-культурный контекст и семантика слова в древнейший период (на примере глагола *целовать*) // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 238–243.

Описание семантики древнерусского слова часто сопряжено с трудностью дифференцировать отдельные семы в слове. Это связано с тем, что в ранний период своего развития лексическая система древнерусского языка находилась в состоянии становления, а лексемы отличались чрезвычайной многозначностью. В семантике слов могут быть отражены представления, обряды, ритуалы различных культур, пристальное изучение которых поможет исследователю уточнить значения древнерусских лексем. В подобных случаях может потребоваться верификация дефиниций в уже существующих исторических словарях.

Рассмотрим это на примере глагола *целовать*, который восходит к индоевропейскому корню *koǵ- со значением «целый, невредимый» (ср. *целый, целить, уцелеть*) [8, с. 179–180]. В древнейших текстах мы наблюдаем, что глагол *целовать* описывает разные типы приветствий, сопровождающиеся определенными ритуалами. Важно отметить, что, хотя современный носитель русского языка воспринимает действие, выраженное данным глаголом, как обязательно включающее прикосновение губами к лицу или предмету, в описываемых ниже ритуалах собственно поцелуй мог и не являться обязательным элементом. Не все подобные ритуалы адекватно описаны в исторических словарях русского языка.

Так, в Словаре И. И. Срезневского семантика слова *целовать* в цитате из XIII Слов Григория Богослова XI в.: «Объимѣмъ (περιλαβάνω) дрѣгъ друѣга и цѣлоуимъ περιλαβάνω» Гр. Наз. XI в. 250 определяется как «целовать, лобызать» [7, с. 730]. Обратим внимание, что соответствием славянского *целовать* здесь является греческий глагол περιτύσσω «обертывать, покрывать, охватывать, обнимать» [2, с. 502; 4, с. 1300], «обнимать, обхватывать, обволакивать» [11, р. 1384]. Привлечение полного текста греческого оригинала Григория Богослова показывает, что в данной цитате использованы практически синонимичные по значению слова: περιλαβάνω имеет близкую к περιτύσσω семантику — «обхватывать, обнимать, ловить, покрывать» [2, 500; 4, с. 1295], «схватить, зажать» [10, р. 1070]. Но значения «прикосновение губами» мы в греческом фрагменте не встречаем.

Из более широкого контекста: «Се вѣдѣши братиѣ объимѣмъ дрѣгъ друѣга и цѣлоуимъ коудѣмъ присно ѿдини» Гр. Наз., 250.2. XI в. становится ясно, что речь идет о приветствии христиан, основанном на их духовном родстве. В христианской традиции община верующих воспринимается как семья, исходя из истолкования Мф 23: 8–10: «А вы не называйтесь учителями, ибо один у вас Учитель — Христос, все же вы — братья; и отцом себе не называйте никого на земле, ибо один у вас Отец, Который на небесах...». Именно поэтому в раннехристианских общинах распространяется приветствие, характерное для близких родственников в иудейской традиции, когда они обнимают и целуют друг друга, желая *мира*: *мир Вам* (древнееврейское *шолом алейхем*, сравни также арабское *ассаламу алейкум*; в современном же иврите используется краткая форма: *шолом*). Интересно, что еврейское слово *шолом* «мир» является производным от древнееврейского корня, обозначающего цельность, полноту [5, с. 125–126]. В тексте Септуагинты подобные формулы приветствия могут переводиться греческой конструкцией ἐρωτῆσουσιν σε τὰ εἰς εἰρήνην «вопросать о мире, спрашивать мира» (1 Цар 10: 4). Призыв к верующим приветствовать друг друга как близких родственников находит отражение в древнейшем литургическом обряде *поцелуя мира*, который в современном православном богослужении совершается между Великим входом и анафорой.

Древнегреческое *περιτύσσω* с семантикой «связывания, обнимания», которая подчеркивается использованием в связке с глаголом *περιλαμβάνω* с синонимичным значением, формирует представление о духовном родстве верующих. Более того, глаголы *φιλέω*, *καταφιλέω*, *προσπύσσω*, *ἀσπάζομαι*, реже *προσκύνέω* в греческих текстах могли заменять или перефразировать слово *κυνέω* «целовать», причем первые три глагола содержат в своей основе семантику связности, принадлежности [9, р. 113–172]. Перевод *περιτύσσω* славянским *целовать* говорит о том, что акцент в понимании цитаты должен быть не на самом действии, а его символике, идее единения, которую в полной мере отражает как корень *-цѣл-*, так и многие элементы христианских текстов. Так, например, идея духовной близости верующих отражена в библейском фразеологизме *лоно Авраамово* [3]. «Быть на лоне Авраамовом — значит, быть интимно соединенным с Авраамом, как дитя» [1, с. 118], т. е. чувствовать свою принадлежность к единому духовному пространству.

Таким образом, на наш взгляд, конкретное значение «целовать, лобызать», которое И. И. Срезневский выделяет у глагола *целовать* в данной цитате, является не вполне точным.

Во фрагменте «Чтения о житии и о погублении блаженную страсотерпцю Бориса и Глеба»: «*Объимѣ вѣю юго, цѣловаше съ слезами*». Нест. Бор. Гл. 13. [7, с. 730] И. И. Срезневский так же определяет значение слова *целовать*, как и в описанной нами выше цитате, — «целовать, лобызать». В то же время из более широкого контекста мы узнаем, что, прощаясь с отцом, князем Владимиром, Борис «*падѣ поклонисѣ оцю своему и обловыза ѿтиѣи нозѣ юго, и пакы вѣставѣ, объимѣ вѣю юго, цѣловаше съ слезами*». Ж.Бор.Глеб.(чтен.), 13. XI в., сп. XIV в. Здесь мы наблюдаем следующую контаминацию смыслов. Во-первых, в этом фрагменте явно представлен поцелуй как знак почтения к государю и отцу — «*обловыза ѿтиѣи нозѣ юго*». Данный этикетный элемент преобладает в древнегреческой и византийской практике, которая заимствована с Востока, когда первоначально сам царь целовал подданного. Затем обряд видоизменяется: как честь воспринимается поцеловать владыку. Однако эта привилегия была дана самым близким, в качестве которых могли выступать как родственники, так и приближенные государя [9, р. 120].

Во-вторых, во время прощания в действиях Бориса отражается духовная близость с отцом как с родственником и как с членом «христианской братии» — «*объимѣ вѣю юго, цѣловаше съ слезами*». Эти два действия разграничены использованием разных глаголов: *лобызать* и *целовать*. Употребление глагола *целовать* объясняется представленной во второй части предложения христианской объединительной идеей (сравни с описанной выше цитатой из Григория Богослова), отражающейся и в корне *-цѣл-*, об этимологии которого мы упоминали выше. Хотя это не исключает самого поцелуя (прикосновения губами) в акте духовной близости. Однако очевидно, что дефиниция, данная И. И. Срезневым, — «целовать, лобызать» [7, с. 730], не является достаточно полной.

В «Словаре русского языка XI–XVII вв.» значение глагола *поцѣловати* в цитате из «Истории Иудейской войны» Иосифа Флавия «*Архирей же, събравше ся с людьми въ цер(ъ)кви, молаху ся им, да с ѹестию оустрашѣт римляны и поцѣлѣют спиртѣ (δεξιόσθαι)*». Флавий. Полон. Иерус. I, 168. XVI в. ~ XI в. [6, с. 64] определяется как «встретить дружелюбно, принять благосклонно». Однако в тексте оригинала использован глагол *δεξιόσθαι* (ср. *δεξιὰ* — «правая рука» [2, с. 155]), который означает «буквально: поднимать правую руку в знак приветствия» [4, с. 352]. Из более широкого контекста мы

узнаем, что в этом фрагменте говорится о встрече жителями Палестины римских воинов, которые воспринимались как иноверцы и оккупанты. Поэтому не может быть речи о приветствии *мира*, хотя из данного отрывка видно, что власть имущие уговаривали народ покориться и показать свое дружелюбие. Поэтому дефиниция «принять благосклонно», скорее, имеет отношение к фрагменту «да с честью усрящут». Глагол же δεξιόμοι, по всей видимости, указывает на этикетную ситуацию, которая используется и в настоящее время, когда, встречая кого-то, мы поднимаем руку и приветственно машем ей. Однако можно предположить и то, что в данном случае толпу просили приветствовать римлян так называемым «римским салютом» — жестом, при котором правая рука протянута вперед с прямой ладонью и пальцами. Впрочем, древние тексты не содержат точного описания подобного приветствия, а его изображения довольно условны.

В любом случае, на наш взгляд, толкование, данное в «Словаре русского языка XI–XVII вв.», недостаточно раскрывает семантику глагола *поцеловать* в представленном фрагменте.

Анализ фактического материала, представленного в данной статье, показал, что при указании цитат и конкретных значений в исторических словарях русского языка в некоторых случаях требуются серьезная корректировка или дополнительный историко-культурный комментарий.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Аверинцев С. С. Поэтика ранневизантийской литературы. М.: Coda, 1997. 343 с.
- 2 Вейсман А. Д. Греческо-русский словарь. СПб.: [б.и.], 1899. 694 с.
- 3 Григорьев А. В. Выражение как у Христа за пазухой в контексте христианской книжной и народной культуры // Традиционная культура. 2008. № 3. С. 126–131.
- 4 Дворецкий И. Х. Древнегреческо-русский словарь: в 2 т. / под ред. С. И. Соболевского. М.: Гос. изд-во иностранных и национальных словарей, 1958. Т. 1, 2. 1904 с.
- 5 Камчатнов А. М. Лингвистическая герменевтика (на материале древнерусских рукописных источников). М.: Прометей, 1995. 166 с.
- 6 Словарь русского языка XI–XVII вв.: в 30 т. / под ред. Г. А. Богатовой. М.: Наука, 1992. Вып. 18. 288 с.
- 7 Срезневский И. И. Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам: в 3 т. СПб.: Тип. Имп. АН, 1912. Т. 3. 996 с.
- 8 Этимологический словарь славянских языков: праславянский лексический фонд / под ред. О. Н. Трубачева. М.: Наука, 1976. Вып. 3. 199 с.
- 9 Kittel G., Friedrich G. Theological dictionary of the New Testament. Stuttgart: Wm. B. Eerdmans Publishing, 1973. V. 9. 696 p.
- 10 Lampe G. Patristic Greek Lexicon. Oxford: The Clarendon Press, 1961. 1568 p.
- 11 Liddell G., Scott R. A Greek-English Lexicon. Oxford: Oxford University Press, 1996. 2436 p.

© 2018. Andrey V. Grigoriev
Moscow, Russia

© 2018. Antonina V. Orlova
Moscow, Russia

HISTORICO-CULTURAL CONTEXT AND WORD SEMANTICS IN THE ANCIENT PERIOD (BY THE EXAMPLE OF THE VERB *KISS*)

Abstract: The paper raises the issue of necessity to verify definitions, represented in existent Russian historical dictionaries. It brings to notice that varied ways of thinking, rites and rituals of different cultures can be traced in Old Russian words semantics. That is why addressing historical and cultural context tends to be of great importance in providing more precise definition of a given word. We have demonstrated through the example of the verb kiss that determination of the word's semantics in the quotation from The XIII Talks of St. Gregory of Nazianzus and in the fragment of "The reading concerning Life and Murder of SS. Boris and Gleb" needs bringing a focus on Christian unifying idea. So the meaning "to kiss", represented in "The materials for the Old Russian dictionary" by I. I. Sreznevskij, is not exactly appropriate to abovementioned contexts. The definition "to welcome, to meet friendly", illustrated in "The dictionary of Russian language of the XI–XVII centuries" drawing on the example of the fragment from "History of the Jewish war" by Josephus Flavius, appears to be questionable as well. The verb δεξιόομαι is used in the original text. It denotes "literally: to raise a right hand to welcome". This context seems to describe greeting of Palestine's inhabitants applied to Roman army, perceived as pagans and invaders. Therefore, as author concludes, analysis of material allows for showing the necessity of correction or adding supplementary, in a number of cases, historical and cultural commentary to the historical dictionaries of Russian language.

Keywords: Old Russian language, ancient Greek language, historical dictionaries, verification, historical and cultural context, Judaic tradition, semantics, Christian tradition.

Information about the authors:

Andrey V. Grigoriev — DSc in Philology, Professor, Moscow State Pedagogical University, Malaya Pirogovskaya, 1, 119435 Moscow, Russia. E-mail: greg988@yandex.ru

Antonina V. Orlova — Master's student, Lomonosov Moscow State University, Leninskie gory, GSP-1, 119991 Moscow, Russia. E-mail: antonina-orlova@rambler.ru

Received: March 30, 2018

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Grigoriev A. V., Orlova A. V. Historico-cultural context and word semantics in the ancient period (by the example of the verb kiss). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 238–243. (In Russian))

REFERENCES

- 1 Averintsev S. S. *Poetika rannevizantiiskoi literatury* [Poetics of early Byzantine literature]. Moscow, Coda Publ., 1997. 343 p. (In Russian)

- 2 Veisman A. D. *Grechesko-russkii slovar'* [Greek-Russian dictionary]. St. Petersburg, 1899. 694 p. (In Russian)
- 3 Grigor'ev A. V. Vyrazhenie kak u Khrista za pazukhoi v kontekste khristianskoi knizhnoi i narodnoi kul'tury [The expression "live in clover" (как у Христа за пазухой) in the context of Christian literary and folk culture]. *Traditsionnaia kul'tura*, 2008, no 3, pp. 126–131. (In Russian)
- 4 Dvoret'skii I. Kh. *Drevnegrechesko-russkii slovar': v 2 t.* [Ancient Greek-Russian dictionary: in 2 vols.], ed. by S. I. Sobolevskogo. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannykh i natsional'nykh slovarei Publ., 1958. Vol. 1, 2. 1904 p. (In Russian)
- 5 Kamchatnov A. M. *Lingvisticheskaia germenevtika (na materiale drevnerusskikh rukopisnykh istochnikov)* [Linguistic hermeneutics (based on Old Russian manuscripts)]. Moscow, Prometei Publ., 1995. 166 p. (In Russian)
- 6 *Slovar' russkogo iazyka XI–XVII vv.: v 30 t.* [Dictionary of Russian language of the XI–XVII centuries: in 30 vols.], ed. by G. A. Bogatovoi. Moscow, Nauka Publ., 1992. Vol. 18. 288 p. (In Russian)
- 7 Sreznevskii I. I. *Materialy dlia slovaria drevnerusskogo iazyka po pis'mennym pamiatnikam: v 3 t.* [Reference materials for the Old Russian dictionary, based on manuscripts]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1912. Vol. 3. 996 p. (In Russian)
- 8 *Etimologicheskii slovar' slavianskikh iazykov: praslavianskii leksicheskii fond* [Etymological dictionary of Slavic languages: proto-Slavic lexical fund], ed. by O. N. Trubacheva. Moscow, Nauka Publ., 1976. Vol. 3. 199 p. (In Russian)
- 9 Kittel G., Friedrich G. *Theological dictionary of the New Testament*. Stuttgart, Wm. B. Eerdmans Publishing, 1973. Vol. 9. 696 p. (In English)
- 10 Lampe G. *Patristic Greek Lexicon*. Oxford, The Clarendon Press Publ., 1961. 1568 p. (In English)
- 11 Liddell G., Scott R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford, Oxford University Press Publ., 1996. 2436 p. (In English)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. Л. В. Недоступова
г. Воронеж, Россия

ОСОБЕННОСТИ САМОБЫТНОГО ВОРОНЕЖСКОГО ГОВОРА (ФОНЕТИЧЕСКИЙ И МОРФОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ)

Аннотация: В статье представлены особенности говора села Верхняя Тойда Воронежской области. Подробно рассматриваются его фонетический и морфологический аспекты. В качестве языкового материала автором использована речь долгожительницы этого населенного пункта, сохранившая черты диалекта практически в его исконном состоянии. Целью исследования стало описание достаточно ярких современных особенностей фонетики и морфологии верхнетойденского говора. В результате анализа становится очевидным то, что местная речь представляет собой не только очень интересное в лингвистическом плане явление само по себе, но и содержит ту информацию, которая позволяет судить о диалектной языковой картине мира, развитии говора как составляющего национального языка русского народа. Представленные черты дают право считать верхнетойденский диалект самобытным. Он служит средством коммуникации селян между собой и с жителями близлежащих населенных пунктов. Богатство и своеобразие народной речи не вызывает сомнения, потому что она содержит те многообразные особенности, которые отсутствуют в литературном языке. В рассматриваемых лексических единицах проявляются типичные черты южновеликорусского наречия. Знакомясь и анализируя разнообразные единицы речи, мы получаем достаточно четкое представление о современных особенностях двух уровней языка говора: фонетики и морфологии.

Ключевые слова: диалектная языковая картина мира, фонетические и морфологические особенности, речь респондентов, отличительные черты, самобытный говор, народная речь, аканье, яканье, иканье, упрощение согласных, части речи, падежная форма, особенности склонения, категории рода.

Информация об авторе: Любовь Винаминовна Недоступова — кандидат филологических наук, доцент, Воронежский государственный технический университет, Московский пр., д. 14, 394026 г. Воронеж, Россия. E-mail: nedostupowa2009@yandex.ru

Дата отправки (поступления) статьи: 20.01.2018

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Недоступова Л. В. Особенности самобытного воронежского говора (фонетической и морфологический аспекты) // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 244–252.

Диалектная языковая картина определенной территории, как известно, является одной из форм национальной картины мира. Особенности разных уровней языка отра-

жают систему говора, а их изучение дает представление о его состоянии и носителях. Характер функционирования тех или иных единиц речи зависит от множества факторов, обусловлен реалиями сельской жизни, своеобразным восприятием окружающего мира.

К сожалению, в современных условиях, в век стремительного развития и появлением новейших технологий, не так часто можно услышать настоящие россыпи народной речи. Сохранились они в отдаленных от больших городов и областных центров уголках Российской Федерации у долгожителей — представителей старшей возрастной группы.

Село Верхняя Тойда располагается в Центрально-Черноземном регионе: в 13 км от поселка городского типа Анна Воронежской области.

Оно было образовано в 30-х гг. XVIII в. крестьянами, переселившимися из-под Москвы на реку Тойду. Отсюда и название населенного пункта. «Верхняя» — потому что стоит выше по течению реки, чем ранее образованное село «Тойденское», впоследствии Старая Тойда. В начале 1797 года Верхняя Тойда была пожалована Федору Васильевичу Ростопчину, затем принадлежала графине Авдотье Васильевне Левашовой, а с 70-х гг. XIX в. — княгине Барятинской.

В селе был небольшой поташный завод, 4 кабака, 2 винные лавки, мельница, маслобойка, ежегодно проводились ярмарки.

К началу XX в. здесь насчитывалось 500 дворов, 2837 жителей, 26 мелких кустарных предприятий, одна церковно-приходская и одна земская школы. На 1927 г. в селе уже 636 дворов, 3203 жителя [1, с. 393–394].

Затем наступает период урбанизации: молодежь стремительно уезжает в большие города в поисках работы и лучших условий. Жизнь в селе изменяется.

В настоящее время в Верхней Тойде проживает около 850 человек. Жители занимаются сельским хозяйством, выращиванием домашних животных и птицы. Здесь имеется: общеобразовательная школа, детский сад, два магазина, медицинский пункт, Дом культуры, почтовое отделение.

Целью данной работы является описание фонетических и морфологических особенностей, свойственных говору данного населенного пункта в его современном состоянии. Языковым материалом послужила устная речь коренной жительницы села Верхняя Тойда — Мургиной Татьяны Ивановны, 1925 года рождения. Запись произведена в 2017 г. путем непринужденного общения. Выявленные особенности диалектной речи XXI в. представляют собой интересный материал для исследования.

Обратимся к рассмотрению наиболее ярких черт в области фонетики верхнетойденского говора.

Фонетические черты

Важно отметить, что в диалекте (этот термин используем как синоним к слову «говор») функционируют те же гласные фонемы, что и в литературном языке: а, о, у, э, ы, и.

Интересными для исследователя представляются следующие явления:

1. аканье, выявленное в системе безударного вокализма: [*жанá, начавáла, ни чартá, пачаму́, пацалу́ю, сабé, чавó, шастóй, цалá* и др.] [1]. Аканье не было свойственно древнерусскому языку и развилось в нем лишь в XIII–XIV вв. Доказательством появления аканья в произношении служит его отражение на письме в древнерусских памятниках. Поскольку сформированных норм правописания в этот период развития

языка не было, то на письме отражалось произношение, проще говоря, как слышали, так и писали [3, с. 6].

2. 2 случая употребления [о] на месте [а] под ударением: [*Мам насодим тибé в маши́ну. Тады заплóтють взнос*].

3. Утрата начального гласного: [*на арóт вы́ду с пáлкой*] — на *огород* вы́ду с палкой. Р. И. Аванесов называет причину данного явления: «второй предупредительный слог во многих южных говорах настолько ослаблен, что при благоприятных условиях редукция гласного в нем может дойти до нуля» [2, с. 60].

4. Ассимилятивно-диссимилятивное *яканье* представлено достаточно широко: [*абряза́л, атляжа́л, бря́да, вясна́, вядро́, васямна́цать, двяна́цать, завярну́ла, крясты́, нябо́сь, падмята́ли, панямно́шка, привязла́, принясла́, памярла́, путяво́й, развя́рну́ть, сястра́, сястрица́, сямна́цать, свая́кла, сляпа́я, сляза́ть, тьяло́к, увяла́, умярла́, фсяда́, яо́, яму́, яда́, яжжэ́й* и др.]. Эта черта является одной из ярких черт Восточной группы южнорусского наречия.

5. Иканье устойчиво: [*апири́лась, аددия́ть, бижа́л, бизде́тная, вити́ран, вви́ли, взи́лась, дижу́рил, дифчо́нка, диньжа́та, ди́ривя́ннай, жисле́за, жири́бенак, кабили́, кисилем, лисхо́с, ли́житъ, мики́на, мисы́ть, нива́жна, нида́вна, нариди́тца, ни́ знаю, ни́ да́ли, ни́ по́мню, ни́ рабо́тал, ни́ ху́жи, на зими́ле, на свикле́, на дисити́, панисли́, пикли́, пи́ритрем, пи́рикры́ть, писо́к, питисте́нак, пи́шкoм, при́бизжа́ла, привизли́, пличо́, плиса́ли, пи́шини́ца, ри́бят, расти́рялась, сильсаве́т, стире́х, фпи́риди* и др.].

6. Выявлены замены [у] на [э]: [*аттэ́да*], [о] на [э]: [*аднэ́й*], [е] на [э]: [*звэ́ньями*], [э] на [е]: [*э́та*], [о] на [у]: [*ху́ть*].

7. Отмечен случай замены [в] на [у] в начале слова: [*Он жи́е усе́ звал суды́*].

8. Наблюдается использование твердых согласных на месте мягких: [*В пры́прышку би́жал. Иши́о ни по́мню хто́ был*] — В при́прыжку бе́жал. Е́ще не по́мню, кто́ был.

9. Звонкий заднеязычный согласный звук [ɣ] в говоре имеет фрикативное образование: [*буу́ор, бригаи́р, вау́н, вы́нула, үде, үара́ж, үарди́роп, үварю́, үражда́нская, үре́им, үорсть, үара́, үалава́, үора́д, үоспади, үаре́л, үато́вить, үикта́р, үла́вныи, үли́на, үрамм, үруть, дора́уа, до́рауа, де́ньуи, друу́уя, жу́ли, кау́атки́, круу́ом, мау́азин, мау́у, на нау́ах, на́шауа, нау́аня́ть, не́чуа, но́уи, пау́арели, пабау́ачи, пау́иб, пау́иди́, памау́ал, па́друуа, палау́алась, пры́уа́ть, сне́уам, Тиле́уин, туу́аморды́й, фся́уда́, э́тауа* и др.].

10. В конце слова [у] оглушается в [х]: [*нало́х, де́них, стире́х, жжэ́х*] — на́лог, де́нег, сте́рег, сэ́жег и др.

11. Утрата начального согласного: [*у ей, у яу́о*] — у́ нее, у́ него.

12. Использование слов с неполногласным сочетанием -ра-, свойственным старославянскому языку, на месте русского -оро-: [*Я ка́да́ была́ здра́вая. Прасе́нка пусти́ла за мной*].

13. Прогрессивная ассимиляция заднеязычного [к] после парных мягких согласных: [*То́лька я ни пайму́, пачаму́ паставили́ дом. То́лька напиши́тя. Мы то́лька выры́ли ако́п. И маши́наф ни́ знаю́ ско́лька. Та́нька рабо́тая*].

14. Диссимиляция согласного по способу образования: [*тра́хтар, хто́, ни́хто́, та́х-та*] — тра́ктор, кто́, ни́кто, та́к-то.

15. Появление протетического [j] как в начале, так и в середине слова: [*за́живле́нье, жи́х, жи́е, жи́диналі́чник, па-мо́јиму, пачаму́j-та, палу́чајим, сва́јих, ста́јишь* и др.].

16. Звук [ш] долгий *твердый*: [*Налóх иишió. Иишió нáда на нуждóу прадáть. А иишió ни пóмню хто был. Паéдиш, иишии-ишши. Я фсядá пóжжи фсех кучки чíишшу. Паишлá завишшáнию здéлала на иé. Тешиша живе*] и *мягкий*: [*Квáсам и пащáс. Он и щас стáить. А то б и щас карóвам хвасты крутíла*]. Отмечена замена [ш] на [х]: [*Слúхайте мать*].

17. Иногда в словах происходит увеличение основы: [*У яуó лáпы нéту. Дéсить сантимéтраф нéту. Ей нéту. Дитéй нéту. Щас пат салóмай ничавó нéту. Пришла, маей лýки нéту. Спасибо тебе нéту. И он в éтую акнó вýлис*].

18. Достаточно часто в речи информантки наблюдаются случаи упрощения групп согласных, отдельных согласных или гласных: *алюмíньвы́и* — *алюминиевые*, *апкладáть* — *обкладывать*, *аткáзвать* — *отказывать*, *бóли* — *больше*, *вы́дають* — *выгадают*, *выхáжсват* — *выхаживать*, *выщíтват* — *высчитывать*, *дваю́рнай*, *дваер-ный* — *двоуродный*, *дáли* — *дальше*, *жа́лiтьсá* — *жаловаться*, *здéржная* — *сдержанная*, *зарабáтват* — *зарабатывать*, *зальáдват* — *заглядывать*, *крандáш* — *карандаш*, *кадá* — *когда*, *карíчвыи* — *коричневые*, *нащíтват* — *насчитывать*, *нивы́диржная* — *невыдерженная*, *прикáзват* — *приказывать*, *пакáзват* — *показывать*, *пиркрьáть* — *перекрывать*, *пиркиднóй* — *перекидной*, *рась* — *разве*, *спрáшват* — *спрашивать*, *св́язна* — *связана*, *тады́* — *тогда*, *свáтца* — *свататься*, *сыму́* — *сниму*, *трехмещ-ная* — *трехмесячная*, *фстрел* — *встретил*, *хтó зный* — *кто знает*, *цэ́нтир* — *центнер*, *шата́ца* — *шататься* и др.

19. Выявлены примеры явления метатезы: [*Канстантíныч булúхтирам был. А сказали, мать в рими́нácii*] — *Константинович бухгалтером был. А сказали, мать в реанимации*.

20. Отмечены случаи аллеgroва явления: *хóтца* — *хочется*, *арденóска* — *орденоноска*.

Рассмотрим существенные **морфологические особенности** верхнетойденского говора.

Известен тот факт, что изменения в фонетической системе языка происходят очень медленно, а в морфологической системе они происходят еще медленнее. По этому поводу пишет В. Г. Орлова в статье «Изменения в характере развития русского языка в связи с историей народа»: «...в периоды обособленного сосуществования языковых групп фонетические новообразования возникают раньше и относительно быстрее новообразований грамматических. Иными словами, при общем медленном развитии языка фонетические новообразования возникают в сравнительно менее длительные периоды обособленной жизни данной языковой группы, чем новообразования грамматические» [4, с. 5].

Отметим, что самостоятельные и служебные части речи в рассматриваемом диалекте совпадают с теми, которые функционируют в литературном языке. Однако у них есть некоторые особенности, представляющие интерес для исследователя народной речи.

Имя существительное

Назовем отличительные *черты падежных форм*.

1. Существительные в именительном и родительном падежах иногда имеют окончание **-я** вместо **-а**, в винительном **-ю** вместо **-у**: [*Та́нькя замачíла. Да дабы́вали на слабаде́ кру́жичкю малачкя́. Вну́кя есть*].

2. У некоторых существительных в именительном падеже множественного числа отмечено безударное окончание **-ы**: [*И куры были, и теляты. Ды яйца были. А у мене рибяты Зюзины приехали*], в родительном падеже **-ов**: [*То ни найдешь кѣдаф, то ни найдешь итанѡф. А тады нѣ была афтаручкаф. Эт уадѡф сколько пришло. Связла з уарѡдаф*], в творительном падеже **-ими**: [*Дижурѣла ана суткими*].

3. В 1 склонении: в родительном падеже в единственном числе зафиксированы окончания **-и, е** на месте **-ы**: [*Ни хужѣ маей мамы. На суде пракурор спрашивая у мамы. Прѡста хто с работѣ ушел. Сидя вѡзли трубѣ*]. Окончание **-ою** в женском роде в творительном падеже в единственном числе: [*Асталися мы с сястрѡю. А мы слѣзли да дамѡю*] можно считать наследием древнерусского окончания.

Во 2 склонении: в среднем роде в винительном падеже окончание **-у, -ю**: [*Жилѣзу привязлѣ. Связла в балѡту. А тут я сарвалѣ здаровью. Гатѡвили в ваѣнную времю. Привязуть на мѡрю. Пришла ф правлѣню*], в творительном падеже окончание **-ой**: [*И за жилѣзай сама. Хто шѣфѣрам, хто жилѣзай пѣкрывѣли*], в мужском роде в винительном падеже окончание **-и**: [*В абѣди адѣн час приляжѣм*].

В 3 склонении: существительные «мать» и «дочь» отмечены диалектными формами и в винительном падеже имеет окончание **-ю**: [*Анѣ дажидѣющѣа мѣтрю. Адна и дѡчѣрю зѣмуш адалѣ*], в предложном падеже **-е** вместо **-и**, характерного для литературного языка: [*Дивяноста лет бѣпка на пѣчѣ*].

Черты категории рода

Выявлена некоторая неустойчивость категории рода — сближение среднего и женского рода: [*Правлѣния зуарѣла у нас. Какая у нас уѡря. Фся сялѡ намауѣли. Платья тѡнинькия. Щѣстья тѡжа мѣтрина чѣжѡлая. Сѣрѣа б разарвалѣсь. Фся наша и бауѣтва. Пѣсьмѡ пришлѣ*].

Имя прилагательное

1. Обычно прилагательные сохраняют интервокальное [j]: [*алюмѣньвыѣи, уарѣмѣшинаѣя, карѣчваѣя, нѣвыѣдѣржнаѣя, салѡминньѣи, прѣтивѣтѣнквыѣи, тѡнинькиѣя* и др.].

2. Среди отличительных особенностей — разрушение среднего рода и его сближение с женским: [*Любуѣя нѣвѣсту выбѣрай. Красная платья была на мене. Маладѣѣя умѣрають, а я фсе живу*].

Глагол

1. В глаголах 3 лица единственного и множественного числа отсутствует **т**: [*А дѣфка вѣрастя. Как мой муш работѣя, так нѣхтѡ ни бѡдѣя. Бѣбушка Нѣдѣя знѣя. Тады прѣдѣя. Он прѣдѣя. А сястрѣ патхѡдѣя. Щѣс за табѡѣ Ленѣя прѣдѣя. А он скѣжа. Пѣрѣя ѣиѣ. Фѣиридѣ пѣртиѣ иде и ззади. Он нѡжѣк нѣтѡча, цѣлаю уѡрѣсть нарѣжа. Сказал: «Напишу», да на нѣня пѣша. Нѣхтѡ ни пѣме. Клѣшка Грѣшина живѣ. Анѣ иде. Он живѣ в Усмѣни. Дѡчѣ бауѣта живѣ. Эт вѣть времѣя иде. Щѣс сахарная свѣкла, уварѣя, вѣсимѣѡт даѣ. Он рубѣхи свѣѣи прѣстирнѣ. За так мене нѣхтѡ ни привѣзѣ. Аѣн уѣспѡть знѣя. Мене спрашивѣя, какая саправажѣдѣя. Пѡѣст щѣс атхѡдѣя. Пѣдѣя за квѣсам, а прѣдѣя с уѣзам. Он махѣя. Ана сама ни прѣдѣя. Зѡя капѣя. Ани сидѣя. За минѣ бѡрозду нѣхтѡ ни хѡдѣя. Тады дѡрауѣ фѣтѣня. Ухѣжсвѣя, кѡрмѣя, пѣстирѣя, как сумѣя так и пѣстирѣя. Анѣ щѣс ни навѣся. Пѣ-нѣшѣму ни зѣлая. Нюра звѡня*].

2. **-ТЬ** на конце глаголов 3 лица единственного и множественного числа, отражающее древнерусское **-тъ**: [*Да тѣх пор стѣйтѣ. А мама сидѣтъ да варѣтъ. Мене*

сястра́ кричи́ть. Минé ждуть свáтатъ. Дети приéдутъ. Вон лижѣтъ. Взнос вазьмѣтъ. Эт радѣтили твай пóмнютъ. Первый рас ни знáють атвѣтили. Жаркóвы назывáють. Старик был и варитъ. Мужучóк стаѣтъ. Тады с лóшадий камандиру́ють. Залéзуть да бѣдутъ стаять в пруду. Картóхи с мáслам ни жáрютъ, а абжáрютъ да накрóшуютъ. Дѣньи нясѣтъ. Семь лет живу́тъ в опчижѣтии. Давáють да диситѣ иктáраф. Карóф óнютъ. Лапиу намéсуютъ. Умира́ють люди. Пака минé схарóнютъ. Пачаму́ он у мине лижѣтъ-та. Минé ни пуска́ють, и тибé ни пу́стуютъ. Типéрича ничавó живу́тъ].

3. Возвратные глаголы функционируют с разными вариантами употребления постфиксов: **-ся** на месте **-сь** [На éтам памéстии я радилáся, путаюся. Тады ани раздилѣлися. Окны аткравáлися. С крыши палилóся. Выучилáся. Шашинáцатъ лет сравня́лася. Гости сабралѣся. Фпирет нашатáлася. За éта врóди ка мне придралѣся. Астáлися с сястро́ю. Я ф чужой избе аказáлася. Малѣтя Бóуа каб вайнá ни началáся. Ни павярну́ся, лижу́ бóльши на адной спине. Идѣтя садѣтися. Када́ разабралѣся, хто идетъ-та. Рáйкя ана ни стрóилáся. Работали ни паддавáлися. Ана ни паддалáся. Зойка фсе убирáлася] и **-си** на месте **-ся**: [Дятъ Кóля пьяный напѣлси. И питистéнак пастрóилси. На всю́ прям засмѣялси. В акнó вѣвалилси. Дину́ами распарижáишьси. Он привязáлси к ей. Саулáсилси нам памаунѣтъ. Баймси науóнютъ]. Формы с постфиксом **-ся** после гласных заимствованы из украинского языка. Возможно, это связано с тем, что заселившиеся в Верхнюю Тойду жители Украины перенесли на эту территорию черту своего языка.

4. Формы повелительного наклонения употребляются с аффиксом **-тя**: [Малѣтя Бóуа. Ну пашилѣтя. Бириу́итя мáмушку. Напиши́тя мне. Я сказала «Приийжжáйтя». Сидѣтя, вас нихтó ни трóня и др.].

5. В формах инфинитива наблюдаем вторичную аффиксацию у глаголов с корнем **ид-**: [Нáда итѣтъ чѣрись пиркиднóй мост. Прайтѣтъ нѣуди].

6. У некоторых глаголов наблюдается увеличение основы слова за счет приставок: [Я с дедушкой **ваз**растáла. Ани, бывáла, **па**приéдутъ].

7. Отмечена замена приставки **у-** на **по-**: [А то фсе **па**мѣрли. Нáших риба́т фсех **па**бѣла].

Местоимение

1. Местоимения 1, 2 лица и возвратное «себя» имеют в родительном и винительном падежах окончание **-е** вместо современного литературного окончания **-я**: [Он минé растрóил. Минé спра́швали. Кабилѣ минé фстрѣли. На минé надѣли. У минé падаритъ нѣчиуа. У мине атабрáли путявóй лист. У минé пáтчирица умярлá пѣтьсáт три уóда. Прасти минé. Мине никуды́ ни давизешь типѣрь. У тибé двóя в уóради. У тибé б сѣрца разарвалáсь. Мам пасóдим тибé в маши́ну. Я пра сибé расказѣу. Фсе пра сибé и пра сибé казáла. То ли сама сибé упусти́ла]. В данном говоре такие формы являются показателем сохранившегося древнерусского наследия.

2. В местоимении 3 лица женского рода в родительном падеже наблюдается утрата «**н**» и окончание на **-ѣ**: [А ей нету. Атѣц у ей был. У ей уóда три лижáл. У ей муш-та он тóжса друуажѣниц].

3. Местоимение 3 лица мужского рода в родительном падеже имеет форму «**у ево́**»: [Телка у ево́ была], в предложном падеже — форму «**на ем**»: [На ем адна шинэ́ль].

4. Наблюдается удлинение основы за счет **ѣ-** [j] в начале слова в личном местоимении в родительном падеже: [Нáда привѣсть **јуé** аттѣля].

5. Указательное местоимение «это» функционирует в диалектной форме *«эта»* и укороченной литературной *«эт»*: [*А эта фсе дóма пиритрем. Эт пёрвая фёрма бы́ла. Первый БАМ эт называ́ли*]. В винительном падеже происходит удлинение окончания за счет *-ю*: [*Связа́ла эту́ю лы́ку*].

6. В роли относительного местоимения «кто» и глагола «знает» используется конструкция: [*А хто зны́й как приде́цца*].

7. В роли неопределенного местоимения функционирует интересная форма: [*Палама́йшыь чау́о-нибу́ть. Чау́о-нибу́ть прастирне*].

8. В местоимениях, как и в других частях речи, наблюдается разрушение категории рода: [*Я ей сваю́ пла́тью адала́. Вот такая́ была́ за́мужиства. Фся сяло́ намау́али*].

Числительное

1. Собираательные числительные в говоре оканчиваются на *-я*: [*Дво́я эта́ в дирэ́вни с тетё́ Нюрай Зи́зинай. Дво́я мы аста́лися. А јих тро́я. А щас ани на пё́нзии або́я. Мы або́я ула́вныи бы́ли*].

2. В некоторых числительных наблюдается укорочение основы: [*Эт уш в два́цать сямом́ уаду́. Ф питьс́ят шастом́ уаду́ пять дваро́ф уаре́ли*].

3. Особенностью категории рода числительных следует считать неустойчивость: [*Друу́я руку́ ни фсо́ввая. Друу́я комнату́ де́лали*].

Наречие

1. В некоторых наречиях происходит увеличение основы: [*Ню́рка, памой́иму, ту́та ради́лася. Зять с нами́ ту́та. А Зоя а́дна ту́та. Типе́рича ничаво́ живу́ть*].

2. В других наречиях, наоборот, происходит упрощение согласных и используются укороченные формы: [*Тады́ уш Кла́фка замуи́ вышла. Када́ мы жи́ли. Иде́-т паме́стья дале́ка. Я јиво́ боли́ ни разу́ ни ви́дала*].

3. Отмечены 2 лексические единицы «дью́же» и «дью́жо», использующиеся в значении «очень»: [*Типе́рича я дью́же ни по́мню. Ня дью́жо у́ряза́на в избé-та*].

Среди служебных частей речи интересные особенности отмечены в употреблении союзов и частиц. Нашего внимания заслуживает следующее.

Союз

1. Союз «ды» функционирует в значении «и»: [*Тапи́ли драва́ми ды́ салóмой. Ды́ ма́му на сут́ я вази́ла*].

2. Некоторые союзы оканчиваются на *-а*: [*Аднэ́й то́жа чижало́ рабо́тать. Бижа́л и то́жа абу́арел*].

3. В значении союзов «чтобы, если» отмечена лексическая единица «каб»: [*Каб́ я ни накры́ла яво́. Каб́ я ей ни ма́чиха была́. Каб́ сама́ сибé ни упусти́ла*].

Частица

1. Частицы «ба», «б» вместо «бы»: [*Так да́ли ба́. Ну адала́ ба́ э́тат плато́к. Разь́ я б́ изна́сила яво́. Он ба́ прасті́л минé. И никаму́ б́ ни пажа́лилась*].

2. Частица «жа» вместо «же»: [*В вайну́ да ка́к жа́, че́м жа́*].

Таким образом, исследовательский интерес впервые вызвали особенности народной речи села Верхняя Тойда, во многом сохранившиеся в исторической основе.

Разноцветие используемых единиц говора является свидетельством его чрезвычайного многообразия. Проведенный анализ двух языковых уровней позволяет увидеть современное состояние верхнетойденского говора. Фонетический и морфологический аспекты дают право утверждать о его принадлежности к южнорусскому наречию с сохранившимися типичными чертами.

В процессе обработки материала становится очевидно, что большинство отличительных диалектных признаков имеют самостоятельные части речи. Степень их сохранности многочисленна у глаголов, существительных и местоимений. Они представляют особый интерес.

Кроме того, в рамках исследовательской работы получены ценные сведения о функционировании и развитии одного самобытного говора на территории Воронежской области как составляющего национального языка русского народа. Он служит средством коммуникации селян между собой, а также с жителями близлежащих населенных пунктов.

Представленные в ходе анализа диалектных явлений данные вносят вклад в изучение региональных особенностей народной речи. Они позволяют пополнить копилку знаний новым материалом, важным для типологизации воронежских говоров, помогают раскрыть черты небольшого говора, сохранившегося в XXI в., углубляют наши знания о диалектной языковой картине мира.

Актуальность исследований народной речи в условиях развития современного русского языка неоспорима, потому что с каждым годом все меньше и меньше становится носителей этой самой речи, тем более тех, в чьих устах она сохранена практически в материнской основе.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Акиншин А. Н., Андреева Р. В. Анна: за веком — век. Воронеж: Центр.-Черноземн. кн. изд-во, 1998. С. 393–394.
- 2 Аванесов Р. И. Очерк русской диалектологии. М.: Учпедгиз, 1949. 335 с.
- 3 Кузнецова Е. В. Современные русские говоры — источник для изучения истории языка и кладовая народной мудрости // *Dialekt.vspu.ru*. URL: http://dialekt.vspu.ru/sites/dialekt.vspu.ru/files/lekciya_glossariy_literatura_kuznecova_e.v.pdf (дата обращения: 14.07.2018)
- 4 Орлова В. Г. Изменения в характере развития русского языка в связи с историей народа // *Вопросы языкознания*. 1953. № 1. С. 52–70.

© 2018. Lyubov V. Nedostupova
Voronezh, Russia

FEATURES OF THE ORIGINAL VORONEZH DIALECT (PHONETIC AND MORPHOLOGICAL ASPECTS)

Abstract: The article explores dialect's features of the village of Verkhnjaya Toyda of the Voronezh region. Its phonetic and morphological aspects are examined in detail. As a language source, the author draws on the speech of the long-liver of this settlement, which preserved the features of the dialect almost in its primordial state. The purpose

of the study was to describe the distinctive modern features of the phonetics and morphology of the Upper-Toyda dialect. As a result of the analysis, it becomes evident that the local speech represents not only a very interesting linguistic phenomenon in itself, but also contains information allowing for better understanding of the dialectal worldview and development of the dialect as a constituent national language of the Russian people. Presented features give solid grounds to consider the Upper-Toydan dialect as original. It serves as a means of communication between the villagers among themselves and inhabitants of nearby settlements. The richness and uniqueness of popular speech is proven unquestionable, considering it contains those diverse features, absent in the literary language. As the research showed the typical features of the South-Russian dialect appear in the lexical units under study. As author concludes by getting acquainted and analyzing various units of speech, we can get a fairly clear idea of the modern features on two levels of the language of dialect: phonetics and morphology.

Keywords: dialectal language picture of the world, phonetic and morphological features, speech of respondents, distinctive features, original speech, folk speech, acanthas, ykanie, hiccups, simplification of consonants, parts of speech, case form, declension features, gender categories, original dialect.

Information about the author: Lyubov V. Nedostupova — PhD in Philology, Associate Professor, Voronezh State Technical University, Moscow Ave, 14, 394026 Voronezh, Russia. E-mail: nedostupowa2009@yandex.ru

Received: January 20, 2018

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Nedostupova L. V. Features of the original Voronezh dialect (phonetic and morphological aspects). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 244–252. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Akinshin A. N., Andreeva R. V. *Anna: za vekom — vek* [Anna: for the century — century]. Voronezh, Tsentral'no-Chernozemnoe knizhnoe izdatel'stvo Publ., 1998, pp. 393–394. (In Russian)
- 2 Avanesov R. I. *Ocherk russkoi dialektologii* [Essay on Russian dialectology]. Moscow, Uchpedgiz Publ., 1949. 335 p. (In Russian)
- 3 Kuznetsova E. V. *Sovremennye russkie govory — istochnik dlia izucheniia istorii iazyka i kladovaia narodnoi mudrosti* [Modern Russian dialects — a source for studying the history of the language and the pantry of folk wisdom]. *Dialekt.vspu.ru*. Available at: http://dialekt.vspu.ru/sites/dialekt.vspu.ru/files/lekciya_glossariy_literatura_kuznecova_e.v.pdf (accessed 14 July 2018). (In Russian)
- 4 Orlova V. G. *Izmeneniia v kharaktere razvitiia russkogo iazyka v sviazi s istoriei naroda* [Changes in the nature of the development of the Russian language in connection with the history of the people]. *Questions of Linguistics*, 1953, no 1, pp. 52–70. (In Russian)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. М. С. Ястребов-Пестрицкий

г. Москва, Россия

ДВОЙНЫЕ СОГЛАСНЫЕ. ХАРАКТЕРНЫЕ ОРФОГРАФИЧЕСКИЕ ОШИБКИ В ДОРЕВОЛЮЦИОННОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ПРЕССЕ

Аннотация: В настоящем небольшом исследовании мы, начав с написаний слов с двойными согласными, рассмотрели и различные виды ошибок, показав, однако, на последних примерах, что ошибки могут быть связаны не только с *ортологией* (= незнание), но и с элементарной невнимательностью, обусловленной постоянной редакционной спешкой — явлением, характерным для всех периодических изданий не только современности, но и рубежа XIX–XX вв., хотя очевиден факт, что в дореволюционной прессе опечаток было значительно меньше. Однако данное утверждение мы не соотносим со случаями спорных написаний, вариативность которых имела место вследствие того, что орфографические нормы русского языка проходили в рассматриваемую эпоху еще только период своего становления, о чем писал, в частности, Я. К. Грот, а иностранные заимствования, широким фронтом входившие в русский язык, не имели еще статуса достаточно укоренившихся, орфография заимствованных слов была поначалу весьма неустоявшейся, в разных источниках наблюдались различные варианты написаний. Одну из категорий таких вариативных написаний, а именно написание двойных согласных в словах-заимствованиях, мы и рассмотрели в первой половине настоящей работы.

Ключевые слова: периодическое издание, двойной согласный, орфографическая ошибка, микширование падежных форм, выпадение графемы.

Информация об авторе: Михаил Сергеевич Ястребов-Пестрицкий — кандидат филологических наук, ведущий специалист, Государственный архив Российской Федерации, ул. Большая Пироговская, д. 17, 119435 г. Москва, Россия. E-mail: mup-63@mail.ru

Дата поступления статьи: 23.10.2017

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Ястребов-Пестрицкий М. С. Двойные согласные. Характерные орфографические ошибки в дореволюционной и современной прессе // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 253–263.

В свое время Я. К. Грот писал (мы цитируем «осьмое», прижизненное издание его «Русского правописания», осуществленное в 1890 г.): «Во многих случаях наше правописание установилось давно уже, хотя и не всегда правильно: изменять его в подобных случаях не представлялось удобным, потому что такого рода изменения могли бы только поколебать существующее соглашение и вызвать новые разноречия в нашем письме. Поэтому принято было за правило по возможности держаться утвердившегося обычая, отступая от него только тогда, когда общеупотребительные начертания оказывались положительно неверными или слишком непоследовательными» [6, с. III–IV].

Среди наших современников А. К. Григорьева имеет об ошибках свое аргументированное мнение: «Используя в качестве универсального подхода оппозицию “норма — ошибка”, классифицировать ошибки языка можно, опираясь на выработанную исследователями классификацию норм. Принято выделять нормы словоупотребления (лексические), нормы произношения и ударения (орфоэпические), а также грамматические (морфологические и синтаксические) нормы (К. С. Горбачевич, Н. Н. Семенюк, Л. И. Скворцов). Внутри ошибок языка, таким образом, выделяются ошибки орфоэпические, лексические, грамматические (морфологические и синтаксические). Основанием для выделения пунктуационных ошибок традиционно служат «Правила русской орфографии и пунктуации», утвержденные в 1956 г. Академией наук СССР, Министерством высшего образования СССР и Министерством просвещения СССР» [5, с. 42]. См. об этом, например: [4, с. 119].

В настоящей работе приводятся некоторые примеры характерных ошибок в газетных текстах.

«Российская газета — неделя» опубликовала статью Светланы Батовой «Зайцы одолели», в которой нами обнаружены следующие нюансы: «2 000 контролеров *бортятся* с безбилетным проездом». Там же: «... перекрывают *латформу*...» [2, с. 14]. В первом случае — некорректно спряжен глагол; во втором — простая опечатка: выпадение буквы (даже при отсутствии свинцовых литер в современной технологии набора).

По поводу первой ошибки обратимся к «Русскому правописанию» Я. К. Грота. на стр. 30 академик Императорской Академии наук писал: «Относительно настоящего (или будущего) времени изъявительного наклонения есть закон, не допускающий ни одного исключения. Когда в един. числе *—ишь*, *—ит* и т. д., то во множ. *—ят* или *—ат*; когда в един. *—еишь*, *—ет*, то во множ. *—ют* или *—ут*; те и другие окончания всегда соответствуют известным формам неопред. наклонения. Следовательно, при существующей в русском языке неясности произношения неударяемых гласных, необходимо по-верять эти окончания одни другими и не писать, напр., *колеблят*, *хлопочат* <...>» [6, с. 30].

В части фонетики и фонологии заслуживают внимания идеи, изложенные И. А. Бодуэном де Куртене. Именно на них базируется теория орфографии, состоящая в том, чтобы фонеме в слабой позиции фонологически соответствовала означающая ее графема (фонематический принцип). См. об этом: [3, с. 11 и далее]; [16, с. 10].

Лингвист А. А. Юрлова пишет в своем диссертационном труде: «Исследование орфографической системы грамматических сочинений и анализ писем позволяет сделать вывод о несформированности фонетического принципа, а также о зыбкости границ его действия. К наиболее спорным относятся следующие орфограммы: приставка *с-*, приставки на *—з* и *—с*. Разнобой фонетических написаний объясняется отсутствием общепринятых норм реализации фонетического письма. <...> Кодификация принципов русской орфографии начинается с середины XVIII в. Их реализация в текстах <...> не полностью соответствует орфографическим правилам, изложенным в грамматических трудах» [32, с. 5–6]. В дореволюционных газетных текстах написания типа *разсказ*, *разсматривать* носят столь массовый характер, что примеров можно не приводить. Однако позднее такие написания стали постепенно чередоваться с теми, какие применяются и сегодня (*рассказ*, *рассматривать*).

В книге Я. К. Грота, которую мы уже цитировали, а также в его книге «Спорные вопросы русского правописания от Петра Великого доныне» [7], обсуждаются, в числе других, и написания типа *карриатура*: «Не отвергая двойных согласных в словах, где

они уместны, надобно *однакож* избегать употребления их там, где их нет в языке, откуда заимствовано слово. В некоторых именах лат. и греч. происхождения у нас нередко являются на письме лишние буквы; следует писать без удвоения букв: *привилегия, дилетант, Илиада, Иларион, драма, литература, проблема, катавасия, карикатура*, а не “*привиллегия, диллетант*” и т. д. Галлерея пишется с двумя *л* — по образцу этого слова у *италианцев* и немцев, хотя французы пишут *galerie* [6, с. 86–87] (особенности орфографии и пунктуации Я. К. Грота в данной цитате нами сохранены). Как видим, в случае с *galerie* русский язык, все же, пошел, в итоге, по пути французского написания. В конце той же книги Я. К. Грот дает пояснение написанию *карикатура*, лишнему двойному согласному: «...итал. *caricatura*, от *caricare, charger*» [6, с. XIII]. В конце XX в. двойным согласным посвятила свою работу А. В. Рыбакова. «Правописание двойных согласных в заимствованных словах является одной из нерешенных проблем в русской орфографии», — пишет исследователь, далее периодизируя изучение феномена: «В истории этого вопроса условно можно выделить три периода: период от Грота до реформы 1917–18 годов, от реформы 1917–18 годов до принятия «Правил русской орфографии и пунктуации» 1956 года и 60–80-е годы нашего века. Такая периодизация обосновывается общими принципами подхода к решению проблемы правописания двойных согласных в заимствованных словах» [29, с. 3].

Двойной согласный в заимствованиях можно было встретить в начале XX в. даже в **именах собственных**, названиях марок автомобилей и т. п.: *оппель* [21, разные номера]. Остановим наше внимание на этом написании. Исследователь А. А. Исакова, чья докторская диссертация построена на такой узкой специализации, как **прагмони-мы** (имена, к которым относятся и названия автомобилей), пишет: «В семантической структуре промышленных прагмонимов могут быть использованы: названия государств <...>, названия городов <...>, названия фауны (*Соболь, Ягуар, Опель* — букв. *древесная лягушка*) <...>» [12, с. 17–18]. Как видим, в этимологическом первоисточнике двойной согласный отсутствует, что косвенно подтверждает справедливость суждений Я. К. Грота.

Как раз в те годы, когда издавались газеты, рассматриваемые нами в настоящей работе, Я. К. Грот писал об удвоении согласных: «В словах, заимствованных в более или менее отдаленное время, даже еще и в петровскую эпоху, такое удвоение большей частью исчезло: *арест, атака, батарея, грамота, камергер, канцелярия, карета, команда, комендант, офицер, панихида* почти всеми пишутся так вместо: *аррест, аттака, баттарейя* и проч., как следовало бы писать сходно с формою подлинных слов. *Однакож*, и во многих из старинных заимствований сохраняется удвоение, напр. пишут: *коллегия, аттестат*. Между тем, на основании первых из приведенных примеров, некоторые в наше время стали, во всех заимствованных словах, и старых и новых, где в подлиннике есть двойная согласная, писать одну только букву: *колегия, комиссия, профессор, Одеса, Пруссия*. Но этого правила нельзя одобрить, так как во 1-хъ, оно нарушает признанное нами общее начало, что заимствованные слова должны по возможности сохранять форму близкую к подлинной; во 2-хъ, оно часто противоречит произношению, в котором ясно слышится так называемое удвоение согласной» [6, с. 85] (особенности орфографии и пунктуации Я. К. Грота в данной цитате нами сохранены, курсив наш. — М. Я.-П.).

О существительном комиссия Я. К. Грот ниже [6, с. 85–86] конкретизирует: «Большую часть пишут “*ком-мис-сия*”, но первое из имеющихся тут удвоений в выговоре не слышится; а так как из приведенных выше примеров видно, что во многих за-

имствованных словах, при встрече согласной префикса с тою же буквой в начале главного слова, одна из этих согласных выпадает (*командир, комендант, афиша, офицер*), то позволительно писать также: “*коммисия*” как водится у нас особенно в канцелярском быту, противно произношению» (особенности орфографии и пунктуации Я. К. Грота сохранены).

Газета «Речь» (СПб) демонстрирует отсутствие двойного согласного в существительном *комиссия*: «Председателем испытательной *комисии* по производству экзаменов на степень доктора медицины при военно-медицинской академии конференцией избран проф. Н. П. Кравков» [27, с. 6].

В художественной литературе, публиковавшейся в XIX в., так же как и в публицистике, можно встретить написания с двойным согласным, нехарактерным для сегодняшней орфографии. Повесть Ф. Нефедова «Чудесник Варнава», опубликованная в «Русских ведомостях» в 1898 г., содержит такой песенный текст:

Ты прощай, прощай, хозяин,
Со заводом со своим,
Со заводом со своим,
Со *дирректором* лихим [19, с. 2–3].

И в сегодняшней прессе можно видеть микширование двойного/одинарного написания, даже в словах, достаточно давно и массово употребляемых, покидающих категорию «неологизмы». В статье Елены Новоселовой «Диктатор “рая”» [22, с. 7] обнаруживаем написание: «...*терпракт*...». Но ведь в результате процесса аббревиации устоялся вариант данной лексемы без двойного согласного (невзирая на оправданность презумпции последнего).

Интересно мнение современного ученого из Магадана А. А. Соколянского: «По умолчанию принято считать, что появление долгих согласных следует ожидать там, где на письме мы используем удвоенное написание букв <...>. Вместе с тем стабильно долгие согласные употребляются в словах типа *количество, стела, галерея, раса, длина* и др., о чем свидетельствуют орфографические ошибки в написании этих слов. Однако чаще бывает наоборот: на месте удвоенного написания произносят краткий согласный. Так, Д. Н. Ушаков полагал, что слова *аккорд, аккуратно, аллея, корридор, терраса* и др. надо произносить с кратким согласным. Русская орфография «прислушалась» к Д. Н. Ушакову только в отношении одного из перечисленных слов: стали писать *коридор*» [30, с. 79].

Можно встретить такие несвойственные сегодняшнему дню написания и в газетной рекламе: «Вино к *дессерту*. Фирма «Петр Смирнов» — *порука* за качество. Продажа везде. Главный магазин в Москве у *Чугунного* моста. Отделения: Тверская, д. Варгина; Зарядье, д. наследников Смирнова. В С.-Петербурге, Вознесенский пр., д. 24–52, у М. И. Крузе. В *Нижнем-Новгороде*, Рождественская ул., дом Шугуровой. В Баку, у бр. Агриевых, соб. дом» [28, с. 1]. Помимо написания *дессерт* отметим в этом газетном объявлении стилистически интересное отглагольное существительное *порука* и дефисное написание топонима: *Нижний-Новгород*.

А одно рекламное объявление заинтересовало по целому ряду орфограмм: «Неоценимо во время холеры! Употребляйте для дезинфекции рук, тела и платья *Форминт* Гандина по *изслед.* лаб. *Д-ра* Цвета убивает холерные *бацилы* в течен. 3-х минут. Чудный *Запах* Кельнского *О-деколона*...» [26, с. 6]. В тексте присутствуют неоправдан-

ное употребление прописных букв (*Форминт, Д-ра, Запах Кельнского О-деколона*), отсутствие двойного согласного в существительном *бациллы*, архаично-осовремененное написание заимствования *одеколон* через один дефис (в период первоначального вхождения в русский язык писалось через два дефиса); о префиксах без регрессивного оглушения (*изследование*) уже упоминалось в наших предыдущих работах.

В связи с изложенным отметим, что в классическом языкознании оппозиция *синхроническое/диахроническое* восходит к дефинициям Ф. де Соссюра и И. А. Бодуэна де Куртене, разделявшего лингвистическую науку на описательную (статическую) и историческую (динамическую) и различавшего при этом в грамматике и фонетике явления последования и сосуществования; как максимально значимый — феномен диахронии/синхронии был заявлен в теории де Соссюра (см. об этом: [24, с. 115–121]).

Принимается во внимание и сказанное почти полвека тому назад В. Ф. Ивановой: «Орфография может изучаться не только в современном, но и историческом аспекте, и с этой точки зрения орфография как наука может быть современной и исторической» [11, с. 3].

Говоря об ошибках вообще, приведем довольно курьезный случай опечатки: «Остальные подсудимые *сусом* оправданы. Стороны остались довольны приговором *дуда*» (вместо: *судом* — *суда*) [25, с. 1199 (нижние строки)]. Можно было бы посчитать данную мену литер при наборе случайной оплошностью наборщика, если бы результат не выглядел столь ироничным.

Коллектив лингвистов из Адыгеи небеспочвенно заявляет о многочисленных ошибках (в сегодняшних СМИ), связанных с неправильным построением сложных предложений, а также с нарушением глагольного управления [15, с. 59–63]. Например, в «Московском комсомольце» нами была выявлена синтагма, выстроенная следующим образом: «*Учитывая*, как часто на Украине стали говорить об альтернативе Минским соглашениям, *то возникает вопрос*: не этого ли так сильно хочет Киев?» [9, с. 2]. Налицо некорректное употребление деепричастного оборота: вопрос здесь является деятелем, он что-то *учитывает*! При этом совершенно лишен целесообразности в применении формант *то*. Уместно взамен неверно употребленного деепричастного оборота употребить речевую формулу *если..., то: Если учесть, как часто..., то возникает вопрос:...* О конструкциях, подобных представленной в газете, исследователь Е. Н. Никитина пишет: «Следует отметить, что субъект модуса, соединяющий роль наблюдателя и говорящего и организующий фокус эмпатии, <...> не совпадает ни с одним из диктальных субъектов — ни с субъектом действия, ни с субъектом состояния, занимающая внешнюю, отстраненную позицию» [20, с. 26]. При этом Е. Н. Никитина в вопросах о внутренней и внешней точках зрения ссылается на Б. А. Успенского [31].

Ошибка иного рода, связанная на этот раз с флексией *-ого*, характерна своей простотой. Однако именно такие ошибки (микширование падежных форм) наиболее частотны в газетных текстах. Статья в «Российской газете» дает относительное прилагательное *парижский* в форме родительного падежа вместо именительного (очевидно, в результате невнимательного перестраивания фразы в процессе редактирования): «...*Парижского* соглашение <...> покажется мелочью» [17, с. 12].

«Современная речевая ситуация, представленная в СМИ, требует серьезного вмешательства со стороны государства, усиления цензуры, а также превентивных мер по популяризации русского литературного языка», — считает группа лингвистов из Адыгейского университета [15, с. 63]. «Подобная ситуация, очевидно, отражает общую низкую культуру владения русским литературным языком, приводящую к комму-

никативным неудачам», — продолжает группа ученых [15, с. 60]. «Ошибки в склонении количественных и порядковых числительных на телевидении стали уже своеобразной притчей во языцех. <...> Вызывает сложность склонение числительных не только у учащихся, студентов, но и журналистов, их гостей — политиков, артистов, актеров», — говорится в коллективной статье адыгейских ученых, и приводится пример неоправданной фонетической компрессии при образовании порядковых числительных: *в тиисятые-шеисятые годы* [15, с. 61–63].

Остается лишь присоединиться к оправданному беспокойству коллег из Адыгеи. О неумении (или нежелании) работников СМИ склонять сложные числительные мы уже писали в наших предыдущих работах [33].

Завершая данное исследование, отметим, что в числе допускаемых в текстах ошибок во все времена встречались и ошибки, не относимые ни к орфографическим, ни к грамматическим, ни к речевым. Это — самые простые опечатки, порождаемые невнимательностью при наборе текста. Один пример мы уже приводили выше: *сусом* — *дуда* (судом — суда). Приведем еще ряд наиболее характерных примеров (первый из которых относится к художественному произведению):

1. «...*Красотнику*...» [8, с. 258] (вместо: Красоткину — фамилия героя, дательная форма, простая опечатка). Мена графем суффикса.
2. «В преддверии *очередногоми* саммита ЕС...» [10, № 22, с. 2]. Простая опечатка: допущены лишние, случайно напечатанные графемы.
3. «...получать он будет лишь \$ 1 (меньше *не нельзя* согласно законам США)» [1, с. 3]. Простая опечатка: редуцированная частица *не*.
4. «... к *наионал*-радикалам» [13, с. 5]. Выпадение буквы. Простая опечатка.
5. «...*аттетать*...» [23, с. 1]. Выпадение буквы. Простая погрешность набора свинцовых литер.
6. «...пленные якобы *не жалеют* возвращаться...» [14, с. 4] (вместо: *не желают*). Микширование паронимичных глаголов в форме третьего лица множественного числа.

Итак, мы в настоящем мини-исследовании, начав с написаний слов с двойными согласными, рассмотрели и различные виды орфографических ошибок, показав, однако, на последних примерах, что ошибки могут быть связаны не только с *ортологией* (= незнание, термин В. П. Москвина [18, с. 86]), но и с элементарной невнимательностью, обусловленной постоянной редакционной спешкой, — явлением, характерным для всех периодических изданий не только современности, но и рубежа XIX–XX вв., хотя очевиден факт, что в дореволюционной прессе опечаток было значительно меньше. Однако данное утверждение мы не соотносим со случаями спорных написаний, вариативность которых имела место вследствие того, что орфографические нормы русского языка проходили в рассматриваемую эпоху еще только период своего становления, о чем писал, в частности, Я. К. Грот, а иностранные заимствования, широким фронтом входившие в русский язык, не имели еще статуса достаточно укоренившихся, орфография заимствованных слов была поначалу весьма неустоявшейся, в разных источниках наблюдались различные варианты написаний.

Одну из категорий таких вариативных написаний, а именно написание двойных согласных в словах-заимствованиях, мы и рассмотрели в первой половине настоящей работы.

Что касается опечаток, то на имеющемся примере показано: опечатки свойственны не только периодическим изданиям, но и художественной литературе, хотя и в гораздо меньшей степени.

В известнейшем труде «Русское правописание», выдержавшем десяток изданий еще при жизни Я. К. Грота и более двух десятков — до 1917 г., ученый обсуждал не только вопросы спорных написаний тех или иных лексем (преимущественно заимствованных), но и явные ошибки, которыми и тогда пестрели печатные тексты разного статусного уровня.

«Показательно, что разрушением норм занимаются журналисты, телеведущие, известные общественные деятели, актеры, политики, артисты, которые должны формировать элитарную языковую личность, а не дискредитировать нормы русского литературного языка. Как следствие, мы наблюдаем не развитие речевого вкуса общества, а копирование ошибочных оборотов, просторечных конструкций, ненормативных словоупотреблений», — сетуют уже на современное положение дел Л. В. Копоть, Е. Д. Шеватлохова и И. В. Архипова в своем коллективном труде [15, с. 61].

Но неутомимая филологическая мысль и постоянное, неуклонное продвижение лингвистической науки в обществе — будем надеяться — со временем изменит описанную не вполне благоприятную ситуацию.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Абдуллин Р.* Трамп обустроил себе кабинет (текст-вставка в основной статье) // Московский комсомолец. 2017. № 28. С. 3.
- 2 *Батова С.* Зайцы одолели // Российская газета — неделя. 2017. № 147. С. 14.
- 3 *Бодуэн де Куртене И. А.* Об отношении русского письма к русскому языку. СПб.: Ред. журн. «Обновление школы», 1912. 132 с.
- 4 *Валгина Н. С., Розенталь Д. Э.* Современный русский язык: уч. для филол. спец. вузов. М.: Высшая школа, 1987. 480 с.
- 5 *Григорьева А. К.* Речевые ошибки и уровни языковой компетенции: дис. ... канд. филол. наук. Пенза, 2004. 187 с.
- 6 *Грот Я. К.* Русское правописание. Руководство, составленное по поручению второго отделения Императорской Академии наук академиком Я. К. Гротом. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1890. 208 с.
- 7 *Грот Я. К.* Спорные вопросы русского правописания от Петра Великого доныне. СПб.: Тип. Императорской Академии наук, 1873. 192 с.
- 8 *Достоевский Ф. М.* Братья Карамазовы. М.: Правда, 1980. Ч. II. Кн. IV. Гл. VII. С. 258.
- 9 *Иванов П.* Порошенко вынудил Трампа позвонить // Московский комсомолец. 2017. № 24. С. 2.
- 10 *Иванов П.* Украинские пушки реагируют на слова // Московский комсомолец. 2017. № 22. С. 2.
- 11 *Иванова В. Ф.* Теоретические основы русской орфографии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Л., 1971. 41 с.
- 12 *Исакова А. А.* Прагмони́мы современного русского языка как составляющая рекламного дискурса: лингво-когнитивная, семантическая, структурно-прагматическая характеристика: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Челябинск: Изд-во ЧГПУ, 2012. 43 с.
- 13 *Ищенко Р.* Беги, Петр, беги! // Известия. 2017. № 111. С. 5.
- 14 Киев скрывает 170 военнопленных ДНР // Известия. 2017. № 89. С. 4.
- 15 *Копоть Л. В., Шеватлохова Е. Д., Архипова И. В.* К вопросу о формировании культуры речи в СМИ // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия «Филология и искусствоведение». 2017. Вып. 2 (197). С. 59–63.

- 16 Кузьмина С. М. Теория русской орфографии. Орфография в ее отношении к фонетике и фонологии. М.: Наука, 2001. 112 с.
- 17 Медведев Ю. Человека придется реабилитировать? // Российская газета. 2017. № 205. С. 12.
- 18 Москвин В. П. Выразительные средства современной русской речи. М.: URSS, 2006. 256 с.
- 19 Нефедов Ф. Чудесник Варнава. Повесть // Русские ведомости. 1898. № 62. С. 2–3.
- 20 Никитина Е. Н. Еще раз о деепричастиях в неопределенно-личных предложениях // Русский язык в научном освещении. 2012. № 2 (24). С. 23–41.
- 21 Новое время. СПб. 1916. 8 с. (и другие номера за указанный год).
- 22 Новоселова Е. Диктатор “рая” // Российская газета. 2017. № 30. С. 7.
- 23 О приеме слушательниц на высшие женские курсы в Киеве // Речь. СПб., 1913. № 176. С. 1.
- 24 Патюкова Р. В. К вопросу о соотношении синхронии и диахронии в аспекте межкультурного пространства // Язык. Текст. Дискурс: научный альманах / под ред. Г. Н. Манаенко. Ставрополь: Изд-во СГПИ, 2010. Вып. 8. С. 115–121.
- 25 Разсвет. Орган русских евреев. 1882. № 31. С. 1199.
- 26 Речь (СПб). 1908. № 218. С. 6.
- 27 Речь (СПб). 1911. № 288. С. 6. Подборка «Учебные дела».
- 28 Русские ведомости. 1909. № 3. 6 с.
- 29 Рыбакова А. В. Правописание двойных согласных в заимствованных словах: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Л., 1990. 10 с.
- 30 Соколянский А. А. Долгие согласные в русском языке // Фонетика сегодня. Мат. докл. и сообщ. VII междунар. научн. конф. 27–29 сентября 2013 г. М.: Изд-во ИРЯ РАН, 2013. 95 с.
- 31 Успенский Б. А. Поэтика композиции. СПб.: Азбука, 2000. 256 с.
- 32 Юрлова А. А. Становление принципов русской орфографии в XVIII веке (на материале грамматических трудов и памятников эпистолярного жанра): автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2011. 29 с.
- 33 Ястребов-Пестрицкий М. С. Печатная продукция XIX и XXI веков глазами филолога-архивиста // Научн. сб. ст. «Чтений Сельвинского» под эгидой КФУ. Симферополь, 2017. (сборник в печати).

© 2018. Mikhail S. Iastrebov-Pestritsky
Moscow, Russia

THE DOUBLE CONSONANTS. TYRICAL SPELLING MISTAKES IN PRE-REVOLUTIONARY AND MODERN PRESS

Abstract: This compact study opens with the topic of spelling words with double consonants. The author then proceeds to considering various types of errors. As the study shows, the error may be caused not only by ortology (= ignorance), but also by basic inattention, owing to constant editorial rush — a phenomenon typical for all periodicals, not only of the modern times but also characteristic of the turn of the XX century. It is however obviously that pre-revolution press was much less prone to typos.

Nevertheless, the statement does not apply to the cases of disputed spellings, whose variation, according to Y. K. Grot for instance, was due to the fact that the spelling rules of the Russian language were too recent, just coming into being while foreign borrowings, invading the Russian language — had not yet achieved well-established status, so that the spelling of loan words was initially very unsettled with various sources having different versions of the spellings. This is exactly one of the categories of these variable spellings, namely, the writing of double consonants in the loanwords, that the paper has explored.

Keywords: periodical, double consonant, spelling mistake, the mix of case forms, loss of graphemes.

Information about the author: Mikhail S. Iastrebov-Pestritsky — PhD in Philology, Leading Specialist, State Archive of the Russian Federation, Bolshaya Pirogovskaya St., 17, 119435 Moscow, Russia. E-mail: myp-63@mail.ru

Received: October 23, 2017

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Iastrebov-Pestritsky M. S. Double consonants. Typical spelling mistakes in pre-revolutionary and modern press. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 253–263. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Abdullin R. Tramp obustroil sebe cabinet (the text-inclusive in the major article) [Trump has built himself a Cabinet]. *Moskovskii komsomolets*, 2017, no 28, p. 3. (In Russian)
- 2 Batova S. Zaitsy odoleli [The hares defeated]. *Rossiiskaia gazeta — nedelia*, 2017, no 147, p. 14. (In Russian)
- 3 Boduen de Kurtene I. A. *Ob otnoshenii russkogo pis'ma k russkomu iazyku* [About the attitude of the Russian letters for the Russian language]. St. Petersburg, Redaktsiia zhurnala "Obnovlenie shkoly" Publ., 1912. 132 p. (In Russian)
- 4 Valgina N. S., Rozental' D. E. *Sovremennyi russkii iazyk: Uchebnik dlia filologicheskikh spetsial'nostei vuzov* [The modern Russian language: the tutorial for philological specialties of universities]. Moscow, Vysshaia shkola Publ., 1987. 480 p. (In Russian)
- 5 Grigor'eva A. K. *Rechevyie oshibki i urovni iazykovoi kompetentsii* [The speech mistakes and the levels of language competence]. Abstract of dissertation candidate of Philology. Penza, 2004. 187 p. (In Russian)
- 6 Grot Ia. K. *Russkoie pravopisanie. Rukovodstvo, sostavlennoe po porucheniiu vtorogo otdeleniia Imperatorskoi Akademii nauk akademikom Ia. K. Grotom* [The Russian spelling. The guidance produced on behalf of the second Department of the Imperial Academy of Sciences by academician Y. K. Grot]. St. Petersburg, Printed by Imperial Academy of sciences Publ., 1890. 208 p. (In Russian)
- 7 Grot Ia. K. *Spornye voprosy russkogo pravopisaniia ot Petra Velikogo donyne* [The discuss issues of Russian spelling from Peter The Great to our days]. St. Petersburg, Tipografiia Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1873. 192 p. (In Russian)
- 8 Dostoievskii F. M. *Brat'ia Karamazovy* [The Karamazov brothers]. Moscow, Pravda Publ., 1980. Vol. II. Book IV. Chapter VII. 400 p. (In Russian)
- 9 Ivanov P. *Poroshenko vynudil Trampa pozvonit'* [Poroshenko made Trump call]. *Moskovskii komsomolets*, 2017, no 24, p. 2. (In Russian)

- 10 Ivanov P. *Ukrainskii pushki reagiruiut na slova* [The Ukrainian guns react on words]. *Moskovskii komsomolets*, 2017, no 22, p. 2. (In Russian)
- 11 Ivanova V. F. *Teoreticheskie osnovy russkoi orfografii* [The theoretic basics of Russian orthography]. Abstract of dissertation doctor of Philology. Leningrad, 1971. 41 p. (In Russian)
- 12 Isakova A. A. *Pragmonimy sovremennogo russkogo iazyka kak sostavliaiushchaia reklamnogo diskursa: lingvo-kognitivnaia, semanticheskaiia, strukturno-pragmaticheskaiia kharakteristika* [The pragmonyms of the modern Russian language as part of the trade discourse: the lingua-cognitive, semantic, structure-pragmatic characteristics]. Abstract of dissertation doctor of Philology. Chelyabinsk, 2012. 43 p. (In Russian)
- 13 Ishchenko R. Begi, P'otr, begi! [Run, Peter, run!]. *Izvestiia*, 2017, no 111, p. 5. (In Russian)
- 14 Kiiev skryvaet 170 voennoplennykh DNR [Kiev covered 170 war-prisoners of the DPR]. *Izvestiia*, 2017, no 89, p. 4. (In Russian)
- 15 Kopot' L. V., Shevatlokhova E. D., Arkhipova I. V. K voprosu o formirovanii kul'tury rechi v SMI [On formation of the standard of speech in mass media]. *Vestnik Adygeiskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya "Filologiya i iskusstvovedenie"* [Series "Philology and the Arts"]. 2017, issue 2 (197), pp. 59–63. (In Russian)
- 16 Kuz'mina S. M. *Teoriia russkoi orfografii. Orfografiia v ieio otnoshenii k fonetike i fonologii* [The theory of Russian orthography. The orthography in its relation to phonetics and phonology]. Moscow, Nauka Publ., 2001. 112 p. (In Russian)
- 17 Medvedev Ju. Cheloveka prid'otsia reabilitirovat'? [The man must be rehabilitated?]. *Rossiiskaia gazeta*, 2017, no 205, p. 12. (In Russian)
- 18 Moskvina V. P. *Vyrazitel'nyie sredstva sovremennoi russkoi rechi* [The imagine tools of modern Russian speech]. Moscow, URSS Publ., 2006. 256 p. (In Russian)
- 19 Nef'odov F. Chudesnik Varnava. Povest' [The wonder-man Varnava. The essay]. *Russkie vedomosti*, 1898, no 62, pp. 2–3. (In Russian)
- 20 Nikitina E. N. Eshcho raz o deeprichastiakh v neopredelionno-lichnykh predlozheniiakh [Returning to gerunds in non-specific third-plural subjects] // *Russkii iazyk v nauchnom osveshchenii*, 2012, no 2 (24), pp. 23–41. (In Russian)
- 21 *Novoie vremia*, St. Petersburg, 31 January 1916. 8 p. (& other №№ of this year). (In Russian)
- 22 Novos'olova E. Diktator "raia" [The despot of the "paradise"]. *Rossiiskaia gazeta*, 2017, no 30, p. 7. (In Russian)
- 23 *O priime slushatel'nits na vysshiie zhenskii kursy v Kieve* [On the admission of trainees to women's higher courses in Kiev]. *Rech*, 1913, no 176, p. 1. (In Russian)
- 24 Pat'ukova R. V. K voprosu o sootnoshenii sinkhronii i diakhronii v aspekte mezhiazykovogo prostranstva [To the issue about synchronicity and diachronicity in the aspect of inter-language space]. *Language. Text. Discourse: the science almanac* [Language. Text. Discourse: scientific almanac], ed. G. N. Manaenko. Stavropol', Izdatel'stvo SGPI Publ., 2010, issue 8, pp. 115–121. (In Russian)
- 25 *Razsvet. Organ russkikh evreev*, 1882, no 31, p. 1199. (In Russian)
- 26 *Rech*, St. Petersburg, 1908, no 218, p. 6. (In Russian)
- 27 *Rech*, St. Petersburg, 1911, no 288, p. 6. Podborka "Uchebnyia dela" [The selection "teaching issues"]. (In Russian)
- 28 *Russkii vedomosti*, 1909, no 3. 6 p. (In Russian)

- 29 Rybakova A. V. *Pravopisaniiie dvoinykh soglasnykh v zaimstvovannykh slovakh* [Spelling of double consonants in borrowed words]. Abstract of dissertation candidate of Philology. Leningrad, 1990. 10 p. (In Russian)
- 30 Sokolianskii A. A. Dolgiie soglasnyie v russkom iazyke [The long consonants in Russian language]. *Fonetika segodnia. Materialy dokladov i soobshchenii VII mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii 27–29 sentiabria 2013 goda*. [Phonetics today. Reports and messages of the VII international science conference. 27–29 sept. 2013]. Moscow, Izdatel'stvo IRIa RAN, 2013. 95 p. (In Russian)
- 31 Uspenskii B. A. *Poetika kompozitsii* [The poetics of composition]. St. Petersburg, Azbuka Publ., 2000. 256 p. (In Russian)
- 32 Jurlova A. A. *Stanovleniie printsipov russkoi orfografii v XVIII veke (na materiale grammaticheskikh trudov i pamiatnikov epistoliarnogo zhanra)* [The formation of Russian orthographic principles in XVIII century (on the material of grammatical works & manuscripts of epistemic genre)]. Abstract of dissertation of candidate Philology. Moscow, 2011. 29 p. (In Russian)
- 33 Iastrebov-Pestritskii M. S. Pechatnaia produktsiia XIX i XXI vekov glazami filologa-arkhivista [The printing production of XIX & XXI centuries by the view of philologist-archivist]. *Nauchnyi sbornik statei "Chtenii Sel'vinskogo" pod egidoi KFU* [The magazine of selected science articles "Selvinsky's readings", printed under the auspices of the Crimea Federal university]. Simferopol', 2017. (In Russian) (sbornik v pechaty [The article is in the printing]).

Искусствоведение
History of Arts

УДК 726
ББК 85.113(4Алб)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018. K. Giakoumis
Tirana, Albania

UNPUBLISHED SCENE OF ST JOHN VLADIMIR FROM THE CHURCH
OF THE ENTRANCE OF THE VIRGIN TO THE TEMPLE AT KOLKONDAS,
MYZEQE, CENTRAL ALBANIA

Abstract: The paper presents a hitherto unpublished scene of saint John Vladimir from the church of the Entrance of the Mother of God to the Temple from the village of Myzeqe, central Albania. The dating of the frescoes in the last two decades of the 18th century provides an additional example of the saint's regional veneration. The paper starts with a brief presentation of the monastery and the church in question, describes the scene of St. John Vladimir and classifies it in its iconographic classification type.

Keywords: saint John Vladimir, the Church of the Entrance of the Virgin to the Temple at Kolkondas, Central Albania.

Information about the author: Konstantinos Giakoumis — European University of Tirana, Bulevardi “Gjergj Fishta”, Nd. 70, H. 1, Borough No. 7, 1023 Tirana, Albania. E-mail: konstantinos.giakoumis@uet.edu.al, kgiakoumis2@gmail.com

Received: March 09, 2018

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Giakoumis K. Unpublished Scene of St John Vladimir from the Church of the Entrance of the Virgin to the Temple at Kolkondas, Myzeqe, Central Albania. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 264–267. (In English)

© 2018. К. Гиакумис
Тирана, Албания

НЕ ОПУБЛИКОВАННОЕ РАНЕЕ ИЗОБРАЖЕНИЕ СВЯТОГО ИОАННА
ВЛАДИМИРА ИЗ ЦЕРКВИ ВВЕДЕНИЯ ВО ХРАМ ПРЕСВЯТОЙ
БОГОРОДИЦЫ В КОЛКОНДАСЕ, МЫЗЕКЕ, ЦЕНТРАЛЬНАЯ АЛБАНИЯ

Аннотация: В статье представлен ранее не публиковавшийся материал о сцене из жития св. Иоанна Владимира из церкви Введения во храм Пресвятой Богородицы, в деревне Мызеке, Центральная Албания. Фрески, датирующиеся последними двумя десятилетиями XVIII столетия, предоставляют новый пример традиции регионального почитания святого. Работа, открывающаяся кратким вве-

дением в историю монастыря и вышеупомянутой церкви, исследует изображение св. Иоанна Владимира, помещая его в контекст иконографической типологии.

Ключевые слова: святой Иоанн Владимир, церковь Входа Богородицы в храм в Колкондах, Центральная Албания.

Информация об авторе: Константинос Гиакумис — Тиранский Европейский университет, бульвар Г. Фишта, Nd. 70, H. 1, Borough No. 7, 1023 Тирана, Албания. E-mail: konstantinos.giakoumis@uet.edu.al, kgiakoumis2@gmail.com

Дата поступления статьи: 09.03.2018

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: *Giakoumis K. Unpublished Scene of St John Vladimir from the Church of the Entrance of the Virgin to the Temple at Kolkondas, Myzeqe, Central Albania // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 264–267.*

The monastery of Saint Kosmas the Aetolian and the Entrance of the Virgin to the Temple at Kolkondas, Fier [Figure 1] lies on a site associated with the miraculous discovery of the saint's body after his martyrdom. Visiting it in October 18, 1848 on his way to the nearby deserted ancient city of Apollonia, Edward Lear described it as “a little wood of plain trees”, situated among a group of low hills, with the monastery “shaded by ... high trees” [6]. Up until 1900s the territory surrounding the monastery must have resembled an island on Seman River, however, successive floods at the start of the 20th century brought alluvial deposits that raised ground level by 2–3 meters thereby covering the buildings of the monastery, the ruined old church and the lower parts of the newer taller catholicon until they were recently excavated and reconstructed.

An 18th century saint much revered in Greece, Albania and their diaspora, Saint Kosmas, in whose name the monastery is mostly known, was born at the village of Megalo Dendro in Aetolia in 1714. He attended school in neighbouring villages, where he also taught, and in 1750s he studied in the Athonias School, Mount Athos, where he was also ordained as monk at Philotheou Monastery. In 1760 he visited Patriarch Sophronios II and got permission to travel widely and preach striving to defend Greek civilization and Orthodoxy in an age of aggravated Islamization. A few years before his martyrdom, he returned to Epiros and also travelled and preached throughout Albania, from Shkodra and Kruja to Gjirokastra and Saranda, and from Vlora and Himarra to Pogradec, Ohrid and Voskopoja. His activity was perceived as suspicious and, allegedly upon the instigation of Berat's Jews, Kurt Pasha of Berat ordered his arrest, which, without trial, led to his martyrdom by way of strangling in August 24, 1779. According to his *vita*, his body was thrown into Seman River (Gk. Genousos), from which Christian inhabitants of Myzeqe, led by a priest, retrieved and buried it in the monastery of the Entrance of the Virgin to the Temple at Kolkondas [5; 3] [Figure 2].

The only partly preserved church of the Entrance of the Virgin to the Temple at Kolkondas [Figure 3] was a wooden-roofed basilica with three aisles. This architectural type was quite widespread in the region and the entire 18th and 19th century, as one can conclude by comparison to a series of monuments, like the catholicon of the Nativity of the Virgin “Ardenica” at Kolonja, Fier, central Albania [Figure 4]. The masonry is made of uneven stones and spolia most probably from the nearby site of Apollonia placed tied together with lime mortar. The most visible eastern side of the church was particularly decorated [Figure 5]. The church's floor was once more elevated than what it currently is ... A majuscule inscription [9, p. 109] placed at the northern wall, adjacent to the apse provides ample information about the reconstruction of the church, as well as a safe date thereof [Figure 6]:

TRANSCRIPTION	ENGLISH TRANSLATION
+ ANEKAINISΘHΘEIOΣO ² YTOΣNAOΣΔI ² ΑΣ YNΔPOMHCTOYΠANIEPΩTATOYMITPO ³ ΠOΛ ITOYBELLAPΔΔONIΩΣAΦEΞOΔONTEKAI 4 KOΠΩNIANTΩNTΩNXPICTIANΩNIEPEΩNTE 5KAIΛAIKΩNAΨIB ⁴ TouλίqA ⁵	+ This holy church was renovated by contribution of the most holy Metropolitan Joasaph of Belagrada [Berat], with expenses and toils of all Christians, both clergymen and laymen. 1 July 1782.

The church’s iconographic programme of frescoes currently appears to be largely destroyed and exposed to the erosive weather conditions which will most certainly destroy the few remaining frescoes in spite of the protective roof within the next few years, if the frescoes are not insulated. The sole parts preserved to date are the fresco decorations of the northern wall’s first zone, as well as few remaining frescoes at the eastern part of the church, up to the higher levels of the apse. The stylistic analysis of the few remaining frescoes points to an atelier of or very close to the family of George and John Tzetiri from Grabova. In spite of the size of the church and the space available, the unfamiliarity of the painters in utilizing it with an air of monumentality points to artists mostly accustomed to small-scale artworks.

The ninth (from East to West) full-body saint depicted on the northern wall of the church can be safely identified with St John Vladimir [Figures 7–8]. The saint at the right can be identified as St Nestor; I am further suggesting that the saint at his left can be identified as St. Nikodemos the Hagiorite. In a blue background the full-body figure of St John Vladimir is frontally represented. The saint is shown wearing a royal red divitision hemmed with pearls at its lower edges and a dark blue dalmatica (currently looks greenish because of the erosive effect of calcium and minerals) outlined with gold tresses with ornaments of pearls and precious gems [for the Byzantine imperial dress look for 1, 10]. The saint seems to be holding a cross with his right hand laying it onto his right shoulder. The position of his left hand I believe points to *cephalophoria*, although no clear signs of it are nowadays visible, on account of the advanced erosion of the fresco. His face is executed with dark brown preparation of the flesh and rapid bright brushstrokes with limited transitions from the darker to the more lit surfaces. His oblong, bearded face, giving the saint a Christ-like look, is characterized by soft modelling with refine, thin contour lines. The saint’s eyes are turned slightly to the right. The saint bears a golden crown on his head; it is ornate and quite detailed; its creases are decorated with pearls at their ends. The saint also bears a golden halo [Figure 9].

The description above, with slight variants, has been the standard iconography of the saint for a considerable period of time. The scene’s *cephalophoria* (i.e. the bearing of his head, as is rather usual in his iconography) rather distances our scene from the earliest known representation of St John Vladimir, the 1625 fresco of St. John Vladimir from the second pictorial phase of the church of St. Nicholas at Shelcan, Shpat, Elbasan and the formerly stolen icon of St John Vladimir currently kept at the National Historical Museum in Tirana [Figure 10]. This iconography becomes the standard for a great number of artworks portraying the saint bearing his head (*cephalophoros*), apparently influenced by the 1690 engraving of the saint by Isabella Piccini, which was included in the 1690 *akolouthia* [2, p. 182; 11].

In view of the absence of a date in our scene, its dating can only be made by attribution, using the inscription’s 1782 date as a *terminus post quem*. The mastery of rendering of volume in the latter example of 1810 points to a less experienced phase of a painter. The painter seems to be well versed with the trends of the Epirotan school of painting in the rendering of the flesh. The scene can be classified to the iconographic variant B.1.1.1. [4], which is manifested in monumental paintings since 1728, in the west wall of the porch, Church of the Archangels

Michael and Gabriel, wall painting, fresco, Vithkuq, Korçë [7, p. 188; 9, p. 161;10], painted by Kyrkos and Panagiotis. In my view, the two termina which can be used to date our scene are [Figure 11, 12]:

1 George & John Tsetiri, *St. John Vladimir*, 1795, Church of St. Nicholas, wall painting, fresco, Vanaj, Lushnjë [9, p. 112, 10].

2 Terpo, son of painter Constantine from Korça, *St. John Vladimir*, 1810, Catholicon of the Monastery of St. Naoum, wall painting, fresco, Ohrid [7, p. 183].

In view of the structure, composition and elaboration of our scene, I believe it antedates both of these examples. I am therefore inclined to suggest a date between 1782 and 1795 and point to a new generation of painters from Grabova, less acquainted with monumental painting. Although the scene described herein does not bring anything new to the iconography of St John Vladimir as we now know it, the case is certainly an additional example of the widespread veneration of the saint in the region of Myzeqe.

REFERENCES

- 1 Ball J. L. *Byzantine Dress. Representations of Secular Dress in Eighth to Twelfth Century Painting*. New York, Palgrave Macmillan Publ., 2005. 208 p. (In English)
- 2 Drakopoulou E. 47. *Saint John Vladimir and Scenes from His Life, Icons from the Orthodox Communities of Albania*, ed. by A. Tourta. Thessaloniki, 2005, p. 136. (In English)
- 3 Elsie R. *Historical Dictionary*. Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publ., 2010, pp. 94–95. (In English)
- 4 Giakoumis K. *An Unpublished Icon of St. John Vladimir and a Typological Classification of the Saint's Imagery*, Church Studies, vol. 13 (Niš 2016), pp. 169–208. (In English)
- 5 Giakoumis G. *Ο Άγιος Κοσμάς και το Μοναστήρι στο Κολικόντασι* [Agios Kosmas and the Monastery in the Κολικόντασι]. Marousi, Athens, KGS Publ., 1996. (In Greek)
- 6 Lear E. *Journals of a Landscape Painter in Albania*. London, R. Bentley Publ., 1851, pp. 204–205. (In English)
- 7 Lozanova R. *Images of Slavic Saints in Moschopolis and Vithkuqi / Albania*, Annuaire de l'Université de Sofia "St. Kliment Ohridski", Centre de Recherches Slavo-Byzantines "Ivan Dîjčev" 92 (11) (Sofia 2002), 183.
- 8 Parani M. G. *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th–15th Centuries)*. Leiden-Boston, Brill Publ., 2003. 417 p. (In English)
- 9 Popa Th. *Mbishkrimetë Kishavenë Shqipëri* [Graffiti Church in Albania], co-edited by Nestor Nepravishta and Kostandin Gjakumis. Tirana, 1998, p. 109 (Inscription No. 155).
- 10 Rousseva R. *Композицията на светите седмочисленици в паметниците от xviii–xix век на територията на съвременна албания* [The Composition of the Holy Heptarithmoi (The Seven Slavic Saints) in the Monuments from Eighteenth-Nineteenth Century on the Territory of Present Day Albania], *ОНЗЪЛ* 8 (Sofia 2014), 99. Available at: <http://www.spisanie.ongal.net/broi8/10.RR.pdf> (accessed 31 March 2015).
- 11 Walter C. *An Icon of Saint John Vladimir at Mount Sina*, *Αφιέρωμα στη Μνήμη της Ντούλας Μουρίκη*, edited by M. Aspra-Vardavaki. Athens, 2003, vol. 2, pp. 889–900. (In English)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. В. Д. Уваров
г. Москва, Россия

© 2018 г. М. В. Решетова
г. Химки, Россия

© 2018 г. И. С. Мурашкин
г. Москва, Россия

СИНТЕЗ ИСКУССТВ: КОСТЮМ, ТАПИССЕРИЯ, АКЦИДЕНТНЫЙ ШРИФТ КАК ФАКТОРЫ СОБЫТИЙНОСТИ

Аннотация: В работе раскрывается синтетический язык ковроплетения, который вобрал в себя специфичные приемы среднеазиатских технологий, европейских тенденций и русского народного искусства России. Анализируется генезис декоративных традиций таписсерии, костюма и акцидентного шрифта через трансформацию их знаково-эстетических составляющих от Древнего Египта и античной греко-римской культуры до настоящего времени. Проектирование объектов таписсерии опирается на выведенную В. Д. Уваровым типологию (типы «подчинения», «равноправия», «противодействия»). Взаимосвязь тектонических характеристик архитектуры интерьера с художественной формой таписсерии осуществляется согласно принципам, наиболее значимыми из которых является создание не реально существующей в интерьере архитектурной формы или тектонической структуры, а ее виртуального изображения; поиск иллюзии плавного перетекания пространств путем разрушения монументальными формами таписсерии тектоники архитектуры интерьера. При этом делается вывод о важнейшей роли и двунаправленности акцидентного графического знака: с одной стороны, в нем сочетаются формообразующие линии и формы окружающих объектов, а с другой — эти же линии и формы проецируются творческим воображением на генерирование новых креативных артефактов. Последние формируют культурное пространство, являясь одним из главных элементов механизма сохранения национально-культурной идентичности.

Ключевые слова: синтетический язык таписсерии, костюма и акцидентного шрифта, креативные артефакты, трансформация, формообразование, фирменный стиль, дизайн-образование, отечественная художественная культура.

Информация об авторах:

Виктор Дмитриевич Уваров — заслуженный художник Российской Федерации, доктор искусствоведения, профессор, Российский экономический университет им. Г. В. Плеханова, Стремянный пер., д. 36, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: artuwaroff@yandex.ru

Маргарита Владимировна Решетова — кандидат искусствоведения, доцент, Московский государственный институт культуры, ул. Библиотечная, д. 7, 141406 г. Химки, Россия. E-mail: mio-margo@mail.ru

Игорь Сергеевич Мурашкин — преподаватель, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), ул. Садовническая, д. 33, стр. 1, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: inngvar@gmail.com

Дата поступления статьи: 23.02.2018

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Уваров В. Д., Решетова М. В., Мурашкин И. С. Синтез искусств: костюм, таписсерия, акцидентный шрифт как факторы событийности // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 268–276.

Процесс возникновения соотношений (кооперации, координации, взаимной коррекции) отечественной и западноевропейской культуры, активно проявившийся после реформ Петра I, изменил онтологический смысл праздничной культуры как феномена русской традиции. В XVII в. во время путешествия по странам Европы он ознакомился с ковроделием, а в 1716 г. в Париже был заключен договор с ткачами Королевкой гобеленовой мануфактуры об организации мастерской в Петербурге. Материалы и красители поставлялись из-за рубежа. В 1720 г. под руководством французских специалистов русскими мастерами была создана серия шпалер, посвященная Полтавской битве. В настоящее время она хранится в Эрмитаже, там же находится гобеленовый портрет Петра I. Первое на Руси гобеленовое ателье соединило в себе многовековую и разнородную культуру Западной Европы и самобытный опыт отечественного художественного ткачества.

В итоге выработался синтетический язык ковроплетения, который вобрал в себя специфичные приемы среднеазиатских технологий, европейских тенденций и русского народного искусства России. Лучшие результаты в производстве гобелена принадлежали мастерам, которые сочетали в себе способности ткача и художника, они воспроизводили из шерсти, шелка и льна картины отечественных и зарубежных художников [2]. В результате усилилось значение личностного начала человека как субъекта деятельности, а эстетический модус его одежды и окружающей среды в целом стал характеризоваться неустойчивостью и случайностью. В городской среде стала формироваться новая художественно-эстетическая картина мира, в которой красота и гармония перестали пониматься как становление и совершенствование реальности, а осознавались как способ личностного бытия, соотношенного с веяниями времени. Его темпоральное восприятие усилило разнovidность социокультурных, в том числе праздничных коммуникаций.

Их этические и эстетические реалии стали все больше зависеть от технико-технологического прогресса западноевропейской культуры, обусловленного динамизмом времени, социально-экономическими проблемами, задачами обновления общественной жизни и т. п. Образ жизни человека и условия его быта стали зеркально отражать приоритетные направления моды, которая затрагивала прежде всего костюм и материально-предметное окружение жилой среды. Их функциональное и эстетическое оформление зависело от мануфактурного производства, которое в существенной мере определяло тенденции художественного проектирования. Генезис его декоративных традиций прошел сложный и трудоемкий процесс, а знаково-эстетическая составляющая транс-

формировалась от Древнего Египта и античной греко-римской культуры до настоящего времени.

Аналогично архитектуре, костюм и интерьерное оформление выполняет множество функций, среди которых первостепенное значение имеют утилитарные, коммуникативные, эстетические. Так, например, любые изображения в Древнем Египте имели символическое и магическое значение; они несли в себе определенную информацию, а непременным элементом орнамента были иероглифы. Их акцидентные начертания вписывались в богатейшую сеть орнаментальных знаков — чешуйчатых, точечных, розеточных, спиральных, геометрических и др., — способствуя образному прочтению зафиксированного сообщения или содержания. Иероглиф и изображение находились в синергетическом взаимодействии. В Египетском музее Каира хранится льняная пелена, вытканная разноцветными узорами с изображением лотосов и скарабеев. Она была найдена в гробнице Тутмоса IV и датируется 1400 г. до н. э. Кроме того, в гробнице Тутанхамона (приблизительно 1323 г. до н. э.) обнаружены платье и перчатки, выполненные в технике шпалеры. Известно также (в основном из поэмы Гомера «Одиссея» и сочинений римского поэта Овидия), что шпалерное ткачество процветало в Древней Греции и Риме.

Широко известны коптские художественные ткани, соединившие в себе традиции Древнего Египта и эпохи Эллинизма. Копты — потомки древних египтян арабы, завоевавшие Египет в VII в., образовывали это слово от греческого названия египтян «айгиптос» — «кубт». С XVII в. название «копты» утвердилось в науке за египетскими христианами. До наших дней сохранились отдельные фрагменты [5]. Они представляют собой небольшие части панно, чаще всего двустороннего, вытканые цветной шерстью по льняной основе [2]. В сюжетном отношении картины представляли собой орнаментальные композиции с включением изображений животных и людей. При этом использовались разнообразные ткацкие приемы. Образное сплетение идеального и реального мира формирует стройную живописную систему, преломляясь сквозь материальные реалии. Подобные произведения использовались как в качестве драпировок, так и для украшения одежды. Данная особенность, как и многие эстетические принципы минувших столетий, транслировались через поколения и определяли эстетико-художественные подходы Европы в области проектирования средовых пространств. Взаимное соподчинение художественных компонентов интерьера и костюма рождает целостный образ среды [6].

К опыту древних восходит шпалерное искусство Средневековья; в его пределах оно достигло высшей ступени своего развития. Однако ее роль в художественной культуре существенно изменилась: если в Древнем Египте и античной греко-римской культуре изделия шпалерного ткачества служили чаще всего украшением жилища и костюма, то в средневековой Европе они трансформировались в область декоративно-монументального творчества. Шпалерами [15] украшались стены кафедральных соборов, а затем замков и дворцов. Усиливалась также их утилитарная функция как теплозащитных покрытий. Таким образом, стало очевидным, что построение образа в шпалере — явление сложное и многозначное, его уникальная символика-иконографическая система существенно усложнилась и стала неотъемлемой частью европейской культуры. Так, в частности, Н. В. Косенко пришла к указанному выводу на основании глубокого изучения истории становления и развития искусства шпалеры во всем мире с древнейших времен до конца XV в. Наряду со сравнительным описанием сюжетных особенностей шпалер, принадлежащих к различным стилистико-идеологическим тра-

дициям, автор убедительно доказывает важность эстетического анализа в ряду других теоретических подходов. Речь идет не о формальном введении в круг исследований еще одной теории, а о синтезе различных подходов в анализе сложных комплексных объектов [3]. Для настоящей работы, проводимой на стыке дизайна костюма, таписсерии и шрифта, это имеет особое значение, поскольку помогает глубже осмыслить роль и место подобного исследования в теории и практике праздничной культуры.

Начиная с XV столетия шпалера получает широкое распространение в декоре европейских интерьеров, а шпалерное ткачество обретает статус художественного ремесла. Спрос на изделия шпалерного ткачества постоянно возрастал, что привело к замене отдельных мастерских на крупные мануфактуры. С 30-х гг. XVIII в. все больший интерес стал проявляться к копированию произведений живописи; наибольшую известность в этой области обрели ткачи мануфактуры Гобеленов. В их честь стали называться шпалеры в XVII в., после создания королевской ткацкой мануфактуры в предместьях Парижа, на основе красильной мастерской основанной Гобеленами в XV в. Достаточно отметить, что к концу XVIII в. цветная пряжа насчитывала 14 600 оттенков. В России образы западноевропейских шпалер и их описание наиболее полно представлены в коллекциях Эрмитажа. Примером отечественных творений является каталог, составленный Н. Ю. Бирюковой на основании анализа широкого спектра отечественной и зарубежной литературы [1].

Принципиально новый этап шпалерного производства, совершивший переворот в интерьерном дизайне произошел во второй половине XX столетия. Это был период не только информационной и технологической революции в западноевропейской культуре, но и становления постмодернистской философии, когда любая культура стала рассматриваться не через призму своей собственной традиции, а в рамках сосуществования (бытия) с другими. Событийность проявляется в случайных (и темпоральных) актах творчества или деятельности. М. Хайдеггер констатировал: «...поскольку все существует в мире (Бытие в мире), мир всегда тот мир, который я разделяю с другими» [7]. Изменчивость мира, его подвижность определяет момент творчества в точке «здесь-бытия» как присутствия [16].

Сама изменчивость, подвижность, находится в центре внимания событийности, она отразилась с максимальной выразительностью в праздничной культуре, феномен которой воспринял «свертывание» линейного, последовательного течения времени в точку «здесь и сейчас». Неожиданность и случайность изменений с предельной выразительностью отразила мода (костюм) и декоративная интерьерная ткань — таписсерия. Авторская свобода последней исследована и описана известнейшим таписсером современности В. Д. Уваровым [11]. Согласно его выводам, «Таписсерия монументальных форм, интегрируя живописно-пластические средства, присущие мозаике и фреске, активно участвуют в моделировании архитектурного пространства интерьера» [11, с. 129]. При этом, как отмечает автор, создание единой творческой концепции общественного интерьера средствами архитектуры и таписсерии предъявляет свои требования к системе образного языка и пластических приемов, что приводит к синтезу искусств [11, с. 129]. В случае проектирования городской праздничной среды указанный синтез предполагает, прежде всего, синергетическое взаимодействие таписсерии, костюма и соответствующего их формам акцидентного шрифта, выступающего в данном случае в качестве идентификатора культуры.

Наличие последнего объединяет не только «мозаичные» элементы среды единым контекстом формообразующих приемов, но и формирует открытое этнокультур-

ное пространство посредством разработки определенного фирменного стиля. В этом случае модель воспроизводства национально-культурной идентичности носит культуроцентрический характер, несмотря на динамичность и разнородность окружающего пространства. При этом важнейшую роль играет двунаправленность акцидентного графического знака: с одной стороны, в нем сочетаются формообразующие линии и формы окружающих объектов, а с другой — эти же линии и формы могут проецироваться творческим воображением на генерирование новых креативных артефактов.

Проектирование подобных объектов может опираться на выведенную В. Д. Уваровым типологию [14, с. 10–12]:

первый тип — «подчинение», отмечаемый тогда, когда происходит безусловное подчинение элементов художественной формы таписсерии единой композиционно-ритмической структуре архитектуры интерьера и когда тектоника архитектуры, организуя внутреннее пространство, диктует таписсерии свои пропорциональные масштабные и ритмические закономерности;

второй тип — «равноправие» художественных средств таписсерии и архитектурной среды в рамках единого художественного комплекса. Равноправие, в отличие от подчинения, дает таписсеру определенную свободу структурирования и смыслообразования в ходе пластических, ритмических и колористических построений. Стремление к образному единству выполняет роль координирующей идеи, лежащей в основе синтеза;

третий тип — «противодействие» различных начал, сохраняющих общность замысла в целом. Оно возникает тогда, когда таписсер ставит свои творческие задачи, которые не подчиняются тектоническим закономерностям интерьера. Здесь единство и гармония строятся на контрасте, противодействии различных начал. Таписсерия может иллюзорно изменить масштабные характеристики архитектуры интерьера, подчинив элементы его архитектурной композиции масштабу изображаемых текстильных мотивов. Взаимосвязь тектонических характеристик архитектуры интерьера с художественной формой таписсерии осуществляется согласно следующим принципам:

- подчеркивание тектонической структуры сооружения путем частичной трансформации пространственной таписсерии в архитектурную форму;
- создание не реально существующей в интерьере архитектурной формы или тектонической структуры, а ее виртуального изображения;
- подчеркивание членениями таписсерии тектонической структуры архитектуры;
- установление равноправных структурных взаимосвязей между тектоническими формами архитектуры интерьера и композиционным строением таписсерии;
- наличие координирующей идеи, объединяющей различные по своей специфике архитектурные и текстильные средства выражения;
- наличие структурной независимости пластических искусств, преобразующих архитектуру, автономной системы, как бы новой среды внутри исходной;
- доминирование таписсерии по своей художественной значимости в ансамбле, придание архитектуре интерьера роли аккомпанемента, облегчающего восприятие таписсерии;
- создание иллюзии плавного перетекания пространств путем разрушения монументальными формами таписсерии тектоники архитектуры интерьера;
- оптическое разрушение плоскости стены и формирование нового пространства, не связанного с конструктивной основой сооружения [12, с. 291–298].

Примером гармоничного взаимодействия системы «среда – таписсерия – шрифт» может служить проект Эко-фермы «Родник», выполненный магистрантами МГИК, руководители — М. В. Решетова, И. С. Мурашкин. Фирменным знаком проекта была выбрана Жар-птица, как символ радости и добра. Логотип и знак проекта Эко-фермы «Родник» представляет собой круг, подчеркивая композиционно целостность образа. Образ птицы вбирает в себя несколько ассоциаций, подчеркивающих экологическую направленность проекта: листья-крылья символизируют природу, лучи света, преломленные через капли воды, преобразовываются в хвост-радугу [8;13, с. 114–121; 10, с. 223–236]. Эти изобразительные средства в комплексе с фирменными цветами и акцидентным шрифтом наполняют знак дополнительным чувством причастности к русской праздничной культуре.

В данном проекте в качестве основного шрифта был выбрана гарнитура бере-ста (Beresta) [4]. Образ фирменного акцидентного шрифта напоминает кусочки природного материала — бересты, которая использовалась в письменности наших предков. В данном случае шрифт соответствует требованиям экологического проектирования и оформления интерьера, при этом он соединяет пластические формы таписсерии и ее условный переход от природных форм к интерьерной среде. В качестве специального приема используются типиссерийные балдахины со стилизованными природными и шрифтовыми мотивами. Последние содержат в себе графические вставки персонажей животных из детских сказок. Фирменными пантонами проекта выбраны семь радужных цветов. Цветовой спектр солнечного света несет тепло и уют разработанным в проекте интерьерам. Для усиления перехода внешней природной среды во внутреннее пространство интерьера в таписсерии используются экологические материалы.

Проектное решение таписсерийных конструкций с использованием формообразующих возможностей акцидентного шрифта усилили пластический эффект. В этом случае можно говорить о формировании новых принципов взаимосвязи природной среды и современного интерьера. Демонстрация последних, на примере проекта Эко-фермы «Родник», раскрывает актуальность введения таписсерии в учебный процесс с целью обучения студентов принципам соединения современных материалов с отечественной традицией [9, с. 385–401]. При этом достигается культурная и духовная идентичность, многофункциональность и семантичность образа. В данном случае не только обслуживает, но и формирует культурное пространство, являясь одним из главных элементов механизма сохранения национально-культурной идентичности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Бирюкова Н. Ю.* Французские шпалеры конца XV–XX века в собрании Эрмитажа. Л.: Аврора, 1974. 170 с.
- 2 *Коришанова Т. Т., Ясинская И. М.* Русский шпалеры. Петербургская шпалерная мануфактура. Л.: Художник РСФСР, 1975. 270 с.
- 3 *Косенко Н. В.* Мир идеального и мир реального в образной системе шпалеры: дис. ... канд. филос. наук. М., 2002. 177 с.
- 4 *Кузмичев В.* Шрифт Beresta // Fonts-online.ru. URL: <https://www.fonts-online.ru/font/Beresta2001> (дата обращения: 01.07.2018).
- 5 *Лечицкая О. В.* Коптские ткани. ГМИИ им. А. С. Пушкина. Каталог коллекции. М.: Новости, 2010. 416 с.
- 6 *Матъе М. Э., Ляпунова К. С.* Художественные ткани коптского Египта. М.; Л.: Искусство, 1951. 232 с.

- 7 Михайлов И. А. Ранний Хайдеггер: между феноменологией и философией жизни. М.: Прогресс — Традиция, 1999. 284 с.
- 8 Мурашкин И. Логотип Эко-фермы «Родник» // Inngvar.wixsite.com. URL: <http://inngvar.wixsite.com/portfolio/fs-students> (дата обращения: 01.07.2018).
- 9 Мурашкин И. С. Шрифт как отражение культурного генома народа // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА/МГХПА им. С. Г. Строганова. 2015. № 3. С. 385–401.
- 10 Решетова М. В., Мазурина Т. А. Коллаж в проектной культуре XX – начале XXI веков (на примере товарных знаков) // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА/МГХПА им. С. Г. Строганова. 2013. № 3. С. 223–236.
- 11 Уваров В. Д. Авторская таписсерия. М.: Изд-во МГТУ им. А. Н. Косыгина, 2010. 326 с.
- 12 Уваров В. Д. Знаки и символы в искусстве таписсерии // Мода и дизайн: исторический опыт — новые технологии. Мат. 12-й междунар. науч. конф. СПб.: Изд-во СПГУДТ, 2009. С. 291–298.
- 13 Уваров В. Д., Решетова М. В., Мурашкин И. С. Информационный взрыв и новые технологии в преломлении гармонизирующих средств дизайна (таписсерия и акцидентный шрифт) // Дизайн и технологии. 2017. № 62 (104). С. 114–121.
- 14 Уваров В. Д. Проблема эстетической организации предметно-пространственной среды интерьера // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА/МГПХА им. С. Г. Строганова. 2016. № 2. Ч. 1. С. 10–12.
- 15 Фасмер М. Шпалера // Этимологический словарь русского языка: в 4 т. СПб.: Азбука, 1996. 573 с.
- 16 Хайдеггер М. Исток художественного творения / пер. с нем. А. В. Михайлова. М.: Академический проект, 2008. 528 с.

© 2018. Victor D. Uvarov
Moscow, Russia

© 2018. Margarita V. Reshetova
Moscow, Russia

© 2018. Igor S. Murashkin
Moscow, Russia

ART SYNTHESIS: COSTUME, TAPESTRY, ACCIDENTAL FONT AS EVENTIVITY FACTORS

Abstract: This paper studies synthetic language of carpet making, which absorbed specific Mid Asia technologies, European trends and native Russian folk techniques. Analysis of the genesis of tapestry decorative traditions, costume and accidental fonts is provided in terms of transformations of symbolic and aesthetic components from ancient Egypt and antique Greek-Roman culture till the present time. Design of the objects of the tapestry is based on the typology derived by V. D. Uvarov (types of “subordination”, “equality”, “counteraction”). The interconnection of tectonic characteristics of the

interior architecture with the tapestry's art form is carried out according to a number of principles, the most significant of which is the creation of an architectural form or tectonic structure that does not really exist in the interior, but of its virtual image; search for the illusion of a smooth flowing of spaces by means of destroying monumental forms of the interior architecture's tectonics. The author determines key function and bidirectionality of accidental graphic sign. On the one hand, it accommodates form creating lines and forms of surrounding objects, on the other all these lines and forms are used by creative imagination for generation of new artifacts. The latter generate cultural space, being one of the key elements of the system, maintaining national and cultural identity.

Keywords: tapestry, costume and accidental font synthetic language, creative artifacts, transformation, form creation, house style, design (styling) education, native art culture.

Information about the authors:

Victor D. Uvarov — Honored Artist of the Russian Federation, DSc in Art, Professor, Plekhanov's Russian University of Economics, Stremyanny per., 36, 117997 Moscow, Russia. E-mail: artuwaroff@yandex.ru

Margarita V. Reshetova — PhD in Art History, Associate Professor, Head of Department of design, Moscow State Institute (University) of Culture, Bibliotechnaya St., 7, 141406 Khimki, Russia. E-mail: mio-margo@mail.ru

Igor S. Murashkin — Lecturer, A. N. Kosygin Russian State University (Technology. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 33-1, 117997 Moscow, Russia. E-mail: innngvar@gmail.com

Received: February 23, 2018

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Uvarov V. D., Reshetova M. V., Murashkin I. S. Art synthesis: costume, tapestry, accidental font as eventivity factors. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 268–276. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Biriukova N. Iu. *Frantsuzskie shpalery kontsa XV–XX veka v sobranii Ermitazha* [French tapestries of the end of XV–XX centuries in the Hermitage collection]. Leningrad, Avrora Publ., 1974. 170 p. (In Russian)
- 2 Korshunova T. T., Iasinskaia I. M. *Russkii shpalery. Peterburgskaia shpalernaia manufaktura* [Russian tapestry. The St. Petersburg tapestry manufactory]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1975. 270 p. (In Russian)
- 3 Kosenko N. V. *Mir ideal'nogo i mir real'nogo v obraznoi sisteme shpalery* [The ideal world and the real world in the imagery of the tapestries]. Abstract of dissertation candidate of Philosophy. Moscow, 2002. 177 p. (In Russian)
- 4 Kuzmichev V. Shrift Beresta [Font Beresta]. *Fonts-online.ru*. Available at: <https://www.fonts-online.ru/font/Beresta2001> (accessed 01 June 2018). (In Russian)
- 5 Lechitskaia O. V. *Koptskie tkani* [Coptic textile]. Moscow, GMII im. A. S. Pushkina Publ. Katalog kollektsii., 2010. 416 p. (In Russian)
- 6 Mat'e M. E., Liapunova K. S. *Khudozhestvennye tkani koptskogo Egipta* [Artistic fabrics of Coptic Egypt]. Moscow, Leningrad, Iskusstvo Publ., 1951. 232 p. (In Russian)
- 7 Mikhailov I. A. *Rannii Khaideger: mezhdru fenomenologii i filosofiei zhizni* [Early Heidegger: between phenomenology and philosophy of life]. Moscow, Progress — Traditsiia Publ., 1999. 284 p. (In Russian)

- 8 Murashkin I. Logotip Eko-fermy “Rodnik” [Logo Eco-farm “Rodnik”]. *Inngvar.wixsite.com*. Available at: <http://inngvar.wixsite.com/portfolio/fs-students> (accessed 01 June 2018). (In Russian)
- 9 Murashkin I. S. Shrift kak otrazhenie kul'turnogo genoma naroda [Font as a reflection of the cultural genome of the people]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda* [Decorative art and object-spatial environment]. *Vestnik MGKhPA/MGKhPA im. S. G. Stroganova*, 2015, no 3, p. 385–401. (In Russian)
- 10 Reshetova M. V., Mazurina T. A. Kollazh v proektnoi kul'ture XX – nachale XXI vekov (na primere tovarnykh znakov) [Collage in the project culture of the XX – the beginning of the XXI centuries (through the example of trademarks)]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda* [Decorative art and object-spatial environment]. *Vestnik MGKhPA/MGKhPA im. S. G. Stroganova*, 2013, no 3, pp. 223–236. (In Russian)
- 11 Uvarov V. D. *Avtorskaia tapisseriia* [Author's tapisserie]. Moscow, Izdatel'stvo MGTU im. A. N. Kosygina Publ., 2010. 326 p. (In Russian)
- 12 Uvarov V. D. Znaki i simvoly v iskusstve tapisserii [Signs and symbols in the art of tapisserie]. *Moda i dizain: istoricheskii opyt — novye tekhnologii. Materialy 12-i mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* [Fashion and design: historical experience — new technologies. Proceedings of the 12th international scientific conference]. St. Petersburg, Izdatel'stvo SPGUDT Publ., 2009, pp. 291–298. (In Russian)
- 13 Uvarov V. D., Reshetova M.V., Murashkin I.S. Informatsionnyi vzryv i novye tekhnologii v prelomlenii garmonizuiushchikh sredstv dizaina (tapisseriia i aktsidentnyi shrift) [Information explosion and new technologies in design harmonizing instruments change (tapestry and accidental font)]. *Dizain i tekhnologii*, 2017, no 62 (104), pp. 114–121. (In Russian)
- 14 Uvarov V. D. Problema esteticheskoi organizatsii predmetno-prostranstvennoi sredy inter'era [The problem of aesthetic organization of the subject-spatial environment of the interior]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda* [Decorative art and object-spatial environment]. *Vestnik MGKhPA/MGPKhA im. S. G. Stroganova*, 2016, no 2, part 1, pp. 10–12. (In Russian)
- 15 Fasmer M. Shpalera [Tapestry]. *Etimologicheskii slovar' russkogo iazyka: v 4 t.* [Etymological dictionary of Russian language: in 4 vols.] St. Petersburg, Azbuka Publ., 1996. 573 p. (In Russian)
- 16 Khaideger M. *Istok khudozhestvennogo tvoreniia* [The source of the artistic creation], translated from Germany by A. V. Mikhailova. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2008. 528 p. (In Russian)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. Е. В. Сальникова

г. Москва, Россия

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ РЕШЕНИЕ ЭКРАНИЗАЦИИ РОМАНА

«В КРУГЕ ПЕРВОМ»

(СЦЕНАРИЙ А. И. СОЛЖЕНИЦЫНА,

РЕЖИССЕР Г. А. ПАНФИЛОВ, 2006 г.)

Аннотация: В данной статье подробно рассматривается эстетика многосерийного фильма Г. А. Панфилова по роману А. И. Солженицына «В круге первом». Автор анализирует содержание приемов закадровой музыки и закадрового голоса. Значительное внимание уделено образам действующих лиц, сыгранных известными профессиональными актерами (Евгением Мироновым, Игорем Скларом, Дмитрием Певцовым, Инной Чуриковой, Ольгой Дроздовой) и непрофессиональными исполнителями из мира театра и гуманитарной науки (Евгением Гришковцом, Борисом Любимовым). Целью статьи, в той мере, в какой позволяет ее объем, является сопоставление экранного повествования с романом для выявления того особенного, что отличает экранную версию романа от литературного оригинала. Автор обращает внимание на привнесенный в экранную форму элемент «интеллектуального фэнтази» в восьмой серии, трансформации образов некоторых служащих тоталитарного государства, а также появление нового аспекта в образе дяди Авенира и решении среды его дома и сада. Выявляются особенности цветовой гаммы фильма, предметно-пространственные и композиционные мотивы, ключевые для формосодержательной целостности произведения. Автор приходит к выводам о более явной в сравнении с романом соотносительности эстетики нового, экранного произведения «В круге первом» с культурными традициями Западной Европы, в частности, с некоторыми формами западноевропейского театра, драмы, романа. Также в сериале актуализировано новейшее представление о массовом прикладном искусстве, далеко не всегда полностью соответствующем официальным идеологическим клише своей эпохи.

Ключевые слова: экранизация, роман, визуальная культура, традиция, реализм, театр, Солженицын, В круге первом, цветовая гамма, видение.

Информация об авторе: Екатерина Викторовна Сальникова — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, заведующий сектором художественных проблем массмедиа, Государственный институт искусствознания, Козицкий пер., д. 5, 125009 г. Москва, Россия. E-mail: k-saln@mail.ru

Дата поступления статьи: 20.03.2018

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Сальникова Е. В. Художественное решение экранизации романа «В круге первом» (сценарий А. И. Солженицына, реж. Г. А. Панфилов, 2006 г.) // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 277–292.

Масштабная фигура Александра Исаевича Солженицына не уместается ни всецело в рамки понятия писатель, ни в рамки понятий историк, политик и даже мыслитель, а обнимает собой все эти сферы. То же самое относится к роману «В круге первом» и его экранизациям¹. Последние можно рассматривать как политические высказывания, размышления об истории России и, наконец, художественные произведения. Объектом исследования в данной статье выступает отечественная экранизация романа А. И. Солженицына «В круге первом» — многосерийный телевизионный фильм Глеба Панфилова, признанный одним из наиболее значительных отечественных телевизионных сериалов нашего времени [5, с. 118].

Экранизация «В круге первом» 2006 г. широко обсуждалась в прессе вместе с текстом романа Солженицына, интересуясь прежде всего как общественно значимое высказывание, опирающееся на ряд исторических документов и свидетельств [8; 9]. Общественная актуальность экранизации Глеба Панфилова в известной мере затмевает эстетические качества фильма. Наиболее приближенным к искусствоведческому дискурсу представляется статья Ю. А. Богомолова в журнале «Искусство кино», однако и в ней в центре внимания преимущественно содержание сериала Панфилова, а не особенности его художественной формы [4, с. 10–17]. Предмет же данной статьи — художественная ткань отечественного многосерийного фильма «В круге первом».

Важно то, что роман был превращен в телевизионный сценарий именно автором, Александром Исаевичем Солженицыным, в ходе творческого обсуждения специфики экранного искусства с режиссером экранизации. Сложившаяся эстетика данного многосерийного повествования не есть автономный продукт интерпретации, предпринятой независимо от автора экранизируемого произведения. Напротив, соблюдена внутренняя целостность и «закрытость» художественной формы, что отличает этот фильм от большинства случаев экранизаций художественной литературы, когда сценаристы и режиссеры свободно манипулируют чужим литературным произведением [12, с. 174].

В разбираемом случае представляется правомерным говорить об экранной версии романного повествования, созданного в ходе соавторства Солженицына и Панфилова. Цель предлагаемой статьи — выявить наиболее семантически насыщенные элементы визуального языка экранизации, проанализировать образы основных действующих лиц и осмыслить те акценты, которые были сделаны Солженицыным и Панфиловым при создании экранного произведения.

Образы пространства и цветовые акценты

Естественно, Солженицын подвергает свой роман резким сокращениям для переноса на экран. Сжатое время серий не позволяет делать долгие отступления и разворачивать, к примеру, вставную новеллу о подготовке застенков к посещению госпожой Рузвельт («Улыбка будды» [19, с. 468]) или эпизод «слушания дела Ольговича Игоря Святославича» [19, с. 434]. Уходят многие авторские описания и размышления, которые невозможно давать в сокращенном виде. Но приводит это не к содержательному упрощению, а к невольной активизации театрального подхода к реальности. Театр не может размещать на сцене много десятков мест действия, добиваться иллюзии воссоздания непосредственной материи бытия, без купюр. Искусство театра производит художе-

¹ На данный период, кроме рассматриваемой здесь экранизации, существуют еще две киноверсии романа: «Круг первый» («The First Circle», 1992) режиссера Шелдона Ларри и «Хранить вечно» (2007), 126-минутная версия Глеба Панфилова, сделанная им по собственному сценарию и заметно уступающая его же сериалу.

ственный «отжим» реальности, вынося на сцену только самое важное, говорящее, значимое [10, с. 89–99]. Телевизионный фильм Панфилова и Солженицына спонтанно идет по этому пути, совершая художественное прореживание материи романа, не стремясь к обилию в кадре «как бы случайного» и акцентируя семантическую весомость каждой детали. При этом сохраняются и свойства зрелого кинематографизма, с культом естественной среды и иллюзией спонтанного развертывания формы, подобной стихии жизни.

Как правило, режиссура даже самого хорошего многосерийного телефильма бывает более нейтральной, функциональной, иногда невнятной по сравнению с активной режиссурой авторского кино. «В круге первом» — исключение из этого правила, это своего рода авторский сериал. Его режиссура лаконична, но более чем выразительна.

Рефрен цветовой гаммы акцентирует совсем не то, чего аудитория ожидает от фильма про сталинскую эпоху. Глеб Панфилов не использует в кадре красный цвет атрибутов советской власти, избегает и буро-болотной гаммы, традиционной при съемках фильмов о советской эпохе. Прологом к каждой серии служит общий план пейзажа и здания Марфинской шарашки (тюрьмы). Темный лес, голубое небо, падающий снег — кажется, они находятся вне истории тоталитарного государства. Пейзаж прекрасен и чист. Но первое, что зритель слышит в нем, — это песни официальной советской культуры. Песни заполняют бескрайнее пространство звонкими оптимистичными голосами людей, славящих жизнь в сталинском государстве. Пролог контрастен основному действию каждой серии, он нужен, чтобы от него оттолкнуться и противопоставить ему другие мировоззренческие позиции.

В пространстве и времени сериала закадровое звучание советских песен уравновешивается закадровым голосом Солженицына и внутренним голосом его героя, Иннокентия Володина. Так сериал выстраивает полифоническую структуру. Из всех персонажей право закадрового голоса дано только Володину — тому, кто решается на открытый конфликт с родным государством, которым он обласкан. Этот прием усиливает атмосферу не только романности, но и почти триллера, придавая дополнительное напряжение многосерийному телеповествованию. Тем самым фильм делает фигуру Володина более автономной от автора, в то время как в романе элементы внутренней рефлексии героя скорее сплавлены воедино с их авторской подачей. Создается эффект прямого приобщения аудитории к внутреннему миру героя в минуты его нравственного, гражданского выбора, что может активизировать и в самом зрителе вопросы о его личной позиции перед лицом аналогичных дилемм. Сериал разомкнут в современность и как бы предлагает аудитории режим внутреннего диалога с развертывающимся экранным произведением.

Зрителям приоткрывается и звучащий внутренний мир автора, вспоминающего, размышляющего, комментирующего, что вполне аналогично авторской позиции в большой романной прозе. Вместе с тем голос автора-очевидца, автора-комментатора коррелирует с метафоричностью названия и сюжета произведения: он как бы сопровождает своих зрителей по хорошо ему знакомому «кругу первому», как Вергилий сопровождал Данте, а Данте — читателей «Божественной комедии» по многим кругам описываемого им ада. Динамика киноповествования превращается в завуалированный символ нашего совместного с автором постижения-наблюдения жизни «первого круга». Зритель чувствует себя приближенным к происходящему, как бы располагаясь на границе мира действующих лиц эпохи конца 1940-х гг. и современной реальностью.

Синий и белый цвета обнаруживают различные содержательные оттенки, тоже сопровождая героев по их кругу. Сумрачно синий свет наполняет помещение для сна арестантов тюрьмы, отнимая их право находиться в естественной темноте. Бог когда-то отделил тьму от света. Советская власть может это отменять. Не тьма служит символом нарушенного порядка вещей, но упразднение естественного чередования света и темноты.

Маленькие автобусы, в которых возят заключенных, голубые с белым, как небо и облака, небо и снег. Они не похожи на служебный транспорт тоталитарного режима. И тем не менее они выполняют функции именно такого транспорта.

Вместе с тем синий цвет живого, василькового оттенка принадлежит стене домашнего интерьера, возле которой Володин стоит перед арестом, рассматривая семейные реликвии и как бы прощаясь с ними. Власть может использовать сине-голубую гамму. Но это и цвета надежды, не случайно именно синим был платочек во всенародно любимой песне времен Великой Отечественной войны, исполняемой Клавдией Шульженко. Синий — цвет покоя, цвет купола небес, бескрайнего воздушного пространства, свободы.

Синее небо корреспондирует с синими комбинезонами заключенных. Комбинезон — нейтральная униформа, она не унижает человеческого достоинства, только отказывает в праве на индивидуальный стиль и цветовую гамму. Однако нивелировать индивидуальность и личность в целом такая одежда не способна. Она лишь подчеркивают неповторимое своеобразие лиц и мимики героев.

Синяя джинсовая ткань комбинезонов является документальной деталью эпохи: одежду для арестантов Марфино шили из американского материала. Но это не мешает ассоциациям комбинезонов с некоторыми элементами театральной культуры раннего советского времени. Синий цвет и прямоугольный крой отсылает нас к прозодежде в спектаклях Всеволода Мейерхольда, которая могла оттенять неповторимость каждого персонажа [3, с. 338]. Еще это отсыл к агитбригадам революционного искусства «Синяя блуза» [16; 17], которые, хотя и несли в своей деятельности пафос советизации общества, однако были закрыты в начале 1930-х гг. за пристрастие к ярким эстрадным формам: в такой агитации было слишком много художественной раскрепощенности. Так что синяя одежда заключенных прочитывается как парадоксальный символ творчества и свободы.

Комбинезон — универсальная одежда, превращающая его носителя в образ человека вообще и человека труда. Но заключенные не просто работают по двенадцать часов в сутки, они еще и мыслители. При всей внешней реалистичности, киноповествование пронизано художественными связями с другими, дореалистическими стилистическими, жанрами и видами искусства. Некоторая особость арестантов, облаченных в суровую синюю одежду (что подчеркивает визуализация романа), есть знак их особого статуса: они и реальные люди сталинского времени, и символические образы душ в аду. Именно души героев продолжают активно жить, мыслить, переживать. Насилие над телами тотально, а насилие над душами может обернуться душевными прорывами за пределы тюремного пространства.

В восьмой серии происходит галлюцинация заключенного Льва Рубина (Алексей Колубков), когда он вместе с Сологдиным (Игорь Карякин) оказывается в Москве, на набережной близ стен Кремля. Этот эпизод сродни средневековому жанру видения, рассказу о путешествии души в потусторонний мир [7, с. 161]. Кстати, мотив бессмертной души проскальзывает в тексте романа, когда автор рассказывает о профессоре

Челнове, полагавшем, что «только зэк наверняка имеет бессмертную душу... Челнов не скрывал, что это рассуждение он заимствовал у Пьера Безухова» [19, с. 244].

Потусторонним для арестанта является мир внетюремной земной повседневности. Рубин уносится еще и в будущее, в мир других скоростей, другого городского дизайна. В своем сознании он парит над реальностью. Москва посттоталитарного будущего берет обитателей Марфино в свои объятия. На первом плане начинают мелькать машины, закрывая гергов от зрителей. Сцена строится так, чтобы зритель постепенно поверил в ее объективную реальность. Но реальна в этой сцене энергия духовного бытия измученных марфинцев. Жанр видения о потустороннем мире смыкается с жанром, который можно обозначить как интеллектуальное фэнтези. (В российском кино сегодня этот поджанр воплощен в фильмах «Фауст» Александра Сокурова, «Трудно быть богом» Алексея Германа, «Пыль» Сергея Лобана [14, с. 224, 422].)

Ослепительная белизна снега продолжается белизной стен Марфино. Белокаменный дом с элементами дореволюционной классической архитектуры никак не похож на тюрьму. И тем не менее это тюрьма. Караул делает обход с собакой на поводке. Потом камера встанет чуть дальше, и попадут в кадр вышки с часовыми и колючая проволока. Но как тем не менее величественен этот дом, похожий на фасад классицистического «дворца вообще». Сходство подчеркивается избранным ракурсом — фронтальным. В классицизме тоже отдавалось предпочтение фронтальным мизансценам.

Есть какая-то театральная поэтичность в таком зрелище, похожем на начало величественной трагедии.

Позже будет показан в марфинском интерьере правильный полукруг железных коек, вторящий линии стены. Его описание есть и в романе Солженицына [19, с. 88], и в его биографии, создававшейся Л. И. Сараскиной в диалогах с писателем [15, с. 332]. Полукружие отсылает к симметричным, геометрически правильным мизансценам классицистического и барочного театра. В этом сочетании тюремных предметов быта с их классической театральной мизансценой — жестокая ирония истории. Но еще большая ирония проглядывает в том, что и официальное рабочее место советского дипломата Володина имеет в фильме полукруглые формы, поскольку тоже использует классическую архитектуру или воспроизводит ее (этой детали в романе нет, она полностью принадлежит экранному произведению). Создавая переключки в формах интерьера тюрьмы и дипломатического кабинета, сценарист и режиссер демонстрируют невозмутимость и независимость культурного пространства. Оно не разрешает тоталитарному государству отрезать от традиционных форм культуры прошлого ни заключенных, ни служителей сталинского режима. Пространство культуры словно не выпускает человека из своих объятий. Оно сопутствует его судьбе подобно хору древнегреческой трагедии, сострадавшего коллизиям трагического героя [19, с. 61, с. 71].

Образы действующих лиц

Несогласимость, нетождественность несоветских внешних форм и их советской новой семантизации — один из центральных мотивов фильма, более настойчиво присутствующий в нем, нежели в романе. Узники не похожи на заключенных ни по строю мыслей, ни по манере поведения. Каждый из марфинцев словно ведет свою особую партию, живет в определенном амплуа, будучи артистичен на свой лад. Комический старик Абрамсон (Семен Фурман), романтический авантюрист Родька (Олег Харитонов), мрачный резонер Бобынин (Андрей Смирнов), которого боится советский министр. Визуальный образ старого профессора Челнова (Борис Романов) решен в стилистике

ренессансной живописи. Это собирательный образ европейского ученого. Описывая его в романе, Солженицын замечал, что Челнов похож «не то на Декарта, не то на Архимеда» [19, с. 245].

Заклоченных объединяет не столько внутренняя оппозиция советскому укладу, сколько то, что каждый не живет одной своей оппозиционностью, не равен своим конфликтным отношениям с государством.

Глеб Нержин в исполнении Евгения Миронова — герой, полный мучительной рефлексии и в то же время таланта гармонизации личного внутреннего мира в любых обстоятельствах. Герой, готовый идти навстречу неизвестности и нечеловеческим условиям жизни, не заключая никаких компромиссов с властью, не стремясь отсидеться в шарашке, работая на режим. Специфику Нержина определяет сочетание внешней мягкости, деликатности, даже робости — и внутреннего максимализма, твердости, готовности к личной конфронтации с государственной системой.

Прянчиков (Евгений Стычкин) — маленький, трогательный, почти детский в своей непосредственности, похожий внешне на простака, а на самом деле обладающий неутомимым плутовским оптимизмом, неуместной для тюрьмы веселостью и органической неспособностью к субординации.

А настоящий простак здесь — это идеалист и государственник Лев Рубин, полноватый, массивный, косматый и потому немного напоминающий о Марксе. Алексей Колубков весьма убедительно сыграл человека «сидящего» и все-таки продолжающего верить в дело революции, в партию и коммунизм, несмотря на всю несправедливость и унижения от родной государственно-идеологической машины. На таких верующих в коммунизм простаках держалось советское государство, питаясь их деятельными талантами, их жертвенностью, их внутренней поддержкой и страстью убеждать собеседников в величии коммунизма.

Герасимович (Игорь Скляр) — сумрачный меланхолик в темном пальтишке, темно-бурой старенькой ушанке, в интеллигентских очёчках, с судорожно сжатыми челюстями и мучительно напряженным взглядом. Он ощущает себя загнанным в угол на свидании с женой, потому что не в состоянии «выдавить» из себя компромисс с режимом даже ради отчаявшейся жены. Можно было бы увидеть в переживаниях героя почти конфликт между чувством и долгом, опять же столь хорошо знакомый по классицистической трагедии. Однако для Герасимовича все гораздо сложнее, поскольку в долгом тюремном бытии утрачивается нормальная жизнь чувств. Государственное давление на заключенных произвольно оказывается более реальным и непосредственно ощутимым, нежели жесточайшее давление на жену заключенного со стороны всего общества, всей социально-бытовой совокупности обстоятельств «на воле».

Герой Склера выбирает между долгом и долгом — долгом порядочного человека по отношению к жене, не стремиться вернуться к которой бесчеловечно, и долгом ученого по отношению к миру в целом. Его совесть не позволяет поддерживать и обслуживать сталинский режим с помощью технических разработок — но это означает пожертвовать несчастной женщиной, находящейся на краю гибели. Любой выбор здесь ужасен, лишен героичности и благообразия, даже нравственной безупречности. Он в постоянном напряжении, в постоянной внутренней судороге, которая стала для него перманентным состоянием.

Трагическое соло Инны Чуриковой в роли жены Герасимовича реализуется парадоксально. Ее позиция звучит сильно, убедительно, возвышенно в начале, еще до свидания с мужем. В кругу таких же несчастных она сравнивает себя с женами декабри-

стов и выявляет всю страшную разницу, до понимания которой не доросли еще более юные и меньше пострадавшие жены заключенных. А на свидании Наталья Павловна не может остаться такой же страстной и свободной в выражении отчаяния и усталости. У нее появляются затравленный взгляд, сбивчивые короткие фразы. Она словно чувствует, что не может быть убедительной для своего мужа — и как будто даже должна не быть убедительной. Чем он ближе, тем более недостижим; и тем более предсказуем его скорый выбор — отказаться от сотрудничества с режимом, отрезав дорогу к выходу из заключения.

Сериал последовательно разворачивает картину тотальной несвободы, которой по-разному сопротивляются люди, находящиеся на разных ступенях социальной пирамиды. Этот мотив в романе более локален, из успешных функционеров тоталитарного режима выделяется в своем радикальном сопротивлении лишь Володин. Фильм же делает более неоднозначными и образы других функционеров. Все общество живет рефлексией, даже прощупыванием границ той личной свободы, которую так хочется спасти, урвать, спонтанно внедрить в повседневность тоталитарного государства.

Министр Абакумов (Роман Мадянов) ведет себя в кабинете не как министр, ему тесно в сидячих мизансценах и бумажной деятельности. Он поднимает гирию, а теннисный мячик красуется у него на самом почетном и видном месте, словно геометрическая пружинистая альтернатива тяжелому, огромному портрету вождя, выполненному в манере соцреализма. Маленький шар — против массивного прямоугольника. Мячик не чувствует, что Сталин нависает и над ним тоже. Абакумову необходимы элементы свободы здесь, в этой «тюрьме», каковой является по сути всякий кабинет чиновника высокого ранга. Благодаря мячику и спортивным кубкам кабинет не похож на кабинет советского министра.

Почти с балетной продуманностью движений решена сцена перед отъездом министра к Сталину. Вставший Абакумов поворачивается к портрету, несколько кренясь назад, словно ощущает нависание над собой Вождя. Потом отворачивается и крестится — не на портрет как на икону, что было бы почти пародийно, хотя, быть может, и достоверно. Но он крестится «от Сталина», в своем жесте пытается построить символическую преграду между ним и собой. Потом Абакумов вынимает из кармана мячик и, подержав паузу, как если бы прощался или сомневался в чем-то, оставляет мячик на столе — за себя, вместо себя, как ту часть души, которая сохраняется пока живой и потому не может быть взята на свидание к Вождю.

Сериал создает более двойственный образ Абакумова, высветляя и усложняя его фигуру по сравнению с романной версией. Также не отдана всецело суровому критическому реализму фигура Дотти. Ольга Дроздова ни секунды не играет превращения жены Володина в заурядную мешанку, что так страшно описано в романе [19, с. 487–488]. Отношения у Дотти и Володина в фильме страстные и поэтические, они мало похожи на отношения советского дипломата и его супруги, которые должны быть прежде всего партнерами по идеологической и дипломатической миссии, а также наслаждению привилегиями, щедро даруемыми служителям режима.

Эти отступления от сурового критического взгляда романа оправданы особенностями визуальной динамической формы. Описать словами не так страшно и мучительно, как воплотить в живой материи актерского исполнения. Игровые формы требуют большего многообразия оттенков, большей незаданности в моральных оценках, часто заслоняемых эстетическим началом героев и их отношений. Ведь авторский голос, неотступно находящийся с читателем при прочтении романа, в визуальной форме воз-

никает лишь иногда и не может постоянно достраивать картину страшного советского мира многозначными интонациями и суждениями. Соответственно, сложнее и противоречивее должны становиться сами персонажи.

Множество кинофильмов и телесериалов невольно приучают зрителей замечать серьезное рассмотрение этических проблем простым раскладом на «наших», т. е. хороших, и «чужих», «врагов», что означает плохих. В данном же сериале персонажи образуют сложную картину не плохих и хороших, а идеологических оппонентов, носителей разных социальных и психологических установок. Их человеческие характеристики не тождественны идеологии, исповедуемой персонажами. Да, есть откровенные негодяи вроде Шишкина-Мышкина (Сергей Баталов), доводящие свою службу сталинизму до жестокого абсурда. Но есть и Ройтман (тонкая работа Григория Данцигера), честно старающийся хорошо работать на своем посту. Рыжеволосый, в аккуратных очках и в военной форме, он выглядит подчеркнуто интеллигентным и даже слишком деликатным для военного. Разговаривает со всеми ровно, ни перед кем не лебезит, лишен как хамства по отношению к заключенным, так и подобострастия в общении с высокими чинами. Он выполняет важное задание по выявлению личности предателя, звонившего в американское посольство из телефонной будки. Такое задание в аналогичной ситуации могли дать военному в любом государстве, в том числе демократическом.

На роль признанного советского писателя Галахова в сериале был приглашен современный писатель, драматург Евгений Гришковец. Его внешняя фактура нейтральна, он выглядит как обыкновенный интеллигентный человек. И потому для всех, кто знаком с творчеством Гришковца, в маленькой сцене приема «играет» именно его нынешняя успешность, которая никак не связана со служением какому-либо государству, какому-либо плохому или хорошему общественному устройству. Наблюдая за Галаховым, зритель может увидеть в нем писателя как такового, успех которого не есть преступление. Но статус успешного писателя может обернуться наказанием, проклятием, мучением в случае творческой истощенности, как становится ясно из монолога Галахова.

В крохотной роли критика в «...Круге» снялся Борис Николаевич Любимов, авторитетный театральный критик, историк театра, ныне ректор Театрального училища имени Щепкина. Он ничего не менял в своей внешности и даже манере общения, всегда очень демократичной и доброжелательной. Однако те ничего не значащие, но «позитивные» фразы, которыми он отвечает на вопросы собеседницы, то поблескивание очков, за которыми не просматривается выражение глаз, читаются в сериале как знак напряженности, опасения высказать или мимически выразить лишнее — и как знание правил поведения в советском «бомонде»: лучше быть немного скованным, но не забывать об осторожности.

Такие персонажи заставляют задуматься о роли хороших людей на службе у страшного режима, о реальном соотношении честных и бесчестных советских чиновников, военных, интеллектуалов. Эпизодические лица добавляют ощущения, что в любой человеческой натуре есть что-то незаданное, не мотивированное напрямую социальными обстоятельствами. А потому каждый персонаж может и не укладываться в антиномию правильных антисоветских страдальцев и неправильных советских функционеров.

Жена Володина, Дотти в исполнении Ольги Дроздовой очень мало похожа на типичную советскую женщину, образ которой был растиражирован в журналах, газетах, в кино 1930–1950-х. Это не значит, что тогда не было таких хрупких красавиц. Просто в конце 1940-х гг. их почти не снимали ни в кино, ни даже для модных журналов, такие

женщины явятся из тени на десятилетие позже. В 1957 г. выйдет «Карнавальная ночь» Эльдара Рязанова с изящной, словно летящей Людмилой Гурченко. А в более ранний период лишь однажды появится героиня, внешне аналогичная Дотти: такой же тонкой, хрупкой, лишенной налета оптимистичной «советскости» была Машенька (Валентина Караваева), главная героиня одноименного фильма Юлия Райзмана 1942 г. Дотти сериала словно сошла не с фотографии реальной советской манекенщицы, а с графического рисунка из советского модного журнала начала 1950-х, в котором, как и в конце 1930-х, многое было взято из зарубежных журналов, вплоть до удлиненного, утрированно тонкого силуэта [14, с. 113]. Роль Дотти в сериале чрезвычайно сжимается, и внешние характеристики героини являются лучшим средством заставить нас поверить в ее человеческую незаурядность и нетождественность статусу жены советского дипломата.

Иннокентий Володин в исполнении Дмитрия Певцова не похож на советского дипломата ни по строю переживаний, ни по внешности. Сцена в домашней ванной после похода в гости подтверждает, что Володин весь не дипломат с ног до головы. Певцов — хорошо тренированный, атлетически сложенный актер. В пластике Володина чувствуется мучительно неустойчивый потенциал силы и своеволия.

Этот герой в романе занимает особое место. Многостраничное повествование охватывает всего несколько дней накануне католического рождества в 1949 г. Главный поступок Володина, звонок в американское посольство, Солженицын располагает в самом начале повествования, что заведомо не предполагает прочерчивания автором сколько-нибудь подробной картины движения героя к этому шагу. Даже в плотной материи романа Солженицын может лишь рассказать, обозначить задним числом мотивации звонка, кратко повествовать о человеческом росте и перерождении Володина. Описать, дать читателю прожить с героем процесс перерождения, наблюдать за этапами прозрения, оказывается невозможно. И Солженицын не пытается этого делать, но оставляет за фигурой Володина некоторую долю абстрактности, неполной детерминированности, что как раз свидетельствует об авторском чутье².

Такие люди, как Володин, всегда обладают некоторой иррациональностью, необъяснимостью и неукорененностью в конкретном социуме. Не важно почему и как, но они появляются тогда, когда политическая власть кажется особенно могущественной, государство — грозным и непобедимым, а отдельный индивид — особенно зависимым и вроде бы вынужденным хвататься изо всех сил за свои личные достижения и привилегии.

Певцов придает своему герою черты собирательного, наднационального и надисторического индивидуалиста-одиночки, склонного выламываться из любых систем, нарушать любые писанные законы и неписанные договоренности. (Кстати, его шляпа и плащ в той же степени соответствуют советской мужской моде своего времени, в какой и западной мужской моде. Такую одежду можно увидеть на старых советских фотографиях, но и в фильмах Альфреда Хичкока, к примеру.) Ему нипочем любые общепринятые представления о совести, долге, чести. Есть только один человек, которому он

² В частных беседах во время Международной научной конференции «Личность и творчество А. И. Солженицына в современном искусстве и литературе. К 100-летию юбилею» (15–17 марта 2017, Государственный институт искусствознания) Наталья Дмитриевна Солженицына рассказывала, что Володин был сочинен Александром Исаевичем именно как «романный герой», заведомо более условный и менее важный и дорогой для автора, нежели героини-марфинцы и в первую очередь Глеб Нержин. (Полевые материалы Сальниковой Е. В. Раздел 1, март, 2017.) Однако в дальнейшем оказалось, что образ Володина является по-своему не менее значимым и сложным, корреспондирующим с современной эпохой информационных конфликтов.

что-то должен, — это он сам. И есть только один «институт», ради которого Володин готов поступиться всем, — это планетарный мир в своей целостности и неделимости.

В траговке Певцова герой звонит из уличного телефона-автомата в Америку не только потому, что всерьез надеется спасти мир от советской атомной бомбы. Главное для него то, что он дошел до такой черты, когда не может не совершить какую-нибудь эскападу, какой-нибудь дикий с точки зрения самосохранения поступок, потому что должен во что бы то ни стало разрушить свое преступное благополучие, прекратить служить режиму, довести до сведения власти свое отношение к ней. Здесь совершенно понятно, что перед нами — сын именно красного командира, не дипломат в душе. Ему трудно сдерживать свой внутренний мир, долго примериваться, долго скрывать ненависть. Он не может жить себе и жить, ничем не рискуя.

И Володин, и Дотти, и Глеб Нержин, и многие другие персонажи экранизированного «...Круга» невольно акцентируют тот факт, что несоветских по духу и «породе» людей было не так уж мало на разных ступенях советской общественной пирамиды. И не в последнюю очередь благодаря этому та пирамида не оказалась прочной и ушла в прошлое.

Вне социальной элиты и вне шарашки абсолютно несоветским человеком является дядя Иннокентия Володина. В сериале дядя Иннокентия — художник, и его образ решен более сложно и интересно, чем в романе, где отсутствует мотив творческой профессии Авенира. Художники-постановщики Анатолий Панфилов и Константин Зубрилин выстраивают для Авенира (Альберт Филозов) особый мир, природно-художественную нишу двора и дома. Во дворе — скульптурная композиция «Мать и дитя», напоминающая о вечных ценностях, всегда центральных, всегда жизнеобразующих. «Это я?» — спрашивает Володин, и дядя Авенир кивает, но не потому, что в фигурах композиции можно уловить портретное сходство с маленьким Кешей и его мамой. Это всякие мать и дитя, белые, красные, сегодня, давно, всегда. В домике Авенира — картины, далекие от советских нормативов соцреализма. Дядя Авенир с самоиронией рассказывает о том, как он, желая участвовать в выставках, подрисовывал трактор рядом с прекрасной девочкой, глядящей в окно, — портретом мамы Иннокентия в отрочестве.

Сквозной для сериала становится тема духовно-повседневного сопротивления тоталитарному государству. Далеко не все содержимое дома дяди Авенира запрещенное или полужагоальное. Иннокентий ставит на ладонь одного из «слоников», которые стояли и даже сейчас стоят во многих домах на территории бывшего СССР, это был популярный набор советских статуэток. В поздние советские годы и в постсоветскую эпоху многие полагали, что «слоники» являлись частью «советского бидермайера», адресовавшегося недалеким мещанам. Сериал выявляет совершенно другую смысловую линию. Маленькие «слоники» для украшения любого жилища — неагрессивная альтернатива громогласной монументальности, государственности, лозунгам и воззваниям. Статуэтка слона есть напоминание о большом мире за пределами СССР, о природном — за пределами государственного и идеологического.

В доме дяди на Иннокентия падает с полки статуэтка Дон Кихота — и это символическое событие, ведь Володин со своим звонком в американское посольство поступит как новый, очередной Дон Кихот. А суть Дон Кихота совсем не в сражении с мнимым злом, мнимыми великанами и пр. Суть его в готовности сражаться, и иногда наивными методами, с тем, что невозможно победить вообще, и уж тем более в одиночку. Дон Кихот, как и Гамлет, идет с мечом «против моря бед» [19, р. 688].

Парадокс фигурки Дон Кихота заключается в том, что она не была частью запрещенной культуры. Дон Кихот, как и слоники, стоял во множестве домов и являлся

частью массовой культуры быта советского времени. И поскольку во многих домах слоники и Дон Кихот дожили до XXI в., эти опознавательные знаки советской повседневности могут приблизить к современному зрителю прошлое его родной страны, кажущееся иногда таким далеким и как будто не своим.

Вместе со статуэткой Дон Кихота в советское повседневное пространство просачивались неофициальные смыслы, несоветские идеалы, философия одиночек. И именно на этой статуэтке делает акцент сериал. Тем самым Панфилов и Солженицын актуализируют новейшее представление о способности массового искусства, в данном случае прикладного, оставаться нетождественным официальной культуре, далеко не всегда полностью соответствовать идеологическим клише своей эпохи [14]. В ряде случаев такое прикладное, широко тиражируемое искусство оказывается более человеческим, гуманным, нежели творчество в высоких жанрах.

Нет в фильме ни гигантских просталинских транспарантов, ни могучих статуй, вообще нет той линии монументальной советской скульптуры, которая является частью Культуры «Два» по концепции Владимира Паперного [13], потому что в центре здесь не просто сама эпоха, достойная развенчания и уже многократно подвергавшаяся ему в разных искусствах. В центре сериала, как и романа, — личностные пути сопротивления эпохе. И потому важна внутренняя связь разных героев — не только Иннокентия и Авенира, но и Нержина, и Габриловича, и в каком-то смысле Льва Рубина — с образом Дон Кихота, ставшем архетипическим. В книге Галины Белой, посвященной революционному искусству, «Дон Кихоты 20-х годов» говорится о «нравственном стоицизме тех, кто сохранял и сохранил гуманистические ценности» [1, с. 19]. Такие люди и в сфере искусства, и за ее пределами были не только в 1920-е гг., но и в 1930-е, и в 1940-е. Каждое десятилетие рождало своих Дон Кихотов.

Контрастен им Сталин, который и в романе, и в сериале уплощен и беспощадно осужден всей логикой построения образа. При традиционных подходах фигура Сталина демонизируется, или же в народной смеховой культуре, например, в анекдотах, он предстает лукавым резонером. Авторское же искусство постсоветского периода превращало Сталина либо в фарсового старика, либо в фигуру больного монстра [11, с. 242–243]. Изображать Сталина теряющим самообладание и панически страшась за свою жизнь не принято. У Панфилова же Сталин (Игорь Кваша) решен как злодей-неврастеник, живущий страхом. И это роднит его с другой фигурой политической истории — с Гитлером, который как раз во множестве случаев, в том числе в «Молохе» Александра Сокурова, воплощался как неврастеник, не способный примириться с самой повседневной реальностью существования [2, с. 32].

Композиционные лейтмотивы

И в композиции сцен романа, и в композициях сцен сериала проглядывает почти «балет», насыщенный пластический рисунок, со строгим чередованием сольных партий, дуэтов, трио, кордебалетных сцен. Разделенность советского мира на замкнутые, часто недостижимые друг для друга миры, рождает в экранном варианте эффект сменяющихся сцен с выходами различных персонажей — так работают подмостки истории. Лишь изредка возможны встречи обособленных внутрисоветских миров в лице их представителей.

Заклученные образуют одну, мужскую группу персонажей. Их жены — другую, что подчеркивает тесное казенное пространство, в котором их собирают, перед тем как разводить по отдельным закуткам для свиданий. Номенклатурная элита образует

свой мир. Дядя Иннокентия — свой, объединивший в себе природу и искусство. Среди многофигурных композиций «Круга...» есть абсолютные полюса, отданные одиночным фигурам. Спокойный и ироничный художник Авенир — это абсолютная противоположность и успешному писателю Галахову, утратившему мир в душе, и склонному к истеричности Сталину.

Через весь сериал проходит мотив замкнутого, ограниченного пространства, мотив, инспирированный описаниями в романе, но становящийся более заметным и говорящим именно при его визуализации. В самом начале первой серии Володин открывает большой, встроенный в полукруглую стену шкаф, в шкафу — сейф, и укладывает туда документы. А в кабинете своем Володин сидит как в бункере, находясь в неимоверном напряжении, в не меньшем, чем он будет ожидать допросов, скорчившись на полу камеры. Акустическая будка для Нержина и Серафимы, как и телефонная будка для Володина, комнатка для свиданий арестантов с родственниками, и кабинка туалета для Сологодина, жгущего там свой чертеж, — все это переходные зоны, важные, судьбоносные пространства. Здесь принимаются поворотные решения, происходят отказы от простого плытия по течению, герои совершают исповеди в жестах и действиях.

Сериал акцентирует и парадоксы мнимой, перевернутой семантизации, которую осуществляет сама власть. «Мясо» и «хлеб» написано на трех языках — на транспорте для тайной перевозки заключенных по городу. Это не фургоны с продовольствием, не система обеспечения населения едой, но система государственного поглощения, пожирания личности, жизни, свободы. Вода в тюрьме, врачебные осмотры после задержания служат не очищению и гигиене. Это не есть забота о здоровье арестованного, а многоступенчатая процедура унижения, очернения, отчуждения от собственного тела. Такие игры ведет имперсональная машина советского государства. Не сочиненное, но документальное насилие носит игровой характер.

Все серии телевизионной экранизации объединяет атмосфера страшного напряжения — она возникает всегда, когда человек пытается что-то получить для себя в этой жизни, как-то физически спастись, улучшить свое душевное состояние или социальную позицию. А разрешается напряжение тогда, когда герои принимают решения отказаться от всего заманчивого, приятного, физически спасительного, приемлемого для нормальных человеческих возможностей — и идут навстречу невозможному, почти непреодолимому, невыносимому. И Володин, и Глеб Нержин, решивший вернуться в ГУЛАГ, отказавшись от сравнительно комфортной жизни в Марфино, совершают поступки, которые сродни позиции героев даже не ренессансной, а античной трагедии. К ним вполне применимы слова Голосовкера об античном трагическом герое: «Очевидно, смысл борьбы скрыт в “чувстве свободы”, в самом ощущении героической борьбы, скрыт в победах, а не в окончательной победе...» [6, с. 105]. У Солженицына одинокие герои борются с теми силами, которые претендуют на божественные возможности и полную безнаказанность.

Следует суммировать, что экранизация романа «В круге первом» внутренне обращена к современности, учитывает особенности восприятия экранных образов и широким зрителем, и более локальной, интеллектуальной аудиторией знатоков кино и театра. Глеб Панфилов отказывается от использования ожидаемых, клишированных образов советского государства периода сталинизма, в ряде случаев вместе с А. И. Солженицыным модернизирует эстетику повествования. Это приводит к расширению темы произведения — ею становится не только определенный период отечественной истории, но и взаимодействие личности с государством как таковым.

В экранизации подчеркнута соотнесенность эстетики повествования с историей культуры Западной Европы, в частности, с некоторыми формами западноевропейского театра, драмы, романа, архитектуры разных эпох. Эстетические традиции западноевропейской культуры органично взаимодействуют с традициями русского реалистического романа. Главные герои многосерийного фильма продолжают традицию русского рефлексирующего героя, мятущегося правдоискателя, и в то же время вполне соотносимы с образами трагических индивидуалистов, отчасти аналогичных героям античной и ренессансной трагедии. Все эти черты художественного решения фильма, опирающегося на систему образов романа, свидетельствуют о творческой раскрепощенности Солженицына как писателя, внутренне сопротивлявшегося обстоятельствам «железного занавеса». У Солженицына-писателя диалог русской культуры с западноевропейской не прерывался и в эпоху сталинизма. В современный же период этот диалог более отчетливо выявлен Солженицыным-сценаристом и визуализирован режиссером Глебом Панфиловым. Можно высказать предположение, что так происходит в связи с тем, что для сегодняшнего глобализованного мира чрезвычайно существенна апелляция искусства к наднациональным и внеидеологическим классическим традициям, что прочитывается как утверждение ценностей гуманизма, культурной преемственности, непрерывности художественных процессов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Белая Г. Дон Кихоты 20-х годов. «Перевал» и судьба его идей. М.: Сов. писатель, 1989. 400 с.
- 2 Беспалов О. В. Символическое и дословное в искусстве XX века. М.: Памятники исторической мысли, 2010. 238 с.
- 3 Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра. От истоков до середины XIX века. М.: URSS, 2010. 536 с.
- 4 Богомоллов Ю. А. Бодался Остап Ибрагимович с Александром Исаевичем // Искусство кино. 2006. № 3. С. 10–17.
- 5 Богомоллов Ю. А. Смены вех // Кино в меняющемся мире. М.: Издательские решения, Ридеро, 2016. Ч. I. С. 50–130.
- 6 Голосовкер Я. Э. Логика мифа. М.: Наука, 1987. 218 с.
- 7 Гуревич А. Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М.: Искусство, 1990. 396 с.
- 8 Латынина А. «Истинное происшествие» и «расхожий советский сюжет». Два варианта «Круга»: взгляд из сегодня // Новый мир. 2006. № 6. С. 168–176.
- 9 Лецинский И. О романе «В круге первом», его экранизации и современном значении // Скепсис. Научно-просветительский журнал. 2006. URL: http://scepsis.net/library/id_648.html (дата обращения: 26.03.2018).
- 10 Лотман Ю. Семиотика сцены // Театр. 1980. № 1. С. 89–99.
- 11 Михалкович В. И. Избранные российские киносы. М.: Аграф, 2006. 320 с.
- 12 Новикова А., Туров Я. Экранизация как «открытое произведение»: от романа к сериалу // Кино в меняющемся мире. М.: Издательские решения. Ридеро, 2016. Ч. II. С. 170–199.
- 13 Панерный В. Культура «Два». Michigan, Ann Arbor, Ardis Publishers. 1985. 338 с.
- 14 Сальникова Е. В. Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х. Визуальные образы, герои, сюжеты. М.: URSS, 2014. 480 с.

- 15 Сальникова Е. В. Визуальная культура в медиасреде. Современные тенденции и исторические экскурсы. М.: Прогресс-Традиция, 2017. 552 с.
- 16 Сараскина Л. И. Александр Солженицын. М.: Молодая гвардия, 2008. 935 с.
- 17 Справочник синеблузника. На 1927 год / сост. В. Мрозовский. М.: Труд и книга, 1927. 67 с.
- 18 Синяя блуза // Живая универсальная газета. М.: Труд и книга, 1924. № 1. 63 с.
- 19 Солженицын А. И. В круге первом. М.: АСТ, 2016. 832 с.
- 20 Ярхо В. Н. Драматургия Эсхила и некоторые проблемы древнегреческой трагедии. М.: Худож. лит., 1978. 301 с.
- 21 Shakespeare W. Hamlet, Prince of Denmark // The Complete Works of William Shakespeare. The Wordsworth Editions Ltd. 1994. P. 670–713.

© 2018. Ekaterina V. Salnikova
Moscow, Russia

**THE AESTHETICS OF THE TV VERSION OF “THE FIRST CIRCLE”
(TV adaptation by A. I. Solzhenitsyn, director — Gleb Panfilov, 2006)**

Abstract: The article looks at the aesthetics of a TV series by G. A. Panfilov based on the novel by A. I. Solzhenitsyn “The first circle”. The author analyzes the concept of Solzhenitsyn voice-over. Considerable attention is paid to the images of characters, acted by well-known professional actors (Yevgeny Mironov, Igor Sklyar, Dmitry Pevtsov, Inna Churikova, Olga Drozdova) and non-professional performers from the world of theatre and humanities (Evgeny Grishkovets, Boris Lyubimov). The purpose of the article, inasmuch as its volume allows, is to compare the screen’s narration with the novel’s one to identify the differences. The author draws attention to the element of “intellectual fantasy” introduced in the visual images of the eighth episode, to the transformation of the authors’ attitude towards the adherents of totalitarian state and detects new aspects in the “uncle Avenir” screen’s character and his home and garden environment. The paper involves displaying the color solution’s features of the film, spatial and compositional motifs, as well as the key images of the series. The author emphasizes the correlation between the aesthetics of the “The first circle” adaptation and the cultural traditions of the Western Europe, in particular, certain forms of theater, drama, novel. We find that the director of the series updated the latest conception of the mass applied art — so that it may not be identical to the official culture and not always corresponds to the ideological clichés of the epoch.

Keywords: screen culture, TV adaptation, Soviet art, classics, traditions, theatre, Solzhenitsyn, novel, narration.

Information about author: Ekaterina V. Salnikova — DSc in Culturology, Head of mass media art department, The State Institute for Art Studies, Kozitski per. 5, 125009 Moscow, Russia. E-mail: k-saln@mail.ru

Received: March 20, 2017

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Salnikova E. V. The aesthetics of the TV version of “the first circle” (TV adaptation by A. I. Solzhenitsyn, director — Gleb Panfilov, 2006) . *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 277–292. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Belaia G. *Don Kikhoty 20-kh godov. "Pereval" i sud'ba ego idei* [Don Quixotes of the 1920-s. "Pereval" and the fate of his ideas]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1989. 400 p. (In Russian)
- 2 Bepalov O. V. *Simvolicheskoe i doslovnnoe v iskusstve XX veka* [Symbolic and preverbal in the art of the twentieth century]. Moscow, Pamiatniki istoricheskoi mysli Publ., 2010. 238 p. (In Russian)
- 3 Berezkin V. I. *Iskusstvo stsenografii mirovogo teatra. Ot istokov do serediny XIX veka* [The scenography art of the world theater. From the origins to the mid-nineteenth century]. Moscow, URSS Publ., 2010. 536 p. (In Russian)
- 4 Bogomolov Iu. A. Bodalsia Ostap Ibragimovich s Aleksandrom Isaevichem [How Ostap Ibragimovich locked horns with Aleksandr Isaevich]. *Iskusstvo kino*, 2006, no 3, pp. 10–17. (In Russian)
- 5 Bogomolov Iu. A. Smeny vekh [Changes of the milestones]. *Kino v meniaiushchemsia mire* [Cinema in the changing world]. Moscow, Izdatel'skie resheniia, Ridero Publ., 2016, part 1, pp. 50–130. (In Russian)
- 6 Golosovker Ia. E. *Logika mifa* [The logic of myth]. Moscow, Nauka Publ., 1987. 218 p. (In Russian)
- 7 Gurevich A. Ia. *Srednevekovyi mir: kul'tura bezmol'stvuiushchego bol'shinstva* [The medieval world: culture of the silent majority]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1990. 396 p. (In Russian)
- 8 Latynina A. "Istinnoe proisshestvie" i "raskhozhii sovetskii siuzhet". Dva varianta "Krug": vzgliad iz segodnia ["True incident" and "common Soviet plot". Two versions of "Circle": a today view]. *Novyi mir*, 2006, no 6, pp. 168–176. (In Russian)
- 9 Leshchinskii I. O romane "V krughe pervom", ego ekranizatsii i sovremennom znachenii [About the novel "The first circle", its adaptation and modern sense]. *Skepsis. Nauchno-prosvetitel'skii zhurnal*, 2006. Available at: http://skepsis.net/library/id_648.html (accessed 26 March 2018). (In Russian)
- 10 Lotman Iu. Semiotika stseny [Semiotics of the stage]. *Teatr*, 1980, no 1, pp. 89–99. (In Russian)
- 11 Mikhalkovich V. I. *Izbrannye rossiiskie kinosny* [Selected Russian cinemadreams]. Moscow, Agraf Publ., 2006. 320 p. (In Russian)
- 12 Novikova A., Turov Ia. Ekranizatsiia kak "otkrytoe proizvedenie": ot romana k serial [Adaptation as an "open form": from the novel to the series]. *Kino v meniaiushchemsia mire* [Cinema in the changing world]. Moscow, Izdatel'skie resheniia, Ridero Publ., 2016, part 2, pp. 170–199. (In Russian)
- 13 Papernyi V. *Kul'tura "Dva"* [Culture "Two"]. Michigan, Ann Arbor, Ardis Publishers Publ., 1985. 338 p. (In Russian)
- 14 Sal'nikova E. V. *Sovetskaia kul'tura v dvizhenii. Ot serediny 1930-kh k seredine 1980-kh. Vizual'nye obrazy, geroi, siuzhety* [The Soviet culture in motion from the mid-1930's to the mid-1980's. Visual images, characters, plots]. Moscow, URSS Publ., 2014. 480 p. (In Russian)
- 15 Sal'nikova E. V. *Vizual'naia kul'tura v mediasrede. Sovremennye tendentsii i istoricheskie ekskursy* [Visual culture in the media environment. Current trends and historical studies]. Moscow, Progress-Traditsiia Publ., 2017. 552 p. (In Russian)
- 16 Saraskina L. I. *Aleksandr Solzhenitsyn*. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2008. 935 p. (In Russian)

- 17 Spravochnik sinebluznika. Na 1927 god [Reference book of the “Blue Blouse” member. For 1927], compiled by V. Mrozovskii. Moscow, Trud i kniga Publ., 1927. 68 p. (In Russian)
- 18 Siniaia bluza. *Zhivaia universal'naia gazeta* [“Blue Blouse”. A Live universal newspaper]. Moscow, Trud i kniga Publ., 1924. No 1. 63 p. (In Russian)
- 19 Solzhenitsyn A. I. V krughe pervom [The first circle]. Moscow, AST Publ., 2016. 832 p. (In Russian)
- 20 Iarkho V. N. *Dramaturgiia Eskhila i nekotorye problemy drevnegrecheskoi tragedii* [The drama of Aeschylus and certain issues of the Greek tragedy]. Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1978. 301 p. (In Russian)
- 21 Shakespeare W. Hamlet, Prince of Denmark. *The Complete Works of William Shakespeare*. The Wordsworth Editions Ltd. 1994. P. 670–713. (In English)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. А. В. Белов

г. Москва, Россия

**СОЗДАНИЕ РЕГУЛЯРНОГО ГОРОДА
ВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЕ XVIII В.
ПЕРВЫЙ РЕАЛИЗОВАННЫЙ ПЛАН
«ГЕНЕРАЛЬНОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ» МОСКВЫ.
КОНЦЕПЦИЯ, ЗАМЫСЛЫ, РЕЗУЛЬТАТЫ**

Аннотация: Во второй половине XVIII в. правительство Екатерины II проводило масштабную реформу преобразования города. В ходе нее город приобретал новые черты, дающие ему возможность исполнять свои функции. Составной частью этих преобразований была программа создания так называемого «регулярного города». Она преследовала задачу упорядочить городскую планировку и застройку с целью придания городу импульса для активного развития. Особое внимание уделялось двум столицам — Петербургу и Москве. Во втором случае дело было затруднено большим возрастом поселения и устоявшейся планировкой. Для реализации программы был создан ряд органов: «Комиссия для строения», «Каменный приказ», «Экспедиция Кремлевского строения», «Комиссия для сочинения плана столичного города Москвы». В их работе были задействованы крупнейшие архитекторы и иные специалисты того времени, в том числе В. И. Баженовым, М. Ф. Казаков. Был подготовлен план реконструкции города, осуществлена перепланировка его центра, возведен целый ряд новых зданий. Для реализации плана реконструкции были подготовлены предприятия, которые обеспечивали проект строительными материалами. Во второй половине XVIII в. Москва постепенно утрачивала черты феодального города-крепости и приобретала облик современного города. За эти годы город приобрел многие черты своего облика, которые сегодня являются его визитной карточкой.

Ключевые слова: архитектура, В. И. Баженов, город, Москва, регулярный город, реформа города, городская культура.

Информация об авторе: Алексей Викторович Белов — кандидат исторических наук, доцент, Институт российской истории Российской академии наук, ул. Д. Ульянова, д. 19, 117136 г. Москва, Россия. E-mail: belovavhist@mail.ru

Дата поступления статьи: 08.10.2017

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Белов А. В. Создание регулярного города во второй половине XVIII в. Первый реализованный план «генеральной реконструкции» Москвы. Концепция, замыслы, результаты // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 293–304.

Планы переустройства «Столичного Города москвы». 7 июля 1775 г. Екатерина II утвердила план, предусматривающий комплексную реконструкцию Москвы¹. Без преувеличения это был первый обширный проект перестройки города, который предусматривал не только применение ряда формальных улучшений, но вел к изменению характера внутренней структуры города, а также придания его облику иного содержания.

Главной его задачей было не только превращение Москвы в современный, пригодный для жизни и развития город, но и придание ему облика столичного города и возможностей исполнять свои столичные функции («...к споспешествованию в выстройке первопрестольного города»), тем более что в соответствии с нормами того времени «Первопрестольная» должна была обрести облик, соответствующий ее официальному статусу.

Для реализации переустройства Москвы по штатам 1782 г. полагалось иметь ей «для надзирания над строениями и снятия планов» одного архитектора с жалованием в 300 руб. в год и при нем двух помощников (по 120 руб.) и четырех «архитектуры учеников» (по 60 руб.)².

Впрочем, реализация данной программы началась значительно ранее, фактически сразу с вступлением императрицы на российский престол. Еще 11 декабря 1762 г. Комиссия для строения Санкт-Петербурга, учрежденная в 1737 г., была преобразована в Комиссию для строения Санкт-Петербурга и Москвы, что также указывает на общий характер обоих городов и одну задачу — придание им статусного облика столиц Российской империи. Кроме того, важное место в деле реконструкции «Первопрестольной» играла созданная в 1768 г. Экспедиция Кремлевского строения во главе с В. И. Баженовым. Она действовала в рамках тех же задач, что и «Комиссия для строения», но объектом своей деятельности имела только Кремль [1, с. 203].

Итогом работы «Комиссии для строения» на подготовительном этапе стал созданный ей «Прожектированный» план Москвы 1775 г. Созданием его руководили П. Н. Кожин и Н. Лепан. Проект предусматривал не только применение ряда формальных улучшений, но и вел к изменению характера внутренней структуры Москвы и ее облика.

Летом 1790 г. с целью уточнения проекта переустройства города была учреждена «Комиссия для сочинения плана столичного города Москвы», к работе в которой был привлечен М. Ф. Казаков, оказавший заметное влияние на создание нового облика «Первопрестольной», вошедшей в историю под именем «допожарной Москвы».

Проекты намечали комплекс решительных мер по переустройству Москвы. Так, город разделяли на части. Центр предполагалось застроить исключительно каменными зданиями. Уничтожению подлежали старые укрепления Белого города, на месте которых разбивалось кольцо бульваров, перекрываемых двенадцатью площадями. Возводились для Москвы как столичного центра крупные публичные здания. Территории расчищались под ряд крупных площадей, застройка которых по периметру производилась исключительно «регулярными сплошными строениями». Используемые при этом «крупный масштаб и строгое единство ансамбля центра» должны были придать «Первопрестольной» «черты торжественности и величия», соответствующие ее статусу столичного города [1, с. 211].

¹ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 578. Часть V. Л. 169.

² РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 575. Часть I. Л. 166.

Внимание обращалось и на благоустройство, в частности, на улучшение санитарного состояния рек, на борьбу с наводнениями. Так, планировалось выкопать водотводный канал на Москве-реке (осуществлен тогда же) и покрыть «глухим сводом» часть течения реки Неглинной (осуществлен после 1812 г.) и др.

Программы реконструкции города 1775 и 1790 гг. были приняты к исполнению главнокомандующими Москвы³, но претворить их в жизнь в скором времени оказалось крайне непросто.

Каменный приказ в Москве. Указом «Правительствующего Сената» 1763 г., изданного во исполнение именного указа императрицы «Повеления об учреждении особой для строения Санкт-Петербурга и Москвы комиссии», было принято решение повести крупную градостроительную программу. В том числе императрицей было «повелено» в связи с тем, что «Москва по древности строения своего по ныне в надлежащий порядок не пришла, и от беспорядочного и тесного деревянного строения, от частых пожаров в большое разорение живущих вводить. По множеству ж деревянного строения и безпрестанной впредь от вновь строящегося прибавки, в строительном лесу является недостаток, да и от пожарного случая неизбежная опасность и разорение: тоб оной комиссии рассуждение свое о проведении ее, дабы хотя на будущее время жители, елико возможно от тех убытков спасены были, положи, ко учреждению, по примеру как при предках Е.И.В. было Каменного приказа, на каком основании оному быть [вновь]».

Однако масштабные преобразования натывались на ряд препятствий. Пожалуй, главное из них заключалось в том, что Россия являлась страной с ограниченными материальными ресурсами и необходимостью значительных затрат для их добычи. Чтобы смягчить это, было принято решение сконцентрировать «в одном ведомстве» Каменного приказа «доставление материалов». Сюда входили вопросы о транспортировке «принадлежащих к строениям материалов, по достоверным изысканиям к тому способных мест, с значением к открытию промыслов, и к заведению заводов самоближайших и надежнейших средств и выгод» и обеспечение «к незатруднительному доставлению [на стройку] всего к тому нужного»⁴.

В ведении Каменного приказа находились «обывательские дома, публичные строения, гостиные дворы, торговые ряды и лавки, подворья фабрик и порозжие места положены на генеральном плане»⁵.

Кроме того в ведении Каменного приказа необходимо было состоять «равно художникам, ремесленникам, мастеровым и прочим до строений принадлежащим работным людям повелено быть в ведомстве приказа, с таким предписанием, чтоб практику производить хорошим мастерством и прочною работою». В 1775 г. при нем был учрежден особый «архитекторский класс». Впрочем, в нем готовили не столько архитекторов, сколько, выражаясь современным языком, высококвалифицированных рабочих строительных специальностей (камнетесов, каменщиков и т. п.)⁶.

Задача Каменного приказа совместно с наместником в Москве и в губернии был набор мер к «споспешествованию» в первую очередь двух задач. Первая — к «украшению Первопрестольного града Москвы, и чтоб здания в нем публичных и частных людей с одной стороны знаменитости его соответствовали». Вторая — обеспечение в процессе перестройки «возможное облегчение и выгоды» для населения.

³ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 578. Часть V. С. 169.

⁴ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 568. С. 126.

⁵ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 568. Л. 129 об.

⁶ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 568. Л. 121 об.

Впрочем, дело не заладилось. Весной 1779 г. обер-полицмейстер Москвы Николай Петрович Архаров вернулся в «Первопрестольную» из Санкт-Петербурга после встречи с императрицей. С собой он привел «высочайший рескрипт», содержание которого сводилось к тому, что Екатерина II выражала недовольство недостаточными темпами работы Каменного приказа «к выстройке Города Москвы», иными словами, к кардинальному ее переустройству с целью превращения в полноценную столицу по виду и, как следствие, качеству требуемой для этого инфраструктуры. Необходимо отметить, что Каменные приказы были учреждены только в двух городах — Санкт-Петербурге и Москве, т. е. работали исключительно на столицы.

Причины остановок генерал-губернатор М. Н. Волконский объяснял недостатками постановления об учреждении Каменного приказа, которое оказалось крайне общим: «...так пространно и обширно, — писал он, — что оному кажется неудобно исполняемо». Однако еще одну, особую причину неудач при реализации плана переустройства города он усматривал в дороговизне строительного материала и в целом его нехватки. Каменному приказу, по мнению М. Н. Волконского, необходимо было иметь в своем ведомстве «кирпичные партикулярных людей заводы». В противном случае их хозяева «как всякой партикулярной человек заводит свой завод по собственному своему произволению и по возможности своего достатка, то Каменной приказ не может ему приказывать делать больше кирпича». В 1753 г. по утверждению наместника в Москве было 72 кирпичных завода. Но к 1760 г. хозяева «многие заводы кинули» и их осталось 37. На момент составления доклада (30 мая 1779 г.) заводов было еще меньше. Таким образом, при проводимой массовой перестройке большого города, к тому же в это время активно увеличивающегося («а ныне строение как казенного так и партикулярного весьма умножилось») в соответствии с планами императрицы и в рамках работы Каменного приказа, кирпича не хватало, а цены на него стремительно росли.

В этих условиях, как писал еще в мае 1779 г. Н. П. Архаров, Каменный приказ «обширную должность на него возложенную, не находится и не будет находиться в состоянии ни когда действительно его исполнить». Наместник, посоветовавшись с главой каменного приказа М. М. Измайловым и обер-полицмейстером Н. П. Архаровым, предложил ряд мер для улучшения ситуации. В первую очередь, завести в ведомстве Каменного приказа собственные заводы кирпичные и черепичные. На эту работу не требовалось дополнительных ассигнований, так как можно было использовать ранее выделенные деньги, «а впредь погодно производить по сту по пятидесяти тысяч четыре года, то есть считая с нынешним годом по 1783-й год, а с сего года больше уже денег не отпускать, ибо ежели каменной приказ получит за прошлые годы всю сумм сполна и за последние четыре года, то будет в получении иметь больше миллиона»⁷.

При концентрации производства кирпича в руках Каменного приказа станет возможным «от порядочного за ними присмотра кирпича против прежних лет в заготовлении гораздо больше приумножено, которого в положенную шести вершковую пропорцию сделано 50.200.000 [штук кирпича] и по учиненным пробам будучи сам собою гораздо больше и в доброте лучше и прочнее, одинаков на всех заводах».

Помимо кирпича, заводы целенаправленно делали черепицу. Существовал особый проект перекрытия всех крыш города этим негорючим и при этом эстетически выглядящим материалом, придающим городу весьма привлекательный облик. Глава приказа полагал возможным осуществить эту программу за 50 лет, произведя для Москвы 13 500 000 штук черепицы, считая эту цифру с учетом потерь от пожаров⁸.

⁷ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 568. Л. 117–117 об.

⁸ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 568. Л. 123 об.

Известно, что императрица специально выделяла средства на кирпичное и черепичное производство в Москве под началом Каменного приказа. «Ассигнованную» от нее сумму глава Каменного приказа пустил на развитие производства в Москве, предполагая возратить их в казну не более чем «в 6 лет».

В преддверии 1779 г. Каменным приказом в Москве был утроен по крайне мере один «черепишный завод» («на сем вновь заведенном заводе»). На этом (и, возможно, других производствах) только летом 1778 г. было изготовлено до 2 000 000 черепицы! Причем, как утверждал его глава, «самой годной и прочной, и не только в чем уступающей в доброту голландской, но еще оной видом больше»⁹.

1786 г. — начало работ по реконструкции центра города. К этому времени главнокомандующим Москвы Я. А. Брюсом был представлен императрице план перестройки центральной части Москвы, позже «Высочайше» ей утвержденный. Реализация проекта «начало свое возымело» весной 1786 г. и преследовало своей целью в первую очередь «приведение Красной площади, и площади Охотного ряда в вид предполагаемой», возведение нового Гостиного двора, а также возведение «публичных казенных строений»¹⁰.

В феврале 1786 г. главнокомандующий П. Д. Еропкин в ходе реконструкции города готовил под снос «на очищение всей площади Охотного ряду и Моисеевских богаделен», на что требовалось 15 500 руб. Одновременно он предполагал обновить Красную площадь.

Важность кардинального преобразования этой части города не вызывала вопросов. Пространство современного Охотного ряда представляло собой следующую картину: «Площадь где охотной ряд назначена быть тем же городовым планам... на той площади прегнуснейшее строение лавки деревянные того Охотного ряда, равно как из зади деревянные лавки Мучнова ряду, посредине площади развалившийся питейный дом, а вдоль по Неглинной зады разных господских домов составляющие совершенное безобразие и нечистоту лутчей части города, то есть средины, я для того положил быть лавкам что б всю ту дурноту закрыть»¹¹.

Кроме претензий к эстетической неряшливости, большие нарекания у полиции имел один из участков — так называемый Обжорный ряд. Находясь в «узком и закрытом» месте, он славился как часть города, «где происходили всякие непозволенности», в том числе и продажа «из дворов краденых вещей».

Перестройка Охотного ряда — важнейшей торговой части города — не могла обойтись без «могущих быть роптаний и прихотных требований». Дабы избежать их, главнокомандующий Москвы Я. А. Брюс при новом обустройстве мест «под строение каменных лавок на тех площадях купцами» принципиально не «входил... в раздачу сих мест», передав это дело исключительно купеческому обществу, которое кончили его «безобидно и уравниательно по жеребью»¹².

Процесс перестройки главнокомандующий планировал завершить «настоящим годом» (1786). Пользуясь прекрасной для возведения строений погодой первых двух летних месяцев 1786 г., он добился возведения ряда строений «одних партикулярных больших и малых каменных до 120-и, а лавок каменных же до 200». Кроме того, Я. А. Брюс добился от купцов согласия построить свои давки в собственных домах

⁹ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 568. Л. 129.

¹⁰ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 576. Л. 290.

¹¹ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 578. Часть I. Л. 12.

¹² РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 576. Л. 290.

«в разных частях города». Распространение их из центра буквально по всему городу (при отсутствии в это время магазинной торговли) благоприятствовало и снабжению населения и росту оборотов.

Работы в центре шли быстро и успешно. 29 июня 1786 г. Я. А. Брюс сообщал в Петербург: «Красная площадь и площадь Охотного ряда строением производятся, также с успехом, и уповаю что будущим годом... то оби сии Площади к немалому украшению города будут окончены и очищены»¹³.

Надо сказать, что работы в этом отношении велись достаточно жестко. Так, например, на пространстве Охотного ряда получил землю купец Никита Павлов — человек знатный и уважаемый, пребывающий в ранге именитого гражданина. Помимо этого, у него была еще одна заслуга перед властью: он уступил «крепостной своей земли в 176 саж.» под расширение Водоотводного канала, возводимого для недопущения страшных наводнений. В качестве «удовлетворения» Н. Павлову и были выделены «позже место в Охотном ряду». Екатерина II лично рассматривала просьбу именитого купца, но отказала и ему, так как это нарушало уже утвержденный план перестройки Москвы. Кроме того, она приказала властям города «во чищение же площади и в производство строения держаться во всем того плана».

Есть и другие примеры упорства императрицы в деле благоустройства Москвы в соответствии с утвержденным ей планом. Без ее личного ведома даже генерал-губернатор П. Д. Еропкин не мог дать разрешение застраивать пустующие места такой влиятельной особе, как Варваре Васильевне Голицыной, супруге генерал-майора, князя Сергея Федоровича Голицына, так как это не входило в план переустройства города¹⁴.

Столь же решительно Екатерина II поступила в отношении Воспитательного дома — учреждения, ей покровительствуемого. При его попытке увеличить свою территорию за счет нарушения плана застройки города, государыня отметила, чтобы Воспитательный дом «в построения своих соображался с высочайше опробованным... городу Москве планом» и в целом, «как и все прочие в империи живущие, должен держаться Узаконений и Установлений непременно и неукоснительно».

27 января 1786 г. главнокомандующий Москвы Я. А. Брюс сообщил Екатерине II, что стоящий в Китай-городе Москвы старый каменный Гостиный двор «по свидетельству архитектора и управы благочиния пришел в совершенную ветхость и угрожает разрушением и падением». В его стенах «кирпич и белой камень... во многих местах уже и выпадывает..., а равно крыша, стены и столбы начали обламываться от чего не токмо торгующие в магазейнах, но как оной двор положение имеет на четырех улицах, то проходящие и проезжающие подвергаются крайней опасности». Стоящие на воротах башни наклонились и «из перпендикуляру вышли». Решение могло быть только одно — сносить. Но это сооружение являлось главным местом, в котором буквально «все здешнее купечество складывает и хранит свои товары». Кроме того, правительство придавало большое значение именно гостиным дворам — в их повсеместном возведении видели способ активизации торговой жизни¹⁵.

Указом императрицы от 11 февраля 1786 г. обветшавший Гостиный двор был «отдан городу для умножения доходов его на разные нужные и полезные издержки, особливо де по части Приказа общественного призрения, с тем, чтобы в пользу городской казны может продано быть, как строение, так и место стоящее под оным, желающим выстроить вновь по планам» [3, с. 532].

¹³ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 576. Л. 328.

¹⁴ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 578. Часть V. С. 169–170.

¹⁵ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 576. Л. 279–279 об.

Московский архитектор подготовил план, поднесенный на высочайшее утверждение, по получении которого и начались работы, стоимость которых определили в 9 526 руб.¹⁶

В 1788–1789 гг. на продажу официально поступала вся объявленная не подлежащая ремонту казенная недвижимость. Наряду с прочим оправили на продажу и старый Гостиный двор, о чем был дан особый именной указ императрицы от 2 августа 1789 г. Здание делилось на «небольшие части», и любой из числа только московского купечества мог приобрести любую из них, но с условием: «кто какую часть купит, тот долженствует оную выстроить по плану, и с тем, чтоб верх и низ принадлежать одному хозяину». Кроме того, в продажу на тех же условиях отдавалось казенные земли и здания, «состоящие в линии с Гостиным двором» и принадлежавшие бывшему Сибирскому департаменту, питейные дома, а также «ростовское подворье, и другие церковные земли яко места казенные». За счет этого пространства предполагали расширить один из «лучей» Гостиного двора¹⁷.

Вырученные деньги предписывалось причислить к городovým доходам, «кроме получаемых за ростовское подворье и церковные земли». Эту сумму необходимо было полностью передать «в Государственный заемный банк, а от онаго следующая проценты производить тем кто сими местами владел». Позже с продажи от него и «казенных домов» выделялась сумма в 10 000 руб., которые власти имели право «употребить» на ремонт или покупку казенных строений в 1790 г. Всего в городскую казну с продажи поступило 111 927 руб. 18 $\frac{1}{4}$ коп. Но за выплатой долгов и обязательств (за церковные земли), а также из-за срочного выделения средств на ремонты мостов в бюджет Москвы пришло лишь 106 927 руб. 18 $\frac{1}{4}$ коп.¹⁸

План нового «гостиного Московского двора» был составлен по Высочайшему повелению «архитектором Гваренгием» (Кваренги). 10 октября 1789 г. он официально был передан главнокомандующему Москвы, после чего началась подготовка к строительству. В ноябре 1790 г. власти приступили к продаже торговых участков еще не торгового торгового заведения московскому купечеству. К началу апреля 1793 г. не только все места оказались распроданы, но и «часть уже Гостинного двора застроена, а для другой приготовлены к строению материалы»¹⁹.

Пришедший в 1790 г. новый главнокомандующий Москвы А. А. Прозоровский, сменивший П. Д. Еропкина, обвинил его в том, что при продаже мест в Гостином дворе наместник занизил стоимость материалов: 50 610 руб. вместо 171 746 руб. 59 коп.²⁰ Эту разницу город безвозвратно потерял.

В то же время с главной площади города убирали атрибуты войны и устраивали ее как место городской жизни: «Будь план Красной площади Высочайше опробован будет, то полагаю плац парад перевести в Кремль, чего для нужности туда и кордегард и стоящие на той площади пушки; и все сие так устроить как на плане показано, то ж и развалившееся Лобное место». Для этого наместник просил передать ему «те материалы, которые лежат в Кремле в небольшом числе оставшие после строения прежнего дворца без всякого употребления и приходят в разрушение». Все переустройство должно было обойтись в 8 400 руб. Отдельные работы для переноса военной части («На раз-

¹⁶ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 576. Л. 279 об.

¹⁷ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 582. Часть II. Л. 145.

¹⁸ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 582. Часть II. Л. 144.

¹⁹ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 582. Часть IV. Л. 65.

²⁰ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 582. Часть II. Л. 139–139 об.

ровнение парад плацу в Кремле»). Общие расходы на реконструкцию двух центральных площадей Москвы составляли 23 400 руб.²¹

Все указанное было выполнено, в том числе и перевод артиллерии и прочих военных служб в древний детинец, что преобразило Красную площадь, устранив ее военный и придав светский, торговый и рекреационный характер. Таким образом, именно в это время площадь получила современный (за исключением более поздних элементов советского пантеона) облик и характер.

Впрочем, перевод артиллерии в крепость имел и отрицательные последствия. Московский Кремль уже несколько столетий выступал как мощный духовный, религиозный центр. Городская артиллерия, установленная в непосредственной близости от древних культовых сооружений (нередко весьма ветхих), а также буквально под окнами Архиерейского дома неоднократно использовалась в «высокопраздничные дни» для салютования, в частности, победам российского орудия, которых в «век Екатерины» было немало. Применяемые для этой цели боевые орудия московского гарнизона производили страшный шум и даже разрушения! Это, естественно, вызвало страшное недовольство церкви и ее иерархов, требующих от властей и императрицы убрать пушки у них из-под окон.

В процессе реконструкции Красной площади расширялись идущие к ней улицы Китай-города — важного духовного и торгового центра Москвы. Эти важнейшие и оживленнейшие трассы были «в рассуждении тесноты не проездными». Таковы были Ильинская и Варварская улицы, «обе идущие через ряды на Красную площадь; тем же планом назначено по одной Ильинке отрезать 180 лавок с лучшими товарами Панского ряду; сии лавки есть крепостные (частные. — А. Б.) купеческие, на которых они все предъявляют крепости и купчие; и все составляют сумму до 280 000 рублей; равно есть несколько таковых же лавок по варварке и в большем числе от лобного места под гору к Москве-реке, и конечно более 700, которые должны от хозяев отойти». Однако, при данном варианте улучшения планировки значительное число семей оставались без источника пропитания: «в величайшем числе людей остается без всякого имущества доставляющего им несколько лет прокормление да и капиталу лишаются до 400 000 руб.». В виде компенсации московские власти планировали сыскать им места для лавок в пустующих частях города²².

Составной частью плана реконструкции Москвы являлся проект уничтожения старых крепостных стен, «разделяющая Белый город от Землянова». На всем ее протяжении (более десяти верст) планировалось устроить линию бульваров, украшенных массовыми зелеными насаждениями («назначено быть обсадки из деревьев»), иными словами, создать современное зеленое Бульварное кольцо²³.

Проект начал претворяться в жизнь еще при генерал-губернаторстве в Москве З. Г. Чернышева. В его правление появились первые посадки на двух отрезках — от Тверских до Никитских ворот и от Тверских до Петровских ворот. Новоучрежденные бульвары сразу же обсаживались деревьями. Причем только одного вида — березами.

Впрочем, на данном этапе реконструкции древние укрепления на месте будущих Тверского и Страстного бульваров были уничтожены явно не полностью, так как освободившееся пространство составило всего 1 в. 147 саж. Обсадка же доходила только «до Петровских ворот». Таким образом, первым бульваром Москвы был не только

²¹ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 578. Часть I. Л. 10.

²² РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 578. Часть I. Л. 11–11 об.

²³ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 578. Часть V. Л. 169–169 об.

Тверской, но и Петровский, учитывая прямое указание на него автора источника и общую малую протяженность высаженных деревьев. Впрочем, и высаженные березки к 1790 г. «посохли и свалились».

Таким образом, главнокомандующий З. Г. Чернышев не смог реализовать план Екатерины II по созданию в Москве внутреннего зеленого полукруга будущих бульваров. Правда, он честно исполнял монаршую волю и освобождал Москву от стен Белого города, но не создавая на их месте никаких новых коммуникация и насаждений. Появлявшееся таким образом пустое пространство стремительно осваивалось предприимчивыми москвичами. К 14 февраля 1790 г. «на долготе всей означенной окружности», освобожденной и подготовленной под бульвары, уже стояло 25 казенных и 108 частных зданий, в том числе и «каменные не малой суммы стоящие». Причем все они были выстроены, если верить П. Д. Еропкину, сменившему З. Г. Чернышева, всего за несколько лет правления последнего.

Сносить здания, незаконно построенные по линии проектируемых бульваров, по мнению П. Д. Еропкина, было нежелательно, так как «казна и владельцы сих домов потерпят чувствительной убыток; особливо те, которых все имение состоит во оных домах, и которые одним только ими себя и содержат, могут придти в крайнее разорение»²⁴.

Одновременно с расчисткой стен Белого города шел процесс уничтожения деревоземляных укреплений «на окружности простирающейся более четырнадцати верст, которая разделяет Земляной город от Камор коллежского вала». Таким образом, речь идет о Земляном городе. При этом, согласно планам Екатерины II, процесс должен был двигаться в противоположную сторону. Его валы намечалось восстановить и уже вдоль них («в параллель») вести посадку деревьев. Это предписание и выполнял З. Г. Чернышев, при котором Земляной вал таким образом «обделан был на две версты сто восемьдесят сажень». Но вскоре и этот проект был им «оставлен», а «устроенное» к 1790 г., как писал императрице наместник в Москве П. Д. Еропкин, «приходит в разрушение»²⁵.

При этом большая часть Земляного вала к моменту составления отчета вообще не существовала: «во многих местах срыт и никаких знаков уже по себе не оставил». На освободившемся пространстве появилась обширная незаконная застройка: 52 казенных и 182 «партикулярных» здания, сносить которые власти опасались²⁶.

Итоги реализации плана реконструкции Москвы к концу правления Екатерины II. Пришедший в 1790 г. на место главнокомандующего Москвы А. А. Прозоровский уже через год руководства столичным городом пришел к неутешительному выводу: «...высочайше конфирмованного городу Москве Плана выполнит не можно», о чем он 15 июня 1790 г. и 5 марта 1791 г. письмом доложил императрице. Суть проблемы сводилась к тому, что за годы, протекшие с момента введения плана, застройка в городе часто велась вопреки утвержденной схеме. Многие здания из тех, которые намечалось оставить без починок и в результате ветхости заменить, продолжали стоять: хозяевам было дешевле подновлять свои дома, нежели вкладываться в строительство новых. Многие сооружения вообще были «не в принадлежащих местах выстроены». Делалось это, как отмечал А. А. Прозоровский, «при разных начальствах, с позволения и без позволения, а паче по слабости полиции». Наибольшую проблему составляли площади, которые мгновенно заполнялись торговыми лавками и были «почти все засорены». Увидев нарушения одних, другие также начинали «вносить просьбы, о позволении им на таких же не принадлежащих местах строиться».

²⁴ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 578. Часть V. Л. 169 об.

²⁵ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 578. Часть V. Л. 170 об.

²⁶ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 578. Часть V. Л. 170 об.

Вернуть ситуацию к изначальной главнокомандующий в Москве считал абсолютно невозможным, так как для этого пришлось бы сносить вновь выросшую незаконную застройку, значительная часть которой была в камне.

Вместо этого наместник попытался изменить план застройки города исходя из произошедших изменений. Однако и это оказалось «совокуплено с затруднениями». Во-первых, как пояснил ему архитектор Карин, «полиция, давая планы на дворы, не вносила в копию Генерального плана, и оной каков от Каменного Приказу поднесен был к ВАШЕМУ ВЕЛИЧЕСТВУ и удостоен ВЫСОЧАЙШЕЙ конфирмации, то и теперь находится в самом том же положении». Во-вторых, сам архитектор отказался от приказа А. А. Прозоровского составить уточненный план, боясь взять на себя пересмотр Высочайше утвержденного проекта, который «и теперь находится в самом том же положении». В итоге А. А. Прозоровский решил, что ему не будет проку от этого помощника, «разсмотря сего Карина, что он и знания к порученному обширному тому исполнению не имеет, да и натурально человек нерешимой», и возложил исполнение своего распоряжения «на полковника Огаркова, находящегося главным при Дорожной здешней экспедиции, на инженер-майора Бланкеннагеля, остающегося при водопроводном канале, так как обе сии Комиссии теперь за неотпуском денег ни какого действия не имеют, о кроме смотрения за сделанною уже работою; а равно присовокупил к ним и Архитектора Кашакова; которым в ведомство отдал архитектора Каринга и некоторое число офицеров, оное дело знающих»²⁷. Они-то и готовили уточненную версию плана улучшения Москвы.

Заключение. Предпринятая в правление Екатерины II реконструкция Москвы была первой масштабной реформой облика и структуры города, предшествовавшая процессам советского времени, но преследовавшая те же задачи: сделать Москву городом, удобным для жизни, соответствующим требованиям как нового времени, так и официальному званию столицы великого государства. Проект преобразований был тесно связан с именем выдающегося русского архитектора М. Ф. Казакова, а реализация замыслов проводилась комплексно с опорой на специально создаваемые и успешно функционирующие структуры.

В ходе екатерининской реконструкции «Первопрестольная» меняла планировку, застройку, которая велась по регулярному плану. Так, в частности, в рамках этого проекта началось обустройство полукольца бульваров и улиц по линии укреплений Белого и Земляного города. Кардинально поменял свой облик Охотный ряд. Возводились новые здания, в первую очередь определявшие ее лицо и позволяющие исполнять при данные функции (административные, хозяйственные, социальные, культурные и т. д.).

Одним из них должен был стать строящийся в Московском Кремле комплекс присутственных мест Москвы и Московской губернии. Однако проект оказался настолько удачным и представительным, что лично был изъят Екатериной II у местных органов и передан в распоряжение работающих в Москве общеимперских структур, в первую очередь Сената. При этом потенциал, заложенный в проект комплекса, оказался настолько значителен, что и ныне его здание исполняет исключительную общегосударственную функцию, достойно исполняя роль резиденции главы государства.

Впервые в истории велись целенаправленные работы по благоустройству города. С целью их активизации были предприняты меры по концентрации материальных средств в руках Каменного приказа, подготовлены заводы для создания более дешевых строительных материалов, созданы их запасы. В рамках реконструкции Москвы

²⁷ РГАДА. Ф. 16. Оп. 1. Д. 582. Часть II. Л. 103–103 об.

в центре сносились старые сооружения, которые не только портили облик столицы, но и несли в себе откровенную санитарную опасность. Был реконструирован каменный мост. Заработали водоотводный канал и мытищенский водопровод.

Усилия Екатерины II и ее наместников дали свои плоды. Город заметно менялся, хотя и не в той степени, как ожидалось: многое приходилось делать с самого начала, к тому же в условиях хронической нехватки средств из-за ведущихся войн. Перестройка города по новому высочайше утвержденному плану архитектора М. Ф. Казакова не была доведена до конца, но тем не менее имела заметные итоги. «Первопрестольная» приобретала черты современного столичного города. По свидетельству современников, Москва начала XIX в. являла собой «прекрасное зрелище» [2, с. 150]. Ее развитие было еще впереди, как и многое начатое великой императрицей, но наполеоновское нашествие уничтожило город в том виде, в каком его устраивали во второй половине XVIII столетия. Узнав о последствиях «Великого пожара», автор московской реконструкции М. Ф. Казаков не выдержал трагического известия, умер. Однако его идеи и проекты были востребованы на следующем этапе, многое воплотившем из задуманного при Екатерине II.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Герасимов Ю. Н., Панухин П. В., Швидковский Д. О. Ансамбли Москвы эпохи классицизма // Архитектурные ансамбли Москвы XV – начала XX веков: Принципы художественного единства / под ред. Т. Ф. Саваренской. М.: Стойиздат, 1997. 471 с.
- 2 Евсина Н. А. Русская архитектура в эпоху Екатерины II. СПб.: Наука, 1994. С. 150. 224 с.
- 3 Полное собрание законов Российской империи. Собр. первое (ПСЗ-I). СПб.: Тип. II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830. Т. XXII. № 16324. 532 с.

© 2018. Aleksei V. Belov
Moscow, Russia

CREATION OF THE REGULAR CITY IN THE SECOND HALF OF THE 18TH CENTURY. THE FIRST EXECUTED PLAN OF “GENERAL RECONSTRUCTION” OF MOSCOW. CONCEPT. IDEAS. RESULTS

Abstract: In the second half of the 18th century Catherine II's government undertook large-scale reform of transformation of the city, during which it acquired new features that opened up the possibility of fuller executing of its functions. The program of creation of the so-called “regular city” came to be a component of these transformations. It pursued the objective of ordering city planning and building with a purpose of boosting the city's development. Special attention was paid to capitals, St. Petersburg and Moscow. The second case highlighted the issue of big age of the settlement and long-standing city planning. For implementation of the program a number of bodies was created: “Commission for a structure”, “The stone order”, “Expedition of the Kremlin's

structure”, “Commission for the composition of the planning of the capital city of Moscow”. The leading architects and other experts of that time were involved including V. I. Bazhenov, M. F. Kazakov. Thus city redevelopment plan was prepared, re-planning of its center is carried out, and a number of new buildings was built. The rebuilding plan’s implementation made it necessary to build enterprises providing the project with construction materials. In spite of the big losses during fires in the cities in 1812, town-planning project of Catherine II became a basis of the new plan of restoration of Moscow. In the second half of the 18th century Moscow gradually lost features of the feudal fortified city acquiring numerous elements of its modern trademark look.

Keywords: architecture, V. I. Bazhenov, city, Moscow, regular city, reform of the city, city culture.

Information about the author: Aleksei V. Belov — PhD in History, Associate Professor, Institute of the Russian History of the Russian Academy of Sciences, D. Ulianova St., 19, 117136 Moscow, Russia. E-mail: belovavhist@mail.ru

Received: September 08, 2017

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Belov A. V. Creation of the regular city in the second half of the 18th century. The first executed plan of “general reconstruction” of Moscow. Concept. Ideas. Results. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 293–304. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Gerasimov Iu. N., Panukhin P. V., Shvidkovskii D. O. Ansambli Moskvy epokhi klassitsizma [Moscow’s ensembles of the classicism age]. *Arkhitekturnye ansambli Moskvy XV – nachala XX vekov: Printsipy khudozhestvennogo edinstva* [Architectural ensembles of Moscow of the XV – beginning of the XX centuries: Principles of artistic unity], ed. by T. F. Savarenskoi. Moscow, Stoiizdat Publ., 1997. 471 p. (In Russian)
- 2 Evsina N. A. *Russkaia arkhitektura v epokhu Ekateriny II* [Russian architecture in the era of Catherine II]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994. 224 p. (In Russian)
- 3 *Polnoe sobranie zakonov Rossiiskoi imperii. Sobranie pervoe* (PSZ-I) [Complete set of laws of the Russian Empire. Coll. the first (PSZ-I)]. St. Petersburg, Tipografiia II Otdeleniia Sobstvennoi Ego Imperatorskogo Velichestva Kantseliarii, 1830. Vol. XXII, no 16324. 532 p. (In Russian)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. В. С. Белгородский
г. Москва, Россия

© 2018 г. Т. В. Белько
г. Тольятти, Россия

© 2018 г. В. А. Краснощеков
г. Тольятти, Россия

О СВОЕОБРАЗИИ НЕКОТОРЫХ ЭЛЕМЕНТОВ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ СРЕДНЕГО ПОВОЛЖЬЯ СЕРЕДИНЫ XIX – КОНЦА XX ВВ.

Аннотация: В статье рассматривается такая область декоративно-прикладного искусства Среднего Поволжья середины XIX – конца XX вв., как резьба по дереву, в частности ее применение в украшении предметов повседневного быта, орудий труда. На основе анализа архивных документов, музейных фондов и литературных источников был подтвержден тезис о том, что, несмотря на отсутствие (в силу особенностей развития региона) четко выраженной региональной индивидуальности, допустимо говорить о своеобразии некоторых элементов декоративно-прикладного искусства Среднего Поволжья, выраженном в художественной резьбе по дереву на предметах повседневного быта. Особое внимание авторы уделяют деятельности Жигулевской фабрики художественных изделий, занимавшей в 1960–1980-е гг. ведущее место в Среднем Поволжье по выпуску сувениров, деревянной посуды и некоторых других изделий декоративно-прикладного характера.

Ключевые слова: Среднее Поволжье, декоративно-прикладное искусство, резьба по дереву, орнамент.

Информация об авторах:

Валерий Савельевич Белгородский — доктор социологических наук, профессор, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство.), ул. Садовническая, д. 33, 117997 г. Москва, Россия. E-mail: rectormgudt@mail.ru

Татьяна Васильевна Белько — доктор технических наук, профессор, Поволжский государственный университет сервиса, ул. Гагарина, д. 4, 445677 г. Тольятти, Россия. E-mail: belko@tolgas.ru

Владимир Александрович Краснощеков — кандидат исторических наук, доцент, Поволжский государственный университет сервиса, ул. Гагарина, д. 4, 445677 г. Тольятти, Россия. E-mail: kulbiaka@yandex.ru

Дата поступления статьи: 26.12.2017

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Белгородский В. С., Белько Т. В., Краснощеков В. А. О своеобразии некоторых элементов резьбы по дереву Среднего Поволжья середины XIX – конца XX вв. // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 305–319.

Декоративно-прикладное искусство, будучи элементом традиционной культуры, всегда было и остается действующим инструментом, преобразующим и обогащающим современную российскую культуру, состоящую из региональных культур. Выявление взаимосвязи прошлого и настоящего в декоративно-прикладном искусстве регионов может послужить отправной точкой поиска возможностей для решения современных проблем, как самих регионов, так и страны в целом. Анализ декоративно-прикладного искусства Среднего Поволжья¹ способен предоставить интересный материал для всестороннего осмысления отечественной истории искусств.

Являясь территорией проживания коренных народов, имеющих древние культурные традиции (чуваши, мордва, татары), достаточно поздно колонизированной выходцами из различных регионов европейской части Российской империи, а также Германии², Среднее Поволжье не может похвастаться четко выраженной региональной индивидуальностью в области декоративно-прикладного искусства. Тем не менее именно наложение различных этнокультурных факторов позволяет говорить о некотором своеобразии декоративно-прикладного искусства Среднего Поволжья как объекта исследования.

Предметом нашего рассмотрения стали элементы декоративно-прикладного искусства, выраженные в украшении художественной резьбой по дереву предметов повседневного быта (орудий труда, предметов домашнего обихода, хранения и переработки пищи) Среднего Поволжья середины XIX – конца XX вв.

Достаточно широкие хронологические рамки (середина XIX – конец XX вв.) позволяют выявить и сравнить особенности качественного изменения элементов декоративно-прикладного искусства Среднего Поволжья в динамике. Предмет нашего исследования находился в медленном, хотя и постоянном развитии и оставался практически неизменным до нижней границы этого периода, да и повседневная культура региона полностью сложилась только в XIX в. Именно с этого времени можно говорить о каком-то своеобразии элементов декоративно-прикладного искусства Среднего Поволжья. Верхняя же граница обозначает пик наивысшего проявления элементов декоративно-прикладного искусства в традиционных формах культуры, проявившегося в деятельности Жигулевской фабрики художественных изделий.

Материал исследования основан на объектах материальной культуры XIX–XX вв., хранящихся в фондах музеев городов Самары, Сызрани, Димитровграда, Москвы, Сергиева Посада; историко-культурологической и искусствоведческой литературы, посвященной Среднему Поволжью и документах фондов Архивного отдела администрации г. о. Жигулевск (Ф. Р-33, Р-35), Российского государственного архива социально-политической истории (РГАСПИ. Ф. 17).

В ходе исследования использовались историко-культурологический и формально-стилистический методологические подходы, а также метод сравнительного анализа. Эти методы позволили оценить декоративно-прикладное искусство Среднего Поволжья середины XIX – конца XX вв. как явление культуры и искусства в исторической перспективе, а также рассмотреть декоративно-прикладное искусство региона через сходство и различие его формальной структуры.

¹ Исторически границы Среднего Поволжья в исследуемый период менялись, как правило, это имело административные причины. Принимая во внимание ряд природных демографических, национально-экономических условий, к Среднему Поволжью относят территорию, на которой в настоящее время расположены Республика Татарстан, Самарская, Саратовская, Ульяновская и Пензенская области [14, с. 7; 20].

² Формирование русского населения Среднего Поволжья происходило на протяжении XVI–XIX вв. за счет переселения из других мест [2; 4, с. 89–97; 17, с. 232–235].

К сожалению, формат публикации не позволяет охватить все стороны декоративно-прикладного искусства региона. Например, изучение деревянного зодчества Среднего Поволжья, которое базируется на достаточно объемном материале, вполне может послужить темой для отдельного исследования. Поэтому мы сосредоточимся в своей работе на бытовом проявлении декоративно-прикладного искусства региона, нашедшем выражение в резьбе по дереву различных предметов повседневного быта.

В орнаментике традиционных предметов быта Среднего Поволжья до середины XIX в. доминировали геометрические мотивы, с присущей им геоцентрической системой картины мироздания [13]. Главным элементом этой системы являлся солярный знак — символическое изображение солнца в виде круга с вырезанными внутри лучами-радиусами. Это изображение встречается в трех основных видах: крест в круге (колесо с четырьмя спицами), колесо с шестью спицами и колесо с восемью спицами. Знаком колеса с шестью спицами (в славянской традиции — «громовой знак»), обозначался также Ильин день (20 июля) [8; 11].

Солярные знаки чаще всего можно видеть на традиционных предметах домашней утвари и женского рукоделия — вальках³, рубелях⁴ и прялках с бесконечными вариациями в рамках местных канонов тех областей, откуда прибыли переселенцы в регион Среднего Поволжья.

Разнообразные знаки солнца покрывают верхние «лицевые» (нерабочие) плоскости рубелей и вальков⁵ (рисунок 1), их ручки, широкие горизонтальные части прялок — донца и другие предметы повседневного быта⁶.



Рисунок 1 — Вальёк. Самарский областной историко-краеведческий музей им П. В. Алабина (СОИКМ). Основной фонд. КП 21772. Фото автора

Figure 1 — Valyok. Samara Regional Museum of Local History named after P.V. Alabin. The main storage of the museum. Entrance book KP 21772. Author's photo

³ Вальёк — предмет домашнего обихода для стирки («выколачивания») белья, короткий прямоугольный, обычно слегка выгнутый, деревянный (чаще всего из березы) брусок с ручкой.

⁴ Рубель — предмет домашнего обихода для глажения («катания») белья — плоский деревянный брусок (длиной 55–70 см, шириной 10–8 см в широкой части) с ручкой и рубчиками (полукруглыми выступами) на рабочей плоскости поперек его длины.

⁵ Самарский областной историко-краеведческий музей им П. В. Алабина (СОИКМ). Вальёк. 24x14,5x3,5 см. На лицевой стороне орнамент: восемь кругов со стилизованным цветком внутри, расположенных двумя вертикальными рядами и разделенных полосой из сплошных квадратов; на верхней утолщенной части ручки два резных креста и крест в круге. Основной фонд. КП 21772.

⁶ Городской музейный комплекс «Наследие» г. Тольятти. Форма для творожной пасхи. Начало XX в. Казанская губерния Тетюшский уезд, с. Монастырское. Дерево, столярная обработка, выемчатая резьба. 22x24x14 см. О. ф. КП 5311.

Солярные знаки имеются как на самых старых (по типу) предметах с геометрической резьбой, так и на более поздних, с росписью. Особенно традиционна для декора вальков и рубелей Среднего Поволжья геометрическая трехгранно-выемчатая резьба в сочетании со скобчатой (ногтевой) резьбой⁷ (рисунок 2).



Рисунок 2 — Рубель (фрагмент). Конец XIX в. Димитровградский краеведческий музей, г. Димитровград. Ульяновская обл., О. ф. КП-1309, инв. № 419. Фото автора
Figure 2 — Rubel (fragment). The end of XIX c. Dimitrovgrad Museum of Local Lore, Dimitrovgrad city. Ulyanovsk region. The main storage of the museum. Entrance book KP-1309, Inventory No. 419. Author's photo

Иногда орнамент состоит из одной, двух, трех или более отдельных розеток, а иногда резная композиция густо заполняет всю поверхность. В основном это разновидности «креста в круге» или «колеса»⁸.

На традиционных предметах быта жителей Среднего Поволжья часто встречается ромбо-точечная композиция — одна из первых ступеней народного декоративного творчества, выполненная самыми распространенными видами резьбы — контурной, геометрической двугранно- или трехгранно-выемчатой⁹. Ромбо-точечный орнамент представлял собой заштрихованный крест-накрест косыми линиями прямоугольник, символизирующий землю, и имел среди резчиков такое же название — «земля» [12, с. 44]¹⁰ (рисунок 3).



Рисунок 3 — Рубель. СОИМК им. П. В. Алабина. Основной фонд. Фото автора
Figure 3 — Rubel. Samara Regional Museum of Local History named after P. V. Alabin.
The main storage of the museum. Author's photo

⁷ Димитровградский краеведческий музей, г. Димитровград (Ульяновская обл.) Рубель. Конец XIX в. О. ф. КП-1309, инв. № 419

⁸ СОИМК им. П. В. Алабина. Валёк. 67 см. С одной стороны вырезаны рубцы, с другой стороны круглый орнамент, ручка заканчивается кружком с орнаментом. О. ф. КП 5112, инв. № Вб 278.

⁹ В Среднем Поволжье бытовали и другие виды резьбы, как, например, контурная или рельефная скульптурно-зооморфная.

¹⁰ Краеведческий музей г. о. Сызрань. Донце прялки. Контурная резьба. О. ф. КП-Д 224, инв. № 5675/2.

С середины XIX в. происходит постепенное преобразование геометрического орнамента в сторону его изобразительного наполнения. Геометрический и растительный мотивы зачастую мирно соседствовали в орнаменте, украшавшем предметы народного быта, взаимно дополняя друг друга. Изображение растительных мотивов в росписи базировалось на композиции геометрического узора — геометрические фигуры легли в основу изображения листьев, цветов. Это можно видеть, например, в украшении некоторых донец прялок Среднего Поволжья¹¹.

В конце XIX в. в резьбе по дереву проявляется повышенная декоративность, связанная, возможно, с тенденцией к ориентализму, пронизывающему весь XIX в., пиком которого можно считать его последнюю четверть. Среднее Поволжье не было исключением — поверхность солонок, рубелей (рисунки 4, 5) и вальков покрывается мелким густым геометрическим орнаментом, похожим на орнамент вышивок или ткачества [18, с. 113–180].



Рисунок 4 — Рубель (фрагменты). ГМК «Наследие» г. Тольятти. О. ф. КП 5517. Фото автора
Figure 4 — Rubel (fragments). 77x9,5 cm. 1896. The city museum complex “Heritage”, Togliatti. The main storage of a museum. KP 5517. Author’s photo

¹¹ Краеведческий музей г. о. Сызрань. Донец прялки. Растительный орнамент. Контурная резьба. О. ф. КП Д-224, инв. № 5466/2



Рисунок 5 — Солонки-кресла. XIX в. Среднее Поволжье. Трехгранно-выемчатая резьба. ГИХМЗ, г. Сергиев-Посад. О. ф. № 3553д (слева), 4647д (справа)

Figure 5 — Salt shakers in the form of an armchair. XIX c. The Middle Volga region. Triangular-notched carving. State Historical and Art Museum-Reserve, Sergiev-Posad. The main storage of a museum. Inv. No. 3553д (left), 4647д (right)

Одним из наиболее своеобразных мотивов, характерных для средневожской плоскорельефной резьбы было изображение полудев-полурыб — «фараонки». В русском фольклоре так назывались духи воды обоих полов [16, с. 156–159]. «Фараонки» чаще всего являлись элементом домовой резьбы Поволжья [3; 9, с. 104], но встречались они на прялках и других предметах быта¹² (рисунок 6), хотя, скорее, как исключение.



Рисунок 6 — Валек. Государственный историко-художественный музей-заповедник (ГИХМЗ), г. Сергиев-Посад. О.ф. №3545д.

Figure 6 — Valyok. State Historical and Art Museum-Reserve, Sergiev-Posad. The main storage of a museum. Inventory No. 3545д.

¹² ГУК МО «Сергиево-Посадский государственный историко-художественный музей-заповедник» (ГИХМЗ, г. Сергиев-Посад). Валек. О.ф. №3545д

Украшение деревянной посуды в народном быту Среднего Поволжья «не отличались особым изяществом» [19, с. 66–67]. Единственными разнообразными по форме и декоративной отделке предметами, которые можно отнести к разряду «посуда», были солонки. Это объясняется тем, что соли в быту придавалось особое значение [7, с. 44–55], а солонки занимали центральное организующее место во всем ансамбле утвари [6, с. 253]. Изготавливались солонки в основном из твердых пород дерева — березы, сосны, ели. В зависимости от местных традиций переселенцев, деревянные солонки на территории Среднего Поволжья различались по форме, способу изготовления и конструкции.

Выделяем несколько наиболее часто встречающихся в регионе, вариантов форм солонок: солонки в форме птицы и солонки-кресла.

Солонки в виде плывущей птицы с головой утки чаще встречались у выходцев из северных областей (Вологодская и Архангельская губернии), а также Смоленской губернии. Такие солонки, выдолбленные из цельного куска дерева, украшенные простой резьбой или росписью, напоминали форму ковшей, где хвост или голова птицы служили ручкой солонки, и имели отдвижную крышку. Крышка крепилась в хвостовой части с помощью вертикального деревянного гвоздя-шпунта. Часто солонки делали на невысоких подставках-ножках.

Широкое распространение в Среднем Поволжье получили так называемые солонки-кресла¹³ (рисунок 5), привнесенные выходцами из центрально-черноземных губерний. Они представляли собой сундучок с откидной крышкой и высокой задней стенкой [10, с. 42–44], по форме напоминая кресла. Даже отдельные их части назывались так же: подлокотники, спинка и т. п.

Размеры и пропорции солонок были разнообразны. Поверхность таких солонок, как правило, покрывалась сплошным мелким узором геометрической двугранно- или трехгранно-выемчатой резьбы из розеток и ромбов, реже росписью. Центральный мотив узора приходился на переднюю часть солонки и ее «спинку», схожую с задней стенкой гребня прялки, верхняя часть которой заканчивалась резьбой (изображение круга, розетки, ромба) с таким же геометрическим орнаментом, которым украшали и другие орудия женского труда (вальки, рубели).

Отдельным направлением в художественной резьбе по дереву в Среднем Поволжье, хотя и не настолько развитым, как, например, в Нижегородской губернии, являлось изготовление деревянных резных форм для пряников — пряничных досок. Нами было выявлено четыре типа пряничных досок, наиболее распространенных в регионе:

- «штучные», позволяющие сделать оттиск только одного пряника;
- «наборные», когда на доске размещались от двух¹⁴ и более¹⁵ изображений с одним и тем же или разными изображениями и сюжетами;
- двусторонние¹⁶ (рисунок 7);

¹³ ГИХМЗ, г. Сергиев-Посад. Солонки в виде кресла. XIX в. Среднее Поволжье. Трехгранно-выемчатая резьба. О. ф.: 1) 19,5x10,5x11,5 см. № 3553д; 2) 221x11x11 см. № 4647д

¹⁴ СОИКМ. Форма для пряников двойная. О.ф. № КП 618

¹⁵ СОИКМ. Форма для пряников. XIX – начало XX вв. 14x26 см, наборная, из 4 «шашек» с одинаковым орнаментом. По диагонали в каждом надпись «сыропн». О.ф. № КП 616.

¹⁶ В СОИКМ им. П. В. Алабина находятся три двусторонние пряничные доски, выполненные в стиле выемчатой резьбы, приобретенные в 1920-х гг. и датированные концом XIX – началом XX в. На первой доске (11x15 см) с одной стороны вырезана рыба, а с другой — животное. На второй (13x18 см) — с одной стороны вырезано 2 четырехугольника, покрытых орнаментом, с другой — 3 рыбы и 2 полукруглых углубления. На третьей (13x21 см) с каждой стороны вырезано по 2 прямоугольника, покрытых неглубоким, но четким простым геометрическим узором. См.: СОИКМ. Формы для пряников. О.ф. № КП 615, 617, 618.

— с надписями, причем это могло быть одно слово или буква.

К сожалению, до нас не дошли имена мастеров — авторов замечательных образчиков декоративно-прикладного искусства региона этого периода.



Рисунок 7 — Форма для пряников двусторонняя. Конец XIX — начало XX вв. СОИКМ им. П. В. Алабина. О. ф. КП 615. Фото автора

Figure 7 — The form for gingerbread double-sided. The end of XIX – beginning of XX c. Samara Regional Museum of Local History named after P. V. Alabin.
The main storage of a museum KP 615. Author's photo

Начиная со второго десятилетия XX в. в декоративно-прикладном искусстве региона наметился глубокий спад, продолжавшийся вплоть до 1960-х гг. Причиной тому был ряд негативных процессов (Гражданская война, голод 1921–1922-х гг., две мировые войны), проходивших в регионе и стране, в ходе которых почти не осталось мастеров, способных поднять декоративно-прикладное искусство региона на достойный уровень.

Новый подъем интереса к акцентированию декоративных возможностей народного искусства произошел в условиях художественных и декоративных поисков 1960–1970-х гг. Образность изделий, выполненных в традициях народного искусства, оказалась востребована, нашла отклик в эстетических и художественных вкусах того времени. Традиционные центры народного искусства стали пользоваться официальным покровительством государства [5, с. 498–502]¹⁷. При Союзе художников СССР и в республиканских Союзах были созданы специальные комиссии по народному искусству, занимавшиеся розыском народных мастеров и возрождением художественных ремесел.

Ведущее место в Среднем Поволжье по выпуску сувениров, деревянной посуды и некоторых других изделий декоративно-прикладного характера на протяжении 30 лет занимала Жигулевская фабрика художественных изделий. Фабрика была организована 5 марта 1963 г. при Управлении местной промышленности Куйбышевского облисполкома¹⁸ на базе Жигулевской фабрики бытового обслуживания¹⁹ и специализировалась на самом развитом виде народного искусства региона — художественной обработке

¹⁷ Постановление ЦК КПСС СССР от 29 января 1975 г. «О народных художественных промыслах». Впервые опубликовано в изложении в газете «Правда». 1975. 27 февраля. № 58. Российский государственный архив социально-политической истории (РГАСПИ, бывш. ЦПА ИМЛ). Ф. 17. Оп. 59. Д. 411. Л. 226–233.

¹⁸ Архивный отдел администрации г. о. Жигулевск. Ф. Р-33. Оп. 1. Д. ф. Л. 15–16.

¹⁹ Там же. Ф. Р-35 (Жигулевская фабрика бытового обслуживания). Оп. 1. Д. 15 (Книга приказов с 03.01.1963).

дерева. У ее истоков стоял резчик-любитель И. В. Курочкин, который в 1960 г. организовал цех сувениров при фабрике бытового обслуживания, который выпускал незначительное количество деревянных изделий, пользующихся спросом у населения.

Вокруг И. В. Курочкина объединились молодые художники-прикладники, выпускники Семеновского художественно-промышленного училища: С. А. Маслов, К. Д. Рыбина, З. В. Воробьева, Е. А. Богуславский и выпускница Абрамцевского художественно-промышленного училища — А. А. Шевченко²⁰. Они стали первыми художниками-мастерами на открывшейся Жигулевской фабрике художественных изделий²¹. Позже к ним присоединился приехавший в 1967 г. в Жигулевск выпускник Абрамцевского художественно-промышленного училища А. И. Алехин²².

Мастера не стали просто повторять стили абрамцевской и семеновской резьбы, а постарались в первую очередь возродить местные традиции. Они предложили новый способ выполнения орнамента. Раньше токарные заготовки покрывались лаком после резьбы, следуя примеру Кировской художественной фабрики. На Жигулевской фабрике попробовали наносить резьбу по лаку. Оказалось, что на фоне лака резьба выглядела намного выразительней. Этот прием еще нигде не применялся, и он стал визитной карточкой предприятия в 1960-е гг. (рисунок 8).



Рисунок 8 — Алехин А. И. Солонка. Дерево. Резьба по лаку. Фабрика художественных изделий, г. Жигулевск, Куйбышевская обл., 1969 г. Фото А. И. Алехина

Figure 8 — Alyohin A. I. Salt shaker. Tree. Carving for varnish. Factory of art products, Zhigulevsk, Kuibyshev region, 1969. A. Alyohin's photo

Изучив прорезную трафаретную резьбу, украшавшую внешний вид домов Среднего Поволжья, взяв из нее отдельные элементы, мастера использовали их в своих изделиях. Тема Волги, Жигулей стала доминирующей в разработке образцов (рисунок 9).

²⁰ Архивный отдел администрации г. о. Жигулевск. Ф. Р-33. Оп. 1. Ед. хр. 291. 70 л. Л. 63–64.

²¹ Там же. Ф. Р-33. Оп. 1. Д.1 (Приказ о приеме личного состава рабочих и ИТР от ЖФХИ. 05.03.1963). 5 л.

²² Там же. Ф. Р-33. Оп. 1. Ед. хр. 52. 58 л. Л. 3.



Рисунок 9 — С. А. Маслов. Кружка «Жигули». Дерево. Резьба по лаку. Фабрика художественных изделий, г. Жигулевск, 1960–1970-е гг. Фото А. И. Алехина
Figure 9 — S. A. Maslov. Mug of the “Zhiguli”. Tree. Carving for varnish. Factory of art products, Zhigulevsk, 1960–1970's. A. Alyohin's photo

Всего фабрика выпускала 100 различных видов изделий: от сувениров до предметов быта — солонки, наборы для специй, скалки, подставки для карандашей, которые пользовались большим спросом. В год художники фабрики создавали 23–25 образцов. Работа Жигулевской фабрики художественных изделий способствовала популяризации художественной резьбы по дереву в Среднем Поволжье. В 1971 г. в журнале «Новые товары» был опубликован первый рекламный обзор о новинках года с кратким сообщением о фабрике, помещены фотографии изделий [15].

Большое влияние в этот период оказали мастера декоративного искусства Прибалтийских республик, Архангельской и Горьковской областей. Художники Жигулевской фабрики вновь открывают для себя текстуру дерева, они перестают покрывать свои изделия лаком, активно используя обжиг «под старину», выжигание, цветную роспись и сложную резьбу.

В 1972 г. фабрика становится участником ВДНХ²³. Художниками разрабатываются прекрасные образцы с новыми технологическими приемами обработки. Эти изделия, кружки, подсвечники, подставки для карандашей, декорированные контурной резьбой и росписью, представляли собой предметы, в которых соединились красота и польза [1, с. 63]. Шесть образцов были отобраны, чтобы стать сувенирами на Олимпиаде 1980 года в Москве²⁴.

²³ Свидетельство № 4372, выданное Главным Комитетом ВДНХ.

²⁴ Диплом № 169 от 20 ноября 1976 г. (выдан ЖФХИ Министерства местной промышленности РСФСР на право промышленного производства с олимпийской символикой или по тематике игр, рекомендованных постоянно действующей межведомственной комиссией при Оргкомитете «Олимпиада-80» по отбору лучших образцов товаров народного потребления, сувениров и изделий в соответствии с перечнем, утвержденным протоколом). Диплом № 2204 от 1 июня 1978 г.

На протяжении всего существования Жигулевской фабрики художественных изделий²⁵ основным направлением ее деятельности являлся выпуск уникальной продукции из дерева с сохранением и развитием традиций художественной резьбы Среднего Поволжья. Некоторые мастера фабрики, активно сотрудничавшие с Художественным фондом Тольяттинского отделения Союза художников СССР, проявляли себя в монументально-декоративных работах интерьерного назначения, в которых явно прослеживается характер средневожской резьбы.

В 1980-х гг. на волне возросшего внимания к истории края возникает интерес к традиции изготовления фигурных пряников. В Куйбышевской (ныне Самарской) области к юбилеям городов Сызрань (1983) и Самара (1986) было возобновлено производство печатных пряников. В Сызранском краеведческом музее хранится пресс-форма для пряника, датированная 1985 г., с вырезанным изображением Спасской башни Сызранского кремля, помещенной в круг и окруженной растительным орнаментом, с надписью «Сызрань. 300 лет»²⁶. Впоследствии эту традицию поддержало большинство городов области. Областное руководство стимулировало производство продукции, имеющей не только экономическое, но и культурное значение.

Однако неминуемая в условиях возросшего потребления механизация отдельных творческих операций приводила к снижению художественного уровня изделий прикладного искусства региона.

По мере того как народное искусство стали анализировать как эстетический феномен, все более углублялся разрыв между его двумя функциями — утилитарно-бытовой и художественной. Уходила органическая целостность народного искусства, выражавшаяся, в ряду прочих характеристик, в идентичности среды создания и среды бытования вещи.

Попыткой сохранить традиции народного декоративно-прикладного искусства региона, применив их к современным реалиям рыночных отношений, стало открытие в 1999 г. в Поволжском технологическом институте сервиса специальности «Декоративно-прикладное искусство и народные промыслы» (специализация «Художественная обработка дерева»). В основу подготовки будущих специалистов в области художественной обработки дерева легли традиционные орнаментальные и стилистические принципы декоративно-прикладного искусства региона в сочетании с приемами, разработанными мастерами Жигулевской фабрики художественных изделий.

Исходя из вышеприведенного материала, несмотря на отсутствие (в силу особенностей развития региона) ярко выраженной региональной индивидуальности, допустимо говорить о своеобразии некоторых элементов декоративно-прикладного искусства Среднего Поволжья, выразившемся:

- в преобладании резьбы по дереву как способа украшения предметов труда и домашнего обихода над росписью;
- в преобладании геометрического орнамента над растительным и зооморфным в изделиях с резьбой по дереву;
- в преимущественном использовании контурной и геометрической (двугранно-или трехгранно-выемчатой, скобчатой) видов резьбы по дереву;

²⁵ В 1992 г. фабрика становится частным предприятием ООО «Жигулевская фабрика художественных изделий». С этого момента начинает сокращаться, а затем и вовсе прекращается выпуск художественно-сувенирной продукции, основной сферой деятельности фабрики становится сдача внаем собственного нежилого недвижимого имущества и оптовая торговля лесоматериалами и прочими потребительскими товарами.

²⁶ Краеведческий музей г.о. Сызрань. Форма для пряника. 1985 г. О.ф. № КП д308, Инв. № 6282.

– в уникальном творческом соединении традиций прикладного искусства регионов — мест выхода переселенцев и прикладного искусства народов коренного населения. Система образных средств декоративно-прикладного искусства Среднего Поволжья была выстроена таким образом, чтобы в самых простых и сугубо утилитарных формах, в строгом языке орнамента, выразительной фактуре материала передать основы мировидения и представления о красоте.

Основополагающие признаки декоративно-прикладного искусства — неразрывность утилитарных и духовных начал, — одинаково характерные для традиционного творчества всех народов, частично утраченные профессиональным искусством, сохранились в наиболее достойных и ценных проявлениях традиционного искусства региона до наших дней.

В декоративно-прикладном искусстве Среднего Поволжья можно выделить условно два периода наибольшего подъема, когда эстетическое, художественное начало вставало вровень с утилитарным началом, а иногда и выше — это вторая половина XIX — начало XX вв. и 1960–1980-е гг. XX в. В эти отрезки времени были созданы лучшие образцы прикладного искусства региона.

Традиционное декоративно-прикладное искусство Среднего Поволжья — это искусство многих поколений безымянных художников из народа. Их мастерство, передаваясь от отцов к сыновьям, сохраняло те характерные черты, которые составляют его основу: рисунок орнамента, технику его исполнения, композицию, сюжеты. Эта повторяемость основных элементов в искусстве и есть традиция, находящаяся пусть в медленном, но все же в постоянном развитии.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бардина Р. А. Изделия народных художественных промыслов и сувениры. М.: Высшая школа, 1977. 312 с.
- 2 Дитц Я. Е. История поволжских немцев-колонистов. М.: Готика, 2000. 496 с.
- 3 Жегалова С. К. Русская деревянная резьба XIX века. Украшения крестьянских изб Верхнего Поволжья. М.: Сов. Россия, 1957. 62 с.
- 4 История Самарского Поволжья с древнейших времен до наших дней. XVI — первая половина XIX века / под ред. Э. Л. Дубман, Ю. Н. Смирнов. М.: Наука, 2000. 287 с.
- 5 КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК (1898–1986). М.: Политиздат, 1986. Т. 12: 1971–1975. 574 с.
- 6 Культура жизнеобеспечения и этнос. Опыт этнокультурологического исследования / отв. ред. С. А. Арутюнов, Э. С. Маркарян и др. Ереван: Изд-во АН АрмССР, 1983. 318 с.
- 7 Лаврентьева Л. С. Соль в обрядах и верованиях восточных славян // Из культурного наследия народов Восточной Европы / отв. ред. Т. В. Станюкович. СПб.: Наука, 1992. Сборник МАЭ РАН, Т. 45. С. 44–55.
- 8 Макашина Т. С. Ильин день и Илья-пророк в народных представлениях и фольклоре восточных славян // Обряды и обрядовый фольклор. М.: Наука, 1982. С. 83–101.
- 9 Маслова Г. С. Русские постройки Среднего Поволжья // Советская этнография. 1953. № 1. С. 88–112.
- 10 Просвиркина С. К. Русская деревянная посуда / Труды ГИМ. Памятники культуры. Выпуск XVI. М.: Госкультпросветиздат, 1957. 56 с.

- 11 Рыбаков Б. А. Календарь IV в. из земли полян // Советская археология. 1962. № 4. С. 74–79.
- 12 Рыбаков Б. А. Язычество древних славян. М.: София, Гелиос, 2002. 592 с.
- 13 Рыбаков Б. А. Макрокосм в микрокосме народного искусства // Декоративное искусство СССР. 1975. № 1. С. 30–34; № 3. С. 38–44.
- 14 Савельев П. И. Пути аграрного капитализма в России. XIX век (по материалам Поволжья). Самара: Изд-во СамГУ, 1994. 359 с.
- 15 Сделано в Жигулевске // Новые товары. 1971. № 10. С. 10–11.
- 16 Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5 т. / РАН. Ин-т славяноведения и балканистики / под общ. ред. Н. И. Толстого. М.: Межд. отношения, 2009. Т. 4. 649 с.
- 17 Соколовский П. А. Экономический быт земледельческого населения России и колонизация юго-восточных степей пред крепостным правом. СПб.: Тип. Ф. С. Сушчинского, 1878. 266 с.
- 18 Сокровища русского народного искусства: Резьба и роспись по дереву / ред. С. К. Жегалова и др. М.: Искусство, 1967. 264 с.
- 19 Статистический Временник Российской Империи. СПб.: Тип. Майкова, 1872. Сер. 2. Вып. 3: Материалы для изучения кустарной промышленности и ручного труда в России. Ч. I. 376 с.
- 20 Тараканова Н. Г. Среднее Поволжье во второй половине XIX века: методологические аспекты определения границ региона в рамках исследований по социально-политической истории // Вестник Челябинского государственного университета. 2010. № 30 (211). История. Вып. 42. С. 18–23

© 2018. Valery S. Belgorodsky
Moscow, Russia

© 2018. Tatiana V. Belko
Togliatti, Russia

© 2018. Vladimir A. Krasnoshchyokov
Togliatti, Russia

ON DISTINCTIVENESS OF THE ELEMENTS OF WOOD CARVING OF THE MIDDLE VOLGA REGION FROM THE MID-XIX – THE END OF THE XX CS.

Abstract: The article deals with a decorative and applied art of the Middle Volga region of the mid-XIX – the end of the XX centuries. It focuses, more specifically, on a wood carving and its use in decorating everyday life items and tools. Basing on the analysis of archival documents, museum funds and literary sources, the paper confirms the thesis about distinctiveness of certain elements of decorative and applied art of the Middle Volga region, namely wooden everyday life items with carving. Authors have managed to highlight it in spite of the lack of a clearly expressed regional identity, due to the peculiarities of the region's development. The authors pay special attention to the activities of the Zhigulevsk's factory of decorative products which, during 1960–1980s

stood at the head of the Middle Volga region's production of souvenirs, wooden utensils and other items of decorative and applied art.

Keywords: Middle Volga, decorative-applied art, wood carving, ornament.

Information about authors:

Valery S. Belgorodsky — DSc in Sociology, Professor, A. N. Kosygin Russian State University, Sadovnicheskaya St., 33, 117997 Moscow, Russia. E-mail: rectormgudt@mail.ru

Tatiana V. Belko — DSc in Technical Sciences, Professor, Volga Region State University of Service, Gagarin St., 4, 445677 Togliatti, Russia. E-mail: belko@tolgas.ru

Vladimir A. Krasnoshchyokov — PhD in History, Associate Professor, Volga Region State University of Service, Gagarin St., 4, 445677 Togliatti, Russia. E-mail: kulbiaka@yandex.ru

Received: December 26, 2017

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Belgorodsky V. S., Belko T. V., Krasnoshchyokov V. A. On distinctiveness of the elements of wood carving of the Middle Volga region of the XIX – end of XX cs. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 305–319. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Bardina R. A. *Izdeliia narodnykh khudozhestvennykh promyslov i suveniry* [Products of folk art crafts and souvenirs]. Moscow, Vysshaia Shkola Publ., 1977. 312 p. (In Russian)
- 2 Ditts Ia. E. *Istoriia povolzhskikh nemtsev-kolonistov* [The history of German colonists of the Volga]. Moscow, Gotika Publ., 2000. 496 p. (In Russian)
- 3 Zhegalova S. K. *Russkaia dereviannaia rez'ba XIX veka. Ukrasheniia krest'ianskikh izb Verkhnego Povolzh'ia* [Russian wood carving of the XIXth century. Ornaments of peasant huts in the Upper Volga region]. Moscow, Sovetskaia Rossiia Publ., 1957. 62 p. (In Russian)
- 4 *Istoriia Samarskogo Povolzh'ia s drevneishikh vremen do nashikh dnei. XVI – pervaiia polovina XIX veka* [The history of the Samara Volga region from ancient times to the present day. XVI – first half of the XIX century], ed. by E. L. Dubman, Iu. N. Smirnov. Moscow, Nauka Publ., 2000. 287 p. (In Russian)
- 5 *KPSS v rezoliutsiakh i resheniiakh s"ezdov, konferentsii i plenumov TsK (1898–1986)*. [The CPSU in resolutions and decisions of congresses, conferences and plenary sessions of the Central Committee (1898–1986)]. Moscow, Politizdat Publ., 1986. Vol. 12: 1971–1975. 574 p. (In Russian)
- 6 *Kul'tura zhizneobespecheniia i etnos. Opyt etnokul'turologicheskogo issledovaniia* [Culture of life-support and ethnos. The experience of ethnocultural research], executive ed. by S. A. Arutiunov, E. S. Markarian and others. Erevan, Izdatel'stvo AN ArmSSR Publ., 1983. 318 p. (In Russian)
- 7 Lavrent'eva L. S. Sol' v obriadakh i verovaniakh vostochnykh slavian [Salt in the rites and beliefs of the Eastern Slavs]. *Iz kul'turnogo naslediia narodov Vostochnoi Evropy* [From the cultural heritage of the peoples of Eastern Europe], executive ed. by T. V. Staniukovich. St. Petersburg, Nauka Publ., 1992, Sbornik [Collected works] MAE RAN, Vol. 45, pp. 44–55. (In Russian)
- 8 Makashina T. S. Il'in den' i Il'ia-prorok v narodnykh predstavleniiakh i fol'klоре vostochnykh slavian [St. Elias's day and Elijah the Prophet in popular perceptions and

- folklore of the Eastern Slavs]. *Obriady i obriadovyi fol'klor* [Rites and ritual folklore]. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 83–101. (In Russian)
- 9 Maslova G. S. Russkie postroiiki Srednego Povolzh'ia [Russian buildings of the Middle Volga region]. *Sovetskaia etnografiia*, 1953, no 1, pp. 88–112. (In Russian)
- 10 Prosvirkina S. K. Russkaia dereviannaia posuda [Russian wooden utensils]. *Trudy GIM* [Works of State Historical Museum]. Moscow, Goskul'tprosvetizdat Publ., 1957, pp. 42–44. (In Russian)
- 11 Rybakov B. A. Kalendar' IV v. iz zemli polian [Calendar of the IVth c. from the Polyans lands]. *Sovetskaia arkheologiia*, 1962, no 4, pp. 74–79. (In Russian)
- 12 Rybakov B. A. *Iazychestvo drevnikh slavian* [Paganism of the ancient Slavs]. Moscow, Sofiia, Gelios Publ., 2002. 592 p. (In Russian)
- 13 Rybakov B. A. Makrokosm v mikrokosme narodnogo iskusstva [Macrocosm in microcosm of the folk art]. *Dekorativnoe iskusstvo SSSR*, 1975, no 1, pp. 30–34; no 3, pp. 38–44. (In Russian)
- 14 Savel'ev P. I. *Puti agrarnogo kapitalizma v Rossii. XIX vek (po materialam Povolzh'ia)* [Paths of agrarian capitalism in Russia. XIX century (based on materials of the Volga region)]. Samara, Izdatel'stvo Samara University Publ., 1994. 359 p. (In Russian)
- 15 Sdelano v Zhigulevske [Made in Zhigulevsk]. *Novye tovary*, 1971, no 10, pp. 10–11. (In Russian)
- 16 *Slavianskie drevnosti: Etnolingvisticheskii slovar': v 5 t.* [Slavic antiquities: Ethnolinguistic dictionary: in 5 vols.], RAN. In-t slavianovedeniia i balkanistiki [Russian Academy of Sciences. Institute of Slavic Studies and Balkan Studies], executive ed. by N. I. Tolstoi. Moscow, Mezhd. Otnosheniia Publ., 2009. Vol. 4. 649 p. (In Russian)
- 17 Sokolovskii P. A. *Ekonomicheskii byt zemledel'cheskogo naseleniia Rossii i kolonizatsiia iugo-vostochnykh stepei pred krepostnym pravom* [Economic life of the agricultural population of Russia and the colonization of the south-eastern steppes before serfdom]. St. Petersburg, Tipografiia F. S. Sushchinskogo Publ., 1878. 266 p. (In Russian)
- 18 *Sokrovishcha russkogo narodnogo iskusstva: Rez'ba i rospis' po derevu* [Treasures of Russian folk art: Carving and painting on wood], ed. by S. K. Zhegalova and others. Moscow, Iskusstvo Publ., 1967. 264 p. (In Russian)
- 19 *Statisticheskii Vremennik Rossiiskoi Imperii. Seriia 2. Vyp. 3: Materialy dlia izucheniia kustarnoi promyshlennosti i ruchnogo truda v Rossii. Ch. I* [Statistical Provisional of the Russian Empire. Series 2. Issue 3: Materials for the study of handicraft industry and manual labor in Russia. Part I]. St. Petersburg, Tipografiia Maikova Publ., 1872. 376 p. (In Russian)
- 20 Tarakanova N. G. Srednee Povolzh'e vo vtoroi polovine XIX veka: metodologicheskie aspekty opredeleniia granits regiona v ramkakh issledovaniia po sotsial'no-politicheskoi istorii [The Middle Volga region in the second half of the XIX century: the methodological aspects of determining the boundaries of the region in terms of research on socio-political history]. *Vestnik Cheliabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2010, no 30 (211), History, issue 42, pp. 18–23 (In Russian)

УДК 74

ББК 85.127(2-2Мос)53



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. А. В. Сазиков

г. Москва, Россия

ОФОРМЛЕНИЕ МОСКВЫ В ДНИ ПРАЗДНОВАНИЯ 300-ЛЕТИЯ ДОМА РОМАНОВЫХ

Работа выполнена при финансовой поддержке гранта Президента
Российской Федерации, проект 2017-го г. «Искусство праздничного
оформления города. История и современность».

Аннотация: В статье рассмотрена специфика праздничного оформления Москвы в дни празднования 300-летия Дома Романовых, ставшего последним большим юбилеем дореволюционной эпохи. Отмечены перемены в стилистике праздничного оформления русских городов, вызванные сменой парадигмы в искусстве — на смену тяжеловесности историзма приходит подчеркнутый эстетизм модерна, отличающийся поэтикой и рационализмом в трактовке декоративных мотивов, вниманием к функциональной организации пространства, повышенным интересом к применению новых материалов. Это приводит к пересмотру типологической линейки праздничных декораций: на смену триумфальным аркам, столбам-obeliskам, пирамидам и павильонам приходит мягкое тканевое оформление. В статье показаны особенности праздничного оформления Санкт-Петербурга и Москвы, приведены имена художников и архитекторов, участвовавших в оформлении двух столиц. Выделена кульминационная точка праздника — программа путешествия императорского дома по тем городам центральной России, в которых проходили события, связанные с воцарением Михаила Федоровича — первого монарха из рода Романовых. Приведены описания праздничного оформления Москвы, засвидетельствованные современниками в периодике того времени и мемуарной литературе. В заключении еще раз подчеркнута художественная специфика праздничного убранства царских торжеств 1913 г. Отмечены стилистические, типологические и конструктивные отличия в оформлении 300-летия Дома Романовых от предыдущих крупных торжеств, связанные, прежде всего, с развитием стиля модерн.

Ключевые слова: праздничное оформление города, дизайн городской среды, теория и история дизайна, 300-летие Дома Романовых.

Информация об авторе: Алексей Владимирович Сазиков — кандидат искусствоведения, ведущий специалист, Московская государственная художественно-промышленная академия им. С. Г. Строганова, Волоколамское ш., д. 9, 125080 г. Москва, Россия. E-mail: a_sazikov@mail.ru

Дата поступления статьи: 28.08.2017

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Сазиков А. В. Оформление Москвы в дни празднования 300-летия Дома Романовых // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 320–326.

На стыке XIX–XX вв. в стилистике праздничного оформления русских городов происходят большие перемены, вызванные обновлением художественно-образного языка архитектуры и декоративно-прикладного искусства, стремлением к простоте и строгости художественных приемов в противовес царившей ранее тяжеловесности эклектики. Все это, а также новые пространственные решения оформительских комплексов, пересмотр типологии приемов и средств декора, применение новых материалов и конструктивных решений свидетельствовало о начале эпохи нового стиля — модерна. Эта эпоха закружилась праздничной суетой в череде торжественных юбилеев — 100-летие со дня рождения Пушкина (1899), 200-летие основания Санкт-Петербурга (1903), 200-летие Полтавской битвы (1909), 50-летие освобождения крестьян (1911), 100-летие Бородинской битвы (1912), 300-летие Дома Романовых (1913).

К важным юбилейным торжествам создавались специальные думские комитеты и юбилейные комиссии при городской управе, решающие целый комплекс организационных задач, в том числе и отвечающие за организацию праздничного убранства города. Приступали к украшению загодя — так, работы по оформлению Санкт-Петербурга к 200-летию были начаты за 20 дней до торжества, и надо сказать, что это убранство северной столицы отличалось особой пышностью. В Летнем саду и парках города расположились панно-диорамы на темы основания Санкт-Петербурга. Этой же тематике были посвящены картины, украсившие здание городской думы на Невском проспекте. Перед ней находились временная статуя Петра I, декоративные фонтаны, «трельяж из зелени». Фасад здания был убран полотнищами, имитирующими знамена и штандарты петровского времени. Также возводились временные арки и трибуны с иллюминированными вензелями царствующих особ. На Сенатской площади стоял «крепостной бастион с зубцами и амбразурами» и костюмированной стражей, на Неве — нарядно убранные, выполненные в натуральную величину макеты боевых кораблей петровского флота, на Троицкой площади — сценическая площадка с «живыми картинами», воспроизводящими этапы основания и строительства города [3, с. 40].

С начала XX в. происходит постепенный отказ от использования в праздничном оформлении города сложных, тяжеловесных конструкций, на строительство которых уходило много времени и требовались большие финансовые затраты. Так, если работы по строительству временных праздничных сооружений в дни коронации Николая II заняли более трех месяцев, на время которых весь центр города походил на большую строительную площадку, то в дни празднования 300-летия Дома Романовых все декорационные работы были завершены в течение четырех дней.

Триумфальные арки, столбы-obelisks, пирамиды, павильоны уходят из оформительской практики. Им на смену пришли плоскостные декоративные росписи (панно-картины) на фасадах зданий, обрамленные декором, лентами и гирляндами, электрической иллюминацией. Активно используются мачты-флагштоки, орифламмные полотнища и перетяжки, кронштейны и флагодержатели — словом, мягкое тканевое оформление. Вместо деревянных павильонов (фактически капитальных построек¹) устанавливают быстровозводимые, обильно декорированные царские палатки.

¹ Так, например, царский павильон в Сокольниках, установленный в 1883 г., в дни коронации Александра III, простоял до 1956 г., когда сгорел при пожаре.

Празднование 300-летия Дома Романовых в истории дореволюционной России стало последним большим юбилеем, торжественно отмеченным праздником общегосударственного значения. Организацией торжеств ведал назначенный в 1910 г. высочайшим указом Комитет для устройства юбилея Романовых. В его состав вошли гофмейстер императорского двора Александр Булыгин, представители министерств, ряда организаций и учреждений. В мае 1912 г. Петербургская городская дума выделила крупные средства на организацию убранства города и праздничных гуляний. Для составления проектов праздничного декора были приглашены именитые архитекторы и живописцы: Владимир Щуко, Иван Фомин, Николай Лансере, Леонид Сологуб, Иван Порфилов.

Праздничные торжества начались 21 февраля 1913 г., объявленного «днем не-присутствия» (нерабочим) для всей империи. В этот день в Москве и Петербурге, во многих губернских городах в храмах служились торжественные литургии с благодарственным молебном и крестным ходом, в военных гарнизонах прошли парады всех родов войск и флота. В Москве в этот день на крестном ходе несли самые выдающиеся святыни православной России — иконы Владимирской, Иверской и Казанской Богоматери. На Красной площади прошел большой военный парад.

В марте–апреле различные юбилейные торжества, выставки, балы, народные гулянья и другие праздничные мероприятия прошли по всей империи. Май 1913 г. стал кульминационной точкой праздника — стартовала программа путешествия императорского дома по тем городам центральной России, в которых 300 лет назад проходили события, связанные с воцарением Михаила Федоровича — первого монарха из рода Романовых.

16 мая императорский поезд прибыл во Владимир, из него — в Суздаль. На следующий день «августейшая фамилия» отправилась в Нижний Новгород, откуда последовала тем историческим путем, которым в 1612 г. ополчение Минина и Пожарского шло освобождать Москву от смуты. Из Нижнего Новгорода царский кортеж парохами и экипажами отправился в Кострому и Ярославль. 22 мая автомобили доставили «высоких путешественников» в Ростов, из него поездом в Переяславль и 24 мая через Троице-Сергиеву Лавру в Москву [5, с. 494–499].

Царский поезд по определению искусствоведа Олега Немиро представлял собой «агитационно-пропагандистское мероприятие со множеством остановок, молебствий, торжественных встреч, поднесений и приветствий, приемами и обедами, спектаклями и балами» [2, с. 258]. Празднества в Москве 25–27 мая стали финальным торжественным аккордом юбилейных мероприятий, начало ему положило «торжественное следование» парадного императорского въезда в первопрестольный град Москву, сценарий которого напоминал церемонию коронационных вшествий.

Если в северной столице в дни празднования 300-летия Дома Романовых в декоре прочитывалась идея ретроспективы стилевых направлений русской архитектуры от XVII до начала XX в. и вместе с тем преобладали классические символы — имперские картуши и щиты, то в Москве доминировали национальные мотивы — шлемы и щиты древних славян. Национальные мотивы праздничного декора решались уже не в рамках направления эклектики — псевдорусского стиля, а с очевидным влиянием модной стилистики модерна — неорусского стиля, характерной чертой которого стало не копирование отдельных деталей, декоративных форм или объемов, а обобщенность мотивов, тонкая и творческая стилизация стиля-прототипа.

Кульминацией праздника в Москве стала электрическая иллюминация Кремля, Москворецкого моста и Думы. Художник Михаил Нестеров так описывал световой наряд Москвы в дни празднования юбилея Романовых: «В девять часов вечера зажглась иллюминация. Началась волшебная сказка, сон наяву. Народ ходил, как очарованный, среди блестящего самоцветными камнями, миллионами огней города, Кремля, любуясь диковинным зрелищем. По деревьям Александровского сада висели огненные цветы, плоды. Все сияло, переливалось, сверкало золотом, алмазами, рубинами на темном фоне весенних сумерек» [4, с. 201]. Следует отметить, что к этому времени в праздничной иллюминации города используется уже исключительно электрическое освещение, плошки, шкалики, газовые рожки, бенгальские огни ушли в прошлое.

Газета «Московские ведомости» так описывала оформление города в дни пребывания царской фамилии в Москве:

Праздничное убранство города было закончено накануне. Столица богато расцветила национальными флагами и разнообразными драпировками. Особенно красиво был убран Царский путь от Александровского вокзала по Тверской улицы и Красной площади до Спасских ворот древнего Кремля. На балконах и в окнах красовались во многих местах бюсты и портреты Их Императорских Величеств среди цветов и тропической зелени. На высоких многоэтажных домах развивались громадные флаги, спускавшиеся с верхних этажей. Красивую декорацию составляли гирлянды из свежей зелени. Среди украшений обращали на себя внимание надписи «Боже, Царя храни», разноцветные вензеля Их Величеств и юбилейные даты «1613–1913 гг.» Красиво был убран подъезд Императорских комнат на Александровском вокзале, обращенный в шатер, увенчанный Императорской короной. Здесь разноцветные драпировки, чередуясь с гирляндами из зелени, спускались сверху донизу. Среди драпировок были симметрично расположены даты: 300 лет и 1613–1913 гг. Выделялась надпись «Боже, Царя храни», которая ярко горела вечером электрическими огнями, привлекая взоры многотысячного народа, любовавшегося чудной иллюминацией. Начиная с площади у Александровского вокзала по всей Тверской улице, а также на Воскресенской и Красной площадях городское управление разместило частью на трамвайных мачтах, частью на специально вкопанных столбах громадные, разноцветные полотнища, на которых были нашиты блестящие Романовские и государственные гербы.

Красиво было убрано здание Городской Думы. Помимо разноцветных драпировок, здесь спускались сверху богато исполненные с рисунками в древнем стиле стяги, на которых были нашиты государственные и романовские гербы, а также вензелевые изображения Их Императорских Величеств. На фронте подъезда красовался большой Романовский разноцветный герб, который горел эффектно электрическими огнями при иллюминации вместе с большими вензелями Государя Императора и Государыни Императрицы Александры Федоровны, размещенными по сторонам герба.

Выдается своим чрезвычайно изящным убранством здание Российского Благородного Собрания, которое в течение всего вечера служило предметом исключительного внимания многочисленной публики, любовавшейся эффектной, прямо, можно сказать, сказочной иллюминацией здания.

Наряду с казенными и общественными зданиями выделялись богатым убранством многие частные дома; особенно это нужно сказать про иллюминацию, для

которой ныне стали исключительно пользоваться эффектами электрического освещения. <...>

24 мая, в день Высочайшего приезда Их Императорских Величеств, Москва была роскошно иллюминирована.

Иллюминация привлекла на улицы массы народа, которые двигались вереницами с одной улицы на другую, любуясь наиболее удачно иллюминированными зданиями.

Общий восторг вызывала иллюминация Российского Благородного Собрания; по долгу народ любовался иллюминацией Городской Думы, Губернского Правления, Румянцевского музея, дома градоначальника и др. [1, с. 1, 3].

Год спустя, в июле 1914 г., в Александровском саду открыли памятник в честь юбилея Романовых — на увенчанном двуглавым орлом обелиске из серого финского гранита были выбиты имена восемнадцати царей и цариц от Михаила Федоровича до Николая II с надписью: «300 лет Дому Романовых». Автор проекта памятника-obeliska — архитектор Сергей Власьев. В 1918 г., по предложению Ленина, в рамках исполнения плана монументальной пропаганды монумент решили переделать в «Памятник-obelisk выдающимся мыслителям и деятелям борьбы за освобождение трудящихся». По проекту архитектора Николая Всеволожского на месте имен Романовых были вырезаны имена 19 революционных мыслителей всех времен и народов, остальные же атрибуты прежней власти ликвидированы. В 1966 г. монумент перенесли в центр Верхнего сада, к гроту «Руины». В 2013 г., к 400-летию Дома Романовых, obelisk был восстановлен по архивным чертежам 1913 г. скульптором Салаватом Щербаковым и архитектором Игорем Воскресенским. 4 ноября 2013 г. в День народного единства состоялось открытие восстановленного монумента.

В заключение следует еще раз подчеркнуть: стилистика праздничного убранства начала XX столетия разительно отличалась от предшествующих праздничных торжеств. В декоре появились волнообразные переплетения «текучих» линий гирлянд, стеблей, растительно-цветовых узоров с криволинейными изгибами, характерными для стилистики модерна. Убранство царских торжеств показало как немеркнущую актуальность сложившихся элементов и средств оформления праздников второй половины XIX в., так и широкий спектр новых художественных тенденции стиля модерн. Вместе с тем происходит упрощение типологического ряда элементов оформления города, стандартизация, обеднение декоративных средств и приемов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Московские ведомости. 25 мая (7 июня) 1913. № 119. С. 1–3.
- 2 Немиро О. В. Из истории организации и декорирования крупнейших торжеств Дома Романовых: 1896 и 1913 гг. // Дом Романовых в истории России: Материалы к докл. конф., 19–22 июня 1995 г. СПб., 1995. С. 252–260.
- 3 Немиро О. В. Праздничный город. Искусство оформления праздников. История и современность. Л.: Художник РСФСР, 1987. 230 с.
- 4 Нестеров М. В. Воспоминания. М.: Сов. художник, 1985. 430 с.
- 5 Романовские торжества // Нива. 1913. № 24. С. 477–480. № 25. С. 494–499.

© 2018. Aleksey V. Sazikov
Moscow, Russia

MOSCOW'S DECORATION DURING THE CELEBRATION OF THE 300TH ANNIVERSARY OF THE ROMANOV HOUSE

Acknowledgements: The reported study was partially supported by the grant of the President of the Russian Federation, research project of 2017 “The art of the festive decoration of the city. History and modernity”.

Abstract: The article considers the specifics of the festive decoration of Moscow during the 300th anniversary of the Romanov House, which came to be the last great anniversary of the pre-revolutionary era. It also traces changes in the style of the festive decoration of Russian cities caused by paradigm's shift in art are noted — heaviness of historicism is replaced by the emphasized aestheticism of modernism, distinguished by poetics and rationalism in the interpretation of decorative motifs, attention to the functional organization of space, increased interest in the use of new materials. All this led to the revision of typological line of holiday decorations: thus soft fabric design took place of triumphal arches, obelisks, pyramids and pavilions. The article is to show features of the festive decoration of St. Petersburg and Moscow and register names of artists and architects who participated in the design of the two capitals. It determines the holiday's culmination point — the program of the Imperial house travel to the cities of the Central Russia, where all the events dedicated to the reign of Mikhail Fedorovich — the first monarch of the Romanov family — took place. The author describes the festive decoration of Moscow, attested by contemporaries in the periodicals of that time and memoirs and, in conclusion, once again emphasizes the artistic specificity of the festive decoration for Royal celebrations in 1913. It allowed distinguishing stylistic, typological and constructive differences in the design of the 300th anniversary of the Romanovs from previous major celebrations, associated primarily with the development of modern style.

Keywords: festive decoration of the city, design of the urban environment, theory and history of design, the 300th anniversary of Romanov House.

Information about author: Aleksey V. Sazikov — PhD in Arts, Leading Expert, S. G. Stroganov's Moscow State Art and Industry Academy, Volokolamskoe highway 9, 125080 Moscow, Russia. E-mail: a_sazikov@mail.ru

Received: August 28, 2017

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Sazikov A. V. Moscow's decoration during the celebration of the 300th anniversary of the Romanov House. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 320–326. (In Russian)

REFERENCES

- 1 *Moskovskie vedomosti*, May 25 (June 7) 1913, no 119, pp. 1–3. (In Russian)
- 2 Nemiro O. V. Iz istorii organizatsiii dekorirovaniia krupneishikh torzhestv Doma Romanovykh: 1896 i 1913 gg. [Excerpts from the history of organization and decoration of the largest celebrations of the House of Romanov: 1896 and 1913]. *Dom*

- Romanovykh v istorii Rossii: Materialy k dokl. konf., 19–22 iunia 1995 g.* [The House of Romanov in the history of Russia: Materials to the report. Conf., June 19–22, 1995]. St. Petersburg, 1995, pp. 252–260. (In Russian)
- 3 Nemiro O. V. *Prazdnichnyi gorod. Iskusstvo oformleniia prazdnikov. Istoriia i sovremennost'* [Festive city. The art of decorating holidays. History and modernity]. Leningrad, Khudozhnik RSFSR Publ., 1987. 230 p. (In Russian)
- 4 Nesterov M. V. *Vospominaniia*. [Memories]. Moscow, Sovetskii khudozhnik Publ., 1985. 430 p. (In Russian)
- 5 Romanovskie torzhestva [The Romanov festivities]. *Niva*, 1913, no 24, pp. 477–480; no 25, pp. 494–499. (In Russian)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. Н. И. Барсукова
г. Тольятти, Россия

РУССКАЯ ПОВСЕДНЕВНАЯ КУЛЬТУРА — ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ЖИЛОГО ПРОСТРАНСТВА

Аннотация: В данной статье повседневность рассматривается с позиции проектной практики как место организации пространства для каждодневных процессов жизнедеятельности человека. Особенности повседневной жизни в современной России анализируются с учетом проявляющихся общих тенденций формирования жилого интерьера. Повседневность показана как ключевой инструмент для проектирования жилой среды и сохранения семейных традиций. В статье систематизированы существующие в отечественной проектной практике концепции жилой среды и представлена новая концепция — как место образования культурных смыслов, связанных с национальными традициями. Систематизация подходов и методов организации современного жилого пространства повседневности исследована на примере архитектурно-дизайнерских проектов загородных жилых домов. Выявлены те приемы обустройства, которые связаны с особенностями проживания, материалами для строительства и отделки интерьеров, принципами планировки, функциональными процессами повседневности и отдельными архетипическими составляющими предметной среды. Акцент сделан на русской печи как структурообразующем и смысловом элементе традиционного и современного загородного дома. Связь с природой показана во взаимодействии с усадебным принципом планирования и сакральными смыслами русского жилища, кухня представлена как центр дома и место сбора семьи. В связи с этим данная статья направлена на выявление и раскрытие тех явлений, которые указывают на преемственность и служат проводником духовных ценностей русского народа.

Ключевые слова: повседневная культура, жилая среда, дизайн, русские национальные традиции, интерьеры загородного дома.

Информация об авторе: Наталия Ивановна Барсукова — доктор искусствоведения, профессор, Поволжский государственный университет сервиса, ул. Гагарина, д. 4, 445017 г. Тольятти, Россия. E-mail: bars_natali@mail.ru

Дата поступления статьи: 21.02.2018

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Барсукова Н. И. Русская повседневная культура — особенности организации жилого пространства // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 327–342.

Уклад повседневной жизни или бытовая культура достаточно обширное понятие — это семейная жизнь, домашнее хозяйство и обустройство жилища, которое удов-

летворяет первичные потребности людей в пище, отдыхе, безопасности и развлечениях. Исследователи в большинстве своем склонны относить к повседневности материальные и духовные составляющие каждодневного существования: структура повседневной жизни условно делится на телесные, духовные, поведенческие практики и материальные структуры — вещи, предметы быта, одежда. Ф. Бродель включал в структуру повседневности все, что окружает человека, — географические и экологические условия жизни, трудовую деятельность, потребности в жилище, в питании, одежде, лечении больных, возможности их удовлетворения через технику и технологии — все, что служит человеку, что связано с ним в повседневной жизни и повторяется изо дня в день [4, с. 57].

В научном знании существуют различные подходы к изучению повседневной культуры, обусловленные тем, на какие аспекты повседневности в большей степени акцентируется внимание. Основные направления обозначены как ряд возможных точек зрения на данный предмет с учетом социально-антропологического ракурса, психологического феномена с набором поведенческих реакций, когнитивно-социологического аспекта [9]. Повседневность воспринимается и как историческая категория [11], и концепт [14], ее эволюция рассматривается через взаимодействие мира вещей и сознания [15, с. 169]. Проблемы повседневности изучены с семиотических позиций, однако вещи и интерьер показаны не как самозначимые, а как сопутствующие элементы окружающего человека пространства [16].

В данной статье повседневность рассматривается с позиции проектной практики как *место организации пространства* для каждодневных процессов жизнедеятельности человека. Актуальность исследования обусловлена необходимостью осмысления большого пласта реализованных проектов в современной России в области дизайна жилой среды и в связи с этим систематизации подходов, методов и средств создания жилых интерьеров. Основным фактором значимости изучения исторического опыта организации жилого пространства в России явился большой интерес к семейным традициям и повседневной культуре на современном этапе. Изучение вопросов повседневности направлено на выявление и раскрытие тех явлений, которые указывают на преемственность национальных традиций. Задача статьи — выявить эти устойчивые символические объекты или приемы, применяемые российскими дизайнерами в проектировании и декорировании индивидуальной среды на примере загородных жилых домов.

Поскольку российский дизайн характеризуется более высокой степенью каноничности по сравнению с европейским и высоким уровнем рефлексивности, появилась необходимость выявления его национальных истоков в современной дизайнерской практике с учетом изменения смыслового содержания многих культурных процессов, в том числе и дизайна как поликультурного явления.

В XX в. повседневность становится ключевым объектом исследования и инструментом для проектирования жилой среды для таких архитектурных направлений, как модернизм и постмодернизм, и с тех пор архитектура и дизайн радикально вторгаются в человеческий быт. В XXI в. значение комфортного жилища в жизни человека актуализировалось: дом рассматривается теперь не только как место продолжения рода и проведения досуга от одного трудового дня до другого. Дом в современной России опять стал «родовым гнездом», защитой и крепостью для одних, творческим пространством для других. Появилась возможность индивидуального подхода к созданию соб-

ственного жилого пространства. Новая проектная этика, сформированная в конце XX в. и направленная на гуманизацию среды обитания человека, позволила оценить тихую красоту обыденности, камерности, малого масштаба, скромных рядовых объектов, что побудило обратиться и к проблемам организации жилой среды и по-новому их проанализировать.

Как известно, современный дизайнер никогда не имеет дело с «чистым» материалом: последний всегда тем или иным образом культурно освоен. Его «произведение» никогда не является первичным и существует лишь как сеть аллюзий на другие произведения или исторические стили, а значит, как совокупность цитат. Такой полистилистический язык выражения открывает много возможностей, прежде всего для индивидуализации жилой среды. В конце XX в. в России частный интерьер стал восприниматься как художественное произведение [7].

Трудно переоценить значение жилища в антропогенезе, в исторической эволюции человеческого общества. Дом имеет приоритетный смысл в системе гуманистических ценностей. Древнейший архетип среды обитания, проектная трактовка модели мира как художественной системы, Дом является моделью формообразования человекоориентированного пространства. В процессе исследования данной темы были выявлены несколько концепций повседневной жизни человека, имеющей свое непосредственное выражение в организации окружающего пространства, которые можно обозначить следующим образом: «дом как модель мира» у Б. Рыбакова [21; 22], теория единства трех составляющих «Космо-Психо-Логос», влияющая на национальную «картину мира» Г. Гачева [5], концепция интегрального проектирования жилой среды А. Рябушина [23; 24; 25], теория ансамблевости предметно-пространственной среды М. Некрасовой и Г. Борисевича [17; 3], обрядовости А. Байбурина [1] и символической обусловленности жилища А. Иконникова [8].

Как отмечает Ф. Бродель, для жилища характерно традиционное постоянство. Дом обладает устойчивостью в истории, на протяжении веков почти не меняется и неизменно свидетельствует о медленном темпе развития цивилизаций и культур, упорно стремящихся сохранить, удержать, повторить те приемы, материалы, технологии, которые выдержали испытание временем [4, с. 200]. Подчеркивая важность жилого пространства как дома, В. Глазычев замечает по этому поводу: «Идея своего дома как особенного пространства — начало осознания в себе личности» [6, с. 4].

В статье акцент делается на тех традициях обустройства современного человека России, которые связаны с местом проживания, выбором материалов для строительства и отделки интерьеров, принципов планировки, обусловленными функциональными процессами повседневности, отдельным архетипическим составляющим предметной среды.

Связь с природой. Повседневная культура и принципы организации пространства русского человека зависят от многих факторов. В их числе — особенности места проживания, социальное положение, возраст и количество членов семьи, национальные традиции, природа и окружающий ландшафт. Г. Гачев рассматривает каждый национальный мир как единство местной природы, характера народа и его ментальности [5, с. 23, 45]. С этой точки зрения на пространственные ощущения русского народа влияют такие особенности ландшафта и природы, как широта, простор, равнина, свет, ветер, лес, поле. Это определяет и черты национального характера — открытость, широта души, экстравертность, доброжелательность.

Выбору места для проживания всегда уделялось большое внимание: русская деревня или город, как правило, очень живописно расположены. Ставилось поселение на возвышенности и обязательно возле воды, при ключах, на берегу реки или озера для того, чтобы место хорошо продувалось и омывалось энергетическими потоками воздуха и воды. И это не случайно, ведь в процессе освоения географического пространства, т. е. материального мира, складываются специфические представления о пространстве для людей конкретной культуры [18].

Конструктивные особенности дома, тип крестьянской усадьбы и поселения в целом демонстрируют в предметно-пространственном воплощении особый образ жизни русского человека в суровом краю. Климатические условия в России таковы, что большую часть года очень холодно и снежно — это определило особенности строительства жилища из натурального дерева. Из дерева рубили княжеские и боярские хоромы, царские дворцы, избы и усадьбы крестьян, крепостные стены и башни, церкви и монастыри. Отсюда и название жилого дома — сруб [2; 20].

Не менее важным для размещения дома были пространственные ориентации по сторонам света. Изба ставилась там, где лучи солнца давали больше тепла и света, где из окон, с площадки крыльца, с территории двора открывался наиболее широкий вид на обрабатываемые угодья, где был хороший подход и подъезд к дому. Дома старались ориентировать на юг, если это было невозможно, то «лицом» к востоку или юго-западу. Во дворе отдельным срубом ставили баню и хозяйственные постройки. Гениальная в своем простом воплощении русская изба — это Россия в малом. Без наружного блеска, где все просто, все прилично, все исполнено внутреннего достоинства, которое раскрывается не вдруг, а при глубоком изучении [13].

Деревянный загородный дом в России остается неизменным фаворитом, одно из преимуществ которого заключается в том, что оцилиндрованные бревна, используемые при строительстве, не нуждаются в дополнительной внутренней отделке, и сохраняют свои декоративные свойства в натуральном виде [12]. Их формы и структуры обладают экологичностью и отличными декоративными качествами. Естественная красота и теплота стен из дерева, особенно в условиях российской зимы, а также их уникальная способность «смягчать» звуки, создают уютную, спокойную атмосферу в доме. Лестницы деревянных домов, перила, окна, двери и мебель также могут быть выполнены из дерева в соответствии со стилем интерьера. Современные срубы архитекторы и дизайнеры часто выполняют в стилизованной манере. Можно выделить два противоположных подхода к стилизации деревянных домов, проявляющихся как на уровне архитектурного облика в целом, так и в интерьерах. Первый вариант — архаический, осуществляется через утрирование форм и материалов (рисунок 1), второй вариант — более современный, с использованием лишь отдельных ассоциативных деталей (рисунок 2).



Рисунок 1 – Сруб в традиционном стиле
Figure 1 – Log house in a traditional style



Рисунок 2 – Сруб в современной стилистике
Figure 2 – Log house in a modern style



Рисунок 3 – Дачный дом из оцилиндрованного бруса в Подмосковье. Концепция русской дачи для летних выходных и места встречи с друзьями. Дизайн-бюро LABuro Е. Минчева и А. Нагаева
Figure 3 – Country house made of logs and lumber in the suburbs. Country house made of logs and lumber in the suburbs. Russian country house for summer weekends and meeting place for friends. Design Bureau LABuro, E. Mincheva and A. Nagaeva



Рисунок 4 – Павильон с летней кухней (русская печь и барбекю)
Figure 4 – Pavilion with summer kitchen (brick oven and a barbecue)



Рисунок 5 – Терраса с русской изразцовой печью
Figure 5 – Terrace with a Russian tiled wood stove

В символической форме русский дом воплотил главные ценности и смыслы человеческого существования. С одной стороны, дом принадлежал человеку, олицетворяя его целостный, в том числе и вещный мир. С другой — в своей внутренней организа-

ции дом запечатлевал символическую связь человека с природой. Дом был пронизан магическо-заклинательной символикой, с помощью которой каждая семья стремилась обеспечить себе сытость и тепло, безопасность и здоровье. Это была защита при помощи макрокосма, тщательно воспроизведенного во всех своих основных элементах в декоре жилища, которое становилось микрокосмом семьи. На символическом уровне отражение картины мира ярко проявилось в деревянном декоре русской традиционной деревянной избы — модель мироздания была воссоздана на фасаде и противопоставлена враждебному по отношению к человеку пространству: ход солнца от восхода до заката, небо, архаичные знаки земного плодородия и солнечного коня, венчающего кровлю. Символические элементы жилой среды складывались в систему, содержательные связи которой были выявлены и закреплены формально-композиционными связями [8, с. 177].

Сакральные смыслы русского жилища. Реализация принципа «дом как модель мира» широко применялась в деревянной резьбе фасада и крыши дома. Обилие солярных знаков, знаков плодородия, мирового древа — все было призвано не украшать, а нести определенные смыслы, через которые разворачивалось пространство нужного качества. Известные элементы солярной символики в декоре наличников, кровли и въездных ворот указывают на сакральные смыслы русской избы.

Человек воспринимал Мир как целостную систему и себя в нем как часть. У каждого члена семьи в доме было свое пространство. Место хозяйки-матери — у печи, поэтому оно так и называлось — бабий кут (угол), здесь женщины занимались домашними делами, готовили пищу, пряли, ткали, шили. От остального пространства избы кут отгораживали занавеской. Место хозяина-отца у входной двери (коник) — это место стража, защитника. Здесь обычно ставился большой сундук, в котором хранили самое ценное имущество: сидя на нем, хозяин дома мастерила, занимался домашними делами. Напротив входа находился красный угол, где стоял обеденный стол. Обстановка была простая, но функциональная. Главным предметом мебели являлись лавки, на которых не только сидели, но и спали, по традиции на лавку клали подушки, а в горнице — светлой, парадной комнате ставили кровати.

Мир в народных представлениях нес упорядоченность космоса. И как отражение этой реальности воспринимался весь повседневный уклад. Художественному единству связей внутреннего и внешнего пространства подчинялась организация его частей, охваченных той же символикой целого. Народ создавал свой дом-космос по подобию образа Вселенной. В нем царил порядок высшего подчинения, направленный на повседневную жизнь, — человек привлекал к себе силы природы, черпая в них опору и одновременно защищаясь от них [21, с. 56].

На том этапе развития жилища в первую очередь актуализировались образно-символические связи, а не функциональные, интерьер не имел своего обособленного от наружного пространства центра [17, с. 93]. Повседневность была основой формирования среды, объединяя вещи и человека в его домашней, трудовой, праздничной жизни, формировала предметно-пространственную среду.



Рисунок 6 – Гостиная-столовая с коллекцией вологодской расписной мебели и утвари расположена рядом с кухней, оснащенной дровяной печкой, чтобы готовить в соответствии со старинными русскими кулинарными традициями. Дом Л. Парфенова и Е. Чекаловой (архитекторы С. Зайцев и М. Сергеева, мастерская Axis)

Figure 6 – Living-dining room with collection of Vologda painted furniture and utensils is located next to the kitchen, equipped with a wood-burning stove to cook in accordance with ancient Russian culinary traditions. House of L. Parfyonov and E. Chekalova (architecture S. Zaitsev and M. Sergeeva, Axisworkshop)



Рисунок 7 – Этот дом для семейных встреч по выходным воссоздал особую атмосферу повседневной жизни русской усадьбы. Русская тема представлена тарелками Villeroy & Boch из серии «Русские сказки» 70-х гг. прошлого века, старинной прялкой с Русского Севера, чайными чашками Императорского фарфорового завода (декоратор Е. Владимирова)
Figure 7 – The house for family meetings on weekends recreated special atmosphere of the Russian estate` everyday life. The Russian theme is represented by Villeroy&Boch plates from the series “Russian fairy tales” of the 70s of the last century, an ancient spinning wheel from the Russian North, tea cups of the Imperial porcelain factory (decorator E. Vladimirova)]



Рисунок 8 – Курительная комната как часть мужского пространства дома. Дизайн М. Пилипенко и Е. Федорова.

Figure 8 – Smoking room as a part of men`s space of the house. Design M. Pilipenko and E. Fedorova

Печь как структурообразующий и смысловой элемент русского жилища.

Центральное место пространства избы занимала русская печь и была самым крупным объемом в интерьере. Семантика печи в русской культуре всегда была связана с объединяющими семью и быт функциями. Источник тепла и уюта, она давала организованному внутреннему пространству наиболее очевидные качества, отличавшие его от неорганизованного внешнего, и всегда была основным структурообразующим элементом русского жилища. Само слово «изба» произошло от слова «истопить». Истопкой в старину называли отапливаемую часть дома — истбу (избу). Печь — это домашний алтарь, место, возле которого происходят различные ритуалы, на печи рожали младенцев и доживали свой век старики.

Русская печь занимала площадь 2,5–3 кв. м. и за счет большой массы и теплоемкости обеспечивала равномерный обогрев жилого помещения в течение круглых суток, позволяя долго держать в горячем состоянии пищу и воду, сушить одежду, в сырую и холодную погоду спать на ней. Как правило, в русской печи всегда имелись много-

численные полочки и ниши, которые служили как для увеличения площади ее поверхности, а следовательно, повышенной теплоотдачи, что позволяло быстрее прогреть помещение, так и для хранения всевозможной посуды и домашней утвари. Она являлась своеобразным элементом интерьера, была своего рода мебелью.

В отличие от жесткой функциональности крестьянских усадеб, боярские хоромы хоть и отличались пышностью, но также представляли собой комплекс построек, поставленных рядом (от слова хоро — круг), и также состояли из деревянных сооружений — дома и хозяйственных построек. Каменные сооружения, которые получили название палаты, появляются в России лишь в XVI в. Боярские хоромы, в отличие от апартаментов петровского времени, — место домашнее, интимное, закрытое от посторонних глаз и не предназначенное для официальных визитов и приемов. Комнаты были обставлены мебелью для хранения вещей — столы, лавки, сундуки, шкафы, сундуки, ларцы, коробки. К стенам приделывались полки. Вся мебель делалась из дерева, преимущественно из липы, и украшалась богатой резьбой. Некоторые предметы мебели обивались сукном. Центром боярских интерьеров также была печь, но другой конструкции, с отделкой майоликовыми расписными изразцами. Изразцовые расписные печи являлись своеобразным центром не только боярских, но и царских интерьеров вплоть до конца XIX в.

Усадебный принцип. Усадебный принцип в организации жилой территории проявился не только в композиционных особенностях дворянской усадьбы XVIII–XIX вв. Жилой усадьбой фактически были и хозяйства крестьян, и боярские хоромы. И сейчас русское жилище проектируется не как отдельно стоящий дом, а как огражденный двор, в котором сооружается помимо жилого дома несколько строений, как жилых, так и хозяйственных, и выделяется участок земли для сада и огорода (на юге страны огороженный участок с домом и хозяйственными постройками и сейчас называют усадьбой). В усадебном доме эпохи классицизма европеизация интерьеров проходила с сохранением и развитием древнерусских архаических форм: наружные стены домов оставались бревенчатыми, а ордерные элементы нередко отсутствовали. Это самая характерная особенность русской усадьбы — при всей «классичности» форм, свойственной европейской каменной архитектуре, она, зачастую, создается из дерева, из того же материала, что и традиционная изба [12; 16].

Классическая усадьба представляет собой целостный архитектурно-парковый комплекс, расположенный на большой территории в наиболее живописных местах. К такому качеству, как связь с природой, присущему русскому поселению, здесь добавляется и связь с пейзажем, с окружающим ландшафтом, именно поэтому усадьба не имела укрепительных сооружений. Формы усадебных садов приближались к природным и были всегда пространственно связаны с окружающей природной средой.

Явление сложное, многомерное, родовая усадьба складывалась и существовала по принципу живого организма, модели культуры, которая выстраивалась в пространстве как архитектурная модель мира [19]. Дворовые постройки, количество и назначение комнат в господском доме, этажность, входы-выходы в нем, плодовые деревья и кустарники в саду, устройство прудов, дорожек и беседок — все определялось потребностями повседневной жизни и этнокультурной традицией.

Большая часть жизни протекала в усадьбе, поэтому здесь было место для работы и отдыха, для общения с природой — она воплощала «идеальную реальность» со своими ритуалами, нормами поведения, типом хозяйствования и особым времяпрепровождением.

дением. Она являла собой структуру, создавшуюся на основе универсального принципа пользы и красоты; архитектурно-ландшафтный ансамбль — развитая и хозяйственная единица, подчиненная целеполагающей деятельности человека.

Создавался усадебный повседневный быт тщательно и подробно, все продумывалось, все значимо, все является аллегорией, жизненный суточный цикл человека находил отражение в планировке: «предзакатные сумерки вестибюля» продолжали «раннее утро мужского кабинета», «полдень гостиной», «театральный вечер» в зале и заканчивался ночью в спальне [19].

Усадебный интерьер отражал принцип: «Дом как продолжение своего хозяина». Были комнаты, ориентированные на мужчин или женщин. Женскими традиционно считались чайные и студии, предназначенные для рисования и вышивания, комнаты для рукоделия. У мужчины — кабинет, бильярдная, курительная, комната с трофеями. Представления о мире отражались в обустройстве рабочих мужских кабинетов, которые выступали как модели дальних стран, — «голландский», «английский», «китайский». В итоге родовая усадьба стала стилем жизни, определяла культурное развитие владельцев, их духовные идеалы и представления о прекрасном.

Очень характерно было разделение на домашнее и гостевое, повседневное и праздничное. Такая совокупность различных сред оказывала развивающее, воспитывающее воздействие на человека. Отсюда необходимость и важность традиций, отцовских заповедей, знания календарных примет об урожае и погоде, т. е. всех структур повседневности, закреплённых в исторической памяти сообщества провинциального дворянства.

Современные загородные дома в большинстве случаев представляют собой комплекс построек, как правило расположенных на большом участке земли, в живописном месте. Интерьеры при этом сохраняют свое историческое предназначение — кабинет хозяина дома, несколько спален, детская комната, гостиная с камином или изразцовой печью, гостевые комнаты. Важен художественный образ среды, который трактуется и как совокупность функциональных зон, включающих в себя различные объекты: жилую застройку, естественную и искусственную природную среду, культурно-бытовое и производственное обслуживание. Интерьер становится доминирующим в художественном оформлении загородного дома и создается как целостный художественно-пластический организм, отражающий вкусы и интересы своих владельцев.

Кухня как центр дома и место сбора семьи. Большую часть времени семья проводит вместе — в России принято собираться всей семьей и вести душевные разговоры, как правило, за общим обеденным столом, поэтому пространственным и композиционным центром дома является кухня. В России любят готовить и ужинать дома, поэтому кухни делают в загородных домах большие по размеру, средняя площадь 30–40 кв. м, максимальная почти не ограничена. Кухня считается основным местом жилого пространства, так как совместное принятие пищи способствует сплочению, позволяет сохранить семейные традиции, привить младшему поколению правила этикета и уважение к старшим членам семьи.

Основные тенденции обустройства места сбора семьи связаны со стремлением объединения зоны приготовления пищи и зоны общения. Современные технологии производства функциональной части кухонной мебели позволяют сохранить утилитарность этой зоны, но соответствовать общему художественному замыслу интерьера. Исторически женская территория перестала быть таковой, благодаря технике, которую

теперь с интересом осваивают и многие мужчины. Изменения в жизни хозяйки не могли не сказаться и на внутреннем построении жилища: его общественная зона начала расширяться. Вместе с тем рационализация процесса приготовления пищи привела к тому, что необходимость скрывать его от посторонних глаз отпала. Возникла абсолютно новая концепция совместного времяпровождения на кухне. Началась активная интеграция кухни в жилое пространство. Самые традиционные варианты объединения — кухня-столовая, кухня-гостиная или кухня-столовая-гостиная. В загородном доме кухня почти всегда связана со столовой и представляет собой открытое единое пространство, плавно перетекающее в гостиную или каминный зал, а расположение этих помещений на первом этаже позволяет обустроить рядом террасу, чтобы летом там пить чай.

В России любят принимать и угощать гостей. Даже если гости незваные и хозяйка не готова им предложить обед или ужин, принято угощать хотя бы чаем. Пить чай — это давняя традиция, которая влияет на организацию пространства — кухня должна быть даже в маленькой квартире. Такой уклад повседневной жизни отразился и в отелях, пансионатах и санаториях России, где принято оснащать номера электрочайником, набором столовой и чайной посуды, пакетами с чаем и сахаром, несмотря на организованное питание. Для этого в номере выделяется несколько полочек в шкафу, комод, столе или предусматривается небольшой буфет.

Практически все стремятся иметь загородный дом для постоянного проживания или маленький домик, дачу для выходных дней и праздников. Поэтому на загородных участках сооружают так называемые летние кухни или открытые беседки с печами, барбекю и большим обеденным столом (рисунки 4, 5).

Как известно, очаг — один из древнейших архетипов предметной среды и символ культуры, прообраз освещения, обогрева, сытости семьи. Очаг олицетворяет и предметную среду современной кухни. Печь или камин очень характерны для интерьеров современных загородных домов. Органичным является применение натуральных материалов: дерево, керамика, керамогранит, изразцы в интерьерах, камень для облицовки. Изразцовые печи часто выполняют в традициях русского изразцового искусства, они долго сохраняют тепло за счет особого устройства изразца. Современным дизайнерам удалось вернуть в современную дизайн-практику не только новые технологические процессы по изготовлению изразцов, но и такие качества русской изразцовой печи как функциональность с ее первоначальными характеристиками — экологичность, экономичность, гигиеничность (рисунки 9, 10, 11).



Рисунок 9 – Изразцовая дровяная печь для обогрева и приготовления пищи с лежанкой. Майкоп.

Автор дизайн-проекта и реализация — Ю. Новиков.

Figure 9 – Tiled wood stove for heating and cooking with bed. Maikop.

The author of the design project and implementation — Yu. Novikov



Рисунок 10 – Русская изразцовая варочная печь. Екатеринбург. Автор дизайн-проекта и реализация — Ю. Новиков.

Figure 10 – Russian tiled wood stove. Yekaterinburg.

The author of the design project and implementation — Yu. Novikov

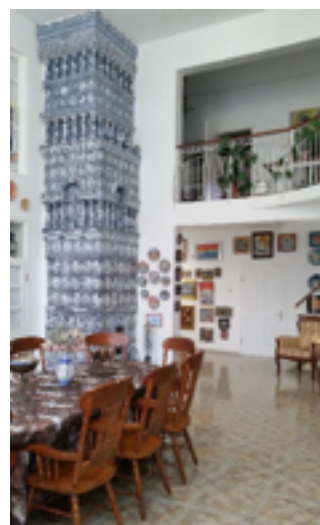


Рисунок 11 – Изразцовая печь для обогрева в петровском стиле. Сочи. Автор дизайн-проекта и реализация — Ю. Новиков.

Figure 11 — Tiled wood stove for heating in Peter's style. Sochi. The author of the design project and implementation —

Yu. Novikov

В XXI в. в России вновь появился интерес к родовой культуре, что позволяет исследователям рассматривать семью с ценностных позиций [10]. Надо отметить, что в России сохраняется культ семьи; характерной чертой повседневной жизни семьи является совместное проживание в одном доме нескольких поколений. Главное — у каждого должно быть свое пространство, и загородный дом позволяет обустроить личные спальни, выделить и индивидуальные туалетные комнаты. Детям и подросткам оборудуют детские-игровые или комнаты для занятий, гостям — гостевые спальни.

Хотя на Руси никогда не было строгого отделения мужской части дома от женской, но традиционно части дома было принято делить на женское и мужское пространство. Такой подход можно наблюдать и в современном дизайне жилой среды. Как правило, женское пространство современного дома — спальня, гардероб, ванная комната. Мужское пространство — спальня, бильярдная, баня, мастерская, гараж.

Создание благоприятной домашней обстановки и обеспечение комфортных условий проживания — вот чем и сегодня занимается практически каждая женщина. Женщин увлекает декор интерьера, садоводство и цветоводство. Одним из важных условий комфортного проживания женщина считает возможность расслабиться и избавиться от неприятных эмоций, накопленных за день. Поэтому для современной жилой среды характерно обустройство специальных зон отдыха — женская спальня, ванная комната с душевой кабиной, сауной и джакузи, уголки для отдыха на балконе или террасе. Гармония окружающего пространства с внутренним миром — важное условие для создания комфортной жилой среды.

Все чаще мужчины хотят оборудовать отдельную спальню, где могут находиться большая кровать, шкаф, журнальный столик с шахматами или комнату для коллекции оружия, произведений искусства и даже курительную комнату (рисунок 8). Мужское пространство дома не украшено чрезмерным количеством аксессуаров, заметен подчеркнутый минимализм в деталях — это функциональные элементы, необходимые гаджеты, несложная мебель, монохромная, сдержанная гамма. Для женской спальни характерно использование текстиля, большого количества подушек всевозможных форм, особое внимание уделяется выбору ковров и занавесок, предпочтение отдается натуральным материалам.

В настоящее время все больше людей стремится вести здоровый образ жизни, символом которого является наличие домашней бани или сауны, домашнего бассейна и тренажерного зала. Все чаще в индивидуальных жилых домах предусматривают помещения под тренажерные залы. Обычно рядом с бассейном, тренажерным залом устраивается русская баня как часть домашнего спортивно-рекреационного комплекса.

Для русских людей характерно творческое начало, стремление делать многие вещи своими руками, поэтому отличительной чертой жилой среды в России является выделение в ней места для рукоделия или полноценных мастерских. Мужчины в России всегда работали по дому — строга́ли, прибывали, копали, могли вбить в стену гвоздь, собрать табурет, починить кран, сделать все, что необходимо для налаживания быта. В загородном доме хозяин часто оборудует себе отдельную мастерскую (в городских условиях мастерскую чаще всего обустраивают в гараже для автомобиля). Здесь применяются, как правило, особые приемы функционально-пространственной организации жилой среды, прежде всего принцип разделения на рабочие зоны, вмещающие специализированные функционально-технологические процессы.

Таким образом, основной задачей современного дизайна является проблема гармонизации и оптимизации среды обитания человека, в которую входят как составляющие его представления о миропорядке, отражающиеся в образе жизни. Функции дома отражают взаимосвязь семантики повседневной традиционной культуры с архетипическими образами русской ментальности, составляющими единый социокультурный комплекс.

Заключение. Исторически сложившиеся отношения человека и окружающего его пространства были основаны на специфике повседневной жизни. Русские национальные черты проявились в современных тенденциях проектирования и обустройства интерьеров загородных домов. Современный этап развития российского интерьерного проектирования отличает нацеленность на создание индивидуализированной гармоничной среды обитания. Создаваемая дизайнерами предметная среда отражает образ жизни социума — образ дома и семьи. Жилой интерьер ориентирован на длительность пребывания в нем человека и отражает особенности повседневной культуры. Дом функционально и физически стал «занимать» большую часть повседневной жизни современного человека.

Выделяя общие черты организации пространства современного жителя России, можно сказать, что желание жить в своем загородном доме обусловлено стремлением к большим комфортным свободным пространствам, общению с природой, экологическому жилью.

Русское жилище является одним из ключевых символов культуры, где повседневность предстает как образование культурных смыслов, а жилая среда трактуется

как особое культурное пространство в тесной связи с национальными традициями. Создание индивидуальной, целесообразной среды для конкретного человека изменило в теории дизайна идейную содержательность жилой среды — в центре проектного внимания не жилая ячейка (термин, характерный для XX в.), и не только жилье, а Дом как важнейший символ Земного существования.

Результат этого процесса парадоксально изменяет структуру современного проектного сознания — включение определенных цитат, знаков, клише и стереотипов в контексте предметно-пространственной среды приводит к явлениям интерполяции устойчивых символических значений вещей. Таким образом, можно считать, что субъектом проектирования повседневности на современном этапе становится конкретность жизнедеятельности человека, где существенную роль играет целостный и вместе с тем подвижный ценностный мир человека, мир его устремлений, надежд, замыслов.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 *Байбурин А. К.* Жилище в обрядах и представлениях восточных славян. Л.: Наука, 1983. 188 с.
- 2 *Баранов Д., Баранова О., Мадлевская Е. и др.* Русская изба (Внутреннее пространство, убранство дома, мебель, утварь): Иллюстрированная энциклопедия. СПб.: Искусство-СПб, 2004. 416 с.
- 3 *Борисевич Г. В.* Предметный ансамбль древнерусского жилища // Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда / сост. М. А. Некрасова. М.: Изобразительное искусство, 1988. 464 с.
- 4 *Бродель Ф.* Структуры повседневности: возможное и невозможное. М.: Прогресс, 1986. 623 с.
- 5 *Гачев Г.* Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. Серия: Технологии культуры. М.: Академический Проект, 2007. 512 с.
- 6 *Глазычев В. Л.* Русский дом — поиски стиля // Российская провинция. 1995. № 1. С. 2–6.
- 7 *Ефремова О. В.* Художественные решения отечественного жилого интерьера 1990–2010: автореф. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. 24 с.
- 8 *Иконников А. В.* Поэтика архитектурного пространства // Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда / сост. М. А. Некрасова. М.: Изобразительное искусство, 1988. 464 с.
- 9 *Касавин И. Т., Щавелев С. П.* Анализ повседневности. М.: Канон+, 2004. 432 с.
- 10 *Киселева Е. В.* Семья как социокультурная ценность // Вестник славянских культур. 2016. Т. 39. С. 76–83.
- 11 *Кнабе Г. С.* Быт как предмет истории / ДИСССР. 1982. № 9. С. 26.
- 12 *Колодин К.* Формообразование объектов загородной среды. М.: Архитектура-С, 2004. 253 с.
- 13 *Костомаров Н. И.* Домашняя жизнь и нравы великорусского народа. М.: Экономика, 1993, 399 с.
- 14 *Лефевр А.* Повседневное и повседневность // Социологическое обозрение. 2007. Т. 6. № 3. С. 33–36.
- 15 *Марков Б. В.* Культура повседневности. СПб.: Питер, 2008. 352 с.
- 16 *Махлина С. Т.* Семиотика культуры повседневности. СПб.: Алетейя, 2009. 232 с.
- 17 *Некрасова М. А.* Ансамбль как образная система // Искусство ансамбля. Художественный предмет. Интерьер. Архитектура. Среда. М.: Изобразительное искусство, 1988. 464 с.

- 18 *Панкова С. Ю.* Культурологический анализ представлений о пространстве у людей разных народностей // Вестник славянских культур. 2015. Т. 37. С. 81–90.
- 19 *Пронина И. А.* Терем. Дворец. Усадьба. Эволюция ансамбля интерьера в России конца XVII – первой половины XIX века. М.: Изд-во НИИ теории и истории изобраз. искусств, 1996. 181 с.
- 20 *Прохоренко А. И., Денисов П. Н.* Русский Рубленый Дом. Вчера и Сегодня. Русское Деревянное Зодчество. СПб: Китеж, 1993. 84 с.
- 21 *Рыбаков Б. А.* Язычество древних славян. М.: Наука, 1994. 608 с.
- 22 *Рыбаков Б. А.* Язычество Древней Руси. М.: Наука, 1987. 783 с.
- 23 *Рябушин А.* Проблемы формирования жилой среды. М.: Изд-во ВНИИТЭ, 1964. 135 с.
- 24 *Рябушин А.* Жилая среда как целостный объект исследования // Техническая эстетика. 1969. № 9. С. 3–5.
- 25 *Рябушин А. В.* Развитие жилой среды. М.: Стройиздат, 1976. 381 с.

© 2018. Natalia I. Barsukova
Togliatti, Russia

RUSSIAN EVERYDAY CULTURE — THE FEATURES OF THE ORGANIZATION OF THE LIVING ENVIRONMENT

Abstract: The paper looks at the everyday life from the perspective of project practice as a place of organization of space for everyday processes of human life. It examines features of everyday life in modern Russia taking into account general trends of formation of residential interior. Everyday life is shown as a key tool for the design of the living environment and the preservation of family traditions. Along with displaying conceptions of the living environment already existing in the domestic design practice the author introduces a new concept of a place of the formation of cultural meanings associated with national traditions. The systematization of approaches and methods of organization of modern living space of everyday life is carried out through the example of architectural and design projects of country houses. The paper points at methods of arrangement related to the peculiarities of living, construction materials and interior decoration, principles of planning, functional processes of everyday life and individual archetypal components of the subject environment. The author focuses on the Russian wood stove as a structure-forming and semantic element of traditional and modern country house. He traces connection with nature through interaction with the estate planning principle and sacred meanings of the Russian home while portraying kitchen as the center of the house and the place of family gathering. Thus the paper's purpose was to identify and reveal those phenomena that highlight the consistency of spiritual values of the Russian people and serve as their conductor.

Keywords: everyday culture, living environment, design, Russian national traditions, interiors of a country house.

Information about author: Natalia I. Barsukova — DSc in Art History, Professor, Volga Region State University of Service, Gagarin St., 4, 445017 Togliatti, Russia. E-mail: bars_natali@mail.ru

Received: February 21, 2018.

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Barsukova N. I. Russian everyday culture — the features of the organization of the living environment. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 327–342. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Baiburin A. K. *Zhilishche v obriadakh i predstavleniiakh vostochnykh slavian* [Dwelling in rites and perceptions of Eastern Slavs]. Leningrad, Nauka Publ., 1983. 188 p. (In Russian)
- 2 Baranov D., Baranova O., Madlevskaia E. and others. *Russkaia izba (Vnutrennee prostranstvo, ubranstvo doma, mebel', utvar')*: *Illustrirovannaiia entsiklopediia* [Russian log hut (Interior space, home decoration, furniture, utensils): Illustrated encyclopedia]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 2004. 416 p. (In Russian)
- 3 Borisevich G. V. *Predmetnyi ansambl' drevnerusskogo zhilishcha* [Subject ensemble of the Old Russian dwelling]. *Iskusstvo ansamblii. Khudozhestvennyi predmet. Inter'er. Arkhitektura. Sreda* [The art of ensemble. Art object. Interior. Architecture. Environment], collected by M. A. Nekrasova. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1988. 464 p. (In Russian)
- 4 Brodel' F. *Struktury povsednevnosti: vozmozhnoe i nevozmozhnoe* [The structures of everyday life: the limits of the possible]. Moscow, Progress Publ., 1986. 623 p. (In Russian)
- 5 Gachev G. *Natsional'nye obrazy mira. Kosmo-Psikho-Logos. Serii: Tekhnologii kul'tury* [National images of the world. Cosmo-Psycho-Logos. Series: technologies of culture]. Moscow, Akademicheskii Proekt Publ., 2007. 512 p. (In Russian)
- 6 Glazychev V. L. *Russkii dom — poiski stilia* [Russian house — search for style]. *Rossiiskaia provintsiia*, 1995, no 1, pp. 2–6. (In Russian)
- 7 Efremova O. V. *Khudozhestvennye resheniia otechestvennogo zhilogo inter'era 1990–2010* [Artistic solutions of domestic residential interior 1990–2010]. Abstract of dissertation candidate of Art. St. Petersburg, 2013. 24 p. (In Russian)
- 8 Ikonnikov A. V. *Poetika arkhitekturnogo prostranstva* [Poetics of architectural space]. *Iskusstvo ansamblii. Khudozhestvennyi predmet. Inter'er. Arkhitektura. Sreda* [The art of ensemble. Art object. Interior. Architecture. Environment], comp. M. A. Nekrasova. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1988. 464 p. (In Russian)
- 9 Kasavin I. T., Shchhavelev S. P. *Analiz povsednevnosti* [Analysis of everyday life]. Moscow, Kanon+ Publ., 2004. 432 p. (In Russian)
- 10 Kiseleva E. V. *Sem'ia kak sotsiokul'turnaia tsennost'* [Family as a socio-cultural value]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2016, vol. 39, pp. 76–83. (In Russian)
- 11 Knabe G. S. *Byt kak predmet istorii* [Life as the subject of history]. *DISSSR*, 1982, no 9, p. 26. (In Russian)
- 12 Kolodin K. *Formoobrazovanie ob"ektov zagorodnoi sredy* [Formation of objects of the country environment]. Moscow, Arkhitektura-S Publ., 2004. 253 p. (In Russian)
- 13 Kostomarov N. I. *Domashniaia zhizn' i nnavy velikorusskogo naroda* [Home life and customs of the Great Russian people]. Moscow, Ekonomika Publ., 1993, 399 p. (In Russian)
- 14 Lefevr A. *Povsednevnoe i povsednevnost'* [Everyday and everyday life]. *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 2007, vol. 6, no 3, pp. 33–36. (In Russian)

- 15 Markov B. V. *Kul'tura povsednevnosti* [Culture of everyday life]. St. Petersburg, Piter Publ., 2008. 352 p. (In Russian)
- 16 Makhlina S. T. *Semiotika kul'tury povsednevnosti* [Semiotics, culture of everyday life]. St. Petersburg, Aleteia Publ., 2009. 232 p. (In Russian)
- 17 Nekrasova M. A. *Ansabl' kak obraznaia sistema* [Ensemble as imagery]. *Iskusstvo ansambli. Khudozhestvennyi predmet. Inter'er. Arkhitektura. Sreda* [Art ensemble. Art object. Interior. Architecture. Environment]. Moscow, Izobrazitel'noe iskusstvo Publ., 1988. 464 p. (In Russian)
- 18 Pankova S. Iu. *Kul'turologicheskii analiz predstavlenii o prostranstve u liudei raznykh narodnostei* [A cultural analysis of concepts of space among people of different ethnic groups]. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2015, vol. 37, pp. 81–90. (In Russian)
- 19 Pronina I. A. *Terem. Dvorets. Usad'ba. Evoliutsiia ansambliia inter'era v Rossii kontsa XVII – pervoi poloviny XIX veka* [Terem. Palace. Manor. The evolution of the interior ensemble in Russia in the late XVII – first half of the XIX century]. Moscow, Izdatel'stvo NII teorii i istorii izobrazitel'nykh iskusstv Publ., 1996. 181 p. (In Russian)
- 20 Prokhorenko A. I., Denisov P. N. *Russkii Rublenyi Dom. Vchera i Segodnia. Russkoe Dereviannoe Zodchestvo* [Russian Log House. Yesterday and Today. Russian wooden architecture]. St. Petersburg, Kitezh Publ., 1993. 84 p. (In Russian)
- 21 Rybakov B. A. *Iazychestvo drevnikh slavian* [The paganism of ancient Slavs]. Moscow, Nauka Publ., 1994. 608 p. (In Russian)
- 22 Rybakov B. A. *Iazychestvo Drevnei Rusi* [Paganism of Ancient Rus']. Moscow, Nauka Publ., 1987. 783 p. (In Russian)
- 23 Riabushin A. *Problemy formirovaniia zhiloi sredy* [Problems of formation of the living environment]. Moscow, Izdatel'stvo VNIITE Publ., 1964. 135 p. (In Russian)
- 24 Riabushin A. *Zhilaia sreda kak tselostnyi ob'ekt issledovaniia* [Living environment as an integral object of research]. *Tekhnicheskaiia estetika*, 1969, no 9, pp. 3–5. (In Russian)
- 25 Riabushin A. V. *Razvitie zhiloi sredy* [The development of the living environment]. Moscow, Stroizdat Publ., 1976. 381 p. (In Russian)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. Е. А. Сариева
г. Москва, Россия

АЛЕКСАНДР ВАТТЕМАР. ИСКУССТВО ТЕАТРАЛЬНОЙ ТРАНСФОРМАЦИИ

Аннотация: Статья посвящена выдающемуся французскому артисту и общественному деятелю XIX в. Александру Ваттемару (1796–1864). В статье приводятся малоизвестные факты его удивительной биографии, в которой отразились мощные социально-экономические и политические перемены эпохи Французских революций. Ваттемар поражал современников виртуозной актерской техникой с использованием сценического приема трансформации — быстрой перемены внешности. Мода на театральные трансформации связана с расцветом на французской сцене одноактных водевилей с переодеваниями. Сенсационные номера перешли на концертную эстраду в качестве «нового аттракциона» в начале XIX в. Александр Ваттемар дополнял впечатление пластикой, интонацией, остроумными текстами, он мастерски исполнял куплеты и владел вентрологией (чревовещанием). Гастроли Ваттемара в России в 1834 г. прошли с большим успехом. Острые и смешные сценки-обозрения, где все роли играл один Александр Ваттемар, отражали дух и нравы своего времени. Под влиянием актерского мастерства Ваттемара в «дивертисментах» и «антрактах» императорских театров сложились новые традиции в исполнении коротких рассказов и «малых форм» драматургии. Короткие рассказы и небольшие драматургические произведения стали не просто читаться артистами, а «играться в лицах», с использованием трансформации.

Ключевые слова: Александр Ваттемар, трансформация, эстрада, разговорный жанр, короткий рассказ, «малые формы» драматургии.

Информация об авторе: Елена Анатольевна Сариева — кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, Государственный институт искусствознания, Козицкий переулок, д. 5, 125009 г. Москва, Россия. E-mail: easarieva@mail.ru

Дата поступления статьи: 05.06.2017

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Сариева Е. А. Александр Ваттемар. Искусство театральной трансформации // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 343–350.

Сценический прием трансформации (от позднелат. *transformatio* — преобразование, превращение) в цирке, театре, на эстраде основан на умении артиста быстро изменять внешность при помощи грима, парика, костюма, маски. При частичной трансформации артист заменяет только некоторые части костюма, не использует маску, грим и т. д., а быстрое изменение облика персонажа происходит за счет актерских выразительных средств — изменения походки, речевой характеристики, жестикуляции, мимики и т. д.

Номера *цирковой* трансформации известны в России с XVIII в. В цирках и балаганах работали иностранные артисты, используя приемы трансформации как дополни-

тельный (иллюзионный) трюк. Некоторые из них владели одновременно манипуляцией и даром чревоушания (вентрологии) — способностью говорить как бы «вторым голосом», без артикуляции губ. Ю. А. Дмитриев в книге «Цирк в России» упоминает иностранного гастролера Феликса Собера, который выступал в 1826 г. в балаганах и цирках, демонстрируя, помимо фокусов, «мастерство трансформации и чревоушания» [3, с. 102]. В конце XIX в. известен был номер Энрико Труцци «Четыре карикатуры». Стоя на лошади, знаменитый наездник переодевался в четырех «различных людей», причем «преображение бывало не только внешнее, но и внутреннее» [3, с. 176]. Относящиеся к жанру цирковой иллюзии номера «трансформации костюмов» и сегодня очень популярны в варьете и цирках всего мира.

Выступления двух соперников — Генри Плесси и Дерама, — подвизавшихся в 70-х гг. XIX в. в московских увеселительных садах, носили скорее *эстрадный* характер и строились на пародировании узнаваемых персонажей, а не только на трюковой стремительности перевоплощения. Генри Плесси, прозванный во Франции «l'homme a 36 têtes» на сцене увеселительного сада «Шато де Флер» в Петровском парке «воспроизводил на сцене типы исторических лиц и деятелей Франции: Гамбетты, Жюль Фавра, Тьерра, Наполеона I и III, Гарибальди и др.»¹ В то же время в соседнем увеселительном саду «Альгамбра» «приводил в восторг необыкновенно выразительной мимикой» Дерам. «Мимическая подвижность лицевых мускулов развита у этого комика настолько разнообразно, что он, в продолжение нескольких минут, без малейшего труда, представляет более тридцати самых типических лиц», — восхищался репортер журнала «Развлечение» [1, с. 303]. В начале XX в. в России, Европе и Америке с большим успехом выступал в мюзик-холлах итальянец Отто Франкарди (1883–1942). Актер исчезал на секунду за кафедрой, чтобы поменять маску, парик, костюм, и зрители узнавали Гете, Лермонтова, Пушкина, Наполеона, Бетховена, Чайковского и т. д., причем Наполеон говорил по-французски, Пушкин — по-русски, Гете — по-немецки.

Выступление итальянского гастролера Николло Луппо, показывающего на эстраде известных дирижеров и композиторов, увидел 1920-е гг. А. И. Райкин. «Делал это без слов, лишь меняя костюм, пластику, грим. Мгновенная перемена его внешности производила на меня тогда сильное впечатление», — вспоминал Аркадий Исаакович в интервью, записанном Е. Д. Уваровой [11, с. 105–106]. В начале 1940-х гг. сам А. И. Райкин начнет использовать удивительные и мгновенные трансформации в сатирическом рассказе «Мишка», в спектаклях «Своими словами» (номер «У театрального подъезда»), «Приходите, побеседуем» (номер «Спальный вагон прямого сообщения») Ленинградского театра миниатюр. Историк театра Д. В. Трубочкин справедливо отмечал, что в искусстве трансформации А. И. Райкин «достиг совершенства» и что «соперников на эстраде и в театре в России, и в мире у него не было на протяжении доброй четверти века...» [10, с. 184].

Приемы трансформации в классических комедиях с применением маски или густого грима использовали, видимо, еще с античности. В новейшей истории мода на *театральные* трансформации связана с расцветом на французской сцене одноактных водевилей с переодеваниями. На концертной эстраде номера с трансформацией начали утверждаться в качестве «нового аттракциона» в начале XIX в. благодаря виртуозному исполнению французских артистов — Александра Ваттемара, Пьера Лавассора, Гонне (позже, в конце XIX в., итальянца Леопольдо Фреголи). Используя прием мгновенной перемены внешности, французские артисты обращались к слову, дополняя

¹ Газетная вырезка из «Московского листка» // ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Ф. 144. Ед. хр. 958. С. 69–70.

впечатление от смены костюма, грима и пластики тембром голоса, интонацией, мелодикой речи. Они мастерски исполняли куплеты и владели вентрологией, что позволяло по ходу действия заполнить сцену разнообразными фонами, т. е. в одном представлении заменить собой целую театральную труппу.

Первым представил виртуозное искусство театральной трансформации в России в 1834 г. французский артист, чревовещатель и общественный деятель Александр Ваттемар, который не только поразил наших современников удивительной актерской техникой, но и оказал бесспорное влияние на исполнение на концертной эстраде коротких рассказов.

Специальных исследований, посвященных Александру Ваттемару, не существует, а сведения о его жизни и творчестве довольно скупы. Только Н. П. Смирнов-Сокольский, эстрадный артист и писатель, посвятил Ваттемару целую главу в «Рассказах о книгах» [9].

Четыре представления Ваттемара прошли с большим успехом в петербургском Александринском театре. Цензор А. В. Никитенко в известном «Дневнике» записал 10 июня 1834 г.: «Был на представлении Александра, чревовещателя, мимика и актера. Удивительный человек!.. Он говорит за десятерых, действует за десятерых. В одно время бывает и здесь и там. Необычайное искусство!» (Цит. по: [9, с. 214–215]). О выступлениях артиста в Москве договориться не удалось, хотя перед М. Н. Загоскиным, тогдашним директором московских Императорских театров, хлопотал сам А. С. Пушкин, увлеченный искусством артиста (письмо от 9 июля 1834 г. хранится в Пушкинском Доме): «Г. Александр, очень занимательное лицо (или даже лица), собирается в Москву и предлагает вам следующие условия: доход за представление пополам с дирекцією (издержки спектакля на ее счет) и бенефис. Удостоите меня ответом и потешьте матушку Москву» [7, с. 96].

Александр Ваттемар был действительно удивительным человеком — актером, публицистом, предпринимателем, коллекционером, меценатом, писателем. Не менее удивительна его жизнь, достойная пера романиста, в которой отразились мощные социальные, экономические и политические перемены эпохи Французских революций.

Николя-Мари-Александр Ваттемар (1796–1864) родился в Париже. Отец, незначительный нормандский дворянин, отошел от юридической практики и поселился во время бурных наполеоновских войн со своей семьей в городке Лизье. Каждый из родителей Александра был женат не менее трех раз. Они воспользовались указом, впоследствии отмененным Наполеоном, который разрешал разводы среди католиков по взаимному согласию. Александр был единственным ребенком короткого второго брака своей матери с Николя Ваттемаром и после развода остался с отцом. Мать проживала тоже в Лизье, с третьим мужем — доктором Гуито (Guitton).

Когда Александру исполнилось семь лет, он обнаружил, что обладает даром вентрологии и «редкою способностью — неограниченно управлять органом голоса» [12, с. 234]. То есть его голос мог звучать на любом расстоянии, громко или тихо. А еще мальчик умел подражать любым звукам — человека, животного, машины, т. е. сделаться в мгновение ока лающей собакой, ворчливым стариком, глупой молодой девушкой, стуком в дверь или визжащей пилой. Самые успешные шалости вызывали оторопь у членов семьи и односельчан: крики утопающего, когда толпы жителей Лизье прощупывали дно реки; голоса в дымоходе, шкафу и в стогах сена на соседних полях, когда суеверные селяне полагали, что кричит сам дьявол; вопли мертвецов в домашнем камине, когда отец вызывал священника, чтобы окропить очаг святой водой. Строгий отец отправил Александра в духовную семинарию для подготовки к религиозной жизни.

ни. С его появлением самые неожиданные предметы заговорили в самых неожиданных местах, в самое неожиданное время. Святые братья долго терпеть не стали, Александр был разоблачен и отчислен.

Отчим предложил отправить мальчика в медицинскую школу при госпитале Сен-Луи в Париже. Александр был, судя по всему, блестящим студентом, ассистируя в 16 лет на хирургических операциях. Но диплом он так и не получил. Из медицинской школы его тоже отчислили за хранение в погребе трупов для препарирования и изучения. Юношу отправили медбратом в лагерь, где 400 прусских военнопленных болели тифом. Когда в 1814 г. пал Наполеон, солдаты потребовали, чтобы их заботливый 18-летний медбрат, который к тому же хорошо говорил по-немецки, был ответственным за их репатриацию в Берлин. Благополучное преодоление французских форпостов состоялось благодаря дипломатии и артистизму Ваттемара, за что он получил от прусских властей «*Croix de fer*» — «Железный крест».

Так монархист и католик Ваттемар оказался в Берлине среди эмигрантов, бежавших из охваченной революциями Франции. В Берлине он познакомился с семьей Табуаса де Гвидона из Сен-Мало, поддерживающих скудное существование изготовлением и продажей игрушек. Семья Тибуаса де Гвидона стала его новой семьей. Александр становится актером, чтобы прокормить родителей и двоих детей. С этого началась знаменитая 25-летняя карьера Ваттемара (1815–1840) — «мсье Александра, аристократа-вентролога», странствующего актера, драматурга, самозваного аристократа, гражданина мира.

В 1814 г. «г-н Александр» (иногда он пользовался псевдонимом «Балтимор») начал давать в Берлине представления из одноактных сцен. В каждой действовали 7–10 персонажей, но всех играл сам Ваттемар. «Он смеялся и тут же плакал, пел по-французски, ругался по-английски...» [2, с. 95]. В Нюрнбергском музее хранится афиша выступления «чревоушателя Александра» 26 июля 1817 г. Ваттемар представлял весь набор комедийных характеров: слуга и хозяин, муж и жена, дочь и любовник, буржуа, солдат, священник, — меняя костюмы и внешний вид легко и быстро. Артист скрупулезно заботился о деталях костюма и грима, речевой характерности персонажей, чтобы они были современны и узнаваемы по диалекту. Пьесы Ваттемар писал сам на французском, немецком и английском или адаптировал известные римские комедии, комедии нравов. Они высмеивали снобизм, суеверие, невежество людей всех классов.

Табуас де Гвидон служил у Ваттемара в качестве импресарио. На его дочери Ваттемар женился в 1818 г. и на пять лет (1820–1825) поселился со своей растущей семьей в Англии. Разъезжая с гастрольями по Европе, Ваттемар давал также частные представления для монархов и вельмож, в том числе при дворе Николая I. Немалую часть заработанных средств он жертвовал на благотворительность. В 1826 г. Ваттемар вернулся во Францию богатым человеком, купил квартиру на бульваре Клиши в Париже и загородный дом в Марли-ле-Руа. На парижскую сцену вышел только два раза — в 1829 в Theatre du Gymnase.

В 1834 г. в петербургском Александринском театре «г-н Александр» играл на французском языке. Представлены были три одноактные пьески: «Хитрый слуга или Семейство ольдермена», «Пароход или Содержатель гостиницы в Кале» и «Хромоногий бес или Асмодей в бутылке», где, как в зеркале, отражались общественная жизнь и нравы эпохи. В первой типичный персонаж самодура — главы семейства — был представлен фармацевтом Пилбури. От изобретенного им лекарства *senex iratus* страдали сам Пилбури, его жена, дочь и врач. Пилбури в исполнении Ваттемара изнывал

не только от *senex iratus*, больных зубов, но и от собственной жены: «Чем хороша моя жена, что я перестану мучиться, когда ее нет дома». А зубы, один за другим, удалял изобретательный (и вечно голодный) слуга Николя. К финалу пьесы хитроумный слуга буквально обезвреживал *senex iratus*. Действие заканчивалось согласием отца на неравный брак дочери Фиртиллы с Николя. Финал — характерный для социальных комедий и фарсов Июльской монархии. Исполнение незатейливой пьески сопровождалось множеством нечеловеческих звуков — лаем собак, хрюканьем свиней, кошачьими и собачьими боями, криком петухов и т. д.

В пьеске «Пароход» была представлена целая вереница персонажей — постояльцев гостиницы в Кале, ждущих переправы на другую сторону Ла-Манша: молодой волокита, старая девица, английский лорд, пьяный кучер, парижская танцовщица и герой бесчисленных карикатур и забавных повествований — острый на язык горбун Майо. Особым успехом в России пользовалась сценка с пьяным кучером. Ваттемар, сидя на столе, приставленном вплотную к раздвижному занавесу, изображал пьяного кучера, уснувшего на козлах. Из кулисы появлялся молодой вертопрах. Это Ваттемару удавалось незаметно для зрителей вылезти из кучерского костюма и пролезть в щель занавеса, чтобы переодеться. Едва волокита, после монолога, скрывался в кулисе, кучер просыпался: Ваттемар влезал обратно в кучерский костюм. Потом кучер снова засыпал, и на сцене появлялся английский лорд. Он хватал спящего (точнее, его костюм), тряс за плечо, таскал по всей сцене. А кучер все не просыпался. Только грозные и громкие слова лорда наконец будили кучера — слышались жалобы и ругань пьяницы.

Третья пьеска представляла собой инсценировку эпизодов романа Алена-Рене Лесажа «Хромой бес». Хотя роман сатирически высмеивал нравы Франции времен Регентства, он сохранил актуальность и для современников Ваттемара. Мадридский студент Клеофас освободил из колбы беса. На вопрос Клеофаса, к какой категории чертей он принадлежит, следовал гордый ответ: «Это я ввел в мир роскошь, распутство, азартные игры и химию. Я изобретатель каруселей, танцев, музыки, комедии и всех новейших французских мод. Словом, я — Асмодей, по прозвищу “хромой бес”» [6, с. 13]. Уродец в исполнении Ваттемара действительно был хромым, в тюрбане с перьями, в халате из белого атласа, расписанного фривольными сценами. Благодарный своему спасителю, бес «силою дьявольского могущества» поднимал крыши домов Мадрида. Насмешливый, скептический, но одновременно и снисходительный к человеческим слабостям, бес оказался прекрасным комментатором к сценам человеческой комедии. Пестрая картина нравов и страстей, которую наблюдал студент этой ночью, сделала его мудрее и опытнее на тысячу лет. Понятно, что всю «человеческую комедию» играл один актер. По свидетельству «Северной пчелы», виртуозная техника Ваттемара производила неизгладимое впечатление на публику Александринского театра: «Многие зрители бились об заклад, что это не может быть один и тот же человек... Эта необыкновенная способность изменять и голос, и черты лица, и стан, и походку — приводила в изумление всех, кто его имел случай видеть» [8, с. 513–514]. Такие молниеносные метаморфозы, казалось, требовали целой армии ассистентов за кулисами. На самом деле, ассистентка была только одна — мисс Уилтон, преданно служившая Ваттемару все двадцать пять лет.

Искусство Ваттемара, безусловно, не сводилось только к демонстрации ловких сценических трюков. Острые и смешные сценки типа обзрений, представленные Ваттемаром, отражали вольно или невольно дух своей эпохи, нравы своего времени, характерные черты людей и событий, хотя и без глубокого проникновения в них. Основные буффонные и пародийные приемы, виртуозная техника трансформации непосредствен-

но восходили к палерояльскому фарсу и ярмарочным театрам. Искусству Ваттемара присущи были выразительность социальной характеристики, точность реалистической детали, лаконичность приемов шаржа. Все, что изображали «иллюстраторы общественной жизни» [14, с. 227], знаменитые французские карикатуристы — Онорэ Домье, Поль Гаварни, Анри Монье, Эдмонд де Бомон, — было перенесено в действие, оживлено Ваттемаром. Перед публикой проходили социальные маски, выхваченные из гущи парижской толпы и со страниц юмористических журналов «Шаривари», «Карикатура»: продажный судья, доктор-шарлатан, английский лорд, нормандская кормилица, горбун Майо и иже с ними... То есть была сатирически представлена вся Франция эпохи Июльской монархии, со всеми пороками и добродетелями.

Во многом под влиянием актерского мастерства Ваттемара в «дивертисментах» и «антрактах» императорских театров в 40-х гг. XIX в. сложились новые традиции в исполнении «малых форм» драматургии и коротких рассказов. Эти жанры концертной эстрады стали заметно отличаться от литературных чтений писателей и артистов. П. М. Садовский, исполняя в концертах «Повесть о капитане Копейкине», «Тяжбу» и «Игроков» Гоголя, играл «в образе» каждое действующее лицо. В репертуаре П. М. Садовского как автора-исполнителя имелись рассказы на театральные темы, рассказы из солдатского фольклора (например, известный «Рассказ о Наполеондере»). Они исполнялись от лица определенных социальных сословий, что позволяло использовать мимику, бытовую и речевую характерность. Специально написанный И. С. Тургеневым для Садовского короткий рассказ «Разговор на большой дороге» требовал присутствия на сцене трех персонажей — захудалого помещика, его слуги и кучера. Садовский исполнял этот рассказ, используя прием сценической трансформации, без грима и костюма, меняя походку, выражение лица, голос, жесты и т. д.

Во второй половине XIX в. жанр короткого рассказа (или «живописного сказывания») получил дальнейшее развитие в исполнении С. В. Шумского и И. Ф. Горбунова. В 1861 г. Шумский на литературных вечерах с успехом читал сатирический очерк М. Е. Салтыкова-Щедрина «Прощаюсь, ангел мой, с тобою!», первый очерк из цикла «Помпадур и помпадурши». Монолог в исполнении Шумского прерывался репликами губернских чиновников, собравшихся на прощальный обед в честь смещенного губернатора, сыгранных артистом «в лицах». Шумский исполнял очерк в течение 20 лет, поразив молодого П. И. Чайковского. В «Русских ведомостях» П. И. Чайковский писал: «Это было такое совершенство, такая непритязательная простота, такое художническое чувство меры, такая поразительная объективность в передаче характеров, такая верность тона, дальше, которых, мне кажется, не может идти лицедейское искусство» [13].

Начало 1960-х гг. в становлении жанра короткого рассказа на эстраде связано с именем И. Ф. Горбунова, который по праву считается основоположником жанра. Используя прием трансформации Горбунов сыграл водевиль с переодеваниями «Комедия на станции» — пьесу собственного сочинения с несколькими ролями для одного актера. Современники отмечали, что Горбунов допускал некоторую шаржированность в изображении, делал ставку на «внешнюю технику», характерную для «типологической игры» французских актеров. Подражательность у молодого Горбунова проявлялась и в имитации отдельных звуков — собачий лай, крик петухов, пение лесных птиц и т. д. На такие излишества, не свойственные русской концертной эстраде, указывал Н. А. Добролюбов, ратовавший за реализм художественного чтения: «Горбунов рассказывает о том, как артель мужиков рассуждает о царь-пушке и пр. Он действительно подражает мужицкой речи и манерам необыкновенно хорошо, до того забываешься, просто чувства обманываются, как будто перед вами стоит чревоушитель...» [4, с. 229–230].

В более поздних рассказах у Горбунова изменились и характер подачи слова, и мимическая игра, и жесты. Артист изображал свои «типы» более лирично и тонко, более глубоко и правдиво, не прибегая к преувеличениям и шаржу. «Живая, гибкая мимика в тесном сочетании со звучащим словом стала характерной для его стиля и усиливала заразительность его юмора», — пишет исследователь творчества Горбунова Е. М. Кузнецов [5, с. 53]. То есть зрелый Горбунов преодолел внешнюю подражательность и окончательно сделал выбор в пользу русской реалистически-бытовой концепции актерской игры.

Использование приема трансформации позволило раскрыть возможности жанра «живописного рассказывания» наиболее значительно и разнообразно на концертной эстраде середины XIX в.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Акилов П. Театральные заметки // Развлечение. 1874. № 19. С. 303.
- 2 Вадимов А., Тривас М. От магов древности до иллюзионистов наших дней. М.: Искусство, 1979. 338 с.
- 3 Дмитриев Ю. А. Цирк в России. М.: Искусство, 1977. 414 с.
- 4 Добролюбов Н. А. Дневники 1851–59 гг. М.: Изд. Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльно-поселенцев, 1932. 292 с.
- 5 Кузнецов Е. М. Иван Федорович Горбунов. Л.: ВТО, 1947. 112 с.
- 6 Лесаж Ален-Рене. Хромой бес / пер. с фр. М.: ГИХЛ, 1956. 60 с.
- 7 Русская старина. 1880. № 5. С. 96.
- 8 Северная пчела. 1834. № 129. С. 513–514.
- 9 Смирнов-Сокольский Н. П. Рассказы о книгах. М.: Книга, 1977. 449 с.
- 10 Трубочкин Д. В. Театр Аркадия Райкина. Опыт понимания. М.: Изд-во ГИИ, 2011. 206 с.
- 11 Уварова Е. Д. Аркадий Райкин. М.: Искусство. 1986. 303 с.
- 12 Художественная газета. 1837. Т. 1. С. 234.
- 13 Чайковский П. И. Четвертая неделя концертного сезона // Русские ведомости. СПб., 1875. № 73. С. 1–2.
- 14 Швыров А. В. Иллюстрированная история карикатуры с древнейших времен до наших дней. СПб.: Тип. П. Ф. Пантелеева. 1903. 404 с.

© 2018. Elena A. Sarieva
Moscow, Russia

ALEXANDER VATTEMARE. THE ART OF THEATRICAL TRANSFORMATION

Abstract: The article is to display the works of outstanding French artist and public figure of the XIX century Alexander Vattmare (1796–1864). It reveals little-known facts of his biography, reflecting the powerful socioeconomic and political changes of the era of the French Revolutions. Vattmare amazed his contemporaries with virtuosic acting technique using the scenic reception of transformation — a rapid change in appearance. The fashion for the theatrical transformations is associated with the flowering of one-act vaudevilles with disguises on a French stage. Sensational numbers went to concert

estrada as a “new attraction” in the beginning of the XIX century. Alexander Vattmare supplemented the impression with plasticity, intonation, witty lyrics and masterfully performing of the couplets and owned ventrology. The tour of Vattmare in Russia in 1834 became a great success. Sharp and funny scenes, reviews, where all the roles played by Alexander Vattmare, reflected the spirit and mores of his time. Under the influence of the acting skills of Vattmare, new traditions in the performance of short stories and “small forms” of drama developed in the “divertissements” and “intermissions” of the Imperial theatres. Short stories and small dramatic works were not simply read by artists, but “played in faces”, using transformation.

Keywords: Alexander Vattmare, transformation, estrada, spoken genre, short story, “small forms” of dramaturgy.

Information about the author: Elena A. Sarieva — PhD in Art History, Senior Researcher, State Institute of Art Science, Kozitsky per. 5, 125009 Moscow, Russia. E-mail: easarieva@mail.ru

Received: June 05, 2017

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Sarieva E. A. Alexander Vattmare. The art of theatrical transformation. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 343–350. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Akilov P. Teatral'nye zametki [Theatrical notes]. *Entertainment*, 1874, no 19, p. 303. (In Russian)
- 2 Vadimov A., Trivas M. *Ot magov drevnosti do illjuzionistov nashih dnei* [From the magicians of antiquity to the illusionists of our days]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1979. 338 p. (In Russian)
- 3 Dmitriev Ju. A. *Cirk v Rossii* [Circus in Russia]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977. 414 p. (In Russian)
- 4 Dobroljubov N. A. *Dnevnik 1851–59 gg.* [Diaries 1851–59]. Moscow, Vsesojuznogo obshhestva politkatorzhan i ssyl'no-poselencev Publ., 1932. 292 p. (In Russian)
- 5 Kuznecov E. M. *Ivan Fedorovich Gorbunov*. Leningrad, VTO Publ., 1947. 112 p. (In Russian)
- 6 Lesazh Alen-Rene. *Hromoj bes* [Lame demon]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo hudozhestvennoj literatury Publ., 1956. 60 p. (In Russian)
- 7 *Russkaja starina*, 1880, no 5, p. 96. (In Russian)
- 8 *Severnaja pchela*, 1834, no 129, pp. 513–514. (In Russian)
- 9 Smirnov-Sokol'skij N. P. *Rasskazy o knigah* [Stories about books]. Moscow, Kniga Publ., 1977. 449 p. (In Russian)
- 10 Trubochkin D. V. *Teatr Arkadija Rajkina. Opyt ponimaniya* [Theater of Arkady Raikin. Experience of understanding]. Moscow, GII Publ., 2011. 206 p. (In Russian)
- 11 Uvarova E. D. *Arkadij Rajkin*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 303 p. (In Russian)
- 12 *Hudozhestvennaja gazeta*, 1837, vol. 1, p. 234. (In Russian)
- 13 Chajkovskij P. I. Chetvertaja nedelja koncertnogo sezona [Fourth week of the concert season]. *Russkie vedomosti*, 1875, no 73, pp. 1–2. (In Russian)
- 14 Shvyrov A. V. *Illjustrirovannaja istorija karikatury s drevnejshih vremen do nashih dnei* [Illustrated history of the caricature from ancient times to the present day]. St. Petersburg, Tipografiya P. F. Panteleeva Publ., 1903. 404 p. (In Russian)



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. М. Л. Зайцева

г. Москва, Россия

© 2018 г. Р. Р. Будагян

г. Москва, Россия

СТАНОВЛЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО НАПРАВЛЕНИЯ CLASSICAL CROSSOVER В СОВРЕМЕННОМ СКРИПИЧНОМ ИСКУССТВЕ

Аннотация: В данной статье выявлены тенденции формирования classical crossover'a в творчестве современных скрипачей (В. Мэй, Э. Мартона и Д. Гарретта). Научно обосновано, что на рубеже XX–XXI вв. под влиянием массовой культуры в современном скрипичном искусстве активно проявляются тенденции расширения традиционных форм и методов музыкально-художественного творчества. Специфика инструмента, его потенциал солирующего инструмента, способного раскрыть всю гамму эмоциональных состояний человека, во многом определяет стилистические особенности проявления classical crossover в скрипичном искусстве рубежа XX–XXI вв. Неоромантические черты здесь превалируют над неоклассицистскими. Эволюция подходов к трактовке произведений академического репертуара в рамках classical crossover демонстрирует возрастающее влияние жанров и приемов массовой культуры, усиление стилевой разнородности интерпретационных и реинтерпретационных методов. Высокая степень популярности В. Мэй обусловлена ее незаурядным мастерством, разрушением стереотипов слушательского восприятия, сформировавшегося в рамках академической школы и др. Традиции В. Мэй были в дальнейшем продолжены Э. Мартоном и Д. Гарретом, развивавшим новации В. Мэй в построении репертуарной и имиджевой политики, но вернувшимся от электроинструмента к акустической скрипке, закрепив тем самым ее выразительный потенциал в составе новых смешанных инструментальных ансамблей.

Ключевые слова: современное скрипичное исполнительское искусство, classical crossover, Ванесса Мэй, Эдвин Мартон, Дэвид Гарретт.

Информация об авторах:

Марина Леонидовна Зайцева — доктор искусствоведения, доцент, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Академия им. Маймонида, Садовническая ул., д. 52/45, 115035 г. Москва, Россия. E-mail: marinaz1305@mail.ru

Регина Робертовна Будагян — преподаватель, Российский государственный университет им. А. Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство), Академия им. Маймонида, Садовническая ул., д. 52/45, 115035 г. Москва, Россия. E-mail: r.budagyan@mail.ru

Дата поступления статьи: 17.04.2018

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Зайцева М. Л., Будагян Р. Р. Становление музыкального направления classical crossover в современном скрипичном искусстве // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 351–370.

Музыкальное направление classical crossover является одним из наиболее актуальных в пространстве современной музыкальной культуры. Объединяя черты академической и массовой культуры, classical crossover «предстает в качестве причудливого сплава интеллектуализма и доступности, артизированнойности и функциональности, традиционализма и инновационности» [22, с. 11]. Какова роль скрипичного искусства рубежа XX–XXI вв. в развитии данного направления? В чем заключается специфика проявления classical crossover в современном скрипичном исполнительстве?

Одним из первых представителей classical crossover в скрипичном искусстве стала британская исполнительница и композитор Ванесса Мэй (род. в 1978 г. в Сингапуре). Ее успех у массовой публики был обусловлен, прежде всего, «высоким уровнем мастерства, виртуозной техникой и новыми стилевыми ориентирами исполнительского творчества, соединяющего в себе черты академического и поп-искусства» [9, с. 11]. В качестве первооткрывателя в области современного скрипичного поп-исполнительства Ванессу Мэй позиционирует эстрадный отечественный скрипач Э. Акопян: «Кроме образа и всего того, что создано, у Ванессы Мэй есть еще талант, нельзя с этим не согласиться, не было бы таланта, не было бы огромного количества слушателей по всему миру. И еще она первооткрыватель такого формата» [1]. Тенденцию разрушения стереотипов, сложившихся в рамках классической музыки, американская скрипачка, танцовщица и композитор Линдси Стирлинг наблюдает в творчестве Мэй: «Ванесса Мэй сделала то, что вообще редко кто делает с классической музыкой и классическими инструментами»¹.

В начале карьеры В. Мэй ее репертуар состоял исключительно из классических произведений. Исполнительницей двигало желание исполнять произведения из «золотого фонда классики мировой музыкальной культуры» (И. С. Баха, В. А. Моцарта, А. Вивальди, Н. Паганини, Д. Д. Шостаковича и проч.). Примером концерта классической направленности является прошедшее в 1997 г. выступление артистки в Birmingham Symphony Hall, во время которого исполнялась исключительно классическая музыка: Prelude № 3 (E-dur) из цикла «Сонаты и партиты для скрипки соло» И. С. Баха, Романс для скрипки и фортепиано F-dur Л. в. Бетховена, Скерцо И. Брамса, «Размышление» Н. Паганини (исполненное под аккомпанемент фортепиано и классической гитары согласно оригинальной версии композитора), Тема и вариации из квинтета A-dur Ф. Шуберта и многое другое. Во время исполнения классической программы В. Мэй манера исполнения отличается сдержанностью. Однако на вопрос: «Когда же все-таки возникло желание исполнять и современную музыку?», В. Мэй отвечала: «С возрастом я стала мечтать о большем, и когда мне было лет 14, я начала все больше интересоваться современной, экспериментальной музыкой» [24].

Исполнительский стиль В. Мэй определяется современниками как «скрипичный техно-акустический фьюжн» [23], характеризующийся новизной, темброво-акустическим «слиянием, объединением» (англ. Fusion) традиционного академического звучания скрипки с электронными инструментами. Показательно, что еще одним сим-

¹ Стирлинг Л. Личный канал «LindseyTime» // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/channel/ucwtd3ehr2swv4d8wpldwfvg> (дата обращения: 01.07.2018).

птоматичным определением вида творческой деятельности В. Мэй является понятие «эстрадная скрипка» [33], отражающее стилизованный исполнительский образ. Скрипка неоднократно выступала в составе рок-группы «Scorpions» (композиция «Все еще люблю тебя» [«Still loving you»] альбом «Love at First Sting»², 1984 г., в дуэте с Майклом Джексоном, «Королем поп-музыки» (композиция «Друзья в Корее» [«Friends in Korea»]³), в дуэте с греческим композитором и исполнителем электронной музыки Вангелисом (композиция «Вуаль Роксаны» [«Roxanne's Veil»]⁴), альбом «MDB — Beautiful Voices 013 (Vangelis Special Edition)» и многими другими.

Пик творческой популярности артистки пришелся на 1980-е гг., период тотального увлечения молодежи энергичной электронной музыкой в стиле techno и электронной танцевальной музыки в стиле electro. Эти молодежные стили отвечали «колориту» времени, эпохе распространения высоких технологий и адаптации темброво-кolorистических и технических возможностей электронных инструментов в массовой и академической музыке (творчество Э. Денисова, И. Юсуповой и др.). Ориентация В. Мэй на стили techno и electro обеспечили ей высокий уровень популярности, использование элементов музыкального языка данных стилей при аранжировке классических произведений помог артистке актуализировать для современного слушателя репертуар академических музыкантов. «Благодаря Ванессе, и возможно только благодаря ей, — отметил один из поклонников творчества В. Мэй, — молодое поколение теперь знает музыку Баха, Бетховена, Вивальди, Хачатуряна и многих других композиторов-классиков» [9, с. 12].

Исполнительский облик В. Мэй формируется в результате динамичного сопряжения двух основных тенденций: стремления сохранить и донести до слушателя ценность и красоту традиционно скрипичного исполнительства, все великолепие классической музыки и в то же время дополнить интерпретацию классических произведений современными тембрами, ритмами поп-музыки, внести в сценический образ ультрамодные штрихи [5, с. 441]. Сложнейшие обработки В. Мэй популярных произведений академического репертуара, характеризующиеся обилием импровизационных разделов, являются формой стилизового синтеза, попыткой трансформации канонических жанров и форм, стирания граней между массовым и элитарным искусством.

Новацией В. Мэй в области современного скрипичного исполнительства стало активное использование в концертной практике жанра кавер-версии, являющейся одной из самых популярных форм проявления реинтерпретационных решений в поп-музыке. Активное обращение скрипачки к феномену реинтерпретации как «единству радикального и консервативного, актуализирующему новый взгляд на старые истины» [15] позволяет отнести творчество скрипачки к музыкальному направлению classical crossover, характеризующемуся стилизовым синтезом, объединением традиций академического и массового искусства [22, с. 12].

В качестве музыкальной основы кавер-версий В. Мэй избирает «хиты» академической музыки (произведения И. С. Баха, А. Вивальди, Н. Паганини, Д. Д. Шостаковича и других известных композиторов), «шлягеры» поп-музыки (песни группы «Focus»

² Mae V. & Scorpions. Still loving you // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=lqTRF3s0ztQ> (дата обращения: 01.07.2018).

³ Mae V. & Jackson, M. Friends in Korea // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0gM87TLepS8> (дата обращения: 01.07.2018).

⁴ Mae V. & Vangelis. Roxanne's Veil // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=n2h2MSZbHTM> (дата обращения: 01.07.2018).

композиция «Фокус-Покус» [«Hocus Pocus»⁵]) и Д. Саммер (композиция «Чувствовать любовь» [«Feel Love»⁶] в альбоме «Storm» — Великобритания, графство Суррей, «Comforts Place», 1997). Основой кавер-версий В. Мэй часто становятся популярные народные мелодии. Так, известная американская мелодия в стиле кантри стала импульсом для создания композиции «Ватный Одноглазый Джо» [«Cotton Eye Joe»⁷] в альбоме «The Ultimate» (Великобритания, звукозаписывающая компания «EMI UK», 2003). Альбом «Choreography» (Великобритания, звукозаписывающая компания «EMI UK», 2004), созданный В. Мэй совместно с греческим композитором Вангелисом и индийским композитором А. Рахманом, также включает в себя композиции с использованием ярких национальных мелодий: «Болеро для скрипки с оркестром» [«Bolero For Violin And Orchestra»], «Марокканский Ролл» [«Moroccan Roll»⁹] и др.

Избираемые скрипачкой в качестве основы кавер-версий популярных «фольклорных мелодий и произведений, входящих в “золотой фонд” академического исполнительского искусства» [7, с. 35], свидетельствует о стиливой неоднородности, об отсутствии в современной «срединной», «интегральной» культуре различий между массовым и элитарным. Объекты интерпретативных стратегий (академическая и фольклорная музыка) обретают в индивидуальном авторском и массовом слушательском сознании статус своеобразного культурного «фетиша», формирующего чувство культурной и социальной идентичности, значимости [25, с. 246], «социального успеха и престижа» [25, с. 246].

Кавер-версия «Токкаты и фуги» ре минор BWV 565 И. С. Баха («Toccata and Fugue in D Minor» в альбоме «The Violin Player», Великобритания, звукозаписывающая компания «EMI UK»¹⁰, 1995) стала одним из первых творческих проектов скрипачки, принесших ей мировую известность: в 1996 г. скрипачка была номинирована на премию «BRIT Awards» в номинации «Лучшая британская исполнительница» («Best British Female»). Высокий рейтинг композиции, на протяжении многих лет занимавшей первые строчки в чартах музыкальных радиостанций более чем двадцати стран мира, ставшей «визитной карточкой» исполнительницы и во многом эталоном поп-музыки 1990-х гг., обуславливает необходимость выяснения факторов его особой слушательской популярности. Исполнение кавер-версии «Токкаты и фуги» ре минор И. С. Баха демонстрирует высокие исполнительские качества скрипачки, ее великолепную академическую школу исполнительства, виртуозное владение инструментом. Обилие высокотехнологичных эпизодов в данной кавер-версии превращает выступление в эффектное концертное шоу, в котором неослабевающая скорость музыкального движения подчеркнута усиленными оstinatными битами ударной установки. Введение в арсенал исполнительского искусства электроинструментов эстрадного оркестра (бас, электрогитары, саксофон, ударные установки и др.) «осовременивает звучание классических

⁵ Mae V. Hocus Pocus // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=neHoTAJuqo0> (дата обращения: 01.07.2018).

⁶ Mae V. Feell Love // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1MnQbC0ctGk> (дата обращения: 01.07.2018).

⁷ Mae V. Cotton Eye Joe // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=0ecQDCMBypo> (дата обращения: 01.07.2018).

⁸ Mae V. Bolero For Violin And Orchestra // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uDhybXE4dEQ> (дата обращения: 01.07.2018).

⁹ Mae V. Moroccan Roll // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=iPzJBS5oLL0> (дата обращения: 01.07.2018).

¹⁰ Mae V. Токката и fuga ре минор BWV 565 И. С. Баха // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=9ezlZd-AkNU> (дата обращения: 01.07.2018).

тем, придает особую экспрессию музыкальному звучанию, расширяет выразительные и технические возможности филармонических оркестровых составов, способствуют популяризации классического репертуара в кругах молодежной аудитории» [3].

Наиболее часто в кавер-версиях В. Мэй появляются темы из музыки А. Вивальди, становящиеся импульсом для создания яркого концертного произведения виртуозного характера. В частности, в кавер-версии «Шторм»¹¹ (запись 2016 г.) фрагмент концерта «Весна» для скрипки с оркестром А. Вивальди. Начальная фраза оригинальной версии произведения сразу дается в современной обработке с введением упругих простых остинатных ритмов в стиле techno, исполняемых музыкантом группы на ударной установке, и синтезированных на электроинструментах инструментальных звучаний в стиле electro, обогащенных экспрессивным звучанием электрогитар. Данный клип можно отнести к разряду синтезированных музыкально-художественных проектов, имеющих ярко выраженную эстетическую направленность. В нем музыкальное звучание синхронизировано с живописным видеорядом, усиливающим драматизм и экспрессию музыки, демонстрирующим зрителям разрушительную силу шторма и огромной океанской волны. Кавер-версия в условиях клипа насыщается «дополнительным смыслом и эмоциями, заряжается дополнительной энергией и перерастает в нечто большее» [30, с. 13].

Использование жанра клипа в творчестве В. Мэй еще не обретает черты доминирующей тенденции, однако именно «клип оказывается тем жанром, в котором специфические черты исполнительского облика скрипачки получают максимальное раскрытие» [8, с. 7]. В видеоклипе, получившем наибольшее распространение в начале XXI в., максимально полно реализовалась тенденция современной культуры к динамизации художественной формы. Видеоклип, предельно насыщенный приемами монтажа, сокращает время экранной презентации до минимума. Интенсивность видеоряда, достигнутая приемами мелкой монтажной «нарезки» кадров, быстрой смены изображений, создает режим «мерцания» [30, с. 13], оказывающего «пиковое», экстремальное эмоциональное воздействие на зрителя. Этому соответствует творческое кредо В. Мэй: «Шторм лучше, чем штиль» [27], ее тяга к музыке высоких темпов, излюбленный скрипачкой метод подбора достаточно агрессивных выразительных средств, направленных на эмоциональное потрясение.

Штриховой и стиливой конгломерат исполнительских приемов В. Мэй исключительно широк: во время исполнения произведения Мэй активно использует всю палитру скрипичных штрихов, относящихся к игре как традиционно классического репертуара, так и современного: tremolo дуолями, квартолями, сотийе, spiccato, staccato, detashe, виртуозные пассажи левой руки и многие другие).

Выступления артистки зачастую приобретают формат шоу, усиливающего развлекательный эффект концерта. Составными частями концерта-шоу становятся выступления музыкантов, танцоров, эффектно дополняемые трансляцией лазерной графики. В частности, во время исполнения каприза № 24 Н. Паганини¹² (запись 2006 г.) наряду с В. Мэй на сцене выступает дуэт степ-танцоров. Дополнение звучания скрипки чеканным ритмом степистов вносит игровое начало в интерпретацию. Классическое и современное здесь соревнуется в возможности наполнить зал энергией ритма. Во время

¹¹ Мэй В. Шторм // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=D7T1YeSziHQ> (дата обращения: 01.07.2018).

¹² Mae V. Paganini 24 Caprice // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Dxfh-dlth3m> (дата обращения: 01.07.2018).

исполнения кавер-версий или поп-композиций скрипачка позволяет себе ходить по сцене, подпрыгивать, вступать в музыкальный диалог с участниками своего ансамбля, что характерно для сценического поведения музыкантов рок- и поп-групп.

Оригинальный исполнительский стиль В. Мэй, представляющий собой «синтез академических приемов исполнительства с эстрадными, новации в построении репертуарной и имиджевой политики, обеспечили скрипачке высокую популярность в мире поп-музыки и повлияли на дальнейшее развитие всего скрипичного искусства» [4, с. 40]. В середине 1990-х гг. на мировой сцене появляется новая поп-«звезда», яркий представитель музыкального направления classical crossover — венгерский скрипач и композитор Эдвин Мартон (род. в 1974 г.). Отметим, что скрипач получил отличное музыкальное образование: его педагогами были лучшие учителя центральной музыкальной школы при Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. В одном из интервью музыкант поделился воспоминаниями о периоде поступления в школу, отмечая остроту конкурсной борьбы: «Мы жили в маленьком венгерском местечке со своей семьей, но отец мечтал отправить меня учиться в лучшую музыкальную школу. Так я оказался на прослушивании в Центральной музыкальной школе при московской консерватории им. Чайковского, куда принимали только 8 из 500 детей. Я был одним из счастливчиков» [20]. Учеба в школе-десятилетке давалась Э. Мартону легко, и, если юным музыкантам на прохождение школьной программы требовалось семь лет, у Э. Мартона ушло на это три года. В дальнейшем музыкант продолжил обучение на мастер-классах Виктора Третьякова [20] в учебных заведениях Будапешта, Вены, известной Juilliard School of Music в Нью-Йорке. В школе Juilliards он выступал с Дороти Делэй, в Зальцбурге — с прославленным скрипачом Руджеро Риччи. Наличие академической школы исполнительства у скрипачей, вошедших в мир поп-музыки, является тем фактором, который обеспечивает зрительский успех и конкурентоспособность музыканта в условиях шоу-бизнеса.

Мировое признание выдающихся исполнительских качеств музыкант получил, став победителем на международных скрипичных конкурсах в Монреале (1996) и Орфорде (1997). В результате этих творческих достижений Эдвину Мартону было присвоено звание первого скрипача мира, маэстро получил право играть во время концертов на скрипке А. Страдивари (1698), главным достоинством которой является мягкий, кристально чистый и проникновенный тембр, придающий особую красоту звучания исполняемым артистом композиций.

Затрагивая проблему соотношения традиционных решений и экспериментальных поисков в современном скрипичном исполнительстве, отметим, что творчество Эдвина Мартона показательно перевесом традиционалистских тенденций, что подтверждается преобладанием в репертуаре артиста классических произведений, практикой использования на выступлениях только акустической скрипки. Музыкант не стремится к яркости звука за счет применения тембровых и динамических ресурсов электроинструментов, а пытается достичь сильного эмоционального воздействия на публику сформированной в академической среде высочайшей культурой скрипичного исполнительства, разнообразием штриховой техники.

Экспериментальная направленность между тем вовсе не чужда творческим поискам музыканта: стремление артиста приблизить звучание классических произведений к реалиям слушательского опыта современного человека «реализуется путем введения в аранжировки художественно-выразительных приемов рок-, поп- и джазовой музыки» [9, с. 12]. Музыкант выбирает из классического репертуара известнейшие про-

изведения, обладающие чрезвычайной популярностью среди публики, отличающиеся ярким художественным образом, наполненные драматизмом, требующие от исполнителя превосходных исполнительских качеств: «Венгерская рапсодия № 2» Ф. Листа, Каприз № 24 Н. Паганини, баллада «Лесной царь» Ф. Шуберта, Концерт № 2 «Лето» из цикла «Времена года» А. Вивальди и многие другие.

Стилевая разнородность интерпретаций автора классических произведений позволяет определить творческий метод как соединение интерпретативных и реинтерпретативных стратегий, а основными жанрами — кавер-версию и ремикс. Однако даже в процессе осовременивания музыкального языка в каверах и ремиксах отметим стремление композитора сохранить изначальный художественный образ оригинального произведения. В частности, в кавер-версии «Лесной царь» («King Of The Forest») альбома «Strings 'N' Beats»¹³ (фирма «Sony Bmg Music Entertainment», Германия, 2002) музыкальная ткань насыщена тяжелыми ритмами рок-музыки и синтезированными тембрами электронных инструментов. Эта кавер-версия создана на основе одной из самых известных баллад Ф. Шуберта «Лесной царь» на стихи И. В. Гете. Мартон изменяет исполнительский состав произведения: вместо камерно-вокального он предлагает слушателю осовремененный инструментальный. Лишенная слова, музыкальная ткань освобождается от смысловой конкретики каждой фразы, художественный образ становится более обобщенным. В результате интерпретации изменяется структура произведения, музыкант сокращает отдельные эпизоды баллады, сохраняя темп (общая продолжительность звучания оригинального произведения составляет в разных исполнениях примерно 4 мин 20–27 с, кавер-версия длится 3 мин 30 с). Благодаря этим приемам музыкальное произведение легче воспринимается современным массовым слушателем, привыкшим к временным объемам популярного жанра видеоклипа.

При всех изменениях, коснувшихся музыкальной ткани композиции, Мартон сохраняет основную смысловую и образно-эмоциональную коллизию произведения, трагическое противостояние двух контрастных образов: тревожного смятения души больного ребенка и завлекающих интонаций появляющегося в его воспаленном сознании лесного царя. Ритмы ударной установки в начале композиции имитируют биение одинокого сердца в полной тишине, тем самым изначально создавая тревожное настроение. Использование различных скрипичных штрихов (*spiccato*, *staccato*, *tremolo* и др.) усиливает экспрессию образа, а проникновенное скрипичное *detashe* помогает раскрыть обольстительную красоту кантиленного мотива, сопровождающего у Шуберта слова лесного царя.

Интерпретация Мартоном классических произведений порой приобретает достаточно радикальный характер, что обуславливает методологическую необходимость введения в рамках данного исследования терминов «реинтерпретация» [13, с. 12] и «ремикс». Так, в ремиксе «Венгерская рапсодия»¹⁴ [«Hungarian Rhapsody»] (Э. Мартона (запись 2013 г.) г. Санкт-Петербург, «Stradivarius show») подвергаются значительной трансформации фрагменты сочинений Ф. Листа («Венгерская рапсодия № 2» до-диез минор и «Венгерская рапсодия № 6» ре-бемоль мажор). Придерживаясь сложившейся в творчестве В. Мэй традиции экспозиции основного тематического материала интерпретации, Э. Мартон оставляет без изменений начальную фразу оригинального сочине-

¹³ Мартон Э. Лесной царь // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1DOzvsuS8HA> (дата обращения: 01.07.2018).

¹⁴ Marton E. Hungarian Rhapsody // Youtube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=KQ_уМ9ННхzw (дата обращения: 01.07.2018).

ния, максимально сохраняя ее узнаваемой для массового слушателя облик. В последующем развитии тема рапсодии насыщается ритмами эстрадной танцевальной музыки в стиле electro, во втором разделе ремикса композитором вводится финальный мотив Венгерской рапсодии № 6 Ф. Листа, осовремененный ритмами и тембрами ударной установки (исполняемыми на синтезаторе) и повторяющимися простыми интонациями поп-музыки. Музыкант подчас обрывает интонации из венгерских рапсодий, стреттно исполняя одну ноту, эти фрагменты носят ярко выраженный игровой характер. Сложнейшая многоплановая фактура листовских рапсодий упрощена, их виртуозно-концертный стиль снижается, интерпретация приобретает развлекательно-игровой характер. Сценическое оформление выступления артиста с исполнением этого ремикса усиливает эклектику образа: вместе со скрипачом этот ремикс исполняет женский ансамбль (синтезатор, скрипка, альт, виолончель) в розовых сценических платьях, приближенных по стилю к вечерней одежде.

Стремясь отразить особенности современного мировидения, музыкант в процессе реинтерпретации пересоздает оригинальное произведение. Такие феномены, отражающие деятельность «пересоздающего типа художественного сознания» [21, с. 15], чрезвычайно показательны для понимания тенденций развития современного искусства. Причудливая игра образов прошлого и современного этапов развития музыкального искусства превращает произведение в фантазийный коллаж, наполняет его чертами карнавальности. Как отмечает Ю. Г. Чернявская, принцип фантазийности, активно используемый в искусстве эпохи романтизма, актуализируется в современной культуре. В его основе лежит представление о направленности усилий автора на создание текстов, являющихся воплощением традиционалистских или новаторских начал творчества: «*opus ordinatum*» (произведение, основывающееся на канонических представлениях о жанре, форме, лексике) и «*opus unicum*» — «уникальное произведение, вдохновленное свободной фантазией, не укладывающееся в схемы и привлекающее своей оригинальностью» [33, с. 20]. Оценка современным слушателем кавер-версии или другой формы интерпретации классической музыки базируется во многом на степени ее оригинальности и актуальности музыкального языка.

В процессе игры Мартон использует разнообразные академические приемы исполнительства, способствующие созданию особого венгерского колорита: глубокий сконцентрированный звук всей ленты волоса смычка и ее длины в певучем штрихе *detache*, отличающемся высокой амплитудой движений (качаний) вибрация исполнителя. Мартон здесь вводит фольклорные приемы исполнительства, которые академическими скрипачами не используются. С помощью намеренного увеличения скрипачом динамики во время исполнения орнаментики, характерной для венгерской народной музыки (форшлагов, мелизмов и украшений), Мартон добился особой экспрессии исполнения, в том числе при помощи применения виртуозных скрипичных штрихов (*spiccato*, *ricochet*, *сотийе*), отсутствующих в оригинальной версии произведения.

Тенденция к объединению поп-музыки с традициями академического и народного искусства проявляется также в популярном среди слушателей ремиксе «*Tchaikovsky Remix*»¹⁵ (запись 2011 г., диск «*Stradivarius*», 2006). Введение автором жанрового обозначения в название произведения (ремикс) не случайно, действительно, характер интерпретации музыкантов произведения П. И. Чайковского обнаруживает характерные признаки микширования, распространенные в поп-музыке. Использование приемов

¹⁵ *Marton E. Tchaikovsky Remix* // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LPtRgk7Lvfo> (дата обращения: 01.07.2018).

и «тематического материала классической и фольклорной музыки позволяет обогатить мир поп-культуры сложной лексикой и семантикой музыкального языка» [6, с. 35]. Незменная начальная фраза оригинальной версии Концерта для фортепиано с оркестром си бемоль минор соч. 23 П. И. Чайковского в композиции Э. Мартона «Tchaikovsky Remix» становится эффектной «заставкой» следующей далее танцевальной композиции, в которой мелодии Чайковского чередуются с интонациями инструментальных фольклорных наигрышей. Использование синкопированной ритмики, «полутоновых интонаций усиливает фольклорный колорит звучания, подчеркивает венгерский национальный характер композиции» [10, с. 45]. В процессе игры скрипач использует разнообразие скрипичных исполнительские приемы, способствующие, с одной стороны, созданию лирического романтического настроения произведения (мягкий проникновенный звук всей ленты волоса смычка и ее длины в певучем штрихе *detashe*, отличающемся спокойной амплитудой движений исполнителя), с другой стороны, осовремененному и экспрессивному звучанию классического репертуара (использование Мартоном виртуозных скрипичных штрихов *сотийе* и *spiccato*, отсутствующих в оригинальной версии произведения).

Объединение в ремиксе популярной мелодии П. И. Чайковского с задорными инструментальными наигрышами венгерской музыки и упругими ритмами танцевального стиля *electro* демонстрирует наличие художественного вкуса у музыканта, предлагающего слушателям произведение-головоломку, в которой элементы синтеза не подвержены иронии, скепсису, постмодернистскому разрушению, а являются своеобразной стилиевой мозаикой, вбирающей в себя компоненты разных времен и культур.

Тип исполнительской интерпретации классических произведений Э. Мартона чрезвычайно близок к творческому подходу В. Мэй, их объединяет стремление к максимальному наполнению формы виртуозными импровизационными разделами, введении тембров эстрадного оркестра, энергичных ритмов танцевальной поп-музыки. Между тем стилистика интерпретаций этих музыкантов позволяет выявить ряд отличий их творческих подходов. Если в творчестве В. Мэй преобладает тенденция к выражению бунтарского начала, тяготение к быстрым темпам, виртуозному стилю исполнительства, то Э. Мартону свойственно стремление к лиризации, романтизации художественного образа произведения, тяготение к демонстрации глубокого, проникновенного, кантиленного тембра скрипичного звучания.

Использование жанра клипа в творчестве Э. Мартона приобретает черты доминирующей тенденции и оказывается тем жанром, в котором специфические черты исполнительского облика скрипача получают максимальное раскрытие. Благодаря актуализации жанра видеоклипа личности музыкантов достаточно легко становятся узнаваемыми и популярными, зачастую выполняя роль молодежных кумиров. Видеоклип позволяет зафиксировать авторство композитора или исполнителя, ранее воспринимаемого в основном аудиально: «Часто бывает так, что люди, слушая понравившуюся им песню, даже не представляют, кто ее создатель и исполнитель! Это не совсем справедливо. Ведь создание музыки — это кропотливый труд, иногда помноженный на “творческие муки”» [28].

Самого Э. Мартона современники называют «Музыкантом мира»¹⁶, так как творчество скрипача синтезирует в себе различные музыкальные, художественные и имиджевые направления. Искусство скрипача способствует стиранию границ между

¹⁶ *Мартон Э.* Россия // Hellomagazine.com. URL: <http://ru.hellomagazine.com/zvezdy/intervyu-i-video/10731-skipach-edvin-marton-poznakomil-hello-so-svoey-semey.html> (дата обращения: 01.07.2018).

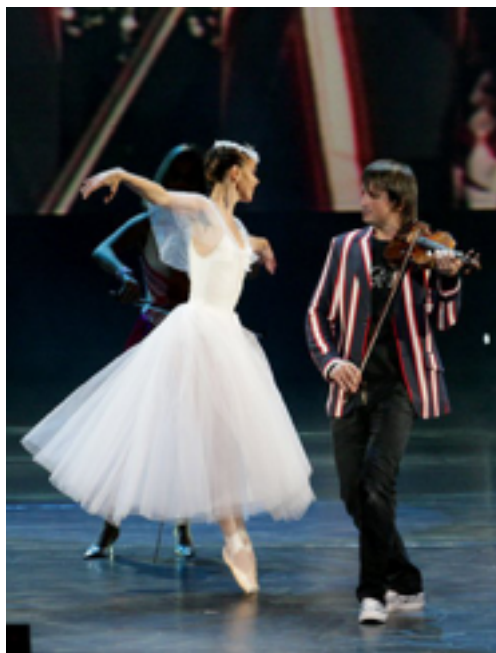


Рисунок 1 – Эдвин Мартон с балетной танцовщицей. Фото 2013 г.

Figure 1 – Edwin Marton with a ballet dancer. Photo 2013.

различными нациями, поколениями и конфессиями. Пластичность художественного мышления Мартона, преодолевающего стилевые ограничения, позволяет современному музыканту быть свободным от консервативных установок. В качестве экспериментальных можно отметить находки Мартона, активно использующего резервы синтетических жанров и вводящего в исполнительский состав отдельных номеров концертной программы музыкантов, танцоров, спортсменов. Концерты Э. Мартона приобретают черты синтетического действия, своеобразного инструментального театра, насыщенного игровыми, зрелищными элементами, производящими сильный сценический эффект на слушателей и зрителей. Художественной составляющей его выступлений может стать выступление балетной танцовщицы, дополняющей отточенной пластикой движений красоту исполняемых инструментальных композиций (рисунок 1).

Площадкой концертов Мартона может стать не только филармонический зал, но и ледовая арена. Музыка Э. Мартона звучит на ледовых гала-концертах во время исполнения программ выдающихся фигуристов (Т. Тотьмяниной, М. Маринина, Е. Плющенко). Спорт и музыка, по мнению эстрадного скрипача и композитора Э. Акопяна, едины: «Спорт и музыка не разделимы, а с фигурным катанием — тем более. Скрипка больше сочетается с фигурным катанием, как показывает практика, чем другие инструменты. Она обладает тембром, звучание которого способно достигаться до глубины души каждого человека, так как ее “голос” схож человеческому» [2].

Образ героя-романтика, истово, фанатично преданного своему призванию, с особой полнотой предстает перед слушателями и зрителями в клипе Э. Мартона «Fanatico»¹⁷ (запись 2013 г.). Возвышенный образ романтика-одиночки, виртуозно и экспрессивно исполняющего свое авторское произведение, усиливается панорамным видом величественных горных пейзажей цепи Иньшань и Великой Китайской стены. Принцип одноаффектности, характерный для барочной и романтической эстетики [31, с. 60], в данном видеоролике приобретает свою актуальность. Плавному развитию лирического музыкального образа соответствуют приемы экранной экспозиции, содержащие длительные фиксации крупного плана. Вместо динамики резких смен кадров в монтаже оператор использует приемы удлинения кадра при помощи сложных траекторий движения камеры. Музыкальный и живописный рельефы клипа не противоречат, а дополняют друг друга: видеоряд становится «мелодией» операторского действия [26, с. 25], его ритмический рассказ вторит интонационному развитию музыки.

В середине 90-х гг. XX в. традиции нового музыкального направления classical crossover в скрипичном искусстве продолжает развивать Дэвид Гарретт (настоящее имя Давид Кристиан Бонгартц, род. в 1980 г. в Германии). В его исполнительском стиле

¹⁷ Marton E. Fanatico // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Mj-MjxPcguM> (дата обращения: 01.07.2018).

«традиции академической школы дополняются приемами современных эстрадных направлений (рок, кантри)» [19]. Дэвид получил образование в академической школе исполнителя: в семнадцать лет он поступил в Джульярдскую школу, одно из крупнейших американских учебных заведений, его учителями были Исаак Стерн, Итцхак Перлман и Дороти Делай, а также профессор Кельнской консерватории Захар Нухимович Брон.

Начало популярности творчества скрипача связано с успешным выступлением в совместном концерте с британской скрипачкой Идой Гендель в 1992 г. Позднее в знак признания таланта исполнителя президент ФРГ Рихард фон Вайцзеккер награждает Гарретта ценным призом — уникальной скрипкой Страдивари [16]. Популярность скрипача доказывается большим количеством полученных Гарреттом наград в области классического и современного исполнительства: «Гарретт считается одним из самых успешных звезд классической музыки в мире, выпустил 10 альбомов, 2 миллиона компакт-дисков было продано только альбома “Encore”. Дэвид имеет несколько наград, среди них: Золотая Камера, Золотая и Платиновая Пластины» [29].

Тип авторских выступлений сам музыкант определяет, как «кроссовер-концерты» [19]. Анализируя специфику данного вида творческой практики, Л. И. Данько утверждает, что кроссовер-концерты представляют собой музыкально-художественные проекты, основанные на синтезе эстетической и коммуникативной функций академической музыки в сочетании с «технологической опосредованностью, массовостью и коммерческой направленностью» [22, с. 11]. Музыкант стремится привлечь внимание молодежи к культурному наследию прошлого, отмечая эффективность используемых коммуникативных стратегий: «...зрители, которые посещают мои кроссовер-концерты, посещают и мои концерты классической музыки» [12]. Один из поклонников творчества Гарретта после кроссовер-концерта выразил свои благодарственные слова скрипачу: «Благодаря ему в моей жизни появился новый виток интереса к классической музыке и к творчеству величайших композиторов!» [12]. Не случайно музыкант обнаруживает «общее в своей творческой позиции и деятельности академических музыкантов, пропагандирующих классический и эстрадный репертуары»¹⁸. В частности, образцом такого вида концертной практики скрипач считает творчество Л. Паваротти, его проект «Паваротти и друзья» [*Pavarotti & Friends*] Гарретт назвал «собранием музыкантов мирового класса» [12], целью которого было исполнение как классической, так и современной музыки: «Он произвел на людей большое впечатление, даже за пределами классической музыки. Такого проекта сейчас больше нет. Нет того человека, великого артиста, который придет из поп- и рок-музыки и джаза в классику, а также который решится покинуть классику. Паваротти это сделал великолепно и как жаль, что его больше нет» [12].

Исполнительский стиль музыканта также отличается виртуозностью аранжировок популярных лирических мелодий из кинофильмов, рок-музыки темы из фильма «Пираты Карибского моря»¹⁹ (реж. Г. Вербински, Р. Маршалл), запись 2013 г. и классического репертуара («Венгерский танец № 5»²⁰ Й. Брамс, запись 2009 г., «Чардаш»²¹

¹⁸ Глотова А. Интервью с Д. Гарреттом // Youtube.com. URL: www.youtube.com/watch?v=B26IvIBW69A (дата обращения: 01.07.2018).

¹⁹ Garrett D. Pirates Of The Caribbean. Piratas del Caribe en violin // Youtube.com.. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=3VNjhK-C4ks> (дата обращения: 01.07.2018).

²⁰ Garrett D. Hungarian Dance No 5 by Brahms // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=mplhcIY6VHE> (дата обращения: 01.07.2018).

²¹ Garrett D. Csardas Hungarian Dance // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t977iJX1Eh4> (дата обращения: 01.07.2018).

В. Монти, запись 2009 г., Ж. Бизе Фантазия на темы из оперы «Кармен»²², запись 2010 г.). Примечательна высокая техничность исполнения, умение музыканта держать высокий темп: так, за исполнение «Полета шмеля» Н. А. Римского-Корсакова Дэвид Гарретт в 2008 г. внесен в книгу Гиннеса. Скрипач исполнил это произведение за 66 с, а позже улучшил свой же результат и исполнил это произведение за 65 с.

Виртуозность и экспрессивность, свойственные исполнительской манере Гарретта, становятся признаками, позволяющими сблизить его с артистическим обликом выдающегося скрипача Н. Паганини. Музыкант отмечает особую заслугу Паганини, который «привнес в этот инструмент виртуозность и творчество, ему удалось сделать скрипку конкурентоспособной на международном уровне, а также представить ее в качестве сольного инструмента» [12]. Примечательно, что в фильме «Паганини: Скрипач Дьявола» скрипач-виртуоз не только стал исполнителем скрипичной партии в музыке к фильму, но и выступил в качестве актера, сыграв главную роль — Н. Паганини [18].

В концертной практике Гарретта наряду с классическим репертуаром важное место также занимают кавер-версии классических произведений (Н. Паганини, Л. В. Бетховена, С. В. Рахманинова, П. И. Чайковского [12]). Как отмечает музыкант, «классической музыкой можно не отпугивать, а привлекать молодежь» [12]. Один из дисков Гарретта имеет симптоматичное название — «Гарретт против Паганини» («Garrett vs. Paganini», 2013) [17]. Гарретт демонстрирует эффективность способов достижения популярности современных музыкантов у широкой публики благодаря высокому профессионализму, игровым приемам, позволяющим внести современные штрихи в классический репертуар [12]. Так, в музыкальную ткань каприса № 24 Н. Паганини и второй части («Adagio sostenuto») концерта для фортепиано с оркестром до-минор соч. 18 С. В. Рахманинова²³ (запись 2016 г.) внедряются тембры бас-гитары и электро-гитары.

Скрипач экспериментирует в области музыкального звучания. На своих «выступлениях он использует только акустическую скрипку» [3], в случае игры в больших помещениях или на открытом воздухе решая проблему динамики звука при помощи подключения микрофона, но обогащает тембровое звучание камерного ансамбля инструментами рок-групп (синтезатор, бас-гитара, ударная установка). Он стремится к особой полноте воздействия музыкального образа, создавая масштабное, насыщенное звучание большой группы ансамбля.

Жанр видеоклипа приобретает актуальность в творчестве Д. Гарретта. Видео-клип Гарретта на песню «Да здравствует жизнь»²⁴ [«Viva La Vida»] британской поп-рок группы «Колдплэй» («Coldplay») ярко раскрывает оптимистический, жизнеутверждающий смысл оригинальной композиции. Созданию праздничной атмосферы способствуют кадры, показывающие аплодирующих поклонников скрипача, эпизоды фестиваля красок холи. Начальные кадры клипа демонстрируют зрителям Гарретта в различных исполнительских ипостасях (солист, ансамблист и оркестрант). Отметим, что в данном видео манифестируется мысль особой полноты и гармоничности жизнеощущения. Композиция кадра, крупный и общий планы, ритм монтажа демонстрируют уровень экстатического накала и чувства всех участников процесса (эмоциональное упоение и восторг, «праздничное состояние освобождения или даже измененного состояния сознания» [14, с. 50]).

²² Garrett D. Carmen Fantaisie Op 25 // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WtDJuQ9oawU> (дата обращения: 01.07.2018).

²³ Garrett D. Rachmaninoff Concerto No2 // Youtube.com. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=s6jL6liU6Hc> (дата обращения: 01.07.2018).

²⁴ Gappem D. Viva La Vida // Youtube.com. URL: https://www.youtube.com/watch?v=bZ_BoOlAXyk (дата обращения: 01.07.2018).

Музыкальная ткань кавер-версии Гарретта отличается от оригинальной ткани композиции наличием во вступительном разделе сложно-метроритмического рисунка, который в песне группы появится только в середине сочинения (рисунки 2, 3). Узнаваемые мотивы современных композиций, по мнению Ю. В. Веревкиной, подчиняются новой композиционной логике в исполнительском искусстве XXI в., в результате которой «версия музыкального шедевра обретает самостоятельное художественное значение» [11, с. 24].

Обобщая вышесказанное, отметим, что творческая деятельность В. Мэй, Э. Мартона и Д. Гарретта способствовала формированию актуального музыкального направления рубежа XX–XXI вв. classical crossover. Концертная практика этих музыкантов-скрипачей, характеризуется синтезом традиций академической школы исполнительства и эстрадной манеры игры, сценического поведения, выбора имиджевых стратегий. Высокая степень популярности В. Мэй — одного из первых представителей classical crossover в скрипичном искусстве — обусловлена не только ее незаурядным мастерством, но прежде всего разрушением стереотипов слушательского восприятия, сформировавшегося в рамках академической школы, новыми стилевыми ориентирами исполнительского творчества.

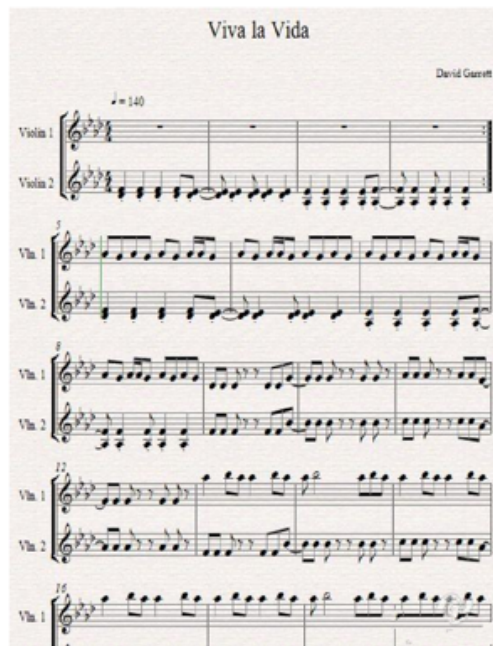


Рисунок 2 – Композиция «Viva La Vida» Дэвида Гарретта
Figure 2 – The Song “Viva La Vida” by David Garrett



Рисунок 3 –Композиция «Viva La Vida» группы «Колдплэй»
Figure 3 – The song “Viva La Vida” by “Coldplay”

Произведения из «золотого фонда классики мировой музыкальной культуры» и «хиты» поп-музыки становились основой ее виртуозных кавер-версий, обогащенных тембрами электронных инструментов (скрипки, гитары, синтезатора), энергичными ритмами электронной музыки в стиле techno и electro. Превращение концерта в формат шоу при помощи продуманной имиджевой политики, использования элементов светового и лазерного шоу, танцевальных программ стало свидетельством изменения исполнительских стратегий, ориентированных в первую очередь на стереотипы, ментальные и социально-ролевые установки целевой аудитории. Исполнитель все чаще выполняет роль поп-звезды, музыкального кумира, что влияет не только на выбор репертуара, но и на манеру сценического поведения и имидж музыканта.

Эти традиции были в дальнейшем продолжены Э. Мартоном и Д. Гарреттом, наследовавшим новации В. Мэй в построении репертуарной и имиджевой политики, но вернувшимся от электроинструмента

к акустической скрипке, закрепив тем самым ее выразительный потенциал в составе новых смешанных инструментальных ансамблей. Коллажная фантазийность, причудливая игра образов прошлого и настоящего в блестящих виртуозных импровизациях сближает музыкантов с деятелями романтического искусства. В творчестве Э. Мартона и Д. Гаррета усиливается значение жанра видеоклипа, присутствовавшего лишь эпизодически у В. Мэй. В клипах музыканты предстают, как правило, в образах героя-романтика, «принца скрипки», активной личности, воплощающей позитивный жизнеутверждающий идеал. Сотрудничество музыкантов в совместных выступлениях с популярными деятелями спорта, поп-певцами способствует расширению зрительской аудитории их выступлений.

Если артистическая деятельность В. Мэй зачастую подвергалась критике из-за чрезмерной увлеченности скрипачки технологическими моментами исполнительского мастерства, вызывала упреки в манипулятивном характере использования классической музыки, то исполнительская деятельность Э. Мартона и Д. Гаррета демонстрирует трансформацию художественных исканий в рамках *classical crossover*'а. Актуализация музыкантами в творчестве серьезных вопросов, находящихся в эпицентре духовных исканий современного человека, тенденция сохранения культурных ценностей классической музыки являются факторами их широкой популярности у массового слушателя.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Акопян Э. Интервью // *Jazzparking.livejournal.com*. URL: <http://jazzparking.livejournal.com/> (дата обращения: 01.07.2018).
- 2 Акопян Э. Официальный сайт скрипача. URL: <http://www.concert-star.ru/musiccollective/kaver-group/6751-edgar-akopyan-skripach.html> (дата обращения: 01.07.2018).
- 3 Будагян Р. Р. Тенденции развития скрипичного исполнительского искусства на рубеже XX–XXI веков // Российская Академия Естествознания. URL: <http://www.scienceforum.ru/2017/pdf/35624.pdf> (дата обращения: 01.07.2018).
- 4 Будагян Р. Р. Проблема исполнительского стиля в современном скрипичном искусстве. М.: Музыковедение, 2016. Вып. 10. С. 36–43.
- 5 Будагян Р. Р. Сочетание академических и неакадемических традиций в скрипичном исполнительстве рубежа XX–XXI веков // Сб. ст. по мат. Междунар. научн. конф. «Традиции и перспективы искусства как феномена культуры». М.: Изд-во ГКА им. Маймонида, 2016. С. 438–445.
- 6 Будагян Р. Р., Зайцева М. Л. Неофольклоризм в современном скрипичном искусстве // Сб. ст. по мат. Междунар. науч. конф. «Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы». М.: Изд-во ГКА им. Маймонида, 2017. С. 33–41.
- 7 Будагян Р. Р., Зайцева М. Л. Неофольклорные тенденции в современном скрипичном искусстве. М.: Музыковедение, 2017. Вып. 8. С. 31–39.
- 8 Будагян Р. Р. Трактовка образа скрипача и скрипки в кино- и музыкально-театральном искусстве второй половины XX века // Сб. научн. тр. по итогам III Междунар. научн.-практич. конф. «Актуальные вопросы гуманитарных наук в современных условиях развития страны». СПб.: Изд-во ИЦРОН, 2016. Вып. 3. С. 6–9.
- 9 Будагян Р. Р., Зайцева М. Л. Приемы адаптации классического музыкального наследия к реалиям новой исполнительской практики в творчестве Ванессы Мэй // Сб. научн. тр. по итогам II Междунар. научн.-практич. конф. «Гуманитарные на-

- уки: вопросы и тенденции развития». Красноярск: Изд-во ИЦРОН, 2015. Вып. 2. С. 10–12.
- 10 Будагян Р. Р., Зайцева М. Л. Возвращение к истокам: значение национальных традиций в творчестве Сани Кройтора. М.: Музыка и время, 2017. Вып. 6. С. 40–46.
- 11 Веревкина Ю. В. Неакадемическое исполнение академической музыки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-н/Д., 2012. С. 23–25.
- 12 Вишневская С. Дэвид Гарретт об откровенных сценах и практических тренировках // vk.com. URL: https://vk.com/topic-39377647_26713550?post=762 (дата обращения: 01.07.2018).
- 13 Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Краснодар, 2009. 12 с.
- 14 Выбыванец Э. В. Визуализация музыкального пространства в современном искусстве: методологический аспект. Новосибирск: Изд-во НГК им. М. И. Глинки, 2016. 50 с.
- 15 Гамильтон Р. Поп-арт Р. Гамильтона // Look At Me. URL: www.lookatme.ru/flow/posts/art.../137585-pop-art-richarda-gamiltona-2011-09-14 (дата обращения: 01.07.2018).
- 16 Гарретт Д. 24 СМИ // 24СМИ. URL: <https://24smi.org/celebrity/4825-devid-garret.html> (дата обращения: 01.07.2018).
- 17 Гарретт Д. VS. PAGANINI // Liveinternet.ru. URL: <http://www.liveinternet.ru/users/1020995/post298746718/> (дата обращения: 01.07.2018).
- 18 Гарретт Д. О фильме «Паганини: скрипач дьявола» в Москве // Kinopoisk.ru. URL: [Статья_Зайцева_МЛ_Будагян_PP.docwww.kinopoisk.ru/film/683284](http://www.kinopoisk.ru/film/683284) (дата обращения: 01.07.2018).
- 19 Гарретт Д. Официальный сайт. URL: www.david-garrett.com (дата обращения: 01.07.2018).
- 20 Громов С. Интервью Э. Мартона в программе «Персона» на Радио «Премьер» // Radiopremier.net. URL: www.radiopremier.net/news/radio/554 (дата обращения: 01.07.2018).
- 21 Данилова И. Л. Стилиевые процессы развития современной русской драматургии: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Казань, 2002. 15 с.
- 22 Данько Л. И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2013. С. 10–12.
- 23 Демидова В. Союзное Вече «Снежный техно-фьюжн» // Souzveche.ru. URL: <https://www.souzveche.ru/articles/sport/22936/> (дата обращения: 01.07.2018).
- 24 Джеджула А. Ванесса Мэй: «Я не из тех, кто старается произвести впечатление телом. Я делаю это музыкой...» // Sobytiya.net.ua. URL: http://sobytiya.net.ua/archive,date-2008_10_27,article-vanessa_meiy_ya_ne_iz_teh_kto_star/article.html (дата обращения: 01.07.2018).
- 25 Зайцева М. Л. Синестезийный аспект искусства постмодернизма // Сб. мат. Междунар. научн. конф. «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия». М.: Нобель-пресс; Edinburgh, Lennex Corporation, 2013. С. 244–252.
- 26 Милев Н. Н. Эволюция киноизображения: Движение камеры и внутрикадровый монтаж: их роль и значение в строении образной структуры фильма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000. 25 с.

- 27 Мэй В. Паганини — гений, а я — нет // News.bcm.ru. URL: news.bcm.ru/culture_and_art/2013/1/21/656148/1NEWS.BCM.RU (дата обращения: 01.07.2018).
- 28 Павлова Е. Интервью со скрипачкой Линдси Стирлинг о своем альбоме // M24.ru. URL: [https://www.m24.ru/videos/m24/03092017/19597\](https://www.m24.ru/videos/m24/03092017/19597) (дата обращения: 01.07.2018).
- 29 Романова Н. 4 сентября — День рождения скрипача Дэвида Гарретта // Ok.ru. URL: <https://ok.ru/group/43013037883560/topic/65773565624488> (дата обращения: 01.07.2018).
- 30 Советкина Э. В. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003. 13 с.
- 31 Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания // Мат. Первой Российской научн.-практич. конф. М.; Уфа: Изд-во РИЦ УГИИ, 2002. С. 55–76.
- 32 Чернявская Ю. Г. Фантазийные сочинения Роберта Шумана: к истории и теории жанра фантазии: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2017. 20 с.
- 33 Швец А. События и люди. «Ванесса Мэй» // Sobytiya.net.ua. URL: http://sobytiya.net.ua/archive,date-2008_10_27,article-vanessa_meiy_ya_ne_iz_teh_kto_star/article.html (дата обращения: 01.07.2018).

© 2018. Marina L. Zaitseva
Moscow, Russia

© 2018. Regina R. Budagyan
Moscow, Russia

EMERGENCE OF THE MUSICAL DIRECTION “CLASSICAL CROSSOVER” IN MODERN VIOLIN ART

Abstract: This article explores the tendencies of classical crossover establishing, and looks at the works of modern violinists (V. Mae, E. Marton and D. Garrett). It is scientifically founded that the turn of the XXI century witnesses active manifestations of expansion of traditional forms and methods of musical and artistic creativity in the modern violin art under the influence of mass culture. The specificity of the instrument, its potential as a solo instrument capable of revealing the whole range of emotional states of a person, largely determines the stylistic features of the classical crossover in the violin art at the turn of the XXI century. The paper shows that in that case neo-romantic traits prevailed over the neo-classic. The evolution of approaches towards interpretation of the academic repertoire within classical crossover demonstrates the increasing influence of genres and methods of mass culture and strengthening of the style heterogeneity of interpretation and reinterpretation methods. To a great degree the popularity of Mae is due to her extraordinary skills, trespassing audience's stereotypes, developed within the framework of the academic school and other traditions. E. Martin and D. Garrett carried on Mae's traditions and developed her in innovations in construction of repertoire and image policy, but returned from the electric instrument to the acoustic violin, thereby securing its expressive potential in the new mixed instrumental ensembles.

Keywords: contemporary violin performing art, classical crossover, Vanessa Mae, Edvin Marton, David Garrett.

Information about authors:

Marina L. Zaitseva — DSc in Art History, Associate Professor, A. N. Kosygin Russian state university (Technology. Design. Art), Maimonides's Academy, Sadovnicheskaya St., 52/45, 115035 Moscow, Russia. E-mail: marinaz1305@mail.ru

Regina R. Budagyan — Lecturer, A. N. Kosygin Russian state university (Technology. Design. Art), Maimonides's Academy, Sadovnicheskaya St., 52/45, 115035 Moscow, Russia. E-mail: r.budagyan@mail.ru

Received: April 17, 2018

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Zaitseva M. L., Budagyan R. R. Emergence of the musical direction “classical crossover” in modern violin art. *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 351–370. (In Russian)

REFERENCES

- 1 Akopian E. Interv'iu [Interview] *Jazzparking.livejournal.com*. Available at: <http://jazzparking.livejournal.com/> (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 2 Akopian E. *Ofitsial'nyi sait skripacha* [Official website of the violinist]. Available at: <http://www.concert-star.ru/musiccollective/kaver-group/6751-edgar-akopyan-skripach.html> (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 3 Budagian, R. R. Tendentsii razvitiia skripichnogo ispolnitel'skogo iskusstva na rubezhe XX–XXI vekov [Trends in the development of violin performing art at the turn of XXI century]. *Rossiiskaia Akademiia Estestvoznaniia* [Russian Academy of natural sciences]. Available at: <http://www.scienceforum.ru/2017/pdf/35624.pdf> (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 4 Budagian R. R. *Problema ispolnitel'skogo stilia v sovremennom skripichnom iskusstve* [The problem of performing style in modern violin art]. Moscow, Muzykovedenie Publ., 2016, vol. 10, pp. 36–43. (In Russian)
- 5 Budagian R. R. Sochetanie akademicheskikh i neakademicheskikh traditsii v skripichnom ispolnitel'stve rubezha XX–XXI vekov [The combination of academic and non-academic traditions in violin performance at the turn of the XXI centurys]. *Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii “Traditsii i perspektivy iskusstva kak fenomena kul'tury”* [Collection of articles on the materials of the International scientific conference “Traditions and prospects of art as a phenomenon of culture”]. Moscow, Izdatel'stvo GKA im. Maimonida, 2016, pp. 438–445. (In Russian)
- 6 Budagian R. R., Zaitseva M. L. Neofol'klorizm v sovremennom skripichnom iskusstve [Neofolklorism in modern violin art]. *Sbornik statei po materialam Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii “Iskusstvo kak fenomen kul'tury: traditsii i perspektivy”* [Proceedings of International scientific conference “Art as a cultural phenomenon: traditions and prospects”]. Moscow, Izdatel'stvo GKA im. Maimonida, 2017, pp. 33–41. (In Russian)
- 7 Budagian R. R., Zaitseva M. L. *Neofol'klornye tendentsii v sovremennom skripichnom iskusstve* [Neo-folklorist trends in modern violin art]. Moscow, Muzykovedenie Publ., 2017, vol. 8, pp. 31–39. (In Russian)

- 8 Budagian R. R. Traktovka obraza skripacha i skripki v kino- i muzykal'no-teatral'nom iskusstve vtoroi poloviny XX veka [Interpretation of the image of violinist and violin and film, music, theater and art of the second half of the XX century]. *Sbornik nauchnykh trudov po itogam III Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii "Aktual'nye voprosy gumanitarnykh nauk v sovremennykh usloviakh razvitiia strany"* [Collection of scientific works on the results of the III international. scientific-practical conference "Actual problems of Humanities in modern conditions of country development"]. St. Petersburg, Izdatel'stvo ITsRON Publ., 2016, vol. 3, pp. 6–9. (In Russian)
- 9 Budagian R. R., Zaitseva M. L. Priemy adaptatsii klassicheskogo muzykal'nogo nasledia k realiiam novoi ispolnitel'skoi praktiki v tvorchestve Vanessy Mei [Methods of adaptation of classical musical heritage to the realities of the new performing practice in the work of Vanessa Mae]. *Sbornik nauchnykh trudov po itogam II mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii "Gumanitarnye nauki: voprosy i tendentsii razvitiia"* [Proceedings of the second International scientific-practical conference "Humanities: issues and trends"]. Krasnoiarsk, Izdatel'stvo ITsRON Publ., 2015, vol. 2, pp. 10–12. (In Russian)
- 10 Budagian R. R., Zaitseva M. L. *Vozvrashchenie k istokam: znachenie natsional'nykh traditsii v tvorchestve Sani Kroitora* [Return to the origins: the importance of national traditions in the work of Sani Kroytor]. Moscow, Muzyka i vremia Publ., 2017, vol. 6, pp. 40–46. (In Russian)
- 11 Verevkina Iu. V. *Neakademicheskoe ispolnenie akademicheskoi muzyki* [Non-academic performance of academic music]. Abstract of dissertation candidate of Art. Rostov-n/D., 2012, pp. 23–25. (In Russian)
- 12 Vishnevskaja S. Devid Garrett ob otkrovennykh stsenakh i prakticheskikh trenirovках [David Garrett about explicit scenes and practical training]. *Vk.com*. Available at: https://vk.com/topic-39377647_26713550?post=762 (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 13 Volkova P. S. *Reinterpretatsiia khudozhestvennogo teksta (na materiale iskusstva XX veka)* [Reinterpretation of the literary text (basing on the art of the XX century)]. Abstract of dissertation candidate of Art. Krasnodar, 2009. 12 p. (In Russian)
- 14 Vybyvanets E. V. *Vizualizatsiia muzykal'nogo prostranstva v sovremennom iskusstve: metodologicheskii aspekt* [Visualization of musical space in contemporary art: methodological aspect]. Novosibirsk, Izdatel'stvo NGK im. M. I. Glinki Publ., 2016. 50 p. (In Russian)
- 15 Gamil'ton R. Pop-art R. Gamil'tona [Pop art by R. Hamilton]. *Look At Me*. Available at: www.lookatme.ru/flow/posts/art.../137585-pop-art-richarda-gamiltona-2011-09-14 (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 16 Garrett D. 24 SMI. 24SMI. Available at: <https://24smi.org/celebrity/4825-devid-garret.html> (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 17 Garrett D. VS. PAGANINI. *Liveinternet.ru*. Available at: <http://www.liveinternet.ru/users/1020995/post298746718/> (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 18 Garrett D. O fil'me "Paganini: skripach d'iavola" v Moskve [On the film "Paganini: violinist of devil" in Moscow]. *Kinopoisk.ru*. Available at: [Stat'ia_Zaitseva_ML_Budagian_RR.docwww.kinopoisk.ru/film/683284](http://statia_zaitseva_ml_budagian_rr.docwww.kinopoisk.ru/film/683284) (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 19 Garrett D. *Ofitsial'nyi sait* [Official site]. Available at: www.david-garrett.com (accessed 01 July 2018). (In Russian)

- 20 Gromov S. Interv'iu E. Martona v programme "Persona" na Radio "Prem'er" [Interview with Marton in the program "Persona" on the Radio "Prime"]. *Radiopremier.net*. Available at: www.radiopremier.net/news/radio/554 (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 21 Danilova I. L. *Stilevye protsessy razvitiia sovremennoi russkoi dramaturgii* [Stylistic processes of development of modern Russian drama]. Abstract of dissertation candidate of Philology. Kazan', 2002. 15 p. (In Russian)
- 22 Dan'ko L. I. *Muzykal'noe napravlenie classical crossover v sovremennoi audiovizual'noi kul'ture* [The musical direction of the classic crossover in modern audiovisual culture]. Abstract of dissertation candidate of Art. St. Petersburg, 2013, pp. 10–12. (In Russian)
- 23 Demidova V. Soiuznoe Veche "Snezhnyi tekhnno-f'iuzhn" [Soyuznoe Veche "Snow techno-fusion"]. *Souzveche.ru*. Available at: <https://www.souzveche.ru/articles/sport/22936/> (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 24 Dzhedzhula A. Vanessa Mei: "Ia ne iz tekhn, kto staraetsia proizvesti vpechatlenie telom. Ia delaiu eto muzykoi..." [Vanessa Mae: "I'm not the one trying to impress with my body. I'm doing it with music..."]. *Sobytiya.net.ua*. Available at: http://sobytiya.net.ua/archive,date-2008_10_27,article-vanessa_meiy_ya_ne_iz_teh_kto_star/article.html (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 25 Zaitseva M. L. Sinesteziiiny aspekt iskusstva postmodernizma [Synesthetic aspect of postmodern art]. *Sbornik materialov Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii "Iskusstvovedenie v kontekste drugikh nauk v Rossii i za rubezhom: Paralleli i vzaimodeistviia"* [Collection of proceedings of the International scientific conference "art Criticism in the context of other Sciences in Russia and abroad: Parallels and interaction"]. Moscow, Nobel'-press Publ., Edinbourg, Lennex Corporation Publ., 2013, pp. 244–252. (In Russian)
- 26 Milev N. N. *Evoliutsiia kinoizobrazheniia: Dvizhenie kamery i vnutrikadrovyy montazh: ikh rol' i znachenie v stroenii obraznoi struktury fil'ma* [Evolution of the film image: camera movement and intra-frame editing: their role and importance in the structure of the film's figurative structure]. Abstract of dissertation candidate of Art. Moscow, 2000. 25 p. (In Russian)
- 27 Mei V. Paganini — genii, a ia — net [Paganini — is a genius, I am not]. *News.bcm.ru*. Available at: news.bcm.ru/culture_and_art/2013/1/21/656148/1NEWS.BCM.RU (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 28 Pavlova E. Interv'iu so skripachkoi Lindsi Stirling o svoem al'bome [Interview with violinist Lindsay Stirling about his album]. *M24.ru*. Available at: <https://www.m24.ru/videos/m24/03092017/19597> (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 29 Romanova N. 4 sentiabria — Den' rozhdeniia skripacha Devida Garretta [September 4 - birthday of violinist David Garrett]. *Ok.ru*. Available at: <https://ok.ru/group/43013037883560/topic/65773565624488> (accessed 01 July 2018). (In Russian)
- 30 Sovetkina E. V. *Esteticheskie osobennosti muzykal'nykh videoklipov* [Aesthetic features of music videos]. Abstract of dissertation candidate of Art. Moscow, 2003. 13 p. (In Russian)
- 31 Kholopova V. N. Tri storony muzykal'nogo sodержaniia [Three sides of the musical content]. *Materialy Pervoi Rossiiskoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Proceedings of the first Russian scientific and practical conference]. Moscow, Ufa, Izdatel'stvo RITs UGII Publ., 2002, pp. 55–76. (In Russian)

- 32 Cherniavskaia Iu. G. *Fantaziinye sochineniia Roberta Shumana: k istorii i teorii zhanra fantazii* [Fantasy works by Robert Schumann: on the history and theory of the genre of fantasy]. Abstract of dissertation candidate of Art. Moscow, 2017. 20 p. (In Russian)
- 33 Shvets A. Sobytiia i liudi. "Vanessa Mei" [Events and people. "Vanessa Mae"]. *Sobytiya.net.ua*. Available at: http://sobytiya.net.ua/archive,date-2008_10_27,article-vanessa_meiy_ya_ne_iz_teh_kto_star/article.html (accessed 01 July 2018). (In Russian)

Рецензии

Reviews

УДК 82-6

ББК 83.3(2Рос=Рус)53



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. С. В. Федотова

г. Москва, Россия

**«К ТЕБЕ, С ТОБОЙ, НАЙТИ СЕБЯ ТВОЮ...»:
ОТКЛИК НА НОВУЮ КНИГУ
«А. А. БЛОК – Л. Д. МЕНДЕЛЕЕВА-БЛОК.
ПЕРЕПИСКА 1901–1917 ГГ.» (М.: ИМЛИ РАН, 2017)**

Информация об авторе рецензии: Светлана Владимировна Федотова — доктор филологических наук, доцент, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: luica-th@yandex.ru

Дата поступления: 14.03.2018

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Федотова С. В. «К тебе, с тобой, найти себя твою...»: Отклик на книгу «А. А. Блок – Л. Д. Менделеева-Блок. Переписка 1901–1917 гг.» (М.: ИМЛИ РАН, 2017) // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 371–378.

© 2018. Svetlana V. Fedotova

Moscow, Russian

**“TO YOU, WITH YOU, TO FIND MYSELF BEING YOURS...”:
RESPONSE TO THE BOOK
“A. A. BLOK — L. D. MENDELEYEVA-BLOK.
CORRESPONDENCE 1901–1917 YEARS” (MOSCOW, IMLI RAN Publ., 2017)**

Abstract: The review is to examine a unique edition of A. A. Blok's bilateral correspondence with his wife. Aspects explored are the scientific approaches of compilers and commentators to Correspondence as an integral literary fact, which is of great importance in terms of understanding the phenomenon of “life creation” at the turn of the XX century and the dramatic fate of its participants. Particular attention is paid to communicative strategies of correspondents in the joint production of epistolary discourse in common. The study reveals the role of L. D. Mendeleyeva-Block in formation of the erotic mode of correspondence through the example of examination of signatures and farewell formulas in the letters.

Keywords: A. A. Block, L. D. Mendeleyeva-Block, correspondence, “life creation”, “novel in letters”, literary fact, epistolary discourse, signatures, farewell formulas.

Information about the review's author: Svetlana V. Fedotova — DSc in Philology, Assistant Professor, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: lucia-th@yandex.ru

Received: March 14, 2018

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Fedotova S. V. “To you, with you, to find myself being yours...”: Response to the book “A. A. Block — L. D. Mendeleeva-Blok. Correspondence 1901–1917 years” (Moscow, IMLI RAN Publ., 2017). *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 371–378. (In Russian)

Наконец-то вышло в свет долгожданное научное комментированное издание: А. А. Блок – Л. Д. Менделеева-Блок. Переписка 1901–1917 гг. / редкол. А. В. Лавров (научн. ред.), Е. В. Глухова, Е. В. Бронникова, В. А. Резвый; предисл. Д. М. Магомедова; послесл. Ю. Е. Галаниной; коммент. Ю. Е. Галаниной, Е. В. Глухой, Е. Е. Чугуновой-Полсон; указат. сост. Е. Е. Чугуновой-Полсон. М. ИМЛИ РАН, 2017. 720 с.

Привести полные выходные данные книги, со всеми фамилиями участников этого масштабного издательского проекта, необходимо не просто ради библиографической полноты описания, но и для того, чтобы назвать поименно всех, кто в течение десяти лет кропотливо, в тиши архивов, трудился над воссозданием целостного литературного феномена. Именно воссозданием, потому что до сих пор мы имели только часть единого эпистолярного «романа» А. А. Блока и Л. Д. Менделеевой-Блок. В хорошо известном 89 томе «Литературного наследства» (1978) по цензурно-идеологическим соображениям представлены только письма поэта к жене. Ее же голос тихо слышался в комментариях, заведомо отводящих ей вторые роли или амплу невидимого суфлера, подающего реплики, обыгрываемые главным героем. Литературная личность Блока, великого национального поэта, претворяющего искусство в жизнь и жизнь в искусство, несомненно, выступала в односторонней переписке на первый план. И в этом была своя правда — он гений, а не *она*, в какой бы мифопоэтической ипостаси ни представляла в его поэзии. Но против этой правды первой выступила сама Л. Д. Блок в предельно-откровенных воспоминаниях «И были, и небылицы о Блоке и о себе», в которых драма совместной жизни раскрывается не в символистском дискурсе, а, скорее, во фрейдистском, в дискурсе телесности.

Открыв внушительный том нового издания переписки на первой и последней странице, читатель найдет цитаты из этих нашумевших мемуаров, негативно встреченных многими современниками. Вспомним хотя бы негодующую оценку А. А. Ахматовой («Чтобы остаться Прекрасной Дамой, от нее требовалось только одно: промолчать!»). Во вступительной статье Д. М. Магомедовой «Роман в письмах» сразу же затрагивается вопрос о двойственной роли «этой незаурядной женщины» в жизни Блока. С одной стороны, с нею связаны все главные события его душевной жизни, претворенные в целостный автобиографический миф, ее образом вдохновлены важнейшие произведения (начиная от «Стихов о Прекрасной Даме, кончая драмой «Роза и Крест» и последними стихами 1916 г.). С другой — «она же сыграла ключевую роль в демифологизации их взаимоотношений». В доказательство приводится большая выдержка из автографа воспоминаний Л. Д. Блок, «жестко и недвусмысленно» сформулировавшей «причину их семейного разлада» — «крайне ненормально сложившаяся половая жизнь». Замена

плотских отношений аскетическими, по единовластному решению мужа и при отчаянном сопротивлении молодой жены, — вот основная причина их драматических отношений, которые, по мнению мемуаристки, должны быть проанализированы с помощью Фрейда и психопатологов прежде всего.

Это впечатляющее начало разговора о «романе в письмах» настраивает оптику читателя, словно бы подготавливает его к восприятию подлежащей переписки именно в таком ключе, тем более что статья Е. Е. Чугуновой-Полсон. «Об истории сохранения и публикации переписки А. А. Блока и Л. Д. Менделеевой-Блок», завершающая книгу, заканчивается цитатой из тех же воспоминаний: «Если чему я и выучилась у Блока, то это беспощадности в правде. Эту беспощадность в правде я считаю, как он, лучшим даром...». «Теперь осуществлению этой мечты Любове Дмитриевны о «“беспощадности в правде” уже ничто не сможет помешать», — с уверенностью подытоживает автор статьи. В двух сильных позициях книги — в начале и в конце — звучит женская «правда», и в этом уважительном отношении к голосу жены Блока, к ее стремлению назвать вещи своими именами и разрушить зону табуированного умолчания о личности поэта, несомненно, одна из принципиальных позиций участников издания. При желании можно усмотреть здесь гендерный подход, весьма актуальный для анализа эротических утопий в русском модернизме. Подтверждает такое предположение и публикация двух листков, составленных Л. Д. Блок не ранее 1930 г. и приложенных к ее мемуарам, которыми заканчивается предисловие к Переписке. Первый из них — перечисление жизненных ошибок, с указанием хронологии. К ним относятся *замужество* (1903), *рождение ребенка* (1909) и *то, что хотели развестись и не развелись* (1907). Второй лист озаглавлен «Радости». «Примечательно, что имени Блока в этом перечне радостей нет, хотя есть природа Шахматова», — констатирует публикатор, и читателю остается понять этот документ как ту самую «беспощадность в правде» о роли Блока в судьбе его жены.

Выдвижение на авансцену Л. Д. Блок совершенно оправданно: единственная из всех возлюбленных поэта, она полностью сохранила его письма, как и переписку его матери, А. А. Кублицкой-Пиоттух, и тетки, М. А. Бекетовой, далеко не лицеприятную для самой себя. Благодаря ее верности памяти Блока, мы и имеем возможность прочесть этот эпистолярный роман, длившийся с 1901 по 1917 г., и осознать его огромную значимость для гуманитаристики.

Исследователи, подготовившие переписку, избегают однозначных оценок, вынесений приговоров и прочих привлекательных для любителей «остренького» приемов. Их основная задача — показать прежде всего человеческое измерение отношений Блока и его жены, их сложные личности, которые почти без натяжки можно спроецировать на героев романов Ф. М. Достоевского. Иными словами, представить в максимально полном объеме драматические, но неизменно нежные и доверительные взаимоотношения «товарищей» в одном из самых странных браков в русской культуре рубежа веков. Совсем не простой вопрос об интимных причинах «непостоянного постоянства» знаменитой супружеской пары предлагается рассматривать на основе документов, свидетельств эпохи и, конечно, в контексте своеобразия русского модернизма, с его воспринятыми от Вл. Соловьева житнетворческими стратегиями, трансформирующими «тексты жизни» в «тексты искусства».

В статье Д. М. Магомедовой заданы векторы научного изучения переписки. Помимо насыщенности биографическими фактами, она является бесценным источником материалов для понимания психологии сложной личности гениального поэта и всей

модернистской эпохи, с ее основными интенциями на жизнотворчество, мистериально-эротическую утопичность, попытки преобразить естество человека, прежде всего сферу пола. Символистский эпистолярный, подобно аналогичным опытам романтиков, является, несомненно, своего рода мифопоэтической и стилистической «лабораторией» поэта. Не менее важно рассмотрение «романа в письмах» и как гибридного жанра, стоящего на границе литературы и быта, как «литературного факта» (Тынянов) и как самостоятельного литературного феномена, вбирающего в себя жанровое разнообразие писем Блока.

Особенно ценными представляются наблюдения о дискурсивных практиках участников переписки. Ведь действительно, если вынести за скобки все историко-филологические знания, читателю, не только профессионалу, но и любителю, в первую очередь будут очевидны эпистолярные стратегии корреспондентов. Необходимость изучения речевого поведения героев, которое менялось на разных этапах их отношений, пожалуй, один из самых веских аргументов в пользу публикации эго-документов такого рода.

Переписка Блока с женой отчетливо делится на два периода: 1901–1903 и 1907–1917 гг. Первый период охватывает события «мистического романа» до свадьбы 17 августа 1903 г., заканчиваясь с возвращением А. А. Блока из-за границы в июне того же года. Второй — вбирает в себя все драматические события после заключения супружеского союза, связанные с взаимными изменами (первой из которых, как известно, был роман Л. Д. Блок с Андреем Белым), бурной эмансипацией Любови Дмитриевны от «функции жены поэта», ее многочисленные отъезды, связанные с театральными гастрольями, влюбленностями и т. д. В годы Первой мировой войны супругов разделяют территориально, но связывают эпистолярно исторические события. После революции, в августе 1917 г., они соединяются вновь и вплоть до смерти поэта живут вместе.

Д. М. Магомедова прослеживает изменение стилистики писем корреспондентов в течение этих двух периодов. Самые первые записки выдержаны с обеих сторон в учтиво-официальном тоне. Они связаны с приглашениями на вечера или любительские спектакли. Корреспонденты обращаются друг к другу по имени-отчеству и на Вы, подписывают письма фамилиями или общепринятыми формулами прощания («Л. Менделеева», «Глубоко преданный Вам Ал. Блок»). Тем не менее в личном общении уже на самых первых шагах проявилось то различие дискурсивного поведения молодых людей, в котором, по верному замечанию автора вступительной статьи, «обнажается основа будущей семейной драмы Блока». В неотправленном письме Л. Д. Менделеевой от 29 января 1902 г. она мотивирует необходимость разрыва отношений с поэтом: «Мне вдруг совершенно неожиданно и безо всякого повода ни с Вашей, ни с моей стороны, стало ново до чего мы чужды друг другу, до чего Вы меня не понимаете. Ведь Вы смотрите на меня как на какую-то отвлеченную идею; Вы навоображали обо мне всяких хороших вещей и за этой фантастической фикцией, которая жила только в Вашем воображении, Вы меня, живого человека, с живой душой, и не заметили, проглядели...». Мистико-философский дискурс Блока вызывает резкое отторжение со стороны девушки, чувствующей свою экзистенциальную правду, свое право на самобытность. В своих поздних воспоминаниях Л. Д. Блок, приводя это письмо, комментирует его как «бунт» Прекрасной Дамы. Нельзя не согласиться с Д. М. Магомедовой в том, что девушка протестовала против навязываемой ей роли «в некоем жизнотворческом сюжете, который для нее чужд и непонятен». В этом раннем конфликте отчетливо прослеживается столкновение двух речевых дискурсов, «сакрального» у Блока и «профанного» у Любови Дмитриевны, за которыми стоят различия в понимании смысла и форм любви.

Тем не менее решительное объяснение произошло 7 ноября 1902 г., после чего письма становятся ежедневными. Весь предсвадебный период дает огромное количество материалов для анализа эпистолярных стратегий жениха и невесты, пытающихся найти общий язык, понятный и приемлемый для обоих. Как хорошо известно, ранние письма Блока полны молитвенных обращений к обожествляемой возлюбленной. В этих лирических этюдах в прозе — прототексты «Стихов о Прекрасной Даме». Поэт привлекает весь мировой вокабуляр, пытаясь выразить свое мистическое преклонение перед земным воплощением Божественного. Он жалеет о «невозможности языка человеческого сказать всё, что бессильно вырывается и не может прорваться. Нужны церковные возгласы, новые храмы, небывало целомудренные, девственные одежды, неслыханные, нездешние голоса и такие своды, которым и конца нет». В экстатическом религиозно-мистическом дискурсе Блока любимая девушка почти кощунственно наделяется литургическими предикатами Бога и Богородицы. Примеров сакрализации возлюбленной не перечесть. В неотправленном письме от 5–7 февраля 1902 г. он называет ее «земным воплощением пресловутой Пречистой Девы или Вечной Женственности». В письме от 15 ноября 1902 г. пишет: «Ты — мое Солнце, мое Небо, мое Блаженство. Я не могу без Тебя жить ни здесь, ни Там. Ты Первая моя Тайна и Последняя Моя Надежда. <...> Ты — Звонящая, Великая, Полная, Осанна моего сердца бедного, жалкого, ничтожного. Мне дано видеть Тебя Неизреченную. Не принимай этого как отвлечение, как теорию, потому что моей любви нет границ, преград, пределов ни здесь, ни там. И ты везде бесконечно Совершенная, Первая и Последняя». В послании из Германии умоляет верить его любви, характерно ставя в один ряд божественные и земные имена: «Повтори, что веришь всему? Повтори, Искра Божественная, повтори, Дева, Богородица, Мать Святая! Повтори, Любочка!» (письмо от 6/19 июня 1903 г.). Можно приводить еще много подобных ультраромантических высказываний, но ограничимся этими цитатами. В них отчетливо видна экспансия мистериального дискурса, властное стремление поэта идеализировать Любовь Дмитриевну и «переключить» ее восприятие любовного сюжета в мистический регистр.

Однако переписка свидетельствует, что Л. Д. Менделеева достаточно последовательно противостоит блоковской языковой стратегии. Д. М. Магомедова подчеркивает, что послания невесты «выдержаны в совершенно ином стилистическом ключе». Действительно, она не пытается подражать стилю писем Блока, «никогда не подхватывают религиозной или мистической тематики, стилистики из писем адресата, ее письма остаются “мирскими”».

Если подойти к досвадебному этапу «романа в письмах» с точки зрения теории речевой коммуникации, то, наверное, не будет преувеличением рассматривать его как взаимодействие *непрямого* и *прямого* *говора* об эросе. Так, чрезвычайно важно, что после решительного выяснения отношений 7 ноября 1902 г. короткое, но информативное письмо через день первой пишет Любовь Дмитриевна: «Мой милый, дорогой, бесценный Сашура, я люблю тебя! Твоя». Комментаторы приводят характерную позднейшую мемуарную оценку Л. Л. Блок: «Отправленная мной записочка совершенно пуста и фальшива, уже потому, что никогда в жизни не называла я Блока, как в его семье, “Сашурой”». Тем не менее сам текст письма не позволяет воспринимать его только как «фальшивку». Стоит только обратить внимание на подпись. Семантика притяжательного местоимения «твоя» (как и других из этого разряда) связана со значением посессивности (отношения между двумя субъектами или объектами, которое определяется идеей обладания одним из них другим). Смелое употребление местоимения в суб-

стантивной форме, в качестве единственно истинного именованья пищи, выглядит, если можно так выразиться, эротическим жестом страстной женской отдачи любимому человеку. Оно психологически точное, максимально знаковое для перехода на новый виток отношений с возлюбленным — отношений эротических прежде всего. Блок мгновенно улавливает эту интенцию и подхватывает ее. Об этом говорят его формулы прощания в ближайших ответных письмах: «Твой, пока живу, пока дышу, до конца» (12 ноября); «Твой до конца» (13 ноября); «Люблю Тебя. Твой» (14 ноября) и т. д. Он даже эмфатически подчеркивает местоимение как ставшее общим «чужое слово», признавая первенство девушки в нахождении точного языкового воплощения их чаемой полной близости, духовной, душевной и физической.

В целом, досвадебные письма делятся на две группы: меньшая их часть вообще не подписывается отправителями, большая — содержит подпись «Твой» / «Твоя». Можно, вероятно, истолковать это местоимение, настойчиво употребляемое корреспондентами вместо имени, как двуединый «мистико-эротический жест», указывающий на обоюдно признаваемую реальную точку в бытии — невыразимо волнующую точку пересечения их судеб. Но если для Блока на первом плане сакральный компонент, то Л. Д. Менделеевой иницируется прежде всего страстно-эротический модус эпистолярного дискурса, соответствующе интонирующий простоту и непритязательность ее стиля. Прямым подтверждением этому является вырвавшаяся у нее просьба к жениху, который в конце писем иногда употреблял выражения страстного поклонения: «Целую складки Твоего платья» (14 декабря 1902), «Почтительно и страстно целую Твои маленькие, белые руки и Твои золотые волосы» (10 мая 1903), «за Твои письма Твои ноги целую» (4/17 июня 1903), «туфельки Твои целую» (5/18 июня 1903). Но эти утонченно эротичные жесты эпистолярного дискурса не соответствовали сокровенным ожиданиям невесты. Характерно, что в ее досвадебных письмах формула прощания неизменно пассивна: она никогда не использует слово «целую» (за исключением «Поцелуй маму»). Вся любовная энергия концентрируется в субстантивном местоимении «Твоя». В письме же от 9 июня 1903 г. она не выдерживает и почти требует: «Милый, милый мой, ненаглядный, голубчик, не надо и в письмах целовать ноги и платье, целуй губы, как я хочу целовать долго, горячо». Жених с восторгом принимает посыл и в ответном послании пишет: «Обнимаю Твою талию, целую Твои губы, прямо» (22 июня / 5 июля 1903).

О несомненном влиянии Л. Д. Менделеевой на выработку общего эпистолярного дискурса говорит сам поэт в письме от 14/27 июня 1903 из Бад-Наугейма. Называя возлюбленную «гением молчаливой надежности», он пишет: «Ты, кроме утверждения прочности нашей будущей жизни (ведь это канва — и всё остальное с этим не страшно), делаешь для меня великую вещь: “опрощаешь” меня». Не тут ли начало пути «воочеловечения», который впоследствии станет магистральным в его автобиографическом мифе?

Таким образом, диалогичность предсвадебных писем Блока проявляется в проникновении в его спиритуалистический дискурс страстно-эротических интонаций, выражений и намеков, вполне откровенно соответствующих томительному ожиданию невесты (см., например, письмо от 31 мая / 13 июня 1903). Высокая поэзия языка страсти не могла не воздействовать на эмпатийное прочтение этих строк девушкой, на ее представление о семейном блаженстве. Первая глава «романа в письмах» обрывается, когда поэт возвращается из-за границы. Дальнейшее мы знаем из мемуаров разочарованной Любви Дмитриевны («Отвергнута, не будучи еще женой»).

Показательно, что с первых шагов аскетически-бесплотной семейной жизни супруги создают новый язык, «домашний», отражающий чистоту и детскость их взаимоотношений. «Прежде всего это сказывается на номинации участников переписки (Люба – милая – Буся – Бу – Заяц, Зайц, Зайчик – Зайчикек // Саша – милый мой – хозяин) и в обращениях, и в самоназваниях», — пишет Д. М. Магомедова, тонко замечая, что шуточный «домашний» язык «оказывается в переписке и в реальной семейной жизни Блоков неизменным средством, позволяющим уходить от драматического напряжения во взаимоотношениях. <...> Если домашний язык сохранен, значит, сохраняется и возможность продолжения общей жизни». В рецензируемой книге этому языку посвящена также интересная статья Ю. Е. Галаниной «Записки и рисунки А. А. Блока», в которой рассматривается светлый юмор поэта, воплощенный в шуточных рисунках, ставших одним из средств его творческого самовыражения, а также способом общения супругов в течение долгого времени.

Конструктивное замечание Д. М. Магомедовой применимо и к анализу изменения подписей и формул прощания в письмах разных лет. Несомненно, эта тема заслуживает отдельного серьезного разговора, но предварительно вырисовывается следующая картина. Выработанный совместно до венчания эпистолярный дискурс кардинальным образом меняется на втором этапе переписки. Бросается в глаза полное исчезновение мистического языка Блока. Общение переходит в «земной» план, по конкретным поводам, и чаще всего он связан с отъездами Любови Дмитриевны на гастроли или ее любовными увлечениями. «Роман в письмах» из романтического и мистического переходит в реалистически-психологический. Меняется речевое поведение корреспондентов. Позиция жены чаще всего активна, она риторически поддерживает любовь к мужу, который «отпустил ее на свободу». Риторически не значит неискренно, но можно согласиться с определением автора вступительной статьи: о своей любви Любовь Дмитриевна «твердит от письма к письму». Где бы и с кем бы она ни была, ее послания неизменно заканчиваются «поцелуями», которые выглядят вполне «формульными», ритуальными, восполняя отсутствующие в реальности эротические жесты. В письмах поэта, наоборот, за редким исключением полностью отсутствует «целование», его тон сдержан, заботлив, почти всегда нежен, хотя в критические моменты окрашен нотами тоски и страдания от одиночества.

Установившиеся после свадьбы отношения милого «товарищества», шутливой детскости и ушедшего в подтекст разочарования в мечте о счастливом браке ярче всего проявляются в подписях писем. Динамика их изменения свидетельствует о нарастании отчужденности. Исчезает в первую очередь принятая раньше форма субстантива притяжательного местоимения «Твой» / «Твоя». Сначала его употребление в письмах Л. Д. Блок переходит в стандартную языковую конструкцию, смягченную домашним именованием (*Твоя Буся*), затем от этого имени остается начальная буква (*Твоя Б.*, *Твоя Л.*), гораздо чаще встречается отстраненно-объективированное «Люба», в последние же годы устойчиво используются инициалы (*Б.*, *Л.*, *Л. Б.*), выступающие чистыми знаками присутствия. Аналогично ведет себя Блок, подписываясь сначала *Саша*, *Твой Саша*, но чем дальше, тем чаще — *А.*, *А. Б.* В письме от 12 ноября 1912, где он просит жену, увлеченную новой любовью к К. К. Кузьмину-Караваеву, оставить домашний язык, встречаем даже полную официальную подпись отчужденного характера: *Александр Блок*.

Однако в переписке есть один момент, озаглавленный рецидивом обращения к ранней подписи. Инициатором опять выступает Любовь Дмитриевна, впервые пере-

живающая счастье в любовных отношениях с актером К. Давидовским. Судя по содержанию писем, зарождение нового чувства воскрешает в ней, очевидно, по контрасту, память об идеальной любви юности. В ее февральские и мартовские послания из гострольных городов, намекающие на новый роман, возвращается подпись «Твоя». Затем следует письмо от 24–30 марта 1908 г., в котором она пишет мужу: «...жить нам вместе кажется невозможно» и характерно подписывается «Люба». Угроза развода вызывает мучительную тревогу Блока. Далеко не случайно многие его ответные письма в апреле–июле подписываются заветным кодовым словом «Твой». Даже не зная, что конкретно сообщают друг другу супруги, трудно не понять, что они пытаются сохранить свой союз, апеллируя к мистико-эротическому идеальному опыту их начальных отношений. Взаимными уверениями в единственности их любви, в необходимости вернуть утраченное духовное единство наполнены письма этого драматического периода. Пожалуй, наиболее точно состояние Л. Д. Блок передают ее слова, вынесенные в заголовок нашей рецензии: «К тебе, с тобой, найти себя твою опять, опять» (письмо от 22 июля 1908 г.). В них всё — и стремление вернуться, и быть с тем, кто увидел в ней воплощение идеального начала, и надежда найти себя прежнюю, блоковскую Прекрасную Даму, и в то же время тоска от неизбежности возвращения («опять, опять»). Показательно, что письма, датированные 2-м мая 1908 г. и отправленные обеими сторонами перед возвращением домой жены Блока, беременной от К. Давидовского, в последний раз подписываются «Твой» / «Твоя». Больше в переписке субстантивное местоимение, со всеми подразумеваемыми в нем значениями, не появится никогда. Но до конца останется формула прощания, впервые появившаяся в письме Любови Дмитриевны от 19 мая 1907 г. из Шахматова. Она пишет мужу, увлеченному в тот момент актрисой театра В. Ф. Комиссаржевской Н. Н. Волоховой: «Милый, целую тебя, Господь с тобой!» Это благоговящее и прощающее выражение, подхваченное Александром Блоком в ответном письме от 21 мая, станет постоянным символом их нежности и верности друг другу, несмотря на все измены и ошибки.

Затронув только один аспект — анализ эпистолярного дискурса и сконцентрировавшись на такой, казалось бы, формальности, как подпись в письмах, мы, благодаря опубликованной переписке, вышли на проблемы понимания сложных, противоречивых отношений между А. А. Блоком и Л. Д. Блок, странного феномена их любви и брака, соответствующего житетворческим теориям и практикам русского модернизма. Этот ракурс прочтения, конечно, далеко не единственный. Несомненно, в прекрасно подготовленном издании исследователи-гуманитарии найдут для себя богатую пищу для размышлений. Новая книга событийно значима и своим огромным научным потенциалом, и своим богатейшим иллюстративным рядом, и своими информативными сопроводительными и пояснительными материалами, создающими широчайший контекст эпистолярия. Но самое важное — это полноценное воссоздание жизненного диалога поэта и его жены, равноправной участницы и главной героини «романа в письмах». Поэтому по-настоящему радует новость о присуждении авторскому коллективу, подготовившему издание, литературной премии им. Александра Блока 2017 г., учрежденной журналом «Наше Наследие» и Государственным мемориальным музеем-заповедником Д. И. Менделеева и А. А. Блока.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)6



This is an open access article distributed under
the Creative Commons Attribution 4.0
International (CC BY 4.0)

© 2018 г. Д. С. Московская
г. Москва, Россия

© 2018 г. М. А. Ариас-Вихиль
г. Москва, Россия

**ПЕРСПЕКТИВЫ ГОРЬКОВЕДЕНИЯ В XXI В.
ПО МАТЕРИАЛАМ ГОРЬКОВСКОГО ЮБИЛЕЙНОГО РАЗДЕЛА ЖУРНАЛА
«ВЕСТНИК КОСТРОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА»**

Информация об авторах рецензии:

Дарья Сергеевна Московская — доктор филологических наук, заместитель директора по научной работе, заведующий отделом рукописей, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия. E-mail: info@imli.ru

Марина Альбиновна Ариас-Вихиль — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 г. Москва, Россия.. E-mail: marina.arias@mail.ru

Дата поступления: 14.04.2018

Дата публикации: 15.09.2018

Для цитирования: Московская Д. С., Ариас-Вихиль М. А. Перспективы горьковедения в XXI в. По материалам горьковского юбилейного раздела журнала «Вестник Костромского государственного университета» // Вестник славянских культур. 2018. Т. 49. С. 379–390.

© 2018. Darya S. Moskovskaya
Moscow, Russia

© 2018. Marina A. Arias-Vikhil
Moscow, Russia

**PROSPECTS FOR GORKY STUDIES IN THE XXI CENTURY.
BASED ON GORKY JUBILEE SECTION OF THE JOURNAL
“VESTNIK KOSTROMSKOGO GOSUDARSTVENNOGO UNIVERSITETA”**

Abstract: The paper represents a review on a selection of scientific articles published in the journal “Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta”, dedicated to the celebration of the 150th anniversary of the great Russian writer Maxim Gorky. Upon the

decision by UNESCO to include the name of Gorky in the calendar of memorable dates, his celebration acquired world status: this year Gorky's festivals will be held at the cultural and scientific sites of Belarus, Italy, France and South Korea. The paper raises the issue of Gorky's heritage coverage in modern studies and the existence of untouched scientific topics. The articles written by the staff of the world leading scientific Gorky center in IWL RAS, where on the basis of archival materials since 1937 they carried out preparation and publication of his heritage, allow for raising the question on the level of knowledge in modern Gorky studies and setting new tasks. According to the author's conclusions the most acute topic now is the Gorky's attitude to "disenfranchised", "mechanical people", to the prison system, to intelligentsia and new hero, new style of literature, which became major themes in writer's journalism and his letters in the 1930s. The reviewed articles revealed the archival and documentary potential of the Gorky theme, and also indicated to the need of abandoning the ready-made conceptual schemes and approaches to the heritage of the "proletarian writer".

Keywords: Gorky's anniversary, review, archive, publication, commentary, journalism, political trials, the era of reconstruction, intelligentsia, socialist realism, social pedagogy.

Information about the review's authors:

Darya S. Moskovskaya — DSc in Philology, Deputy Director of the A. M. Gorky Institute of World Literature, Head of the Manuscript Department, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: info@imli.ru

Marina A. Arias-Vikhil — PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: lucia-th@yandex.ru

Received: April 14, 2018

Date of publication: September 15, 2018

For citation: Moskovskaia D. S., Arias-Vikhil M. A. Prospects for Gorky studies in the XXI century. Based on Gorky jubilee section of the journal "Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta". *Vestnik slavianskikh kul'tur*, 2018, vol. 49, pp. 379–390. (In Russian)

Первый номер научно-методического журнала «Вестник Костромского государственного университета» подборкой научных статей откликнулся на едва ли не самое важное культурное событие 2018 г. — празднование 150-летнего юбилея великого русского писателя Максима Горького. Подготовка началась с момента обнародования в 2015 г. Указа Президента РФ о проведении праздничных мероприятий во всероссийском масштабе. Эти замыслы воплощаются сегодня цепью ярких культурных акций, выставок, театральных постановок, конференций, в родных писателю волжских городах, Нижнем Новгороде и Казани, а также в Москве и Санкт-Петербурге. После решения ЮНЕСКО включить имя Максима Горького в Календарь памятных дат празднование приобрело всемирный статус: в этом году на культурных и научных площадках Белоруссии, Италии, Франции, Южной Кореи пройдут горьковские фестивали.

Не мог не откликнуться на горьковский юбилей Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук. В шехтелевском особняке, Музей-квартире писателя на Малой Никитской, 6, структурном подразделении ИМЛИ РАН, писатель прожил последние годы своей жизни. Здесь же, в Институте, с момента создания в 1932 г. носящем имя Горького, находится личный архив писателя, превышаю-

щий 100 000 единиц хранения, и ведется подготовка Полного академического собрания его сочинений. Начало этому научно-исследовательскому и издательскому проекту было положено в 1937 г., через год после смерти писателя. В отчете о работе Института за 1938 г. сообщается о задаче «организовать разработку творческого наследия А. М. Горького в смысле подготовки научной публикации его произведений, до сих пор не опубликованных, и разработку материалов к составлению научной биографии великого народного писателя».

С тех пор под руководством и при участии выдающихся историков литературы Б. В. Михайловского, Л. М. Леонова, А. И. Овчаренко в ИМЛИ были подготовлены и выпущены в свет Собрание сочинений М. Горького в 30 томах, издано 16 томов серии «Архив А. М. Горького», с 1989 г. публикуются выпуски серии «М. Горький: Материалы и исследования», ведется работа над Полным собранием сочинений писателя: выпущено 25 томов художественных произведений, 10 томов вариантов, 20 томов писем Горького из 24 запланированных. Имея в виду эту мощную основу, доступную и в архивных документах, и в публикациях ИМЛИ РАН, мы обратились к статьям, представленным в юбилейном литературоведческом разделе «Вестника».

Раздел открывает статья доктора филологических наук, заведующей Отделом изучения и издания творчества А. М. Горького ИМЛИ РАН Л. А. Спиридоновой «Великий сын России». В центре внимания — вопрос о причинах беспрецедентной славы и популярности писателя как при жизни, так и после смерти. Стремительный взлет, колоссальный интерес к нему вскоре после публикации «Очерков и рассказов» в 1898 г., их перевод на семь иностранных языков, множество восхищенных отзывов за рубежом и обзоров в России объясняются, как пишет исследовательница, «полюсом надежды, бодрости, веры, смелости», утерянным в эпоху декаданса. То, что можно назвать «всемирной отзывчивостью» писателя, — главная причина, почему Горький сумел оставаться в центре литературного процесса на протяжении всей жизни: «Горький запечатлел в своем творчестве эпоху войн и революций, процессы кардинальной переоценки ценностей, зарождение и развитие нового типа сознания, возникновение социалистической культуры. Он откликался на все важнейшие события эпохи» [12, с. 11] от «хождения в народ», событий Первой мировой войны и зарождения фашизма до политических процессов эпохи реконструкции и предчувствия новой мировой военной катастрофы. То, что делало Горького столь привлекательным для мировой общественности, были его просветительская деятельность, неустанная пропаганда науки и культуры и жажда обновления общества «с помощью всестороннего развития Человека» [12, с. 12]. В заключение Л. А. Спиридонова утверждает, что писатель был «провозвестник грядущей России, не только советской, но и демократической» [12, с. 14].

Программная для юбилейного раздела статья затрагивает актуальный вопрос источниковедения творческого наследия писателя. Горький состоял в многолетней обильной переписке с друзьями, коллегами, отвечал на письма читателей, издателей, журналистов. Учитывая количество и разнообразие его корреспондентов, среди которых были представители 23 стран мира, число посланных им писем многократно увеличивается и переваливает за 20000. Далеко не все они обнаружены — многие погибли в войнах и революциях, другие еще не найдены, но могут находиться в архивах различных стран. Задача их разыскания не может быть снята с повестки дня. Столь же остро она стоит в отношении публицистики Горького, рассыпанной по многочисленным газетным и журнальным публикациям России и всего мира, прежде всего Германии, Франции, Италии, стране, в которой писатель прожил в общей сложности 17 лет.

Их выявление, атрибуция, комментирование, как хочется думать, главная задача нового рабочего цикла в Отделе изучения и издания сочинений Горького (ОИИС) ИМЛИ РАН, в ближайшие годы приступающего к подготовке публицистики писателя.

Несмотря на несколько общую и неточную формулировку темы, «Максим Горький о воплощении национального характера как особом типе литературного героя», кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ОИИС Л. В. Суматохина рассматривает в своей статье весьма конкретную проблему отношения Горького к образам мирового фольклора, развившимся в полноценных литературных персонажах, таких как Тиль Уленшпигель, Кола Брюньон, Тартарен, Гаргантюа, герои сказок Б. Шергина или Насреддин Л. Соловьева. Интересен конкретно-биографический подход автора к этой поэтологической теме. Л. В. Суматохина набросала портрет Горького преклонных лет, измученного болезнью, но оставшегося верным своему дореволюционному культу ртрегерству, просветительству и наставничеству: «В начале марта 1934 г. Горькому передали произведения молодых прозаиков. Он все внимательно прочитал и встретился с авторами 29 марта 1934 г. <...> Горький всех жестко критиковал, “огорчал” и вдруг “неожиданно оживился”» [13, с. 17]. Исследуя горьковские оценки удач и провалов советских писателей в создании собирательных образов, воплощающих «дух народа», Суматохина провела немалую исследовательскую работу, извлекая из пыли забвения события становления новой, советской, фольклористики, опирающейся на идейно-теоретические установки Горького: атеизм, революционность («возмутитель спокойствия»), отрицание пессимизма и утверждение вечной радости бытия.

Статья доктора филологических наук, ведущего научного сотрудника ОИИС Н. Н. Примочкиной «Семантика образа черта в творчестве М. Горького» продолжает начатый Л. В. Суматохиной разговор о фольклорной образности в литературе XX в., обращая его к художественному наследию уже самого Горького. Проследившая социально-публицистическую и философско-идеологическую программу горьковского обращения к этому носителю мирового зла, автор очерчивает истоки темы. Заданный у раннего Горького как фельетонно-сатирический, в годы Первой мировой войны этот образ впервые «вызывает не улыбку или ироническую насмешку, а ужас и отвращение» [9, с. 19]. В 1920-е гг. переосмысление фельетонного персонажа становится закономерным следствием ревизии Горьким «самых своих заветных и дорогих моральных принципов и мировоззренческих идей» [9, с. 21]. Образ нечистой силы пародийно снижается, дьявол «вырождается», приобретает бытовые черты, в 1930-е становясь символом всеобъемлющего несовершенства жизни. Несомненным достоинством работы Н. П. Примочкиной является систематизация горьковских сюжетов, связанных с чертовщиной, от известных памфлетов конца 1890-х гг., до малоизвестного «Правдивого изложения случая с почтмейстером Павловым», написанного в Италии для домашнего журнала «Соррентинская правда», пьесы «Фальшивая монета» и неизвестного наброска «Правдивый рассказ о злодеяниях черта» 1932 г.

Осмысление революционных событий в призме религиозных символов и образов было закономерным явлением в патриархальной стране, резко порвавшей со своей духовной традицией. Библейская символика обрела в пореволюционной России право культурного кода. С его помощью в поэзии Пролеткульта, прозе «кузнецов», публицистике «Красной нови», «Новой России», в творчестве попутчиков М. Булгакова, К. Вагинова, С. Есенина, Е. Замятина, Н. Клюева, С. Клычкова, В. Маяковского, Б. Пильняка, М. Пришвина, А. Платонова художественно осваивалась духовная реальность современности. Статья Н. Н. Примочкиной определяет место Горького в этом творческом ряду.

Исследование кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника ОИИС Ю. М. Егоровой «Мифы, символы и образы в повести М. Горького “Мать”» опирается на концепцию Л. А. Спиридоновой. Последняя связала художественный строй, пожалуй, самого известного произведения Горького с влиянием идей русского религиозного возрождения, где «социализм был впервые показан как проявление духовной эволюции русского народа» [5, с. 25]. В подтверждение этого наблюдения в статье прослеживается неразрывная связь христианской символики «Матери» с символами народной мифологии, рожденной «творчеством широких народных масс» [5, с. 25]. И хотя Ю. М. Егорова ограничивается выводом о смысловой многогранности повести, произведенный разбор дает основание, с одной стороны, вновь ставить вопрос об органической связи творчества Горького с Серебряным веком, с другой — продолжить его для изучения взглядов писателя на перспективы политического самоопределения русского народа. Христианская символика в романе «Мать» позволяет поставить поэтологию романа в связь с идеей эмансипации человека, уводящей к излюбленной мысли писателя о «богочеловечестве». Дальнейшая эволюция творчества Горького в каприйский период, который был открыт романом «Мать», тому яркое подтверждение. Роман был воспринят как богохульство, запрещен к распространению в России, а его тираж конфискован. Против автора и издателя было возбуждено уголовное дело. «Богостроительство» Горького в дальнейшем продолжало вызывать ожесточенную критику не только справа, но и слева, глубокий анализ которой может приоткрыть новые грани мировоззрения писателя в контексте времени.

Содержательным аспектам горьковской поэтики посвящены статьи кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника ОИИС Т. Р. Гавриш «Дом как фактор формирования личности (на материале романа М. Горького “Жизнь Клима Самгина”)» и кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника ОИИС Ю. У. Каскиной «Способность к преображению как черта русского национального характера (по рассказу М. Горького “Ледоход” 1912 г.)». Т. Р. Гавриш прослеживает в горьковской эпосе различные вариации топоса Дом, утверждая, что его холоду и недружественности способны противостоять лишь женщины. Именно они в системе персонажей «Клима Самгина» утверждают внутреннюю устойчивость и духовную сохранность мира [2, с. 45]. Что есть русский человек? Этого важного для идейного строя горьковской поэтики вопроса так или иначе касается едва ли не каждый из авторов юбилейного раздела. Так, Ю. У. Каскина усматривает в сюжетологии «Ледокола» и меняющихся портретных характеристиках Осипа горьковскую догадку о способности русского человека к преображению как основном свойстве национального характера [6, с. 32]. Работой Ю. У. Каскиной исчерпывается круг статей, посвященных непосредственно горьковской поэтике.

Горький — взгляд со стороны — это одна из неисчерпаемых и важнейших тем горьковедения на современном этапе, требующая от исследователя преодоления собственных интеллектуальных привычек и предпочтений и смирения перед фактом истории. Е. В. Кудрина, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник ИМЛИ РАН представила в своей статье «Пьеса И. Э. Бабеля “Мария” в оценке М. Горького» Горького-человека, о котором Бабель мог сказать: «...я всем обязан этой встрече и до сих пор произношу им Алексея Максимовича с любовью и благоговением» [7, с. 59]. В то же время это скрупулезный анализ с использованием неопубликованных архивных материалов (писем Горького) истории пьесы, которую автор вслед за И. Сухих называет лучшим произведением писателя 1930-х гг. Оценки Горьким бабелевской

«Марии», если их сопоставить, например, с его отзывами на пьесы А. Платонова тех же лет, дают представление о горьковской концепции советской драматургии, с которой он возвращался из далекого Сорренто в Москву на постоянное жительство. Они обнаружат, во-первых, желание Горького видеть «особенно талантливые и большие работы», созданные советским писателем, во-вторых, неприкрытый романтизм его художественного мира, в-третьих, предпочтение «драме» комедии, «забавных сценок» для театра.

Статья кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника ОИИС О. В. Шуган, если судить по названию «Старый и новый Кавказ глазами А. М. Горького (очерки “По Союзу Советов”)), должна была открыть чрезвычайно важную для комментирования горьковской публицистики тему исторических, идеологических и бытовых контекстов. Однако автор остается в рамках анализа поэтики жанра путевого очерка. Основная мысль статьи в том, что «Горький развил жанр путевого очерка, поставив его на службу советской пропаганде» [14, с. 48]. Большей точности — то, что хотелось бы пожелать автору этого исследования. Например, учесть в названии, что Тифлис, Баку и Ереван — столицы республик советского Закавказья, а не Кавказа. Или цитировать анализируемые тексты не по переизданию очерков в 1975 г., а по прижизненному журнальному источнику [14, с. 49]. Наконец, представляется важным преодолеть концептуальный подход, который не позволил автору увидеть важнейшие темы времени, не только названные Горьким по имени («мы все-таки люди классовой ненависти»), но и нарисованные точным и даже дерзким пером критического реалиста, например: «Я никогда не видел, чтоб огонь гасили так яростно, с такой бесстрашной дерзостью, с таким пренебрежением к боли ожогов, — в этой дружной, ловкой работе было что-то непонятное мне. <...> Я спросил: <...> при старых собственниках рабочие так же самоотверженно боролись бы с огнем? <...> Но мы и тогда работали на буржуа честно. Шахтинских процессов с подсудимыми рабочими не было. Квалифицированные рабочие во время забастовок не ломали машин, этим занимались чернорабочие <...> мне рассказывают нечто легендарное об инженере, кажется, Потоцком, который совершенно ослеп, но так хорошо знает Биби-Эйбат, что безошибочно указывает на карте места работ и точки, откуда следует начать новые работы» [4, с. 20–22] и проч.

В очерках Горького 1928–1929 гг. нашли отражение его общемировоззренческие принципы, которые филигранно сформулировал его каприйский собеседник А. А. Золотарев в своих воспоминаниях о писателе: Горький считал необходимым «утешить», «подбодрить» русский народ, хотя и подвергал его критике за «азиатчину». Горький искал пути выхода из классового конфликта, опирался на слово рабочих, на присущее им уважение к знанию и профессионализму: «Вы, товарищ, хотя и не рабочий, а правильно понимаете, что такое труд, — это к чести вашей. Замечательно объединяет людей работа <...> Я работаю с личным врагом, он меня в девятнадцатом году ручкой револьвера по голове колотил, на его глазах с меня шомполами кожу драли. А теперь он — моё начальство, работаем мы с ним, как два коня в одной упряжи, и — друзья! Даже не верится, что врагами были, да и вспоминать об этом неловко» [4, с. 15]. Представляется, что наблюдения О. В. Шуган над художественно-публицистическими формами воплощения авторской позиции были бы разнообразнее и точнее, если бы она опиралась на исторические политические контексты времени.

Трудные, политически острые, мировоззренчески неясные до сих пор темы отношения к «лишенцам» и «механическим гражданам» СССР, к мещанству и к человеку «массе», к интеллигенции и новому герою, к идее «исторического мифа» и социалистического реализма, ставшие главными в публицистике писателя и его письмах

1930-х гг., — вот то, что предстоит разрабатывать горьковедению на очередном этапе. Важно понять мотивы писателя в его защите идеи уничтожения тюрем и замены их трудовыми лагерями. Эта болезненная политическая тема, связанная с поездкой Горького на Соловки и выпуском книги о Беломорско-Балтийском канале, также ждет своего специального исследования. Идея писателя в русле «социальной и политической педагогики» нашла сторонников и на Западе, как это видно из речи французского писателя Андре Жида на похоронах Горького. Важно понять, в чем горьковская идея перевоспитания, понятая и принятая Жидом, была кардинально отлична от работавшей сталинской пенитенциарной машины.

Особую роль в уточнении подлинных воззрений Горького должны сыграть его художественные произведения. Собственные заветные мысли о строительстве европейского государства в России и о роли интеллигенции в этом строительстве Горький передал инженерам-«вредителям». Его Сомов убежден: «Рабочие захватили власть, но — они не умеют хозяйничать. <...> Мы — единственная сила, которая умеет, может работать и должна строить государство по-европейски, — могучее, промышленное государство на основах вековой культуры. <...> Власть — не по силам слесарям, малярам, ткачам, её должны взять учёные, инженеры. Жизнь требует не маляров, а — героев» [3, с. 365]. Сомов развивает горьковские «Несвоевременные мысли» в обстановке индустриального штурма первой пятилетки, потому что его автор-создатель как был, так и остался верен мысли о ценности знаний, которыми обладает интеллигенция, «лодовая лошадь истории».

Очерки Горького 1928 и 1929 гг. хранят следы поисков классового мира, а не войны. Их пафос — «труд “на будущее”, уничтожающий личную ненависть коренных врагов, труд, который объединяет их в процессе создания новой культуры» [4, с. 22]. В этих словах и его собственная мотивировка приезда на родину, а затем и окончательного возвращения в СССР. Он подыскивает все новые доказательства для обоснования своей позиции, предполагающей не развертывание политических репрессий, а терпеливое вовлечение «классовых врагов» в процесс созидания. Героями его публицистики становятся не борцы с контрреволюцией, а те, кто трудится с наибольшей отдачей для своего отечества. «Настоящий, народный человек, хотя — из господ» [4, с. 22] — такими хочет видеть Горький своих современников «из бывших». Скрупулезный анализ публицистики Горького позволит протянуть связующую нить от первых послереволюционных лет в 1929 г. через упоминание о «голодном времени» и работе по спасению голодающих, которая велась самим писателем в мировом масштабе: именно его обращения возымели силу и в Европе, и в Америке. Борьба с голодом была его последним гуманитарным начинанием 1920-х гг. на родине, окончившимся эмиграцией. Да и само понятие эмиграции по отношению к Горькому наполняется новыми смыслами, еще не раскрытыми. Необходимо уделить особое место изучению важных периодов в жизни и творчестве писателя, связанных с отъездом из Советской России в 1921 г. и возвращением в СССР в 1933 г.

Годы жизни Горького за границей остаются до сих пор «потаенной» частью его биографии и ждут своего исследователя. Работа в российских и зарубежных архивах, в частности, Италии, Германии и Франции, не велась до сих пор систематически и целенаправленно. Задачей горьковедения станет освоение огромного пласта документов, никогда не публиковавшихся и не проанализированных с точки зрения научной биографии писателя, его мировоззренческих установок, претворявшихся им в жизнь. Большим подспорьем станут многочисленные воспоминания современников Горького, еще

не попавшие в поле зрения исследователей. Художественные тексты Горького должны стать предметом новых интерпретаций в соответствии с вновь открывающимися фактами.

В русле этих задач была выполнена статья О. В. Быстровой «Доклад М. Горького на Первом съезде советских писателей: взгляд из XXI века». Автор учел естественное несовпадение исследовательского хронотопа с пространством и временем исторического события. Преодолеть дистанцию ему помогают отклики — официальные и личные — литературного мира на горьковское выступление, положившее в 1934 г. теоретическое основание рождающейся новой советской многонациональной литературы. Горького мы видим уже старым, больным, измученным. Его общественные деяния совершаются на фоне личной трагедии — смерти сына. «Бабель, хорошо знавший Алексея Максимовича, говорил тогда: “Ему плохо. После смерти Максима он сдал. Не тот Горький...”» [1, с. 53]. Однако не это состояние определило неудачу его доклада на съезде. О. В. Быстрова впервые собрала воедино отклики эмигрантской критики на горьковский доклад. От допуска, что Горький все же не «тупой, ограниченный человек» и «по природе умен, сметлив, догадлив», до утверждения, что в докладе не найти «обрывка мысли, какого-нибудь вдохновения», — таков разброс мнений русских за рубежом. Но и в советской России им не были довольны. «Дидактичным и нравоучительным» показался доклад Ф. Гладкову. М. Шагинян усмотрела в выступлении Горького «богдановщину» и анархизм. М. Пришвин задумался, не «помешался» ли Горький. Высшую власть возмущала «бледность» доклада и его «немарксистские» установки. Но были и защитники Горького, например, К. Радек. Он оценил желание докладчика представить историю литературы классового общества как историю «отрыва литературы от жизни народных масс» [1, с. 54]. Поддержала писателя «Правда». Редакционная статья приветствовала доклад «великого пролетарского писателя», который «сформулировал свои основные, принципиальные воззрения» на фронт советской культуры. Собственную мысль Горького О. В. Быстрова реконструирует с опорой на переписку и статьи Горького того времени, где выстраивается ясная система взглядов писателя на существо творчества в условиях строительства нового типа общества — общества трудящихся масс. Автору статьи важна атмосфера времени, и она реконструирует ее по выступлениям делегатов от рабочих и крестьян на съезде. Предоставим слово О. В. Быстровой: «Несомненно, Горький слышал и эту воинственную требовательность, и этот эмоциональный напор. Несомненно, он осознавал эту малограмотность массового читательского сознания. Но — в президиуме съезда советских писателей сидел человек, который сам говорил про себя: “По отношению к человеку я — оптимист”» [1, с. 56]. Он не только так считал, он работал для этого и создавал в своем докладе новую эстетическую систему — мифотворчество как реалистическую основу для искусства советского мира, — заключает свою статью О. В. Быстрова. [1, с. 56].

Можно с уверенностью сказать, что в томе публицистики при составлении истории текста и комментария к докладу Горького на Первом писательском съезде исследование Быстровой сослужит добрую службу.

Ощущение информационной плотности, возникшее при чтении статьи О. В. Быстровой, возрастает при знакомстве со статьей кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника ОИИС А. Г. Плотниковой «“Кинематограф будущего” — неосуществленный проект М. Горького» и построенной на материалах Архива А. М. Горького ИМЛИ РАН работы кандидата филологических наук, старшего научного сотрудника Архива А. М. Горького ИМЛИ РАН Г. Э. Прополянис «Горький в 1917».

Статья А. Г. Плотниковой прослеживает нарастающий интерес писателя к возможностям изобретения Люмьера, его желание вырвать кинематограф из мещанского средства развлечения и превратить его в мощное образовательное, просветительское орудие: «Я одобряю кинематограф будущего, который безусловно займет исключительное место в нашей жизни. Он явится распространителем широких знаний и популяризатором художественных произведений. И когда кинематограф проникнет в демократическую среду, <...> он станет сеять “разумное, доброе, вечное” <...> его роль будет чрезвычайно высока» [8, с. 34]. Именно эта добрая мысль сподвигла его в 1913 г. на организацию собственного кинематографического предприятия. Автор статьи с документальной точностью воспроизводит хронику борьбы Горького за новое средство воспитания масс. Его попытки устроить киностудию на территории МХТ, собирание денег на предприятие, обращение к обществу «Биохром» и готовность этой фотофирмы помочь начинанию Горького и М. Ф. Андреевой, попытки привлечь к идее театральную элиту, обращение за помощью к фирме «Тиман и Рейнгардт» через А. А. Курсинского, который был посредником между миром кино и поэтами-символистами — Блоком, Брюсовым, З. Гиппиус. Предметом возможной экранизации, как следует из переписки Курсинского с Горьким, были миниатюры «Хан», «Марко», «Зобар и Радда». Первая мировая война заставила надолго отложить планы о создании нового кинематографа. Однако в уже 1916 г., как пишет исследовательница с опорой на изданную переписку писателя, Горький вернулся к своему просветительскому замыслу и желанию вовлечь в работы выдающихся литераторов и деятелей культуры, например, Ф. И. Шалапина. Очевидно, что представленная статья — фрагмент всеобъемлющего и новаторского исследования, которое ждет современная наука, темы «Горький и кинематограф».

Статья Г. Э. Прополянис следует тому же принципу документальности и хронологии, что и работа А. Г. Плотниковой. Статья открывается замечательной горьковской фразой — своего рода эпитафией к 1917 г., одному из самых деятельных и напряженных в жизни писателя: «И я уверен на обязанности моей лежит, — более, чем когда-либо — необходимость служения обществу...» [10, с. 38]. Наряду с известными фактами биографии писателя — его работа над созданием газеты «Луч», разработка идеи Комиссариата по делам искусств для охраны художественных сокровищ страны, организация «Свободной ассоциации для развития и распространения положительных наук» и многое другое, что уже известно историкам литературы по публикациям ИМЛИ РАН, — новым и неизвестным являются две выписки из архивных воспоминаний друга семьи писателя Д. Б. Гессена и беседы В. Я. Шишкова с Горьким, относящихся к событиям 1917 г. Из первой мы узнаем о волнениях Горького за судьбу сына Максима, участвовавшего в революционных событиях в Москве. Важным моментом стало зафиксированное мемуаристом равнодушие писателя к партийной принадлежности Максима, члена большевистской партии: «Любым способом, но выкиньте этого мальчишку из Кремля — уже не просил, а требовал Горький» [10, с. 38]. Воспоминания Шишкова акцентируют желание Горького в то трудное время написать последнюю вещь «полубиблейскую, про родственника Христа». Что имел в виду Горький — еще предстоит узнать составителям его собрания сочинений.

Статья Г. Э. Прополянис подтверждает мысль о том, что при значительной изученности наследия Горького документальные архивные данные о нем далеко не исчерпаны и по-прежнему ждут заинтересованных и настойчивых исследователей.

Пожалуй, это главный вывод, сам собой складывающийся после знакомства с горьковским разделом журнала, украшенного малоизвестными и редкими фотогра-

фиями писателя и его окружения из архива Музея А. М. Горького ИМЛИ РАН. Он раскрывает архивно-документальный потенциал горьковской темы, с одной стороны, с другой — указывает на необходимость отказа от проложенных путей, готовых концептуальных схем, стандартных подходов. Тогда, возможно, впервые за годы своего триумфального пребывания на Олимпе советских писателей XX в., Горькому вернется его живое, человеческое лицо, ищущий взгляд.

Говорят, что «счастье — это когда тебя понимают». Как представляется, «буревестник революции», «великий пролетарский писатель», «основатель соцреализма» и проч. и проч. Горький заслужил этого блаженного состояния.

Остается актуальной и крайне важной тема мирового значения творчества Горького не только в XX, но и в XXI в. Она потребует от горьковедения перехода от частностей его творческой биографии к интерпретации его художественных произведений в мировом литературном контексте, к широким обобщениям, которые бы имели общечеловеческое и в то же время конкретно историческое, в контексте развития европейских культур XX в., значение. Необходимо обратиться к проблемам восприятия творчества Горького в разных странах, изучить его влияние на мировой литературный процесс. Необходимо исследование современного состояния проблем изучения русской и советской литературы сквозь призму творчества Горького выдающимися учеными-славистами на Западе. К значимым результатам приведет плодотворный диалог современного горьковедения с зарубежной славистикой, которая за последние полвека добилась немалых достижений в изучении литературного процесса в России и СССР.

В заключение хотелось бы пожелать большего внимания авторов статей к вычитке своих текстов перед публикацией, в которые, к сожалению, вкралось немало досадных мелких опечаток. Вызвала вопросы композиция юбилейного раздела. Фокус читательского внимания то и дело сбивается с вопросов поэтики на архивные документы и с ними — на широкий социальный и историко-литературный контекст времени.

Наконец, обращаясь в целом к журналу, хотелось бы посетовать, что этот сильный гуманитарный журнал, очевидно ориентированный на лингвистов и литературоведов, под своей обложкой приютил работы юристов. Качество этих исследований оценить филологу трудно, и наоборот — статьи филологов малоинтересны юристам... Каждая из этих двух гуманитарных специальностей достойна отдельного издания. Как говорится, «погнавшись за двумя зайцами...».

Впрочем, анализируемый номер, безусловно, успешен благодаря юбилейному горьковскому разделу.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Быстрова О. В. Доклад М. Горького на Первом съезде советских писателей: взгляд из XXI века // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 1. С. 53–58.
- 2 Гавриши Т. Р. Дом как фактор формирования личности (на материале романа М. Горького «Жизнь Клима Самгина») // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 1. С. 43–46.
- 3 Горький М. Полн. собр. соч.: Художественные произведения: в 25 т. М.: Наука, 1968–1976. М.: Наука, 1973. Т. 19. 558 с.
- 4 Горький М. По Союзу Советов // Наши достижения. 1929. № 1. С. 11–43.
- 5 Егорова Ю. М. Мифы, символы и образы в повести М. Горького «Мать» // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 1. С. 25–29.

- 6 Каскина Ю. У. Способность к преображению как черта русского национального характера (по рассказу М. Горького «Ледоход» 1912 г.) // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 1. С. 30–33.
- 7 Кудрина Е. В. Пьеса И. Э. Бабеля «Мария» в оценке М. Горького // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 1. С. 59–63.
- 8 Плотникова А. Г. «Кинематограф будущего» — неосуществленный проект М. Горького // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 1. С. 34–37.
- 9 Примочкина Н. Н. Семантика образа черта в творчестве М. Горького // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 1. С. 19–24.
- 10 Прополянис Г. Э. Горький в 1917 // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 1. С. 38–42.
- 11 Смирнова А. И. Проблема русской души и тип героя в рассказах «Коновалов» М. Горького и «Черные лебеди» Г. Газданова // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 1. С. 64–67.
- 12 Спиридонова Л. А. Великий сын России // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 1. С. 10–14.
- 13 Суматохина Л. В. Максим Горький о воплощении национального характера как особом типе литературного героя // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 1. С. 15–18.
- 14 Шуган О. В. Старый и новый Кавказ глазами А. М. Горького (очерки «По Союзу Советов») // Вестник Костромского государственного университета. 2018. № 1. С. 47–52.

REFERENCES

- 1 Bystrova O. V. Doklad M. Gor'kogo na Pervom s"ezde sovetskikh pisatelei: vzgliad iz XXI veka [Maxim Gorky's report of at the First Congress of Soviet writers: a glance from the 21st century]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no 1, pp. 53–58. (In Russian)
- 2 Gavrish T. R. Dom kak faktor formirovaniia lichnosti (na materiale romana M. Gor'kogo “Zhizn' Klima Samgina”) [Home as a factor in personality formation (on the material of the Maxim Gorky's novel “The Life of Klim Samgin”)]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no 1, pp. 43–46. (In Russian)
- 3 Gor'kii M. *Poln. sobr. soch.: Khudozhestvennye proizvedeniia: v 25 t.* [Complete works: Artistic works: in 25 vols.] Moscow, Nauka Publ., 1968–1976. Moscow, Nauka Publ., 1973. Vol. 19. 558 p. (In Russian)
- 4 Gor'kii M. Po Soiuzu Sovetov [On the Union of Soviets]. *Nashi dostizheniia*, 1929, no 1, pp. 11–43. (In Russian)
- 5 Egorova Iu. M. Mify, simvoly i obrazy v povesti M. Gor'kogo “Mat” [Myths, symbols and images in Maxim Gorky's novel “Mother”]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no 1, pp. 25–29. (In Russian)
- 6 Kaskina Yu. U. Sposobnost' k preobrazheniiu kak cherta russkogo natsional'nogo kharaktera (po rasskazu M. Gor'kogo “Ledokhod” 1912 g.) [Transfiguration ability as Russian national character's ability (based on the short story “Ice Drift” by Maxim Gorky, 1912)]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no 1, pp. 30–33. (In Russian)

- 7 Kudrina E. V. P'esa I. E. Babelia "Mariia" v otsenke M. Gor'kogo [A drama of Isaac Babel's "Maria" in the evaluation of Maxim Gorky]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no 1, pp. 59–63. (In Russian)
- 8 Plotnikova A. G. "Kinematograf budushchego" — neosushchestvlenyi proekt M. Gor'kogo ["Cinema of the future" — the unrealised project of Maxim Gorky]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no 1, pp. 34–37. (In Russian)
- 9 Primochkina N. N. Semantika obraza cherta v tvorchestve M. Gor'kogo [Semantics of character of evil spirit in work of M. Gorky]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no 1, pp. 19–24. (In Russian)
- 10 Propolianis G. E. Gor'kii v 1917 [Maxim Gorky in 1917]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no 1, pp. 38–42. (In Russian)
- 11 Smirnova A. I. Problema russkoi dushi i tip geroia v rasskazakh "Konovalov" M. Gor'kogo i "Chernye lebedi" G. Gazdanova [The problem of the Russian soul and the type of the main character in the short stories "Konovalov" by Maxim Gorky and "Black Swans" by Gaito Gazdanov]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no 1, pp. 64–67. (In Russian)
- 12 Spiridonova L. A. Velikii syn Rossii [The great son of Russia]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no 1, pp. 10–14. (In Russian)
- 13 Sumatokhina L. V. Maksim Gor'kii o voploshchenii natsional'nogo kharaktera kak osobom tipe literaturnogo geroia [Maxim Gorky on the incarnation of the national character as a special type of literary character]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no 1, pp. 15–18. (In Russian)
- 14 Shugan O. V. Staryi i novyi Kavkaz glazami A. M. Gor'kogo (ocherki "Po Soiuzu Sovetov") [Old and new Caucasus seen by Maxim Gorky (feature articles "Across the Soviet Union")]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2018, no 1, pp. 47–52. (In Russian)