

Государственный институт искусствознания

ЛЮБИТЕЛЬСТВО:

XVIII – XXI вв.

ОТ ПРОСВЕЩЕННЫХ ДИЛЕТАНТОВ
ДО РОК-МУЗЫКАНТОВ

*Сборник статей,
посвященный памяти Милихата Юнисова*

Москва
2010

УДК 78.03
ББК 85.314
Л 93

Редактор
К.Г. Богемская,
доктор искусствоведения

Рецензенты:
Т.Ю. Гнедовская,
кандидат искусствоведения
Я.В. Чеснов,
кандидат философских наук

Любительство: XVIII – XXI вв. От просвещенных дилетантов до рок-музыкантов. – М.: ГИИ. 2010. – 308 с.
ISBN 978-5-98287-014-8

В сборнике рассматривается материал истории театра, кино, эстрады, рок-музыки, изобразительного искусства и коллекционирования в различных аспектах: раскрытие в нем архетипов мифологии и традиционной культуры, присутствие личного, любительского интереса, связь мейн-стрима с маргинальными художественными практиками. Ряд статей имеет ценность публикации ранее неизвестных фактов и документов.

Для искусствоведов, культурологов и всех, кто интересуется судьбами художественной культуры.

ISBN 978-5-98287-014-8

© Государственный институт
искусствознания, 2010

Содержание

<i>Ариадна Сокольская</i> Памяти Миличата Юнисова.....	5
<i>Ксения Богемская</i> Научные проблемы в контексте жизни исследователя	7
<i>Евгений Дуков</i> Общественное сознание и поп-музыка	29
Раздел 1 ОТ XVIII К XX ВЕКУ	45
<i>Мария Соколова</i> Феномен дилетанта в английской художественной жизни XVIII в.....	45
<i>Елена Лебедева</i> Любительство в русской императорской семье. Августейшая свекровь и ее невестка	60
<i>Ольга Купцова</i> «Мы собрались сюда, чтоб вместе душевный праздник проводить...» (эволюция праздничных форм и русский усадебный театр конца XVIII – первой трети XIX в.).....	93
<i>Людмила Фадеева</i> «Наговоры, заклинания, колдовства и проч.» из этнографического собрания художника И.С. Куликова	109
<i>Раиса Кирсанова</i> «Вихрь» – миф о народном танце.....	143
<i>Лариса Солнцева</i> Усадьба Талашкино: историческое прошлое и виртуальный образ	149
<i>Наталья Пономарева</i> Вспоминая наше Талашкино	165

Раздел 2

ОТ XX к XXI столетию..... 174

Елизавета Уварова

Капустники и театр «Синяя птичка» 174

Алексей Шульпин

Игра по своим правилам..... 192

Татьяна Суханова

Последний взгляд, или Окна 213

Надежда Мусянкова

Художники – рок-музыканты..... 227

Мария Каманкина

Время Гарри Поттера: книга – автор – фандом 253

Вадим Щербаков

Большой маленький капустный человек 305

Ариадна Сокольская

Памяти Милихата Юнисова

1.
Долгая
Жизнь
 Коротка
Жизнь...
 Все
Лишь секунды
В вечном творении

2.
Память земная
Не гаснет
И в Вечности
 Добрая память
О щедром сердце

3.
Ваша любовь
Ко всему живому
 Готовность
Помочь
Человеку
И зверю
 Цветку
И дереву
 Траве садовой
 Детьми потоптанной
Памятна всем
 Хорошо
Вас
Знавшим

4.
Каждый из нас
 С Вами друживших
 Годы трудившихся
Рядом и вместе
 Был
Доброте этой
Многим обязан

5.
...Время
Несется
Как ветер осенний
 Но дерево дружбы
Все зеленеет
 Верю
Что в мире
Ином
Сойдутся
Вновь
Наши тропы
 Ведущие
К Свету

12 июня 2008

Ксения Богемская

Научные проблемы в контексте жизни исследователя

Этот сборник посвящен памяти Милихата Вафаевича Юнисова (1959–2006), друга и коллеги по работе в Отделе народной художественной культуры Государственного института искусствознания. Он был умным, талантливым человеком, настоящим профессионалом, открывателем новых путей в науке. Он изучал любительство: театральные постановки, маскарады, шарады, студенческий театр миниатюр – большой и пока еще новый для исследователей материал от начала XIX в. и до современности. Вспоминаются долгие разговоры с ним, в кругу друзей, в неформальной обстановке – обо всем на свете, но прежде и в основном о нашей работе, об исследовании художественных практик, находящихся на грани с бытом, занимающих маргинальное место в иерархии гуманитарных исследований, о новых понятиях в науке, о различной методологии. В статьях, помещенных ниже, продолжается тематика этих бесед и отчасти сохраняется дух раскованного личного высказывания.

Есть определенная адекватность исследователя – своему материалу. Милихат Юнисов и все мы, изучающие любительство в его бытовом контексте, не можем быть равнодушными к атмосфере собственного быта. Мы с научным интересом относимся к собственному досугу: к тому, что читаем, смотрим, во что играем, что покупаем, что коллекционируем. Авторы статей нашего сборника иногда смотрят на свой материал не только как

строгий объективный исследователь, но и как увлеченный зритель, читатель, участник фандома (неформального сообщества) в Интернете.

Часто можно встретить определения «театральный быт», «художественный быт», но есть и научный быт: посещение библиотек и архивов, обмен книгами и новостями, обсуждение новых и классических научных трудов, атмосфера острых дискуссий, горькие обиды и радость признания. Порой, конечно, нужна разрядка в виде шуток, пародий, а в Институте искусствознания – и в жанре традиционных ежегодных капустников. Материалы, собранные в сборнике, дают представление и об этой стороне жизни Милихата.

Если вообще присмотреться к тематике научных исследований, то можно заметить, как почти всегда сам выбор темы изучения прямо или косвенно связан с личностью исследователя, с поворотами судьбы и душевным опытом.

В текстах, которые предлагаются вниманию читателя на этих страницах, мы часто говорим о том, что так или иначе связано с нашей печалью, с памятью о неизбежности ухода из жизни. И в то же время мы надеемся, что научная мысль, поддержанная нашими усилиями, не угаснет, не оскудеет.

Век, который стал позапрошлым

Многие годы люди моего поколения говорили: в прошлом веке, имея в виду век девятнадцатый. Теперь этот век стал позапрошлым и стремительно удаляется от живущих ныне, как будто сливаясь с веком Просвещения, Средневековьем и другими весьма отдаленными эпохами. Меняются и представления об этом времени. На протяжении двадцатого столетия оно часто виделось эпохой художественных открытий авангарда, а ныне предстает как неделимая составная часть классического искусства.

Известный американский историк искусства XIX столетия Ричард Бретелл в своей статье более чем десятилетней давности в журнале *Art Bulletin*¹ рассуждал о новых экспозициях импрессионистов и постимпрессионистов в разных музеях США и Европы, в том числе России, и о том, как их логика сказывается на восприятии этого искусства. Отмечая значительный интерес историков искусства к периоду от середины XIX в. до

¹ *Brettell R. Modern French Painting and the Art Museum // The Art Bulletin, Vol. 77, 1995.*

начала Первой мировой войны и широкие дискуссии, развернувшиеся по этому поводу, Бретелл подчеркивал влияние на научные исследования политики музеев, их выставок и экспозиций.

Новые экспозиции искусства 2-й половины XIX в. появились в 1980 – начале 1990-х годов в Национальной галерее в Лондоне, в музеях Бостона, Чикаго, Филадельфии, Нью-Йорка и Вашингтона. В них были включены произведения тех художников – символистов или близких к академическим методам живописи, которые раньше были в запасниках. Произведения импрессионистов и постимпрессионистов, прежде рассматривавшиеся в истории как радикальные, как несущие в себе зачатки модернистского художественного сознания, в экспозиции американских музеев выглядели продолжением и кульминацией тенденций нескольких веков развития живописи в Европе. Сезанн предстал как последователь логики Пуссена, а заимствования Эдуарда Мане из испанской живописи XVII в. в США выглядели гораздо более важными для его творчества, чем в Музее д’Орсе в Париже.

Музеи влияют на представления о живописи, концертные программы – на представления о музыке, оперы очень часто разыгрываются в современных костюмах и сценографии, обретая новые смыслы, знаменитые романы становятся более известны по их экранизациям и телесериалам.

Девятнадцатый век «переваривается» современной культурой, становится сводом историй и сюжетов, пригодных как художественный язык, наподобие того, как прежде веками пользовались античной мифологией.

Представления о позапрошлом столетии различны у людей разных культур, исследователей разных видов искусства, наследия разных национальных школ. Американцы, написавшие львиную долю текстов, посвященных европейскому искусству этого периода, всматриваются в него как в отдаленное чужое сознание; читая многие из книг, написанных в США, так и представляешь себе то любопытство, с каким вооруженные теоретическим инструментарием высококолобые ученые препарировали забавные и своеобразные обычаи аборигенов Франции и Германии. Отечественные исследователи изобразительного искусства XIX в. видели в нем, по преимуществу, искусство в оппозиции к обществу и искусство в изучении природы, в то время как в зарубежной науке развивались иконографический, психоаналитический, семиотический подходы. Изобразительное искусство советского периода стилистически переваривало наследие пере-

движников и «Союза русских художников», а в мировом искусстве уже давно наличествовал опыт художественных диалогов, как поп-артистское прочтение «Руанских соборов» Клода Моне или вариации на тему «Завтрака на траве» Эдуарда Мане в творчестве Пикассо.

В отличие от американской научной мысли, в России существует уже укорененная традиция обсуждения и исследования европейского художественного сознания и моделей общественного развития. Но, к сожалению, в нашей стране естественное продолжение этой дискуссии, которую условно можно назвать спором между западниками и славянофилами, было деформировано и прервано в силу идеологических табу, налагавшихся советским режимом. Тем не менее, несмотря на различие политической ситуации, в направлениях интересов исследователей в Советском Союзе, США и Европе на протяжении 1950–1970-х годов существовала близость.

Огромное богатство художественного наследия XIX в. осваивалось и апроприировалось публикой века XX как жизненно актуальное, ценное и интересное само по себе. Ныне, на исходе первого десятилетия XXI в., ситуация изменилась. Прошрое столетие создало новый запас классики, прежде всего благодаря кинематографу, рок-музыке, другим новым видам художественной деятельности, и непосредственное общение с литературой и искусством XIX в. стало делом избранных, либо свелось к узанаванию отдельных шедевров. Также мы можем констатировать изменение способов проведения досуга и получения информации благодаря развитию телевидения и Интернета, хотя далеко идущие следствия этих перемен еще теряются в дымке будущего.

Таким образом, с точки зрения исследователя-гуманитария, для которого позапрошлый век остается не вполне познанным и таящим свои загадки, существует множество аспектов его изучения, в которых нет никаких установленных истин.

Деятнадцатый век и у нас, и за рубежом на протяжении прошлого (то есть двадцатого) столетия виделся в основном как век профессионального искусства с его высочайшими вершинами. В работах Милихата Юнисова, как и в трудах других исследователей бытовой культуры, ценности этой эпохи открываются не только в контексте музейно-хрестоматийного наследия, но и в пространстве своеобразной культуры праздников, сословного быта, досугового времяпрепровождения и развлечений. Пограничье между бытом и искусством стало полем исследований крупнейшего отечественного ученого Ю.М. Лотмана и продолжает привлекать внимание ученых.

Сама по себе обыденность, повседневная жизнь была значащим содержанием произведений крупных художников и писателей во второй половине позапрошлого столетия. Именно это столетие увидело в повседневности источник художественной проблематики.

В книге, посвященной творчеству А.П. Чехова, Б.И. Зингерман писал:

«Обыденность у Чехова – это поприще, на котором человеку в первую очередь надлежит проявить себя, она же устраивает и решающий экзамен всей человеческой жизни. Обыденность и хороша, и нехороша, она губительна и спасительна, она лечит и калечит, она соединяет в себе все предрассудки и всю мудрость традиционного житейского опыта, это враждебная, но и дружественная, ближайшая человеку стихия...»².

«Опыт повседневности»³ как объект научного исследования тесно связан с проблематикой бытовой художественной культуры, которой много лет занимается отдел Государственного института искусствознания, где работал М. Юнисов. Повседневность, обыденность, осознанные в позапрошлом веке как особый контекст существования человека, оставались важными и для людей XX в. Как бы не менялись приметы быта, важен он и сегодня. В него вторгаются новые способы контактов, получения информации, он же создает новые условия одиночества. Быт остается последней универсальной деятельностью, в которой разносторонне проявляется личность каждого человека.

Исследование повседневной жизни людей позапрошлого века – не только угнетенного крестьянина и рабочего, как в марксистской литературе, но и офицера на постое, владельца усадьбы, купца, аристократа на протяжении последних десятилетий является актуальным для историков культуры.

Российские исследователи по своему культурному быту, привычкам повседневного обихода и по сей день сохраняют близость с интеллигентами, жившими более ста лет назад. Сохраняются и свойственные XIX в. интонации суждений о вечных проблемах, волнующих отечественную общественность.

² Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. С. 215.

³ Так назывался сборник статей, посвященный памяти сотрудника Отдела народной художественной культуры С.Ю. Румянцева: «Опыт повседневности»: Сб. статей. Сост. К. Богемская, М. Юнисов. СПб.: Дм. Буланин, 2005.

Всплеск любви и почтения к «отеческим гробам» в России благодаря политико-социальным переменам последних десятилетий делает актуальными темы и сюжеты, прежде считавшиеся недостойными внимания. Как видится автору этих строк, особенно важной является проблема личности, прежде несколько отодвигавшаяся на задний план в фундаментальных трудах отечественных исследователей. Интересен и бытовой контекст жизни человека, и тот уровень переживания вечных проблем человеческого существования, который был присущ тогда людям и приоткрывается нам в художественных произведениях. Великое и вечное было тесно связано с сиюминутным и бытовым.

По мнению уже цитировавшегося автора, Б. Зингермана:

«У героев Мопассана, в живописи импрессионистов запечатлено такое состояние общества, когда радость еще вполне возможна, но только на время, как эпизод, как чудное мгновение, – незатейливая, в сущности говоря, радость, она всю жизнь свою не объемлет и на многое не претендует. Вот почему, помимо прочего, импрессионисты так дорожили мгновением, отблеском быстротечного, летучего счастья на людях и предметах»⁴.

Хотя Зингерман противопоставляет французскую интерпретацию праздников и отдыха – идеям Чехова, в самой его точке зрения сказывается влияние чеховских настроений. Он наделяет достаточно прагматичных французских художников оттенками ощущения, свойственными обитателям старых дворянских усадеб.

Культурный быт, любительство, как видно из мемуаров, отражали тревоги и надежды людей «из общества». Секуляризация жизни в XIX в. поставила мыслящего человека лицом к лицу с экзистенциальными проблемами, с организацией собственного времени в настоящем и с представлением о своем существовании за гранью земного мира. Представления о ценности досуга, способы его заполнения, соединение людей разных сословий в различного рода увеселениях, распространившихся в конце века, – все это было не только содержанием бытовой культуры, но и важным фактором развития художественной жизни. Изучение этого материала корректирует представления и об условиях возникновения шедевров профессионального искусства.

Берег моря, где прежде чинили сети рыбаки, стал местом прогулок светского общества в картинах Эжена Будена и Клода

⁴ Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. М., 2001. С. 207.

Моне, пикник в лесу давал возможность разным художникам соединить изображение фигур на открытом воздухе, натюрморта и пейзажа. Скачки, где рождалось ощущение массового переживания спортивного зрелища, столь важное для века двадцатого, в девятнадцатом веке описывал Лев Толстой, представляя Анну Каренину, следящую взглядом за Вронским на коне, и рисовал Эдгар Дега.

Другой способ времяпрепровождения – посещение домов терпимости, связи с дамами полусвета, оказался в тесной связи с острой проблемой века – признанием в женщине прав личности и в моральном, и в общественном плане. Этому посвящено великое множество произведений литературы и искусства и в Европе и в России. Все эти сюжеты можно связать с ростом свободы личного поведения, с расширением этой свободы в обществе.

Конфликт героя и его социального окружения, вообще пафос борьбы с социальными устоями, критическое отношение к ним были очень характерны для позапрошлого века, где в разных странах и в разных стратах общественной жизни одновременно, но неумолимо проходили сломы, революции, подвижки, преследование инакомыслия.

И в изучении отечественного искусства господствовал определенный уклон в сторону критичности по отношению к обществу, именно социальная критика утверждалась как важнейшее завоевание столетия.

Ничуть не отрицая подобные устремления художников и общие настроения интеллигенции, резко осуждавшей и черты существовавшего уклада, и политику правящих кругов, отметим, что этим не исчерпывалось содержание наследия позапрошлого века. Ныне большой интерес приобретают в глазах историков многие другие вопросы, двигавшие художественную культуру, например проблема религиозных исканий и искусства, связанного с храмовыми росписями, художественный мир русской усадьбы, влияние промышленного капитализма на градостроительство и многие-многие другие проблемы.

Особенностью советского периода в отношении к национальному наследию было стремление уничтожить многие его важные составляющие. Это отразилось и в сносе храмов в 1930-е годы, и в многочисленных поджогах в период революции и Гражданской войны усадебных домов с их библиотеками, собраниями художественных ценностей и документами, в которых сказывалась ненависть к чужому, недоступному быту.

Описание и воскрешение этих памятников, естественно, ныне осознается как первоочередная задача истории художественной культуры. Собираются и систематизируются и сведения, касающиеся быта, моды, нравов, правил поведения.

Поэтому изучение отечественного искусства в основном движется по пути расширения включаемых в область художественного наследия памятников и произведений, а также художественных практик. Менее развито расширение аспектов изучения: применение разнообразных современных подходов – иконографического, психоаналитического, гендерного. При всей ограниченности каждого из этих подходов, все они вкуче могли бы дать более полную картину художественной культуры прошлого.

Казалось бы, двадцатое столетие полностью сняло остроту и актуальность многих проблем, волновавших умы и сердца века девятнадцатого⁵, но глубина художественных образов, рожденных в искусстве того столетия, далеко не исчерпана.

Основное отличие наследия позапрошлого века от культурного наследия прежних эпох заключается в том, что девятнадцатое столетие сформулировало и оставило в наследство следующим векам такие проблемы, которых не знало искусство классики.

Тема смерти

В XIX в. сложилась личность человека европейской цивилизации, и ее проблемы остались остры по сей день. Одна из главных тем судьбы человеческой индивидуальности – это тема перехода в иной мир, смерти, которая стала переживаться во всей трагичности и одновременно бытовой банальности в проникнутом идеями атеизма XIX в. и остается столь же болезненной и ранящей спустя более чем сто лет.

Специалист по изобразительному искусству сразу укажет много картин, в которых художники дают новую интерпретацию обстоятельств человеческой кончины.

⁵ Если свобода личного поведения в обществе, построенном по принципам европейской цивилизации, сняла моральные запреты, и драма взаимоотношений Виолетты с Альфредом в опере «Травиата» ныне не актуальна, то заложенные в музыке Верди образы силы, подавляющей волю человека, дают режиссерам возможность их интерпретации как тоталитарных сюжетов («Аида» в постановке Д. Черникова).

Знаменитый шедевр Луи Давида «Смерть Марата» (1793, Музей современного искусства, Брюссель) был подобен древнеримскому надгробию и увековечивал память революционера.

Смерть героическая, жертвенная, мученическая – сюжет, распространенный в религиозных картинах и росписях, был наследован историческим жанром. В XIX в. сюда добавилась смерть насильственная – жертвы восстаний, революций и расстрелов стали героями романтической живописи. Картины французских романтиков завалены убитыми, убиваемыми и умершими: это и жертвы кораблекрушения у Жерико (в его мастерскую из морга приносили отрубленные руки и ноги), это несчастные греки, убиваемые турками у Делакруа, и его же торжественная, сопровождаемая ритуальными убийствами «Смерть Сарданапала». Отдаленным и запоздалым романтическим сюжетом была картина Ильи Репина «Иван Грозный убивает своего сына» (1885, ГТГ).

Бодлер в романтическом ключе передавал переживание биологической кончины живого организма в своем знаменитом стихотворении «Падалъ», включенном в сборник «Цветы зла» (1857):

И солнце жадное над падалью сверкало,
Стремясь скорее все до капли разложить,
Вернуть природе все, что власть ее соткала,
Все то, что некогда горело жаждой жить!
(Перевод Эллиса)

Острота ощущения физического разложения, подверженности ему прекрасного при жизни тела возлюбленной, когда она умрет, и силы любви, перебарывающей смерть, поразила многие поэтические души в России Серебряного века. Переводы стихотворения Бодлера множились и в двадцатом столетии. Ощущение жизни и ее быстротечности сближало людей двух столетий.

Когда голодный червь вопьется поцелуем,
Скажи нахлебнику могил,
Что я от гибели, которой не минуем,
Твое дыханье сохранил.
(Перевод А. Гелескула)

В бодлеровском понимании творчество и любовь спасают от тления.

Русская поэзия в лице Фета смерть воспринимала как трагедию, прекращение творческого горения:

Не жизни жаль с томительным дыханьем, –
Что жизнь и смерть? А жаль того огня,
Что просиял над целым мирозданьем,
И в ночь идет, и плачет, уходя.
(«А.Л. Бржеской», 1879)

На протяжении XIX в. менялось отношение к смерти в обществе, о чем пишет в своей известной книге Ф. Арьес⁶. Поэты, музыканты, художники оставили след своих размышлений о неизбежном конце, который каждому виделся по-своему.

Смерть частного человека как событие обыденной жизни впервые стало сюжетом грандиозной картины художника, друга Бодлера, Гюстава Курбе «Похороны в Орнае» (1849, Музей д'Орсе, Париж).

Отечественный исследователь творчества этого художника Н.Н. Калитина отметила лишь тот смысловой оттенок этой картины, что человек, достойно проживший жизнь, не боится умереть. Изображенные в картине два старика в костюмах конца XVIII в. – эпохи революции, – видимо, хоронят своего собрата. Все остальные персонажи картины отличаются полным равнодушием и в разной степени скучают при происходящем событии.

Большая книга Калитиной «Эпоха реализма во французской живописи» вышла в свет в 1970-е годы и была посвящена почти той же теме, что и книга американского историка искусства Линды Нохлин «Реализм», об европейской, в основном французской, живописи XIX в.⁷

Оба автора посвятили также отдельные книги главному герою французского реализма – Гюставу Курбе. Линда Нохлин более известна в нашей стране как зачинатель гендерного подхода к истории искусства, на русский язык переведена получившая широкую известность ее статья о том, почему не было великих художниц-женщин⁸.

⁶ Арьес Ф. Человек перед лицом смерти. М., 1992.

⁷ Калитина Н.Н. Эпоха реализма во французской живописи XIX века. Л.: Изд-во Ленинградского университета, 1971. Nochlin L. Realism. Harmondsworth: Penguin, 1971.

⁸ Нохлин Л. Почему не было великих художниц? // Гендерная теория и искусство / Под ред. М. Бредихиной и К. Дипуэлл. М.: РОССПЭН, 2005.

Именно с «Похоронами в Орнани», как правило, связывают исследователи разговор о реализме в искусстве Курбе. Но и вообще сцена смерти, умирания часто служит «пробным камнем» для приверженности к правдивому воспроизведению действительности. Можно вспомнить рассказ Клода Моне о том, как, сидя у постели умирающей жены, Камиллы, он наблюдал изменение цвета ее лица, и в конце концов сделал этюд с изображением умирающей.

В мировой литературе новое ощущение смерти было воплощено в повести Л.Н. Толстого «Смерть Ивана Ильича», опубликованной в 1886 г.

Обыденность смерти, одиночество человека, сознающего свою неизбежную скорую кончину – эти чувства, впервые остро пережитые именно человеком девятнадцатого столетия, человеком той культуры, в которой духовный, религиозный опыт отношения к жизни и смерти утратил свою решающую роль как регулятора поведения, в повести Толстого противопоставляются миропониманию человека крестьянской культуры – мужика, ухаживающего за барином. Традиционная культура совершенно иначе видит смерть нежели культура европейского типа. Герой повести Толстого в ожидании смерти, меняет свое отношение к жизни. Человек традиционной культуры остается постоянен в своих взглядах, у него нет ощущения того, что он полностью

Гендерная проблематика является естественным развитием широкого социологического подхода Нохлина к искусству XIX в. Интересно, что в определении термина «реализм» Нохлин в большей степени следует марксистскому инструментарию, нежели Калитина, писавшая в стране, строившей общество по законам марксизма-ленинизма. Нохлин целую главу посвящает сущности реализма в XIX в., в то время как Калитина деликатно уходит от определений, так как она скована догмой о «реализме всех веков» и, главное, настоящего, царившего тогда в «социалистическом реализме». Именно необходимость считаться с доктриной господствующей идеологии заставила советского исследователя отказаться от исторически-конкретного определения реализма. Рассказ о реализме Калитина строила по персоналиям, в силу исторических обстоятельств первое место отдавалось критической направленности реализма – в области изобразительного искусства : творчеству Оноре Домье. Тема смерти была не актуальна для советского искусствознания, но в книге американской исследовательницы этой теме в живописи XIX века посвящена отдельная глава.

распоряжался собой, когда жил, он не задается вопросом о том, как мир будет продолжать жить без его субъективного существования.

Доброта и безотказность мужика Герасима по отношению к болеющему барину принадлежат скорее авторской позиции Льва Толстого, нежели реальному соприкосновению представителей двух культур. История показала на многих примерах, как они были жестоки по отношению друг к другу.

Сюжет повести Толстого был заново пережит в фильме Александра Кайдановского – «Простая смерть», его дипломной работе на Высших режиссерских курсах, снятой в 1985 г. Уже побывав «сталкером» в фильме А. Тарковского, Кайдановский решает сам снимать фильмы и поступает учиться на режиссера. По его признанию, в период съемок фильма он изживал свой собственный страх смерти. Религиозно-философский подтекст этого фильма сочетался с экспрессионистским художественным языком, критики упрекали режиссера в «физиологизме», и картина не получила широкого резонанса.

Кайдановский был единственным, кто решил экранизировать эту повесть великого писателя. Его глазами 80-е годы XX в. смотрели сквозь столетие: человек в муке решения вопроса о жизни и смерти оставался прежним, режиссер искал у великого писателя ответа на мучившие его вопросы. А язык кинематографа у Кайдановского обладал бóльшей остротой и беспощадностью, нежели текст Толстого, благодаря визуальному воплощению ощущения Ивана Ильича передавались зрителю острее и жестче.

Экзотическое путешествие

В отличие от рассмотрения смерти как физиологического конца, смерть как метафора путешествия в иной мир сближала европейскую культуру и общества традиционного типа.

Характерный для XIX в. жизненный поворот – отказ от цивилизованного общества ради ухода в другой мир, но не загробный, а географически отдаленный. До этого столетия далекие страны были еще слишком далекими и могли обживаться только в духе Робинзона Крузо, а в XX в. далекие уголки планеты стали так быстро достижимыми, что барьер между ними и центрами цивилизации перестал остро ощущаться. Но именно девятнадцатый век и начало двадцатого осознали пространство земного шара как протяженность, которую переживали и как путешествие в другое время – «к отсталым народам», и как

путь в поисках себя, и как открытие новых областей художественного вдохновения. Соприкосновение людей, живших по разным законам, имевших разных богов и разные ценности – тоже было результатом путешествий, до того как этнография оформилась как наука.

В знаменитой картине «Здравствуйте, господин Курбе!» («Встреча», 1854, Монпелье, Музей Фабра) художник изобразил своего покровителя, коллекционера Аристиды Брюйя, сопровождаемого слугой, с ним самим на перекрестке дорог в родном краю.

Художник одет по-походному, он с посохом, с котомкой за плечами. Этот его образ исследователи комментируют строками из письма 1850 г:

«В нашем цивилизованном обществе я должен вести жизнь дикаря; должен быть свободным даже от правительств. Народ пользуется моей симпатией; надо непосредственно обращаться к нему, черпать у него свою науку. Он же должен дать мне средства к существованию. Ради этого я вступил на бродячий и независимый путь цыганской жизни...»⁹. Сама композиция картины имеет источником народную картинку. В каталоге последней выставки Курбе образ художника в этой картине сопоставляется с образом страстного проповедника идей утопического социализма, фурыериста Жана Журне. Он также был написан в виде странника (портрет известен по литографии самого Курбе)¹⁰.

Рефреном этой картины стала композиция «Здравствуйте, господин Гоген!» (1889), существующая в нескольких вариантах, наиболее известным из которых является тот, что хранится в Национальной галерее в Праге. Гоген видел картину Курбе и создал свой гротесковый вариант сюжета: художник в берете, скрывающем половину лица, закутавшись в плащ, в сабо под-

⁹ Цит по: Гюстав Курбе. Письма, документы, воспоминания современников / Вс. ст., перев. с франц., сост. прим. Н.Н. Калитиной. М., 1970. С. 78.

¹⁰ Gustave Courbet. Catalogue de l'exposition. P., 2007. P. 214–216. Кстати, заметим, что тема реализма Курбе в этом каталоге и большой выставке, к которой он был издан, толковалась с большим упором на современные художнику дагерротипы и стилистику ранней фотографии. Многие образцы этого вида искусства были включены в экспозицию. Это яркий пример того, как развитие определенного направления в искусстве, в данном случае это быстрый рост искусства фотографии, влияет на рассмотрение художественной ситуации в XIX в.

ходит к изгороди. Возле нее спиной к зрителю на первом плане стоит женщина в крестьянской одежде. Синее небо затянуто тучами, деревья стоят без листьев – словом, мрачная картина этой встречи резко контрастирует с открытым, залитым светом пейзажем у Курбе и с радостным, самоутверждающим духом художника, мечтавшего в странствиях по родной стране встречаться с народом (бесплатная выставка, которую устроил Курбе, чтобы показать крестьянам свои картины, привела к тому, что они стали называть его сумасшедшим).

Тема странствия, путешествия, причем путешествия не туристического, а своего рода экзистенциального, за границы привычного мира и, более того, за грань этого и иного мира волнует людей искусства.

И Поль Гоген является самым ярким примером художника, совершившего далекое путешествие, спустя два года после написания вышеупомянутой картины он отправляется на Таити. Его мечты не в меньшей мере утопичны, нежели планы Курбе. Он бросает вызов обществу, не принимающему его искусство, и хочет найти другое окружение, более созвучное его искусству.

Образ Гогена как художника, умершего для мира цивилизованного, возник еще при его жизни. Друг Гогена Даниэль де Монфрейд в своем письме к художнику подчеркивал значение того, что Гоген жил вдали от цивилизованного мира: «Следует опасаться того, чтобы Ваш приезд не нарушил процесс созревания общественного мнения по отношению к Вам, в настоящее время Вы тот неслыханный, легендарный художник, который из глубин Океании присылает свои приводящие в замешательство, неподражаемые произведения, подлинные произведения великого человека, так сказать, *исчезнувшего из мира* (курсив мой. – К.Б.). <...> Вы пользуетесь неприкосновенностью великих покойников, Вы вошли в историю искусства»¹¹.

Смерть как метафора разрыва с цивилизованным миром и смерть как конец жизни осеняли таитянский период творчества Гогена. Как знак судьбы можно рассматривать то, что сразу по прибытии на остров в 1891 г. он стал свидетелем похорон короля.

В дальнейшем он неоднократно изображал символы смерти в своих картинах, к ним исследователи относят и всадника на

¹¹ Гоген П. Письма. Ноа-Ноа. Из книги «Прежде и потом». Л., 1972. С. 119.

лошади, и лежащую собаку со щенками, и фигуру старухи, срисованную с фотографии, сделанной с перуанской мумии. Огромное панно «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» (1897, Бостон) – центральное произведение Гогена второго таитянского периода (и по окончании работы над ним он предпринял попытку самоубийства), свидетельствует, что ощущение себя «исчезнувшим из мира», «великим покойником» – не было для Гогена просто маской, художественной позой.

Название «Откуда мы? Кто мы? Куда мы идем?» является четким обозначением того, что на сегодняшнем научном языке называют проблемой самоидентификации. Гоген в письме критику Андре Фонтена пишет: «Пробудившись, когда мое произведение окончено, я говорю себе, я говорю: откуда мы, что мы такое, куда идем? Это размышление уже не является частью картины, переложенное на язык слов и помещенное совершенно отдельно, на стене – оно не название, а подпись»¹². Гоген пишет о том, что он пытался воплотить в картине свои «грезы», т.е. нечто невербальное, не рефлексированное, возможно, близкое тем представлениям, которыми обладали таитяне.

Его рассуждения в других письмах конца 1890-х годов о религии, о книге Э. Ренана об Иисусе Христе говорят о том, что он испытал кризис веры. Грезы его на тему «Откуда мы? Кто мы?» лишены христианских аллюзий. Он сочиняет философское произведение на ту же тему, которое сам сравнивает с Евангелием.

Проблематика духовных исканий Гогена открыла целую главу в художественном постижении вечной загадки жизни и смерти. Его способ воплощения своих художественных идей требует и от зрителя особого пути восприятия – погружения в музыку красок и линий, ведь, собственно, музыка, как писал Гоген в своих письмах, прося то у одного, то у другого из друзей новые струны для своей гитары, была его величайшим утешением.

Слово «матамоэ», что значило у таитян «смерть», написано в правом нижнем углу картины «Пейзаж с павлином» (1892), принадлежащей Музею изобразительных искусств им. А.С. Пушкина.

В каталоге музея приводится цитата из книги Гогена «Ноа-Ноа», описывающая таитянина с топором, и делается замечание: «Несмотря на непосредственные натурные впечатле-

¹² Гоген П. Письма. Ноа-Ноа. Из книги «Прежде и потом». Л., 1972. С. 101.

ния, поза мужчины заимствована с фигур рельефа Парфенона, фотографии с которого художник привез на Таити»¹³. Если допустить, что «Ноа-Ноа» писался вовсе не для себя как дневник, а как текст, предназначенный для публикации, для парижской публики, чтобы она лучше понимала картины Гогена, то можно предположить, что Гоген описывал не столько свои реальные впечатления, сколько сочинял или интерпретировал сценарии своих картин. Поэтому он мог «увидеть» таитянина в позе, скопированной с фотографии Парфенона.

Отсылка каталога ГМИИ к тексту Гогена, в котором он описывает, как испытал «ощущение гибели в себе цивилизованного европейца и рождение дикаря», заставляет нас процитировать и откомментировать упомянутый отрывок.

Гоген с таитянским юношей идет вдоль ручья в горы. Он размышляет на тему, что у «дикарей» различие телосложения между полами сглажено: мужчинам присуща женская ленивая медлительность. «Почему эта сглаженность различий между полами <...> внезапно вызвала у старого цивилизованного человека как раз порочные представления, явившись в опасном обличье новизны и неизведанности? – Я приближался к своему спутнику, в висках у меня как-то смутно стучало. Мы были только вдвоем. Во мне возникло какое-то предчувствие преступления...

Но тропа вдруг кончилась. Чтобы перейти через ручей, мой спутник повернулся, и прямо передо мной была его грудь.

Андрогин исчез. Он был просто юноша, его невинные глаза светились прозрачностью спокойных вод.

<...>

Да, старый цивилизованный человек отныне действительно уничтожен, умер! Я возрождался, вернее, во мне заново возник человек сильный и чистый. <...> Извращенность, дремлющая на дне всех душ, порожденных упадочной цивилизацией, прорвалась вдруг и мерзостью своей едва не затмила сияющую чистоту света, которым я дышал, но по контрасту она же придала неслыханную прелесть той здоровой и простой жизни, у которой я уже кое-чему обучился. Внутреннее переживание мое было испытанием на зрелость. Теперь я стал другим челове-

¹³ ГМИИ им. А.С. Пушкина. Собрание живописи. Франция второй половины XIX–XX века. М., 2001. С. 68.

ком, дикарем, маорийцем¹⁴. Смысл рассказа Гогена достаточно традиционен: он противопоставляет порочное влечение к юноше как проявление зла цивилизации – невинности «дикарей», к которым, преодолев лукавое похотение, причисляет и себя.

В рассказе чувствуется идущая от философа Жан-Жака Руссо любовь к «естественному человеку» и превосходство «дикаря» над человеком, подверженным «злу цивилизации».

Склонность Гогена к созданию собственной мифологии заставляет сомневаться, был ли такой случай в действительности и какие детали придуманы, какие опущены.

Сейчас нас интересует тема путешествия цивилизованного человека к «дикарям» и вследствие этого его перевоплощения.

Читая тексты Гогена, стоит вспомнить мемуары страстного американского антрополога Маргарет Мид, жившей на других, но тоже далеких островах по многу месяцев 20–30 лет спустя после того, как этот опыт испытал Гоген. Исследовательница пишет о чувстве одиночества, о разочаровании в тех народах, чью жизнь она хотела узнать, и в конце концов мы знаем, что несколько десятков лет спустя ее многие профессиональные наблюдения и выводы были полностью опровергнуты последующими учеными. Поэтические и фантазийные тексты Гогена, его наблюдения для того времени, когда антропология еще не сформировалась, были очень фактически насыщенными, достоверными, и так же, как его картины, давали громадную пищу для ума европейцев.

Интересной параллелью между двумя названными личностями может быть и осознание себя в процессе общения с «дикарями» другим по отношению к собственной культуре. Маргарет Мид писала: «Мне доставляло наслаждение срывать с себя покровы предписанного культурой поведения и чувствовать, что наконец-то осознаешь себя тем, кто ты есть на самом деле»¹⁵. Маргарет Мид называла себя «девиантом», Гоген – дикарем.

Для мифологического ощущения собственного перерождения Гогену необходимо было представить свой переход в иной мир, отчасти это мир традиционной культуры, а отчасти это некое инобытийное пространство. В классической культуре его определяют как загробный мир, а в культурах традиционных не проводят столь резкой границы между живыми и умерши-

¹⁴ Гоген П. Письма. Ноа-Ноа. Из книги «Прежде и потом» Л., 1972. С. 154–155.

¹⁵ Мид М. Культура и мир детства // Мид М. Избранные произведения. М., 1988. С. 70.

ми. Смерть там существует, как писала О.М. Фрейденберг, «на горизонте жизни». Возможно, что слово «матамоэ» не означает, как сказано в каталоге музея, что картину следует рассматривать «как символическое полотно, повествующее о гибели европейского сознания и рождения нового человека на затерянных в океане островах»¹⁶, а его стоит рассматривать как обозначение той таитянской реальности, где жизнь и смерть существуют на одном горизонте.

Перерождение цивилизованного человека в результате странного путешествия по глухим, отдаленным от центров цивилизации местам – дальнему Западу является сюжетом культового фильма Джима Джармуша «Мертвец», созданного в 1995 году. Действие происходит в конце XIX века. Герой фильма, скромный молодой человек в очках, его играет Джонни Депп, едет в городок, куда его пригласили на работу. Но, приехав, узнает, что место уже занято. Сам городок похож на какое-то адское местечко, героя тут поджидает много неприятностей. Он знакомится с девушкой, занятой изготовлением бумажных цветов, проводит с ней ночь и вынужденно вступает в конфликт с сыном владельца рудника, главного городского «пахана», который был прежним любовником этой девушки. Герой убивает соперника, но и сам оказывается то ли ранен, то ли убит его пулей, которая прошла сквозь тело девушки и вонзилась в него. Герой крадет коня соперника и бежит из города.

Такова завязка этого фильма. Героя зовут Вильям Блейк, а его возлюбленную – Тель, так же как героиню поэмы настоящего Вильяма Блейка «Книга Тель». О том, что он является тезкой великого английского поэта, Блейк узнает от индейца по имени Никто. Никто – второй удивительный персонаж этого фильма. Его играет Гарри Фармер. Оказывается, его в детстве возили в Европу на выставку. Образованный зритель тут же вспомнит туземные деревни, они составляли часть, например, Всемирной выставки 1889 года. Эти так называемые «деревни» демонстрировали повседневную жизнь туземцев, которых вывезли из колоний и поселили на выставке в качестве живых экспонатов. В то время еще не было телевизионных реалити-шоу, но сама идея откровенного подглядывания за бытовой жизнью других

¹⁶ ГМИИ им. А.С. Пушкина. Собрание живописи. Франция второй половины XIX–XX века. М., 2001. С. 68.

людей – людей другой расы – была в чем-то схожей. Так европейцы знакомились с жизнью «дикарей». Индеец Никто выучил в детстве английский язык, особенно он полюбил читать Вильяма Блейка, а когда вернулся в свое племя, его там отказались признать своим. (Этот сюжет отказа индейцев принимать обратно тех, кто жил среди бледнолицых, Джармуш взял из истории.) «Что касается “Мертвеца”, то я хотел создать такой образ индейца, чтобы он не был, во-первых, дикарем, которого необходимо устранить силой природы, стоящей на пути индустриального прогресса, и, во-вторых, благородным и просветленным туземцем (еще один штамп). Я хотел, чтобы мой герой был сложной личностью»¹⁷.

На протяжении фильма Никто сыплет псевдоиндейскими поговорками. В них можно узнать отголоски известных пословиц, сочиненных самим поэтом Блейком. Индеец, цитирующий Блейка, не может не напомнить таитянскую принцессу Вайтуа из книги «Ноа-Ноа», которая читает Гогену басню Лафонтена «Стрекоза и муравей».

Диалог с европейской культурной традицией, в частности с поэзией, является характерной чертой Джармуша.

О своем фильме «Мертвец» Джармуш говорил в одном из интервью: «На первый взгляд, это очень простая история, в основе которой лежит метафора жизни как путешествия, которое мы все должны совершить. Я хотел, чтобы сюжет был простым: это история дружбы между двумя людьми, которые принадлежат к совершенно разным культурам; они оба одиночки, аутсайдеры, оба потеряли всякую связь с традициями своей культуры. Вот в чем, на мой взгляд, заключается смысл фильма.

Но в то же время, в отличие от других моих картин, этот сюжет побудил меня включить в фильм много побочных тем <...> Они <...> часто обнаруживаются только при повторном просмотре, потому что я не хотел, чтобы они были даны слишком явно»¹⁸.

Фильм Джармуша не только многослоен, он затягивает зрителя, погружает его в мир смутных видений и неясных прозрений. Фильм сделан почти черно-белым, с длиннотами, которые сменяются саундтреком – игрой на гитаре известного

¹⁷ *Джармуш Д.* Интервью. СПб., 2007. С. 258.

¹⁸ Там же. С. 254–255.

музыканта Нила Янга. Музыка играет столь же важную роль, как и видеоряд.

Стилистика фильма, пародирующая вестерны 1960-х годов, естественно, лишена всякой идилличности, и в то же время в ней раскрывается очень актуальное для американской культуры понимание значения индейского наследия, индейской идентичности американского народа.

Различное отношение к смерти индейца и человека белой цивилизации является одной из ключевых тем фильма. Никто спрашивает Блейка: «Ты убил того белого человека, который убил тебя?» Блейк отвечает: «Я не мертв». Для индейца Никто земная смерть лишь один из этапов перехода в другое состояние. Он знает и опыт галлюцинаций, когда употребляет какой-то наркотик вроде пейотля. Для Блейка это мировоззрение является открытием. На пороге смерти (или за ее порогом) ему открывается иной смысл жизни. Он перерождается и как личность: из робкого забитого молодого человека превращается в сильного и ловкого убийцу. Никто, увешав молодого человека амулетами, укладывает его в лодку и отправляет «сквозь зеркало вод» в иной мир. Путешествие будет продолжаться.

Фильм Джармуша, созданный в конце двадцатого столетия, подчеркивает тот факт, что открытая девятнадцатым столетием тема путешествия в мир другой культуры остается актуальной. Но путешествие, переживаемое человеком в личном ключе, истинное сближение с культурой другого типа, ведет к утрате идентичности, человек становится другим, он умирает в своем прежнем качестве.

В отличие от этнографа, смутно ощущающего свою «девиантность» по отношению к родине, художник создает силой своего таланта собственный мир. Переживая свою смерть как цивилизованного человека, свое рождение как «дикаря», обретает бессмертие.

Сами носители традиционной культуры могут не сохранить ее ценностей. Гоген пересказывал таитянам маорийские мифы из книги их собирателя Моренхута. Индейцы Америки, которым посвятил свой фильм «Мертвец» Джармуш, были истреблены за два столетия до того. Однако представители европейской цивилизации нуждаются в том, чтобы существовали ценности другого типа. Еще в середине XIX в. господствовала идея просвещения туземцев, выкорчевывания их собственных верований, образа жизни, привычек и ритуалов. А Гоген искал

и нашел на Таити источник обновления своего искусства. Это был первый яркий пример потребности цивилизованного человека в ценностях культуры неевропейского типа. Это был и первый пример самоидентификации с этой культурой, именно в таком смысле следует понимать утверждение Гогена «Я–дикарь».

* * *

Заглядывая в девятнадцатый век, как в бабушкин сундук, любитель старины находит там интересные предметы, которые украшают его коллекцию фактов, точных сведений, наблюдений. Поэт и художник черпают в этом столетии темы и образы для своего творчества. Исследователям двадцатого века удалось построить стройные системы других исторических эпох – Средневековья, Возрождения, барокко. В XIX в. общее развитие культуры разветвилось на множество отдельных потоков, и их стали называть цивилизацией. Позапрошлый век с трудом поддается систематизации.

Он слишком разный, он сам без конца черпал из прошлого и рядился в одежды других культур и эпох. Он играл, выступал под маской, иронизировал.

Чтобы протянуть мостки понимания к этому бурному столетию, надо зацепиться за представления о настоящем. Кто является субъектом суждения об ушедшем веке? В каком контексте формируются оценки и критерии при обсуждении художественных явлений и характеров той эпохи? Каким горизонтом обладает та часть общества, от лица которой выносит свои суждения исследователь?

Все большую роль в сложении новой картины мира играют представители культур, пошедших по другому, чем европейский, пути развития. Эпоха евроцентризма, кульминацией которой был именно позапрошлый век, уже на излете. И уже начинает просматриваться относительность многих суждений о целях и задачах искусства, эстетических ценностях и критериях. Маргинальные с точки зрения образованного европейца культуры начинают завоевывать все большее пространство. Диалог с ними был начат как раз в XIX в. – таитянский опыт Гогена – это только один из примеров. Начало XX столетия отмечено интересом к примитиву Африки и Океании, к так называемой низовой культуре. Включение маргиналий, культурного быта, новых способов проведения досуга, новых художественно-коммуникативных практик в область научных интересов современного гуманиста-

рия важно и интересно не только как новый объект изучения, но и как исследование той сферы деятельности, где складывается новое понимание искусства прошлого, новые способы его апроприации.

Опыт самого исследователя, его происхождение, немало важно для выбора и предмета своего изучения, и точки зрения на него. Чем разностороннее человек как личность, тем более объемным будет его видение позапрошлого века. Ведь, повторим, эта эпоха была пестрой, противоречивой, несущей в себе различные культурные концепты, поэтому ее невозможно изучать столь же последовательно, как другие периоды. Влияние идей XIX в. с успехом было преодолено лишь к концу следующего столетия. Были опровергнуты и подвергнуты глубокой критике многие научные учения, утратили свое влияние великие философы, пали империи, но не утратили своей значимости литература и искусство. Остались актуальными проблемы человека, его земного пути и путешествия после кончины. На них смотрят сквозь опыт современности.

Евгений Дуков

Общественное сознание и поп-музыка

Историческое сознание имеет особые каналы культурной трансляции. Наличие в памяти людей специфического знания, связанного с именами, датами, событиями, опытом социальной и культурной технологии, объединяющих различных людей и различные поколения общностью представлений и верований и обеспечивающих социальную коммуникацию, является одним из важнейших качеств человеческих сообществ. Воспроизводство исторического сознания, трансляция соответствующих сегментов информации необходимы для сохранения его внутренней тождественности, поддержания индивида как родового члена в «человеческом статусе».

К этой проблеме неоднократно обращались крупнейшие ученые современности. Так, К. Ясперс посвятил ей немало страниц в своей книге «Смысл и назначение истории». С его точки зрения, сегодня очевиден обрыв тянущейся из глубины тысячелетий нити истории, в результате чего человечество оказалось перед необходимостью начинать все как бы сначала¹. В его концепции отчетливо прослеживается идея разрыва исторического процесса, который порождает специфическую социально-психологическую атмосферу, присущую XX в., и способствует рождению массы и «массового человека». А вместе с ними и массового искусства.

¹ *Ясперс К.* Смысл и назначение истории. М., 1991. С. 246.

К. Ясперс здесь не одинок. На аналогичной позиции стоит и Х. Ортега-и-Гассет. Анализируя складывающуюся ситуацию, он с тревогой писал: «Радикальнейший отрыв прошлого от настоящего есть факт, который суммарно характеризует наше время, возбуждая при этом смутное подозрение, что именно он повинен в каком-то особенном чувстве тревоги, переживаемом нами в эти годы. Неожиданно мы ощутили себя еще более одинокими на нашей земле; мертвые умерли не в шутку, а всерьез и окончательно, и больше они ничем не смогут помочь нам. Улетучились последние остатки духа преэмественности, традиции. Модели, нормы и правила нам больше не служат. Мы принуждены решать свои проблемы без активной помощи прошлого, в абсолютном актуализме, будь то проблемы искусства, науки или политики. Европейец остался одиноким, потерял собственную тень»².

Нельзя сказать, что подобные идеи – детище именно XX в. Появились они еще в недрах романтической эпохи. Так, в 80-х годах XIX столетия французский социолог М. Гюйо писал: «Вместо того, чтобы принять уже готовые догмы, мы сами должны создавать наши верования»³. Самое парадоксальное заключается, однако, в том, что в нашем столетии подобные идеи возникали в среде ученых на фоне беспрецедентного развития исторической науки, крупнейших археологических и историко-антропологических открытий, тотальной музеефикации и широко распространенного коллекционирования. Казалось бы, повода для беспокойства не было – сотни альбомов, книг как научного, так и беллетристического толка миллионами экземпляров распространялись по всему миру. Трансляция исторического знания происходила не только в рамках письменной культуры – наиболее значимые исторические события (памятные даты, юбилеи и т.п.) обретали вид помпезных торжеств, массовых празднеств или концертов с участием всемирно известных звезд эстрады, сценического и киноискусства. Это ли не свидетельство стремления людей сохранить и свою тень, и укрепить нити, связывающие их с прошлым? Что же тогда беспокоило исследователей? Недопустимо ли предположение, что их волновала не столько проблема исторического знания, являющегося продуктом профессиональной деятельности – отбора, организации и рефлексии, сколько проблема формирования массового исторического

² Ортега-и-Гассет Х. Искусство в настоящем и прошлом // Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 308.

³ Гюйо М. Безверье будущего. СПб., 1908. С. 256.

сознания, обеспечивающего нормальное функционирование как отдельных индивидов, так и человеческих сообществ в целом?

Известно, что человек рождается лишь с морфологическими предпосылками стать человеком. Процесс формирования в нем собственно человеческой компоненты непосредственно связан с его погруженностью в «сейчасность» человеческого прошлого, воспроизводящегося самыми различными способами, как устно, так и письменно, как в процессе постижения материальных объектов, так и при освоении знаково-символической системы в процессе социальной коммуникации.

При этом прошлое может быть маркировано, выделено и обозначено именно как прошлое. Таковы памятники материальной культуры, исторические места, произведения, пережившие века, и т.п. Их маркированность в XX столетии, в основном, обеспечена определенными социальными институтами (включая научно-исследовательские сообщества) и поддерживается соответствующими государственными программами. Однако оно может быть и немаркированным. Известно, что новое – это хорошо забытое старое. Мода, например, обычно воспроизводит традиционные формы, наделяет новыми функциями старые вещи и их облик, орнаментику. Как точно отмечал один из философов, «мода существует на стыке забвения и памяти, постоянно воскрешая свое прошлое и одновременно забывая, что прошлое в действительности уже было»⁴. История как бы дремлет, пока до нее не дотрагивается эта капризная, вечно юная особа – мода, представляющая обыденному сознанию ушедшее как норму настоящего.

Одной из самых устойчивых форм культурной коммуникации является язык и особенно пласт обыденной речи. Существует и круг явлений, описанных впервые Э. Дюркгеймом как «коллективное сознательное». Нельзя не заметить попутно, что именно немаркированное прошлое и обеспечивает континуальность исторического времени. Маркированные памятники по определению содержат информацию о времени и обстоятельствах своего возникновения, которая обычно соотносится со стандартной дискретной хронологической шкалой. Они всегда продукт профессионального отбора, профессиональной рефлексии, элемент исторического знания. Немаркированное же прошлое существует как бы природно и не обусловлено такого рода рефлексией.

⁴ *Свендсен Л. Философия моды. М., 2007. С. 41.*

Естественно, оно может быть выделено при специальной аналитической работе, однако наличие профессионального интереса совершенно не влияет на факт его существования. Оно вплетено в сам процесс жизнедеятельности человечества и является одним из ведущих факторов, порождающих массовое историческое сознание. Как мудро устами одного из своих героев заметил Г. Гессе, «каждый несет на себе следы своего рождения, слизь, остатки скорлупы из первобытного мира, несет до самого конца»⁵. Именно природные следы рождения отдельного человека, да и цивилизации в целом, то скрытые в глубине культуры, то выступающие на авансцену и не связанные с артизированной институциональной трансляцией, придают жизни течение, преодолевающее дискретность времени.

Рассмотренные аспекты цивилизационных «мутаций» – не более чем трюизм, общеизвестная истина. Однако очевидно, что за последние полтора-два столетия европейская цивилизация потеряла основные формы, обеспечивавшие преемственность в ее развитии, коренным образом изменились способы маркирования культурно-исторических пластов, и она вышла на совершенно отличный от традиционного виток своей эволюции. В рамках доминирующей сегодня современной урбанистической культуры человек стал анонимным, автономным и отчужденным от других людей, властных структур, государственных институтов, в том числе школы. Одновременно человек оказался отчужденным и от исторического знания. Об этом с 60-х годов XX в. написано достаточно много. Вооруженный мощной техникой, влияние которой на цивилизационный процесс оценить пока в полной мере достаточно сложно, он начал использовать ее для удовлетворения своих самых фантастических запросов и притязаний. Технические каналы коммуникации индивидуального пользования от радиоприемника до новейших систем «домашнего театра» и компьютерной виртуальной реальности, развернув перед человеком невиданные прежде культурные горизонты, сделали все исторические пласты цивилизации в равной мере актуально доступными и как бы сняли между ними культурную дистанцию. В результате для современного массового зрителя египетские пирамиды становятся неотличимыми от архитектурных изысков Ле Корбюзье, и значимыми оказываются только номер телеканала и время демонстрации.

Еще в начале века О. Манделштам, остро прочувствовавший процесс расширения доступности произведений искусства

⁵ Гессе Г. Демиан // Гессе Г. Собр. соч.: В 4 т. СПб., 1994. Т. 1. С. 10.

и его потенциальные опасности, написал замечательные строки: «Внезапно все стало достоянием общим. Идите и берите. Все доступно: все лабиринты, все дневники, все заповедные ходы. Слово стало <...> ожившим сразу дыханием всех веков. В наступившей глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит словно на неизвестном языке»⁶. Различие исторических традиций, лежащих за многослойным миром вдруг оживших культурных пластов, однако, пока скорее подразумевается, чем акцентируется, степень значимости соответствующего знания, обуславливающего качество восприятия, адекватных ассоциативных рядов в подобных случаях исчезающе мала. Положение же в «макрокультурной» иерархии таких значимостей в большей мере результат социальной конвенции, чем личного каприза. Не означает ли это, что современному обществу безразлично состояние исторического сознания своих граждан?

Неизбежным следствием, впрочем, оказались не только «макрокультурные» различия. Глубокие изменения произошли также в области заметно более важной для каждого – в обиходной культуре. Устойчивый мир быта (его символом мог бы быть вечный «бабушкин сундук») рухнул и заместился временной, принципиально изменчивой средой, являющейся порождением артизированной моды. Создаваемая и тиражируемая небольшой группой профессионалов, она задала рамки свободы выбора человека и с очевидностью вытеснила всегда медленно вызревавшую традицию, в том числе ее основное хранилище – традиционные формы обиходной культуры. Симптомом разрушения ее механизмов, разрыва преемственности в бытовой культуре стало широчайшее распространение по всему цивилизованному миру многообразных курсов и школ, в том числе телевизионных, нацеленных на то, чтобы привить детям электронной эпохи элементарные навыки типа варки картофеля, жарки мяса или плетения половиков. Особое место среди них заняли коммуникативные тренинги: людей начали обучать умению разбираться в вилках, ложках, различных типах церемониалов, прививая народу с техникой разрешения бытовых конфликтов соответствующую лингвистическую культуру, забота о ней не одну тысячу лет лежала на семье и контактной социальной среде.

Между тем именно устойчивость и эффективность трансляции традиционной обиходной культуры на протяжении всей

⁶ *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 42–43.

истории цивилизации придавали человеку ощущение защищенности и связывали его биографию – личную историю – с родовыми для человечества, социальными, этническими и прочими образцами, как бы репрезентировавшими общую историю и формируя питательную среду для исторического сознания личности. Бытовая культура традиционно была символом наследственности, длительности, незыблемости, тогда как сейчас практически для каждого «цивилизованного» человека она является скорее времясозидающим началом, символом актуальности. Смены бытового антуража, бытовой технологии, подобно бесстрастному маятнику, отсчитывают мгновения Новейшего времени. Недаром оно так тесно связано с капризами изменчивой моды и подчеркнуто временными вещами, имеющими и ограниченный запас прочности, и ограниченный срок годности⁷. Симптоматично, что через моду оно непосредственно связано с поп-сценой, что ярко отражает вся рекламная практика в области бытовых товаров, основанная на системе звезд.

Обратим внимание на синхронизацию ряда важных для современной цивилизации факторов. Прежде всего, на раздвижение линии исторического горизонта, связанного с достижениями исторической науки и археологии, совпадающего по времени с разрушением традиционных, естественных механизмов преемственности в бытовой культуре и вообще в немаркированной области исторического сознания. Рационализация представлений о процессе развития человечества происходит в то же время, когда нерационализированная традиционная обиходная технология сменяется «историческим опытом этноса», систематизированным профессиональными исследователями. Последний тиражируется на основе фиксированных книжных, аудио- и видеотекстов, т.е. стадияльно иных, по сравнению с традиционными, коммуникативных форм. Это и есть программы типа «Смак»⁸, сборников рецептов национальной кухни, видеоматериалов

⁷ Речь идет не только о брэнности бытовой техники, срок физического старения которой обычно не превышает 10 лет, но морально устаревающей намного быстрее. Речь также может идти о мебели, сделанной из ДСП, плитках из химических компонент или сделанных на их основе элементов жилища и тому подобных важных для человека предметах, не имеющих харизмы природного происхождения, а возникших, как кадавр, из центрифуги в романе «Понедельник начинается в субботу» Стругацких.

⁸ Ведущий А. Макаревич – один из крупнейших и известнейших рок-музыкантов 1970–1980-х годов.

о традициях тех или иных регионов планеты, сопровождающихся нередко развернутыми комментариями.

Параллельно столь же явно и не менее интенсивно идет развитие иррационализма: ширится спектр верований, сект, религиозных течений, огромным спросом пользуются всевозможные экстрасенсы, медиумы, различные виды гороскопов, а в годы выборов или в периоды крупных политических потрясений внимание людей оказывается прикованным к гадалкам и прорицателям едва ли не больше, чем к профессиональным аналитикам. Один из исследователей назвал подобный ренессанс иррационального «новым шаманизмом»⁹, очень точно обозначив раннеисторические параллели этого феномена.

Современная наука открыла человеку настолько сложный и неопределимый для рационального постижения (по меньшей мере – на данном этапе развития цивилизации) мир, что он для подавляющего большинства оказался за пределами мыслимых возможностей. Наука же так модифицировала окружающую человека среду, в том числе бытовую, что он был вынужден почти полностью отказаться от попыток ее самостоятельного формирования и передал свои полномочия группам специалистов-экспертов. В результате мир обиходных вещей перестал быть формой памяти, естественным хранителем истории, каким он был традиционно. Фундамент дома человеческого прорезали трещины. И вряд ли предмет «история» в школах и масса печатной продукции смогли полноценно заменить то, что впитывалось с «молоком матери» и подсознательно впечатывалось в картину мира благодаря массе устойчивых контекстных бытийных знаков.

На фоне происходящих изменений и открыстализовалась современная поп-музыка, затопив через каналы тиражирования информации весь мир и погрузив его в гомогенную стилистическую звуковую среду. Казалось бы, временная связь между макрокультурными процессами и «низкопробной развлекаловкой» носит чисто формальный характер – можно просто констатировать некоторое парадоксальное хронологическое совпадение. Однако если принять идею доминирования тенденции к равновесию, гомеостазису в сложных системах, то неизбежно придется более внимательно отнестись ко всем совпадающим по времени общецивилизационным течениям и процессам. Речь при этом, естественно, не идет о каузальных связях, детерминации и других

⁹ *Наранхо К.* Агония патриархальности. Воронеж, 1995. С. 185.

подобных формах жестких линейных зависимостей. Просто каждый из этапов развития цивилизации отмечен своей конфигурацией факторов, имеет свое силовое поле, отличается особой динамикой и особыми формами «равновесов», часть из которых выявляется только в процессе кропотливого детального анализа. Впрочем, в культуре вообще мало что лежит на поверхности и поддается изучению «с налета». Мы говорим об этапе чаще всего именно потому, что ощущаем некоторую целостность, некоторое определенное качественное состояние, являющееся ее продуктом. Именно на этом основании мы и отделяем переходные периоды с нарушенной равновесностью от этапов (эпох) закрепления стабильного нового качества.

Изменение культурного статуса и удельного веса поп-музыки в ситуации дефицита механизмов формирования исторического сознания не представляется случайным, при всем том, что в явном виде оно нигде не было санкционировано обществом. По-видимому, были определенные общекультурные причины, позволившие поп-музыке в отдельных странах обойти даже государственные запреты, противодействие власть предержащих и разрушить часть социальных конвенций, активно воспроизводившихся государственной машиной. Можно допустить, что некоторые из этих общекультурных причин были непосредственно связаны с осознанной или неосознанной потребностью восполнить образовавшийся дефицит в формах и способах формирования исторического сознания.

В пользу этой гипотезы прежде всего свидетельствует сама история. Поп-музыка, изначально выступив на сцену человеческой культуры как светская форма художественной деятельности и как совокупность обыденных (обиходных) жанров, представляла собой сконцентрированный исторический опыт и несла конкретные знания, которые, как и всякие знания, всегда есть история, хотя, естественно, имеющие более или менее редуцированный вид. Даже трудовые песни, синхронизирующие конкретный трудовой процесс, концентрируют опыт организации работы в прошлом. Транслирующийся поп-музыкой опыт – всегда опыт социальный, поскольку он не является личным опытом человека, построенным исключительно на его физиологическом естестве, хотя и апеллирует к нему. Таковы истоки сегодняшней ситуации, когда поп-музыка начинает транслировать элементарный обыденный опыт, нещадно эксплуатируя обиходный же сленг.

Добавлю, что исследование коммуникации в племенах, находящихся на стадии развития, аналогичной реконструиро-

ваным раннецивилизационным, показали, в частности, что вербальный и музыкальный их сленг синонимичны: практически каждое словесное выражение имеет там свой чисто звуковой эквивалент. При более внимательном рассмотрении подобный параллелизм, однако, оказался мнимым. Каждый из упомянутых способов коммуникации имел своего адресата: слово – людей, музыка – мир духов прошлого, сопровождавший – по убеждению племенного сообщества – настоящее¹⁰.

Уже одно это обстоятельство позволяет утверждать, что генетически популярная музыка и историческая память на ранних ступенях развития цивилизации оказываются тесно связанными. Песня, например, в доисторические времена выступает как хранилище необычной (экстраординарной) или важной и значимой информации. Учитывая специфику социального устройства, характерную для этого периода, можно говорить о песне как об одном из видов коллективной памяти рода, а позже – этноса. Эта память охватывает не только событийные ряды, но и, что не менее важно, обыденные ситуации и хранит нормативную для них лексику. Песня как бы обозначает границы, маркирует ситуации, придает им событийный статус и вводит их не только в сознание, но и благодаря музыке в подсознание людей, эмоционально окрашивая выделенные ситуации. Слитность с обрядами и церемониалами Древнего мира, известный ранний синкретизм превращали ее в эффективную форму архивации значимой для общины информации. Сама структура ритуального действия как бы разворачивалась из музыки, ему предшествовавшей, и вместе с музыкой, его сопровождавшей. Это в равной степени касалось как трудовых, так и обрядовых песен, как бытовой, так и сакральной сферы.

Обозначенные аспекты архаической музыкальной культуры достаточно хорошо известны и подробно описаны этнографами. Не менее известно и то, сколь большую роль в формировании исторического знания сыграли песни античных аэдов и бардов, сказания и другие эпические жанры, их было бы вполне естественно отнести к числу праформ современной популярной музыки. Светское развлекательное искусство трубадуров и жонглеров Средневековья также было устной формой существования письменной исторической памяти¹¹. Они же были для своих современ-

¹⁰ *Blacking J.* How musical is man? Seattle; L., 1973.

¹¹ См.: *Блок М.* Апология истории или ремесло историка. М.: Наука. 1986. С. 156–160.

ников источником знаний о географии и истории. Можно говорить поэтому о песне как об одном из своеобразных ранних видов историографии. Не случайно историки до сих пор нередко черпают из нее информацию о конкретных фактах и событиях прошлого. Конечно, в жанрах песенной поэзии трубадуров, например в сирвентах, не было конкретных дат – в этом отношении они не могут быть уподоблены историческому исследованию в его современном понимании. Однако людям тех времен история виделась прежде всего сквозь живое предание о деяниях конкретных людей – монархов, их титулованных друзей и соперников, воинов, а не как уныло-бездушная цепочка цифр.

Да и сегодня в одном из ведущих жанров поп-музыки – песне – редко можно встретить конкретные даты, но все же своеобразную историографичность она сохранила. Впрочем, в такой форме, которая в большей мере открывается лишь исследователям. Сначала на теоретическом, а затем и на экспериментальном уровне современными учеными было показано, что не только слуховой, но и социальный опыт оказывает мощнейшее влияние на музыкальное восприятие. Одна и та же интонация у представителей разных поколений имеет достаточно различимую жанровую семантику и эмоциональное наполнение¹². Уже одно это обстоятельство позволяет понять, как, не используя конкретных дат, но оперируя только событийным, именованным и интонационным рядами, можно средствами поп-музыки воссоздать историю.

Об этом свидетельствуют результаты социологических исследований. Они показывают, что каждое поколение в наше время входит в жизнь со своей популярной музыкой и нередко защищает ее как свою родную территорию от посягательств критиков «из другого времени». При этом благодаря хроно-стилистической определенности поп-музыки даже без учета ассоциативной специфики различных поколений можно рассчитывать на осознанную или подсознательную хронологическую атрибуцию ее жанров. Именно поэтому можно говорить о поп-музыке как питательном слое исторического сознания.

Письма, поступающие в средства массовой информации, в частности, свидетельствуют о том, что люди привыкли рассматривать популярную музыку своей молодости как поп-музыку,

¹² См., напр.: *Блинова М.* Некоторые вопросы музыкального восприятия школьников в свете учения о высшей нервной деятельности. М.; Л., 1964. С. 71–74.

наиболее точно фиксирующую суть тех или иных явлений. Это отношение исключительно ярко отражено в одном из писем, пришедших на радио около 10 лет назад. В нем автор, по-видимому, пожилой человек, настаивает на том, что тема мира на земле закрыта и исчерпана, поскольку не удастся раскрыть ее лучше, чем И.О. Дунаевский в популярнейшей песне «Летите, голуби», в ней высказано все предельно убедительно и полно. Поэтому, по мнению автора, другим композиторам бессмысленно даже пытаться приближаться к решенной классиком теме.

Конечно, за подобным частным эпизодом можно увидеть только гримасу переноса отношения к классической музыке с ее «вечной» жизнью произведений на эстраду, для которой, напротив, характерен всевозрастающий темп стилистических перемен и постоянная погоня за новым. Действительно, представить себе передачу типа «Симфония-ретро» очень сложно, тогда как передача «Шлягер-ретро» – будни сегодняшнего телевидения и радио. Существует также мнение, что в среде массовой информации обычно пишут не совсем здоровые люди. Нельзя не видеть, однако, что даже при шизофреническом синдроме мы имеем дело с обостренным ощущением в поп-музыке конкретного исторического времени. Поп-музыка – память поколений, их мета в истории человеческой цивилизации.

Поп-музыка, изначально выступив на сцену человеческой культуры как светская форма художественной деятельности, представляла собой сконцентрированный исторический опыт и несла конкретные знания, которые, как и всякие знания, всегда есть история в более или менее редуцированном виде. Даже трудовые песни, синхронизирующие конкретный трудовой процесс, концентрируют опыт организации работы в прошлом. Транслирующийся поп-музыкой опыт – всегда опыт социальный, поскольку он не является личным опытом человека, построенным исключительно на его физиологическом естестве, хотя и апеллирует к нему. Таковы предпосылки сегодняшней ситуации, когда поп-музыка начинает транслировать элементарный обыденный опыт, нещадно эксплуатируя обиходный же сленг.

Генетическая связь популярной музыки с историей людей в метафорической форме была не раз отражена в ранних литературных источниках. Так, в одной из античных басен, приписываемых Диону Хрисостому, речь идет о подражателях божественного Орфея – кифаредах, которых автор называет «бесстыжими, никчемными бродячими собаками», «собачьим племенем»¹³.

¹³ Античная басня. М., 1991. С. 199.

Правомерен вопрос: являлось ли это сравнение своеобразной инвективой или же за ним лежал какой-то иной смысловой пласт – ведь далеко не очевидно, что именно собаки для греков являлись наиболее презренными животными, сравнение с которыми было особенно оскорбительным?

Действительно, если проанализировать смысловую нагрузку этого персонажа басни в более широком контексте письменных источников Греции и Рима, то нельзя не заметить, что одна из наиболее значимых и устойчивых функций этого животного – охрана границы между мирами. Центральный сюжет здесь – положение собаки, трехглавого Кербер¹⁴, на пограничье между бранным земным миром и царством теней. Но царство Аида, в отличие от орфического Олимпа – хранилище человеческой памяти: души усопших не одно столетие повествовали спустившимся к ним людям и о событиях и людях своего времени, о своей личной истории.

Кербер, пожалуй, самый влиятельный, но не единственный представитель “собачьего племени”, упомянутый в античной мифологии. Собаки входили в атрибутику оргиастических культов Пана, Сильвана, Фавна, причем последний нередко отождествлялся с волком, а отправление связанных с этим культом обрядов положило начало луперкалиям, одному из самых веселых празднеств Рима, сопровождавшихся песнями и плясками. Наконец, собака центральную роль играла и в культе Лары, также связанном с темой царства мертвых. Этот культ положил начало празднику компиталий, сопровождавшемуся обильной трапезой, возлияниями, состязаниями за призы, шутками, песнями и плясками, иными словами, являлся одной из форм существования популярной музыки того времени.

Вероятно, все же собака – отнюдь не случайный образ предшественника современного эстрадного музыканта. В рассмотренной античной басне за этой метафорой можно обнаружить отражение представлений о собаке-музыканте как медиаторе, связывающем историческое прошлое с актуальной повседневностью. Если признать такую интерпретацию допустимой, то столь же допустимо рассматривать связь популярной музыки с историческим сознанием не только на уровне вербальных текстов отдельных песен, посвященных конкретным памятникам или событиям, что является трюизмом, но и в более общем плане – на уровне исторических архетипов, что далеко не так очевидно.

¹⁴ *Кербер* – преемник древнеегипетского Хентиаменти – «первого из царства мертвых», также изображавшегося в виде лежащей собаки.

Речь, естественно, не идет об истории как науке и не о какой-то иной интеллектуальной форме рефлексии. Речь идет о более тонких, сложных и трудноуловимых феноменах, имеющих отношение к внесознательным элементам психики человека.

Многие, вероятно, замечали, что при прослушивании песни нередко происходит как бы отключение внутреннего логического цензора, вербальное содержание уходит на второй план, а из текста песни воспринимаются и оседают в памяти лишь отдельные слова и выражения. Вообще фрагментарность является одной из специфических черт так называемого «песенного восприятия»¹⁵. Иногда и сам текст песни выстроен так, что провоцирует актуализацию подобного принципа: в нем беспрерывно повторяющийся лексический оборот сменяется краткой новой репликой, после чего все опять возвращается к началу. Подчас подобное повторение входит в конфликт с собственно содержанием песни. Вот один из довольно ярких примеров такого рода:

Не повторяется, не повторяется,
Не повторяется такое никогда.
Не повторяется, не повторяется,
Не повторяется такое никогда.

Сама смысловая анекдотичность подобного построения является следствием того, что собственно текстовое содержание в нем существенной роли не играет¹⁶. Задача такого текста не в передаче какой-то новой информации, не в сообщении как таковом, а в чем-то ином.

Это иное прежде всего связано с фиксацией базовых потребностей и состояний человека, обеспечивающих его родовую преэминентность. Из всех безграничных функций языка при этом на первый план выступает одна – функция называния, обозначения, остигатности. Гипотеза лингвистической относительности Сэпира–Уорфа показывает, насколько значимым для человеческих сообществ, вне зависимости от уровня их стадийного развития, является словарь употребляемых людьми слов и выражений. За ним – ментальный мир, в нем – квинтэссенция семантически

¹⁵ См.: Костюк А.Г. Некоторые вопросы восприятия музыкального произведения // Вопросы психологии. 1963. № 2. С. 57.

¹⁶ Из этого, естественно, не следует, что отсутствие значимого вербального содержания является особенностью всех вообще популярных песен. Но именно в популярной музыке речевой текст играет с точки зрения содержания минимальную роль.

насыщенных ситуаций и состояний, усиленных мощным суггестивным воздействием музыки. И вряд ли большим преувеличением является довольно жесткое по форме утверждение одного из современных лингвистов: «Наши потребности создаются языком... и они могут просто умереть, если не будут выражены»¹⁷.

Язык структурирует, маркирует мир, «песенная речь» – фиксирует «нормальное» внутреннее состояние, метафоры и общепринятые оценки. «То, что зафиксировано в речи, приобретает стабильность, утрачивает смутные, зыбкие очертания, субъективные переживания, становится надындивидуальным, социальным фактором, орудием общения»¹⁸, – отмечал Ф. Басин. Речь, процесс говорения, как бы выводит из полутьмы подсознательного в сознание некоторые образы и смыслы, опираясь при этом на устойчивые словоформы.

Откуда мы знаем, к примеру, что синие озера достойны восхищения и могут рассматриваться как ценность? Кто обратил на это внимание: специалисты по паркам? экологи? «зеленые»? Нет, это как само собой разумеющееся присутствует в дремлющем виде в каждом. Кто-то почувствовал прелесть этих озер и идентифицировал их цвет сам. Но для большинства даже имеющих глаза осознание синевы озер и их прелести далеко не столь автоматически понятный и воспринимаемый факт. Банальная песня о «синих озерах» глаз и до боли знакомой мелодии, минуя пороги отторжения, существующие в каждом восприятии, укладывается в речевые формулы-клише, сохраняя таким образом непрерывность истории отношений человека с окружающим природным и социальным миром, по-своему вненаучно опираясь на обыденные ценности, маркирует, структурирует этот мир. Когда-то сходные функции выполняли обрядовые акции.

Поп-музыка, конечно, подчеркивает и выделяет многое, кажущееся банальным. Банальны сами сюжеты лирической песни, повторяющиеся из столетия в столетие и составляющие как бы ядро популярной культуры. Лексический наряд, естественно, оказывается в каждой стране и в каждый период времени более или менее специфичным, может отличаться и флер метафор, однако существо мотивов остается стабильным: в них всегда отражена радость встреч, тревога ожиданий, трагедия расставаний и т.д. и т.п., – и все это также вечно, как смена времен года или дня.

¹⁷ *Ignatieff M.* The needs of stranger. Ontario, 1985. P.138.

¹⁸ *Басин Ф.* У пределов распознанного: к проблеме предречевой формы мышления // Бессознательное. Тбилиси, 1978. Т. 3. С. 74.

В то же время, очевидно, что банальное не априорно задано человеку и не является следствием непосредственной психофизиологической реакции. Банальное – явление конвенциональное. Оно входит в ценностно-нормативную систему человеческих сообществ как бесспорное, общеизвестное и все же почему-то настолько важное, что люди постоянно возвращаются к этому, казалось бы, истоптанно-исхоженному полю. Именно этот неоднократно отрефлектированный и упоминающийся под разными предлогами факт позволяет сформулировать гипотезу, имеющую прямое отношение к теме настоящей работы: не является ли банальное в текстах и мелодиях поп-песен своеобразным демонстративным подтверждением того, что мир все же устойчив, и мы живем там же, где жили наши предки и существовали до сих пор мы? Не поддерживает ли банальное то, что актуально, то, что активно используется и является общезначимым и, следовательно, обеспечивает нормальную человеческую коммуникацию? Ведь, как справедливо заметил французский социолог П. Вуайен, «группа в крайнем случае может обойтись без обмена материальными богатствами. Но если нет обмена идеями, эмоциями, сведениями, социальная связь совершенно исчезает, нет более ничего общего между членами группы и, следовательно, нет более общности»¹⁹. Банальное с этой точки зрения является группообразующим фактором хотя бы потому, что является общим вытоптанным полем. И если это так, то песня как своеобразная версия «бабушкиного сундука», становясь составной частью быта, как бы компенсирует современному человеку своей банальной клишированностью неустойчивость окружающего физического мира.

За частью таких клише, впрочем, просматриваются достаточно глубокие исторические корни. Известно, например, что в массе куплетных песенных построений широко используются формулы, родственные архаичным заклинаниям. Примеров такого рода можно привести бесконечно много:

Я хочу быть с тобой,
Я хочу быть с тобой.
Я хочу быть с тобой
И я буду с тобой.
Как хорошо в стране советской жить...

Сердцеразрыватель 44 калибра, я заслону мир от тебя.
Сердцеразрыватель 44 калибра, я заслону мир от тебя...

¹⁹ Цит. по: *Парыгин Б.Д.* Основы социально-психологической теории. М., 1971. С. 238.

Заклинательные элементы современной поп-музыки срощены с музыкальной основой, выведенной на сцену афро-американской субкультурой. Выдвижение «черного стиля» как основы для общецивилизационной поп-музыки XX в. представляется достаточно симптоматичным. Наука, а затем и литература прочно связали с образами негров мысль об их культуре как «заре» всего человечества. Расхожие примеры о типе хозяйства и взаимоотношениях людей брались из жизни тех или иных африканских племен, на них построил часть своей художественной стратегии покоривший весь мир Голливуд, а сами негры стали для западной культуры своеобразным знаком первобытности. На протяжении XX в. статус негритянской культуры постоянно повышался, что, впрочем, в какой-то мере было связано с борьбой против расизма. Однако нельзя не заметить, что настоящий прорыв на мировую культурную сцену негры произвели благодаря сначала джазу, а затем – выросшей из него поп-музыке, здесь негры стали законодателями моды, а «черный стиль» превратился в основу поп-стиля практически во всех странах мира.

В этом отношении симптоматично, что стилевые изменения в поп-музыке обычно обгоняли крупные общественные катаклизмы, которые становились поворотными вехами в истории человечества и таким образом, как выражаются историки, «выводили цивилизацию на новый виток ее развития». Однако при любых цивилизационных рывках, если это не были культурные катастрофы, существовали стабилизирующие факторы, связывавшие грозившую разорваться нить истории. Среди них важное место также занимает поп-музыка. Имея свой темпоритм развития, не зависящий от темпоритма развития цивилизации, поп-музыка как бы скрепляла берега исторических разломов.

Естественно, все изложенное – не более чем гипотеза, хотя, впрочем, становится все более ясно, что наука вообще ничем, кроме выдвижения и обоснования гипотез, не занимается. В любом случае, объяснение почти мистической власти поп-музыки над людьми через идеи «виртуальной реальности», появившиеся в последнее время, слишком бедны на фоне чрезвычайно значимых «антропологических» ее ролей. «История – наука о людях во времени», – писал знаменитый представитель Школы Анналов Марк Блок²⁰. Поп-музыка – одна из немногих областей человеческой культуры, где актуальность банального дает возможность услышать пульс и почувствовать дыхание этих людей.

²⁰ Блок М. Апология истории или ремесло историка. М.: Наука. 1986. С. 18.

Раздел 1

ОТ XVIII К XX ВЕКУ

Мария Соколова

Феномен дилетанта в английской художественной жизни XVIII в.

В современном языке определение «дилетант» носит сугубо негативную окраску, являясь антонимом слову «профессионал». Совершенно иначе обстояло дело в Англии XVII – XVIII столетий, где это слово было почти синонимично слову «виртуоз». Оба они употреблялись как комплимент по отношению к джентльмену, увлекающемуся на досуге науками и свободными искусствами.

Такого рода социальный феномен возникает, как известно, в эпоху королевы Елизаветы, когда Англия активно включается в общеевропейский художественный процесс и стремительно нагоняет континент, в первую очередь, в области усвоения классического наследия. Первым признанным «виртуозом» становится лорд Эрандел (Arundel), знаток, коллекционер, ученый, в его свите знаменитый архитектор А. Джонс совершает поездку в Италию. Его именем названо впоследствии знаменитое Arundel Society. Однако нам важно иметь в виду, что мы знаем фигуру лорда Эрандела с той стороны, что соотносится с нашими профессиональными интересами, в то время как увлечение древностями – только одна из граней его многогранной деятельности. Дело в том, что виртуоз в английском языке этой эпохи – в первую очередь, муж ученый, и его *virtu* (добродетель) в его учености, одной из составляющих которой может быть (а может и не быть) архитектура, садовое искусство, коллекционирование антиков и т.д. как род знания.

Многие из этих занятий даже еще не имеют статуса самостоятельной профессиональной области в XVII в. Так, для двух крупнейших архитекторов столетия, А. Джонса и К. Рена, архитектура – одна из многих сфер деятельности. Тем не менее разговор о Рене, например как о дилетанте, мало оправдан. Скорее деятельность, сочетающая в себе помимо архитектуры подготовку театральных декораций, фортификацию, оформление карет и т.д. у Джонса, или математику и астрономию у Рена приводит на память известные факты из истории итальянского Возрождения. Причем если Джонс напоминает своего рода *saromaestro*, опытного, многосведущего мастера, то Рен с его научными изысканиями, безусловно, приближается к идеалу *uomo universale*. Таким образом, мысль К. Даунса о том, что Англия XVII в. как бы проходит спешным темпом весь путь, проделанный ренессансной культурой за два столетия¹, не кажется столь уж по-английски экстравагантной.

Собственно, первый крупный архитектор-непрофессионал появляется в конце столетия в лице Дж. Вэнбру. Его биография отчасти напоминает плутовской роман. Когда в 35-летнем возрасте этот человек впервые взялся проектировать, в прошлом уже остались и полтора года, проведенные в стенах Бастилии за шпионаж, и оглушительный успех как драматурга, превративший его в модную фигуру в кругу изысканных лондонских интеллектуалов. В знаменитом «Кит-кат клубе» он знакомится со своим заказчиком, Чарльзом Хаурдом, графом Карлайлом. Экстравагантная дерзновенность поступка породила волну откликов:

Van's genius, without thought or lecture
Is hugely turned to architecture, –

насмешливо замечает Дж. Свифт². Однако по мере того как строительные работы близились к завершению (окончательного их завершения Вэнбру так и не удалось увидеть), соотечественникам с изумлением пришлось констатировать, что эта первая проба пера породила шедевр в своем роде. Споры о том, какова степень участия Н. Хоксмур, профессионального архитектора, помощника Вэнбру, ведутся давно, не прекращаясь и по сей день. Однако нам в данном случае важно другое: это, пожалуй,

¹ *Downes K.* The Architecture of Wren. L., 1982.

² *Girouard M.* Historic houses of Britain. L., 1985. P. 70.

первый в английской архитектуре случай, когда складывается, так сказать, устойчивый тандем: любитель, генерирующий идеи, и профессионал, их воплощающий. В дальнейшем, как увидим, эта ситуация будет встречаться довольно часто.

Успех новоявленного архитектора-самоучки был оглушительным. Строительство в Хаурде было еще далеко от завершения, когда в руках Вэнбру оказался заказ на самый масштабный проект современности и, добавим, самый масштабный проект в истории английской усадебной архитектуры – резиденция герцога Мальборо в Бленхайме. Опять в качестве помощника выступал Н. Хоксмур, и опять, как и в Хаурде, Вэнбру не довелось довести дело до конца, на этот раз не по причине переключения на новый заказ, а по причине ссоры с герцогиней. Бленхайм был закончен при жизни архитектора, но уже без его участия, ему было даже отказано в просьбе зайти на территорию усадьбы и посмотреть на свое творение хотя бы снаружи.

Вэнбру продолжал активно работать и в 1720-е годы. Его знаменитые «бастионы» (так современники насмешливо называли постройки архитектора): Ситон Делэвел, собственный дом в Гринвиче и другие – современники палладианских проектов К. Кэмпбелла и лорда Берлингтона. Как раз в это время палладианское движение в Англии набирает силу. Вэнбру оказывается как будто намеренно безучастным к этому процессу. Вообще его творчество стоит особняком в истории национальной архитектуры своей эпохи.

Он всегда анахроничен. Его барокко расцветает пышным цветом на рубеже веков. В это время Рен заканчивает свою карьеру, в печати появляются нападки на него, как на человека «изрядно испортившего вкус нации» (Эддисон, «Зритель», 1712), выходит в свет «Британский Витрувий», и возникают первые пробы в области пейзажного парка. Считается, что «замки» Вэнбру предвосхищают тот повсеместный интерес к готической архитектуре, который вспыхнет на Британских островах пару десятилетий спустя. Однако в его «готике» нет на самом деле ни одного готического элемента. Он оперирует языком классической архитектуры. В отличие от У. Кента, Бэтти Лэнгли и прочих с их «готикой, улучшенной правилами и пропорциями», он отнюдь не стремится к тому, чтобы собрать и привести в некую привычную, академическую систему ряд средневековых элементов архитектуры. Его интерес в другом – воскресить дух эпохи, и в этом он опережает свое время более чем на полстолетия, вызывая в памяти Фонтхиллское аббатство лорда Бекфорда.

Причину этого намеренного (или ненамеренного?) анахронизма Вэнбру можно, как нам кажется, отчасти объяснить особенностями его биографии. Он не принадлежит изначально к тому профессиональному миру, где столь важна укорененность в традиции. (Стоит вспомнить, что собственно архитектура как род профессиональной деятельности в Англии выделится не раньше середины XVIII столетия, но при этом носителями традиции являются так называемые *master mason*.) Не принадлежит Вэнбру и к той интеллектуальной элите, изучающей архитектуру по увражам, и хорошо представляет себе последние тенденции моды и нормы хорошего вкуса.

Архитектура Вэнбру всегда несколько фантастична и в чрезвычайной степени картинна. В ней действительно есть нечто от мира театра, к которому он некогда принадлежал. Неслучайно Хаурд порождает в зрителях одновременно восхищение и недоумение: что за странная затея – перенести кусок Италии на север Англии? Но опять-таки и в этом Вэнбру предвосхищает последующих лэнд-лордов-дилетантов: ведь именно с попытки перенести на родную почву определенные видовые картины, оставшиеся в памяти после путешествия в Италию, начинается история английского пейзажного парка.

И все же при наличии многих сходных черт полного совпадения Вэнбру с характерным образом джентльмена-дилетанта восемнадцатого столетия, конечно, нет. Время подлинных дилетантов было еще впереди. Этому социальному и психологическому типу еще только предстояло родиться.

Хотя термин «дилетант» был известен и ранее, особенно употребительным он становится в 1-й половине XVIII в., что находит отражение даже в названии знаменитого кружка любителей изящного – «Общество дилетантов». Рождается новый, совершенно определенный тип личности, и его появление безусловно связано с рядом изменений в общественной жизни.

Расширяются связи с континентом. Частный человек гораздо больше путешествует, нежели ранее. Если мы обратимся к XVII столетию, то заметим, что в Европу едут единицы. Но уже в первые десятилетия XVIII в. традиция Большого путешествия (*Grand Tour*) как неперменной, заключительной части образования становится устойчивой. Причем если в начале столетия это в основном относится к аристократии, то к середине века такой обычай закрепляется и среди представителей среднего класса, чему мы находим многочисленные свидетельства в литературе

эпохи (у Л. Стерна и других авторов). Славу первых в Европе путешественников англичане начинают зарабатывать именно сейчас.

Маршруты этих путешествий становятся более разнообразными. Характерный факт: в 1732 г. образуется уже упоминавшееся нами «Общество дилетантов», куда не принимали тех, «чья нога не коснулась священной земли», т.е. земли Италии. Но двумя десятилетиями ранее уже появился другой подобный кружок – «Общество антиквариев», занимавшийся изучением памятников национального средневековья. Таким образом, традиции путешествий по родной стране возникает в Англии раньше, чем где-либо, а апогея своего достигнет к концу столетия, когда под влиянием теоретиков «живописного» У. Гильпина, Ю. Прайса и Р.П. Найта англичане устремятся в Озерный край.

Из путешествий привозятся антики, книги, увражи и т.д. Они становятся основой коллекций и библиотек, во множестве появляющихся в усадьбах именно в это время. Но помимо этого оттуда везутся впечатления, которые лэндлорды стремятся также подчас буквально, материально воплотить и закрепить на своей земле. Этим отчасти объясняются процессы, происходящие в области архитектуры и садово-паркового искусства.

Разумеется, у этих процессов есть и соответствующий экономический базис: бум в области усадебного строительства и освоения новых земель наступает тогда, когда, оправившись за несколько десятилетий от последствий Революции, аристократия принимается за восстановление своих родовых гнезд. Среднему классу земля также необходима, чтобы иметь возможность участвовать в политической жизни. К середине века именно землевладельцы средней руки и представители третьего сословия начинают активно строиться. К этому времени возникает реальная альтернатива: «общественная жизнь – частная жизнь». Возможность сознательно выбирать себе существование частного человека безусловно во многом способствует развитию изучаемого нами феномена.

Еще один любопытный момент: в Англии менее чем где-либо стилистическая доминанта в архитектуре определяется государственной или церковной властью. Определенная забота о создании «парадного фасада государства», конечно, видна в истории с проектами собора Св. Павла. Однако вопрос о правильном вкусе нации был в этой стране предметом частного суждения. И мы видим, как именно в начале XVIII в. множество частных лиц эти суждения высказывают в печати.

Первым в этом ряду стоит безусловно Дж. Эддисон. Зачастую именно его вместе с поэтом А. Попом делают ответственным за рождение пейзажного парка в Англии, и думается, что такое суждение весьма недалеко от истины. Ведь этот джентльмен в своих изданиях «Болтун» и «Зритель» неустанно, из номера в номер, проводил мысль о том, что существующие вкусы никуда не годятся, ругал Рена, смеялся над садами своих современников и стремился показать, каким он видит идеальный сад.

В Англии традиционно этическое начало идет рука об руку с эстетическим, улучшение вкуса нации предполагает и улучшение нравов. Неслучайно Шефтсбери называет свой, по сути дела, эстетический трактат «Моралисты», а в знаменитых сатирических сериях Хогарта именно дурной вкус оборачивается в итоге чудовищной безнравственностью. Главная идея, движущая сторонниками новой эстетической теории – «улучшить (improve) вкус нации». А к середине столетия то же слово «improvement» (улучшение) становится ключевым в лексике лэндлордов, производящих изменения в своих поместьях. Дальнейшее развитие этой идеи – появление *ferme ornée*, так называемой украшенной фермы, где желание украшать свое владение в своем вкусе идет рука об руку со стремлением улучшить жизнь окрестных поселян.

Таким образом, как это обычно бывает, за полстолетия идеи, бывшие первоначально достоянием интеллектуальной элиты, превратились в модное поветрие. Изменилась, как мы уже замечали, и социальная сторона явления: новое увлечение перестало быть исключительно аристократическим, соответственно приобрело большую вариативность – устраивать микро-усадьбы на свой лад теперь желали не только владельцы нескольких сотен гектаров земли, но и те, в чьем распоряжении оказывались на порядок меньшие участки. Разумеется, иная исходная ситуация требовала новых, совершенно иных, по сравнению с исходным прототипом, решений.

Однако при всем разнообразии ситуаций, которое можно наблюдать к середине века, определенно есть качества, безошибочно отличающие типичного английского дилетанта XVIII столетия. Это человек хотя бы отчасти праздный (дела службы, если и имеются, оставляют ему изрядное время досуга), довольно свободный в средствах и, необязательно, но, как правило, общительный, стремящийся как-либо (в печати, в соседском общении и т.д.) поделиться своими идеями с окружающими.

Предмет увлечений у «дилетантов» общий с «виртуозами» прошлого столетия – изящные искусства, архитектура,

по отношению к предмету различно. Дилетант не стремится, подобно виртуозу, к всеобъемлющему охвату различных областей науки и культуры (а в этом стремлении безусловно присутствовали черты ренессансного менталитета), его увлечение может быть сколь угодно односторонним и экстравагантным, но оно непременно будет страстным. Наиболее яркий литературный пример – пресловутый дядя Тоби из «Жизни и приключений Тристрама Шенди» Л. Стерна. Он, как мы помним, периодически садился на своего любимого конька (*hobby horse*), коим была фортификация, и мог часами рассуждать на эту тему. Так рождается столь привычное нам сегодня понятие «хобби» (странности, причуды, блажи). Оно может быть любым, в том числе и артистическим, и в этом случае человек, одержимый им, получает наименование «дилетант». У Т. Смолетта, например, в его «Путешествии Хамфри Клинкера» описан шотландский джентльмен, вызывающий удивление и восхищение своих гостей тем, что он как подлинный дилетант не поленился предпринять путешествие в Италию, дабы усовершенствоваться в игре на скрипке. Более того, дилетант может вообще не обладать профессиональными навыками ни в одной из областей искусства, но тем не менее он является своеобразным генератором новых идей и активнейшим образом участвует в художественной жизни страны. Такими дилетантами в Англии в XVIII в. созданы феномены палладианской усадьбы и пейзажного парка, английской акварельной живописи и готического возрождения. Разговор о некоторых из них впереди.

Начнем с усадьбы, особенность которой уже в первой половине столетия совершенно явно составляют два новшества: дом в строгих формах палладианской архитектуры и окружающий его пейзажный парк. Сложно, наверное, найти иную область, где так же как здесь буквально все главное сделано дилетантами. Достаточно составить список основных протагонистов нового направления в архитектуре и садово-парковом искусстве и привести их биографии, чтобы убедиться в этом. Самые яркие, самые известные личности, такие как лорд Берлингтон, Х. Уолпол, С. Миллер, Р.П. Найт, Ю. Прайс и другие, могли бы стать героями нашего повествования. Каждому из них интересно было бы посвятить отдельный разговор. Но нам в данном случае важно иное: постараться показать зарождение, развитие, возможные варианты существования и, наконец, трансформации данного феномена к концу XVIII столетия.

Первая (и по хронологии, и по своему значению) фигура, – безусловно, лорд Берлингтон. Казалось бы, именно он воплощает

в себе интересующий нас новый типаж: знаток, коллекционер, путешественник, меценат, наконец, сам себе архитектор, автор проекта, являющегося хрестоматийно известным памятником палладианской архитектуры. Но если мы присмотримся к ситуации внимательнее, нам станет очевидно, что Берлингтон скорее завершает традицию предшествующего XVII столетия, начатую некогда Эранделом, нежели открывает своей деятельностью новый век.

Ричард Бойл, 3-й граф Берлингтон и 4-й граф Корк, наследует свой титул в девятилетнем возрасте, и это во многом определяет его дальнейшую жизнь, в которой безусловным приоритетом становится политическая карьера. Его Grand Tour, обязательное по завершении университетского образования путешествие, вынужденно обрывается по причине того, что достигшего совершеннолетия аристократа ждет государственная деятельность, и он сразу же занимает ряд важных постов. Знание архитектуры остается в основном пока «книжным»: мы знаем, что Берлингтон подписывается на тома «Британского Витрувия» К. Кэмпбелла.

Лишь в 1719 г. ему удается совершить свое второе путешествие в Италию. В отличие от поездки, предпринятой пятью годами раньше, молодой граф в этот раз едет исключительно по собственной инициативе с весьма конкретной, определенной целью – как можно более полно изучить архитектуру Палладио. В Италии он знакомится с У. Кентом, впоследствии прославленным «отцом английского садоводства», именно с этого времени начинается их сотрудничество, продолжавшееся до конца жизни.

Берлингтон становится центром определенного артистического круга, в него входят архитекторы, художники, писатели. Они формируют новый вкус в архитектуре и садоводстве, воплотившийся в пейзажном парке с включенным в него усадебным домом в строгих палладианских формах. Деятельность этого кружка многогранна: это и издания (именно с подачи Берлингтона Кент издает графическое наследие А. Джонса), это и сады (сад лорда Берлингтона в Чизике – первая проба Кента, активность которого в этой сфере была впоследствии столь высока, что современники сложили поговорку: «Магомет придумал рай, а Кент создал их во множестве»), это, наконец, архитектурные проекты (Берлингтон выступал автором в том числе и общественных сооружений, например зала для ассамблей в Йорке).

Собственно архитектура Берлингтона – материя давно и хорошо изученная. Поэтому воспользуемся блестящим анализом

архитектурных форм, проведенным в свое время Р. Виттковером³ и Дж. Саммерсоном⁴. Нам это будет важно, поскольку позволяет представить себе архитектора как определенный, характерный для эпохи типаж.

Виттковер первый обратил внимание на своеобразную выделенность, подчеркнутость, заостренность архитектурных форм у Берлингтона, он назвал это метафорически термином *стаккато*. Не менее любопытны и наблюдения Саммерсона, который опровергает распространенное представление о Чизик-хаусе как только лишь о миниатюрной копии виллы Ротонда. Со свойственной ему дотошностью он находит прототипы его фасадной структуры и интерьеров, обнаруживая различные заимствования как из Палладио (палаццо Тьене), так и из других источников (Скамоцци, А. Джонс и т.д.).

Такого рода эклектизм вполне объясним, если мы примем во внимание тот факт, что, как неоднократно замечали исследователи, знакомство Берлингтона с классической архитектурой было, главным образом, книжным, увражным, несмотря на год, проведенный в Италии. Отсюда такое пристальное внимание к детали, ее безупречная графика, безукоризненная красота планировочных решений и при этом подчас отсутствие целостного видения объемно-пространственной композиции. Это характерно для английского палладианства в целом, но в особенности для направления, связанного с именами Берлингтона и Кента. Архитектор относится к классическому наследию как к своеобразному *вокабулярию*, из которого к случаю выбирается подходящая цитата. Кстати, важно помнить, что Чизик-хаус возникает не вместо, а помимо старого усадебного дома, являясь по своей функции вместилищем коллекции и библиотекой, а по характеру изящной пристройкой, своего рода багателью в старом усадебном комплексе.

Наивное желание перенести Италию к себе домой, которое мы наблюдали в Хаурде, здесь также имеет место. Однако, в отличие от Хаурда, масштаб значительно редуцируется, поскольку здесь переносится более чем один объект. Ведь и парк Кента – это прежде всего набор известных живописных картин, воплощенных в живой природе (вспомним, что Кент начинал свою артистическую карьеру именно как живописец и копиист). Заме-

³ *Wittkower R. Palladio and Palladianism. NY, 1974.*

⁴ *Summerson J. Architecture in Britain 1530–1830. L., 1953.*

тим, что впоследствии эта тенденция окажется очень живучей, и многочисленные миниатюрные храмы в Тиволи, так же как и виды, заимствованные из картин Лоррена, Пуссена и Розы, заполнят английские парки.

Таким образом, лорд Берлингтон действительно открывает своей творческой практикой ряд направлений, основополагающих для деятельности английских лэндлордов-дилетантов XVIII столетия. Однако сам он скорее последний из замечательных аристократов века – предшественника, из тех, кого называли *virtuosi, cognoscenti* (кстати, еще один часто употребляемый эпохой термин), но не из тех, кого хобби заставило бросить государственную службу или привело к разорению. Эпидемия радикальных перемен, приведшая к тому, что тысячи землевладельцев начали, как тогда говорили, «двигать землю», вырубать старые парки и перестраивать дома, разразилась двумя десятилетиями позже.

Почва для этого была загодя подготовлена рядом изданий. Одни из них, подобно упомянутым статьям Эддисона, формировали в определенном направлении общественное мнение и вкус, другие служили руководством к действию для желающих заново обустроить свой дом и парк. В качестве подобных книг-образцов в начале века служили «Британский Витрувий» К. Кэмпбелла и «Иконография рустика» С. Свитцера. В последующие десятилетия появится целое море практических руководств, и подобная ситуация будет сохраняться на протяжении многих десятилетий. Ситуация «сам себе архитектор» или «сам себе садовник» не является теперь исключительной, как это было в начале века. Теперь мы сталкиваемся с таким множеством примеров, что поневоле приходится отбирать наиболее любопытные. Позволим себе остановиться всего на двух аспектах интересующей нас темы.

Прежде всего невозможно обойти молчанием тот факт, что именно дилетанты активно развивают в современниках интерес к готическим формам в архитектуре. Уже протеже Берлингтона, У. Кент, издает ряд теоретических работ, а также делает ряд проектов в этом ключе. Но главными фигурами, конечно, являются два джентльмена, фактически синхронно построившие две знаменитые готические усадьбы – это С. Миллер, спроектировавший аббатство Лакон, и Х. Уолпол, хозяин Строберри-хилла.

Оба они – характерные представители того нового слоя землевладельцев, который появился, как мы заметили, к середине века. С. Миллер – выходец из торговой среды, скромный сквайр, отличавшийся, по отзывам современников, редкой об-

питательностью и добросердечием, охотно снабжавший друзей и соседей проектами своих замков-руин (sham-castle). Именно в этом узком жанре он более всего прославился. «Готика» малых форм – его конек, хотя он проектирует в этом стиле и усадьбы, нередко выступая в соавторстве с другими архитекторами.

Вообще надо заметить, что такого рода совместное проектирование было формой, которая применялась довольно часто. «Комитет вкуса», создавший Уолполу Строберри-хилл – самый известный, но отнюдь не единственный пример. В отличие от Миллера, Уолпол как раз и являет нам образец такого любителя изящного, нисколько не обладающего профессиональными навыками, но при этом имеющего репутацию безукоризненного арбитра.

Чтобы понять, как сложилась подобная репутация, следует вспомнить, что в качестве сына всемогущего премьер-министра Р. Уолпола он с самого рождения принадлежал к социальной элите. В том, что, как замечали окружающие, он знал весь свет, а весь свет знал его, вряд ли есть большая доля преувеличения. Волею судеб он, в отличие от Берлингтона, не был старшим сыном в семье, что освободило его от многих тягостных общественных обязанностей. Этот «танцующий сенатор», как называл себя сам Уолпол, сознательно и решительно избирает для себя удел частного человека, наблюдателя жизни. И он им становится *par excellence*.

Тридцати лет от роду он приобретает сравнительно небольшой участок земли, но в чрезвычайно престижном месте, на Темзе, где к тому времени многие аристократы уже выстроили себе небольшие дома в удобной близости от столицы. Уолпол тоже строит небольшой дом, правда, у него, в отличие от титулованных соседей, этот дом основной, ведь он не наследует родовые поместья. Мысль построить его в готическом ключе как раз и была продиктована малыми размерами. Так же, кстати, как и считающаяся новаторской асимметричная планировка.

Строительство усадьбы Строберри-хилл – лишь одна из сторон многогранной деятельности ее хозяина и, пожалуй, эта сторона все же не была главной. Х. Уолпол, этот досужий человек, завсегдатай столичных гостиных, мастер эпистолярного жанра и салонной беседы, был, как известно, и автором первого готического романа «Замок Отранто». Связи, существующие между этим литературным произведением и архитектурой Строберри-хилла, хорошо прослеживаются. Именно этот роман определяет смысловые доминанты в усадебном ансамбле и является ключом

к его прочтению. Усадьба Уолпола – один из самых известных, но отнюдь не единственный пример в таком роде.

Имения литераторов – отдельная и весьма интересная тема. Открывает ее, конечно, знаменитый сад А. Попа в Твикенхэме. Все и всегда начинают с него историю английского пейзажного парка. Однако надо заметить, что хотя это действительно один из первых, но далеко не типичный образчик нового стиля. От многочисленных творений Кента его отличают прежде всего размеры: не сотни гектаров земли, а всего лишь два, размер почти игрушечный с точки зрения современников. При этом на этих двух гектарах земли действительно есть все главное, что должно быть в саду нового стиля. Поэт как бы наглядно демонстрирует правила садового искусства, провозглашенные им в «Послании к Берлингтону»:

He gains all points who pleasingly confounds
Surprises, varies and conceals the bounds⁵ –

Знаменитые три принципа: неожиданности, разнообразия и скрывания границ точно соблюдены.

Однако главная достопримечательность сада – грот с видом на Темзу, в котором поэт собирал привезенные ему на память друзьями из разных мест камни и раковины. Вкусы, увлечения, воспоминания хозяина – лейтмотив этого проекта. Сад слишком мал, для того чтобы можно было выделить в нем частную зону, так называемый *privy garden*, собственный садик, но он весь является таковым. Это смещение акцента с общественного на частное уже в первой четверти столетия чрезвычайно интересно наблюдать. Сад не столько свидетельствует о социальном статусе, сколько отражает личный вкус и образ жизни владельца. Современники рисуют нам идиллическую картину: сам поэт с удовольствием трудится в своем садике. В ней можно увидеть как воздействие этики наступающей эпохи Просвещения (вспомним знаменитую вольтеровскую максиму), так и характерную национальную склонность к хобби. К слову сказать, впоследствии и вплоть до наших дней именно это хобби будет считаться типично английским.

Но, пожалуй, крайний пример увлеченности своим хобби, когда это хобби довело владельца до полного разорения, – поэт

⁵ Тот достигает всего, кто умело совмещает неожиданность, разнообразие и скрывание границ.

У. Шенстон и его имение Лизоуз (1745–1763). Это тоже, в общем, сравнительно небольшой сад (60 га). По крайней мере, имение недостаточно большое, для того чтобы его лэндлорд мог позволить себе выделить земли собственно под парк. Вместо этого Шенстон придумал превратить все свое земельное владение в парк, не уничтожая при этом его экономической рентабельности. Так появилась украшенная ферма *ferme ornée*.

В Лизоуз, как и в Строберри-хилл, началось буквально массовое паломничество, поэтому мы имеем множество его описаний. Здесь можно прочесть и о полевых изгородях, увитых розами, и о тщательно подобранных по цвету (чтобы составлять красивое пятно) стадах, и о знаменитой тропе влюбленных, вдоль этой тропы стояли скамьи с поучительными надписями и т.д. Шенстон как типичный человек эпохи Просвещения, конечно, очень дидактичен, а многие его затеи предвосхищают сентиментализм. Хозяин стремится подчинить все владение своему поэтическому замыслу, и потому улучшениям не видно конца до тех пор, доколе они не приводят его к финансовому краху. Затея приобрела со временем несоразмерный реальным возможностям масштаб, и ситуация вышла из-под контроля. Печальная судьба этого мероприятия в какой-то мере предвосхищает своим безрассудным дерзанием самый яркий, масштабный и тоже потерпевший фиаско проект – построенное уже на заре эпохи романтизма лордом Бекфордом Фонтхиллское аббатство.

Фигура лорда Бекфорда собственно завершает собой блистательную череду английских дилетантов XVIII столетия и одновременно являет собой совершенно новый психологический типаж. Параллели между владельцем Фонтхилла и Х. Уолполом безусловно можно провести: в обоих случаях перед нами готическая усадьба, построенная писателем, проецирующим образы своего литературного произведения на ее архитектуру. Фонтхилл действительно напоминает описания романа «Ватек». Это неоднократно отмечалось в британской историографии (а в отечественной литературе эту тему затрагивает П. Муратов в своем замечательном предисловии к изданию книги 1912 г.). Наиболее яркий пример: знаменитая башня, на которую в романе поднимается герой, составляла главную достопримечательность имения.

Черета малоизвестных профессионалов, постоянно сменявшихся при строительстве Строберри-хилла, исполняла прихоти заказчика – Уолпола, поскольку он сам был яркой творческой индивидуальностью и вдохновителем проекта. В отличие

от Уолпола, Бекфорд лишь задал тему, оставив ее разработку профессионалу. Он прибегнул к услугам знаменитого архитектора Дж. Уайетта. До Фонтхилла, в 1785 г., этот архитектор построил усадьбу Ли Прайори в Кенте, это «дитя Стробрерри», как назвал ее Уолпол. Так что в Фонтхилле готические формы настолько же соответствовали вкусам проектировщика, насколько и вкусам заказчика.

Но, пожалуй, главное отличие все же не в этом. Усадьба Уолпола со всеми ее готическими причудами оставалась комфортабельной и уютной. Ворота ее, так сказать, всегда были распахнуты навстречу толпам посетителей. Стремление поделиться своими идеями, похвастать своими новшествами и затеями было типично для той эпохи и того круга, к которому принадлежал хозяин.

Бекфорд же начинает строительство с того, что возводит по периметру владения знаменитый «барьер», многометровую стену – своеобразный ответ подвергнутому его остракизму обществу. Им движет отнюдь не желание улучшения, скорее он хочет во что бы то ни стало как можно скорее реализовать свою безумную фантазию. Строительство идет, не прекращаясь ни на минуту. Ночью оно продолжается при свете факелов. Знаменательно, что как только стройка завершилась, заказчик тотчас потерял к Фонтхиллу интерес и вскорости продал его: похоже, что для него важен был сам процесс реализации замысла. Да в общем здание было по-настоящему и не приспособлено для обитания. Выстроенное наспех и имеющее совершенно не функциональную систему планировки, оно скорее напоминало фантастическую театральную декорацию или разросшийся до гигантских размеров замок-руину. Заброшенное и новыми хозяевами, оно какое-то время стоит, разрушаясь, пока не оказывается поглощенным пламенем пожара.

Сама история этой усадьбы по своему духу как нельзя более близка эпохе романтизма, как, впрочем, и дальнейшая биография ее первого владельца, вскоре после продажи имения покинувшего Британские острова и нашедшего свою смерть в далекой средиземноморской стране. Бекфорд являет собой тот хорошо известный образ экстравагантного денди, полупомешанного чудака и независимого оригинала, ставшего в XIX столетии своеобразной визитной карточкой Британии на Континенте. Он в своем роде диаметрально противоположен рассмотренному нами типу лэндлорда XVIII в., в котором страстная преданность своему хобби уравновешивалась искренним желанием послужить ближ-

нему своими improvements, а общительность и непереносимое стремление поделиться своими достижениями с соотечественниками – твердо отстаиваемым правом на оригинальность.

Впрочем, этот тип вовсе не исчезает к концу столетия. Просто характер хобби несколько меняется. На смену моде быть самому себе архитектором и садовником приходит новое поветрие: в последней четверти столетия двое сквайров-соседей Р.П. Найт и Ю. Прайс, а также викарий, уроженец Озерного края, У. Гильпин создают теорию живописного. Изданные ими сочинения породят повальное увлечение акварельной живописью, массовое паломничество в Озерный край и создадут у множества англичан привычку «осматривать местность глазами людей, привыкших рисовать» (как пишет Дж. Остин в своем романе «Нортенгерское аббатство»).

История акварельной живописи в Англии – это тоже во многом история дилетантов, способствовавших рождению феномена английского пейзажа XIX столетия. Здесь бы нам следовало говорить о том, чем был сэр Джордж Бомонт для начинающего Констебла или кружок доктора Монро для Тернера. Но это уже тема для другого исследования.

Елена Лебедева

Любительство в русской императорской семье. Августейшая свекровь и ее невестка

Екатерина II и ее невестка Мария Федоровна, как свидетельствуют о том многочисленные источники и сохранившиеся произведения, немало времени отдавали тому, что мы сегодня назвали бы любительским творчеством. До сих пор не привлекавшая специального внимания исследователей эта часть культурного быта императорской фамилии может рассматриваться в нескольких контекстах: и в рамках дилетантизма, характерного для просвещенной части общества в конце XVIII – начале XIX в., и в ракурсе исторического исследования быта русских царей, и как интересный аспект русско-германских связей (обе привезли из родной страны определенные привычки и нормы быта), и как предмет гендерного изучения.

В рамках настоящей статьи, предлагая вниманию читателя до сих пор малоизвестные факты, мы лишь наметим канву возможного дальнейшего исследования.

Первые имена, которые могли бы открывать историю женского творчества в России, – это имена представительниц царского дома. Именно они возглавляли и руководили в средневековой Руси художественными мастерскими золотного шитья¹.

¹ Вышивание – одно из древнейших искусств, известных многим народам мира, в том числе и славянам. На Руси им по преимуществу занимались женщины. Вышивкой украшали одежды и предметы быта.

Среди мастерских особенно выделялись великокняжеские и царицены светлицы² (XV–XVII в.), светлица княгини Ефросинии Старицкой, тетки Ивана Грозного (50–60-е годы XVI в.), мастерские в доме боярина Дмитрия Ивановича Годунова (70–90-е годы XVI в.) и светлица «именитых людей» Строгановых, их произведения известны с конца XVI до начала XVIII в. Каждая мастерская имела свой почерк, который исчезал со смертью ее хозяйки, что говорит о значении ее индивидуальности и авторства в создании шитых произведений.

От вкуса и умения мастериц зависело все: фактура и цвет подобранной для фона ткани, способ положения нитей, сочетание шелков и золота, применение камней и жемчуга. Иностранцы, бывавшие в Москве, не раз отмечали: «Лучшее, что умеют здесь женщины, – это хорошо шить и прекрасно вышивать шелком и золотом»³.

При замкнутом, теремном образе жизни, который вели женщины в высших слоях древнерусского общества, шитье церковных пелен было той областью, где они могли проявить свои таланты. В шитье в большей степени, чем в других видах древних искусств, благодаря избранным сюжетам и надписям проявляются мысли и намерения мастериц – моление о здравии, о победе над врагами⁴.

В период реформ Петра I в страну потянулись иностранные мастера, привнесшие в искусство Нового времени художественный опыт Западной Европы. Одновременно с этим среди представительниц царского дома интерес к домашнему

Искусство это было распространено среди всех слоев населения как городских, так и сельских.

С принятием на Руси христианства как государственной религии (988 год) вместе с новой верой, с христианским храмом, фреской и иконой в Россию из Византии пришло и искусство изобразительного (или лицевого) шитья. Имея богатые традиции, оно вскоре получило на Руси широкое развитие.

² Первоначальное значение светлицы в это время приобретает несколько иное значение (изначально это часть крестьянского жилища восточных славян, светлая парадная комната преимущественно в верхней части дома), теперь же светлицей называется помещение для занятий ремеслом, домашним творчеством.

³ *Маясова Н.А.* Древнерусское искусство. Золотое шитье // Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV–XX веков. М., 2002.

⁴ Там же.

творчеству, видимо, утрачивается, о чем можно судить по отсутствию каких-либо произведений домашнего творчества в этот период. Происходит смена моделей культурного быта: от древнерусского, средневекового – к европеизированному, более светскому; изменяется социальный и религиозный статус ремесла и представлений о царских функциях.

В эпоху правления дочери Петра I Елизаветы Петровны, царствование которой считается «одной из самых художественных страниц русской истории»⁵, создается крупнейший центр художественного образования – Академия художеств, сыгравшая в XVIII и XIX вв. определяющую роль в развитии как художественного образования, так и русского искусства в целом.

Императрица Екатерина Великая долго и успешно управляла Россией, с эпохой ее царствования связан значительный этап становления государственной системы в области образования «человека и гражданина», создания «нового порождения»⁶. Помимо глобальных государственных преобразований она успешно реализовала себя и как талантливая дилетантка в области литературы и искусства. В некоторой степени ее художественные способности были обусловлены и спецификой воспитания: в немецких землях существовала давняя традиция обучения принцесс рисованию и живописи. Часто правительницы или державные супруги вели большую меценатскую деятельность. Будучи сами художницами-дилетантками, они способствовали развитию художественного образования в своих владениях. Например ученица французского живописца Лиотара Каролина Луиза принцесса Баденская организовала в Карлсруэ в 1755 г. Академию изящных искусств⁷. Курфюрстина Августа Гессен-Кассельская также прославилась у себя на родине как художница и покровительница изящных искусств⁸. В соответствии с эстетическими воззрениями своего времени и устойчивой традицией София Фредерика Ангальт-Цербская (в будущем российская императрица Екатерина II) полностью реализовала свои политические

⁵ *Врангель Н.Н.* Императрица Елисавета и искусство ее времени // Свойства века. Статьи по истории Русского искусства барона Н.Н. Врангеля. СПб., 2001.

⁶ *Александрова Е.Я.* Становление и развитие системы художественного образования в России XVIII – начала XX века. М., 1997.

⁷ *Маркина Л.А.* Художницы в России: от барокко до модерна // Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV–XX вв. М., 2002.

⁸ Там же.

амбиции и художественные способности на русской почве. «Монархическое начало имело в ней самого достойного представителя», – писал о ней историк А.Г. Брикнер⁹.

Первые годы жизни в России великая княгиня посвятила самообразованию. Она много читала, и первыми книгами, прочитанными ею по совету шведского посланника Адольфа Гюлленборга, были: «во-первых, “Жизнь замечательных мужей” Плутарха, во-вторых, “Жизнь Цицерона”, в-третьих, “Причины величия и упадка Римской республики” Монтескье»¹⁰. Позже юная принцесса познакомилась и с сочинениями Вольтера, которого впоследствии считала своим учителем и, по ее собственному признанию, была обязана ему образованием «ума и головы»¹¹. Энциклопедическое образование, приобретенное ею за 18 лет, проведенных в России до воцарения, стало в дальнейшем основой для ведения государственных и политических дел.

Во 2-й половине XVIII в. в России растет интерес к классическому искусству, и античные образцы пользуются большой популярностью. Пожалуй, впервые развитие художественного направления в Западной Европе и России идет одновременно. Это время ознаменовано идеями Просвещения, являющими безграничную веру в свои креативные силы и породившими культ знания. Идеи «разума» и «природы» питали художественную культуру эпохи, они вызывали к жизни «правдивый» стиль, понимаемый как утверждение вневременных истин, а обращение к античности стало своего рода катализатором новых исканий и отражало представления XVIII в. об этом искусстве. Природа, подчиненная разумному человеческому началу, возделанная и преображенная, как бы превращалась в воспитателя, учителя; неслучайно создание парков в это время выделилось в самостоятельный вид искусства. Все это импонировало личности российской правительницы. Екатерина Великая стремилась сама соответствовать идеалу эпохи и внедрить идеи Просвещения в общество через универсальное образование, распространенное в создаваемых ею учебных заведениях.

Особую роль в распространении классического стиля в искусстве играла поддержка людей государства и правительства, а также участие в сложении стиля коллекционеров, меценатов,

⁹ Степанова С.С. Личность Екатерины II// Екатерина Великая и Москва. М., 1997. С. 189.

¹⁰ Записки императрицы Екатерины Второй. СПб., 1907. С. 62.

¹¹ Степанова С.С. Указ. соч. С. 53.

любителей искусства. Известный исследователь русского искусства В.С. Турчин пишет, что Шувалов, например, уехавший из Парижа в Рим в конце 1760-х годов, высылал книги в Академию, включая «гравюры Пиранези», помогал заказам произведений для Екатерины II¹².

В совершавшейся под эгидой разума переоценке природы и античной древности конечной целью было воспитание нового человека. Искусство этого времени обучало и поучало, и в этот процесс включались все его виды и жанры. Екатерина Великая вполне в духе своего времени много внимания уделяла самосовершенствованию, и ее индивидуальность находила выражение во многих ипостасях.

Непоколебимая вера в свои силы способствовала тому, что великая княгиня Екатерина Алексеевна пробовала себя в разных областях знаний, в литературе и искусстве. Специальных исследований именно художественного творчества Екатерины Великой нет, однако специалисты часто в своих трудах упоминают о незаурядных творческих способностях императрицы. В 1819 г. Павел Иванович Сумароков так отзывался о ее таланте писательницы: «Творения ее полезны, соответствуют своею важностью пространному ея уму, и уделяемое от царских занятий на опыте время. Она сочиняла записки Российской истории с великой точностью эпох древности, перевела одну главу из Велисария. Ее всемирный словарь одним своим названием представляет всю важность предприятия. Слог Екатерины чист, краток, ненапыщен. Театральные пьесы суть произведения одного, двух дней, для шутки, своего общества, однако ж приметны в некоторых из оных замысловатость, острота, и они служат доказательством, что музы не отлучались от трона»¹³. Ее литературные труды хранятся в собраниях российских музеев и архивах: рукопись «О Москве и москвичах» (середина XVIII в., РГАДА. Ф. 10); «Сказка о царевиче Хлоре» (1783, РГАДА); «Опера комическая “Февей”» (1789, РГАДА)¹⁴. Художественный талант Екатерины II выразился в основном в произведениях декоративно-прикладного

¹² Турчин В.С. Проблемы русского искусства второй половины XVIII – начала XIX века в контексте изучения западноевропейского неоклассицизма // Русский классицизм второй половины XVIII – начала XIX века. М., 1994. С. 144.

¹³ Сумароков П.И. Черты Екатерины Великой. СПб., 1819. С. 352.

¹⁴ Екатерина Великая. Русская культура второй половины XVIII века. Каталог выставки. ГЭ. СПб., 1993. С. 64–65.

искусства: костяные шахматы¹⁵, собственноручно вырезанные императрицей в 1766 г. (Музей-заповедник «Московский Кремль»)¹⁶. Поражает профессионализм, с которым сделана столь трудоемкая работа: каждая фигурка отшлифована и имеет тончайшую резьбу, по предположению Д. Иванова¹⁷, шахматы предназначались в подарок И.И. Бецкому, по заказу которого для них был выполнен футляр из бархата.

Возможно, резьбой по кости и камню императрицу увлек один из ее фаворитов – Александр Ланской. После его ранней и неожиданной смерти (1784) Екатерина на короткое время охладела к геммам, но после 1785 г. увлечение вспыхнуло с новой силой, постоянно подпитываясь страстным поклонением этому искусству нового любимца – Александра Матвеевича Дмитриева-Мамонова. Именно «красный кафтан», как называла его венценосная покровительница, способствовал приобретению в 1787 г. знаменитой коллекции «антиков» герцога Орлеанского. В благодарственном письме к зарубежному другу, барону А. Гримму, императрица выражала свои чувства, рожденные созерцанием резных камней: «Одному Богу известно, сколько радости дается ежедневным общением со всем этим. Это неисчерпаемый источник познаний»¹⁸. А своему секретарю, небезызвестному А.В. Храповицкому, как-то сказала, что интерес к антикам – «это дело императорское»¹⁹. Огромное собрание гемм императрицы могли видеть только избранные, оно хранилось в особом кабинете

¹⁵ Шахматы в футляре. Около 1766 г. Россия. Петербург. Кость, дерево, кожа, металл, бархат, галун; токарная работа, тонировка, тиснение золотом, литье. На корешке футляра: *Шахмат: точение ЕЯ ИМПЕРАТОРСКИМЪ ВЕЛИЧЕСТВОМЪ. ЕКАТЕРИНОЮ ВТОРОЮ. получены 1766 год:февраля 25 дня.* Футляр – 30x26x7; высота фигур от 5 до 10. Поступление: 1923 из ГМФ Музей-заповедник «Московский Кремль» ДК-1503/1-32.

¹⁶ Там же.

¹⁷ Иванов занимал должность заведующего Оружейной палатой в 1922–1930-х годах.

¹⁸ *Щукина Е.С.* Ломоносов и русское медальерное искусство // Ломоносов: Сб. статей и материалов. М.; Л., 1960. Вып. IV. С. 251, 253; *Она же:* Два века русской медали: Медальерное искусство в России 1700–1917 гг. М., 2000. С. 63; *Каган Ю.О.* Еще раз о Доршевой серии портретов русских князей и царей. Историографический аспект и новые материалы // Из истории петровских коллекций. Сб. научных трудов. Государственный Эрмитаж. СПб., 2000. С. 27–65.

¹⁹ *Гаврилова Л.М.* Русская историческая мысль и медальерное искусство в эпоху Екатерины II. СПб., 2000. С. 207–257.

Зимнего дворца в специально заказанных шкафах работы Д. Рентгена. Увлечение глиптикой вело дальше. Дмитриев-Мамонов сам пытается резать твердые камни и даже ставит на одной из собственных печатей свое имя. Екатерина II заинтересовалась изготовлением слепков с камей. Чаще всего после обеда, слушая чтение почты, Екатерина делала слепки из папье-маше. Инталы (геммы), полученные из мягкой мокрой бумаги, превращались в «полые камеи», которые тонировались, оправлялись в благородный металл и становились подарками из рук самой царицы. Например медальон, имитирующий камею, был подарен графине Браницкой, о чем свидетельствует надпись на обороте. В том же 1795 г. будущая теща великого князя Константина, принцесса Августа-Каролина Саксен-Кобургская, получила из рук Екатерины II «медальон с слепком бумажным антика, бриллиантами осыпанный»²⁰ в оправе от ювелира Я. Дюваля.

Однако вершины мастерства императрица достигла в медальоне с миниатюрой на античный сюжет²¹, навеянный преданием о Гае Муции Сцеволе – юноше, пробравшемся в лагерь этрусков с целью убить их царя Порсену. Будучи схваченным, он сам положил правую руку в огонь, продемонстрировав мученичество во имя долга. Этот сюжет мог импонировать Екатерине II, поскольку аллегорически намекал на то, что, заняв российский престол, она принесла себя в жертву ради благоденствия страны (1795, Музей-заповедник «Московский Кремль»²²). Используя бумагу и подцветку черной гуашью, императрица полностью смогла симитировать материалы, которые часто использовались для камей: рельеф из кости на ониксе. Изображение имеет несколько планов, художнице удалось сделать рельеф объемным, что говорит о хорошем знании основ перспективы.

²⁰ Гаврилова Л.М. Екатерина II – автор проектов медалей на события русской истории // Нумизматика на рубеже веков. Труды Государственного Исторического музея. Вып. 125. Нумизматический сборник. М., 2001. Ч. XV. С. 343–357.

²¹ Медальон, 1795. Россия, Петербург, золото, бумага, стекло; тиснение, гуашь. Без клейма. В нижней части миниатюры гуашью подпись: 1795. На оборотной стороне медальона – гравированная надпись: РАБОТЫ ИМПЕРАТРИЦЫ ЕКАТЕРИНЫ ВТОРОЙ, ПОЖАЛОВАНЫ ЕЮ ГРАФИНИ БРАНИЦКОЙ. 2,9-2,3. Поступление: до 1940; источник неизвестен. Музей-заповедник «Московский Кремль». ДК-746. Следы пайки на оправе свидетельствуют о том, что миниатюра была вмонтирована в какой-то предмет, возможно, в крышку табакерки.

²² Екатерина Великая и Москва. Выставка ГТГ. М., 1997. С. 65.

Обратившись к истокам появления камейных портретов в глиптике и стекле эпохи царствования Екатерины II, надо вспомнить, что древнее искусство резьбы по камню, получившее блестящее развитие в эпоху античности, затем – Ренессанса, всегда было предметом коллекционирования. В России интерес к «резному искусству», или «камейному художеству», проявился во 2-й половине XVIII в., и, как уже отмечалось ранее, императрица Екатерина II обратила внимание на «антики» и занялась их собирательством. Через своих европейских корреспондентов, прежде всего особо доверенного – барона А. Гримма, она заказывала приобретение известных коллекций и уже к 1780 г. стала обладательницей одной из самых крупных дактилиотек (собраний драгоценных камней и гемм).

Живописных работ императрицы, вероятно, не так много, на сегодняшний день исследователям известны лишь две из них: в Ойтине (ФРГ) сохранилось раннее произведение, выполненное Екатериной Алексеевной, – натюрморт «Цветы»²³, также руке императрицы приписывают рисованную обложку театрального либретто «Феб»²⁴.

Императрица, следуя многовековой традиции женской модели поведения, уделяла время и домашнему рукоделию, хотя не испытывала к этому особого тяготения. П.И. Сумароков в своем сочинении «Черты Екатерины Великой» упоминает, что «после обеда она садилась за рукоделие; шила мастерски по канаве, вязала из шерсти на длинных спицах одеяла, фуфайки»²⁵.

Как и большинство произведений любительского искусства той эпохи, творческие упражнения императрицы были направлены исключительно на домашнее употребление: подарки родным и близким (исследование судьбы многих из этих даров затруднено отсутствием архивных материалов). Однако деятельность августейших особ всегда служит предметом особого восхищения, и чем выше ранг особы, создавшей любительскую работу, тем вероятнее, что эта вещь сохранится в частных и музейных коллекциях.

Волею судеб Екатерина Алексеевна выбрала в жены своему сыну Павлу не менее талантливую особу, чем она сама.

Небольшой биографический экскурс, на мой взгляд, поможет понять, каким образом формировалась судьба самой художественно одаренной русской императрицы.

²³ Маркина Л.А. Художницы в России: от барокко до модерна // Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV–XX веков. М., 2002. С. 55.

²⁴ Каменецкая Н.Ю., Юрасовская Н.М. Искусство женского рода. // Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV – XX веков. М., 2002. С. 19.

²⁵ Сумароков П.И. Черты Екатерины Великой. СПб., 1819. С. 94.

Мария Федоровна по происхождению принадлежала к одному из мелких германских княжеских домов, ее мать, Фредерика-София, дочь маркграфа Бранденбург-Шведского, была родной племянницей Фридриха Великого, а отец – Фридрих-Евгений, находившийся с юных лет на Прусской службе, – третий сын владетельного герцога Вюртембергского Карла-Александра. В 1753 г. родители Марии Федоровны сочетались браком в Берлине. По условиям политической ситуации, существовавшей тогда в Германии, ни новобрачные, ни будущее их потомство не могли, по мнению историков (в частности Е.С. Шумигорского), рассчитывать на блестящую карьеру в политике, но судьбе было угодно решить иначе: Фридрих-Евгений, пережив двух старших братьев, стал владетельным герцогом Вюртембергским; старший его сын – Фридрих (по милости Наполеона) стал первым королем Вюртембергским, а старшая дочь – София-Доротея-Августа-Луиза – русской императрицей, приняв имя Мария Федоровна.

Судьба дочери, безусловно, волновала родителей Софии-Доротеи, ее мать не могла не помнить семейного предания о том, как ее отца русский царь Петр I прочил в женихи будущим императрицам: сначала Анне Иоанновне, а затем и Елизавете Петровне. Родители юной принцессы приложили все старания к наилучшему ее воспитанию. Обучение принцессы началось довольно рано, учиться писать и читать она стала в шесть лет, что для того времени было редкостью. Первоначальное образование проходило под наблюдением матери и с помощью гувернантки. На 9-м году жизни принцессу стали знакомить с историей и географией, на одном из таких уроков она познакомилась с Русской историей в лице одного из самых великих ее деятелей – Петра Великого.

Весной 1768 г. известный агент Екатерины II при германских дворах, Ассебург, которому было поручено подыскать среди германских принцесс невесту для Павла Петровича, посетил, будучи проездом через Померанию, семейство Фридриха-Евгения. Юная принцесса София-Доротея произвела на него самое благоприятное впечатление, о чем он и написал Екатерине. Действительно, по мнению современников, видевших ее, и в том числе по описанию госпожи Оберкирх, одной из близких знакомых дома Вюртембергских герцогов, «принцесса Доротея была хороша как Божий день; высокого роста, стройная, она соединяла с тонкими, правильными чертами лица благородный и величественный вид. Она рождена была для короны». София-Доротея была любимицей семьи и всех окружающих. Идеал ее матери начи-

нал воплощаться в дочери: «при необычном развитии чувства в принцессе Софии уже в это время проявилась способность к хозяйству, порядку».

В 1775 г. принцессе Софии-Доротее исполнилось 16 лет, возраст, «когда она уже сделалась предметом искательства со стороны женихов». К принцессе стал свататься наследный принц Гессен-Дармштадтский Людвиг, родной брат первой жены Павла Петровича. Родители восприняли это предложение как весьма выгодное для себя, но свадьбе не суждено было произойти. Новый неожиданный поворот в судьбе Софии-Доротее произошел весной 1776 г., когда в далекой России, в Санкт-Петербурге, скончалась первая жена Павла Петровича – великая княгиня Наталья Алексеевна.

Наслышанная о красоте и благовоспитанности Вюртембергской принцессы Софии-Доротее-Августы-Луизы, Екатерина II не желала себе другой невестки, и уже спустя три дня после смерти Натальи Алексеевны она писала госпоже Бьеми о невозможности брака между Людвигом и Софией-Доротеей, так как он совсем ее не стоит.

Екатерина II очень тепло относилась к принцессе, судьба которой так напоминала ее судьбу. В письмах к Гримму она писала: «Не знаю, но с 1767 года, [когда Екатерина стала искать невесту для Павла Петровича. – *Е.Л.*] я всегда чувствовала особое предпочтение к этой девочке. Разум, который, как вы знаете, руководит инстинктом, заставил меня предпочесть другую: потому что крайняя молодость Софии-Доротее не позволила мне привести свои мысли в исполнение в то время, и вот, когда я считала ее потерянной навсегда, событие самое несчастное возвращает меня к предмету особого моего предпочтения...»²⁶

Через четыре месяца принцесса София была уже в России.

После помолвки принцессы Софии-Доротее и Павла Петровича Екатерина II жаловала ей и ее матери орден Святой Екатерины, девизом которого были слова: «За любовь и отечество». В письме к своей будущей невестке императрица писала: «Получив знаки ордена Св. Екатерины, вы будете носить знаки любви и отечества. Вот, что говорит вам через меня Россия, простирающая к вам свои руки»²⁷.

Екатерина II хотела, чтобы немецкая принцесса как можно быстрее «обрусела», и эту надежду она выражала в письмах

²⁶ *Шумигорский Е.С.* Биография императрицы Марии Федоровны. СПб., 1892. Т. I. С. 84.

²⁷ Там же. С. 92.

к матери Софии-Доротеи, принцессе Фредерике-Софии: «Ваши услуги вполне соответствуют девизу этого ордена: ваша дочь есть подарок, который вы делаете отечеству».

Уже на следующий день после приезда в Россию София-Доротея занялась изучением православной веры под руководством архиепископа Московского Платона, объяснявшего со своей царственной ученицей по-французски; а 14 сентября 1776 г. совершился переход Софии-Доротеи в православие, когда она была наречена Марией Федоровной.

15 сентября состоялось торжественное празднование обручения новой великой княгини с цесаревичем Павлом Петровичем, а 26 сентября было совершено их бракосочетание, которое праздновалось бурно, сопровождаясь рядом придворных торжеств и народных увеселений.

Мария Федоровна очень полюбила своего мужа, трепетно и нежно относилась к Екатерине II. В лице Марии Федоровны императрица обрела добродетельную невестку, привыкшую к тихому домашнему образу жизни. Она была в меру образована, что сама признавала и о чем написала в дневнике: «...нехорошо, по многим причинам, чтобы женщина приобретала слишком обширные познания. Воспитывать в добрых нравах детей, вести хозяйство, иметь наблюдение за прислугой, блюсти в расходах бережливость – вот в чем должно состоять ее учение и философия»²⁸.

Однако жизнь при русском дворе не стала безоблачной и легкой для великой княгини. Судьбе было угодно приготовить для немецкой принцессы тяжелые испытания, но, возможно, именно эти тяготы и способствовали бурному развитию ее художественного таланта, примеры которого до сих пор можно увидеть в музеях не только России, но и Европы и Америки, в частных коллекциях.

12 декабря 1777 г. у Марии Федоровны родился первенец – сын, будущий император Александр Павлович. Имя ему было дано в память Александра Невского – святого, чрезвычайно значимого для Руси и почитаемого в Москве и Петербурге. Крещение Александра Павловича состоялось 20 декабря 1777 г. и праздновалось очень пышно; восприемниками царственного младенца были заочно император германский Иосиф II и король прусский Фридрих II.

²⁸ Лихачева Е. Материалы для истории женского образования в России. Вып. 2.

«Я очень счастлива, – писала Мария Федоровна 24 января 1778 г. Московскому первосвятителю Платону, – что, по воле Всевышнего, исполнились чрез меня чаяния дражайшего нашего отечества»²⁹.

На рождение первенца Екатерина II подарила молодой чете в пяти верстах от Царского Села 362 десятины земли с деревнями: Линна и Кузнецы. Здесь Мария Федоровна задумала основать летнюю резиденцию, которая могла бы устройством своим напоминать ей родной дом. Летом же 1777 г. были выстроены для Павла охотничьи домики «Крик» и «Крак», получившие эти названия в подражание немецким старинным садовым зданиям и охотничьим павильонам.

Павел отказался от своей части подарков в пользу жены, однако имение было названо в его честь – Павловском.

В марте 1778 г. Екатерина II высказала мысль, что родители Александра являются препятствием для воспитания его как будущего российского самодержца. Она видела в нем воплощение лучших своих дум и стремлений. Следуя теориям воспитания Д. Локка и Ж. Руссо, императрица желала, прежде всего, закалить здоровье внука и приучить к перенесению разного рода невзгод.

Устраненная от воспитания своего первенца, Мария Федоровна весь досуг употребляла на пополнение своего образования. Занималась музыкой, рисованием и резьбой по кости и дереву, молодая великая княгиня сочла также необходимым расширить, под наблюдением известного Ф. Эпинуса, круг своих познаний по математике и физике и, кроме того, продолжала брать уроки русского языка у П.И. Пастухова; к этому присоединилось еще изучение географии России, руководимое С.И. Плещеевым, составившим для великой княгини напечатанное впоследствии «Обозрение Российской Империи».

В апреле 1779 г. у Марии Федоровны родился второй сын – Константин. Это имя он получил при крещении, так как Екатерина видела во втором внуке будущего греческого императора по греческому проекту Потемкина.

Разумеется, и Константин поступил на попечение венценосной бабушки, которая начала применять и к нему тот же метод физического воспитания, как и к Александру.

Мария Федоровна вновь оказалась устраненной от воспитания сына, и можно предполагать, что она много сил направляла

²⁹ *Шумигорский Е.С.* Биография императрицы Марии Федоровны. СПб., 1892. Т. I. С. 131.

на обустройство летней резиденции в Павловске и для того, чтобы поддержать свое душевное равновесие.

Вероятно, именно специфика воспитания в родительском доме, вкусы и поведение отца и матери обусловили постоянное стремление княгини к совершенствованию, а возможно, и развило в ней культ личного творчества, любовь к изяществу. Переехав в Россию, Мария Федоровна увлеклась созданием садов и парков, изучала растения и составляла гербарии, что способствовало грамотному распределению деревьев и трав в создании садово-парковых ансамблей. В создании летней резиденции она выступила и как архитектор, и как дизайнер, и как мастер по созданию парковых ландшафтов.

Ансамбль Павловска поначалу как будто воссоздает гармоничный и изящный образ родного ей Монбельяра. В течение 1778–1779 гг. были построены две небольшие дачи, названные именами августейших владельцев: Паульлюст (Павлова Утеха) и Мариенталь (Марьина Долина).

В 1781 г., незадолго до отъезда в длительное путешествие по Европе, Павел Петрович и Мария Федоровна договорились с шотландским архитектором Ч. Камероном³⁰ о строительстве дворца в Павловске и обустройстве парка.

Резиденция в Павловске стала полем деятельности Марии Федоровны. Она участвовала в создании архитектурного и садово-паркового ансамблей путем гармоничного подбора стилей, как для строительства зданий, так и в организации парка. Однако

³⁰ С именем Чарльза Камерона связан первый период в истории создания Павловского дворца и парка – период формирования его основного художественного облика. Один из лучших мастеров классицизма, как известно, родился в Лондоне в семье строительного подрядчика. Архитектуре учился в лондонском цехе плотников. В 1767 г., будучи в Италии, в Риме, Камерон входил в круг знатоков античности и по возвращении в Англию даже издал книгу «Термы римлян» (1772), которая принесла автору широкую известность. В 1779 г. архитектор был приглашен Екатериной II в Россию для строительства терм в Царском Селе. 23 августа 1779 г. императрица писала барону Гримму: «*Сейчас я устроилась с мистером Камероном; родом он шотландец, якобит по убеждениям, большой рисовальщик, воспитанный на классических образцах...*» Вскоре Чарльзу Камерону присвоили почетное звание архитектора ее императорского величества.

В 1780 г. поселившийся в Царском Селе архитектор по поручению царицы приступил к работам по благоустройству Павловска. Тонко чувствуя единство, целостность архитектурно-парковой композиции, он занимался планированием парка, закладывал фундамент дворца, павильоны.

говорить о каком-то новом стиле в архитектуре и садово-парковом дизайне не приходится, так как все приемы, используемые при строительстве зданий и организации регулярного парка, были известны и взяты архитектором из истории развития европейской архитектуры, Мария Федоровна лишь корректировала эти приемы, соотнося вид создаваемого ансамбля со своим восприятием мира, чем иногда вызывала недовольство у приглашенных мастеров.

С особым вдохновением великая княгиня берется за организацию парка, в котором появляются мосты и небольшие павильоны, где она впоследствии любила проводить время: Шале, Молочня, Шарбоньер. Непритязательные, внешне напоминающие деревенские хижинки, они привлекали изысканным убранством интерьеров. Это была типичная для XVIII в. пасторальная тема, игра в пастушков и пастушек, но в ней раскрылась сентиментальная сторона характера Марии Федоровны. Рядом с этими романтическими постройками появились и другие, отражающие эстетику эпохи Просвещения, строгие, классические сооружения: храм Дружбы, Вольер, Колоннада Аполлона. Столь разные по характеру и внешнему облику строения очень удачно соседствовали и дополняли друг друга.

Архитектура, скульптура, декоративно-прикладное искусство, планировка парка – все это постепенно составляло гармоничный ансамбль Павловска. Для создания изысканного облика летней резиденции Павла Петровича и Марии Федоровны Екатериной II были приглашены лучшие зодчие и художники, составившие «золотой фонд» мировой культуры.

В июле 1781 г. благоприятно решается давнее желание Марии Федоровны увидеть Германию и свою семью. Августейшая свекровь разрешила молодым совершить поездку по странам Европы. Большое содействие в этой поездке оказал и правитель Габсбургских (Австрийских) земель император Иосиф II.

Однако непрременным условием Екатерины II было то, что Павел Петрович и Мария Федоровна совершат путешествие инкогнито, чтобы избежать пышных встреч и мелочного соблюдения этикета. По желанию Екатерины II супруги приняли титул графа и графини Северных.

Для лучшего познания России и ее городов им проложили путь за границу через города российской империи: Полоцк, Могилев и Киев. Самый факт подобного путешествия говорит о том, что в российской монархической семье следовали образцам просвещенного образования, в которое обязательно входило

путешествие и знакомство с европейскими странами и их культурными сокровищами.

В начале ноября 1781 г. граф и графиня Северные прибыли в Вену, где Марии Федоровне удалось повидаться с родственниками. Из Вены путешественники отправились на Триест и Венецию. С этого города началось для Павла Петровича и Марии Федоровны знакомство с Италией. Чувство прекрасного и высокого, свойственное душе княгини и развивавшееся в ней в постоянных занятиях изящными искусствами, нашло здесь полное удовлетворение, чему, конечно, способствовало и знание ею итальянского языка.

После Италии путешественники посетили Францию, в которую они прибыли в апреле. В Париже граф и графиня Северные остановились в доме русского посланника, князя Барятинского, соблюдая инкогнито и отклонив торжественные приготовления, сделанные для их встречи Французским двором.

Путешествуя по рекам и каналам Бельгии и Голландии, великокняжеская чета несколько отдохнула от парижской суеты.

В июле 1782 г. они прибыли в Этьуп. В Монбельяре собралась многочисленная германская семья Марии Федоровны для встречи путешественников.

В поездке Павел Петрович и Мария Федоровна продолжали жить заботами о своем новом доме в Павловске и думами о его внутреннем убранстве. Так, Мария Федоровна писала в письме управляющему Павловском К.И. Кюхельбекеру: «Уверяю Вас, что Европа не только не отвратила меня от Павловска, но заставляет еще более ценить»³¹. Павел Петрович и Мария Федоровна использовали каждую возможность для встреч с художниками, скульпторами, бронзовщиками, мебельщиками, давая им заказы для своей резиденции.

Здание Дворца было заложено 25 мая 1782 г. в отсутствие его владельцев. В 1780-е годы по проекту Камерона в Павловском дворце ведется отделка столовой в первом этаже, где предполагались медальоны. Планы и чертежи Дворца присылались на утверждение и тщательно изучались. Зная причастность Марии Федоровны ко всему, что происходило при строительстве летней резиденции, можно предположить, что она собственноручно вносила поправки и в чертежи главного фасада, и в некоторые

³¹ *Мудров Ю.В.* Дворец и парк // Павловск. Павловск, 1994. Вып. 1. С. 142.

детали³². К приезду великой княгини Павловск значительно изменил свой вид: кроме большого Дворца окончены были постройки: Колоннада, Храм Дружбы и Молочня, а также чрезвычайно расширены и обогащены были сад и оранжереи Павловска, семена и растения для которых доставляли даже из-за границы.

Первоначальное здание Дворца будет изменяться неоднократно. После пожара 1803 г. залы реставрируют Андрей Воронихин (1759–1814) и Карл Росси (1775–1849).

Большие закупки в Европе мебели и разного рода художественных предметов были сделаны Павлом Петровичем и Марией Федоровной с ведома императрицы. Можно предположить, что и сама постройка Павловска производилась на суммы, отпускавшиеся императрицей, ведь «расходы на этот предмет были так велики, что их невозможно было, при всей бережливости строителей, покрывать суммами из ежегодного бюджета великокняжеской четы»³³.

Близость Павловска к Царскому Селу, где летом жила Мария Федоровна, позволяла ей самой руководить теперь внутренней отделкой, меблировкой, убранством дворца и садовых зданий. В это время (в мае 1783 г.) из-за границы была доставлена значительная часть предметов, приобретенных великокняжеской четой: из Италии – статуи и разные мраморные вещи, из Голландии – зеркала, из Франции – фарфоровая посуда и изделия знаменитой Севрской мануфактуры. Тогда же принимались меры для водоснабжения Павловска.

Сад украшали беседками и павильонами, стены которых, в соответствии со вкусом великой княгини, состояли из плетеных зеленых драпок (трельяжи). Павловск в короткое время превратился в одну из богатейших и изящнейших летних резиденций в России.

В начале 1785 г. Мария Федоровна выступает как художник по интерьерам и подробно сообщает о своих пожеланиях в письмах управляющему: «Вы должны помнить, добрейший Кюхельбекер, что я Вас настоятельно просила придерживаться светлых красок в столовой, помните даже, что мы решили, что фриз будет нежно-розовый, фон стен яблочно-зеленый, а фон медальонов одного розовый или светло-голубой, а другого сиреневый.

³² *Мудров Ю.В.* Дворец и парк // Павловск. Павловск, 1994. Вып. 1. С. 142.

³³ *Шумигорский Е.С.* Биография императрицы Марии Федоровны. СПб., 1892. Т. I. С. 131.

Я даже помню, что я хотела сделать фон обоих медальонов одного и того же цвета, но что Камерон этого не захотел»³⁴. Однако уже в начале ноября 1785 года Мария Федоровна категорически заявляет, что медальоны должны быть совершенно белыми – иначе будут нарушены правила архитектуры. К сожалению, дальнейшая судьба этих медальонов неизвестна. Ни в одной описи столовой, по утверждению специалистов, изучающих этот вопрос (в частности Е.В. Королева), они не упоминаются.

Эти пожелания были восприняты архитектором болезненно, как знак недоверия, а некоторые исправления его серьезно беспокоили, так как касались строительных конструкций зданий. Вероятно, это и послужило осложнению отношений между владельцами и архитектором, которые привели к отстранению его от работ в 1796 г., а вскоре и к полной «отставке за ненадобностью»³⁵. Тем не менее Дворец был построен и завершено декоративное убранство основных покоев. По указанию Марии Федоровны итальянский зал в центре Дворца был также украшен восемью мраморными медальонами, ныне утраченными.

По мере развития Павловска увеличилось и его население, что привело владельцев к мысли основать благотворительные учреждения. Плодом этого была закладка в Павловске церкви во имя Св. Марии Магдалины (покровительницы Марии Федоровны).

В июле 1783 г. у Марии Федоровны родилась дочь, названная в честь старшего брата Александрой. Екатерина желала третьего внука, и рождение внучки не особенно ее радовало. «По правде сказать, – писала она Гримму, сообщая об этом событии, – я несравненно больше люблю мальчиков, чем девочек»³⁶.

Однако, несмотря на свое неудовольствие от этого, Екатерина II на рождение внучки подарила Павлу Петровичу «мызу Гатчино с тамошним домом, со всеми находящимися мебельями...»³⁷.

Для новорожденной великой княжны Александры Павловны императрица назначила в воспитательницы, по собственному

³⁴ *Королев Е.В.* К вопросу о цвете фонов декоративных рельефов в интерьерах классицизма (замыслы архитекторов и желание владельцев) // Императрица Мария Федоровна. Личность. События. Коллекции. Краткое содержание докладов IV научной конференции “Павловские чтения”. СПб., 1999.

³⁵ *Мудров Ю.В.* Дворец и парк // Павловск. Павловск, 1994. Вып. 1.

³⁶ *Шумигорский Е.С.* Биография императрицы Марии Федоровны. СПб., 1892. Т. I. С. 213.

³⁷ Там же. С. 258.

выбору, вдову генерал-майора, Шарлотту Карловну Ливень, которая впоследствии своими чудесными качествами заслужила расположение Марии Федоровны, и та доверяла ей воспитание всех своих дочерей (Александры, Елены, Марии, Екатерины, Ольги, Анны).

В 1789 г. Марии Федоровне исполнилось 30 лет. Приехав в Россию молодой неопытной девушкой, она в течение 13 лет, при самых затруднительных обстоятельствах, успела приобрести всеобщую любовь и уважение. Она не только не утратила привычки к тихой жизни в небольшом домашнем окружении и к мирным занятиям литературой и искусствами, но и еще более развила их, пользуясь уединением Павловска и Гатчины. Здесь также погружалась в хозяйственные заботы, предметом которых было устройство этих летних резиденций, что для великой княгини имело большое значение: благодаря им она знакомилась с подробностями будничной жизни, столь резко отличавшимися от жизни двора и великосветского общества, сблизилась с людьми, принадлежавшими к самым разнообразным классам общества, и мало-помалу вырабатывала в себе ту «необыкновенную хозяйственную распорядительность, ту привычку к неустанной деятельности, которой она впоследствии удивляла современников».

Управляющий Павловском Кюхельбекер был только исполнителем приказаний Марии Федоровны, а она, где бы ни жила, вникала во все мелочи павловского хозяйства. Созидая Павловск, великая княгиня практически училась хозяйству во всех его отраслях, в затруднительных случаях обращалась за советами к опытным людям. «Расчетливость в расходах была вынужденной, так как большие суммы великокняжеская чета вынуждена была посылать за границу»³⁸. Однако, несмотря на денежную помощь, которая выделялась ее немецким родственникам из средств на постройку Павловска, Мария Федоровна все же изыскивала возможность для обустройства резиденции и делала это так искусно, что императрица не сомневалась в использовании суммы по прямому назначению.

Из всех женщин императорского дома Мария Федоровна была одной из самых трудолюбивых, «и порядок ее дневных занятий всегда был тщательно распределен». Она до мелочей изучила хозяйство и серьезно относилась к своим обязанностям владельницы Павловска. Так же серьезно она относилась

³⁸ *Шумигорский Е.С.* Биография императрицы Марии Федоровны. СПб., 1892. Т. I. С. 258.

и к самообразованию, и к своим занятиям искусствами. История, ботаника, педагогика, моральная философия были основательно изучаемы ею по лучшим сочинениям, своевременно доставлявшимся ей из-за границы, преимущественно из Парижа, откуда сообщали ей нужные сведения литературные корреспонденты великокняжеской четы: Лагарн и Бленде-Сен-Мор. Хорошо знакомая с французской и немецкой поэзией, Мария Федоровна при чтении всегда делала выписки мест, наиболее ее поразивших или гармонировавших с ее собственными мыслями, заботясь всегда о лучшем усвоении прочитанного: это было уже не чтение, а тщательное изучение сочинений.

Любовь к чтению побудила Марию Федоровну и Павла Петровича создать собственную библиотеку, основанием которой послужила дорожная библиотека императрицы, подаренная ею великокняжеской чете. Для образования библиотеки в Павловске Павлу Петровичу и Марии Федоровне в 1787 г. из Петербурга прислали большое количество книг. И содержание библиотеки постоянно пополнялось печатными изданиями почти по всем отраслям знаний.

Серьезные изменения в жизни Марии Федоровны, когда стало нарастать напряжение в отношениях со свекровью, а затем и мужем, вероятно, способствовали стремлению Марии Федоровны к занятиям творчеством и постижению нового мастерства. Она овладела медальерным искусством, резьбой по твердым камням, кости, янтарию. Вообще с XVIII в. токарная резьба сделалась излюбленным занятием в часы досуга при дворах монархов Европы. Царь Петр Великий, прусские короли Фридрих III и Фридрих IV, английский Георг III, а также французские Людовик XV и Людовик XVI лично занимались токарным украшением таких предметов, как шкатулки и компасы, которые мы и поныне видим в музеях. В мастерских этих монархов трудилось множество искусных токарей. Токарным делом увлекались не только мужчины, но и женщины, даже у королевы Виктории был станок. Поэтому Марию Федоровну по праву можно считать если не первой, то одной из первых в мире женщин, профессионально владевшей токарными станками³⁹. До 1941 г. в Павловском дворце сохранялось несколько таких станочков. На них она вытачивала различные изделия для церковных служб, подарки родным и приближенным. Сохранившиеся в Эрмитаже, в Павловском

³⁹ Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре. СПб., 1994.

и Гатчинском дворцах, а также в частных собраниях образцы художественных работ императрицы свидетельствуют, что она хорошо владела техникой и обладала утонченным вкусом.

Как и творчество Екатерины II, художественная деятельность Марии Федоровны, которая во многом подражала русской императрице, приходится на эпоху Просвещения, и ее занимают те же проблемы совершенствования человеческой личности и обращение к античности, к лучшим образцам искусства древних.

По воспоминаниям князя Ф.Н. Голицына, любимым занятием императрицы было гравирование на камнях, и здесь она добилась совершенства исполнения⁴⁰. Говоря о ее работах того же рода, другой свидетель создания императрицей прекрасных произведений декоративно-прикладного искусства, библиотекарь и секретарь Марии Федоровны Ф. Лафермьер, рассказывал, что она первоначально делала образец медальона из воска, руководствуясь натурой или хорошим портретом, а затем исполняла его на камне, употребляя для этого превосходные уральские твердые камни. Однако, моделируя портрет, Мария Федоровна всегда прислушивалась к советам своего учителя Карла Лебрехта (1755–1827). Основывалась на них, если признавала данные ей советы правильными, но когда обрабатывала уже сам камень на станке, то учитель не должен был помогать ей в этом, и все его обязанности заключались лишь в подаче нужных инструментов⁴¹. Мария Федоровна использовала профильные портреты Екатерины II, Павла Петровича и своих детей. В настоящее время в ГЭ хранится семь ее работ, выполненных с 1789 по 1795 год из яшмы, сардоникса, агатоникса. Все они оправлены в золото и датированы 21 апреля, из чего можно предположить, что все они служили подарками августейшей свекрови в день ее ангела. К началу 1790-х годов относится рельеф-камея с портретом великого князя Александра Павловича в детстве⁴². Традиционное для камеи профильное портретное изображение вписано в круг. Чертам лица старшего сына Мария Федоровна придала античное

⁴⁰ *Кобеко Д.Ф.* Императрица Мария Федоровна как художница и любительница искусств. СПб., 1884. Т. II. Вып. 6.

⁴¹ Там же.

⁴² Впервые воспроизведена в каталоге ГТГ Екатерина Великая и Москва. М. 1997. С. 67; № 190: Портрет великого князя Александра Павловича в детстве. Начало 1790-х. Рельеф-камея (круг). Мрамор на ониксе, бронзовая оправа. Д.-8. По срезу шеи: Ma la. Поступление. В 1923 из первого Пролетарского музея. Москва. ГИМ, ИЗР, 54679/И IV-956.

совершенство и строгость, тем самым подчеркивая его будущий императорский статус.

Екатерина II, любящая изящные искусства, всегда выражала сочувствие художественным занятиям своей невестки и поощряла их вниманием.

Портретные камеи, вырезанные Марией Федоровной на многослойных яшмах и агатах, довольно часто повторялись заводским способом не только в стекле, но и фарфоровых массах, веджвудских фаянсах, мастиках, алебастрах и других составах. Пасты (или, как тогда называли – паты) с профилями Екатерины II в образе Минервы, Александра Павловича, а после смерти Павла I с его профильным портретом, вставленные в золотые медальоны, можно видеть на груди Марии Федоровны в ее живописных, гравюрных, скульптурных портретах, на миниатюрах. И это были всегда не оригинальные камеи, а именно пасты или копии иного рода, сделанные придворными мастерами, так как камеи год за годом заранее резали великой княгиней в подарок свекрови к дням ее тезоименитств и оседали в Эрмитаже⁴³. Лучшая из камей – портрет Екатерины Великой в образе Минервы, в шлеме, украшенном лавровым венком и сфинксом. Медальон-камея выполнен из серовато-розовой с прожилками яшмы, датирован 21 апреля 1789 г., гравирован Джеймсом Уокером (1748–1808) и Арндтом – придворными граверами. Оригинальная работа находится в собрании Государственного Исторического музея⁴⁴. В Павловске хранится пять экземпляров камей: из пасты (2 экз.), смальтового стекла (2 экз.) и «яшмовой массы» с маркой «Веджвуд» (находится в музее Веджвуда в Берлестоне)⁴⁵. Подобный метод работы со стеклом, находящимся в холодном состоянии, восходит к античности, когда многослойное (дублированное) стекло резали наподобие полудрагоценного камня в технике камео.

Идея такого образа была использована еще в праздничной медали, которая создавалась ко дню восшествия Екатерины

⁴³ *Кобеко Д.Ф.* Императрица Мария Федоровна как художница и любительница искусств. СПб., 1884. Т. II. Вып. 6.

⁴⁴ Воспроизведена в каталоге ГТГ Екатерина Великая и Москва. С.67, № 189. *ПОРТРЕТ ЕКАТЕРИНЫ II В ОБРАЗЕ МИНЕРВЫ*, 1801. Рельеф-камея(овал). Погрудный профиль. Мрамор на ониксе; бронзовая оправа. 6,4x4,7. По разрезу: *Maria f.21 apr.1801*. Поступление. В 1928 из ГМФ. ГИМ, ИЗО 64114/И IV-333.27. *Reilly.R., Savage G. Weedgwood the Portait Medallions*. L., 1973. P. 85. (портрет Екатерины ошибочно датирован 1782 г.).

⁴⁵ *Каган Ю.О.* К иконографии Марии Федоровны: камеи и пасты из собрания Эрмитажа // Императрица Мария Федоровна. Личность. События. Коллекции.

Алексеевны на престол одним из ведущих художников русской медальерной школы Тимофеем Ивановым. И очень может быть, что эта медаль была сделана при непосредственном участии Екатерины II. Языком аллегорий и символов провозглашается наступление эпохи просвещенного абсолютизма и, самое главное, утверждается идея о спасении России после дворцового переворота 1762 г., приведшего Екатерину II к власти. Коронационная медаль демонстрирует умение ее создателей через надписи и систему аллегорических образов выразить важнейшие идеи времени. К тому же медаль можно было многократно воспроизвести, а большой тираж открывал возможность ее широкого распространения в России и за рубежом. Неслучайно золотые и серебряные экземпляры этой медали были вставлены в крышки табакерок и преподнесены затем главным участникам переворота. Очень часто Екатерина II использовала эту медаль и в качестве дипломатического дара.

Каменя из сардоникса с профильным изображением цесаревича Павла Петровича – одна из самых удачных, по мнению исследователя творчества императрицы А. Васильевой, по портретному сходству, датирована 21 апреля 1790 г., также гравирована Уокером. В Павловске – четыре экземпляра этого портрета-камеи: из темного стекла, два варианта из пасты «яшмовой массы» с маркой «Веджвуд». В Британском музее находится медальон из «яшмовой массы», выполненный на основании гравюры Дж. Уокера⁴⁶.

В 1791 г., также к 21 апреля, в подарок императрице Марии Федоровна исполнила камею из агатоникса, оправленную в золото, с изображением Александра и Константина в одной группе. Этот двойной портрет является фрагментом с рисунка-камеи шести детей, неоднократно тиражируемого в различных материалах как самой Марией Федоровной, так и другими мастерами. В Павловске хранится данная камея из пасты и «яшмовой массы» с маркой Веджвуд. Подобный медальон с бюстами Александра и Константина из «яшмовой массы» по гравюре Уокера имеется в Британском музее⁴⁷.

Великая княгиня сделала также профильные портреты Александра Павловича из агатоникса и его супруги Елизаветы Алексеевны из сардоникса.

⁴⁶ *Врангель Н.Н.* Портретная галерея русских деятелей. СПб., 1864–1865.

⁴⁷ *Врангель Н.Н.* Русский музей императора Александра III. СПб., 1904. Т. I–II.

Как уже упоминалось, портреты-камеи выполнялись в различных материалах, в том числе с маркой «Веджвуд». Контакт со знаменитой английской мануфактурой осуществлялся, видимо, через Георга Генриха Кеннига, который в конце 1880-х годов дважды ездил в Англию и провел там несколько лет. Кенниг был эмальером, камнерезом, химиком, сначала служил у Г.А. Потемкина, затем был привлечен на службу Екатериной. После одной из своих поездок в Англию Кенниг преподнес в подарок императрице медальоны – копии с рисунков великой княгини.

Готовые медальоны из фарфора он мог приобрести в Англии, а из смальтового стекла изготовить сам, так как учился этой технике во время поездки⁴⁸.

Стеклянная камея немногим отличается от яшмовой. Их размеры близки, а гладко отполированная стеклянная основа по цвету напоминает темный красно-коричневый камень. Вероятно, великая княгиня использовала составы, приготовленные Кеннигом, а среди них всегда были «сердоликовые» или сургучные⁴⁹. Здесь можно сделать одно отступление исторического характера. Как известно, Екатерина Алексеевна не любила свои дни рождения, особенно это усилилось с возрастом. 21 апреля 1789 г., в день своего шестидесятилетия, согласно дневнику А.В. Храповицкого, она была нездорова, поэтому «не показывались... со вчерашнего вечера плакали и весь день провели в постели»⁵⁰. Великая княгиня, несмотря на сложность отношений с царственной свекровью, всячески оказывала ей внимание, надеясь на ответную милость к своей семье и поддержку в своих нелегких отношениях с Павлом.

Хозяйка Павловска, пользуясь советами Кеннига, выполнила изумительные предметы декоративно-прикладного искусства. Некоторые из них до сих пор хранятся в Павловском дворце: каминные экраны и столы, украшенные рукой Марии Федоровны, чернильницы, канделябры, рамки с копиями античных камей и работы, исполненные в стеклянной массе и папье-маше.

Многие изделия, созданные руками великой княгини, были переданы в различные храмы: так, для церкви Павловска

⁴⁸ Врангель Н.Н. Художественные забавы императрицы Марии Федоровны. СПб., 1913.

⁴⁹ Известна близкая по размерам и окраске стекла («молоко» на «сердолике») камея (ГИМ) с портретом Марии Федоровны, подписанная Лебрехтом (дата отсутствует).

⁵⁰ Храповицкий А.В. Памятные записки А.В. Храповицкого. М., 1990. С. 186.

ею было выточено большое запрестольное паникадило из янтаря и слоновой кости в 12 свечей; для Московского Успенского собора – священные сосуды в память счастливого возвращения Павла Петровича из Шведского похода.

4 ноября 1788 г. Мария Федоровна писала митрополиту Платону: «Я Вам посылаю сии сосуды и прошу Вас их употребить и хранить вместе с другими. Только я ожидаю от дружбы Вашей ко мне, что вы о сей посылке не станете говорить и не будете их нарочно показывать, тем более что намерение мое только есть благодарность Богу показать. Сердце мое исполнено радости о благополучном возвращении любезного мужа моего, и как я жертвовала печаль мою Богу, я только Ему жертвую теперь счастье мое»⁵¹.

В 1799 г. к свадьбе старшей дочери великой княгини Александры Павловны с эрцгерцогом австрийским Иосифом Мария Федоровна делает большое количество камей-патов, которые были оправлены ювелиром Луи-Давидом Дювалем в золото с бриллиантами для изготовления ожерелий, браслетов, пряжек и других украшений. После смерти Александры Павловны в 1801 г. часть ее приданого возвратилась в Россию. Гарнитур, состоящий из 12 предметов с работами великой княгини, находится сейчас в ГЭ⁵².

В Павловском дворце камееми из папье-маше украшены каминный экран и несколько рамок, обрамляющих живописные работы Марии Федоровны.

Кроме резных портретов, камей из натуральных камней и стеклянных масс известен портрет Екатерины в образе Минервы, сделанный из слоновой кости. В отличие от камей из яшмы, костюм и шлем с плюмажем отличаются большей пышностью. Этот подписной портрет предназначался фавориту Екатерины Великой князю Г.А. Потемкину. В настоящее время он хранится в ГЭ, считается достаточно редким, так как основную часть работы из слоновой кости Мария Федоровна вытачивала на токарном станке⁵³.

Сохранившиеся в Павловском дворце произведения из слоновой кости и янтаря, выполненные самой великой княгиней или профессиональными мастерами по ее желанию и при ее участии, очень своеобразны. Подобных предметов нет ни в одном

⁵¹ Всемирная иллюстрация. СПб., 1896. 11

⁵² Там же.

⁵³ *Васильева А.А.* Великая княжна Мария Федоровна-художница // Павловск. Императорский дворец. Страницы истории. СПб., 1997.

музее, и, прежде всего, это крупные вещи: бюро, письменные столы, каминные экраны, канделябры, настольные украшения в виде храмов, различного рода обелиски, колонки. Два янтарных обелиска и поныне составляют коллекцию работ Марии Федоровны в Павловском дворце⁵⁴. Предметы мебели создавались петербургскими мебельщиками И. Отто и Г. Гамбсом. Окончательный монтаж изделий из слоновой кости, янтаря, включая и бронзовую отделку, осуществлялся специальными мастерами. Одним из них был токарный мастер Николаус-Лукас Фай⁵⁵. Его подпись стоит на многих предметах вместе с подписью великой княгини. По мнению А. Васильевой, возможно, именно он и обучал великую княгиню работе на токарном станке⁵⁶.

Помимо уже упомянутых обелисков прекрасным примером токарных работ Марии Федоровны является небольшой монумент в форме античного светильника под названием «Янтарная лампада», исполненный из цельного золотисто-медового цвета прозрачного куска янтаря. На светильнике покоится морской лев из золоченой бронзы, поддерживаемый крылатой наядой. Светильник-лампада установлен на ступенчатой подставке из слоновой кости и красного дерева.

Этот монумент был изготовлен по заказу и с участием Марии Федоровны по рисунку Бренны. Был преподнесен 21 апреля Екатерине II в день ангела и помещен в ГЭ. Впоследствии перенесен Павлом I в его кабинет в Михайловском замке⁵⁷.

⁵⁴ Воспроизведены в каталоге: Anna Pavlovna en het Russisch foor 1795–1863. Rostums nit de Veerzamelingen van de Hermitoge and Pavlovsk. 1995. S. 136: **НАСТОЛЬНЫЕ ОБЕЛИСКИ С ИНИЦИАЛАМИ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ И ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ**. 1792 и 1794. Слоновая кость, янтарь, позолоченное дерево. 1) На основании позолотной бронзой надпись: «*Ce 20 sept.1792.Vaye*». На обелиске: «*PP*», под короной размер: 44x8x8. Собрания, владельцы: музей-заповедник «Павловск» Поступления: из музея-заповедника «Гатчина» в 1945 г. Инв. № 330-х; 2) На основании позолотной бронзой надпись: «*Ce 14 oktobre 1794 vaye*». На обелиске: «*M.F.*», под короной размер: 35x6x6. Собрания, владельцы: музей-заповедник «Павловск». Поступления: собственная коллекция. Инв. №230-Х.

⁵⁵ Подпись Н.-Л. Фая стоит на многих предметах наряду с подписью Марии Федоровны. В русской транскрипции имя Фая звучит как Николай. Биографические сведения о нем скудны. Но по мнению Васильевой, он мог исполнять заказы для Эрмитажа, Павловска и Гатчины.

⁵⁶ *Васильева А.А.* Великая княжна Мария Федоровна-художница // Павловск. Императорский дворец. Страницы истории. СПб., 1997.

⁵⁷ Там же.

Занимаясь медальерным делом, Мария Федоровна использовала медальерный станок. В Павловске существовали стальные матрицы с мифологическими эмблемами, резанные великой княгиней различные штемпеля. Наставником в этом деле был уже упоминаемый К. Лебрехт.

В настоящее время в Павловске хранится медаль 1797 г., изготовленная к коронационным торжествам, состоявшимся 5 апреля 1797 г. Медаль из золота 1000 пробы, размером 6,5 см весом 122,4 г. На лицевой стороне вычеканен грудной портрет Павла I с орденом. Круговая надпись гласит: «Б.М. Павел I император+ и самодержец+ всеросс». Внизу: «Мария р. 1797 г.» На обороте медали, на гладком фоне гравирован четырехконечный крест. Медаль помещена в футляр голубого бархата, обитого внутри белым атласом и белым бархатом.

Существует оттиск-заготовка медали меньшего размера (4,35 см, вес 9,15 г.), также из золота, но 958 пробы, подписанный К. Лебрехтом. По сравнению с первой медалью, изображение имеет незначительные отличия – на шее кроме ордена еще большой Мальтийский крест на цепи⁵⁸.

В исследованиях А. Васильевой, посвященных художественному таланту Марии Федоровны, упоминается о еще одной медали, изготовленной императрицей в честь окончания войны 1812 г., датированной 27 июля 1814 г. Эта медаль была выполнена по проекту А.Н. Оленина.

На лицевой стороне медали – профильное изображение Александра I в лавровом венке, с круговой надписью: «Б.М. Александр III император и самодержец всеросс.» На срезе бюста мелко: «Мария». На тыльной стороне изображен высокий пьедестал с тремя ступенями, где на подушке лежат корона, скипетр, держава. Вверху – изображение Недремлющего Ока, над ним надпись: «избавитель народов». На ступенях три лавровых венка и дата: «19 марта 1814 г.», ниже подпись: «Мария.»⁵⁹.

В Дворцовой библиотеке в пяти витринах у окон размещались коллекции резных камней и минц-кабинет (медали и монеты). В первой витрине лежали камеи трудов Марии Федоровны с портретами Екатерины, Павла I и детей великокняжеской четы. В других витринах – камеи и геммы-копии, снятые

⁵⁸ *Васильева А.А.* Великая княжна Мария Федоровна-художница // Павловск. Императорский дворец. Страницы истории. СПб., 1997.

⁵⁹ Там же.

по повелению Екатерины с лучших экземпляров, хранящихся в ГЭ, в количестве 10000 слепков. Большая часть коллекции сохранилась⁶⁰.

В качестве рисовальщицы великая княгиня предстает в собрании Общего кабинета на первом этаже Павловского дворца. Здесь находится большинство произведений, созданных Марией Федоровной, и поистине это место можно назвать музеем великой княгини. Почти половина работ представляет собой рисунки на молочном стекле свинцовым или цветными карандашами с применением в некоторых случаях акварели, гуаши и масла. Считается, что в этом виде искусства руководителем и наставником Марии Федоровны был художник-миниатюрист Анри-Франсуа-Габриэль Виоллье (1750–1829).

Интересны три рисунка на молочном стекле с профилями ее шести детей, выполненные свинцовым карандашом. Здесь изображены сыновья – Александр и Константин, дочери – Александра, Елена, Мария, Екатерина. Именно этот рисунок Мария Федоровна считала своим шедевром и особенно дорожила им. В 1790 г. она повторила его трижды. Первый из них, датированный 21 апреля 1790 г., был преподнесен Екатерине II вместе с печатью и камнями в день ее рождения.

С этого рисунка сделаны две крупные камеи в темно-красной и серой пасте (хранятся в фондах Павловска). Кроме того, рисунок был гравирован придворными граверами Уокером и Ардтом. Посылая гравюру своему корреспонденту Ф.-М. Гримму, Екатерина II в письме от 18 сентября 1790 г. подробно описывала всех своих внуков⁶¹.

Второй из этих рисунков Мария Федоровна выполняет 24 мая 1790 года в Павловске. Он был помещен в тонкую бронзовую золоченую раму, сверху – как бы развевающаяся лента из бронзы, где перечислены имена детей на французском языке.

Третий рисунок был исполнен ко дню рождения Павла Петровича – 2 сентября – и был сопровожден надписью: «*Dessine par l'eur Mere et presante an plus cheri des Eroux, an plus aime des Peres/ Ce 19 Septembre. 1790. Maria*».

Изображения шести ее детей Мария Федоровна вписала в овал, располжив портреты по старшинству. Овальная композиция работы определяется рядом детских лиц, которые настолько сближены, что создается ощущение единства, даже

⁶⁰ Васильева А.А. Великая княжна Мария Федоровна-художница // Павловск. Императорский дворец. Страницы истории. СПб., 1997.

⁶¹ Там же.

монолитности, они растут из «одного корня». При этом художница любовно сохраняет индивидуальность дорогих для нее черт: каждый ребенок – остроиндивидуален. Оставаясь в рамках искусства античной камеи, художница привносит в него черты, характерные для эпохи романтизма, с характерным для нее интересом к личностному началу, неповторимости каждого индивидуума. Зная до мельчайших подробностей характер и внешние черты своих детей, она мастерски переносит их в портрет. Старший сын, Александр, будущий император – выглядит очень мужественно, что приближает его изображение к античному идеалу (естественному для искусства камеи). Следующие за ним личики детей, девочек и мальчиков, – по-детски более мягкие, с «неклассическими» чертами лица. Прием, которым пользуется Мария Федоровна для смягчения античной строгости, – нежные локоны, обрамляющие профили детей. Они переданы очень живо, одновременно выполняя композиционную роль, связывая все шесть профильных портретов в единое целое. Желание передать единство всех шестерых несомненно. Общая композиционная гармоничность и уравновешенность рисунка-камеи связана с традициями классицизма: портреты детей расположены от старшего к младшему, но там, где классицизм ограничился бы передачей общих черт каждого, Мария Федоровна не боится внести большую долю индивидуального. Конечно, во многом это связано с тем, что камея предназначалась «для домашнего пользования»: в подарок бабушке, Екатерине II. Эта черта – искусства «для домашнего пользования» – окрасила в своеобразные тона все творчество Марии Федоровны, а возможно, и все женское любительское искусство.

В 1790 г. академик скульптуры, руководитель модельерской мастерской Императорского фарфорового завода Жак-Доменик Рашетт (1744–1809) выполняет с этих изображений барельеф из розового гипса⁶², а в 1791 г. Екатерина дает задание

⁶² Воспроизведена в каталоге ГТГ «Екатерина Великая и Москва». М. 1997. С. 67. № 191: *ПОРТРЕТ ДЕТЕЙ ВЕЛИКОГО КНЯЗЯ ПАВЛА ПЕТРОВИЧА И ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ МАРИИ ФЕДОРОВНЫ, 1790*. По рисунку Марии Федоровны. Рельеф (горизонтальный овал), гипс, 22x25,4; рама – бронза, литье, позолота. На срезе последнего правого изображения: *Rachett 1790*. На задней доске рамы выгравировано: *ВЕЛИКІЯ КНЯЗЬЯ И КНЯЖНЫ АЛЕКСАНДРЪ, КОНСТАНТИНЪ, АЛЕКСАНДРА, ЕЛЕНА, МАРИЯ И ЕКАТЕРИНА, С РИСУНКА ЕЕ ИМПЕРАТОРСКОГО ВЫСОЧЕСТВА ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ МАРИИ ФЕДОРОВНЫ. 1790 ГОДА*. Поступление. В 1922 г. из собрания графини П.С. Уваровой. ГИМ, ИЗО 53680/46 И1У-668.

скульптору-портретисту Федору Ивановичу Шубину (1740–1805) исполнить рисунок в мраморе. Барельеф работы Шубина поместили в ГЭ в Комнату редких вещей. В настоящее время он, как и рисунки на стекле, хранится в Павловске⁶³.

Помимо портретных рисунков, выполненных на молочном стекле, в Павловске хранится несколько работ с историческими и мифологическими сюжетами: «Святой Матфей с ангелом» (1794), «Аллегория Трудолюбия» (копия с работы А. Кауфман, 1795), «Апполон с лирой» (1790-е). По надписям на них можно понять, что одна из работ является копией картины популярной в то время немецкой художницы-самоучки, представительницы классицизма Анжелики Кауфман (1741–1807). Художница часто копировала произведения великих мастеров прошлого. Работала в Италии, где стала членом Римской Академии Св. Луки. В Англии для нее также было сделано исключение, и художницу приняли в ряды первых 36 академиков Королевской Академии по приказу короля Георга III. Ею было создано несколько портретов известных немецких деятелей, среди которых портрет И.В. Гёте (1787, Национальный музей Гёте в Веймаре)⁶⁴. В ГЭ хранятся работы этой художницы с сентиментально-чувственными сценами на мифологические, исторические и литературные сюжеты. То, что Мария Федоровна обратилась к творчеству именно этой художницы, вероятно, не случайно. Сюжеты, подобранные художницей для своих картин, и классическая манера исполнения – все это близко характеру Марии Федоровны и отвечает ее внутреннему миру.

Помимо самостоятельных произведений рисунки на стекле использовались и для украшения мебели. Примером такого применения служит дамский письменный столик, заказанный хозяйкой Павловска петербургскому мебельщику Г. Гамбсу в 1793 г. Помимо всевозможных украшений из дерева и кости на столешнице в медальоне на молочном стекле копия с картины А. Кауфман «Три Грации прислуживают Венере», подписанная Марией Федоровной. На подстолье роспись по стеклу в технике эгломизе⁶⁵ в стиле «арабеск» с двуглавым орлом в центре и силуэ-

⁶³ *Васильева А.А.* Великая княжна Мария Федоровна-художница // Павловск. Императорский дворец. Страницы истории. СПб., 1997.

⁶⁴ Художественные сокровища России. СПб., 1904. 11.

⁶⁵ *Эгломизе* (фр. *egломise* от фамилии мастера *Glomy*) – вид узора на стекле или дереве, популярный в эпоху классицизма: геометрический или растительный узор, покрытый золотом или серебром и обычно с тонкой гравировкой после золочения. Чаще всего эгломизе украшались рамы картин и зеркал, детали мебели. КМ. RU. ЭНЦИКЛОПЕДИЯ.

тами античных фигур в медальонах на ножках. В комплект со столом входит письменный прибор, канделябр⁶⁶.

Вероятно, роспись по стеклу и силуэты в медальонах также выполнены Марией Федоровной, так как известно, что она занималась вырезанием силуэтов и исполняла рисунки иглою на позолоченном стекле.

Гарнитур предназначался в подарок Екатерине II, которая поместила его в Комнату редких вещей в ГЭ, а в октябре 1804 г. Мария Федоровна возвратила этот ансамбль в Павловск.

С большой охотой также великая княгиня занималась рисованием и живописью, хотя эти занятия усилили ее природную близорукость. Возможно, поэтому она была вынуждена с течением времени оставить живопись и более углубленно заняться музыкой. Одним из наставников Марии Федоровны был известный в то время музыкант-композитор Д. Паизиелло (1740–1816), за которого она ходатайствовала перед императрицей⁶⁷.

Среди живописных работ Марии Федоровны известно одно подписное произведение – выполненная ею пастель «Цветы» (1787, ГРМ)⁶⁸. Эта работа сделана в традициях, восходящих к голландским натюрмортам XVII в., очень модным во время создания произведения. Композиционно картина Марии Федоровны близка работе голландского живописца Яна Ван Гейсума, находящейся в коллекции Екатерининского дворца в городе Пушкин⁶⁹. Весьма вероятно, что августейшая художница использовала ее в качестве образца для создания своего произведения. В этом натюрморте художница удачно сочетает изображение

⁶⁶ Васильева А.А. Указ. соч.

⁶⁷ Штелин Я.Я. Краткая история искусства фейерверков в России // Записки Якоба Штелина об изящных искусствах в России. М., 1990. Т. 1.

⁶⁸ Картина императрицы Марии Федоровны воспроизведена в каталоге собрания ГРМ и каталоге ГТГ «Искусство женского рода. Женщины-художницы в России XV–XX веков». М., 2002. С. 67: *ЦВЕТЫ. 1787*. Бум., паст. 60x47 (в свету). Справа внизу подпись: *Мария 18 Апр:1787*. На обороте пером: *Картина писана Собственною рукою Императрицы Марии Федоровны 15 Апр:1787 года засвидетельствовано собственною ея подписью*. Ниже карандашом: *надпись сделана Ник. Кар. Карловым, которому картина досталась от дѣда*. Приобретена в 1909 у Н.Г. Сдобнова. С.-Петербург. ГРМ. Инв.Ж-3696.

⁶⁹ Ныне картина голландского художника хранится в собрании ГЭ и воспроизведена в каталоге музея 1958 г. на с. 175 за № 167.

отдельных вещей и предметных деталей: бабочек, жуков, капель воды на лепестках. Эту работу Марии Федоровны можно сравнить с декоративно-прикладным искусством, настолько скрупулезно отработана каждая деталь натюрморта. Живописными средствами она максимально приближается к предмету и передает его осязаемость, материальность. Интересно, что эта работа императрицы перекликается с картиной В.М. Ильина (Маркова) «Цветы и фрукты» (1801, ГРМ)⁷⁰. При сравнении этих близких по стилю работ видно, что одна из них (работа Марии Федоровны) выполнена в более легкой, ажурной манере, что, на мой взгляд, характерно для женского восприятия окружающего мира, и эта особенность отражена в каждой работе талантливой дилетантки.

Автор пастели была большой любительницей цветов. Она с удовольствием занималась садоводством в Павловске и на Елагинном острове, где, по преданию, до сих пор перед дворцом растет высаженная ею сирень.

Великая княгиня не пренебрегала шитьем и вышиванием. Мария Федоровна своим творчеством показывала, что и на поприще домашнего рукоделия можно создавать шедевры, чем подавала пример великосветским дамам⁷¹. Уникальным в своем роде произведением искусства стала шелковая вышивка, украшающая столешницу стола, работы Г. Гамбса⁷². Виртуозно владея ремеслом вышивания, Мария Федоровна сумела добиться иллюзии графического произведения, возникающей у зрителя при взгляде на работу. Сюжетом послужила сценка из сельской жизни: на переднем плане, на фоне большого деревенского дома художница изобразила играющих детей, мастерски передав движения и характеры персонажей.

Художественная деятельность Марии Федоровны была по достоинству оценена еще современниками. В 1820 г. Берлинская Академия художеств поднесла ей диплом на звание члена Академии. Прусский король, присутствовавший на этом торжественном мероприятии, произнес торжественную речь. Немецкий писатель и историк искусства начала XX в. К.Г. Наглер поместил имя Марии Федоровны в библиографический словарь художников.

⁷⁰ *Болотина И.С.* Русский натюрморт. М., 1993.

⁷¹ *Шумигорский Е.С.* Биография императрицы Марии Федоровны. СПб., 1892. Т. I.

⁷² *Anna Pavlovna en het Russische fiof 1795–1863. Kostuums nit de Verzamelingen van de Hermitoge and Pavlovsk.* Berlin. 1995.

Мария Федоровна еще в юности выработала свое отношение к женскому образованию и считала, что главное для женщин – это научиться стать хорошей хозяйкой и идеальной матерью. Составленные новые правила приема рассчитаны были, прежде всего, на детей дворян. План учения и воспитания в открытых ею учебных заведениях был изменен, «учрежден класс пепиньерок⁷³, принесший большую пользу», где девицы, закончившие женский институт, могли практиковаться в педагогике.

Участие Марии Федоровны в общественной жизни и в царствовании ее сыновей сказывалось в активной заботе и попечении о юношеском и женском образовании, в благотворительности, во что она вкладывала значительные личные средства. Все замечательные коллекции Павловска сложились в основном при жизни Марии Федоровны. Истовое участие ее как в формировании архитектурного облика усадьбы, так и в организации декоративного ансамбля интерьеров Дворца, помогло создать шедевр дворцово-паркового искусства России. Знаменитые композиторы и исполнители посвящали ему свои произведения, блистательный король вальсов Иоганн Штраус более 15 лет выступал на сцене Павловска и 9 лет бессменно возглавлял оркестр.

В ясные и теплые дни, столь редкие для петербургского климата, местом забав и развлечений семьи Марии Федоровны был сад и парк. Главными из них были концерты и разнообразные театральные представления, большей частью на чистом воздухе; в них принимал участие и Павел Петрович. Отличительным свойством этих спектаклей было то, что в их представлении участвовали не актеры, а любители. Приготовлениями к спектаклям заведовала большей частью сама Мария Федоровна.

По проекту Викентия Бренны (1747–1818/20) на берегах реки Славянки был создан летний театр под открытым небом. Пологий левый берег был разбит на террасы наподобие сцены

⁷³ *Пепиньерка*, пепиньерки, ж. (от фр. *periniere* - питомник) (дореволюц.). Девушка, окончившая среднее закрытое учебное заведение (женский институт) и оставленная при нем для педагогической практики. (Толковый словарь Д.Н.Ушакова); *Гаврилова Л.М.* Роль императрицы Екатерины II в развитии русского медальерного искусства // Филимовские чтения. М., 2004. Вып. 2. С. 210–229; *Швидковский Д.О.* Чарлз Камерон и архитектура императорских резиденций. М.: Улей, 2008, 392 с., ил; *Елкина А.С.* Венценосная художница. Творческое наследие императрицы Марии Фёдоровны. СПб.: Вести, 2007. 332 с.

с кулисами, а на правом – искусственная насыпь завершалась небольшим каменным амфитеатром: полукруглая каменная скамья с постаментом в центре, где находилась статуя Флоры. Отсюда открывается замечательный вид, живописный парк по другую сторону реки служил естественной декорацией для спектаклей, иллюминаций и фейерверков.

После трагической кончины супруга весной 1801 года Мария Федоровна выразила желание удалиться в Павловск, который Павел подарил ей. По ее просьбе, для охраны резиденции был выделен эскадрон Конной гвардии. Для проживания в Петербурге Александр I подарил ей приобретенный у графа В.Г. Орлова Елагин дворец.

Мария Федоровна поддерживала культ супруга до конца своих дней. Именно по ее повелению архитектор Ж. Тома де Томон (1760–1813) в чаще Новой Сильвии возводит мавзолей с многозначительным посвящением «Супругу-благодетелю».

По возвращении в Павловск Мария Федоровна занялась воспитанием своих младших детей и обучением их различным рукоделиям. Для их занятий сельским хозяйством в районе павильона Старое Шале был разбит небольшой огород и сад, изготовлен специальный инвентарь.

После завершения продолжительного траура по убиенному во дворце и парке начинается размеренная придворная жизнь с концертами, спектаклями, балами, сельскими праздниками, прерванная лишь на время войны 1812 г. В ее начале Мария Федоровна внесла значительную сумму на организацию петербургского ополчения. Эта тема нашла отражение и в ее медальерном творчестве. Многие соборы Петербурга и Москвы хранили изготовленные ею сосуды из слоновой кости и золота, украшенные драгоценными камнями, потиры из янтаря, вышивки на религиозные сюжеты. Пилястровый кабинет в ее личных комнатах на первом этаже дворца в Павловске украшают вышивки, созданные при участии Марии Федоровны.

Дилетантское творчество двух русских императриц, происходивших из немецких земель, стало одним из значимых способов контакта традиций русского сословного быта и современной европейской культуры.

Ольга Купцова

**«Мы собрались сюда, чтоб вместе душевный
праздник проводить...»
(эволюция праздничных форм и русский усадебный
театр конца XVIII – первой трети XIX в.)**

Аристократическая Франция эпохи правления Людовика XVI переживала бурное увлечение театром и театрализованными играми: «...настоящая эпидемия охватила аристократическое общество и богатую буржуазию; им недостаточно было быть просто зрителями; в городских домах и загородных замках они сами играли в спектаклях»¹. Во Франции же поставили диагноз: эта театральная лихорадка, это горячее увлечение сценической игрой получили название театромании. Театральная эпидемия быстро распространилась в другие европейские страны. Очагами театромании несомненно становились салоны, но каналы распространения зависели от особенностей национальной культуры.

Пути проникновения европейской салонной культуры (и, как частного ее проявления, «благородного театра») в Россию были достаточно разнообразными. «Белосельские и Чернышевы, молодые путешественники, возвратившиеся с клеймом Версаля и Фернея; Кобенцели и Сегюры, чужестранные посланники,

¹ Pierron A. Dictionnaire de la langue du théâtre. Mots et mœurs du théâtre. P., 2002. P. 434.

отличающиеся любезностью, ввели представления сии в употребление при дворе Екатерины. Избраннейшее общество участвовало в сих просвещеннейших забавах, и Эрмитаж был одним из каналов, чрез кои начало вливаться к нам могущество Франции», – так виделся этот процесс современникам².

Добавим, что не только русские путешественники и иностранные посланники, но и русские дипломаты, иностранные купцы, учителя, актеры, художники, архитекторы привозили в Россию новые формы развлечений. Особо следует отметить поток французских эмигрантов в начале 1790-х годов, для которых возобновление аристократических салонов как «храмов праздности», в первую очередь в Петербурге, было по сути дела политическим актом, вызовом революции. Говоря о петербургском светском обществе первых лет правления Павла I, художница Элизабет Виже-Лебрен вспоминала: «...Петербург заставлял забывать самые смелые мечтания. В свете встречалось столько французов, что можно было представить себя в Париже»³.

Хотя актеры-любители на европейский манер существовали в России со времен Петра I, справедливо, однако, и то наблюдение, что именно «большие», «средние» и «малые» эрмитажи императрицы Екатерины II стали прообразами русских салонов и спровоцировали моду на салонную культуру и домашние театральные забавы.

Быть приглашенным в Эрмитаж считалось в те времена великой честью. Такой привилегией пользовались только немногие из придворных; но императрица допускала в виде редкого исключения на эрмитажные собрания и посторонних. Различались большие, средние и малые эрмитажи. «На первых бывал обыкновенно бал с ужином, и число приглашенных доходило от 150 до 200 человек. Иногда приказывалось экспромтом быть маскараду... На средних эрмитажах бывало не более 50 или 60 приглашенных. Играли в разные игры, в которых принимала иногда участие сама Государыня, окончив партию в карты. *Почти всегда вечер начинался театральным представлением. Иногда играли любители* (курсив мой. – О.К.). На малых эрмитажах бывали только самые приближенные»⁴.

² Вигель Ф.Ф. Записки. М., 1928. Т. 1. С. 128.

³ Воспоминания госпожи Виже-Лебрен // Наше наследие. 1993. № 23. С. 67.

⁴ Записки графа Александра Ивановича Рибопьера // Русский архив, 1877. Т. I, № 4. С. 473.

Существенно, что обязательным компонентом средних и малых эрмитажей были театральные представления, которые и стали образцами для театров благородных любителей. Пьесы писались самими гостями эрмитажей, ими же и разыгрывались.

По-видимому, сама императрица думала о распространении подобной модели досуга, видела в ней воспитательный, просветительский и цивилизующий смысл для молодой русской аристократии.

Вослед «эрмитажам» Екатерины II свои театральные забавы принялся устраивать и «малый двор» великого князя Павла Петровича и великой княгини Марии Федоровны в Гатчине и Павловске (начало этих забав относится к зиме 1786 г.).

Закрытость эрмитажных собраний, а также театральные затей «малого двора» делала их особенно притягательными. Стремление быть допущенным к ним, а затем продемонстрировать свою избранность, рождало желание копировать придворную жизнь, создавать в своем городском доме или усадьбе «двор» с собственным церемониалом, циклом праздников, развлечениями. Так, подражая русскому придворному театру или непосредственно копируя европейские образцы, стали возникать «благородные театры» в петербургских и московских салонах, откуда довольно быстро новые театральные формы распространились и в русскую провинцию. Модель закрытого частного театра тиражировалась и многократно воспроизводилась: от столичного салона – до помещичьей усадьбы в дальней губернии. «Случаем» для устройства усадебного театра часто была опала, ссылка, вынужденный отъезд из Петербурга или Москвы, отставка, изоляция от двора. Оговоримся: речь пойдет о тех помещичьих усадьбах, которые повторяли модель «увеселительных резиденций».

Общая тенденция усадебного театра конца XVIII – 1-й трети XIX в. – изображать самое себя (в частности разыгрывать перед зрителями сам процесс подготовки к спектаклю) и породить театральные «двойников». Дублирование реального пространства и копирование реальных людей на домашней сцене создавало своего рода «зеркало» жизни усадебного сообщества, корректировавшее «неправильное» и отсекавшее «лишнее» с точки зрения того или иного жизнетворческого сценария. Часто модели усадебной жизни, воспроизводимые домашним

театром, были всего лишь копией, сколком официальных «сценариев власти»⁵.

Загородная увеселительная резиденция изначально мыслится подобием рая на земле (пространством без проблем и забот), однако требовалось заселить этот «райский уголок» и придумать общежительные правила, которые так или иначе соответствовали бы идеальному топосу. Именно поэтому в жизнетворческих сценариях было необходимо определить роли Хозяина и Гостя, описать утопическое идеальное сообщество – усадебную «семью» (ее состав, иерархию, систему взаимоотношений). Все это, во-первых, было для России в новинку (потому требовало обстоятельности и многократного повторения), во-вторых, отнюдь не было величиной постоянной: кардинальная смена параметров происходила на рубеже XVIII – начала XIX в. примерно раз в полтора-два десятилетия. Можно сказать, что за введение новых форм усадебного жизнестроения не в последнюю очередь отвечал домашний театр, предлагавший со своей сцены модные образцы и устранявший (высмеивая и передразнивая) устаревшие.

Посмотрим с этой точки зрения на начальный полувековой период истории усадебного театра. За некоторую точку отсчета примем десятилетие 1770–1780-х годов, время, неслучайно иногда называемое Золотым веком русской усадебной культуры. Разумеется, периодизация этапов условна и носит рабочий характер, так как культурные модели предыдущего периода могли задерживаться в конкретных усадьбах на длительный срок или, напротив, опережать моду в зависимости от личных склонностей владельца.

Первый этап (1770–1780-е) характеризовался подражанием дворцовым царским праздникам и в некотором роде соревнованием с ними. Грандиозные (официальные) усадебные праздники екатерининской эпохи были политическими по существу и устраивались по поводу важных событий государственного значения (например прибытия в усадьбу высочайшего лица).

⁵ Термин был введен американским исследователем Р.С. Уортманом, который определял его как единый сценарий мифов и церемоний монархии, «в котором одни и те же темы разрабатываются применительно к определенным случаям и обстоятельствам. Сценарий вводит конкретные события в символический подтекст». (*Уортман Р.С. Сценарии власти. Мифы и церемонии русской монархии. Т. 1. От Петра Великого до смерти Николая I. М., 2004. С. 27*).

Хозяин (владелец усадьбы) выступал в этих театрализованных праздниках как гражданин, политик, государственный деятель. Усадебной большой «семьей» в такого рода действиях становились крестьяне (представленные как идиллические «пейзажи») во главе с рачительным, заботливым барином-помещиком. Праздники в эту эпоху, как правило, были открыты для всех (за исключением, быть может, пиров и особых увеселений, предназначенных для узкого избранного круга). Гостей собиралось много (сотни, а восторженные очевидцы-современники преувеличенно называли и тысячи), и им отводилась пассивная роль восхищенных и всему удивляющихся созерцателей.

Торжественные усадебные праздники требовали большого количества действующих лиц (актеров). Профессиональных русских трупп, которых можно было бы нанять на время, попросту еще не было. Любителей не хватало. В связи с этим и возникла необходимость использования крепостных как актеров (принято считать, что 1778 г. – рождение первого крепостного усадебного театра в увеселительной подмосковной резиденции Кусково гр. П.Б. Шереметева). С помощью крепостных трупп создавалась иллюзия «придворной жизни», своего рода «обманка», похожая на те, что устраивались и в европейских замках: если не хватало благородных зрителей, сажали в зал наряженную прислугу (как это было во французских замках Сирей и Валенсей) или рисовали ложи-обманки, издали казавшиеся наполненными публикой (в том же замке Сирей или Лазенках, загородной королевской резиденции последнего польского короля Августа Станислава Понятовского).

Пример усадебной драматургии, работающей на такую модель усадебной жизни, – две пьесы В.П. Колычева «Тщетная ревность, или Перевозчик кусковский» (пастушья опера в двух действиях) и «Гулянье, или Садовник кусковский» («последование» оперы «Перевозчик кусковский», малая опера в одном действии), сыгранные летом 1781 г. в Кускове, подмосковной усадьбе гр. П.Б. Шереметева «<...> на Большом Кусковском театре, сделанном из зелени, составляющем часть сада, собственными его Сиятельства графа Петра Борисовича Шереметева певицами и певчими»⁶.

Обе пьесы, сыгранные в декорациях, повторяющих, удваивающих пейзаж кусковского парка, представляли собой прежде

⁶ Колычев В.П. Тщетная ревность, или Перевозчик кусковский. Пастушья опера в двух действиях. М., 1781. С. 1.

всего своеобразный путеводитель (на фоне пасторальной комедии с «мнимой неверностью») по парку. На сцене воздушного театра создавался маршрут «идеальной прогулки», задавалась и тут же комментировалась мифология садового пространства как пространства для гостей, открытого для всех. Хозяин же кусковского парка (сам гр. Шереметев) изображался аллегорической фигурой Творца «райского сада», без каких-либо указаний на его личные человеческие качества, вне семейного или дружественного круга.

На втором этапе (1790–1800-е) в усадебной жизни отрабатывалась сентименталистская модель «семейной идиллии», по которой усадьба предстала как чистый вариант домашнего круга (независимого, свободного от иерархии, условностей государственной, публичной жизни). Деревня противопоставлялась городу, а «государственное поприще» – «частной жизни». Сфера частной жизни была признана ценностью. Именно в усадьбе семейная идиллия должна была из аллегории и «химеры» (выражение кн. И.М. Долгорукова) превратиться в жизненную реальность.

В связи с этим изменился и характер усадебных праздников. Наряду с официальными христианскими и светскими появился цикл домашних праздников: начали отмечаться именины (реже – дни рождения), а также Новый Год как светский праздник в отличие от церковного Рождества. Сценарии подобных домашних русских празднеств складывались по аналогии с европейскими.

В конце XVIII в. и в первые два десятилетия XIX в. празднование именин было связано с обязательной «сюрпризностью». Особенность эмоциональной жизни человека эпохи сентиментализма требовала «нечаянной радости», которая вызвала бы удивление и восхищение (ах!).

Моду на «сюрпризы» (в том числе и театральные) ввел в России «малый двор». «Великой княгине захотелось дать супругу своему сюрприз и нечаянно представить ему в Гатчине театральное зрелище»⁷, – так описывал кн. И.М. Долгорукий причину возникновения гатчинских домашних спектаклей. Вспоминая усадебный праздник 23–24 июня 1801 г. в подмосковной усадьбе Марфино, приуроченный к именинам гр. П.С. Салтыкова, и описывая все те «сюрпризы», которыми удивляли гостей

⁷ Долгорукий И.М., кн. Повесть о рождении моем, происхождении и всей жизни, писанная мной самим и начатая в Москве 1788 года в августе месяце на 25-м году от рождения моего... СПб., 2004. Т. I. С. 116.

(в том числе и не дошедшую до нашего времени пьесу-пролог Н.М. Карамзина «Только для Марфина», специально написанную для марфинских празднеств), Ф.Ф. Вигель подчеркивал, что сюрпризы именинникам «были тогда также новостью и принадлежностью одного высшего общества»⁸. На протяжении следующего десятилетия мода на праздничные (и в первую очередь именные) «сюрпризы» вышла за пределы «высшего общества» и стала уже просто знаком столичности.

Так, в комедии Н.И. Гнедича «Стихотворец в хлопотах», написанной специально к именинам хозяйки Приютино Е.М. Олениной – 5 сентября 1815 г., героиня пьесы Аглая, говоря об именинах своей матери, восклицает: «Без сюрпризов и стихов! Помилуй, сестрица, в Петербурге назовут нас провинциалками»⁹.

А в чуть более позднем прологе Ф.Н. Глинки «Проезжий, или Приготовления к именинам», созданном для празднования дня рождения В.А. Всеволожского (25 октября 1822 г.) на мызе Рябово, о сюрпризах говорится уже как о само собой разумеющихся вещах: «Друзья, родные и соседи собрались сюда и сделали дружеский заговор. (*Шутливо*). Конечно, самый невинный из всех заговоров в свете. Праздновать день рожденья общего любимца нашего и, как водится, удивлять его сюрпризом... (курсив мой. – О.К.)»¹⁰.

В пьесе В.Ф. Одоевского «Рыдван», очевидно, написанной для домашней сцены и, вероятно, также к чьим-то именинам, обыгрывалась ситуация первого знакомства с модой на «сюрпризы» уже в помещицкой среде¹¹.

⁸ Вигель Ф.Ф. Записки. М., 1928. Т. 1. С. 128. По-видимому, одной из первых «именинных» пьес-сюрпризов и одновременно моделью для последующих стала комедия Екатерины II «Именины госпожи Ворчалкиной» (1772).

⁹ Гнедич Н.И. Стихотворец в хлопотах // Приютино. Антология русской усадьбы. СПб., 2008. С. 441.

¹⁰ Описание праздника, данного родными и друзьями его Превосходительству Всеволоду Андреевичу Всеволодскому по случаю его дня рождения в Рябове 25 октября 1822 года. С приложением музыкальных нот и гравированных картин. СПб., 1823. С. 21.

Вспомним также некоторые из спектаклей петербургской сцены, в название которых входило слово «сюрприз»: например балет 1820 г. «Гуляния на Крестовском острове, или Сюрпризы» (с декорацией, снятой с натуры, с балетным спектаклем, танцами различных наций и всяческими увеселениями); опера-водевиль 1821 г. в 2 д., с хорами и танцами, соч. Н.В. Сушкова «Сюрпризы, или всякая всячина и все в хлопотах».

¹¹ Вероятно, «Рыдван» написан не позднее начала 1820-х годов, так как к середине этого десятилетия именинные сюрпризы в усадебных праздниках стали, как и в столице, делом обычным.

Немудреный сюжет комедийного пролога Одоевского и заключался в том, что семейство помещика выясняло, что же такое сюрприз, подготовки какого для праздника у соседки («аглицкой барыни») требовал отец семейства. Надо полагать, что публика, которой адресовал Одоевский свой текст, видимо, прекрасно разбиралась во всех тонкостях именинного ритуала и потешалась над неотесанностью и непросвещенностью деревенских жителей.

В «Рыдване» Одоевский обращает внимание как раз на смену праздничных форм. Ведь и домашний учитель Протогенов знает, как поздравлять с «торжеством», и помещица Акулина Прохоровна готова преподнести от себя подарок. Только их представления о том, чем можно удивить и обрадовать именинницу, смешны зрителям потому, что относятся к прежним временам и, как кажется, безнадежно устарели. Акулина Прохоровна обещает испечь кулебяку (т.е. сводит всю праздничность к пиру), Протогенов даже на уровне лексики возвращает к торжественной и официальной обрядности, неуместной при праздновании скромных именин: «...учреждается торжество и надлежит со тщанием к оному приготовления учинить. Не скрою, что у меня на таковое пиршество и поздравительные в[ирши] всегда заготовлены»¹². И далее разворачивает свою праздничную программу, открывенно пародийную по отношению к веку Просвещения: «По моему разумению, всего приличнее сделать красноречивое изложение о каком-либо нравственном предмете. Например, о том, как полезна добродетель или о том, что *начало премудрости есть страх Господень*, благообразно переписать на голландской бумаге и предложить»¹³. Отвергается и предложение сына-недоросля: «Выпить рюмку водки да Жуковым затянуться, так вот сюрприз, так сюрприз»¹⁴, который хочет устроить приятное самому себе, а новая именинная обрядность предполагает отказ от своих желаний во имя выполнения желаний именинника.

Наивно-простодушные пояснения к определению «сюрприза» дает сам помещик Карп Карпович: «Да что ж мне в тебе, Акулина Прохоровна? Ведь ты не сюрприз какой, а теперь, слышишь ты, в Петербурге все люди не сюрпризы: без сюрприза и на глаза не показывайся.

¹² Одоевский В.Ф. Рыдван // РНБ ОР. Ф. 539. (Одоевский В.Ф.) Оп. 1. Перепл. № 3. Л. 8.

¹³ Там же. Л.10 об. –11.

¹⁴ Там же. Л.13.

В л а с ь е в н а: Да что же, батюшка, такое за сюрприз? Кушанье какое?

К а р п К а р п о в и ч: Оно, слышишь ты, Власьевна, и кушанье, и нет, все такое хорошее, отличное, что можно людям показать»¹⁵.

Правильное же решение вопроса принадлежало в пьесе немцу – учителю музыки (т.е. европейцу, от которых нынешние «сюрпризы» и пошли), объяснившему, что нужно подготовить музыкальный сюрприз (что-нибудь из Себастьяна Баха) и привлечь к подготовке этого подарка трех помещичьих дочерей: Мимиш, Бибиш и Катиш¹⁶.

Изменившийся характер усадебного праздника повлек за собой перемены в ролях Хозяина и Гостя.

Хозяйка в именинных пьесах-прологах теперь неизменно представала как безупречная мать семейства и добродетельная супруга (словесный портрет, отнюдь не ставящий задачу сходства с оригиналом, но задающий идеальную, утопическую модель).

И Хозяина представляли, в первую очередь, уже как частное лицо. Однако чествуемый в праздничных театральных действиях владелец усадьбы рассматривался, как правило, все-таки двойко: наравне с его достоинствами как семьянина оценивались и гражданские заслуги, государственные дела, забота о крестьянах и пр. Хозяин изображался, говоря метафорически, и в мундире, и в халате.

Вот пример подобного двойного портрета (хоть он относится чуть к более позднему времени, но совпадает именно с этой установкой). 29 октября 1827 г. в подмосковном имении Рождествено отмечался день рождения князя Дмитрия Владимировича Голицына, с 1820 г. занимавшего пост генерал-губернатора Москвы, а с 1826 г. руководившего московскими театрами. Как отмечал П.Н. Арапов в предисловии к водевилю М.Н. Загоскина, написанному к этому событию, в Рождествено «нередко летом, и даже в глубокую осень, в доме, убранном с изящной простотой, окруженном террасами и роскошным тенистым садом, собирался

¹⁵ *Одоевский В.Ф.* Рыдван // РНБ ОР. Ф. 539. (Одоевский В.Ф.) Оп. 1. Перепл. № 3. Л.9 об. – 10.

¹⁶ Вероятно, та авторская ирония, которая слышна в следующем диалоге трех помещичьих дочек, относится уже не к провинциальным, но к столичным музыкальным вкусам:

«М и м и ш: Я буду петь что-нибудь итальянское.

К а т и ш: Я люблю отечественное и родное; я буду петь по-русски.

Б и б и ш: Я буду петь по-чухонски». (Там же. Л. 12–12об.)

тесный круг его [кн. Д.В. Голицына] знакомых...»¹⁷. Одно из этих праздничных собраний было увековечено в печатном издании, и поводом для этого послужило желание познакомить читателей с князем как частным лицом: «немногим <...>, может быть, известна частная жизнь этого знаменитого вельможи-гражданина; она была столь же прекрасна относительно общества его знакомых, имевших счастье находиться под его высоким покровительством, как его деяния на поприще государственном...»¹⁸. В финальных куплетах именованного водевиля Загоскина четко разделялись сферы государственного и частного в жизни кн. Голицына:

В Москву все ездят по нужде,
В Рожествено – по чувству...
В Москве вельможу любят в нем,
В деревне – человека¹⁹.

«Гость», «чужой» в именованной драматургии часто сюжетно все еще представлял в рамках амплуа восхищающегося простака, которому нужно все показать и объяснить. Но роль гостя в реальных усадебных праздниках изменилась от пассивно-зерцательной в сторону активно-сотворческой.

Гостю уже не предлагали жесткий регламентированный сценарий праздника, но разрешали, а иногда даже и предписывали почти полную свободу (можно вспомнить правила для гостей, разработанные для саратовского имения Надеждино кн. А.Б. Куракиным)²⁰. Однако оставались моменты всеобщего схода и подчинения коллективным интересам: совместная трапеза (от скромного утреннего чая до пиров) и празднества (в том числе присутствие или участие в театральных представлениях).

Изменения в гостевых правах демонстрирует известный случай с кн. Н.Б. Юсуповым, когда не только император Александр I, но и многие приглашенные гости выказали свое недовольство вельможным «угощением»: спектаклем, состоящим

¹⁷ *Арапов П.Н.* Предисловие // Загоскин М.Н. Репетиция на станции, или Доброму служить, сердце велит. М., 1845. С. I–II.

¹⁸ Там же. С. II.

¹⁹ *Загоскин М.Н.* Полн. собр. соч. СПб., 1898. Т. 8. С. 408–409.

²⁰ Текст печатной инструкции «Обряд и правила для здешнего образа жизни в селе Надеждине» приведен в кн.: *Пыляев М.И.* Замечательные чудачки и оригиналы. М., 1990. С. 158–160.

из смены декораций Пьетро ди Готтардо Гонзага, при открытии нового театра усадьбы Архангельское 8 июня 1818 г. В неписаном кодексе гостеприимства появились поправки: гость волен отказаться от непонравившегося или слишком назойливого «угощения» или обнаружить свое критическое отношение к хозяину и его действиям.

Новой ролью гостя в усадьбе стало активное участие в общих делах. Гостя как бы временно принимали в семейный круг, его включали в со-творение.

Усадебная «семья» теперь представлялась, в первую очередь, как круг домочадцев. Тем самым, казалось бы, количество участников семейного представления ограничивалось. Но, как отмечал М.Н. Муравьев в «Обитателе предместья», «без дружества человеку жизнь была бы неприятна»²¹. Иллюзия «дружества», столь важная для сентименталистской эстетики, расширяла совсем узкий семейный круг за счет «своих» гостей (дальних родственников, друзей, знакомых) и не забывала и о крестьянах, как «детях», находящихся на попечении у Хозяина-помещика²². Какое же общее дело могла предложить увеселительная резиденция? Это, как правило, была подготовка к празднику, или еще конкретнее: постановка театрального спектакля.

Обратим внимание на то, что в беллетристике этого времени часто описывались подробные приготовления к домашним спектаклям и редко сами спектакли. Объясняется это тем, что театр существовал здесь уже, разумеется, не как ремесло, только

²¹ *Муравьев М.Н.* Обитатель предместья и Эмилиевы письма. СПб., 1815. С. 5.

²² Общее не только для пасторали, но в целом для сентименталистской комедии представление о добром начальнике – «отце» для подчиненных. С.П. Жихарев записал в дневнике от 13 июля 1826 г.: «Сказывали, что сюда прибудет на днях труппа актеров, принадлежащих лебедянскому помещику Танееву. Если это именно та, которую я видел некогда в моем детстве на лебедянской ярманке, то сердечно рад буду взглянуть на нее и сравнить тогдашние мои ощущения с нынешними. Эта труппа давала тогда в Лебедяне оперу “Добрые солдаты”, и я до сих пор не могу забыть музыки одного хора:

Мы тебя любим сердечно,
Будь нам начальником вечно,
Наши зажег ты сердца,
Видим в тебе мы отца.

Стишки как будто нашего изделия. *Les beaux esprits se rencontrent.* (*Мысли умных людей сходятся*). (Жихарев С.П. Записки современника. Дневник студента. Л., 1989. Т. 1. С. 256).

отчасти как искусство, но прежде всего как форма человеческого общежития. Подготовка к празднику в усадьбе объединяла хозяев и гостей, женский и мужской мир, старших и младших, включала детей.

Общее дело и призвано было подтверждать реальность усадебного содружества. Как пелось в куплетах пролога Ф.Н. Глинки «Проезжий, или Приготовление к именинам»:

Мы собрались сюда, чтоб вместе
Душевный праздник проводить,
Чтоб без притворства и без лести,
Что есть на сердце говорить²³.

Отношение к семейной идиллии в усадебных праздниках этого времени серьезное, не допускающее иронии, насмешки. Один из подобных примеров демонстрирует пьеса-пролог Н.И. Плещеевой «Желанное возвращение» (Знаменское, 1794), в которой вслед примерам императора Павла I и императрицы Марии Федоровны отработывался «принцип семейного счастья» (Р.С. Уортман). Родившийся из игры «в слова», драматургически примитивно построенный, этот пролог тем не менее представляет интерес как литературный образчик «воспитания чувств» (мать пишет его для трех своих детей). «Желанное возвращение» было рассчитано только на семейное представление и призвано было заменить в игровой форме нравоучительные сочинения на темы воспитания молодого дворянина. В этой пьесе действующие лица и их исполнители совпадают. Каждый играет самого себя²⁴. Основная мысль «Желанного возвращения» проста и недостижима: семья как идеальное «дружество». К матери семейства, плачущей над письмом о том, что долгожданный приезд ее супруга снова откладывается, по очереди приходят дети, она рассказывает им эту печальную новость. Главная задача всех этих последовательных «выходов» – показать реакцию каждого ребенка на ситуацию и откорректировать поведение. Дети стараются утешить мать, мать утешает детей. Все полны *нежности*

²³ Описание праздника, данного родными и друзьями... СПб., 1823. С. 22.

²⁴ Персонажи (они же действующие лица): Мг. Р*** (А.А. Плещеев); Mad. Р*** (Н.И. Плещеева); Мг. Alexandre (Александр, 14 лет); M-lle Pauline (Полина, 13 лет); M-lle Alexandrine (Александра, 11 лет). (Les amusemens de Znamenscoé. М., 1794. P. 169.)

друг к другу. Внушается мысль о том, что даже недолгая разлука с близкими – горе. Ни о каком конфликте поколений или серьезном конфликте между детьми и речи быть не может. Дети и родители *дружны* между собой. Слово «*друг*» – основное обращение между старшими и младшими.

В пьесе, впрочем, упоминается также праздник, устраиваемый обычно помещиками для крестьян по окончании жатвы, поскольку крестьяне пока также включены в идиллическую усадьбную семью. Проявление чувств выражается в подготовке сюрпризов к приезду отца. Завершают пьесу куплеты в честь все-таки произошедшего «желанного приезда», в них еще раз «закреплялся» преподнесенный нравственный урок²⁵.

Позже практика подобных «обучающих» пьес, которые дети (по известным уже образцам) писали для именин матери или отца, или кого-либо из старших родственников и сами же в них играли, стала довольно распространенной. Поэт И.П. Мятлев мальчиком-подростком-юношей ежегодно одаривал свою мать и отца именинными пьесками собственного сочинения (как на французском, так и на русском языках), эти пьесы разыгрывались им самим, его сестрами, кузенами и кузинами в домедворце петербургской усадьбы Знаменское²⁶.

На третьем этапе (1810–1830-е) семейно-идиллическая часть усадебных праздников осталась, но несколько усложнилась: исчезла патетическая серьезность, появилась самоирония и пародия.

Уменьшилась роль Хозяина: он как бы уходил в тень. Зато еще более возрастала роль гостей. Гость переставал быть человеком толпы, он индивидуализировался, обретал лицо и имя. Хозяин же, напротив, растворялся среди гостей, становился лишь «одним из сообщества».

Усадебная «семья», проходившая проверку общим делом, начала утрачивать свою монолитность, согласованность и гармонию. Стало заметно (и это предмет рефлексии в художественной литературе, мемуаристике, письмах), что в малой группе, готовящей спектакль, всегда возникает своя жизненная драматургия, коллизии, взаимоотношения, которые перераспределяются, меняются, возникают и разрушаются. Очень существенными

²⁵ Et si l'on peut mieux dire, / On ne peut mieux aimer. (И если можно лучше сказать, / То любить лучше нельзя). (Les amusemens de Знаменскоé... Р. 179.)

²⁶ См.: ИРЛИ ОР. Ф. 146. (И.П. Мятлев). Оп. 1. Ед. хр. 4.

при этом оказываются лидерство, превосходство в чем-либо, самореализация, соревновательность. И в пьесах-прологах начали фиксироваться, акцентироваться как раз нескладные, трудные, разрушающие идиллию моменты подготовки спектакля (споры о выборе пьесы, интриги вокруг распределения ролей, перипетии репетиций, накладки во время представления и пр.). Можно сказать, что теперь акцентировалось не то, что участники спектакля связаны между собой родственными или дружескими узами (и являлись частью идеальной «семьи»), но то, что они составляли временную труппу, и отношения в ней складывались по законам отнюдь не совершенного актерского цеха. В то же время домашний театр стал осознаваться как лучшая площадка для знакомства молодых людей обоего пола, для флирта, выяснения отношений, признаний. Эти любовные перипетии еще осложняли отношения внутри усадебного содружества.

В свою очередь, сам домашний (и в частности усадебный) спектакль/праздник, «живые картины» и пр. театральные «сюрпризы» становятся материалом для комедий («Полубарские забавы» и «Живые картины, или Чужое хорошо, а свое дурно» А.А. Шаховского, «Благородный театр» и «Богатонов в деревне, или Сам себе сюрприз» М.Н. Загоскина и др.), в которых сама ситуация подвергалась осмеянию, под сомнение ставилась серьезность и нужность самой затеи, общее дело осознавалось как иллюзорность.

И на этом этапе усадебного театра в спектаклях, как правило, оставалась игра самих себя и друг друга, в ней могла, как и прежде, присутствовать комплиментарность, но чаще преобладала ирония (или самоирония). Все реальные ситуации отыгрывались с некоторой дистанцией, за счет чего по сути дела возникал пока еще не отрефлексированный сценой эффект отчуждения.

Сравним с этой точки зрения список действующих лиц «Желанного возвращения» и афишу «Стихотворца в хлопотах», приготовленную для гостей в Приютино²⁷. Персонажи и исполнители пьесы Н.И. Плещеевой носили свои настоящие, хоть

²⁷ «На новом приютинском театре Сего дня в воскресенье 5 сентября 1815 года Российскими Приютинскими актерами, для открытия онаго представлено будет в первый раз СТИХОТВОРЕЦ В ХЛОПОТАХ или ВЕЧЕР УТРА МУДРЕНЕЕ или Пословица навыворот или Как кому угодно. Комедия в двух действиях, сочинение г. Приютина.

Действующие лица:

Иван Сидорович Стихоплеткин – г. Приютин.

и чуть спрятанные нейтральные имена (г-н и г-жа П. вместо А.А. и Н.И. Плещеевых). Разумеется, для родных и близких, кому предназначалось сначала театральное представление, а потом и публикация «Желанного возвращения», не существовало никакой проблемы в расшифровке этих имен. Ни для кого и из приютинских зрителей не было секретом, кто скрывается под именами-масками в афише «Стихотворца в хлопотах», начиная с автора пьесы г-на Приютина – Н.И. Гнедича и заканчивая остальными актерами (Лентягин – И.А. Крюлов, Долгоносов – А.А. Оленин и пр.). Однако исполнители были представлены не под своими именами, но под псевдонимами, содержащими какую-либо оценку: внешности (Долгоносов), актерских качеств (Забудкина, Скороговоркина, Несмелова), характера (Лентягин, Ленивина) и др. Таким образом, то, что в салоне реализовывалось в беседе, в сплетне, в обсуждениях друг друга, в домашнем театре воплощалось в виде оценочных «говорящих» имен, в характерных для прототипа языковых масках персонажа, в форме сценического пародирования чьей-то внешности, пластики и пр.

Передразнивание и подшучивание над «своими» было незлобным, мягко ироничным, но «чужих» не щадили: насмешка могла быть жесткой, обидной, даже оскорбительной. Так сентименталистская утопия всеобщего дружества начала разлагаться изнутри, а на ее месте появлялось содружество избранных – «кружковость». Происходила подмена «идеальной семьи» (в широком или узком смысле слова) салоном или кружком (временным сообществом, собранием близких по интересам и симпатизирующих друг другу людей). Свой кружковый язык, традиции, ритуалы, домашние имена, аллюзии, не понятные посторонним, отделяли и надежно охраняли «своих» от «чужих».

Матрена Савична, жена его	– г-жа Забудкина.
Варя	– дев. Ленивина.
их дети:	
Аннушка	– дев. Догадкина.
Свистов, молодой барин	– г. Долгоносов.
Дубинин, тамбовский откупщик	– г. Лентягин.
Клеопатра	– г-жа Скороговоркина.
его дочери:	
Аглая	– г-жа Несмелова.
Василиса, служанка Стихоплеткина	– г-жа Бусурманова.
Лакей Дубинина	– г. Долгоносов.
Приказчик от купца	– г. Добронравов

(ОР РНБ. Ф. 542 /А.Н.Оленин/. Ед.хр. 359.)

Но так как состав салона или кружка не мог быть всегда одним и тем же, для обозначения «своих», для посвящения новых членов содружества и для общего кружкового объединения требовалось постоянно вводить новые коды. Эти-то кружковые модели поведения, системы оценок, стилевые образцы и отрабатывались в домашней литературе, в альбомных рисунках, в домашнем театре.

В усадьбах, так же как и в городе, возникали объединения «по склонности». В некоторых случаях можно говорить о простом перемещении на лето уже сложившихся городских кружков. Однако не редки примеры и таких усадеб, в которых возникали новые салоны, объединенные домашней (кружковой) мифологией, аллюзиями, домашним языком и пр. Усадебные объединения чаще возникали по вынужденному соседству, родственным и дружеским связям. Поэтому, как правило, состав усадебных салонов был более пестрым, а его структура – более открытой.

1810–1830-е годы – время активной пародии в усадебных праздниках на официальные «сценарии власти». Соревновательность и безоговорочное приятие модели государственных праздников в предыдущие десятилетия сменилось теперь отстранением, ироничным отмежеванием, дистанцированностью. Выбирая между официальной и народной праздничной культурой, домашний театр без колебаний обращался к традициям ярмарочного театра, создавая свой нарядный эстетизированный балаган.

В то же время нетрудно заметить, что домашняя сцена этого времени наполнена литературными и театральными пародиями²⁸, хотя литературные кружки и салоны этого времени (достаточно хорошо изученные) иногда совпадали по своему составу, а иногда и не совпадали с теми салонами, в которых объединяющим началом была увлеченность театральным любительством.

Ирония, двоение смысла, пародия и автопародия в усадебных праздниках этой поры создали основу для разрушения мифа об усадьбе как самодостаточного «обретенного рая». В начале 1830-х годов созрели предпосылки для его переворачивания: рай (теперь уже земной, рукотворный) снова был утрачен по вине «усадебной семьи», по вине несовершенства людей, его населяющих.

²⁸ О праздниках в имении А.Н. Оленина Приютино как пародирующих официальные «сценарии власти», а также включающих элементы литературных и театральных пародий см. подробнее: *Купцова О.Н.* «Чем богаты, тем и рады»: театральные затеи в Приютине (1806–1834) // Михайловская пушкиниана. Вып. 45. Материалы научно-музейных чтений в Государственном Пушкинском заповеднике. Сельцо Михайловское, Псков, 2007. С. 193–205.

Людмила Фадеева

**«Наговоры, заклинания, колдовства и проч.»
из этнографического собрания художника
И.С. Куликова**

В последнее время много пишут и говорят о том, как следует собирать фольклор¹. Обсуждают этические и юридические аспекты взаимоотношений собирателей и исполнителей, размышляют о методах работы, убедительно доказывая, что правильность записи влияет на то, как явления народной культуры будут описаны в дальнейшем. От собирателя требуют быть внимательным профессионалом.

Очевидно, что дискуссии эти возникли не на пустом месте. Фольклористика как наука начинается с наблюдения за бытованием произведений народной словесности и их записи, а значит то, как ведутся эти наблюдения и делаются эти записи чрезвычайно важно. Однако ни для кого не секрет, что первые шаги в собирании фольклора делали дилетанты. Именно они начинали собирать то, что на сегодняшний день составляет «классику» национального фольклора, а заодно и формулировать важнейшие принципы собирательской работы.

¹ См., например: Живая старина, 2001, № 1; 2008, № 1; Антропологический форум, 2006, № 5, а также серию сборников «Актуальные проблемы полевой фольклористики» ([Вып. 1]. М., 2002; Вып. 2. М., 2003; Вып. 3. М., 2004; Вып. 4. М., 2008).

Забота о собирании «остатков нашей народности»², как характеризовал эту деятельность главный редактор журнала «Москвитянин» М.П. Погодин, побуждала любителей словесности при каждой удобной возможности записывать песни, сказки, яркие образцы народной речи. Так начинали П.В. Киреевский, Н.М. Языков, В.И. Даль.

Так начинал еще студентом П.И. Якушкин, которого называют уже профессиональным собирателем фольклора. К записыванию сказок и песен тяготели многие писатели и композиторы, испытывая интерес к самобытному складу народной поэзии и народной музыки. И в то же время эту работу с удовольствием выполняли помещики, учителя, студенты, представители духовенства и даже грамотные крестьяне.

Как ни вспомнить тут многочисленных корреспондентов, которые в 1890-х годах работали по анкетам Этнографического бюро князя В.Н. Тенишева. Любительское собирание фольклора многие десятилетия развивалось рядом с профессиональной наукой, участь у нее и помогая ей.

Об этом замечательно сказал один из сотрудников этнографического тенишевского бюро: «Будь задача исследования великорусской деревни поручена ученым специалистам, работа выиграла бы в систематичности и научной шаблонности, но бесконечно много потеряла бы в оригинальности замысла и жизненной правде»³.

О многих собирателях-дилетантах сегодня можно узнать благодаря историческим разысканиям ученых⁴. В этой статье речь пойдет о И.С. Куликове, живописце и коллекционере, знатоке и ценителе русской народной старины.

Имя художника Ивана Семеновича Куликова (1875–1941) не принадлежит к числу широко известных. Скупые строчки в новейших словарях и на интернет-страницах аукционных домов⁵

² Москвитянин, 1844, № 12. С. 25.

³ Быт великорусских крестьян-землепашцев. Описание материалов этнографического бюро князя В.Н. Тенишева (на примере Владимирской губернии). СПб., 1993. С. 7.

⁴ См., например: Православные священники – собиратели русского фольклора: Е.А. Фаворский, А.Н. Соболев, П.А. Флоренский. М., 2004.

⁵ См., например, интернет-проекты «Art-каталог: Энциклопедия произведений живописи и графики» (www.art-catalog.ru), «Антикварная галерея РУССКИЕ СЕЗОНЫ» (<http://www.ruseasons.ru/bio.php>), «Русская галерея искусств: аукционы, коллекционная живопись» (http://www.art-auction.ru/painters_detailed.php?id=304) и др.

информируют в основном о первых, еще ученических шагах будущего академика живописи: с детских лет увлекся рисованием; первые уроки брал в родном городе Муроме у учителя рисования и черчения Н.А. Товцева; позднее познакомился с академиком живописи А.И. Морозовым, и посоветовавшим ему поступить в Рисовальную школу Общества поощрения художеств в Петербурге. Там с 1893 г. молодой человек стал заниматься у Э.К. Липгарта, а в 1896 г. был зачислен в Академию художеств, где сначала учился у В.Е. Маковского, но вскоре перешел к И.Е. Репину. Даже очень краткие сведения позволяют судить о направлении, к которому принадлежал И.С. Куликов. Это реалистическая школа, так понравившаяся ему, еще ничего не знающему о настоящем искусстве восемнадцатилетнему юноше. Ведь именно картины И.Е. Репина произвели на будущего художника огромное впечатление, когда он впервые приехал в Москву и отправился в Третьяковскую галерею.

Что еще вспоминают сегодня из обширной творческой биографии И.С. Куликова? Пожалуй, самым заметным событием его жизни для многих остается его совместная работа с И.Е. Репиным. Получив большой государственный заказ на картину «Торжественное заседание Государственного Совета 7 мая 1901 года», Мастер пригласил своих воспитанников И.С. Куликова и Б.М. Кустодиева помогать ему в работе, несмотря на то, что это могло отвлечь молодых людей от их конкурсных произведений. Для знаменитой картины И.С. Куликов написал 17 натуральных портретных этюдов, а потом и всю левую часть картины (над центральной частью работал сам И.Е. Репин, над правой частью – Б.М. Кустодиев)⁶. Факт этот, безусловно, заслуживает внимания и свидетельствует о том, что учитель очень ценил работы своего ученика. Однако вряд ли стоит говорить о нем, как о самом примечательном в творчестве художника.

О И.С. Куликове написано мало⁷. Незаслуженно мало! Но память о художнике жива. Его наследие бережно хранят

⁶ *Петров Е.* Как создавался шедевр // Наука и жизнь, 2004, № 1. (<http://nauka.relis.ru/15/0401/15401033.htm>)

⁷ *Филберт В.* Академик живописи И.С. Куликов. Владимир, 1965; *Балакин П.П.* Иван Семенович Куликов. Л., 1965; *Беспалов Н.А.* И.С. Куликов. М., 1990; *Куликова С.М.* Муромский художник И.С. Куликов // Нижегородский музей: Исследования. Материалы. Воспоминания [журнал], 2006, № 7/8. С. 15–27.

в Муроме – городе, где он родился и прожил почти всю свою жизнь. Наверное, для самого И.С. Куликова это и есть самая важная составляющая славы художника – чтобы помнили земляки. Ведь несмотря на свои успехи, да что там успехи – настоящую известность, которую он обрел в художественных кругах в начале XX в., он не стал столичным жителем, а остался верен родной муромской земле.

И.С. Куликов был блестящим портретистом, потому И.Е. Репин и использовал эту грань его таланта. Но дело в том, что уже в эти годы молодой художник заявил о себе не только как хороший рисовальщик, но и как интересный мастер со своим видением жизни, со своей темой – темой русского народного быта. Обращение к ней в творчестве И.С. Куликова не было данью предреволюционному и революционному времени, в котором художник, следуя определенной политической идее, мог отстаивать интересы простого труженика, работающего на земле. Не было оно и следованием столичной моде на всё народное, многое определявшей в жизни петербургской творческой интеллигенции начала XX века. И.С. Куликов, родители которого были выходцами из деревни Афанасово Ковардицкой волости Муромского уезда, несмотря на свое уже вполне городское происхождение, сохранял принадлежность к крестьянскому миру. Его отец, мастерской, занимавшийся в Муроме кровельным и малярным делом, к которому готовил и сына, не разрывал своих деревенских связей, часто ездил в родное Афанасово с семьей.

Учась в Петербурге, художник не только не отделял себя от этого мира, но, напротив, постоянно думал о нем. Позднее он так писал об этом: «Деревня мне мила была с раннего детства. Я был всегда рад поехать в деревню с матерью или отцом... Летом в деревне было очаровательно... Красные рубахи и сарафаны из кумача ярко горели на фоне зелени... Зимой тоже интересно было, водили хороводы, пели песни и плясали. Мальчишки катались на улицах на скамейках, которые сами делали... Все впечатления моего детства были мне милы всегда и послужили потом темами для многих моих картин»⁸. Память молодого человека хранила цветовой образ деревни, который он воссоздавал на многих своих полотнах. Как не вспомнить тут красные рубахи и сарафаны из кумача в его конкурсной работе «Чаепитие в крестьянской избе» (в 1902 г. он получил за нее Большую золотую

⁸ Цит. по: *Беспалов Н.А.* И.С. Куликов. М., 1990. С. 10.

медаль, звание художника и право на поездку за границу за счет Академии). И покинув стены своей alma mater, И.С. Куликов много сил отдавал изображению жизни русской деревни. Причем не оставлял этой темы даже во время путешествия по Германии, Италии и Франции. Именно в это время появляются его знаменитые, опять-таки принаряженные в кумачовые сарафаны «Пряхи» (1903), а также одна из лучших его работ – «Портрет моей матери» (1903), удостоенный серебряной медали на международно́й выставке в Льеже. Чуть позднее будут выставлены «Кормление кур» (1907), «Зимним вечером» (1907), «Пастух» (1909), «Пастушок» (1909), «Старинный обряд благословения невесты в городе Муроме» (1909), «Портрет старообрядца (стари́к за чтением)» (1911), «У околицы» (1913).

Однаковэтих сюжетах была не только память детства и отрочества. Появлялся и взрослый, профессиональный интерес. Академическая школа научила видеть в крестьянском жизненном укладе черты русской старины, которые влекли И.С. Куликова как исторического художника⁹. Неслучайно рядом с картинами деревенского быта появляются и произведения историко-бытового плана – сцены из русской жизни XVI – XVII столетий

⁹ В Академии художеств еще в 1820-х годах был поставлен вопрос о необходимости изучения этнографии и археологии. Эти дисциплины должны были «помочь историческим художникам в достоверном изображении старины» (см. об этом: *Смолицкий В.Г.* Начало систематического собирания и изучения русского народного искусства. А.Н. Оленин и его ученики // *Традиционная культура*, 2003, № 3 (11). С. 9).

В 1817 г. Академию художеств возглавил А.Н. Оленин, немало сил отдавший исследованию древнерусского и народного прикладного искусства. С этих пор в Академии уделялось большое внимание воспитанию художников-археологов, которых приучали работать на раскопках, в древлехранилищах, дворцах и соборах, в деревенских избах, не только собирая и зарисовывая крестьянскую домашнюю утварь и народный костюм, но и тщательнейшим образом исследуя и атрибутируя все обнаруженные предметы (там же. С. 11). А.Н. Оленин требовал от своих учеников, чтобы «те приучили себя точным изображением предмета, не прибавляя к нему ни прибавок, ни прикрас и не выпуская никаких его неправильностей, представить верный способ наблюдателю нравов и обычаев времен прошедших, соображать или узнавать век или употребление изображаемой вещи, какому народу, а иногда и лицу могла она принадлежать» (там же. С. 10). Такое направление избирали не все воспитанники Академии, но общий дух улавливали и сохраняли многие.

«В зимние дни» (1907), «В боярском тереме» (1912), «Боярышни в саду» (1913). Здесь же уместно вспомнить и такие полотна, как «Убор невесты» (1907), «С праздником (Зарделась)» (1911) и «В русском наряде» (1916). Работая над ними, наряду с жанровыми и портретными задачами художник решал еще одну, очень важную для него задачу – достоверного изображения русского костюма. Именно с творчеством был связан интерес И.С. Куликова к предметному миру русской старины. Этот интерес был у многих молодых художников, вышедших из мастерской И.Е. Репина и обратившихся к народной теме. Достаточно вспомнить здесь И.Я. Билибина и Б.М. Кустодиева, с которым И.С. Куликов был дружен. И.Я. Билибин же становится профессиональным собирателем и в 1902–1904 гг. – по заданию Музея Александра III путешествует по Вологодской, Архангельской, Олонецкой и Тверской губерниям в поисках произведений народного искусства для этнографического отдела музея.

У И.С. Куликова постепенно тоже проявляется собирательская жилка. Н.А. Беспалов, говоря о Куликове-собирателе, подчеркивал, что костюмы крестьян, деревенскую утварь, домовую резьбу художник собирал «для своих произведений»¹⁰. Однако предметы, которые он приобретал, были не просто подручными материалами, наполнявшими его мастерскую. К коллекционированию он относился всерьез, как к важной и большой работе, что позволило ему стать обладателем уникального собрания древнерусских костюмов – сарафанов, кокошников, платков, обуви и украшений. Наряду с ними собирались иконы и старопечатные книги, произведения декоративно-прикладного искусства – расписные санки, прялки, ларцы, утварь¹¹. Благодаря этой работе И.С. Куликов вскоре становится настоящим знатоком предметов русской старины. Одновременно он изучает археологию, этнографию, нумизматику. В 1910 г. принимает участие в организованной П.С. Уваровой археологической экспедиции по раскопкам Подболотьевского могильника. Деятельность Куликова-собирателя нашла поддержку у Репина. В 1907 г. писал он своему ученику: «Очень порадовался я, что Вы занимаетесь собиранием русских древностей – это доброе созидательное дело»¹².

¹⁰ Беспалов Н.А. И.С. Куликов. М., 1990. С. 56.

¹¹ Подробнее об этой коллекции см. в ст.: Сухова О.А. Этнографическая коллекция И.С. Куликова в собрании Муромского музея: история и судьба // Музеи Верхней Волги: Проблемы, исследования, публикации / Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник Н.А. Некрасова «Карабиха». Ярославль, 1997. С. 63–79.

¹² Цит. по: Беспалов Н.А. И.С. Куликов. М., 1990. С. 56.

Начало планомерной собирательской деятельности И.С. Куликова датируют очень точно благодаря важному документу – «Ведомости вещам, покупаемым с 1904 года», позднее оказавшемуся вместе с большей частью коллекции художника в собрании Муромского историко-художественного музея, сотрудником которого художник стал в послереволюционные годы¹³. Исследователи жизни и творчества И.С. Куликова находят интересную «переключку» в датах: именно в 1904 г., за год до открытия в Смоленске музея «Русская старина», М.К. Тенишевой была организована плодотворная экспедиция по древним русским городам¹⁴.

Действительно, в то время атмосфера собирательства буквально захватила русскую художественную интеллигенцию. Это касалось не только жителей столиц. Русская провинция с ее глубоким стремлением к самопознанию не отставала от Петербурга и Москвы, даже питала их своими идеями и находками. Археологические и этнографические интересы были у многих жителей Мурома, куда И.С. Куликов вернулся, окончив курс в Академии и совершив обязательные для живописца заграничные поездки. В обществе любителей старины, местном отделении Московского Археологического общества¹⁵ муромская интеллигенция вела серьезную краеведческую работу. Большую роль в ней в эти годы играла графиня П.С. Уварова, продолжавшая дело своего покойного мужа – графа А.С. Уварова, замечательного археолога, одного из основных организаторов Императорского Российского Исторического музея, автора устава и программы музея, а с 1881 г. еще и его директора.

Муромская земля давала богатый материал для пытливых исследователей, любителей старины. И.С. Куликов нашел здесь немало действительно ценного для своей коллекции. Но приобретал он предметы старины не только в родном городе. Всюду, куда ни отправлялся художник, – в Петербурге, Москве, Владимире, Нижнем Новгороде, Ярославле – он обнаруживал интересующие его раритеты. А еще были знакомые корреспонденты-антиквары, писавшие ему о своих находках, предлагая обменять или купить

¹³ Муромский историко-художественный музей (далее – МИХМ). Научный архив (далее – НА) – 334.

¹⁴ *Сухова О.А.* Этнографическая коллекция И.С. Куликова в собрании Муромского музея: история и судьба // Музеи Верхней Волги: Проблемы, исследования, публикации / Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник Н.А. Некрасова «Карабиха». Ярославль, 1997. С. 64.

¹⁵ Позднее выросших в Муромское научно-художественное общество, в рамках которого действовали историко-археологическая и этнографическая секции (там же. С. 66).

вещи, подходящие для его картин¹⁶. Собрание художника стало широко известно. Не могу не привести здесь цитату из письма А.И. Анисимова, знатока древнерусского искусства, Б.М. Кустодиеву. Посетив И.С. Куликова во время путешествия по Оке (по мнению О.А. Сухой, это было в 1919 г.), он писал: «Вот у кого собрание-то. Подлинные костюмы, кокошники, платки, пояса, тафты и сарафаны! Да какой сохранности и какого блеска! Масса всяких предметов утвари, украшений, обстановки...»¹⁷.

На то, что И.С. Куликов собирал не только предметы старины, но и произведения народной словесности, впервые обратили внимание сотрудники Муромского историко-художественного музея, в научном архиве которого хранятся фольклорные записи, переданные семьей художника¹⁸. Они весьма немногочисленны, причем преобладают в них частушки – жанр чрезвычайно актуальный в начале XX в. и не требующий серьезных полевых разысканий. В собрании материалов И.С. Куликова представлены лишь две тетради с произведениями фольклора. Если предположить, что больше никаких записей не было, то сам собою напрашивается вывод о случайном характере небольшой фольклорной коллекции художника. Однако нельзя исключить, что были и другие тетради, не дошедшие до нас, как и еще целый ряд предметов из собрания И.С. Куликова¹⁹. Это тем более вероятно, что никакой материальной ценности, в отличие от икон, костюмов, мебели и утвари, записи произведений народной словесности не представляли, а следовательно, могли быть утрачены случайно, по недосмотру.

Есть и еще один важный момент, о котором нельзя умолчать. По словам дочери И.С. Куликова, Т.И. Беспаловой, записи делались в основном, когда «художник отправлялся на пленэр с женой»²⁰. Это значительно снижает степень участия в процессе собирания фольклора самого И.С. Куликова: ведь выезды свои он совершал прежде всего для того, чтобы писать картины, следовательно, свободное время для фольклорных разысканий

¹⁶ Подробнее об этой коллекции см. в ст.: *Сухова О.А.* Этнографическая коллекция И.С. Куликова в собрании Муромского музея: история и судьба // *Музеи Верхней Волги: Проблемы, исследования, публикации* / Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник Н.А. Некрасова «Карабиха». Ярославль, 1997. (С. 68).

¹⁷ Там же. С. 70.

¹⁸ Там же. С. 75–76.

¹⁹ Там же. С. 70.

²⁰ Там же. С. 75.

было в основном у жены Ивана Семеновича, Елизаветы Аркадьевны. Однако материалы, хранящиеся в музее, заслуживают пристального внимания вне зависимости от того, кому конкретно мы обязаны их появлением. Они не только позволяют судить о характере местного песенного репертуара 1910–1920-х годов, но и знакомят нас с уникальными памятниками письменного фольклора – заговорами и магическими знаниями.

Пожалуй, единственный изъян коллекции состоит в том, что И.С. и Е.А. Куликовы не фиксировали, от кого записан тот или иной текст. Остается только гадать, почему художник, который считал атрибуцию чрезвычайно важной при коллекционировании предметов и всегда записывал, кто был источником приобретения (у кого, когда и где куплено), пренебрег этой важной информацией в данном случае. Возможно, это связано с собирательской неопытностью, тем более что записи делались «для себя». А может быть, художник рассчитывал на свою память. Т.И. Беспалова полагает, что обе тетради содержат материалы «в основном» из Муромского уезда²¹. Что скрывается за этим «в основном»? Предположение дочери художника основано на воспоминаниях о его любимых пленэрных маршрутах, но достаточно ли оно обосновано? Итак, фольклорная коллекция Куликова ставит немало вопросов. Но чтобы ответить хотя бы на некоторые из них, надо внимательно изучить ее содержание. Небольшая тетрадь 1920-х годов с записанными с голоса частушками останется за пределами нашей статьи²². А вот записная книжка, озаглавленная собирателями «Народные мотивы. Предания старины, обряды, пословицы, прибаутки...» и датированная музейщиками приблизительно 1910-ми годами²³, будет подвергнута анализу.

Само название этой небольшого формата книжки свидетельствует о весьма обширных планах ее составителей, стремившихся собрать пусть скромную по объему (в записной книжке всего 107 листов), но зато многожанровую коллекцию. Однако ни преданий, ни пословиц, ни прибауток, заявленных на титульной странице, в этой подборке текстов нет. Очевидно, думая о заглавии тетради, И.С. и Е.А. Куликовы следовали известным

²¹ Подробнее об этой коллекции см. в ст.: *Сухова О.А.* Этнографическая коллекция И.С. Куликова в собрании Муромского музея: история и судьба // Музеи Верхней Волги: Проблемы, исследования, публикации / Государственный литературно-мемориальный музей-заповедник Н.А. Некрасова «Карабиха». Ярославль, 1997. С. 63–79.

²² МИХМ. НА – 401.

²³ МИХМ. НА – 30.

речевым стереотипам, из которых один, наиболее знаменитый, принадлежит перу А.С. Пушкина: «Дела давно минувших дней, преданья старины глубокой»²⁴.

Что же на самом деле содержится в записной книжке? Первая половина тетради посвящена лирическим жанрам фольклора – частушкам, песням, романсам. Здесь помещены известные песни литературного происхождения «Не шей ты мне, матушка, красный сарафан...», «Меж крутых бережков...», «Когда <я> на почте служил ямщиком...», а также народные песни «Как на речке, речке на тонкой дощечке...», «Любила меня мать, уважала...», «Как я его любила, как он меня любил...», «Не я ли розынку садила, не я ли буду поливать...», «Один парень больно смел...», «Говорила мамке раз, говорила двадцать...». Перед нами излюбленный женский репертуар, с такими типичными для семейного песенного фольклора мотивами, как дочка-пташка:

<Рассержуся> я на маменьку,
Семь лет в гости не пойду...
На восьмое летелко
Вольной пташкой прилечу...²⁵

Замечательно, что сюда же попадает и обрядовая песня:

– Ты с чем пришла, Масленица?
– С блинами, с оладьями,
С пирогами горячими,
С кафтанами пропитыми,
С поясами-та подбитыми!²⁶

В самом конце записана песня о Степане Разине. Эти материалы еще ждут своей оценки, наше же внимание обращено ко второй части тетради, получившей отдельное название «Наговоры, заклинания, колдовства и проч.».

Очевидно, что помещенные здесь тексты скопированы из рукописной тетради, которую И.С. и Е.А. Куликовым предоставил некто, оставшийся для нас неизвестным. Он был не просто хранителем тетрадки, как это порой бывает, но и знал ее содер-

²⁴ Строчка из пушкинской поэмы «Руслан и Людмила», как известно, восходит к «Поэмам Оссиана» Дж. Макферсона: «A tale of the times of old!.. / The deeds of days of other years!..».

²⁵ МИХМ. НА – 30. С. 38.

²⁶ Там же. С. 26.

жимое. Некоторые тексты он прокомментировал («*иметь траву цикория (для салата продают)*», «*тут предлагают устроить таинственный браслет из всякой дряни*» и т.п.), может быть даже надиктовал – в описании магических действий нередко чувствуется разговорная интонация. Однако она может быть в равной мере связана и с тем, что когда-то эти тексты попали в рукописную тетрадь как самозапись практикующего специалиста-колдуна. Если у И.С. и Е.А. Куликовых при копировании возникали затруднения с пониманием отдельных слов, владелец оригинала их подсказывал – к этой возможности приходилось прибегать неоднократно (вставки, для которых переписчик специально оставлял место, сделаны чернилами другого цвета, а потому хорошо заметны). Правда, в скопированных текстах осталось несколько фрагментов, которые владелец тетради не смог объяснить: вероятно, не всё, что некогда было им самим переписано, он использовал. Возможно и то, что порча отдельных текстов произошла еще до того, как владелец тетради получил возможность ее переписать. Так или иначе, восстановление этих темных мест не входило в задачу собирателей.

При копировании И.С. и Е.А. Куликовы стремились как можно точнее передать особенности оригинального текста. Сэтим связаны многие темные места рукописи, буквально перенесенные ими из текста-источника. Здесь нельзя еще раз не сказать о неопытности Куликовых-собирателей, упоминание о которой ранее прозвучало почти как упрек. Как раз то, как они работали с заговорами, говорит об их бережном отношении к бытующим в рукописной форме текстам, обычно свойственном собирателям, хорошо знающим цену записываемого материала.

Магические средства, помещенные в тетрадь (*приложение 1*), напоминают о содержании старинных травников и лечебников²⁷. Красноречивы заголовки этих лаконичных записей – «*магическая (sic!) некоторых растений*». Однако здесь почти нет медицинских рекомендаций, кроме весьма специфического и по сути не связанного с лечением недугов – «*больнова узнать, умрет или нет*». Перед нами магия, направленная на регулирование человеческих взаимоотношений и достижение успеха:

²⁷ *Ипполитова А.Б.* Русские рукописные травники XVII–XVIII веков: Исследование фольклора и этноботаники. М., 2008; Из лечебников и травников [раздел] // Отреченное чтение в России XVII–XVIII веков. М., 2002. С. 367–464.

«побеждать своих врагов и всякую ссору и брань прекратить миром», «особое искусство всегда быть правым», «средство внушить к себе любовь», «избавить от злословия других», «побеждает своих врагов и выигрывает тяжбы», «средство быть счастливым во всяких играх», «средство открыт вора», «узнать приходящих воров». Эта целевая установка хорошо соотносится с содержанием и функцией основного корпуса заговоров, переписанных в эту тетрадь, – на подход к властям. Есть здесь еще несколько тем, без которых не обходится практически ни один травник, – супружеские взаимоотношения (*«жене недоверчивой и недовольной своим мужем»*) и успех в промысловой деятельности, прежде всего рыболовстве и охоте (*«привлекает рыбу и позволяет ловить ее руками»*).

Кроме того, владелец этой рукописи, как и его предшественники, хотел оградить себя от зла. Оно могло явиться в разных обликах: колдунов, разбойников, лютых зверей, бешеных собак и ядовитых змей. Отсюда интерес к оберегам, также включенным в эту тетрадь. Отсюда же и стремление обрести надежный амулет – *«охранительный путевой жезл»*, для изготовления которого необходимо было иметь ветвь бузинового дерева, глаза молодого волка²⁸, язык и сердце дохлой собаки, три зеленые ящерицы, три сердца ласточки, семь листов травы железняка, сорванной накануне Иванова дня, а также разноцветный камень из гнезда удода (№ 1.1).

Очевидно, что И.С. и Е.А. Куликовых не могла не привлечь экзотика, которой веяло от этих текстов, рассказывающих о старинных способах и приемах колдовства. Возможно, так возник интерес к таинственной тетрадке – они решили переписать ее как своеобразный раритет. Однако в действительности все приемы и средства, удивительные для человека неискушенного, впервые столкнувшегося с подобными магическими предписаниями, укладываются в традиционную схему рукописных лечебников.

Поскольку «основу большинства магических рецептов и советов составляет принцип уподобления»²⁹, следует искать смысловые аналогии между недугом и средством его лечения, желаемым состоянием и способом его обретения. Так, крот с точки зрения народной этимологии может восприниматься

²⁸ Ср.: *«Аще кто правое око волчье носит на себе, то никакой зверь тебя не двигнет и разбой страшится и не видит его»* (Суеверия в лечебниках XVII–XVIII вв. / Публ. А.Л. Топоркова // Отреченное чтение в России XVII–XVIII веков. М., 2002. С. 386, № 62).

²⁹ Турилов А.А. Народные поверья в русских лечебниках // Отреченное чтение в России XVII–XVIII веков. С. 372.

как символ кротости, смирения, а потому его сердце используют для прекращения ссор и победы над противником. Образ собаки, преданной и «к добру помятливой кто ей кормит и она глина своего обороняетъ j самоволно за него умираетъ»³⁰, соотносится с идеей защиты, а ее органы служат берегами для путешественников. Образ волка, напротив, служит для символического изображения еретиков, лихоимцев, разбойников³¹, а потому его мозг, глаза, зубы должны тайно устрашать всех, кто угрожает человеку. Отношение к животному как к символу влияет на то, от умершего или от убитого зверя берутся органы-амулеты (дохлая собака и молодой, следовательно, убитый волк). Интересным талисманом является разноцветный камень, найденный в гнезде удода – птицы, которая славится своим милосердием, особенно заботой о семье³². Наверное, отсюда и представление о том, что обнаруженный в ее гнезде камень может восприниматься как оберег странника.

Столь же выразительна символика растений, которую обычно использовали рукописные травники. Выбор дерева для охранительного путевого жезла не мог быть случайным. Нужна была именно бузина с ее бережной символикой³³. Народная этимология способствовала восприятию травы железняка как надежного ограждения для странника (ср., например, железный тын в заговорах). Для путевого жезла брали семь листов этой травы, сорванной накануне Иванова дня³⁴. Интересно, что В.И. Даль подчеркивал иное толкование семантики названия травы железняка. По данным его словаря исследователи предполагают связь железняка с разрыв-травой³⁵.

³⁰ Белова О.В. Славянский бестиарий: Словарь названий и символики. М., 2000. С. 236.

³¹ Там же. С. 73–74.

³² Там же. С. 68.

³³ Ветками бузины оберегали свои дома и хозяйственные постройки западные славяне. В календарных, семейных и хозяйственных обрядах бузину использовали южные славяне. На Украине многие заговоры произносили под бузиной, считая, что это поможет избавиться «от напасти», приобрести силу и отвагу, а также оградит от несправедливого суда (Агапкина Т.А., Усачева В.В. Бузина // Славянские древности: Этнолингвистический словарь. М., 1995. Т. 1. С. 269, 270).

³⁴ Указание на необходимость собирать эту траву именно в Иванов день содержится еще в ряде рукописных сборников (Ипполитова А.Б. Русские рукописные травники XVII–XVIII веков: Исследование фольклора и этноботаники. М., 2008; Из лечебников и травников [раздел] // Отреченное чтение в России XVII–XVIII веков. М., 2002. С. 131, прим. 14).

³⁵ Там же. С. 213.

Примечательно использование яблока в любовной магии, поскольку в обрядовом фольклоре (сватовство и свадьба), а также необрядовой лирике именно яблоко является символом любовных взаимоотношений героя и героини (№ 1.7).

Рядом с такими привычными и широко используемыми растениями, как подсолнечник, цикорий, лавровый лист и чистотел (он же *желтомолочник*³⁶), в тетради, скопированной И.С. и Е.А. Куликовыми, появляются и загадочный *слиниум*, и *блекота*, для которой даны даже халдейское и греческое наименование (соответственно *raib* и *oleierius*)³⁷. Для оберега или лечения лошадей рекомендуется использовать *расстрел-траву* (по созвучию можно опять-таки предположить связь с разрыв-травой, вот только магическая функция растения иная).

Рядом с магией и травами в тетради также помещены тексты заговоров (*приложение 2*). Здесь обнаруживаются уже упомянутые нами обереги, заговоры от порчи и от невстанихи (полового бессилия), часто являющейся результатом насланной порчи, присушка, а также краткие формулы, используемые рачительными хозяевами как для охраны и освещения своего жилища, так и для того, чтобы «*лошади ... не отходили от дома*». Интересно, что образы двух наиболее обширных текстов этой части – лечебного заговора от порчи (№ 2.2) и оберега, направленного на защиту протагониста от злых людей (№ 2.6), – перекликаются с *заговорами на подход к властям*, записанными рядом и составляющими наиболее ценную часть собрания. И там, и там мы увидим мертвеца, на котором нет скорбей и болезней, а под его гробом можно укрыться от злых духов и злых людей. И там, и там представлена евангельская тема: Богородица, укрывающая своего Сына во время бегства в Египет; Иисус Христос «*с книгою евангельского (sic!), со листами апостольскими*». Следовательно,

³⁶ Ср. у В.И. Даля: «*Желтомолóчник*, раст. *Chelidonium majus*, чистяк, чистуха, чистотел, розопась, светлая, печеночник, гладушник, ластовица, желтушник, желтый-молочай, бородавник, завилец, красномолочник» (*Даль В.И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М., 2007. Т. 1. С. 531).

³⁷ Ср. у В.И. Даля: «*Блекотá* и *блэкот*, ядовитое, одуряющее растение белена... *Hyoscyamus niger* (ошибоч. дягиль и коровник); // *Conium maculatum*, большой-омег, болиголов, головолом, вонючка, дегтярка (ошибоч. борец, пригрид, мордовник), вяха, вежа, мутник, дикая петрушка» (там же. С. 96).

существует смысловая связь между всеми текстами, записанными в рукописной тетрадке³⁸.

В связи с этим нельзя не обратить внимания на то, как были распределены заговоры внутри собрания. Это особенно важно для характеристики заговоров на подход к властям. При первом знакомстве с записной книжкой И.С. и Е.А. Куликовых может показаться, что в момент копирования эти тексты, кстати, никак не озаглавленные, были восприняты как самостоятельные, не связанные друг с другом: переписаны они в беспорядке, перемежком с другими записями. Однако при более внимательном прочтении становится очевидным, что последовательность текстов в тетради не случайна, и тем ценнее, что при копировании она была сохранена.

Девять заговоров на подход к властям представляют собою единый цикл текстов, о чем свидетельствует тот факт, что каждый заговор обозначен как глава и все главы пронумерованы. Последовательное чтение этих глав, от первой к последней, позволяет проследить логику цикла, выявить его смысловые доминанты (*приложение 3*). Так, обращает на себя внимание развитие евангельской темы внутри цикла. Если в первой главе идея радости всего христианского мира связывается с воспоминанием о Рождестве Христове: *«Како Мать Пресвятая Богородица родила еси сына своего единороднаго Иисуса Христа и <o> том рождении возрадовашася вси православные христи<a> не с мала до велика, и тако бы возрадовались и возвеселились бы мне, рабу Божию и мярек такому-та, князья, и бояря, и вельможи, и всякия власти, и приказные служители подъячих и моих супостатов, которыя со мною, рабом Божиим и мяреком таким-то, на суде»,* – то в последней, девятой, главе эта же идея связана с пасхальной радостью о Воскресении Христа: *«И так радовались Христова Воскресения жены-мироносицы и двенадцать апостолов, Божии ангелы, архангелы, херувимы и серафимы, начала, власти, престолы, господствия, силы, так бы <i> мне, рабу Божию и мярек, все православные христиане – (н) и мужеский пол, (н) и женский».*

³⁸ На что указывают и исследователи: «Ближайший “конвой” заговоров на власть в рукописных сборниках составляют либо заговоры от порчи и от врага (злого человека, супостата, колдуна), либо заговоры любовные (присушки), либо заговоры от вражеского оружия ... с этими же функциональными типами заговоры социальной направленности сближались и содержательно» (*Топорков А.Л. Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв.: История, символика, поэтика. М., 2005. С. 185*).

В этой смысловой рамке – от Рождества к Воскресению – по особому прочитываются и некоторые мотивы внутри цикла. В седьмой главе, развивающей образ древа, в эпической части намечается тема Страстей. Происходит это благодаря упоминанию кипарисного древа в связи с животворящим крестом Господним: *«И встречу идет сам Иисус Христос, за правую руку принимает, животворящим крестом благословляет. И повел меня ко кипарисному дереву от наговорщиков, и подговорщиков, и от разноговорщиков, и разноглазых, и разноволосых»*. Однако образ крестного древа находит продолжение и переосмысление в дальнейшем. В последней главе возникает образ райского древа, который по сути и венчает собою весь цикл (венчая при этом и протагониста заговора): *«Сам Господь за правую руку принимает, и осветит водою, и покажет мне во святым раю древо, и на том древе златыя ветви, и повеле мне Господь златую ветвь скоро около головы нести, и на буйну голову положить, и к сердцу при<лож>ить, и тот день не прикоснетца никакая язва и болезнь, ни беда»*.

Даже эти предварительные замечания доказывают, что выстраивание заговоров по порядку номеров имеет смысл. Не исключено, что некогда существовала такая редакция этого цикла рукописных заговоров. Однако в тетради, попавшей в руки И.С. и Е.А. Куликовым, тексты были записаны иначе. Они были сгруппированы по три, причем между каждой триадой помещались другие записи, что мешало восприятию заговоров на подход к властям как единого целого:

с. 56	–	глава VI
с. 57–58	–	глава II
с. 59–60	–	глава V
<...>		<...>
с. 63–66	–	глава IX
с. 66–68	–	глава IV
с. 68–70	–	глава VIII
<...>		<...>
с. 76–77	–	глава III
с. 78–81	–	глава I
с. 82–85	–	глава VII

Постраничная роспись глав показывает, что перед нами не бессмысленно и беспорядочно зафиксированные тексты, а их строго организованная последовательность, которая, вероятно,

отражала характер функционирования заговоров в обряде. Это тем более важно, что тексты лишены какого-либо комментария, позволяющего судить об акциональной стороне обряда. Лишь изредка встречается указание на необходимость троекратного повторения той или иной заговорной формулы или молитвы, сопровождающей заговор.

Характер записи дает возможность предположить, что заговоры на подход к властям читались не подряд все сразу, а по три, вероятно, в течение трех дней, как это нередко бывает. Каждый раз чтение открывалось главой, номер которой был кратным трем, – шестой, девятой, третьей. Причем первые два дня тексты первый и последний в ряду дневного чтения должны были следовать один за другим по убывающей: шестой и пятый, девятый и восьмой. В последний же день прочитывались оставшиеся три главы, однако их числовая символика была не менее существенной: третья, первая и седьмая. Вряд ли такая числовая конфигурация могла возникнуть случайно.

Если мы правы, и запись отражает порядок чтения текстов в обряде, то есть все основания допустить, что заговоры на подход к властям были когда-то переписаны не с целью носить их при себе как оберег-талисман, что часто бывает с письменными текстами (ср. пастушьи отпуски). Для такого использования вполне подошла бы запись текстов подряд. В случае с коллекцией, которая была скопирована И.С. и Е.А. Куликовыми, речь скорее всего идет о тетради практикующего человека, фиксировавшего тексты так, как читал, перемежая их другими, не менее важными для него записями.

Существенно, что несмотря на обилие образов и мотивов, включенных в интересующие нас заговоры, в них почти нет буквальных повторов, допустимых в произведениях этого жанра. Все образы и мотивы даны в развитии, что способствует усилению сквозных тем внутри цикла – таких, к примеру, как ограждение и замыкание. При этом девять текстов, функционально однонаправленных и образующих единое смысловое целое, демонстрируют богатую синонимию заговорных формул.

Функциональная семантика социальных заговоров связана со стремлением протагониста хотя бы на время стать выше и сильнее тех, с кем он вынужден прийти в соприкосновение. Для этого ему необходимо, с одной стороны, самому достичь неуязвимости и привлекательности, с другой – добиться расположения со стороны властей. На это направлено большинство формул в главах-заговорах.

Среди них неспецифичные для заговоров социальной тематики формулы ограждения и замыкания: *«Благослови, Господи, встать вокруг меня, раба Божия (имярек такого-то), град и стены каменной до земли и до небес в град»* (глава I), *«Ограждался я, раб Божий (имярек такой-то), солнцем и месяцем»* (глава III), *«Ангел<ы>, Господ<ни> архангел<ы>, Михаил и Гавриил с полуночной зари за оградю каменную, Николай, Божий Чудотворец, <с> утренней зари за оградю каменной. Огради меня, раба Божия (имярек), крещеного и молитвенного, и затвори меня тремя дверьми, и замкни меня тремя замками, и тремя ключами...»* (глава VI). Эти формулы типичны для всех оберегов. Однако нельзя не обратить внимания на то, что в данном цикле тема ключей оказывается чрезвычайно многозначной: протагонист замыкает себя (ср.: *«И пойду я, раб Божий, ко Пресвятой Богородице, помолюсь и златыми ключами запруся»* – глава VII), своих супостатов (ср.: *«Как Господь Бог замкнул небо и землю, тако бы раб Божий (имярек такой-то) раба Божьего (имярека) замкнул сердце крепко»* – глава III), свои слова (ср.: *«Закрываю сей наговор за тридесять ключей и понесу я те ключи и брошу в окиян-море на дно»* – глава VIII).

Неслучайно образы ключа и замка появляются в первой, третьей, четвертой, шестой, седьмой и восьмой главах, а замыкание как действие, совершаемое в интересах идущего на суд, еще и во второй главе.

Интересно, что ключи воспринимаются здесь не только как атрибут действия. В седьмой главе, где тема ключей получает особое развитие, протагонист использует несколько необычный прием, уподобляя себя золотым ключам, скрытым под черными ризами на престоле Господнем: *«Как те златые ключи с престола и из-под черных риз никто не может сечь не высечь и рубить не вырубить – ни князи, ни бояра, ни судьи, ни вельможи, ни злыя командари (sic!), ни все православные христиане, ни мужеский пол, ни женский, но и так бы и меня, раба Божиева (имярек) ни в суде, ни во всяком случае не могли бы ни князи, ни бояри, ни судьи, ни вельможи, ни злые командеры, ни все православные христиане, ни мужеский пол, ни женский, ни разноглазыи, ни разноволосыи сечь не высечь, не словом дерзнуть»*.

Причем ключи в данном случае предстают именно как христианский символ. Они принадлежат Богородице, которой на какой-то момент оказывается передана позиция повествователя (*«И сама я, Пресвятая Богородица, свои золотые ключи дала истинному Христу во правую руку, понес истинный Христос*

*мои ключи их на престол под черныя ризы»*³⁹) и которая одновременно распоряжается судьбой знахаря («и раба своего имярека поведи»).

Из персонажей, традиционно соотносящихся с темой ключей, в этом цикле оказались задействованы щука-рыба, которой относят ключи в океан-море под кит-камень (глава VI), и широкий круг христианских персонажей: святой Власий великий Копаринский, т.е. Кесарийский (глава I), апостол Петр, ошибочно поименованный здесь ветхозаветным (глава III), Николай Чудотворец, архангелы Михаил и Гавриил (глава VI), а также Пресвятая Богородица и Иисус Христос (главы III и VII). Христианская символика в этом цикле разработана вообще очень подробно, но закрепление образов христианского мифа за темой ключей совершается здесь не произвольно, а в соответствии с «канонами» народной Библии. Так, хранителями ключей от Царства Небесного обычно выступают апостол Петр и святитель Николай, встречающие души христиан у врат рая⁴⁰. Реже ключи передаются в руки архангелов. Но в заговорах на подход к властям все эти персонажи должны замкнуть Царские врата, чтобы оградить прибегающего к их помощи человека от беды: *«Ах ты, батюшка Петр, ветхозаветный апостол Петр, затвори затвора, царския двери и запри крепкими ключами и замками раке (?). Ты запри рабу Божию имярек от меня, раба Божия имярек такогото, крепкими молитвами крепко-накрепко во веки веков аминь»* (глава IV); *«Ангел<и>, Господ<ни> архангел<и>, Михаил и Гавриил с полуночной зари за оградю каменною, Николай, Божий Чудотворец, <с> утренней зари за оградю каменной. Огради меня, раба Божия имярек, крещеного и молитвенного, и затвори меня тремя дверьми, и замкни меня тремя замками, и тремя*

³⁹ Нельзя не отметить, что мотив черных риз, лежащих на престоле, под которые кладут ключи, вообще распространен в Муромском крае. Ср. в записях последних лет: *«Шел Михаил Архангел с небес, нес на голове животворящий крест. Поставил этот крест на калинный мост, запер этот крест на тридцать три замка под один ключ. Отдал этот ключ Матушке Пресвятой Богородице в правую ручишку, под черную ризушку. Никто этот ключ не достанет, никто рабу Божью Александру не испортит ни в доме, ни в поле, ни в пути, ни в дороженьке, ни в гульбе, ни в беседушке. Аминь, аминь, аминь»* (Заговоры, обереги и молитвы / Сост. Л.В. Фадеева // Традиционная культура Муромского края. М., 2008. Т. 1. С. 401. № 104 и прим.).

⁴⁰ Подробнее об усвоении этого мотива заговорами см.: *Фадеева Л.В. Николай Чудотворец в восточнославянских заговорах (к постановке проблемы) // Традиционная культура, 2005, № 1 (17). С. 46–47.*

ключами, и понеси сии ключи под кит-камень, подай ключи щуке-рыбе» (глава VI).

На тему ключей интересно проецируется традиционная иерархия святых-покровителей (иерархичность вообще чрезвычайно важна для семантики заговоров на подход к властям). Так, в третьей главе вся предметная атрибутика, связанная с мотивом замыкания / отмыкания, распределяется между христианскими персонажами: *«Спаса Господа нашего Иисуса Христа руки, Матери Божия Пресвятыя Богородицы ключ, Николая Чудотворца замок»*, тогда как основное действие отдается занимающему верхнюю позицию в иерархии Богу: *«Как Господь Бог замкнул небо и землю, тако бы раб Божий имярек такой-то раба Божьего имярека замкнул сердце крепко, чтобы он, раб Божий, непербал бы на меня, раба Божия имярек такова-то»*.

Лишь появление в формуле-закрепке первой главы святого Власия может показаться несколько неожиданным в данном контексте: *«Святый Власий великий Копаринский, войди в окиян-море и вынь из окияну-моря тридесят золотых замков, тридесят золотых ключев. Замки подать рабы Божием сию молитву... Христа»*. Образ святого-пастуха чаще можно встретить в скотоводческих заговорах, поскольку святой Власий считается покровителем скота. Вероятно, в заговоры на подход к властям этот святой и проникает через взаимодействие с пастушьими отпусками, где так сильна обережная функция⁴¹. Кроме того, наиболее драматичны моменты его жития связаны с жестоким судом, которому Власий смог противостоять благодаря своей вере в Христа⁴².

⁴¹ Федосова К.А. Заговоры в обряде первого выгона скота: принципы варьирования и стратегии текстопорождения в устной и письменной традиции. Дисс. на соиск. уч. степ. канд. филол. наук. М., 2006.

⁴² Святой Власий Кесарийский, именуемый также Вукол, жил в III в. Он происходил из Кесарии Каппадокийской и был пастухом (по-гречески *вукол*). Во время гонений на христиан святой Власий добровольно предал себя в руки мучителей. Рассказывая об истязаниях, которым его подвергли язычники, житие использует много типичных для народных легенд и сказок сюжетных мотивов. По свидетельству агиографов, когда мученика били воловьими жилами, Господь исцелил его раны. Тогда жестокий правитель приказал бросить Власия в котел с кипящей водой, но и там святой остался невредим, после чего воины-язычники, видевшие это чудо, уверовали в Христа. Желая показать, что мученик не получил никакого вреда из-за того, что вода остыла, правитель бросил в котел сам и сварился. Святой Власий скончался, обратив к вере многих. После смерти святого его пастушеский жезл вонзили в землю, и он вырос в огромное дерево, которое покрыло своими ветвями алтарь церкви, воздвигнутой над его мощами.

Ограждение и замыкание – лишь один из возможных путей достичь неуязвимости в заговорах на подход к властям. Не менее важно для функциональной поэтики этих заговоров показать способность субъекта магического обряда противостоять испытывающим его силам. Свою привлекательность для окружающих он демонстрирует, уподобляя себя *«белому светлomu на восходе красному солнцу, светлomu месяцу»* (глава I), свою силу – сравнивая себя со львом, образ которого необходим для того, чтобы продемонстрировать неограниченную власть протагониста (*«навстречу мне, рабу Божию, ни зверь, ни люди – зверь лев. А как к нему зверие приклоняются, тако бы ко мне, рабу Божию имяреку такому-то, раб Божий имярек приклонился, рукою бы не отверзал, ногою бы не отогнул, зубами бы не скрипнул, очами бы не взирал, языком не отверзал»* – глава III), и его неодолимую силу (*«сотвори их предо мною, яко овцы пугливых, а меня, раба Божия имярек такова-та, сотвори, Господи, надо мною, аки льва люта и свирепа»* – глава II). Причем сила в заговорах на подход к властям многозначна: это и физическая сила, и моральная сила – способность внушить почтение и страх и таким образом подчинить себе окружающих.

Последнее связано с образами царей, которым себя уподобляет протагонист⁴³. Он постоянно обращается к стоящему над всем миром Богу – Царю Небесному, прося у него благословения и покрова (главы I–III, V, VII–IX), а неподвижность некоего мертвого царя стремится передать своим противникам (*«как у мертвого царя во гробе сердце не разгорелось, уста не отверзались, руки во веки веков аминь не подымались, а тако бы и у раба Божия имярек сердце не разгоралось, уста не отверзались, руки во веки веков аминь не подымались на меня раба Божия такового-то имярек»* – глава IV). Однако цари в этом цикле заговоров – это не только главы небесной и земной иерархий. Здесь же появляется и царь лев (главы II, III), и матушка одолень-трава, которая все одолевает – *«одолела лузи, и болота, и быстрья реки, у рек крутые берега»* (глава IV). Упоминается здесь и кипарисное дерево (глава VII) – *«всем древам мати»*⁴⁴.

⁴³ Широкий круг персонажей-царей в заговорах на подход к властям был проанализирован в книге: *Топорков А.Л. Персонажи-«цари» // Топорков А.Л. Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв. С. 272–285.*

⁴⁴ Подробнее об этом см.: *Фадеева Л.В. Крестное дерево в народной традиции // Сохранение и возрождение фольклорных традиций: Сб. мат. науч.-практ. конф. Вып. 12: Художественная обработка дерева. М., 2003. С. 22–32.*

Силе и власти последовательно противопоставляется кротость. С нею связана своеобразная константа оберегов – молитвенная формула *«Помяни, Господи, Давида, и смири кротость его»* (глава I), которая является видоизмененной цитатой из псалма 131 (*«Помяни, Господи, Давида и всю кротость его...»*). Протагонист заговора просит о том, чтобы кротость властителей и судий была подобна кротости овцы перед львом и льва перед пророком Даниилом, названным в тропаре в его честь пастырем львов (*«львом пастырь яко овцам являшеся»*). Это еще одна ветхозаветная аллюзия⁴⁵, на которой основан финал четвертой главы цикла (*«как у преподобного отца нашего Даниила у львов во рту сердце не разгоралось, уста не отверзались, <так и> на меня, раба Божия имярек таково-то, тело бы ее под ногу и разум бы ея под пяту и не отверзались бы уста и зубы ее и язык...»*). История пророка Даниила, как и история Власия (Вукола), связана с несправедливым и жестоким судом, приостановленным Божьим вмешательством, – тема актуальная для заговоров на подход к властям. Подобные сюжеты используются как прецедентные ситуации, к повторению которых стремится знахарь. Нельзя не отметить книжный характер этих фрагментов, восходящих к Священному Писанию и богослужебным текстам, что вообще типично для рукописной традиции, где заговоры нередко циркулировали рядом с каноническими и апокрифическими молитвами⁴⁶.

Говоря о взаимовлиянии текстов рукописной традиции, нельзя не отметить контаминации присушек и заговоров на подход к властям, поскольку для последних также существенна мысль о сердечном расположении и даже любви окружающих к протагонисту. В этом плане весьма показателен все тот же финал четвертой главы, где типичный в том числе и для присушек мотив материнской любви и заботы, в частности заботы Богородицы о младенце Иисусе, преобразуется в формулу: *«и по мне, рабу Божию имярек, раба Божия имярек зрела бы и глядела бы, смотрела бы своим пречистым образом, обрадовалась бы матерним сердцем...»*. И хотя этот фрагмент подвергся наиболее значительной порче, но в связи с идущей вослед формулой *«тело бы ее под ногу и разум бы ея под пяту»*, а также адресацией всей

⁴⁵ По Писанию, вавилоняне-язычники бросили Даниила в ров с семью львами. Пророк пробыл там шесть дней, но голодные львы не тронули его. Разобрав дело, царь Дарий повелел подвергнуть гонителей Даниила этой же казни, и львы моментально растерзали их (Дан. 14: 23–42).

⁴⁶ *Топорков А.Л.* Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв.: История, символика, поэтика. М., 2005. С. 9.

финальной части заговора к некой «рабе Божьей», он читается как фрагмент заговора на любовь. Востребована заговорами на подход к властям и семантика горения, кипения, обычная для присушек: *«как сия соль кипит в огне, кипит в котле, так бы у всех судей и начальников по мне, рабе Божиим имярек, сердце их тлело, душа бы их горела, казался бы я им как солнце, очи мои будь, яко молния, слова мои – яко гром»* (глава V).

Связь присушек и социальных заговоров отмечалась многими исследователями⁴⁷. Но не являются ли в нашем случае такие причудливые соединения формул результатом поздней порчи текста и контаминации с другими заговорами? Или они возникли как вполне мотивированное развитие функциональной сюжетики заговора? Получить убедительный ответ на эти вопросы удастся, лишь решив проблему протографа, к которому восходят тексты, скопированные И.С. и Е.А. Куликовыми. Однако найти прото-текст, с которым связан интересующий нас цикл, можно в результате сопоставления большого количества близких по тематике и формульному составу заговоров. Следовательно, ставить эту проблему в данной статье невозможно и даже не вполне корректно.

И все же позволим себе указать на одну, пусть отдаленную, параллель к последней главе интересующего нас цикла заговоров. Она обнаружена в рукописных текстах из судебно-следственных материалов XVIII века, опубликованных Е.Б. Смилянской⁴⁸. Это два «заговора оградительных» из тетради, изъятой при аресте елатомского купца Аверкия Иванова в 1749 г.

Вся тетрадь, ставшая поводом для расследования, имела в основном бережную направленность. В ней содержались заговоры от дурного глаза и против супостатов, апокриф-оберег «Сон Богородицы», молитва Архангелу Михаилу, в которой, по определению Тайной канцелярии, «противности не признается», а также лечебный заговор от трясовиц. Интересующие нас обереги рассмотрены Е.Б. Смилянской как два самостоятельных текста, следующих друг за другом в копии, снятой с рукописи Аверкия Иванова⁴⁹. В основе первого – мотив ограждения-венчания

⁴⁷ Топорков А.Л. Заговоры в русской рукописной традиции XV–XIX вв.: История, символика, поэтика. М., 2005. С. 286, 288–293.

⁴⁸ Заговоры и гадания из судебно-следственных материалов XVIII века / Публ. Е.Б. Смилянкой // Отреченное чтение в России XVII–XVIII веков. С. 99–172.

⁴⁹ Там же. С. 151–152. № 1748 – 2, 3.

протагониста святой грамотой из града Иерусалима, от гроба Господня, второго – синонимичный ему мотив ограждения-венчания протагониста ветвью троичного святого (крестного) древа – *кипариса, кедра и певга*⁵⁰. В тетради, скопированной И.С. и Е.А. Куликовыми, эти же мотивы, несколько видоизменившись (на месте святого древа кипариса, кедра и певга появляется «*во святым раю древо и на том древе златья ветви*»), в числе других стали основой одной главы цикла заговоров на подход к властям:

Глава IX из собрания И.С. Куликова	№№ 1748 – 2, 3 из дела Аверкия Иванова
<p><i>Архангелы, ангелы, все небесные силы. Господи, благослови отче.</i></p> <p><i>Приди из Ерусалима, града Господня, грамотен раб Божий ивряк. Эта грамота около головы. Обнесу, и на буйную голову положу, и к сердцу приложу, и в тот день ко мне рабу Божию ивряк не прикасается ни болезнь, ни беда ни от людей, ни от зраков ночи.</i></p> <p><i>Меня, раба Божия ивряк, секут, рубят, так чувствую, кто облыбывается.</i> <i>И занимается заря и месью выходит, ровно со(л)нце свет.</i></p> <p><i>И так радовались Христова воскресения жены мироносицы и двенадцать апостолов, Божии ангелы, архангелы, херувимы и серафимы, начала, власти, престолы, господства, силы, так бы <и> мне, рабу Божию ивряк, все православные христиане – ни мужеский пол, ни женский.</i></p> <p><i>Видевши, как мертвец во гробе лежит, очами не зрит, и так бы меня, раба божия ивряк, не могли бы ни князи, ни бояри, ни судьи, ни вельможи, ни злые камандеры и все православные христиане не могли бы <ни> очами во <з> зрети, ни руками дерзнути.</i></p> <p><i>Сам Господь за правую руку принимает, и осветит водою, и покажет мне во святым раю древо, и на том древе златья ветви. И повеле мне Господь златую ветвь скоро около головы нести, и на буйну голову положить, и к сер<д>цу при<лож>ить, и тот день не прикасается никакая язва и болезнь, ни беда.</i></p> <p><i>Во имя Отца и Сына и Святаго Духа. Аминь.</i></p>	<p><i>Ис святая града во имя Иерусалима Богородица от гроба Господня, и от Духа Свята, и от царских врат изиде ко мне, рабу Божию ивряку, святая твоя грамота. И аз, раб твои Божии, твоим Божиим повелением свяную твою грамоту своим руками приду, и на буйную славу положу, и сердцу около буйной своей главы трижды по сонцу, и прижму к своему ретиву сердцу. И как я, раб твои Божий, ивряк, свяную твою грамоту своим очима дерзю и разсмотру, так бы и ко мне, рабу Божию ивряку, в те дни и в те часы не приставали словеса былныя и небылныя, и не поминули бы никакая скорбь, ни таска, ни печаль ни в дому, ни на пути, ни у добра человека на беседе. Аминь.</i></p> <p><i>И ниде ко мне, рабу Божию ивряку, сам Господь Бог Иисус Христос е небеси и примет меня, раба Божия ивряка, за правую руку и оборачивает меня, раба Божия ивряка, по сонцу, и одушает Святым своим Духом, и озраждает живонориции крестом своим, и окропит свяною водою, и зацисает свяною водою, и покрывает свяною пеленою непеленною, посылает в чистое поле к свяному древу кипарису, кедре, кипарисе и певге. И я, раб твои Божии ивряк, твоим Божиим повелением у свяного древа кипариса, кедре и певге исломлю ветвь, и обнесу около буйной своей главы трижды по сонцу. Как сломленны ветви не приставуи к свяному древу кипарису, кедре и певге, так бы ко мне, рабу Божию ивряку, не приставали словеса былныя и небылныя, и не вспомнулась бы никакая скорбь, ни таска ни в пути, ни в дому, ни на пути, ни у добра человека на беседе. Аминь.</i></p>

⁵⁰ Кстати, очевидная смысловая связь этих двух текстов позволяет предположить, что на самом деле они представляют собою части одного оберега, причем композиционно части эти выстраиваются очень симметрично. Обращу внимание на концовки каждой части, ср.: (1) «...не приставали словеса былныя и небылныя, и не поминули бы никакая скорбь, ни таска, ни печаль ни в дому, ни на пути, ни у добра человека на беседе» и (2) «не приставали словеса былныя и небылныя, и не вспомнулась бы никакая скорбь, ни печаль, ни таска ни в пути, ни в дому, ни на пути, ни у добра человека на беседе».

Возможно, речь действительно идет не просто о варьировании заговорных формул и связь между этими текстами и впрямь существует, особенно если принять во внимание географический фактор (города Елатьма, откуда происходил Аверкий Иванов, и Муром расположены в Поочье, недалеко друг от друга, и даже исторически находились в ведении одного епископа – рязанского и муромского, которому и передали на исследование дело о тетради с заговорами⁵¹). Правда, купец показал на допросе, что свою тетрадку он списывал «с тетратки писменной, которую он купил тому года с четыре в бытность свою в Москве, на Красной площади у носящего человека»⁵². Но если даже купец показал правду, сам факт бытования этих рукописных текстов в Елатомском уезде Тамбовской губернии и Муромском уезде Владимирской губернии, а также на смежных с ними территориях в конце XVIII–XIX в. не вызывает сомнения.

Сопоставление заговоров из тетради И.С. и Е.А. Куликовых с архивной находкой показывает, что работа, проделанная художником и его женой, имеет большую научную ценность. Придавали ли сами Куликовы такое значение своему открытию, неизвестно. Скорее всего, они считали его вполне рядовым событием своей жизни, поскольку не делали попыток опубликовать эти тексты (во всяком случае, нам о них неизвестно⁵³). Тем важнее сделать это сейчас, когда интерес к рукописным заговорам растет и появляется возможность сравнения различных памятников, доселе сокрытых в архивных и музейных собраниях.

Публикуемые здесь три приложения являются извлечениями из тетради И.С. и Е.А. Куликовых «Народные мотивы: Предания старины, обряды, пословицы, прибаутки...». Поскольку

⁵¹ Заговоры и гадания из судебно-следственных материалов XVIII века / Публ. Е.Б. Смилянкой // Отреченное чтение в России XVII–XVIII вв. С. 149.

⁵² Там же.

⁵³ В статье О.А. Суховой было опубликовано два заговора из собрания И.С. Куликова. Это заговор на любовь (№ 2.3 в приложении 2 к нашей статье) и глава VI из цикла заговоров на подход к властям (приложение 3). Эти же тексты (в редакции О.А. Суховой) воспроизведены в статье Ю.М. Смирнова, В.Г. Смолицкого «Об изучении традиционной культуры Муромского края» (Традиционная культура Муромского края. М., 2008. Т. 1. С. 36).

ку вниманию читателей предлагается только вторая часть этого собрания – «Наговоры, заклинания, колдовства и проч.», – мы сочли возможным отказаться от точного воспроизведения последовательности записей, распределив их по жанровому принципу и поместив в разные приложения (в первое вошли магические действия, травы и амулеты, во второе – заговоры разной тематики, а в третье – цикл заговоров на подход к властям).

При подготовке текста к публикации знаки препинания были расставлены в соответствии с современными нормами пунктуации. Орфография текста также приближена к современному виду: буква ъ в конце слов, в тех случаях, когда она была сохранена переписчиками, опускается; і заменено на и, ь на е. В угловых скобках вставлены недостающие буквы, однако ошибки в написании, не связанные с орфографией, в основном сохранены. Исправления и слова, переспрошенные и вписанные И.С. и Е.А. Куликовыми позднее, графически выделены. Темные места помечены вопросительным знаком.

В круглых скобках прямым шрифтом приводятся страницы в соответствии с пагинацией, которая сделана в тетради. В первом и втором приложении нумерация текстов сделана нами, в третьем сохранена оригинальная нумерация глав.

Публикатор выражает искреннюю признательность сотрудникам Муромского историко-художественного музея, предоставившего возможность познакомиться с этими материалами.

Приложение 1

1.1. (с. 46) *Охранительный путевый жезл. Срежьтѣ на другой день Семика толстою ветвь бузинаго дерева и сделайтея в ней дыру – дорожная палка. Насадитея железной наконечник и положитея в пустоту два глаза молодого волка, язык и сердце дохлой собаки, три зеленых ящерицы, три сердца ласточки. Всё это высушите на слонце и посыпайте селитрой, (с. 47) сверже всего положить в палку семь листов травы железняка, сорванной накануне Ивановя дня, вместе с разносветным камнем, находимом в гнезде удова. Набалдашник какой угодно можно сделать. Предохраняет в дороге от разбойников, лютых зверей, бешеных собак и ядовитых змей.*

1.2. *Побеждать своих врагов и всякую ссору и брань пре-
кратить миром – (с. 48) иметь траву чистотел и сердце крота,
пойманного в пятницу (стало быть, пойманного в субботу не
годится).*

1.3. *Особое искусство всегда быть правым – нужно иметь траву цикория (для салата продают), волчий зуб, завернуть в лавровый лист и будешь прав.*

1.4. *Средство открыть вора – цикория, волчий зуб и лавровый лист, только положить на ночь под подушку и вора увидишь.*

1.5. (с. 49) *Больнова узнать, умрет или нет, – только кусок сала свинова взять и потереть подошвы ног больнова и бросить собаке. Если собака съест, то не умрет, а не съест, то умрет.*

1.6. *Собранная трава до время их хранить, то в пошенице или ячмене засыпанныея.*

1.7. *Средство внушить к себе любовь. В саду сорвать самое (с. 50) лучшее яблоко и разрезать его на двое и вложить в сертку записку с именем любимой особы, потом положить его в жаркое место для того, чтобы оно высохло. Любимая вами особа предложит вам...*

1.8. *Жене недоверчивой и недовольной своим мужем взять волчьего мозгу, носить при себе, муж будет любить.*

1.9. *Средство быть счастливым во всяких играх – тут предлагают устроить таинственный браслет из всякой дряни – крови, жолочи и носить его на руке.*

1.10. (с. 51) *Отела (?) дубовья вместе с травую, с травую слинуум – срывать замки.*

<...>

(с. 52) *Магическая некоторых растений*

1.11. *Потсолнечнык, сорван в августе мисяцы и завернутой в лавровой листы вместе с волцием зубом, избавляет человека, носящего его, от злословия других и положенный под узагольве дает возможность узнать приходящих воров.*

1.12. *Трава блекота, называемая по-халдейски раиб, по-гречески олеиериус, избавляет держащего ее (с. 53) в руке от всякого страха, брошенная в воду привлекает рыбу и позволяет ловить ее руками.*

1.13. *Носящие трава на себе желтомолочник вместе с сердцем крота побеждает своих врагов и выигрывает тяжбы.*

<...>

1.14. (с. 74) *Взять распятие – крест Христов, найти рострел-траву, взять стопить ее и sprыснуть лошадь, взять на кресты лошадей, намочить водою с травою и приложить крестом распятым. Три раза прочитать (?).*

<...>

1.15. (с. 75) *Продать почву мертвого скота – купить три сковороды чугуныя, найти деньги, одну монету из этих денег купить лошадь, остальные истратить на...*

Приложение 2

2.1. (с. 52) *Шерс<t>ку взять со шкуры схреца (?) и взять щепочку, шерсть взоткнуть в щель и проговорить: «Как шерс<t>ка не отходит от дома, так бы лошади мои не отходили от дому моего здраво, невредимо».*

<...>

2.2. (с. 53–55) *Откудова пришли скорби, болезни на раба Божьева имярека, туда бы шли скорби и болезни, а я, раб Божий имярек, лезу под одр и гроб мертвеца. Как на мертвеца нет ни скорбей и ни болезней, головной ломоты и потяготы, внутренней рвоты и ото всех семидесяти семи жил и семидесяти семи составов, пот крове, пот ума отступят все напущенные злыя духи и меры, а я, раб Божий имярек, подлезаю под одр и гроб мертвеца, все эти помянутыя болезни остаются сверх гроба мертвеца, а я на этих недругов распостираю руце свои крестообразно и читаю псалом за обиду иху (?) 108. Отходят от меня злыя духи, какот мертвеца, и останоятсяэтимрабом злымодесную их и молитва им в грех будестъ, а я буду, раб Божий имярек, здрав и невредим, как от святой купели, а чародеи остаются в плотине (?) имярека.*

Чародеи, колдуны, колдуницы, еретики, еретицы и волшебники моим сильным наговорам божественным Святым Духом. Во имя Отца и Сына и Святаго Духа и ныне и присно и во веки веков. Чтобы мне, рабу Божию имярек, и не хворовать во веки веков от еретиков и злых духов. Аминь. Аминь. Аминь.

<...>

2.3. (с. 70–71) *Для любви под созвездием планеты. Звезда, называемая пастух венера, по-нашему звезда зарница, которая*

восходит с солнцем и заходит с месяцем. Взять какой особы три волоса и связать своимя тремя и говорить сии слова: «Отело, полюби меня действительною силою <пропуск>». А делать, когда солнце будет восходить и увидишь звезду. Смотри на нее и делай. «Как плоть и похоть сохнет, так бы сох раб Божий имярек во дни при со<л>нце, в ноци при месяце на молоду, и на сходе, и на первороте со<л>нца. Зубы мой замок, а ключ слова в море». Трижды.

2.4. От невестанихи. Взять от пороса быка с рогов оскоблить, с обеих рогов стеклом оскоблить, и говорить: «Как у пороса рога, так бы у меня был, раба, хер востер, стоял востр, а у рабы какой-то была Дырелотова (?) как окну, так бы у раба прохору (?)».

<...>

2.5. (с. 75) Взять на восток sprыснуть в угол 1-ый водою, 2-ой, 3-ий, 4-ый. «Святой Духе, взойди в дом, а нечистый духи изыди вон» (трижды). Суровыя нитку протяни из угла в угол на четыре стороны. Не доходя креста, стать на восток солнца и говорить слова трижды и крестить трижды.

2.6. (с. 76–77) На море на океане лежит бел камень. На том камне стоит Мать Пресвятая Богородица (земной поклон Пречистой). Помолимся Матери Пресвятой Богородице. Отворются царские двери. Радуйся Мать Пречистая Госпожа Богородица! (Три поклона.) Како своего сына скрывала и покрывала во граде во Египте, тако скрой и покрой раба Божья имярек (три поклона) от скорбей, и болезней, и от всяких недугов, от всяких колдунов и колдуницев, еретиков и еретницах, от женского полу и от мужского полу, от черной крови, и от алой крови, и от красной крови, от черного глазу, сераго глазу, желтаго глаза. Не сам я собою, ^{но бо<ж>ею} хвалю с книгою евангельского, со листами апостольскими. Был камень ^{леушь (?)}. Хс Спаситель, куды идешь? Я иду в дом раба Божиева Василия избавить его от скорбей, и болезней, и от всех нечистых духов, от женскаго пола и мужскаго пола, от черной крови, от алой крови, от красной крови, от глазу черного, от желтаго глазу, от сераго глазу аминь. (Трижды прочеть.)

Приложение 3

Глава I (с. 78–81)

Благослови, Господи, встать вокруг меня, раба Божия имярек такова-то, град и стены каменной до земли и до небес в град. Како Мать Пресвятая Богородица родила еси сына своего единороднаго Иисуса Христа и <о> том рождении возрадовашася вси православные христи<а> не с мала до велика, и тако бы возрадовались и возвеселились бы мне, рабу Божию имярек такому-та, князья, и бояри, и вельможи, и всякия власти, и приказные служители подьячих и моих супостатов, которыя со мною, рабом Божиим имяреком таким-то, на суде <станут>, такожде возрадовались все православные христиане белому, светлому на восходе красному солнцу, светлому месяцу и тако бы возрадовались и возвеселились много рабу Божиему имяреку такому-та ^{князья}, и бояри, и управители, и вельможи, и всякия власти, и приказныя служители, и подьячие, и мои супостаты, которые со мною, рабом Божиим имярек таким-то, на суде станут. Святый Власий великий копаринский, войди в окиян-моря и вынь из окияну-моря тридесят золотых замков, тридесят золотых ключев. Замки подать рабы Божиим сию молитву ... Христа. Сии же слова и кинь в окиян-моря, те золотыя ключи никому не вридят, опричь меня, раба Божия имярека такова-та, на суд не ставить. Помяни, Господи, Давида и смири кротость его и ныне и присно и во веки веков. Аминь.

И будет мой заговорный стих крепче булата и крепче железа и закинув ключ в небо и в землю во веки аминь. (Глаголять трижды.) Чтобы мой заговорный стих ветром не сдувало, дождем не обмывало, люди бы не оземали во веки веков до смерти аминь. (Трижды.)

Глава II (с. 57–58)

Господи, благослови, Отце, грядущему на суд со гневом. Обуздай, Господи, рабов Божиих имярек такому-та, князей, и бояр, и управителей, и вельмож, и властей, и у приказных служителей, и у подьячих, и у моих супостатов. Затвори мне, Господи, супостата судити – язык, гортань и смири, Господи, сердце их по мне, рабе Божиим таким-та имярек. Сотвори их предо мною, яко овцы пугливых, а меня, раба Божия имярек такова-та, сотвори, Господи, надо мною Аки льва люта и свирепа и супостатам и на братию мою во веки веков. Аминь.

Глава III (с. 76–77)

Пойду я, раб Божий имярек такой-то, к рабу Божиему имяреку. Навстречу мне, рабу Божию, ни зверь, ^{нилюди} – зверь лев,

а как к нему зверие преклоняются, тако бы ко мне, рабу Божию имяреку такому-то, раб Божий имярек приклонился, рукою бы не отверзал, ногою бы не отогнул, зубами бы не скрипнул, очами бы не взирал, языком не отверзал. Ограждался я, раб Божий имярек такой-то, со<л>нцем и мисяцом. И пойду я, раб Божий, на восток к морю-окияну, в море-окияне лежит камень алатырь. Из моря не вынимать, ключа моего не засекасть. Спаса Господа нашего Иисуса Христа руки, Матери Божия Пресвятыя Богородицы ключ, Николая Чудотворца замок. Как Господь Бог замкнул небо и землю, тако бы рабу Божию имярек такой-то раба Божьего имярека замкнул сердце крепко, чтобы он раб Божий ^{непербавал} бы на меня, раба Божия имярек такова-то. Аминь. (Глаголать трижды.) Господа Иисуса Христа Сыне Божий, помилуй нас. Аминь.

Глава IV (с. 66–68)

Благослови, Господи, и благослови, Пречистая Богородица. (Сию молитву проговорить трижды.) Ложусь я, раб Божий имярек такой-то, помолюсь, встану перекрещусь, умоюсь, утрусь белою пеленою. Пойду я, раб Божий имярек такой-то, из избы во двери, во ворота, в чистое поле, в луга зеленяя. В лугах зеленах стоит царь с царицею, стоят князья и бояре и весь мир христианский. Я, раб Божий такой-то, приду к ним поклонюся – все бы мне поклонились. Встану я к ним покоряся, а сердце бы их подпорой. Как у мертвья царя во гробе сердце не разгорелось, уста не отверзались, руки во веки веков аминь не подымались, а тако бы и у раба Божия имярек сердце не разгоралось, уста не отверзались, руки во веки веков аминь не подымались на меня, раба Божия таково-то имярек. Ах ты, матушка одолень-трава, как ты одолела лузи, и болота, и быстрья реки, у рек крутыя берега, так ты одолей раба Божия имярек во веки веков аминь. Сердце бы не разгоралось, уста не отверзались, руки во веки веков аминь не подымались. А ты, матушка утренняя роса, как ты покрываешь темные леса, чистые поля, зеленые луга, тако ты покрой меня, раба Божия имярек такова-то, от раба Божия имярек во веки веков аминь. Ах ты, матушка... Ах ты, батюшка Петр, ветхозаветный апостол Петр, затвори затвора, царския двери и запри крепкими ключами и замками раке (?). Ты запри рабу Божию имярек от меня, раба Божия имярек такова-то, крепкими молитвами крепко-накрепко во веки веков аминь. И по мне, раб Божий имярек, раба Божия имярек зрела бы и глядела бы, смотрела бы своим пречистым образом, обрадовалась

бы матерним сер<д>цем. Как мать... Как мать <свое>го де-тища, и нашла б на него ночная окитажнная (?) радость. Как у преподобного отца нашего Даниила у львов во рту сердце не разгоралось, уста не отверзались, на меня, раба Божия имярек такова-то, тело бы ея под ногу и разум бы ея под пятау, и не отверзались бы уста и зубы ея и язык от места и зубы ея более. И запрещается силою чес<т>наго и животворящего креста Господня, молитвами Пресвятыя Богородицы. Аминь. (И глаго-лять трижды.)

Глава V (с. 59–60)

Лягу я, раб Божий имярек, Богу помолюся, встану перекре-щуся и умоюся водой, утрусъ приданым платьем. Тебе, Господу, помолюся и поклонюся, благослови меня, Господи, выйти из д-верей во двери, из ворот в ворота, из улицы в улицу, на путь во чистое поле, на окиян-море, на-окияни мори лесу нет, травы не растет, одна стоит белокаменная гробница, лежит свят мерт-вец. У того с<в>ятого мертвеца ноги не шагали, руки не махали, уста не отверзали, очами не взирает, всей плотью не владеет, то бы ула (?) меня, раба Божиего имярек, не у царя, не у цари-цы, не у господина, не у боярина, не у злого судии ноги не шагали, руки не махали, уста не отверзали, очи не взирали и всей плотью не владели. Как сия соль кипит в огне, кипит в котле, так бы у всех судей и начальников по мне, рабе Божиим имярек, сердца их тлела(?), душа бы их горела, казался бы я им как со<л>нца, очи мои будь, яко молния, слова мои, яко гром. Будь помощник Отец, прибежище Сын, покров Дух Святый. Аминь.

Глава VI (с. 56)

Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Аминь. Ангел, Гос-подень архангел, Михаил и Гавриил с полуночной зари за огра-дою каменною, Николай, Божий Чудотворец, утренней зари за оградю каменной. Огради меня, раба Божия имярек крещенаго и молитвеннаго, и затвори меня тремя дверьми, и замкни меня тремя замками и тремя ключами, и понеси сии ключи под кит-камень, подай ключи щуке-рыбе. Кто сие окиян-моря выпьет, то<t> меня, раба Божиева имярек крещенаго и молитвеннаго, осудят. (И говорить: «Во веки веков аминь и аминю во аминь аминь, во веки веков аминь» – трижды.)

Глава VII (с. 82–85)

Во имя Отца и Сына и Святого Духа. Аминь. Иду я, раб

Божий имярек благословен, на восток, перекрещуся и умоюсь я росую, богородичною утруся я пеленою, Богу помолюся и пойду из дверей в двери, из ворот в ворота, из переулка в переулок, в чистое поле и на восток красного солнца. И встречу идет сам Иисус Христос, за правую руку принимает, животворящим крестом благословляет и повел меня ко кипарисному дереву от наговорщиков, и подговорщиков, и от разговорщиков, и разноглазых, и разноволосых. И сама я, Пресвятая Богородица, свои золотые ключи дала истинному Христу во правую руку, понес истинный Христос мои ключи их на престол под черныя ризы и раба своего имярека поведи. Как те златые ключи с престола и из-под черных риз никто не может сечь не высечь и рубить не вырубить, ни князи, ни бояра, ни судьи, ни вельможи, ни злыя командири, ни все православные христиане, ни мужеский пол, ни женский, но и так бы и меня, раба Божиева имярек, ни в суде, ни во всяком случае не могли бы ни князи, ни бояри, ни судьи, ни вельможи, ни злые командиры, ни все православные христиане, ни мужеский пол, ни женский, ни разноглазые, ни разноволосые сечь, не высечь, не словом дерзнуть. Погляжу я в чистое поле, стоят 30 дубов с дубом, 30 кипарисов с кипарисом, стоят они крепко и радостно, не шатаются и трясутся не трясутся, так бы мне, рабу Божьему имярек, в суде, и во всяком случае стоять крепко, не шататься. И пойду я, раб Божий, ко Пресвятой Богородице, помолюся и златыми ключами запруся. Заключаю дело: небо ключ, земля замок. Господи, благослови. Иисус Христос, Сын Божий, помилуй нас. Аминь.

Глава VIII (с. 68–70)

Как бы Матери Пресвятыя Богородицы и Спасителю образу, Николаю Чудотворцу и всем святым преклоняются и покоряются короли и королевичи, и все православные христиане, так бы по мне, рабу Божию имярек, преклонялись бы и покорялись во всяком деле и во всяком случае, голову под ногу. И я, раб Божий имярек, пойду во градския судебныя ворота – ни трянуся, ни ворохнуся, ни русыми кудрями, ни своими телесами, ни ясными очами, ни руками, ни буйною головою, ни плотию и костями, ни резвыми ногами, ретивам сердцем, и своей горячею печенью, и кровию, толстыми жилами. Заключив я сия дела, небо ключ, земля замок, молитва, приговоры – все крепко-накрепко, крепче бы было дубоваго дерева. Как бы ни небо, ни вода никаких напрасных слов ни поворочуся от судей и властей, от

всех командеров и от колдунов и колдунниц, и от всех старых и молодых женщин, женатых и холостых. Заключаю сей наговор за тридесят ключей, и понесу я те ключи, и брошу в окиян-моря на дно. Окиян-моря никто не может измерить глубины, также и меня, рабу Божиева имярек, не могли бы обидеть в суде. Церковь животворящего креста Господня и всех святых. Аминь.

Глава IX (с. 63–66)

Архангелы, ангелы, все небесные силы, Господи, благослови, отче. Приди из Ерусалима, града Господня, грамотен раб божий имярек. Эта грамота около головы, обнесу, и на буйную голову положу, и к сер<д>цу приложу, и в тот день ко мне, рабу Божию имярек, не прикоснется ни болезнь, ни беда, ни от людей, ни от врагов ночи. Меня, раба Божия имярек, секут, рубят, так чувствуют, кто облыбызается. И занимается заря, и месяц выходит, ровно со<л>нце свет, и так радовались Христова Воскресения жены мироносицы и двенадцать апостолов, Божии ангелы, архангелы, херувимы и серафимы, начала, власти, престолы, господствия, силы, так бы мне, рабо Божию имярек, все православные христиане – ни мужеский пол, ни женский. Видевши, как мертвец во гробе лежит, очами не зрит, и так бы меня, раба Божия имярек, не могли бы ни князи, ни бояри, ни судьи, ни вильможи, ни злые камандеры и все православные христиане не могли бы очами во<з>зрити, не руками дерзнути. Сам Господь за правую руку принимает, и осветит водою, и покажет мне во святым раю древо, и на том древе златыя ветви. И повеле мне Господь златую ветвь скоро около головы нести, и на буйну голову положить, и к серцу при<лож>ить, и тот день не прикоснетца никакая язва и болезнь, ни беда. Во имя Отца и Сына и Святаго Духа. Аминь.

Раиса Кирсанова

«Вихрь» – миф о народном танце

Широкая известность пришла к художнику Филиппу Андреевичу Малявину с его первой же выставки, состоявшейся в 1895 г. Необычная манера письма превращала его полотна в декоративные панно, но главным оказалась столь непривычная для русской живописи и культуры в целом трактовка женских крестьянских образов. Он писал своих «баб» с натуры – это были его сестры, соседки из родной Казанки или деревенские девки и молодухи из других деревень, но это были совершенно особенные, малявинские «бабы». Их неукротимый нрав и сила не оставляли равнодушным ни одного критика. О Малявине много говорили, много писали.

Один из авторов газеты «Русское слово» еще в 1902 г. назвал свою заметку о нем «Максим Горький живописи», за несколько лет до появления на выставке «Мир искусства» в Петербурге в 1906 году знаменитой картины «Вихрь» (ГТГ)¹.

Сюжет картины прост и запутан одновременно. Может быть, это сильный порыв ветра закрутил деревенских баб в пестрых ситцах в яростном танце? А может быть, безудержная пляска породила вихрь, разметавший яркие ткани по всей поверхности холста?

Пять женских фигур почти полностью заполняют холст и поставлены так, что зритель с любой точки обзора смотрит

¹ *Шебуев Н.* Максим Горький живописи // Русское слово, 1902, № 323.

на них снизу вверх – их головы запрокинуты, и лица оказываются в самой верхней части огромного холста. Это одна из самых крупных работ Малявина – 223 x 410 см.

В картине можно видеть отражение стилистики модерна и символики – вихрь, ветер – символ перемен, женщины – образ России.

Метафоричность картины была очевидна уже для ее первых зрителей. Друг художника Сергей Глаголь писал, что картина оставляет впечатление «красивого ковра с огненно-красными, малиново-красными и сине-зелеными пятнами. Краски горят. Долго смотреть на них – больно глазам, и все-таки оторваться не хочется<...> Мне чудится всегда невольная и смутная разгадка чего-то особого в самом русском духе. Какой-то отблеск пожаров, “красный петух” и запах крови, залившей русскую народную историю, вопли кликуш, опахивание деревень, мелькание дрекольев бабьего бунта и т. п.»².

Ощущение тревоги, напряжения, необычности увиденного чувствовали все. Чем это можно объяснить? Только ли временем создания картины – после революции 1905 г. или эмоциональным давлением сопряжений цвета? Что еще могли видеть первые зрители картины, чего не замечают сегодняшние посетители Третьяковки?

Не вдаваясь больше в особенности композиции, характер мазка или анализ цветовых сочетаний, обратимся к другому аспекту, очевидному в начале века двадцатого и столь неясному на его исходе и в XXI (нынешнем) веке.

Все пишущие, равно как и писавшие о картине, употребляют слова «пляс», «пляска». Возможно, в этом и кроется разгадка эмоционального воздействия на публику. Это явное несоответствие между плавностью и медленной величавостью женских партий в подлинном народном танце и невероятной энергией и ощущением быстроты движений на картине.

Русская пляска описана в литературных текстах неоднократно. И, пожалуй, первым был Г.Р. Державин, откликнувшийся на русскую пляску великих княжон Александры Павловны и Елены Павловны, танцевавших ее 25 декабря 1795 года в Зимнем дворце.

...Как с протяжным тихим стоном
Важно павами плывут;
Как с веселым, быстрым звоном
Голубками воздух вьют;

² Глаголь С. Художественные выставки в Петербурге // Зори, 1906, 4 марта. С.8.

Как вокруг оне спокойно
Величаво мещут взгляд;
Как их все движенья стройно
Взору, сердцу говорят?

Следует заметить, что Державин более точен в описании пляски, нежели запечатлевший «народные» танцы один из первых русских жанристов И.М. Танков (Тонков), перенесший в сельские праздники некоторые элементы современных ему театральных представлений и даже придававший фигурам позы персонажей голландской и фламандской живописи³.

Свое описание танца оставил и А.С. Пушкин:

И царица хохотать,
И плечами пожимать,
И прищелкивать перстами,
И вертеться, подбочась...

Можно вспомнить толстовское описание русской пляски Наташи Ростовской, но разумнее обратиться к современникам Малявина.

Большим знатоком русского народного искусства был И.Я. Билибин. Он тоже учился в мастерской И.Е. Репина; как член объединения «Мир искусства» участвовал в тех же, что и Малявин, выставках. Но билибинское ощущение русского танца другое. Он писал: «Бывает красота движения и красота покоя. Русский костюм – костюм покоя. Взять хотя бы русский танец. Мужчина пляшет, как бес, отхватывая головокружительные по быстроте коленца, лишь бы сломить величавое спокойствие центра танца – женщины, а она почти стоит на месте, в своем красивом наряде покоя, лишь слегка поводя плечами»⁴.

И далее Билибин цитирует Олеария: «А состоят их танцы больше в движениях руками, ногами, плечами и бедрами. У них,

³ Исследователи справедливо отмечают, что Иван Михайлович Тонков находился под сильным влиянием «Давида Тенирса и в некоторых своих работах повторил и группировку-фигур, и мотивы движения, и самый размер известного эрмитажного “Деревенского праздника” Тенирса 1648 года». См.: *Брук Я.В. У истоков русского жанра*. М., 1990. С. 198.

⁴ *Билибин И.Я. Несколько слов о русской одежде в XVI–XVII вв.* // Иван Яковлевич Билибин. Статьи. Письма. Воспоминания о художнике. Л., 1970. С. 477.

особенно у женщин, в руках пестро вышитые носовые платки, которыми они размахивают при танцах, оставаясь, однако, почти все время на одном месте».

«Покой» народного женского костюма заключен в пластической жесткости тканей и многослойности костюма, исключавшего резкие движения. Постепенное вытеснение домотканых шерстяных или льняных материй покупными ситцами не успело сказаться ни на бытовой, ни на танцевальной пластике.

Долгое время хлопчатобумажные ткани были предметом роскоши, как все фабричные изделия, особенно дорогие потому, что до включения в состав Российской империи районов Средней Азии хлопковое сырье ввозилось из Америки. Но и к концу позапрошлого века узорчатые ситцы были дороги и недоступны ни деревенским женщинам, ни бедным горожанкам. И яркая набойка на сарафанах малявинских баб столь же необычна, как и преобладание красного цвета в их нарядах. Красный – цвет праздника, может ли вихрь быть праздником? Или он был таковым для Малявина?

Но вернемся к танцу. «Обычная русская пляска состоит из многих коленопригибаний плясуна и тихой поступи плясуньи. Оная пляска весьма изразительна. Плясунья складывает руки накрест к грудям, помавает плясуну перстом, пожимает плечами и тотчас уклоняется от него, наклоня голову и поглядывая на него нежно сбоку, без всякого подавания ему рук <...> женщина стоит тихо на месте, мужчина между тем делает около нее сильные прыжки, потом плясунья с нежными поглядываниями пляшет тихо вокруг него», – так описывал в конце XVIII века русскую пляску Георгий Готлиб⁵.

Но, может быть, наблюдения так давно жившего автора уже устарели и имеет смысл сравнить их со свидетельствами конца XIX в.? «Русская женская пляска отличается, как известно, плавностью, мерностью темпа и округленностью движений тела и конечностей. “Плывут как павы”, “воды не замутят”, “вьются”, – вот в каких выражениях сам народ охарактеризовал пляску женщин. Строго говоря, типичная женская пляска не столько пляска в общепринятом смысле слова, сколько позирование, стройное сочетание грациозных нюансов с целью выказать всю красоту женского тела, всю его обольстительную гармонию

⁵ Готлиб Г.И. Описание всех обитающих в Российском государстве народов. 4. III. СПб., 1799. С. 178.

в различных положениях<...> Вся она состоит из медленных, свободных движений, зависящих от настроения и грации плясуньи и строго с ними согласующихся»⁶.

Большой знаток крестьянского быта, не оставивший деревни и после того, как к нему пришел успех и благополучие (Малявин приобрел усадьбу в Рязанской губернии, где и жил до отъезда за границу в 1922 г.), писал своих «баб» сначала такими, какими они были, – в цветных, но одноцветных сарафанах, занятыми повседневным трудом, спокойно стоящими или сидящими. В «Вихре» художник написал женщин такими, какими они ему казались изнутри, с проступающей через строгие правила многовековой традиции силой, удалью и широтой души.

В какой-то степени был прав Сергей Глаголь, когда писал, что «в этом вихре красок есть что-то стоящее за ними, какая-то жуть, что-то заставляющее задуматься о чем-то далеком от красок». Но «жуть», «буря», «вихрь» – это та интерпретация стоящего за «красками», которая была близка духовному состоянию общества в середине 1900-х годов.

Илья Ефимович Репин писал: «“Вихрь” Малявина восхитил меня, и я, как старая полковая лошадь, услышав военный оркестр, бубны, зычные голоса крепкоскулых песенников-солдат, невольно в душе загарцевал перед этой гениальной русской картиной. Вот символ русской жизни 905 и 906 гг.!!! Вот она: бесформенная, оглушительная, звонкая как колокола и трубы оргия красок.

И в этом хаосе стихийного урагана мазков богатыря-художника, привыкая понемногу к несмолкаемому гулу хаотического движения, я замечаю лица самых обыкновенных, самых русских баб, с их деревенской грацией, с загорелыми лицами и вечно черными, никогда не отмытыми, рабочими руками... Только в картинах Леонардо да Винчи попадаются такие загадочные улыбки. Но эти русские улыбки русских баб, с плохими зубами, с некрасивыми носами. И улыбки их страшны. Страшно, что в вихре своей “Метелицы”, счастливо улыбаясь, они полны исполненной, давно желанной [неразборчиво]. Вот она торжествующая сила данная!!! Еще издали вся картина кажется колоссальным кровавым потоком...»⁷

В конце XX века исследователи видят в картине Малявина другое: «Бабы из “Вихря” вводили в русское искусство неиз-

⁶ Глаголь С. Художественные выставки в Петербурге // Зори, 1906, 4 марта. С. 8.

⁷ Цит. по: <http://ilya-repin.ru/repin-articles2.php>

вестную еще в таких масштабах тему бабьего хоровода (куда, в отличие от “Хоровода” Рябушкина, уже не “вотрется парень”), т.е. жизнерадостно-мажорной “фанфарной” растущей Россией становились уже не фигуры отдельных баб, а целое буйство “соборного” бабьего пляса. Зеленые юбки с цветами – опора уже не отдельной фигуры, но всего хоровода, а краски кумачового тона – это его единое – причем с трудом расчленимое на отдельные массы – “соборное тело”, – пишет Г. Поспелов и далее продолжает: – Тема картины – не несколько женщин, пляшущих рядом друг с другом, но хоровод как единое целое, где об особенностях разных фигур уже не заходит и речи»⁸.

Малявин хотел заставить зрителя видеть в своей картине нечто большее, чем яркие краски, и добился этого, представив и современникам, и потомкам повод искать свой собственный ответ в неожиданных для женского танца распростертых руках, улыбках, развевающихся платках и сарафанах. Художник сумел заставить увидеть привычное преображенным. Он превратил покой в действие, а тишину в звук. Необычное, представленное как традиционное, заставляет ждать и предчувствовать.

Многие поколения зрителей уже не видели в картине Малявина ничего необычного ни в позах танцующих, ни в их костюмах. Более того, со временем мужской перепляс превратился в женский танец, и малявинский «Вихрь» превратился в своеобразный гимн русскому веселью и удали. Картина стала одним из источников создания сценического танца, далекого от традиционного народного прототипа, а театральные интерпретации танцевального фольклора воспитали зрителя, который не замечает предупреждающих,стораживающих несоответствий в знаменитой картине⁹.

⁸ *Поспелов Г.Г.* Русское искусство начала XX века: Судьба и облик России (рукопись).

⁹ Известный хореограф Игорь Моисеев говорил в одном из последних своих радиointервью на «Эхо Москвы», что он выдумал русские, как, впрочем, и все другие национальные танцы для того, чтобы придать им сценичность.

Лариса Солнцева

**Усадьба Талашкино:
историческое прошлое и виртуальный образ**

Идти вперед помогает память, но не забвение.

М. Бахтин

Село Талашкино Смоленской губернии расположено в 18 км от Смоленска. О том, что оно представляло старинную смоленскую усадьбу, свидетельствуют остатки регулярного парка начала XVIII в.

«С конца XVIII века талашкинский парк меняется, – читаем мы в путеводителе, – в нем, следуя моде английского парка, появляется живописная пейзажная часть. По всей видимости, тогда же были посажены редкие породы деревьев, сохранившиеся до наших дней: лиственница сибирская, тополь серебристый, клен сахаристый, бересклет европейский. На северном склоне парк окаймлен искусственным водоемом. Каскад прудов имеется в центре парка»¹.

Возможно, за Талашкином так и осталось бы определение, связанное с усадебной флорой, не появившись на этой земле новый хозяин.

¹ Журавлева Л.С. «Талашкино»: Очерк-путеводитель. М., 1989. С. 11.

«Идейная усадьба» княгини Тенишевой

Возможность осуществлять свои художественные и социальные идеи Мария Клавдиевна получила, встретив на своем жизненном пути Вячеслава Николаевича Тенишева. Княжеский титул не мешал этому незаурядному человеку быть удачливым предпринимателем и промышленником новой формации. Владелец Бежецких заводов, активный участник экономической жизни страны, он находил время серьезно заниматься этнографией и археологией. Достаточно сказать, что в Государственном музее этнографии народов России в Санкт-Петербурге хранится его труд «Программа этнографических исследований о крестьянах Центральной России». К тому же он был хорошим музыкантом-виолончелистом, окончившим консерваторию.

К моменту их знакомства князю Тенишеву было 48 лет, Марии Клавдиевне, урожденной Пятковской – 35. Оба испытали тяжкий груз неудачи первого брака, и потому их супружеский союз, заключенный в 1892 г., был поистине для каждого судьбоносным. Пожалуй, встреча этих одаренных, духовно богатых и цельных людей оказалась не менее важным событием и для княгини Е.К. Святополк-Четвертинской, владелицы имения Талашкино Смоленской губернии. Подруга с детства, Екатерина Константиновна принимала в своей усадьбе Марию Клавдиевну в молодости в годы ее поисков и метаний, помогала вернуть ей душевное равновесие, веру в себя и надежду на будущее. Об этом мы узнаем из книги воспоминаний Тенишевой «Впечатления моей жизни», которая более похожа на дневник.

Князь Тенишев помог Марии Клавдиевне понять духовное предназначение, а Талашкино предоставило возможность реализовать свои идеи.

В 1893 г. Тенишевы приобретают имение Талашкино, а его прежняя хозяйка – Екатерина Константиновна Святополк-Четвертинская, становится горячей сторонницей создания «идейного имения».

В обстоятельном труде Элеоноры Пастон «Абрамцево: искусство и искусство» об этом периоде читаем: «К художественным колониям “усадебного” типа, сформировавшимся вокруг деятельного и художественно одаренного мецената, помимо Абрамцевского кружка, можно отнести объединение “Талашкино”, организованное княгиней Тенишевой в 1890-х годах в ее имении под Смоленском. В Талашкине сложилось своеобразное творческое единение художников. В него входили Н.К. Рерих,

С.В. Малютин, М.А. Врубель, А.Я. Головин, М.В. Нестеров, К.А. Коровин, А.Н. Бенуа и другие. Они приезжали туда “подышать воздухом старины”, послушать народных сказителей, поработать на этюдах или помочь Тенишевой в ее художественных предприятиях, которых было немало. Это сообщество, отнюдь не такое спаянное, как мамонтовское, цементировалось общей целью в искусстве, которая виделась талашкинцам в создании “истинно национального ...искусства” на почве изучения “истинно народного творчества”².

Идейность тенишевских программ заключалась не только в создании благоприятных условий для творчества гостей, приобретения их работ, но и в стремлении включить в процесс возрождения традиционной народной культуры местное население, объединить крестьянский труд с духовным творчеством.

«Меня постоянно мучило нравственное убожество наших крестьян и грубость их нравов. Я чувствовала нравственный долг сделать что-нибудь для них, и совсем уж было противно в разговорах со многими из богатых помещиков нашего края слушать как эти люди, часто без милосердия притеснявшие мужиков, называли их “серыми”, презирали, гнушались ими... Слепые, под неприглядной корой они проглядели то, что вылилось когда-то в былины и сказки и тихую жалобно-горестную песнь о несбыточном счастье... Разыскать эту душу, то, что приросло от недостатка культуры смыть, и, на этой, заглохшей, но хорошей почве можно взрастить какое угодно семя...»³.

С этими мыслями, изложенными на страницах книги-дневника, Мария Клавдиевна развернула свою деятельность.

На север России, Архангельскую и Вологодскую губернии, была снаряжена экспедиция, руководимая И.Ф. Борщевским, союзником княгини. Привозимые год за годом коллекции художественных изделий народа, начиная с самого древнего периода, стали главным богатством в собирательной деятельности Тенишевой. Именно этими коллекциями пользовались затем как образцами ученики созданной княгиней сельскохозяйственной школы для местных крестьянских сирот, а также молодые мастера художественных мастерских.

«Владельцами Абрамцева и Талашкина, – написала в своем глубоком исследовании “Художественный мир русской усадьбы”

² *Пастон Э.* Абрамцево. Искусство и жизнь. М., 2003. С. 400.

³ *Тенишева М.* Впечатления моей жизни. М., 2006. С. 214.

Т.П. Каждан, – были энергичные, творческие, художественно одаренные, стремившиеся к просветительской деятельности и обладавшие всеми качествами меценатства нового типа личности. Однако были между этими усадебными культурными центрами и существенные различия, вызванные главным образом тем, что они принадлежали различным эпохам. Если в Абрамцеве возникло настоящее содружество художников-единомышленников, которое выражало себя не только в общности эстетических и даже социально-общественных взглядов, но, прежде всего, тяготении к общему делу, то в Талашкине возникла «общность, скорее избегавшая непосредственных коллективных проявлений. В Абрамцеве развитие народного искусства связывалось с возрождением национального духа русского искусства, а в Талашкине же оно стало самоцелью – создание в русле народного искусства новых художественных форм, диктуемых современностью (“неорусский” стиль)»⁴.

Следует также подчеркнуть социально этическую направленность хозяйственных интересов «идейного имения» как идеального образа сельской экономической жизни, приобщения местного крестьянства к новейшим формам земледелия. Однако, как показала жизнь, эта сторона деятельности княгини оказалась утопией.

Главными советчиками и единомышленниками в художественном преобразовании Талашкина, а затем и приобретенного в 1894 г. хутора Фленова, были Рерих и Врубель. Но полного расцвета владения Тенишевых на рубеже веков обрели благодаря деятельности Малютина. Пригласить его в Талашкино посоветовал Врубель.

«Это был образованный, умный, симпатичный, гениально-творчества человек, которого, к стыду наших современников, не поняли и не оценили. Я была его яркой поклонницей и очень дорожила его милым, дружеским отношением ко мне. Такие таланты рождаются раз в сто лет и ими гордится потомство»⁵.

Благодаря разнообразному дарованию Малютина, ставшего горячим поклонником преобразований княгини, Мария Клавдиевна воплощала в жизнь задуманное: ученики сельскохозяйственной школы приобщались и к кустарному делу на самых высоких образцах народного искусства. Малютин с успехом

⁴ Каждан Т.П. Художественный мир русской усадьбы. М., 1997. С. 274.

⁵ Тенишева М. Впечатления моей жизни. М., 2006.

руководил столярной и керамической мастерскими. По его эскизам создавалось убранство интерьеров усадьбы, делалась мебель, сани, расписывались дуги для лошадиных упряжек, создавались вышивки. Тенишева не стоит в стороне, вникая в технологию народных промыслов. На фотографиях тех лет мы видим ее в специальном фартуке возле керамической печи, за росписью деревянных рамок, на этюдах с мольбертом рядом с Репиным. Для руководства гончарной, кружевных и вышивальных мастерских были также приглашены талантливые и преданные делу люди. Кроме того, княгиня привлекла для плетения кружев и вышивания местных крестьянок – мастериц, в ремесле которых были сохранены традиции, созданные в старину искусницами Смоленщины.

В Талашкино был создан балалаечный оркестр из учеников народной школы (так именовалась сельскохозяйственная школа), балалайки делались превосходным образом в мастерских имения, а их деки по просьбе его хозяйки были расписаны Врубелем, Коровиным, Головиным, Малютиным и самой Тенишевой. Оркестранты были так хорошо обучены, что приехавший погостить в имение В.В. Андреев предложил выступить с ним в Смоленске на благотворительном концерте. Это произошло 13 июня 1899 г. Созидательная деятельность Марии Клавдиевны стала все чаще проявляться и за пределами «идейного» имения. Она охотно приняла предложение Дягилева создать журнал «Мир искусства».

«Задачей “Мира искусства”, – писала она, – было выдвинуть молодых, способных и талантливых художников, заговорить о них в журнале и обратить внимание на них посредством выставки, которая бы воочию показала публике, что в России есть свежие и молодые силы кроме передвижников»⁶.

В этот же период Мария Клавдиевна принимает участие в комплектовании Русского музея имени Александра III, подарив свою коллекцию акварельных рисунков русских художников. Для реализации изделий талашкинских мастерских в Москве открывается магазин «Родник».

В этот же период В.Н. Тенишев на свои средства создает в Петербурге Реальное училище на Моховой – одно из лучших учебных заведений в России. Неудивительно, что Николай II назначил князя генеральным комиссаром русского отдела Все-

⁶ *Стравинский И.Ф.* Диалоги. Л., 1971. С. 148.

мирной выставки, открывшейся в Париже в 1900 г. В сценарии экспозиции роль Тенишевой оказалась бесценной, и усилия супругов были объединены. Украшением русской экспозиции стали изделия талашкинских мастеров, столь емко отразивших преданья старины глубокой.

Французское правительство наградило Тенишева после окончания Всемирной выставки орденом Почетного легиона. Княгиня Тенишева и Талашкино не сходили с уст, подобно открытию нового континента. Доказательство – три выставки, последующие за границей одна за другой.

Первая из них – выставка художественных изделий и инкрустаций из эмали, персональная выставка княгини Тенишевой – не просто покорила парижан. Она стала сенсацией. Самый известный эмальер Франции предложил сотрудничать совместно. Что, естественно, укрепило Тенишеву в верности избранного направления. Две другие выставки – в Париже и Праге, так и назывались «Талашкино».

Пражская экспозиция включала более 400 предметов. «В Праге к моей выставке отнеслись сочувственно с художественной стороны, но настолько же оценили в ней проявление национального чувства, увидели в ней желание послужить своей родине. Несмотря на то, что меня там не было, я получила оттуда от разных, совершенно незнакомых мне людей самые лестные, сочувственные письменные и газетные отзывы»⁷.

Таким образом, выставки за рубежом явились своеобразным итогом важного этапа деятельности княгини Тенишевой и жизни ее «идейного» имени и одновременно обозначили круг ее дальнейших исканий.

Вячеслав Николаевич Тенишев был главным оппонентом всех начинаний жены. Его мало интересовало народное искусство, а жить в деревне он не очень любил. Однако, ценя в супруге целеустремленность, сдавался под напором ее аргументов и предоставлял ей необходимые средства. В 1903 г. он скончался в Париже, и Мария Клавдиевна перевезла его останки в Россию, чтобы поместить в крипте еще недостроенной церкви Сошествия Св. Духа во Фленове. Крестьяне Талашкина и Фленова в горестной печали несли на руках от смоленского вокзала до Фленова гроб с телом покойного. В память о муже княгиня передала Русскому музею большую коллекцию собранных им этнографических

⁷ Стравинский И.Ф. Диалоги. Л., 1971. С. 362.

материалов. Реальное училище стало именоваться Тенишевским и получило благодаря разумной перепланировке, придуманной самой княгиней, театральные залы.

В Смоленске Тенишева построила по проекту Малютина музей «Русская старина» для своего уникального собрания предметов народного искусства во всех его проявлениях. Аутентичность образцов народного искусства сделала музей «Русская старина» центром этнографических и искусствоведческих исследований, вызвав большой интерес среди ученых Императорского московского археологического института и людей искусства самого широкого круга. Здесь уместно привести воспоминания композитора И.Ф. Стравинского: «В 1911 году после премьеры “Петрушки” я поехал в имение княгини Тенишевой под Смоленск, чтобы встретиться там с Николаем Рерихом и составить план сценария “Весны священной”. Ему очень хотелось, чтобы я познакомился с ее русской этнографической коллекцией... Я занялся работой с Рерихом и через несколько дней план сценического действия и названия танцев придумал. Пока мы жили там, Рерих сделал также эскизы своих знаменитых задников, половецких по духу, и эскизы костюмов по подлинным образцам из коллекции княгини»⁸.

В этом же 1911 г. Тенишева передала музей «Русская старина» городу Смоленску. После этого дара она стала почетным гражданином города и ее именем была названа одна из улиц.

Духовной доминантой творческой жизни М.К. Тенишевой в Талашкино стало возведение храма «Сошествие Св. Духа» во Фленове, строительство которого было завершено в 1905 году. Идея его создания вынашивалась в тесном содружестве с Николаем Рерихом. Фрески внутри церкви и мозаика над ее входом отображали мысль о связи и равноправии конфессий. Поэтому храм Св. Духа не был освящен и сохранился как памятник искусства. В советские годы его использовали под зернохранилище, и фрески исчезли.

Созидательный дар и художественная одаренность Марии Клавдиевны не ограничились только совершенствованием мастерства эмалиера. В 1914 г. она защитила докторскую диссертацию «Эмаль и инкрустация» в Императорском московском археологическом институте. В 1930 г. эта работа, представлявшая большую исследовательскую и практическую ценность, была издана в Праге.

⁸ Стравинский И.Ф. Диалоги. Л., 1971. С. 148.

В 1917 г. княгиня Тенишева навсегда покинула Россию, создав под Парижем «малое Талашкино», где продолжала заниматься любимым делом – искусством эмалиера.

Верный друг и незаменимый сподвижник во всех делах и начинаниях Марии Клавдиевны, пример бескорыстия и самоотдачи княгиня Екатерина Константиновна Святополк-Четвертинская написала: «Потеряв состояние, здоровье, удаленная от всего того, что она создала в своей стране, она с великим мужеством выносила все лишения и работала сверх сил»⁹.

Умерла М.К. Тенишева в 1928 г. и похоронена под Парижем на кладбище Сен-Клу. Ее «идейное имение» в период с 1893 по 1914 год воплощало внутреннюю потребность владелицы посредством искусства соучаствовать в накоплении духовных богатств нации.

Она хотела знать и творить и идти вперед.
Н. Рерих

Надругательство и забвение

Талашкино постигла печальная участь. В отличие от Абрамцева оно не охранялось государством как художественно-культурный центр и потому не входило в состав государственного заповедника Смоленщины. С начала 1920-х годов усадебный дом Тенешевых стал домом отдыха Чека, а Талашкино его подсобным хозяйством.

Первый удар, разрушивший представление о социальной гармонии в «идейном имении», был нанесен еще в 1905 г. «Мне невыразимо больно было видеть моих питомцев, мною созданных, к которым я всегда любовно относилась, почему-то так непонятно отвернувшихся от меня. Я была так наивна, что даже когда слово “революция” было уже ходовым словом и приходили уже слухи о разных, происходящих то тут, то там народных возмущениях, погромах помещичьих усадеб, я еще не догадывалась, что у меня в школе тоже происходит “революция”. Даже как-то раз в школе, в присутствии учителей, когда речь зашла о разных беспорядках, я сказала: “Что мне бояться революции? Если даже придут крестьяне с копьями, я пойду в школу, окру-

⁹ Святополк-Четвертинская Е.К. Княгиня М.К. Тенишева (Некролог) // в кн. *Тенишева М.К. Эмаль и инкрустация*. Прага, 1930.

жу себя моими ребятами и скажу: Ну, берите нас безоружных”. Но эти слова никого не тронули и в глазах их я подметила какое-то жесткое выражение. Все это было очень наивно с моей стороны, и как они, должно быть, смеялись надо мной, когда я ушла...»¹⁰.

В главе своей книги «Впечатления моей жизни», изданной в Париже по-русски в 1933 году, названной «Смутное время» с великой горечью описана атмосфера ненависти и социальной вражды, сгустившихся над «идейным именем» и по существу приведших его жизнь к неизбежному финалу. Однако дальнейшие формы попрания памяти создателей этого прекрасного художественного и культурного центра России почти не зафиксированы. Известно, что после установления советской власти на Смоленщине имена Тенишевых стали предаваться забвению. Улица Тенишевой в Смоленске была переименована в улицу Крупской, а от надругательства над телом В.Н. Тенишева стынет кровь.

В 1924 г. холодным зимним утром во Фленово прибыл милицейский наряд из трех человек и остановился возле церкви Св. Духа. Выбравшись из саней, они взломали вход в усыпальницу и вынесли из нее гроб с телом В.Н. Тенишева. Недолго раздумывая, они вскрыли гроб – «князь лежал там как живой», свидетельствовал житель Фленова Василий Романов, которому в то время было 10 лет. Богохульники посадили труп к березе, в руки сунули газету, а в рот сигарку, по всей вероятности, копируя изображения «буржуев» в «Окнах Роста». Собравшаяся толпа жителей молча следила над глумлением...

Уже потом фленовские мужики так «сидячего князя» отвезли на местное кладбище, похоронив в наскоро вырытой могиле. Указать место этой могилы рассказчик так и не смог¹¹.

Во время Великой Отечественной войны Талашкино было сильно разрушено, сгорел и усадебный дом. Единственное строение прежних времен – «Скрыня», служившая этнографическим музеем и построенная по проекту Малютина, представляет руины. До войны в ней находился пункт по приему молока от населения. Память о владельцах этих мест была прочно стерта.

¹⁰ *Тенишева М.* Впечатления моей жизни. М., 2006.

¹¹ Из рассказа жителя Талашкина В. Романова.

Спустя сто лет

Первым, кто после окончания Великой Отечественной войны поднял голос в защиту прошлого Талашкина, был академик Игорь Эммануилович Грабарь.

В 1946 г. он обратился в Правительство РСФСР с предложением увековечить роль Талашкина как важного художественного центра в истории русского искусства.

«Талашкино, наравне с Абрамцевым, было самым известным пунктом дореволюционной России, – писал он, – где ряд русских художников с большим успехом работал над возрождением народного русского искусства. Как раз в этих двух усадьбах были устроены наиболее крупные специальные мастерские для обучения местных крестьян декоративной резьбе по дереву...»¹².

Так Талашкино было объявлено решением исполкома Смоленского областного Совета депутатов трудящихся от 9 августа 1946 года историко-художественным заповедником. На его территории определена охранная зона. Художественные постройки во Фленово, входящие в комплекс усадьбы, взяты под охрану государства. Церковь Св. Духа в 1948 г. Советом министров РСФСР объявлена памятником архитектуры, «Теремок» вошел в состав Смоленского музея заповедника.

Вхождение в контекст и ритмы музейной жизни давалось Талашкину нелегко, хотя самоотверженность работников музея не знала границ.

Воссоздать облик усадьбы, ее творческого *credo* помогла сама княгиня Тенишева: В 1991 г. издательство «Искусство» выпустило в свет ее книгу «Впечатления моей жизни». Инициатором этого издания стала Наталия Ивановна Пономарева. О том, как Тенишева и Талашкино вошли в ее жизнь, она рассказывает в статье этого сборника.

Отдел народной художественной культуры, заочной аспиранткой которого Пономарева являлась, оказывал ей в этом моральную и профессиональную поддержку. Научные сотрудники отдела каждый в своей области вели серьезную исследовательскую работу по созданию трехтомной истории самодеятельного художественного творчества в СССР и вопреки общепринятой в этот период культпросветовской концепции вырабатывали свою: нет провереннее способа познать современную действительность, чем обратиться к истории, в том числе к фольклору и традици-

¹² ГОСОЮ. Ф.2361. Оп.4. Св. 6, (цит. по кн. Журавлева Л.С. «Талашкино»: Очерк-путеводитель. М., 1989. С.6).

онной народной культуре. В сборник отдела, посвященный этим проблемам, вошло и исследование Пономаревой «Этнографический театр Русского музея В.Н. Всеволодского-Гернгросса».

Нам очень импонировало и мы всячески одобряли ее обучение студентов режиссуре в Высшей школе профсоюзов Петербурга включением в программу не только знакомства с художественным наследием Абрамцева и Талашкина, но и стремлением погрузить молодых людей в мир русского народного искусства. Потому по окончании учебного года ее первокурсники оказались в Талашкине и Фленове для прохождения «творческой практики», как было указано в письме, адресованном директору музея Лидии Ивановне Кудрявцевой. Ее внимание в этот период было сконцентрировано на борьбе за жизнь «Теремка».

Одно из лучших творений Малютина погибало из-за подземных вод, и проведенные дренажные работы нуждались в переделке. Петербургские студенты вместе с руководителем взялись помогать в этом деле. Концерты для населения, которые они давали в качестве творческой практики, вызывали к ним интерес, а помощь «Теремку» – доверие и симпатию.

Дело в том, что с 1920 по 1959 год это творение русского зодчества являлось общежитием рабочих совхоза Талашкино. Трудно воздержаться от желания привести строки, оставленные нам о фленовском чуде С.К. Маковецким: «Просторная двухэтажная изба со сложенным из кирпичей основанием; она стоит на пологом холме, верстах в двух от усадьбы имения, огороженная частоколом; деревянные затейно-резные ворота указывают путь к навесному крыльцу. Кругом редкий ельник и стройные нежно-белые стволы берез; внизу открываются дали изрытых оврагами полей. И веет древней сказочной былью от этого уголка. Черепичная крыша красивыми шатрами высоко поднимается над узорными наличниками окон, расписанными во многие цвета; словно фантастические ожерелья пестрят на темных бревнах разнокрасочные орнаменты; карнизы, барельефы, завитки чудовищных цветов, странные лебеди с распущенными хвостами, лубочные “солнца”, волнистые нити всевозможных кружков, полосок, звезд, квадратов. Некоторые детали восхищают своей неожиданностью, живописной простотой, смелым своеобразием композиции. В них чувствуется особая “берендеевская” красота, что-то донельзя точно-славянское, замысловатое, варварское и уютное»¹³.

¹³ *Маковецкий С.* Изделия мастерских кн. М.К. Тенишевой // Талашкино. СПб., 1905. С. 44.

Возрождение «Теремка» усилиями государства проходило параллельно со стремлением петербургских студентов возродить духовный образ Талашкина, пробудить историческую память, в том числе и у его нынешних обитателей.

Современный французский философ Поль Рикер в своем капитальном труде «Память, история, забвение» писал: «...нарушения памяти заведомо является искаженными формами забвения. Причиной тому – опосредующая функция рассказа. Действительно, неверному применению предшествует верное, а оно связано с неизбежно избирательным характером рассказа. Мы не можем вспомнить все, не можем все рассказать. Идея всеобъемлющего рассказа неосуществима в перформативном смысле. Рассказ неизбежно предполагает избирательность...»

...Значит, идеализация памяти становится возможной благодаря средствам варьирования, предоставляемым работой нарративной конфигурации...

...Но каждый несет ответственность за собственную слепоту. Здесь девиз века Просвещения: Sapere aude. Выйди из несовершенного состояния! Можно сказать так: решишься самостоятельно вести свой рассказ»¹⁴.

Возрождение памяти об «идейной усадьбе» и роли Талашкино в развитии народной художественной культуры петербургские студенты вместе со своим незаурядным руководителем после первого посещения и импровизированной конференции стали осуществлять целенаправленно на протяжении пяти лет.

Ежегодно в конце июня проводились «Тенишевские чтения», состав участников которых, расширяясь с каждым годом, стал в результате международным. Был создан «Фонд возрождения традиционной культуры» (памяти княгини М.К. Тенишевой). Вовлекая местное население и используя праздничные формы им присущие, организовывались сельские ярмарки. Открыли художественную школу для детей. Отыскивали по близлежащим селам старожилов, свидетелей полнокровной жизни имения, записывали их рассказы. Стоит заметить, что многие из них скрывали свое прошлое, так как были раскулачены¹⁵.

Смоленский режиссер С. Новиков создал документальный фильм о всех свидетелях прошлого Талашкина, кто дожил до наших дней. Одновременно на территории Фленова строилась

¹⁴ Рикер П. Память, история, забвение. М., 2005. С. 618.

¹⁵ Из рассказа Л.И. Кудрявцевой.

в качестве музейного экспоната по прежним планам и на прежнем месте сельскохозяйственная школа.

И мы присутствовали на ее открытии. Мы – Милихат Вафаевич Юнисов и я. Естественно, что все начинания Н.И. Пономаревой отдел поддерживал. По ее предложению я в качестве председателя принимала участие в «Тенишевских чтениях». Участвовать в одном из них я пригласила Милихата, хотя сферой его научных интересов были в то время СТЭМы и сельские самодеятельные театры, о них он писал кандидатскую диссертацию. Я пригласила его в отдел из ВНИЦ, где был богатый архив Дома Поленовых, с которым он знакомился, и потому мог выступить по теме очередных Тенишевских чтений.

Когда мы прибыли во Фленово, музейные работники и местная молодежь встретили нас хлебом-солью, включив в качестве почетных гостей в программу сельского праздника. Так мы оказались свидетелями виртуального образа реального прошлого Талашкина, представленного петербургскими студентами и местными энтузиастами.

Все здесь проходило с большим размахом. При въезде в нынешний поселок – яркий транспарант, приветствующий гостей. Их с каждым годом становилось все больше и больше, так как экскурсоводы Смоленска включали этот день в свои программы.

Местные девушки под руководством студентки (как бы Е.К. Святополк-Четвертинской) предлагали прогуляться по имению, предварительно ознакомившись с планом его архитектурного облика. На нем большую часть территории занимали хозяйственные и служебные постройки: конский завод и манеж с ложами для зрителей. Амбары и паровая мельница. Бочарни и кузнецы. Теплицы и оранжереи. Птичник, коровник, телятник, свинарник. Жилые дома для семейных и казармы для одиноких рабочих. Все это занимало большую часть пространства.

В окружении парков с прудами и беседками на краю территории на плане расположен господский дом. Судя по фотографии его облик прост: стены увиты зеленью и широкие окна. Дольше задерживаться у стенда нам не хотелось, и мы с Юнисовым направились к зданию клуба, построенного на месте усадебного дома, откуда слышались звуки рояля, молодые голоса, взрывы смеха. Жизнь. Из распахнутых дверей выбежала несовременно одетая юная парочка и направилась к театру, мы за ней. Там разыгрывалась сцена из «Ревизора» как бы учениками сельскохозяйственной школы. Здесь же представлены две фотографии усадебного театра: снаружи простое одноэтажное строение, похожее

на сарай (переделан из старого флигеля в 1902 г.), а зрительный зал на 200 мест – пиршество творческой фантазии все того же Малютина. Даже на старой фотографии не очень хорошего качества передана его праздничность: расписанный занавес с изображением Баяна, играющего на гусях. Гладкий дощатый потолок и стены декорированы резными карнизами, длинные простые скамьи украшены роскошными резными спинками.

В 1905 г. в Петербурге была издана книга «Талашкино» и там в статье «Изделия мастерских кн. М.К. Тенишевой» С.К. Маковецкий, подробно описывая убранство зрительного зала, заключал: «В такой обстановке по-новому, чем в наших странно бесстильных театрах, должна звучать русская речь, поговорки, присказки и многие словца, которыми так богат народный язык – по-новому должны слушаться унылые и веселые песни народа и звоны балалаек – иными должны казаться живописные одежды старины»¹⁶.

Не хотелось уходить от столь органично погруженных в театральную жизнь юных комментаторов, но надо было спешить во Фленово и поспеть поучаствовать в ярмарке. Тем более, что Милихат, держа в руке лягушечной расцветки деревянную матрешку, заинтересованно о чем-то рассуждал с мальчуганом – создателем этого творения. Оказывается, он из художественной школы соседнего со Смоленском городка Ярцева. Приезжают сюда со своим руководителем уже не первый раз, им очень нравятся здешние праздники. Просто сейчас он задержался возле театра, а все ушли во Фленово, где будет интересный концерт.

Действительно открытие новой экспозиции изделий талашкинских мастерских в построенном вновь здании сельскохозяйственной школы предполагалось отметить выступлениями петербургских студентов, использующих «Теремок» внутри и снаружи в качестве сценической площадки, и местных «бабушек», которых Пономаревой удалось уговорить «попеть для городских». На фоне «Теремка» они были так органичны, словно являлись его принадлежностью. Сосредоточенность и даже отрешенность этих немолодых женщин бесследно исчезали, как только они начинали петь, выводя песенную полифонию с одухотворенностью творцов!

И в завершение – колокольный звон! На галерее, что перед входом в здание школы, развешены колокола разной величины,

¹⁶ *Маковецкий С.* Указ. соч. С. 45–46.

и чуть ли не лучший звонарь России из Воронежа дал нам возможность узнать, что такое «божественный глас».

На следующий день «Тенишевские чтения» в Смоленске. Они заслуживают отдельного разговора, являясь свидетельством огромной заинтересованности представителей гуманитарных сфер в активном осмыслении всего того, что связано с центрами народной культуры. Вот, например, программа выступлений и докладов в 1992 г., на которых был и Юнисов:

1. Смоленское историческое краеведение конца XIX – начала XX века.

Профессор СГПИ. Председатель Смоленского отделения ВООПИК.

2. Культурные гнезда Смоленщины. Из истории дворянских усадеб.

А.Л. Трофимов. Зам. Председателя Смоленского отделения ВООПИК.

3. М.К. Тенишева и Энгельгарды. Из истории смоленской элиты. А.В. Тихотов, студент 5-го курса исторического факультета СГПИ.

4. Глинки в России. В.Ф. Кугаков, зав. музеем-усадьбой М.И. Глинки, Новоспасское.

5. Эпистолярное наследие П.Н. Триодина, автора первой советской оперы «Князь Серебряный» Т.Н. Кадилина, старший научный сотрудник Смоленского музея-заповедника.

6. Культура Смоленска конца XIX – начала XX века. Вопросы источниковедения. А.В. Корсак, зав. отделом СГОА.

7. Археологическое собрание музея «Русская старина» М.К. Тенишевой.

Ф.Э. Модестов, зав. сектором археологии Смоленского музея-заповедника.

8. Переписка М.К. Тенишевой и Н.К. Рериха: 1903–1905 гг.

Л.И. Кудрявцева, старший научный сотрудник Смоленского музея-заповедника.

Вторая половина конференции проводилась в Талашкино и начиналась с коллективной трапезы: совхозная столовая включилась в предложенную программу потчевать гостей «тенишевским обедом».

Обычно «Тенишевские чтения» продолжались два, а иногда и три дня, а желающих принимать в них участие все прибавлялось. Можно даже сказать, что это были энтузиасты, готовые в Талашкино возрождать утерянные традиции, определяя пути их развития. Поэтому каждый раз сочинялись воззвания, коллек-

тивные письма в адрес администрации города, руководителей Смоленского края, Министерства культуры России. Однако реальная поддержка была оказана представителями церкви. Одна из важных нравственных акций – деревянный крест В.Н. Тенишеву, установленный у храма Св. Духа возле березы, где произошло когда-то надругательство. Панихиду отслужил митрополит Смоленский и Калининградский Кирилл (ныне – Святейший патриарх), священнослужитель высокого сана. Огромное количество собравшихся людей восприняло это событие как покаяние.

Петербургские студенты защитили дипломы и разъехались по стране. Они покинули Талашкино духовно обогащенные, с сознанием принесенной пользы. Их руководитель Н.И. Пономарева не отказалась от талашкинского возрождения. «Идейное имение» Марии Клавдиевны проглядывает в деятельности Школы народного искусства императрицы Александры Федоровны в Санкт-Петербурге, директором которой Пономарева является уже более 15 лет.

Когда на одном из заседаний отдела Милихат Вафаевич Юнисов сказал, что ему бы хотелось работать над темой «Театральные развлечения и любительство в русской культуре второй половины XVIII – начала XX века» – мне показалось, что в этом решении присутствует отзвук талашкинских встреч...

* * *

«А какой след, оставленный петербургскими просветителями, ощущается сегодня в жизни талашкинцев?» – спросила я у Лидии Ивановны Кудрявцевой в телефонном разговоре осенью 2008 года.

«Вспоминают с симпатией и атакуют по утрам переполненные маршрутки, отправляясь на работу в Смоленск», – был ответ.

Наталья Пономарева

Вспоминая наше Талашкино

В начале 1980-х годов в журнале «Новый мир» появилась статья В. Солоухина, посвященная М.К. Тенишевой и ее Талашкину. Автору этих строк выпало прочесть ее в Севастополе. Статья потрясла и глубоко запала в сердце.

Но потребовалось еще пять лет, чтобы добраться до публичной библиотеки и заказать желанную книгу М.К. Тенишевой «Впечатления моей жизни», выдаваемую тогда лишь в микрофильме. Лето 1988 года – год тысячелетия Крещения Руси, ветер перемен ...Волна перестройки покатила по России...

Помню, как в зале микрофильмов РНБ, через 55 лет после издания книги в Париже, эти воспоминания произвели переворот в моем сознании. Как впервые услышанная правда о дореволюционной России, как живая модель возрождения нашей традиционной культуры. Тогда не могла даже помыслить, что уже через год стану обладательницей самой книги, привезенной из Парижа А.А. Ляпиным – внуком В.Д. Поленова. А уже в 1991 г. эти мемуары впервые удастся издать в нашей стране – в Петербурге в издательстве «Искусство».

Осенью этого же 1991 года мне удалось дозвониться до музея «Теремок», что во Фленове. Трубку взяла директор Лидия Ивановна Кудрявцева. Я представилась ей и попросила разрешения приехать во Фленово.

– К сожалению, сейчас не смогу вас принять, мы с сестрой собрались ехать на Поле Куликово. А с какой целью вы собираетесь посетить нас?

- Хочу возродить Талашкино, – был мой дерзкий ответ.
- Тогда я никуда не еду и жду вас! – сказала Лидия Ивановна.

Вот они, благословенные встречи, которые нам посылает Господь! Любовь Лидии Ивановны к М.К. Тенишевой и ее делу были так велики, что удесятирили нашу энергию и подтолкнули к созданию первых «стратегических» планов по возрождению Талашкина.

В этот период я вела режиссерский курс в Высшей профсоюзной школе культуры в Петербурге, моими студентами были уже достаточно зрелые молодые люди со всех концов России. Курс был большой (20 человек). Желание ехать на месяц сразу после экзаменационной сессии в Талашкино, поднимать его – было воспринято неоднозначно, но большинство выказало любопытство...

Наследство без наследников

Весь второй семестр помимо основной программной нагрузки мы со студентами готовились к нашей первой экспедиции в Талашкино. Была подготовлена композиция по мемуарам Тенишевой под названием «Наследство без наследников» (работа Г.К. Хитровой), компактная концертная программа, постепенно составлялся план «раскрытия культурного слоя» тенишевской эпохи – пока нашими скромными театральными средствами.

В первый наш приезд мы помогали музею тем, что рыли вокруг «Теремка» ирригационные каналы – дабы спасти малютинские стены от разрушительного грибка. «Теремок» тогда был пуст, и туда были собраны все талашкинские дети на представление в нашем исполнении русских сказок. Дети смотрели с нескрываемым интересом, казалось, сами стены «Теремка» нам помогали. Результатом спектакля стали первые детские творческие работы – рисунки и лепка. Так, шестилетняя беловолосая девочка – Света Гущина – блестяще слепила корову, вдохновленная сказкой «Крошечка-Хаврошечка». (Теперь Света Гущина закончила регентский класс СПб. духовной семинарии и в настоящее время заканчивает искусствоведческий факультет Института им. Репина Российской академии художеств).

Сказки в «Теремке» были только началом – все последующие годы с талашкинскими детьми устраивались грандиозные игры – «на несколько часов и на несколько километров»: чудесное путешествие из Талашкино во Фленово.

Для этих талантливых деревенских детей стараниями двух смоленских художниц-сподвижниц Аллы Борисовны Колесниченко и Ольги Васильевны Чесаковой была открыта художественная школа. (Одна из выпускниц этой школы – Аня Бойчук закончила в 2008 году Строгановское художественное училище в Москве). Ученики талашкинской художественной школы часто приезжали к нам в Петербург.

Мы хотели Алле и Оле
Преподнести левкой,
Но в Петербурге для Оли и Аллы
Пятого мая – калы.

В них есть упорство пестика
Томный изгиб листа,
Белая явь цветика –
Талашкинская простота.

Выступая на разных площадках Смоленска и селах близ Талашкино, в самом Талашкино и во Фленове, мы повсюду встречали интерес к нашим рассказам о тенишевском наследии, о возможности продолжить начатое в начале XX в.

Однако порой смотрели на нас с опаской и недоверием...

В первый приезд студенты «оживили» Фленово. Ими была придумана и сыграна театрализованная экскурсия, где «ожила» корова джерсейской породы, дающая 30 литров молока в день (студентка Лайма Смишкалне), любимая лошадь князя Разлюли-малина (Саша Дружина), пчела из стеклянного улья (Мударис Меджитов); девушки-крестьянки в окнах «Теремка» (Лена Баталина и Таня Оленичева) и голос: тенишевское меццо-сопрано – из «Теремка» (Ира Шарафилова).

Сами студенты вели экскурсию и выводили зрителей через кучу мусора к озеру, где сидел Юра Курский с гитарой и пел:

Тина теперь и болотина,
Там, где купаться любил,
Тихая моя Родина,
Я ничего не забыл.

Зрители выходили на берег, там по узкой дороге, разделяющей два озера, шла к нам из леса женщина в длинном белом платье, в шляпе со страусовыми перьями, с венком в руке (Марина Юлдашева). Ее догоняли деревенские девушки в народных

костюмах, обступали и бросали в воду венки – шли с песней по дороге к нам, но женщины в белом среди них уже не было...

Все проведение нашей экспедиции в июне 1989 г. обошлось в 1200 рублей, которые пожертвовал смоленский предприниматель Б. Кугелев – это была стоимость авиабилетов из Смоленска до Иркутска, Мурманска, Братска, Севастополя, Казани, Саратова и других городов – дорога домой моих студентов.

Надо сказать, что после летних каникул наш режиссерский курс незримо разделился на две части: потрудившиеся в Талашкине и, по разным причинам, не побывавшие там. С первой группой не только было нажито коллективное время, так необходимое в педагогической работе, но с этой осени и до окончания института мы были с ними на одной «талашкинской волне», у нас появилось то общее, за что мы, не сговариваясь, взяли ответственность. И честно все четыре года, работая в Талашкино, не уклонились от нее. Кроме того, студенты, открыв для себя художественные ценности тенишевского наследия, приблизившись к именам многих выдающихся людей рубежа XIX – XX вв., поднялись в своем творческом развитии на качественно новую ступень. По их словам, они получили возможность ощутить жизнь русской деревни и дворянской усадьбы – проникнуться смыслом «служения народу» и значимостью подлинного «народного просвещения»: в вере, в правде и в высоком умении. Там же они впервые узнали и о глубокой разрушительной силе революции. Например, мы выяснили, что выпускники Талашкинской с/х школы, 1 разряда после революции и вплоть до 1930-х годов были выдающимися агрономами Смоленской области и поголовно все были репрессированы за то только, что закончили княжескую Талашкинскую школу. Узнали об этом студенты, когда стояли на площади Смоленска, собирая подписи граждан в поддержку программы «Возрождение Талашкино». Некоторые горожане боялись что-либо подписывать, ссылаясь на то, что именно Талашкинская школа стала причиной репрессий их семей.

Кто же захочет наследовать и продолжить столь выдающиеся замыслы, осуществленные сто лет назад на смоленской земле, возродить жизнеспособную модель художественного гнезда Талашкина, в которой так нуждается современная Россия? Где же взять единомышленников и помощников?

Может быть это городские, областные и местные власти? В конце 1980-х годов перестройка не только ощущалась сверху, но и подмывала водами снизу, так что многие чиновники реально почувствовали зыбкость почвы под своими служебными креслами

и вынуждены были пойти к народу. Мне довелось присутствовать на одной такой встрече сотрудников музея, в пустующем тогда «Теремке», зимою начала 1990-х годов. Все областные начальники демократично сидели на деревянных лавках и слушали народ, и даже меня – «залетную птицу». Тогда впервые были озвучены основные этапы нашего плана – 1) возрождение сельскохозяйственной школы, 2) мастерских народных ремесел, 3) «Скрыни» – первого этнографического музея России, 4) и, главное, освящение храма «Сошествие Св. Духа» во Фленове.

Поддержка и опора

Это было благословенное время – конец 1980-х и, особенно, начало 1990-х годов, когда существовал редкий контраст между внешней разрухой и внутренней напряженной работой в душе и сознании каждого человека. Мы стали свидетелями разоблачения коммунистического прошлого и получили благую весть о нашем будущем. В русскую жизнь вернулась православная вера – так просто и естественно, как возвращается сын к матери после очень долгой разлуки. Эта встреча определила направление наших общих (и педагогов, и студентов) духовных поисков – дух пробудился в нас – и мы по-новому стали понимать значение пушкинских слов «духовной жаждою томим».

В Смоленске заботу о нас и нашем начинании взяла церковь. Владыка Кирилл, митрополит Смоленский и Калининградский, нынешний Святейший патриарх радушно принял нас, служил панихиды у Креста в память князя В.Н. Тенишева во Фленове, посещал наши выставки. Протоирей Михаил Горовой – настоятель Успенского собора в Смоленске – первый начал служить панихиды по кн. М.К. Тенишевой и Е.К. Святополк-Четвертинской. Протодьякон Александр Мельничук устраивал наше житье-бытье в Смоленске, заботясь о нас как о родных детях.

Студенты, возрастая духовно, старались «привносить духовность» в Талашкинскую жизнь. На второй год мы провели в Талашкино первый (после 70-летнего перерыва) сельский сход: местные жители создали «Фонд возрождения Талашкина», где особо ратовали за открытие Храма во Фленове. Тогда, в конце 1980-х годов, к нашему счастью, живы были еще люди дореволюционной закваски, хорошо понимающие, что «без Бога ни до порога». На этом сходе местные старожилы единогласно постановили отдавать всю свою пенсию на восстановление храма Св. Духа!

Молодым людям (будущим режиссерам) очень важны были эти наши экспедиционные встречи со старожилками тех мест. Они начинали осознавать основу нашего национального миропонимания со своей иерархией ценностей и щедростью души русского человека. Особенно примечательной была встреча в селе Бабыри, где мы отыскивали целую улицу долгожителей – от 1887 до 1905 годов рождения. Одна из них пришла маленькой девочкой поступать в Тенишевскую школу, но ее не приняли по возрасту и потому, что ее даже не было видно из-за стола. Сказали: «Приходи на будущий год». А на будущий год – не довелось – революция. Эти старожилки на практике показали студентам, что значит «сердце в молитве, а руки в работе» – кружева, ткани, мебель – все было сделано их руками.

Их крепость физическая была заложена в детстве – не только сельским трудом, но и привычным хождением в Храм за 7–10 км, и на ярмарки, и многодневным крестным ходом к святыням.

Как важно было современным молодым людям услышать живое русское слово из уст носителей традиционной культуры. Заново осознавали они все богатство русской речи – ее духовную укорененность, неповторимое звучание русской песни.

Мы не были фольклористами, но не могли не начать собирать эти драгоценные звучания народного таланта. Например, отправились на другой конец области записать знаменитую песенницу и сказительницу. Мы выехали на директорской старой черной «Волге» из Талашкина в 5 часов утра и к 8-ми часам прибыли к бабушке. Она, жившая в доме на краю деревни, наотрез отказалась петь – сославшись на то, что разбудит всю деревню. Мы сочли это преувеличением и упростили ее запеть.

С первых мощных звуков – зарезонировали окна, двери, даже половицы и через несколько минут – раздался стук в дверь.

– Васильевна, что спозаранок распелась, дай хоть в выходные отдохнуть!

– Вот видите, а вы меня не слушали, – сказала наша певунья.

Из наших бесед студенты узнали много, что хранила народная память о князьях Тенишевых, их Школе. И хорошо усвоили, что бабушки – наше национальное достояние.

Несколько лет приезжал к нам в Талашкино и во Фленово протоирей Александр Кузин (тогда настоятель храма Рождества Богородицы г. Калуги). Вместе со студентами он участвовал во всех экспедициях, выступлениях, конференциях – такое

прямое общение с бабушкой, возможность бесед, вопросов и ответов – укрепляло дух студентов.

Нашим неизменным научным руководителем была профессор Лариса Павловна Солнцева, возглавлявшая отдел народной художественной культуры Государственного института искусствознания (в то время ВНИИ искусствознания). Этот солнечный человек неизменно председательствовал на наших конференциях, принимая самое активное участие во всех наших «безумных» затеях. Лариса Павловна привозила в разные годы на конференции молодых ученых своего отдела, особенно мы были рады знакомству с Милихатом Юнисовым, ученым секретарем отдела. Мы внимали каждому их слову – «умнея на глазах».

Нашими гостями были сотрудники РАО – А.Л. Ершова и В.М. Букатов, белорусский ученый – Миколо Матрунчик.

В начале 1990-х годов нам удалось пригласить в Смоленск Сергея Сторостенкова – возглавляющего фонд «Колокола России» – он, в свою очередь, доставил в Смоленск целую звонницу колоколов из Воронежа и знаменитого звонаря Ивана Давидова из Архангельска. За одну ночь на колокольне в центре Смоленска удалось построить внутреннюю лестницу и площадку на самой колокольне – и в воскресный день собрался смоленский люд на первый концерт колокольного звона. Такой колокольный концерт был дан в Талашкине и во Фленове, и колокола навечно остались на колокольне Успенского смоленского собора.

«Планов громадьё»

Как многие начинания конца 1980-х – начала 1990-х годов – наше «талашкинское делание» поднималось как на дрожжах, стремительно набирало обороты. К 1992 г. стали традиционными июньские молебны и панихиды у храма Св. Духа во Фленове, праздник села Талашкина, детские праздники, выставки, (в том числе и Талашкинской художественной школы), конференции при постоянной помощи моих коллег О. Выржиковской, Н. Радоловой, Е. Жербиной.

Поиск Тенишевского архива привел меня в Париж, и там внук замечательного русского художника В.Д. Поленова, Александр Александрович Ляпин, стал горячим сторонником нашей бурной «возрожденческой» деятельности.

Именно он подарил музею «Теремок» экземпляр Тенишевских мемуаров, изданных в Париже в 1933 г., и много бесценных публикаций о русской эмиграции во Франции.

К этому времени у автора этих строк сформировалось ясное понимание того, что деятельность кн. Тенишевых никак не ограничивается Талашкиным и Фленовым. Отчетливо вырисовывался географический треугольник «Санкт-Петербург – Талашкино – Париж».

В Санкт-Петербурге – два особняка на Английской Набережной, Рисовальная школа – И.Е. Репина.

В Талашкине – с/х Школа, 1-й этнографический музей России во Фленове «Скрыня»; художественные мастерские, смоленский музей «Русская старина».

В Париже – «Всемирная выставка» 1900 года.

Просветительная и художественная деятельность князей Тенишевых разрушала границы, делала целостностным пространство их созидательной деятельности.

Тогда же появились в прессе первые публикации о новом музейном начинании, создании экомузеев. В 1970-е годы с созданием нового типа музея было связано имя французского ученого Жоржа Анри Ривьера. Сначала во Франции, а потом по всему миру (Греция, Канада и т.д.), стали создаваться эти институты, в которых большую роль играли социальные задачи, работа с местным населением, поддержка локальных традиций. Ж.А. Ривьер определил экомузей как «зеркало, в которое смотрится нация».

Знакомство с моделью этих музеев удивило нас в России отсутствием новизны, так как все это с большим размахом и полнотой было сделано М.К. Тенишевой за 70 лет до французского ученого.

С этими соображениями мы обратились в международную ассоциацию музеев. Реакция с их стороны была стремительной: к нам в Талашкино прибыла вице-президент ИКОМа – профессор Матильда Белэг с фотографом Домеником Эвраром.

Ожидание их приезда в Талашкино вызвало сущий переполох. Нефтебаза, у которой была квартира в Талашкине, за одну ночь сделала в ней ремонт и завезла новую мебель. Жители поселка застыли в волнительном ожидании. Наконец пришел автобус и из него вышла седовласая энергичная Матильда в джинсовой юбке-брюках, рядом шагал фотограф Доменик, увешанный невиданной для нас тогда фотоаппаратурой.

Талашкинцы их приняли сразу и любовно назвали Матильду «наша Жанна Д'Арк». Двери Талашкинских домов были им открыты, студенты помогали им в сборе этнографического материала, и Доменик выучил первые русские слова «чуть-чуть» с целью обезопасить себя от русского гостеприимства.

Результатом их экспедиции явилось признание того, что деятельность кн. Тенишевых стояла у истоков идеи экомузеев.

Талашкину был найден «побратим»: просветительный французский экомузей – «Брес-Бургиньон», и Доменик Ривьер сделал замечательную фотовыставку «Талашкино – Брес-Бургиньон», которая с успехом экспонировалась в Талашкине, Брес-Бургиньоне, Санкт-Петербурге.

Конечно, такой проект, имевший народный исток – талашкинский сход – нуждался в серьезном стимулировании и поддержке сверху.

Но тут-то дело и забуксовало, ведь середина 1990-х годов – это не конец 1980-х. «Перестройка» вошла в уверенную стадию, раскрученный моховик вращался в разные стороны, со всех сил стремясь вперед – мы буксовали и скатывались назад... «Так погибают замыслы с размаху, вначале обещавшие успех...»

Смоленские власти раздражала наша петербургская смелость и инициативность – во всем виделась скрытая корысть.

Тогда маленькая группа студентов и немногочисленных наследников «по духу» имели смелость «идти против течения». Власти опасались нас тем более, что мы были нужны и интересны талашкинцам и фленовцам.

Эпилог

Наверное, невозможно стереть из нашего сознания (в первую очередь, студенческого) эту радость совместного первоходческого делания и окрыляющую силу выполнения «миссии возрождения»!

«Мне 10 лет снилась дорога из Талашкина во Фленово, – сказала Оля Виноградова (художественный руководитель театра при Доме творчества юных – Аничкова дворца в Петербурге). – Мы были бы другими без нашего Талашкина. Это был бесценный опыт: мы узнали Россию и то, что в ней нужнее всего делать сегодня».

Раздел 2

ОТ XX К XXI СТОЛЕТИЮ

Елизавета Уварова

Капустники и театр «Синяя птичка»

Гремели победные салюты. Вечером 9 мая 1945 г. вся Москва вышла на улицы. Играли оркестры, на площади Свердлова пел Леонид Утесов. Выступления артистов не были обычными концертными номерами, они органично вливались в общую ликующую атмосферу, затопившую площади и улицы столицы.

Начиналась новая жизнь. Бесконечные бытовые трудности, неурядицы хотелось не замечать, они казались мелочью по сравнению с непомерной тяжестью военного лихолетья. Потребность в развлечении, в веселых спектаклях, кинофильмах, концертных программах, дававшая себя знать уже в последний год войны, становилась особенно острой. Город развлечений, каким воспринималась столица (а также Ленинград), куда хлынула масса командировочных и просто желающих повеселиться, должен был соответствовать этим запросам. Увеличивается количество концертов, в Ленинграде возникают ансамбли А.М. Блехмана, Г.Т. Орлова, в Москве дуэт – А.А. Шурова и Н.Н. Рыкунина (в 1954 г. «Маленький эстрадный театр»). В августе 1946 состоялся 2-й Всесоюзный конкурс артистов эстрады с заключительным концертами в Зале имени П.И. Чайковского. Но, как говорится, «недолго музыка играла». В том же августе, как гром среди ясного неба, появилось постыдное Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», авторы которого не постеснялись назвать одного из любимых отечественных писателей

Михаила Зощенко «пошляком и подонком литературы». Последовали соответствующие Постановления «О репертуаре драматических театров», «О кинофильме “Большая жизнь”» и другие.

«Город развлечений» принял какие-то странные, ущербные формы. На киноэкранах шли трофейные фильмы. Как «фальшивые, ошибочные» фильмы названы картины С.М. Эйзенштейна, В.И. Пудовкина, Г.М. Козинцева и Л.З. Трауберга. Установка на создание шедевров, продиктованная вождем народов, привела к резкому сокращению производства картин. В итоге в 1948–1949 гг. крупнейшая киностудия «Мосфильм» выпустила четыре-пять картин, артисты и режиссеры простаивали без работы. В драматических театрах по всей стране шли «Русский вопрос» К.М. Симонова (вышел и соответствующий кинофильм), пьесы А.А. Сурова, Н.Е. Вирты и других «высокоидейных» авторов. Репертуарные планы театров утверждались произвольно, «наверху», независимо от творческих пожеланий того или иного коллектива, с обязательным нормированием количества пьес на современную тему с целью «пропагандировать политику советского государства, которая является жизненной основой советского строя».

Что касается концертного репертуара, то обязательное включение куплетов или фельетона на тему международной жизни, сатиры на «поджигателей войны» как бы уравнивало «чистый» юмор, критику бытовых недостатков нашей жизни. К тому же эстрадные артисты, оставаясь в замкнутых пределах своих концертных организаций, не были на виду. Впрочем, критика лирических песен Н.В. Богословского (постановление «О кинофильме “Большая жизнь”») сильно ударила по песенному репертуару, а борьба с низкопоклонством и космополитизмом заставила отказаться от джаза.

Сложившаяся обстановка не способствовала существованию эстрадных театров. В 1946 г. был закрыт Московский театр эстрады и миниатюр. Закрытию предшествовала суровая критика музыкального спектакля «Бронзовый бюст» (текст Н.А. Адуева, музыка И.Н. Ковнера) – пародии на лакировочные кинофильмы о колхозной деревне. Кроме разгромной рецензии следов спектакля найти не удалось, что не позволяет о нем судить. Но сама идея такой пародии, подсказанная популярными кинофильмами вроде «Трактористов», «Свинарка и пастух» (в 1950 г. выйдут на экраны знаменитые «Кубанские каза-

ки» – непревзойденный образец «лакировочного» фильма), была остро злободневна. После закрытия Театра миниатюр в Москве единственным в этом жанре государственным театром оставался Ленинградский театр эстрады и миниатюр под руководством Аркадия Райкина, продолжавший исполненную драматизма борьбу за существование.

И все-таки свежие ростки жанра неожиданно проросли на новой почве. В Москве в 1948 г. в Театре киноактера на улице Воровского (ныне Поварская), 35 родился коллектив, вскоре получивший название «Синяя птичка», он еще не был театром в прямом смысле этого слова. Отдельные пародийные спектакли шли в малом зале Театра киноактера, которым тогда руководили М.И. Ромм и С.А. Герасимов; позднее в ЦДРИ, Доме актера ВТО – где придется. Они давались, как правило, поздно, после окончания спектаклей в театрах. По воспоминаниям одного из авторов «птички» Людмилы Давидович, успех этих первых представлений был ошеломляющим.

А началось все с небольшого объявления в фойе Театра киноактера с приглашением всех «желающих играть» в комнату № 31. В результате «малюкартинья» актеры скучали без работы, «желающих играть» оказалось много, и комната была забита до отказа. Среди них известные актеры театра и кино Всеволод Санаев, Сергей Мартинсон, Юрий Яковлев, Ростислав Плятт, Надежда Цветкова и др. Автором этой рискованной по тем временам затеи и в дальнейшем бессменным руководителем «Синей птички» был разносторонне одаренный Виктор Иосифович Драгунский – артист, режиссер, писатель, по современной терминологии автор-исполнитель. Его идея создать злободневный пародийный спектакль о современной обстановке в театрально-художественной Москве, свободный от официоза, от оглядки на социальный заказ, в традициях 1920-х годов сочетать публицистику и юмор, привлекала по тем временам своей смелостью, даже дерзостью. Первое представление состоялось 26 января 1948 г. в малом зале Театра киноактера. У входа в театр висел плакат с указателем-стрелкой: «из двух залов выбирайте меньший». Спектакль оформлял художник-карикатурист Иосиф Игин, подбор музыки осуществлял концертмейстер Владимир Чайковский (иногда его замещал младший брат Борис, тогда студент Московской консерватории, впоследствии известный композитор).

Строго говоря, это был издавна известный в России театральный капустник, где артисты развлекались, пародируя своих товарищей, целые спектакли, отдельные сцены и номера.

Но в условиях конца 1940 – начала 1950-х годов пародии приобретали политический оттенок. «Смеялись над тем, над чем не принято было смеяться, в то суровое время задевались имена, которых боялись касаться, – вспоминала Л.Н. Давидович. – Вдруг, как глоток свежего воздуха, театр литературной и театральной пародии в самом центре Москвы!»¹

В этих пародиях давали себя знать социальные мотивы, смех по поводу явлений художественных оборачивался горьким смехом над идеологическими канонами, которые не дозволялось переступать. В обстоятельствах то слегка затухающей, то вновь разгорающейся борьбы со смехом, сатирой капустники приобретали значение «душевной терапии»².

У многих на памяти еще были предвоенные капустники вроде ленинградского «Небольшого Большого театра» под руководством писателя В.С. Полякова и режиссера Д.Г. Гутмана, ночных театров, тогда же появившихся и в Москве при Центральном доме работников искусств, при Доме актера ВТО. Писатель А.М. Арго вспоминал, как известные художники-карикатуристы три ночи подряд расписывали помещение клуба работников искусств в Пименовском переулке, сопровождая свои остроумные фрески надписями вроде двустипшия Эмиля Кроткого: «Ни огня, ни темной хаты – только МХАТы, МХАТы, МХАТы!». Он справедливо замечал, что капустники, «не теряя того оттенка шалости, дурачества, который им присущ, <...> нередко обнажали и выволакивали на свет многие отрицательные явления в жизни советского искусства»³. В капустниках высмеивались бесконфликтная драматургия, борьба хорошего с лучшим, режиссерская халтура, дежурный оптимизм. Так, в «колхозной» пьесе старый Дед умирал оптимистически: «вот куплет допою и помру», говорил он, исполняя очередной куплет.

Традиция подобных капустников стала возрождаться в послевоенные годы. Помимо «Синей птички» новые энтузиасты этого жанра О.Я. Абдулов, Р.Я. Плятт, Н.И. Дорохин, К.В. Пугачева и др. в Москве создали «капустническую секцию» Дома актера; в Ленинграде в 1951 г., где после трагического «ленинград-

¹ *Миллер Л.* Жду от вас новой синей радости // Экран и сцена, 2000, № 4 С. 2–3.

² *Юрский С.* Горячий театр или Душевная терапия // Сов. эстрада и цирк, 1985, № 12. С. 8.

³ *Арго А.М.* Своими глазами. М., 1965. С. 206–208.

ского дела» обстановка оказалась еще более тяжелой, несколько раз был показан капустник выпускника ЛГИТМИК, режиссера Александра Белинского. Но что касается «Синей птички», то это была заявка на своеобразный ночной театр, поскольку предполагалось каждую программу прокатывать несколько раз в различных помещениях.

Программа, показанная на открытии, с современной точки зрения вполне безобидна. По счастью, в архиве Главреперткома сохранилось либретто пародийного спектакля «Синяя птичка», помеченное 1948 годом⁴. «На площади есть дом огромный/ Театр начертано на нем./ В нем день и ночь актер ученый/ Всё ходит по фойе кругом» – таким вступлением в исполнении автора Виктора Драгунского начинался спектакль – «Там на разостланных дорожках следы талантливых людей, ... Любовь Орлова без ролей./ Там Тенин с Сухаревской тужат/ И в трех театрах сразу служат./ Там пятый месяц пред народом/ “Младая гвардия” идет/ (И сборы все-таки дает)».

В первой сценке («Проблема составов») Драгунский, используя фабулу и персонажей репертуарного спектакля «Дети Ванюшина» С.А. Найденова, доводит ситуацию с дублерами до абсурда. Чтобы занять бездействующих актеров, каждую роль исполняют сразу несколько актеров: в сценке одновременно действуют две няньки, три дочери, четыре отца, пятеро Володей, шестеро женихов. Персонажи в одинаковых костюмах и гримах, одинаково жестикулируя, разыгрывали спектакль, синхронно произнося текст, насыщенный современными ассоциациями. В качестве примера позволю себе процитировать начало первого эпизода.

«На сцене *две няньки*: (стук за сценой) Ох-хо-хо. Кого это бог несет? Неужто, барышня? (Открывают. Входят *три дочери*. Садятся.) Ах, устала, нянюшка! Ног под собой не чувствую! Вот плясала, вот плясала. За мной весь вечер Евгений Бермонт⁵ ухаживал. *Няньки*: Ох, уж эти мне таланты и поклонники. *Дочери*: А Володя дома? *Няньки*: Наверху сидит. Чужую повесть в свой сценарий переделывает. *Дочери*: Ну ступай, нянька. Надоела. Ох, скука какая! Только и развлечения, что лирическую песенку спеть: “Болото, болото – проходит пехота, проходит за ротою

⁴ РГАЛИ. Ф. 656 Главреперткома. Оп. 5. Ед. хр. 9783.

⁵ *Евгений Бермонт* – один из самых авторитетных и суровых критиков газеты «Советское искусство».

рота. Солдат не устанет, на кочку привстанет, рукою до солнца достанет”. (За сценой шаги и кашель.) Ах, папенька идет!»

Далее действие развивается по найденновскому сюжету: *Володи* ссорятся с *отцами*, крадут у них месткомовские деньги – (*Отцы*: что нам делать с детьми-то!!!) – стреляются.

Талантливые актеры достигали полной синхронности исполнения, сценка «Отцы и дети Ванюшина» была уморительно смешной и вызывала гомерический хохот в зрительном зале.

Далее действие происходило во дворе дома, населенного композиторами. Из распахнутых окон неслись разные песни. Но что это? Мелодии на удивление похожи и свободно перетекают одна в другую (песенный монтаж и текст к нему вместе с Драгунским создал композитор В.В. Карасев):

Тучи над городом встали,/ Дует в лицо ветерок,
Нет больше ночек,/ Синий платочек,/ Я не вернуться не мог.
.....
Я вчера нашел в своем альбоме,/ Где песню казачка поет,
Что лежит у меня на ладони/ Всем знакомый кирпичный завод.
Синеет море за бульваром/ В порту шаланды и суда/
Наш Константин берет гитару/ И в дальний путь на долгие года.

Сухой пересказ текста песен, их монтажа, конечно, не дает и не может дать представления о той звуковой картине, которая создавалась озорными, поющими, молодыми актерами. Неслучайно «Во дворе Дома композиторов» долго сохранялась в репертуаре, переходя в другие спектакли.

В сценках «Волшебное путешествие и творческий вокзал», «Винт», «Встреча» весело смеялись над писательскими и актерскими рангами. В багажном вагоне не оказывалось мест – «писатель Березко⁶ перевозит пьесу, повесть и сценарий, весь вагон загроздил». В карточной игре «Винт» используется колода карт с актерскими фотографиями. В ней четыре масти: Министерство кинематографии – черви, Комитет по делам искусств – трефы, Союз композиторов – бубны («там бубен звон»), Союз писателей – пики («поднявши рифм отточенные пики»). Лауреаты – тузы, народные артисты – короли, их жены – дамы. Молодые, заслуженные, вроде Ивана Любезнова, Бориса Толмазова, Ростислава

⁶ *Березко Г.С.* (1905–1982) – писатель, на основе его повести «Ночь полководца» (1946) были сделаны пьеса в 4-х действиях «Мужество» (1948) и киносценарий.

Плятта – валеты. «Хожу с народного, бросай, Ваня, какого-нибудь эстрадника, Коралли, что ли. А зачем нам Коралли, мы Петей Олейниковым хватим». Большинство упоминавшихся актеров, режиссеров, авторов присутствовали в зале, одни в качестве зрителей, другие – исполнителей. Мгновенная узнаваемость, нелицеприятность были залогом успеха.

Текст насыщен остроумными репризами: «Внимание, семафор закрыт, станция “Сатира!”... Виноват, станция “Сортировочная”». В сценке встречи с памятником П.И. Чайковского руководитель эстрадного оркестра Центрального Дома культуры железнодорожников, автор популярных песен, маршей (“Если завтра война”, “Москва майская” и др.) Дмитрий Покрасс приглашал классика на съезд композиторов: “Ах, Петр Ильич, хотел узнать, что нынче нужно поощрять: хоры, сюиты, иль квартеты? – Чайковский: Да, хорошо и то, и это. Люблю я оперу, романс. А вы? – Покрасс: У нас в ходу аванс. Дает музфонд”».

Как автор (а по-видимому, и как актер) Виктор Драгунский не акцентировал репризу, она возникала словно сама собой, небрежно, по ходу диалога. Такая авторская манера отчасти способствовала «проходимости» его вещей и в то же время усиливала комический эффект репризы. Ирония порой подменяла сатиру. Собственно сатирической в сценарии была, пожалуй, только сценка «Взирая на лица»: председатель собрания призывал аудиторию критиковать, не взирая на лица. Один из выступающих сосредоточился на некоем Керогазове: «...надо его уволить, но с благодарностью. В кавычках, конечно, с благодарностью, поскольку всю работу развалил и достоин... премирования». Не знаю, суждено ли было этой сценке сохраниться в спектакле. Рецензенты о ней не упоминали. Позднее в спектакле А.И. Райкина появится аналогичная миниатюра «Флюгер», беспринципность, стремление «быть в струе», потрафить начальству становились объектами внимания многих эстрадных сатириков.

Второе отделение «Синей птички» содержало пародии на зарубежные кинофильмы (в связи с отсутствием отечественных картин в прокате в большом количестве были трофейные «боевики» вроде «Тарзана»). В сценке «Акулы прерий или в когтях змей» – пародия на американский вестерн – кражи миллионов, погони, выстрелы... Пародия на французский, сентиментальный фильм «исполнялась» на французском языке, в роли разбитного переводчика был сам В.И. Драгунский, переводивший по принципу «всё не так» – короткая реплика превращалась в пространный

монолог, монолог – передавался одной лаконичной фразой⁷. В главной роли киноактриса, в прошлом премьерша Масфора, Людмила Семенова исполняла песенку Мистингет «Mon homme» из нашумевшего в свое время спектакля «Хорошее отношение к лошадям». В заключение давалась пародия на мультфильм, в которой Лисица всеми правдами и неправдами стремилась отобрать роль у Зайца. В финале все участники спектакля пели: «Никто не должен обижаться/ За эти песенки на нас./ И перед тем как распрощаться мы скажем только пару фраз./ Своей веселой канителью/ Хотели мы развлечь друзей,/ И мы желаем всем веселья,/ Большой удачи⁸ и ролей». Последнее пожелание, собственно говоря, и было главной мыслью веселого пародийного спектакля, содержавшего немало ядовитых намеков на современную действительность, прежде всего в сфере культуры.

Последующие программы «Ночной полет», «Ее записная книжка», «В порядке самокритики», также поставленные и в основном написанные В.И. Драгунским, выходили уже в Доме актера ВТО.

Постоянный успех имел пародийный оркестр «Си-пти» и танцы «Матросский», «Папуасский», «Венский вальс» – несмотря на разную музыку они были совершенно одинаковы по хореографии. В пародии «Нас много» высмеивалось практиковавшееся в те годы «бригадное творчество» живописцев. «Спортивная честь смолоду» и «1136 дело Румянцевых» стали откликом на популярные тогда кинофильмы. В сценках «Караул, режут!», «Театральные будни», «В СПИМЕ» («Синептичном универмаге») и др. высмеивались «бородатые» анекдоты, сюжетные штампы, бесконфликтность, «большие чувства в свежемороженном виде». В одной из сценок Драгунского простодушный автор, которого играл яркий комик Роман Юрьев, внимательно слушал критика (В.И. Драгунского) и с поспешной готовностью переделывал пьесу по его замечаниям. Так если вначале его герой произносил: «Эх, Маша, завяжем горе на веревочку. Возьми десятку и купи четвертиночку», то после ряда изменений текст приобретал новую редакцию: «Эх, Маша, пойди в сберкассу, возьми тридцать тысяч и купи “Москвич”».

Веселая шутка, ирония, а нередко и злая сатира высмеивали халтуру, приспособленчество, бездарность; спектакли при-

⁷ Маска подобного переводчика позднее была успешно использована и развита на эстраде дуэтом А. Ширвиндта и М. Державина.

⁸ В оригинале, хранящемся в РГАЛИ, «больших получек и ролей».

влекали импровизационностью, непринужденной легкостью. Благодаря Драгунскому и его личным контактам для «Синей птички» писали Л.Н. Давидович, В.Е. Ардов, В.А. Дыховичный и М. Слободской и другие, но большая часть репертуара создавалась самим руководителем. Здесь формировался талант Драгунского – писателя, автора «Денискиных рассказов» и других, которые появятся в 1950-е годы.

В разное время в «Синей птичке» принимали участие упомянутый комик Р. Юрьев, острая комедийная актриса Надежда Нурм (оба ранее служили в труппе закрывшегося Московского театра миниатюр), актер образцового Театра кукол, великий мастер пародии Зиновий Гердт (созданная им пародия на конференсье в «Необыкновенном концерте» стала классикой этого жанра), кукольники И. Дивов и С. Мей. Вспоминая свою работу в «Синей птичке», Евгений Весник упоминает также Татьяну Пельтцер, Бориса Тенина, Лидию Сухаревскую, молодых Геннадия Дудника, Бориса Сичкина – ярких комедийных артистов, мастеров эстрадной миниатюры, каждый из них мог бы украсить труппу целого театра.

Любопытно, что в архиве В. Дыховичного сохранилась маленькая комедия «Синяя птичка», помеченная 1953 г., т.е. когда Ансамбль Драгунского еще активно действовал (можно предположить, что авторы изначально писали для него). На этой основе Э.П. Гариным и Х.А. Локшиной (с 1950 г. они в труппе Театра киноактера) был создан режиссерский киносценарий, который предполагалось снимать на Студии имени Максима Горького с участием Гарина, И.В. Ильинского, Б.Я. Петкера и молодого В.В. Тихонова в роли положительного героя. Некий Петухов, закоренелый бюрократ, пытался разгадать, что означала птичка, поставленная синим карандашом высокого начальника около фамилии молодого сотрудника. (Известно, что синий карандаш использовал для своих резолюций вождь всех народов.) «Синяя птичка», помеченная на листе бумаги, материализовалась и преследовала злополучного Петухова, озабоченного единственной проблемой «снимут его или не снимут». Кинофильм создать не удалось, по тем временам сатира казалась чрезмерно острой, не исключено, что раздражение вызывал и дерзкий намек на синий карандаш.

В 1954 г. коллектив, до этого в течение шести лет существовавший на «птичьих правах», приобрел официальный статус. После смерти Сталина обстановка в стране, психологический климат постепенно менялись, удавка, затянутая на шее творчес-

кой интеллигенции, начала слегка ослабевать. Одна за другой появились на сцене постановки сатирических пьес В.В. Маяковского «Баня» и «Клоп», почти четверть века находившихся под запретом; одновременно с Московским театром сатиры пьесы зазвучали с эстрады в исполнении мастеров художественного слова, молодых чтецов Валерия Токарева, Георгия Сорокина.

Открывая в 1954 г. Московский театр эстрады, его создатель Николай Павлович Смирнов-Сокольский пригласил под свое крыло «Синюю птичку». Вскоре коллектив как Ансамбль пародии и шутки оказался в ведении ВГКО (Всероссийского гастрольно-концертного объединения). Спектакль «В порядке самокритики» в конце 1954 г. в течение месяца ежедневно шел на сцене Московского театра эстрады, затем был перевезен в Ленинградский театр эстрады.

«Оказывается, в Москве появился маленький театр, где можно до слез смеяться над удачной шуткой и остроумной выдумкой, – писал один из ведущих актеров МХАТа В.О. Топорков. – Программа отмечена печатью хорошего вкуса, тонкого юмора и задорного веселья. Это в равной мере относится как к актерскому мастерству, так и злободневному репертуару»⁹. В своей рецензии он особо останавливается на конференции Виктора Драгунского, «с большим тактом, ненавязчиво и вместе с тем мастерски объединяющего зрительный зал и сцену ... Умело соединяя отдельные части представления, он создает единое целое из мозаики отдельных номеров». К числу наиболее острых вещей Топорков относит блок из трех миниатюр, посвященных цензуре: «Очень глубокие корни», «Караул, режут!» и «Нас много». В сценке «Караул, режут!» драматург (Е.Я. Весник) приносил редактору (В.И. Драгунскому) свою комедию, заранее твердо уверенный в том, что ее зарежут. Но неожиданно комедия разрешена. Это так неправдоподобно, что автор, несмотря на отчаянные протесты редактора, режет ее сам. Топорков приветствует руководство театра, привлекая в труппу незаслуженно забытую прекрасную характерную актрису Надежду Нурм, яркого комика Романа Юрьева. До слез заставила его смеяться миниатюра – шутка «Новое на эстраде» («Танцующие песенки») молодых актеров Бориса Сичкина и его жены Галины Рыбак.

Талантливым актерам нередко удавалось наполнить небольшие пародийные сценки глубоким содержанием. Так, На-

⁹ Топорков В. Без улыбки жить нельзя // Московский комсомолец, 1955, 26 февраля.

дежда Нурм в образе Старой шутки («Старая реприза» В.И. Драгунского и Л.Н. Давидович), «облезлая, потрепанная, выдавшая виды, но по-прежнему кокетливая, заигрывающая, еще не желающая расстаться с иллюзиями былых успехов», соблазнила молодого драматурга. Старомодное, обшарпанное меховое боа, нелепый безвкусный костюм с претензиями на шик. Стремление за что-то уцепиться, удержаться. Ее внешность, ужимки, реплики поначалу вызывали смех. Но настроение зала менялось, «смех постепенно умолкал, уступая место сосредоточенности, душевному приглядыванию и заинтересованности. Столько было в Шутке горестного недоумения, столько отчаяния, желания что-то понять, за что-то уцепиться, удержаться, что несмотря на доведенное до гротескности изображение ей нельзя было не сострадать»¹⁰. Пародийное содержание оборачивалось жизненным символом: отжившая эстрадная реприза материализовалась в образе старой, молодящейся женщины, которой трудно смириться, что ее победительность осталась в прошлом.

Высокую оценку спектаклю «В порядке самокритики» дает рецензент «Ленинградской правды» Аркадий Минчковский. Приехавшую в Ленинград на гастроли «Синюю птичку» он ставит в ряд с театром Аркадия Райкина, а также со спектаклем «Его день рождения» недавно открывшегося Московского театра эстрады с участием Смирнова-Сокольского и других крупнейших мастеров эстрады. Рецензент отмечает красочное, в то же время скупое и точное оформление Иосифа Игина, участие композитора и пианиста Александра Цфасмана. В заключение высказывает пожелание, чтобы Ансамбль, не ограничиваясь темами искусства, шире откликнулся на различные явления жизни¹¹. Впрочем, единодушия в оценках не было; от маленькой, безобидной «Синей птички» некоторые рецензенты требовали высокого общественно значимого искусства.

У одного из самых молодых тогда участников Ансамбля «Синяя птичка» Владимира Пасынкова, впоследствии известного режиссера и артиста оригинального жанра, по счастью, сохранилась старая афиша спектакля «Ее записная книжка» – сатирического обозрения в двух отделениях (сценарий и постановка Виктора Драгунского). На афише значатся авторы отдельных

¹⁰ Шапировский Э. Образы и маски эстрады. М., 1976. С. 93–94.

¹¹ Минчковский А. Ансамбль пародии и шутки. Ленинградская правда. 1955, 14 мая.

миниатюр Виктор Ардов, Людмила Давидович, Евгений Весник, Владлен Бахнов и Яков Костюковский; композитор Аркадий Островский, в недавнем прошлом пианист и аранжировщик в оркестре Л.О. Утесова, уже получивший известность как автор ряда песен гражданского звучания («Комсомольцы, беспокоящие сердца»). В песнях, написанных для «Синей птички» («Старый парк» на стихи В.Е. Бахнова и Я.А. Костюковского, 1954 г. и др.), все отчетливой звучит новая, светлая, лирическая нота; к началу 1960-х Аркадий Островский уже зарекомендует себя сложившимся композитором, со своей неповторимой песенной интонацией (цикл «Песни нашего двора»).

Минуло столетия, но работа в Ансамбле и яркая личность Драгунского хорошо запомнились Владимиру Пасынкову, поступившему туда вместе с приятелем Виленом Головко, позднее известным режиссером, постановщиком больших эстрадных программ, массовых действ. Пасынков пришел после второго курса Циркового училища, где получил специализацию жонглера и акробата. С Головко, только что вернувшимся из армии, он сделал номер «Живой – мертвый». Партнеры, одетые в примитивные клоунские костюмы, подготовили пантомимическую сценку, построенную на неожиданных падениях-каскадах: один находился как бы в наркотическом сне, другой делал с ним различные трюки. Показали Драгунскому. Номер, по самокритичной оценке Пасынкова выглядевший не более чем «дешевая клоунада», принят не был. Драгунский предложил молодым артистам участвовать в спектакле в качестве рабочих сцены, передвигать рояль, выносить реквизит, по ходу этой работы один из «рабочих» как бы нечаянно должен упасть, что послужит поводом для каскада трюков. Сделали новые костюмы, старательно репетировали, в итоге были взяты в гастрольную поездку.

Пасынков вспоминает большие гастрольные поездки в Тбилиси, Ташкент – работали каждодневно по целому месяцу при битковых сборах. Кроме драматических артистов в составе «Синей птички» было пятеро музыкантов: саксофонист, контрабасист, трубач, ударник, пианист (руководитель), составлявших небольшой оркестр. С этим оркестром тогда начинал известный впоследствии эстрадный певец, исполнитель лирических песен и романсов, тенор Николай Никитский. Выпускник ГИТИСа он поступил в «Синюю птичку» как исполнитель сенок, миниатюр. Однажды Драгунский обратил внимание на красивый голос и музыкальность молодого артиста, который между делом напевал песенку «Рио де Жанейро», ставшую популярной

благодаря недавно прошедшим гастролям польского «Голубого джаза». Драгунский попросил его сделать подстрочник и вместе с Давидович написал русский текст. В программах «Синей птички» зазвучали песенки «Светлячок» («Рио де Жанейро»), «Индонезия», «Расцвела весной» в исполнении Николая Никитского (в 1956 г. он уже записал на пластинки 20 песен и некоторое время успешно концертировал)¹².

Среди номеров, хорошо запомнившихся Пасынкову, пародия Драгунского, которую он сам же и исполнял, на кинофильм для детей: «Полуторогодовалый Васютка проснулся в своей колыбельке. Первые лучи солнца осветили его лицо. Он сладко потянулся и выглянул за края люльки. Но что это? Он увидел – за столом сидит незнакомый дядька, ам-ам хлеб, положив возле себя револьвер незнакомой конструкции. Как молния мелькнула в голове Васютки мысль – дядя бяка, он хочет сделать нашей стране бо-бо. Ни минуты не сомневаясь, он стал выбираться из люльки, через высокий порог на крыльцо, а там до ближайшей погранзаставы было всего четыре километра». На заставе старший лейтенант высоко поднял Васютку, нашедшего силы «пролепетать о чужом дяде». Раздалась команда «по коням!» – «Теперь уже скоро, теперь уже скоро, сонно подумал Васютка, и этому дяде дадут а-та-та по попке». Ирония смягчалась у Драгунского особой лирической интонацией, из сочетания сатиры, лирики, юмора рождалась его неповторимая индивидуальная исполнительская манера. Но пародия на кинофильм для детей приобретала в те годы более широкий смысл. Еще недавно умение распознать врага считалось «важнейшей гранью советского гуманизма». «Бдительность! Еще раз бдительность!» – призывала передовая статья «Литературной газеты» (1953, 17 января).

В другой сценке – вспоминает Пасынков – соревновались два штангиста. Советским штангистом был маленького роста Григорий Парасоль (один из музыкантов). Значительно более мощному американскому штангисту не удавалось взять вес. На помост выходил наш Вася Говорухин: «Светлая слеза набежала на глаза героя. Перед ним мелькнула вся пионерская и комсомольская организация! Рванул – вес взят!» По тем временам

¹² Дальнейшая судьба Н. Никитского складывалась трудно. Его репертуар подвергался непрерывным «проработкам» и запретам. После вынужденного молчания певец вернулся на эстраду и на радио только в 1990-е г. незадолго до смерти, успев записать четыре долгоиграющие пластинки.

подобные пародии были далеко не безобидны, они метко попадали в цель и вызывали бурную реакцию зала.

Двухсотый спектакль ансамбля «Синяя птичка», только что закончившего очередные выступления в Московском театре эстрады, состоялся осенью 1956 г. в Самарской филармонии в помещении цирка. Драгунский устал ходить по острию ножа, постоянно бороться за репертуар, – вспоминает Пасынков. Устал слушать упреки в ограниченности репертуара темами искусства и литературы, «недостаточной общественной значимости спектаклей». «Невысокий полет» названа статья в «Комсомольской правде» (1955, 1 марта). Е.Я. Весник ушел в драматический театр, Г.М. Дудник еще раньше начал самостоятельно концерттировать в паре с Е.А. Арнольдовой. Наступало новое время, исполненное надежд и разочарований. «Синяя птичка», выполнив свое предназначение, заканчивала жизнь. В самые трудные, сумрачные, беспросветные годы, существуя полуподпольно, она, несмотря на слабые крылышки, дарила смех, который становился глотком свободы. На фоне постоянно звучавших по радио официозных маршей, песен вроде «Партия наш рулевой» (В.И. Мурадели) и других, зазвучали «тихие» песни. Личность Драгунского, его умная, тонкая, интеллигентная интонация окрашивала репертуар «Синей птички». Пародии Драгунского, не снижавшиеся до дешевой имитации, едко осмеивали основные постулаты официально насаждаемого и поощряемого искусства того времени.

Впрочем, по воспоминаниям Пасынкова, Ансамбль при Мосэстраде (ВГКО), с уходом Драгунского утратив свое название и сатирическую интонацию, некоторое время еще продолжал работать во главе с известным, разносторонним актером (конферансье, рассказчик, исполнитель сценок) Евгением Кравинским и молодым Борисом Сичкиным (исполнителем миниатюр, танцовщиком, конферансье). Романсы пела вернувшаяся из лагеря после реабилитации Вера Лещенко (вдова погибшего Петра Лещенко), ее репертуар продолжал вызывать нарекания рецензентов. В декабре 1956 г. на сцене Московского театра эстрады Ансамбль показал спектакль «Невероятно, но факт» в постановке режиссера Дмитрия Вуроса; с ним впоследствии много и успешно гастролировал. Но это уже другое время и другая история.

От Москвы, как всегда, стремился не отставать Ленинград, где, как уже упоминалось, в 1951 г. выпускник ЛГИТМИК, молодой режиссер Александр Белинский рискнул показать капустник

в небольшом помещении Дома актера на углу Невского и Садовой. В этом капустнике, впервые представленном 13 января в ночь под Старый Новый год, участвовали известные артисты ленинградских театров и эстрады: Николай Трофимов, Лидия Штыкан, братья Боярские, Владимир Татосов, Владимир Дорошев и др. Ближайшим помощником Белинского был пианист, а в то время инженер, в недалеком прошлом фронтовик, Юрий Георгиевич Аптекман. В течение последующих 30 лет он останется не только неизменным аккомпаниатором и музыкальным руководителем, но и автором стихов многих песенок (за эти годы подрос и его сын, профессиональный пианист-виртуоз Михаил Юрьевич Аптекман, также участвовавший в капустниках). По воспоминаниям А.А. Белинского, номера были довольно стереотипными, не случайно к ним позже не возвращались. Впрочем, одну остроумную находку он все же упоминает: руководителем Театра музыкальной комедии назначали дрессировщицу львов, бесстрашную Ирину Бугримову, но артисты театра ее благополучно съедали.

Если на сцене действовали известные артисты, то еще более известные представители художественной интеллигенции находились в зрительном зале: Н.П. Акимов и Г.А. Товстоногов, Н.С. Рашевская и Л.С. Вивьен, Г.М. Козинцев и Н.И. Альтман... Как и в Москве, сам факт постановки веселого представления, рассчитанного на смех в то время, когда число объектов для смеха было строго ограничено, вызывал жгучий интерес. Капустник показывали пять или шесть раз, что вызвало особое неудовольствие начальства. Рассчитанный на веселый, незапрограммированный смех, он выглядел nepозволительным свободомыслием, а молодой дипломированный режиссер, лишенный возможности работать в родном городе, был отправлен в Мурманск и смог возвратиться в Ленинград только через два года благодаря помощи Г.А. Товстоногова.

С 1953 г. капустники «В 12 часов по ночам», «13-й стул Остапа Бендера», «Се ля ви» и другие названия до 1961 г. следовали ежегодно; «по словам Товстоногова, мы перешли границу от простого развлекательного капустника к жанру подлинного театра миниатюр... стали незарегистрированным, негосударственным театром», – вспоминал Белинский¹³. Капустники уже исполнялись по двадцать-тридцать раз на больших сценах и

¹³ *Белинский А.* Записки старого сплетника. СПб., 1996. С. 114–115.

при неизменных аншлагах, сохраняя свою привлекательность для самой широкой нетеатральной публики. Гастролировали в Москве в Доме актера, в переполненном зале которого собиралась вся театральная элита. «Если бы в этот зал упала бомба, с отечественным искусством было бы надолго покончено», – острит Леонид Утесов¹⁴.

С 1956 г. постоянными авторами капустников стали Владимир Константинов и Борис Рацер, в 1960–1970-е годы известные комедиографы, пьесы которых, не отличавшиеся глубиной разработки характеров, благодаря доброму юмору, забавным ситуациям лидировали в репертуарных сводках. Это были собственно «эстрадные» авторы, подлинны мастера куплета, репризы, стихотворной шутки, пародийной песенки: «Мы те, кто не любит серьезные темы,/ Мы те, кто не пишет стихи и поэмы,/ Не пишет статей и эссе./ Мы бьем, извините, без всяких подтекстов/ По нашему зрителю шлягерным текстом/ И шутками конференсье». Кстати, бессменным конференсье ленинградских капустников был артист эстрады Владимир Борисович Дорошев, мастер импровизированных острот, что отнюдь не поощрялось на советской эстраде. Работая в Ленконцерте, Дорошев был вынужден ограничить свои возможности политсатирой, «неравной борьбой с Чан Кайши» и другими политическими противниками: в качестве художника-моменталиста сопровождал мгновенные зарисовки, шаржи остроумными репликами, броскими репризами. Капустники Белинского позволяли артисту реализовать свое редкое и своеобразное дарование, и в 1974 г., когда они уже были на исходе, он создал свой актерский «подвал» – «Чижик-пыжик на Фонтанке», где пытался продолжить эти традиции.

Передавать содержание отдельных «капустнических» номеров занятие неблагодарное. Их успех у зрителей прежде всего определялся мастерской подачей – точно найденными интонацией, жестом, мимикой, наконец, личностным обаянием артистов. В капустниках постоянно участвовали звезды Большого драматического театра Валентина Ковель, Зинаида Шарко, Сергей Юрский, Николай Трофимов, артисты, владеющие гротеском, эксцентрикой, умеющие эффектно подать номер. Достаточно вспомнить работы Сергея Юрского, который впервые появился в капустниках будучи студентом третьего курса. При первом знакомстве с режиссером он так показал нехитрый фокус с денежной

¹⁴ *Белинский А.* Записки старого сплетника. СПб., 1996. С. 135.

купюрой, что вопрос о его приеме решился сразу же. Сам придумывал и предлагал номера «Кукла», «Прыгуны с подкидными досками» и др. Уже тогда, за пять лет до кинофильма «Золотой теленок» М.А. Швейцера, в образе Остапа Бендера он исполнял монолог и песенку (авторы К.И. Рыжов и Ю.Г. Аптекман). Его Бендер встречался с Дураком («Я дурак обыкновенный,/ Просто я большой дурак,/ Я встречаюсь непременно/ Тут и там, и так и сяк», – пел Н.А. Боярский), с «чиновниками-высотниками» и даже проститутками, о последних в советской действительности упоминать было и вовсе не принято. В миниатюре Б.С. Ласкина и В.С. Полякова «Лагерный сбор драматургов» осмеивался строго регламентированный ранг советских писателей, на самом деле отнюдь не соответствующий их подлинной значимости. В ответ на указание инстанции снять эпитафию к спектаклю Г.А. Товстоногова «Горе от ума» («И угодил же меня черт родиться в России с умом и талантом») родилась сценка «Палата» (1962). На эстраде лежал больной и непрерывно стонал. На вопросы, что с ним, отвечал «Отрезали эпитафию». Один из авторов этой сценки В. Константинов спустя несколько десятилетий ностальгически вспоминал: «Мы с Борисом Рацером написали 50 комедий, их поставили более чем в тысяче театров, но никогда такого счастья не испытывали, как на премьере капустника»¹⁵.

Капустный театр в Ленинграде существовал на любительских началах четверть века, что для такого театра срок немалый. Размышляя над причинами его смерти, А. Белинский справедливо пишет о тех переменах, которые диктовались временем, о качественных изменениях юмора – он окрашивался абсурдом, на смену Б.С. Ласкину, В.С. Полякову пришли Г.И. Горин, М.М. Жванецкий. Но главное, менялось время, капустники, изначально предназначенные для узкого круга *своего зрителя*, приобретали известность, входили в моду, шли в больших залах с продажей билетов: «желает вас смотреть/ торговая сеть» – рефрен одной из исполнявшихся песенок. «Мы смеялись со сцены над нашим зрителем, но сами стремились ему угождать», – грустно вспоминает Белинский. Массовый спрос диктовал свои законы. «Годы летят как минуты/ Всех мы смешили давно/ Только теперь почему-то/ Это совсем не смешно» – пели ветераны на вечере прощания с капустником в апреле 1993 года.

¹⁵ Константинов В. Жизнь, вмещенная в капустники // Петербургский театральный журнал, 1994, № 5, С. 18.

Как и в «Синей птичке», юмор ленинградских капустников был рассчитан на зрителя, не только наделенного остроумием, но и хорошо знающего театр. Впрочем, выдающиеся комедийные артисты умело превращали каждый номер в сценический аттракцион. Работая в лучших театрах города (и страны), они от души веселились, участвуя в ночных представлениях, где каждый мог мобилизовать свою фантазию, свой комический дар. Шумный успех капустников лишь добавлял энтузиазма. «Капустник был способом реализации нереализованного в театре. Возможностью если не получить хороший литературный материал <...>, то по крайней мере, отвести душу, посмеяться над тем, что обрыдло»¹⁶.

И несмотря на цензуру, на неукоснительный контроль со стороны партийных органов, среди аппаратных чиновников находились люди, если не поощрявшие капустники, то закрывавшие на них глаза. Александр Белинский упоминает имена двух партийных функционеров, искренне любивших смешное и как бы незаметно посещавших капустники. Подобные начальники были, конечно, и в столице. Завершая рассказ о «капустнических» театрах, легко предположить, что они возникали во многих городах.

¹⁶ *Константинов В. Жизнь, вмещенная в капустники // Петербургский театральный журнал, 1994, № 5, С. 17.*

Алексей Шулпин

Игра по своим правилам

В России рубежа веков возникли театральные образования, своеобразие которых трудно определить, оперируя привычными категориями.

Как только ни называли и ни называют театр из города Скопин Рязанской области.

Молодежный – так окрестили его при рождении более 20 лет назад (1988) основатели Владимир и Ирина Дель, народный – звание, доставшееся ему по наследству; любительский, домашний, семейный, школьный, детский, дилетантский, профессиональный, открытый, студийный... – именуют его в статьях и рецензиях. (И, что примечательно, в одно и то же время, откликаясь на одни и те же спектакли.) Каждое из этих определений отражает какую-то грань его многоликой творческой жизни. Но ни одно не является достаточным, не может претендовать на полноту. И только совокупно, в *противоречивом, конфликтном* соединении они характеризуют явление.

В театральных кругах обеих столиц этот коллектив стал известен постановкой пушкинского «Моцарта и Сальери», где Моцарта играл совсем юный сын Делей Ильи, а Сальери – разменявший пятый десяток Владимир, профессиональный актер и режиссер. Ирина оформила спектакль, вела его, выходила в роли бродяги-«скрыпача»¹.

¹ Дели начали примеряться к Пушкину, когда Илье было восемь лет. Однако на всероссийскую сцену «Моцарт и Сальери» вышел спустя

Скопинцы завоевывали внимание театральной России постепенно, в течение трех лет выступая в больших и малых городах, на скромных съездах любителей, на престижных профессиональных форумах. В 1997 г. спектакль по Пушкину стал участником четырех, в 1998-м – десяти фестивалей: в Орле, Кузнецке, Челябинске, Полтаве, Падерборне (Германия), на международном фестивале «Авангард и Традиции» в Гатчине, на «Рождественском параде» в Санкт-Петербурге и др. На Пятом Пушкинском фестивале во Пскове скопинцы предстали перед учеными-пушкинистами, известными режиссерами и актерами. В 1999 г. скопинский спектакль увидели участники фестивалей в Вильнюсе и Ионаве (Литва), в Орле (фестиваль «Русская классика»). Наконец, «Моцарт и Сальери» был включен в программу столичного «заключительного показа спектаклей, посвященных 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина» (декабрь 1999). Скопинцы играли на сцене Школы драматического искусства на Поварской. В афише их «Моцарт и Сальери» соседствовал со спектаклем К. Гинкаса «Пушкин. Дуэль. Смерть» (МТЮЗ) и «Русалкой», представленной студентами П. Фоменко (РАТИ). Анатолий Васильев, увидев «Моцарта», предложил В. Делю включить его в репертуар своей Школы.

Завязался интересный, к сожалению, редкий в наше время, а потому и особенно ценный диалог между лицедеями из провинциальной глуши и столичными специалистами. У Делей брали интервью, о них делали телерепортажи, о них спорили в фестивальных кулуарах, публиковали статьи в специальных изданиях.

Первым, если не ошибаюсь, на скопинский коллектив обратил внимание и откликнулся рецензией в «ТЖ» Борис Цекиновский². Имея хорошее представление о пушкинских постановках того времени, автор статьи «Пушкин в российской глубинке» признавался, что «никогда еще не видел такого страстного спектакля по “Моцарту и Сальери”», что его «ошеломил, обескуражил, покорило Моцарт – одиннадцатилетний Илюша Дель».

«Спектакль Деля – случай чуда. И все привычные “как можно” и “как нельзя” – вдребезги», – писала Елена Левинская³,

два года. А пик популярности пал на одиннадцати-тринадцатилетнего Илью – Моцарта. Физически юный актер мало менялся.

² *Цекиновский Б.* Пушкин в российской глубинке // Театральная жизнь, 1997, № 8.

³ *Левинская Е.* «Бешеной собаке семь верст не крюк» // Театральная жизнь, 1998, № 11–12.

увидев скопинцев на челябинском фестивале экспериментальных постановок «Театральные опыты».

Явление Делей при видимой уникальности возвращало к проблеме, периодически всплывавшей на поверхность «театрального процесса». На определенных этапах (1920–1930-е, 1960–1970-е годы) возникали «непонятные» коллективы, не встраивавшиеся в санкционированную систему культурных предприятий. Специалистов они заставляли ломать голову над вопросом откуда, каким образом в непрофессиональной, а часто еще и глубоко провинциальной среде формировались незаурядные художники театра, рождались оригинальные сценические произведения. Функционеров – напрягали, «нарушая» плановое хозяйство. (Напомним, что звание «народный театр», введенное госорганами на рубеже 1960-х, было компромиссной попыткой разрешить ситуацию, повысив статус «возмутителей спокойствия», но оставив их в рамках клубной самодеятельности, в ведении культпросвета.)

В 1978 г. известный режиссер и театральный деятель В. Комиссаржевский писал: «Должен признаться, что всегда довольно настороженно относился к такому понятию, как “театральная самодеятельность”. В самом деле, думал я, актеру и режиссеру не хватает жизни, да, целой жизни, чтобы постигнуть свою профессию. Как же можно сделать что-нибудь стоящее в театре, занимаясь попутно каким-то другим – главным для человека – делом? Я этого не понимал, хотя мои устои в свое время поколебали Студенческий театр МГУ <...> и Театр-студия на Красной Пресне.

Однако я продолжал думать, что явления эти уникальны. Не так давно в Москве закончилась декада народных театров России, и я понял, что встретился с каким-то принципиально новым процессом в духовной жизни страны»⁴. Далее Комиссаржевский перечислял увиденные им спектакли: «Сто братьев Бестужевых» Б. Голлера в режиссуре В. Малыщицкого, «Последний срок» В. Распутина из Усть-Абакана (режиссер В. Соколов). Особенно его поразили спектакли челябинского театра «Манекен»: «После сказки» по «Белому пароходу» Ч. Айтматова, «Сорок первый» Б. Лавренева (постановщик А. Морозов).

⁴ Комиссаржевский В. Удивление // Комсомольская правда, 1978, 1 января.

Комиссаржевский, осознав, что «встретился с каким-то принципиально новым процессом в духовной жизни страны», продолжал по инерции рассуждать в системе координат социалистической культуры, рассматривать удивившие его театры как «самодеятельные», т.е. состоявшие из неопитов сцены, людей соответствующим образом неподготовленных и необразованных, уделявших творчеству какую-то толику времени, предназначенного для иных важных дел и забот.

На самом деле коллективы, отмеченные Комиссаржевским, создавались годами упорного труда и учебы, людьми, для которых театр становился главным делом жизни, духовной опорой, актерами, выросшими в студийной среде ежевечерних занятий и творческих поисков, в атмосфере расцвета (А. Эфрос, Г. Товстоногов, Ю. Любимов, О. Ефремов, А. Гончаров) отечественной сцены того времени. Во главе этих коллективов стояли отнюдь не дилетанты, а хорошо образованные по тем временам гуманитарии (часто с первичным техническим высшим образованием), получавшие специальную режиссерскую подготовку через заочное обучение, в семинарах и лабораториях Союза театральных деятелей. Это были подлинные, неформальные лидеры, вынужденные вести изнуряющую борьбу за творческую самостоятельность в рамках любительского движения.

Статья В. Комиссаржевского называлась «Удивление».

Вот и Делям удивлялись. Неординарность невесть откуда взявшегося театрального «чуда» рождала вопросы. И современники Делей, как когда-то Комиссаржевский, испытывали затруднения при определении родовых примет скопинского феномена. По тем же причинам. Они видели его сквозь призму любительской сцены.

После выступления Делей на Пятом пушкинском фестивале во Пскове в кругу признанных профессионалов, автор, подводивший итоги форума, писал о скопинском «Моцарте и Сальери»: «Спектакль, по Пушкину – серьезная игра взрослых и детей, домашний театр, дилетантский в своей основе домысел – и открытие. Это-то и поражает»⁵.

Семейный спектакль, домашний театр – первое, что естественно бросалось в глаза внешнему наблюдателю. Тем самым устанавливалась прямая связь коллектива с любительской сферой, областью частного быта, семейно-праздничной игровой практики.

⁵ Горфункель Е. Родился я с любовью // Экран и сцена, 1998, № 16.

Утверждали, что Илья-актер – «чистое дитя, птица небесная, поющая, как Бог велит... Он, в сущности, не играет великого композитора Моцарта, он играет самое себя... Мальчик дарит образ свою детскую природную сущность, не больше и не меньше»⁶.

Отмечалась и другая грань спектакля – черты примитива. Что сближало его, по мысли критиков, с традиционным народным творчеством.

Режиссером и исполнителем роли Сальери, пушкинский персонаж был увиден глазами зека. «С первых звуков Пушкина “все говорят: нет правды на земле” в интонациях Сальери слышалось тоскливое и даже заунывное пение, а его костюм – серая роба заключенного – сразу переводил высший литературный сорт в низший, в тюремный эпос. Покаяние, которое Сальери начинал, обращаясь прямо в зал, неуверенно протягивая руки к слушателям, к каким-то присяжным, обжигая тоской взгляда и хрипловатыми, жалостными словами, рассеивало любые предубеждения и снимало всякую снисходительность»⁷.

Названные качества действительно входили в ткань делевского спектакля как существенные его составляющие. Но художественная структура постановки была куда более сложной, противоречивой. И подвижной: Владимир, Ирина, Илья несколько лет работали над спектаклем и играли его. Он менялся во времени.

У случайных свидетелей успеха «Моцарта и Сальери» создавалась иллюзия, что с этого спектакля и начался театр Делей. А организаторам особо известных фестивалей казалось, что именно они первыми открыли и поддержали безвестных провинциалов. Один из авторов «Петербургского театрального журнала» в 2004 г. уверял читателей, что когда Дели впервые появились на Рождественском параде 1998 года, «никакого театра у скопинцев еще не было. Просто – театральная семья: папа, мама, сын. Зато – был уникальный спектакль “Моцарт и Сальери”, где Владимир Дель (папа – он же режиссер) играл Сальери, а Илья Дель (сын, ученик начальной школы) играл Моцарта. В результате – безоговорочная победа!!!»⁸.

⁶ *Скорочкина О.* Время колокольчиков // Петербургский театральный журнал, 1999, № 17.

⁷ *Горфункель Е.* Родился я с любовью // Экран и сцена, 1998, № 16.

⁸ *Маркова Е.* «Начинайте, мы вас поддержим!» // Петербургский театральный журнал, 2004, № 1.

Просто папа, просто мама, просто сын, просто театральная семья. А в результате... три восклицательных знака.

В действительности Владимир и Ирина начали создавать в Скопине театр еще в 1988 г., т.е. за десять лет до отмеченного выше выступления в Санкт-Петербурге. Поставили около двух десятков спектаклей. Причем не только в узком семейном кругу. К примеру, «Пир во время чумы», «Пастух и пастушка» по В. Астафьеву, «Девушка Снегурочка» по А.Н. Островскому. А до этого (т. е. до 1988 г.) Владимир и Ирина еще десять лет проработали в Липецке, куда В. Дель подал по окончании режиссерского факультета института культуры, а Ирина (тогда еще Зыкина) приехала вслед за ним. Там они руководили детской студией, потом Молодежным театром ДК металлургов, имели хорошую не только режиссерскую (Владимир), оформительскую (Ирина), но и актерскую практику. Кроме любительских подмостков В. Дель пять лет играл ведущие роли на сцене Липецкого областного драматического театра. (В Липецке же Владимир и Ирина поженились, родили сына Илью. Потому и вернулись в Скопин, что надо было устраиваться, налаживать жизнь – надоело скитаться по общежитиям. А в родном городе сразу «дали» квартиру.)

Начав строить театр в Скопине, Дели пошли двумя путями. Играли сами – торили дорогу к взрослой публике (Л. Петрушевская, Н. Садур, В. Славкин). Работая со школьниками, закладывали основу молодой труппы, привлекали молодежную аудиторию. И самым молодым актером зарождавшегося театра был Илюша Дель. Он жил и «служил» в скопинском театре – с трех до семнадцати лет. До исполнения роли Моцарта сыграл много разнообразных ролей, учился актерскому мастерству под руководством отца.

Известно, что детям сызмальства надо читать хорошие книжки. Владимир Дель: «Илья только родился, а я уже отправлялся с ним (в коляске) путешествовать по Липецку, и читал ему “Слово о полку Игореве”: “О, русская земля, ты уже за холмом!”. А он подпевал: “у-у-у”. Я читал ему: “Там, где капустные грядки красной водой поливает восток”, и с этим стишком мы с ним забавлялись часок времени. Я говорю, он повторяет в разных интонациях».

Илья рано оказался на сцене. Четырехлетним в нужный момент к восторгу публики неожиданно для самой героини выскакивал из чемодана Пеппи, как только она его открывала, и вприпрыжку убегал со сцены. Шестилетний Илья играл сорокового

разбойника в сказке про Али-Бабу. «Там я впервые, – рассказывал В. Дель, – увидел в нем актера. Это был момент импровизации. Разбойники садились на колени и бились лбами об пол. А у Илюши, когда он наклонился, чалма свалилась. Зал хохочет. Тогда Илюша надевает чалму и снова нарочно ее роняет. Это ему никто не подсказывал. Сам придумал».

Тут отец ошибался – насчет того, что Илье никто ничего не подсказывал. Публика подсказала! Любящий глаз родителя увидел одно и не оценил ситуацию в целом. Сцена впервые преподнесла Илье-актеру один из важнейших уроков. Продемонстрировала, что у него два режиссера. Один – постановщик (он же отец). Другой – зритель. И его артистическая судьба во многом будет зависеть от того, кого он выберет в качестве основного наставника, сумеет ли объединить и соразмерить импульсы, посылаемые с двух сторон.

Первую свою настоящую – большую и сложную – роль Илья играл вместе с родителями. Как это не раз случалось, пьесу А. Линдгрена «Малыш и Карлсон» начали пробовать дома, в семейном кругу, задолго до выхода на сцену. Начали в пору первых скопинских лет, когда на душе было тревожно от личных потерь, от того, что Дворец не ремонтировался и не отапливался, а надо было как-то работать и репетировать. Ирина Дель: «Мы только что переехали из Липецка, умерла Володина мама, в ДК неуютно. Ну и начали играть в “Карлсона” с Илюшкой дома. Я – мама. Володя – Карлсон. Илюша играл самого себя. Мечтал о собаке так, что пришлось купить ему щенка. Много позднее, уже с ребятами начали доводить “Карлсона” до ума». Владимир Дель: «В нашем спектакле Малыш был одинокий, без папы. А этажом выше живет артист драматического театра, который играл когда-то Карлсона. Я-то совсем не похож на Карлсона – не полненький, не такой веселый. Но от одиночества, от потребности иметь рядом мальчишку, сынка, этот божж надевал парик, прилаживал пропеллер и спускался к Малышу, и они вместе играли. Временами это прорывалось тоской-одиночеством и у Малыша, и у Карлсона. Малыш кричал: «Прилетай ко мне, я открою двери, пусть будет снег, я все равно открою окна, и будет ветер, я буду звонить в колокольчик!»

Спектакль «Карлсон на крыше» с успехом прошел на фестивалях в Рязани и Твери, на международном фестивале детских и юношеских театров в Анапе. Илья здесь получил диплом за лучшую мужскую роль. Местное телевидение сделало о театре передачу. Корреспондент спросил семилетнего Илью:

– А где живут Малыш и Карлсон?

– В Швеции! – звонко ответил курносый, беленький, какой-то весь светящийся мальчик.

– А где находится Швеция?

– В Скопине!

В «Пастухе и пастушке» В. Дель придумал для Ильи роль мальчика-поэта. Когда герой спектакля Борис лежал в госпитале, ему по ночам снилось детство, он видел себя мальчиком, читающим стихи. Вот эту несуществующую роль мальчика-поэта и играл Илья. В. Дель: «Он читал Байрона, стихи о том, как скелет пожирает скелет, читал Готье, вагантов. И все это имело отношение к войне, к ее ужасу и трагедии. Читал хорошо, от этого в спектакле возникал особый тон чистоты, лиризма».

Малыш родился в семейных играх, Мальчика-поэта придумали. Моцарт вроде бы появился случайно. Владимир Дель: «Началось-то все с игры, незначительно. Мы ставили “Пир во время чумы” – как концерт на площади. В “Пире” упомянут некий весельчак, который рассказывал смешные истории, а ныне ушел, кресло здесь его стоит. И я, вроде бы этот весельчак, рассказываю историю про Моцарта и Сальери. Илюше было восемь лет, мне побольше. И мы с ним весело разыгрывали эту трагедию. Повезли мы “Пир” в Анапу. А там снимали спектакль на телевидении. И вот я вижу, что женщина, которая снимала, – плачет. Тут мы поняли, что задели что-то важное этим спектаклем. Со временем “Пир” ушел, а “Моцарт и Сальери” остался, и из кусочка выросло что-то новое. Кусочек стал жить по своим законам. Рос Илюша. Изменялись наши с ним взаимоотношения. Я все вглядывался в сюжет, и получалось, что мы играем историю про отца и сына, про их невольное соперничество, про юность, которая уходит, отодвигается от одного, а к другому приходит. Это не конфликт, не вражда, потому что есть любовь, желание помочь сыну, но тем не менее сложная история – с ядом, подавлением, жестокостью. До конца я сам все не понимаю».

Илья Дель и в 11 лет являлся полноправным партнером опытного актера Владимира Деля (а не только выступал как «чистое дитя, птица небесная, поющая, как Бог велит»). Его моцартовская детскость была полна трагических предчувствий и прозрений.

«Во многих спектаклях, – писал Б. Цекиновский, – трагедия Моцарта рядом с трагедией Сальери уходила на второй план. В скопинском спектакле Моцарт наделен не просто предчувствием смерти (Черный человек и “Requiem”), но он будто знает, откуда

придет смерть. “Тений и злодейство – две вещи несовместные, не правда ль?” – спрашивает он Сальери с мольбой и в надежде, что тот его помилует. Но “продуман распорядок действий”. Сальери расстилает белую тряпку с битым бутылочным стеклом. И, выпив бокал с отравленным вином, Моцарт-дитя в длинной белой рубахе босиком становится на эти битые стекла, а потом падает замертво»⁹.

Владимира Деля упрекали и упрекают в том, что он играет с детьми не детский репертуар, что предлагает сценические задачи, надрывающие неокрепшую детскую душу. Дель думает иначе. Он видит вокруг себя детей и подростков, юношей и девушек, ведущих борьбу за выживание в сложнейшей социальной ситуации («неполные», пьющие семьи, безработица, отсутствие перспективы). С этим «народом» надо говорить о жизни всерьез. Им надо предлагать серьезную и надежную взрослую дружбу. Их надо увлекать сложными сценическими задачами, погружать в драматический мир человеческих взаимоотношений и вместе с ними, опираясь на «великих», решать, «что такое хорошо и что такое плохо».

К концу первого десятилетия в театре сформировалась труппа молодых актеров (они же: старшекласники, студенты колледжей). С ними Дель не стал забавляться сказочками из тюзовского репертуара. Он инсценировал повесть В. Астафьева «Пастух и пастушка», взялся за «Снегурочку» Островского.

«Мне давно хотелось поставить одну из самых гениальных и загадочных пьес А.Н. Островского, – писал накануне премьеры Владимир Дель. – Почему загадочную? Да потому, что у этого поэтического шедевра, увы, не было, на мой взгляд, ни одной удачной постановки. Хотелось понять эту тайну или хотя бы подступиться к ней. <...> Снегурочка – ребенок, подросток, человек не от мира сего... Но ее *неудержимо* и *страшно* влечет к миру людей, в царство *бурных* страстей, к живой жизни, где *безумствуют* любовь и ненависть, ревность и зависть, и, наконец, деньги...».

Я выделил несколько слов в высказывании В. Деля, потому что они определяют основное направление работы режиссера с текстом Островского. Постановщик освобождал собственное, актерское, зрительское восприятие от красоты, слащавости, безоблачности большинства представлений (особенно новогод-

⁹ Цекиновский Б. Пушкин в российской глубинке // Театральная жизнь, 1997, № 8.

них) популярной сказки. Он заострял конфликт между бесплотной красавицей Снегурочкой и безумствующими во плоти берендеями. При этом Дель сохранял мифологическую подоплеку «весенней сказки», действие которой, по определению самого драматурга, «происходит в доисторические времена», то есть в дохристианской, языческой стране берендеев.

Задача предстояла не из легких. «В пьесе можно выделить как минимум три сюжета, разворачивающихся в разных пространствах. Первичным является сюжет календарного обряда, в котором действуют природные силы, элементы макрокосмоса. Перевод осуществляется на язык драмы, в которой действуют люди, вступающие в отношения любви, ревности, соперничества. Пересечение пространства сверхличностного календарного обряда, повествующего о едином и вечном ритме природы, с пространством драмы, расположенной в области межличностных отношений, происходит в третьем, внутриличностном пространстве, в котором осуществляется развитие человека и переход в следующую возрастную группу». Цитирую далее: «В пьесе “Снегурочка” события, относящиеся к мифологическому времени, представлены как принадлежащие историческому (линейному. – А.Ш.), в результате чего символическая смерть, входящая в ритуал инициации, становится реальной смертью, за которой возрождение и обновление не предполагается»¹⁰.

Работая над спектаклем, В. Дель до минимума свел эпизоды пьесы, связанные с мифологическим временем, сказочным пространством. От развернутого Пролога, где встречались Дед Мороз и Весна, остался небольшой фрагмент: Весна-Красна выводила на люди дочь, ее обнаруживали Бобыль и Бобылиха. Действие миновало и красочные хоромы царя Берендея, обошлось без Бермяты, Елены Прекрасной и многих других персонажей. Демократичный и юный Царь действовал в гуще народной, там вершил суд, вместе со всеми встречал Ярило, лихо отплясывая в кругу подданных.

Режиссер делал акцент на драматизме судьбы Снегурочки, имея в виду не только завершение истории, а весь ее путь от появления среди берендеев и до печального финала. Дочь Деда Мороза и Весны предстала на сцене не как мифическое создание, а как существо женского рода на рубеже перехода от детства-юности к

¹⁰ *Улыбина Е.* Жизнь и смерть вечной девственности / <http://www.ruthenia.ru>.

девичеству. Внутренняя ломка усугублялась идеальными представлениями о жизни и любви. С первых шагов по сцене-жизни Снегурочка, выросшая вдали от житейских реалий, в атмосфере родительского обожания, попадала в хваткие и безжалостные руки Бобыля и Бобылихи, жаждавших выгоднее продать даровой и дорогой товар – девичью невинность и красоту (объясняя Снегурочке, чего от нее ждут, Бобыль задирает подол ее платья, обнажая стройные ножки). Очаровательная улыбка Снегурочки – Елены Талалаевой – быстро теряла безмятежность, все реже появлялась на лице, а появляясь, окрашивалась недоумением и горечью. Актриса играла свою героиню искренне и глубоко страдающим человеком. Снегурочке было страшно жить в «угрюмой стране» и одновременно ее «страшно влекло» в людской водоворот. Ей хотелось включиться в экзотические танцы берендеевской молодежи (смесь русской пляски и дискотеки), участвовать в их эротических играх.

Очень скоро обнаруживалось, что человек «не от мира сего» заражен земными страстями и тщетой: Снегурочка хотела быть всенародно признанной первой красавицей и в этом чине прилюдно расцелованной Лелем, она переживала «мучительную ревность, любви еще не зная».

Отвергнутая девушками и парнями, бесконечно унижаемая обещаниями и обманом Леля, проданная названными родителями Мизгирю, Снегурочка тем не менее рвалась в общий круг, вновь и вновь нарываясь на жестокость. Молодые берендеи не просто отказывали Снегурочке в дружбе, они издевались над ней, безжалостно бросая от группы к группе, буквально выталкивали из хоровода. Мизгирь, не сумев купить ее любовь, не добившись согласия мольбой и преследованием, пытался насильно «взять» девушку – валил, подминал под себя, и они в борьбе катались по «земле». Лель на глазах Снегурочки заголял отдававшуюся ему Купаву, наглядно показывая, какая – «недетская» – любовь ему нужна.

Эти сцены, где героиня спектакля отвергалась и подвергалась насилию, воплощали два мотива. Один – внешне ясно выраженный, легко «читаемый» публикой: «боярышня» Снегурочка – иной, социально и психологически несовместимый с «берендеями», тип человека (наряд, манеры, платоническая любовь к Лелю). Второй мотив, воспринимавшийся на подсознательном уровне, – мифологический мотив «раздевания», уничтожения (выбрасывание в воду, сжигание) обрядового чучела (сценическая Снегурочка носила в руках тряпичную куклу, обозначающую, очевидно, и ее детскость, и обрядовый атрибут).

Финал спектакля был едва ли не лучшим его фрагментом, воплотившим несомненно удачную художественно-постановочную идею В. Деля. Отчаявшаяся Снегурочка звала мать-Весну. И та, уступая мольбам, пробуждала в дочери любовь. Сценический вариант обряда инициации выглядел так. Сверху, из-под колосников, спускался огромный венок (диаметром метра в полтора) с вплетенными в него разноцветными широкими, длинными (выше человеческого роста) лентами. Он накрывал Снегурочку и Весну. Мгновение – и между лентами показывалось сначала счастливое лицо девушки, а потом и вся она – простоволосая, без шикарного кокошника, в наряде, потерявшем прежний блеск, но еще более очаровательная. Еще мгновение – и она уже в жарких объятиях Мизгиря, всем телом страстно прильнувшая к нему. А в круг, образованный венком с лентами, с упоением, в бешеном темпе ныряли и выныривали из него счастливые берендеи. Затем замирали в ожидании чуда. Разгоралась заря, приближалось Ярило. Снегурочка умоляла Мизгиря укрыть ее, спасти от «кровавых» лучей. Но он, ослепленный любовью и надвигающимся светилом, не верил. Снегурочка отступала, скрывалась внутри венка. Венок опускался до земли, и все «видели», что там, внутри, ничего нет.

Снегурочки печальная кончина
И страшная погибель Мизгиря
Тревожить нас не могут... –

звучно провозглашал царь Берендей.

Режиссер находил мудрое сценическое разрешение противоречия в заявлении Царя, обоснованного с точки зрения мифологии и антигуманного по современным понятиям.

Венок снова приподнимался на длину лент, из него выходили берендеи, выносили круглый лик Ярилы, двигались с ним к авансцене, поднимали... За ним оказывалась девушка под стать Снегурочке. Но современная, такая, как заполнившие зал зрительницы, – в обтягивающих стройную фигуру джинсах. Молодой «народ» на сцене и в зале ликовал. Так неожиданно и эффектно сработала в финале спектакля многогранная символика венка (девственность, смерть и воскрешение, бессмертие) и Ярилы (воплощение могучей весенней силы, плодородия, молодецкого веселья и страсти).

Газета «Рязанские ведомости» отмечала, что постановка «Снегурочки» впечатляет «сочетанием трагизма и радости».

На это очень верное определение впечатления от спектакля обратим внимание, и вот почему. Истоки двух противоречивых состояний различны. Молодые актеры играли трагедию и при этом испытывали радость от игры. В художественную ткань спектакля вплеталось праздничное самоощущение создателей, нескрываемое удовольствие от содеянного, от чувства дружного творческого порыва, свободы сценического выявления; сознание того, что тебе кое-что (и немалое) открылось в искусстве сцены, что ты кое-что (и немалое) умеешь создавать в ее обманчиво доступном пространстве. И тебе хочется поделиться с окружающими этой радостью.

Двадцать молодых и юных актеров словами стихотворного текста Островского рассказывали свою «весеннюю сказку»: о своем театре, о молодом союзе, о своих старших товарищах – руководителях, о том, как хорошо, когда тебя понимают. Смотрите, «говорили» актеры со сцены: вот что мы можем! И это можем, и это... Вот мы надели маски, сгрудились, превратились в темно-серую безликую массу, с опаской, в то же время неудержимо опасно надвигающуюся на бог весть откуда взявшееся диво дивное – девицу неземной красоты, Снегурочку. Вот мы сняли маски и вам открылись наши лица – молодые, симпатичные и очень разные. Здесь страстная Купава – Марина Бормашева, любимец всех девушек Лель – Алексей Зыкин, кичливый красавец Мизгирь – Андрей Ларин, Весна-красна – Ольга Жиркова, жадные и хваткие Бобыль с Бобылихой – Роман Данилин и Светлана Молодцова, необычайно помолодевший Царь Берендей – десятилетний Илья Дель с луком через плечо.

В работе над текстами Астафьева и Островского скопинский коллектив предстал как театр студийного плана, т.е. объединение молодых художников, свежо и обостренно переживавших отношение к жизни (бытию) и искусству.

К сожалению, спектакль «Девушка Снегурочка» мало кто видел за пределами Скопина. Для скромной скопинской «культурной кассы» его вывоз был неподъемен – большое число участников, оформление, костюмы. Спектакль жил два сезона, его сыграли несколько раз в Скопине – в большом зале ДК, три – в Рязани (в Дrame, ТЮЗе и ДК Молодежи). Один раз выступили на фестивале в Москве. Долго держать счастливо сложившийся ансамбль исполнителей в условиях Скопина было невозможно. Актеры, закончив школы, разъезжались по другим крупным городам – продолжать учебу. Владимир и Ирина, засучив рукава, снова набирали школьников и учили театру. Но накапливалось чувство неудовлетворенности, разочарование.

Пока подрастало новое поколение, возвращались к малому семейному кругу.

В 2001 г. Дели вместе с Ильей от Моцарта шагнули к Раскольникову. В этом году сошлись два знаменитых скопинских спектакля. В последний раз сыграли «Моцарта и Сальери» на международном театральном семинаре имени К.С. Станиславского в Москве. А в конце года, на «Рождественском параде» в Санкт-Петербурге скопинцы представили премьеру «Диаволонь водевиль» по «Преступлению и наказанию» Достоевского.

Роману, рассчитанному на многочасовое чтение, в спектакле скопинцев отвели шестьдесят минут сценической жизни. Из многочисленных персонажей были оставлены лишь четверо: Родион (Илья Дель), его мать Пульхерия Ивановна (Ирина Дель), сестра Дуня (Ирина Михайленко) и Соня (Наталья Пономарева). Раскольникова, которому в романе двадцать три года, играл шестнадцатилетний Илья. Его Родион мало общего имел с героем романа – «человеком идеи» (М. Бахтин).

Развивая мысль о герое – «человеке идеи», Бахтин, как известно, утверждал: «Достоевский умел именно изображать чужую идею, сохраняя всю ее полноту как идеи, но в то же время сохраняя и дистанцию, не утверждая и не сливая ее с собственной выраженной идеологией»¹¹. В. Дель шел противоположным путем. Он подчинял персонажей своей воле, четко выраженной и реализованной идеологии постановки. «Мы сорвали с Раскольникова, – говорил он, – типаж какого-то романтического героя: длинные волосы, наполеоновские мечты, философские раздумья. Это спектакль о любви, один убивает, а другие его любят. Он будет убивать их, а они в это время будут его любить. Ведь убивая старуху, он убивает мать». Раскольниковские терзания, посчитали создатели спектакля, из другого века. Современные молодые люди убивают за гроши, за приглянувшийся мобильник, просто так, от нечего делать – человек не понравился. При этом не задаются философско-этическими вопросами. Мол – имею право или нет. В спектакле В. Деля «убивец» – это тинэйджер, автомат, персонаж какого-то электронного сюжета, «искусственный разум», желающий стать «настоящим мальчиком»¹². «Это спектакль о трагедии семьи, о заблудшем сыне – трудном ребенке, если угодно»¹³.

¹¹ Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 97.

¹² Горфункель Е. Их было двадцать четыре // Экран и сцена, 2002, № 5.

¹³ Данилова А. Рождественский парад // Театр, 2002, № 1.

Дель как инсценировщик и режиссер открывал и обнажал притчеобразную основу романа Достоевского. В «Дьяволовом водевиле» обнаруживались жанровые каноны притчи, отмеченные С. Аверинцевым: «Притча интеллектуалистична и экспрессивна: ее художественные возможности лежат не в полноте изображения, а в непосредственности выражения». <...> В притче действующие лица не имеют характера “в смысле замкнутой комбинации душевных свойств: они предстают перед нами не как объекты художественного наблюдения, а как субъекты этического выбора”¹⁴.

Вот почему основную нагрузку несут не столько парные сцены, где герой поочередно встречается с Пульхерией Ивановной, Соней, Дуней, а контрастные сопоставления жестуальности Родиона (Илья) и объединенного женского персонажа (ни мать, ни Соня, ни Дуня не лишены индивидуальности, но в них прежде всего выявлено единое женское начало – любящее, страдающее, прощающее и возрождающее)¹⁵.

Большое значение в спектакле придавалось еще и звукоряду, сотканному из перемежающихся, накладывающихся друг на друга звучаний молитвы, молитвенного песнопения, фрагментов рок-композиций, речевых оборотов, приближенных то к молитвенному строю, то к стилю рэп.

Вырываясь из круга, образованного сцепленными женскими руками, Родион (Илья) начинает движение по кругу – что-то вроде ритуального танца предуготовления к убийству. Шаги, взмахи рук с топориком – акцентировано механистичны, подержаны ритмами популярных рок-композиций. «Вращение зубчатого колеса под стучащую и потерявшую в этом стуке всякий смысл фразу: “Красота спасет мир... Красота спасет мир...”. Без всякого живого трепета и эмоций. Фигурка мальчика – чертова кукла, одержимая страстью, но лишенная чувств»¹⁶.

Сами сцены убийства даны преднамеренно иллюстративно, как нечто, что произошло раньше, а теперь показывается

¹⁴ Аверинцев С. Притча // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. М., 1978. Т. 6.

¹⁵ «Жестуальность (пластика) противостоит отдельному жесту: она составляет более или менее связную систему различных характеристик тела (телесных действий), в то время как жест отсылает к одному особенному телесному действию». Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 101.

¹⁶ Савицкая О. Возвращение домой // Петербургский театральный журнал, 2002, № 27.

и комментируется для публики. Илья Дель, как бы со стороны наблюдая за собой-Раскольниковым, ровным голосом, словами Достоевского повествует о том, как все происходило. Одновременно показывает, как было произведено соответствующее действие. Продолжая рассказывать, Илья-Родион подходит к женщине, лицо которой закрыто белой маской, заносит топорик, обозначает удар. Женщина опускается на пол. Подходит к другой, обозначает еще один удар – второй «труп». Потом процентщица поднимается, снимает маску – оказывается Пульхерией Ивановной. Лизавета тоже встает и оказывается Соней. Многих эта сцена впечатляла. В ней читали «внутреннее родство мира, всех со всеми». Кому-то она показалась наивно-прямолинейной.

По-настоящему задевала за живое финальная часть спектакля, когда Родион снова оказывался в женских руках.

В финале материализован сон Пульхерии Ивановны, увиденный ею за две недели до смерти. Сон о том, что сын возвращается. И женщины радостно готовятся к встрече. Вскрикивают что-то о новых занавесках. Истово, все трое, начинают мыть пол... Моют не комнату, а горницу души в преддверии большого праздника. «Мы хотели, чтобы это было как уборка перед Пасхой, – скажет Ирина Дель. – Они моют и моют, льется вода, а посреди сцены замер замер Раскольников-Илюша, и теперь чистота его черт – светоносна. На вытянутых руках сложена одежда, как у только что вышедшего из больницы. Еще слабого, но уже выздоравливающего»¹⁷. И опять речь заходила о театре Деля как об особенном художественном явлении. При этом акцент делали на специфических качествах игры актеров-любителей.

«Непрофессионализм юных актеров, неподдельность их чувств, порой даже экзатичность, возникающая от их детской восторженной необузданности, все это составные части особенного художественного явления, которое можно назвать предтечей театра, его детством»¹⁸.

Коллектив Деля тех времен вряд ли справедливо было называть «предтечей театра». «Составные части особенного художественного явления» (неподдельность чувств, экзатичность и т.п.) входили в хорошо отлаженное целое спектакля и театра. Это был вполне сформировавшийся художественный организм. В том и состоял талант и профессионализм Владимира Деля, что

¹⁷ *Савицкая О.* Возвращение домой // Петербургский театральный журнал, 2002. № 27.

¹⁸ *Данилова А.* Рождественский парад // Театр, 2002, № 1.

он умел слить воедино мастерство Ирины Дель, актерский опыт, несмотря на молодость, Ильи и «восторженную необузданность» начинающих лицедеев.

В. Дель убедительно показал, что Достоевского можно и нужно играть вот таким разнородным актерским составом, извлекаемая из необъятных просторов и глубин романа нечто такое, что имеет отношение одновременно и к великому писателю, и умудренному опытом нашему современнику, и юному поколению.

* * *

В жизни Делей в начале нового, двадцать первого века произошли такие значительные события, что уместно говорить о переломе в их судьбе.

В 2002 г. Илья Дель поступил в театральный вуз и навсегда покинул Скопин. Дели не потеряли сына, но лишились актера, который во многом определял лицо театра и, что скрывать, был неким центром, связующим звеном поколений, примером профессионального отношения к делу в среде сверстников. Годы учебы Ильи совпали с периодом, когда решалась судьба театра. Накопилась усталость от бездомности коллектива, который работал в тупике коридора, отгороженного мешковиной. Для спектаклей Деля не подходил парадный зал Дворца культуры с огромной сценой, право на которую оспаривали все дворцовые коллективы. В это трудно поверить, но все организационные, творческие, учебные проблемы, связанные с осуществлением сложнейшего репертуара, лежали на плечах двух «штатных единиц» – Владимира и Ирины.

«Ну, поставлю я еще десять спектаклей и получу еще пять гранпри, – сетовал В. Дель. – Что дальше? Ребята через театр текут как река. Только чему-то научатся, уже пора уходить. Для моих замыслов уже нужна труппа! То есть свой театр».

Появлялись мысли об отъезде из Скопина, о переходе на работу в профессиональный театр. В этот критический момент администрация города приняла неординарное решение.

Театру Делей передали целое крыло огромного Дворца культуры (сталинской архитектуры и постройки). В 2003–2005 гг. произвели полную реконструкцию помещения и оборудовали его по профессиональным нормам. В результате Дели получили в свое распоряжение прекрасный театральный дом. На верхнем этаже – зрительный зал в форме амфитеатра на 100 (при желании – до 200) мест и двухуровневая сцена, на нижнем – гардероб, фойе, гримерные, связанные со сценой особой лестницей.

Владимир и Ирина с благодарностью приняли заслуженный дар, с присущей им энергией начали осваивать свой теат-

ральный дом. Подготовили несколько премьер. Провели международный фестиваль моноспектаклей. Каждые выходные играют для публики.

Вместе с тем руководители театра острее чем кто-либо понимают, что в жизни коллектива наступил переломный момент. Штат театра скоро пополнится новыми творческими, техническими, административными «единицами». Расширившееся «театральное хозяйство» заживет какой-то иной жизнью. Какой? На этот вопрос ответить не просто.

С уверенностью можно сказать, что скопинцы не захотят превращения коллектива в обычный городской драматический театр, каких еще немало в России (с небольшой, случайно собранной, плохо оплачиваемой труппой, бесконечными скитаниями по соседним районам с «забойными» спектаклями в целях выполнения финансового плана, бытовой неустроенностью актеров и дрязгами).

Владимир и Ирина сформировали в Скопине уникальное театральное сообщество. Здесь бок о бок занимаются, работают, творят взрослые и дети, опытные актеры – профессионалы по статусу и любители, новички, мечтающие о звездном сценическом взлете, и дилетанты, удовлетворенные атмосферой творческого общения.

Владимир и Ирина обладают талантом объединять, казалось бы, необъединимое, совмещать, казалось бы, несовместимое, создавать незаурядные сценические произведения из разнородного материала.

Здесь играют добротные спектакли для зрителей всех возрастов. Создают экспериментальные по форме, острые по социальной, нравственной проблематике постановки, с которыми успешно выступают на всероссийских и международных фестивалях. Здесь заботливо собирают традиционные народные костюмы, учатся их носить, осваивая старинные обряды и ритуалы. Здесь действует Театр мод (создатель и вдохновительница Ирина Дель). В нем придумывают и шьют фантастические шляпки и костюмы, создают красочные представления¹⁹.

В репертуаре скопинского театра представлены классические и современные тексты (пьесы, инсценировки, собственные

¹⁹ Самое яркое – спектакль «Игра снов». В нем представлены все костюмы Ирины, созданные за 10 лет. Сюжет простой – маленькую девочку мама взяла с собой в театр, в костюмерную, где работает. Девочка засыпает, и в ее фантастических снах платья оживают, ее окружают герои различных сказок и известных приключенческих сюжетов. В финале ей достается прекрасное платье, о котором она мечтала... В спектакле участвовало более 40 актеров.

композиции), спектакли, в которых заняты актеры «от мала до велика», включая руководителей. В «Кроткой» Достоевского заняты Владимир, Ирина и начинающая свой профессиональный путь двадцатилетняя Екатерина Авданыкина (работает в штате театра и учится заочно в творческом вузе). А в «Детворе» по рассказам Чехова Екатерина, уже как старшая, ведет за собой десяти-пятнадцатилетних актеров. «Детектор лжи» и «Любовь у сливного бачка» В. Сигарева, одного из лидеров так называемой «новой драмы», играют профессионалы (И. Дель, М. Сиворин) и такие же опытные исполнители, но любители по статусу (С. Федоров, А. Кукин, К. Линева). В «Золушке» Е. Шварца играют преимущественно подростки. А в фольклорном представлении «Красный угол России» – актеры всех поколений.

Необычная конфигурация скопинского театра в действительности едва ли не самое органичное и жизнеспособное театральное предприятие в условиях малых городов, подобных Скопину. Вопрос – как сохранить этот естественно возникший симбиоз, как укоренить его в новом пространстве при неизбежно возрастающей интенсивности работы, расширении сферы деятельности, связей с окружающей средой. Этого никто не знает, кроме самих Делей. Надо дать им максимальную свободу действий при определении нового статуса коллектива, его структуры, режима и формы работы. Они – люди разумные, прекрасные организаторы, страстно любят свое детище и свою работу. Только что произнесенные слова были бы пустым ничем не значащим пожеланием, если бы я лично не знал тех, кто в Скопине стоит у властного руля. Начальник городского отдела культуры Л.М. Бахаева – тот человек, который когда-то позвал В. Деля вернуться в родной Скопин и не дал повода пожалеть об этом. Мэр города И.М. Еганов инициировал строительство театрального дома, с первого до последнего «гвоздя» следил за ходом работ. Он едва ли не самый активный зритель (непреренно приходит на премьеры, кроме того, приводит в театр именитых гостей). Сам не вмешивается и подчиненным не позволяет руководить творческим процессом. При том, что спектакли Делей не льстят ни властям, ни публике, не приспособляются к чьим-либо вкусам. Владимир и Ирина не ищут благосклонного внимания публики, а ведут ее за собой. От них сейчас этого и ждут. Равнодушному сердцу, негибкому, ленивому уму, замысленному сериалами глазу, замшелому вкусу тут делать нечего.

Инсценировки «Преступления и наказания», «Кроткой» Достоевского, рассказов Чехова под общим названием «Детвора», на мой взгляд, – важнейшие вехи второго десятилетия творческой жизни коллектива.

В. Дель еще раз показал, что его не устраивает роль режиссера-интерпретатора, что он из категории тех постановщиков, кто претендует на соавторство. Как в «Моцарте», «Снегурочке», «Дьяволовом водевиле», режиссер снова смело вступал в диалог с классиками.

В «Кроткой», оттолкнувшись от рассказа, В. Дель с партнерами далеко ушел в сторону от первоисточника. И в то же время неведомыми путями сохранил с ним существенные связи. Спектакль строится как «монтаж аттракционов». «Дьяволовъ водевиль» – название, которое получило «Преступление и наказание», – лишь частично отражает стилистику спектакля. А вот «Кроткая» – воистину «дьяволов водевиль», эксцентрический перфоманс, в котором откровенно проглядывает издевательская ухмылка дьявола. В нем нет трупа, около которого в рассказе кружит Закладчик и мучительно воссоздает историю своей убийственной любви. Тело самоубийцы периодически изображает живая Кроткая, втянутая в фантазмагорическую – изобретательную, захватывающую – игру. Жестокую игру-борьбу за господство над душой и телом другого. В ней каждый из героев – Закладчик и Кроткая – выступают в роли то злодея, то жертвы, то победителя, то побежденного, а в результате оба терпят крах.

«Детвора» (композиция из рассказов “Детвора”, “Спать хочется”, “Случай с классиком”, “Ванька Жуков” и др.) – по-чеховски грустный и сочувствующий взгляд постановщика на мир детства, где так весело игралось, дружилось, крепко спалось... Мир, который не только чужие дяди и тети, но и родители плохо понимают и не берегут, который очень часто умышленно, или по неведению, или по нужде жестоко подавляют и разрушают.

Многие постановки Деля, особенно по классическим текстам, необычны, не просты по форме, сценическому языку. Они часто не совпадают с устоявшимися взглядами и нормами, что, естественно, вызывает споры, а иногда и прямое осуждение за своеволие.

Но, повторяем, Владимир и Ирина Дели – самобытные, талантливые, доказавшие свою творческую состоятельность художники сцены. Они по-своему «видят» и строят театр. Они имеют на это право. Его нельзя не признать, даже если ты в чем-то не согласен с их представлениями об отношениях жизни и театральной игры.

Р.С. Скопинский театр – оригинальное, но не единичное явление. Подобные коллективы в конце прошлого века возникли и успешно работают в Димитровграде (Ульяновская область), Похвистнево (Самарская область), Губахе (Пермский край). Называю театры, которые хорошо знаю, где не раз бывал. Они очень разные. По организации, по составу труппы, по репертуару,

по стилю, определяющему их творческое лицо. Но у них есть общее, что их объединяет, характеризует как явление нового времени и одновременно связывает с отечественной театральной историей и культурой. У их создателей одна цель, одна страсть, все определяющий мотив деятельности – свой театр. Не полученный в наследство, а созданный своими руками с «нулевого цикла», с первого слова, с первого актера, первого шага в «пустом пространстве» сцены.

Этот театр выстраивается по принципам общего дома. Взаимодействия в труппе складываются по модели семейных отношений. Есть «родители», старшие и младшие, взрослые и дети. Театральная семья образуется органично еще и благодаря тому, что создатели театра, его ядро – реальная семья (муж, жена и сын в Скопине, муж и жена в Похвистнево, отец и дочь в Дмитровграде, мать и трое детей в Губахе...). Театр обрастает поклонниками, друзьями, зрителями. В городе возникает центр постоянного притяжения. Естественно, такой коллектив скоро начинает мечтать о своем Театральном Доме.

Характерная черта времени – далеко не везде, где можно было бы, и не сразу администрация города идет навстречу и выделяет помещение. Но не подвалы или хозблоки, кое-как приспособленные площадки, куда сбегали из официозных залов ДК молодежные коллективы и студии 1960–1980-х годов. Теперь создатели своих театров получают специально оборудованные, спроектированные при участии художественных руководителей помещения (в Скопине переоборудована часть ДК, в Похвистнево сделана пристройка, в Дмитровграде под театр переоборудован бывший детсад).

Надо сказать, что в новом веке идея «своего театра» в столицах непопулярна. Более того, в высоких профессиональных кругах к ней относятся с иронией, смотрят как на проявление типично российской тяги к утопии. Правда, есть в столице искренние и успешные воплощения этой идеи – Петр Фоменко и Сергей Женовач, но их всего двое, да и немолоды они уже.

На периферии театра, в глубокой провинции идея «владеет массами». Это не сказка. Не везде планы завершаются успешно. Где-то (Губаха) срываются и все начинается сначала. Но просматривается тенденция. «Свой театр» рождается не по-щучьему велению, а в муках, великих трудах, но и немалых радостях. Один из стимулов осуществления подобных проектов в отдаленных от центров малых городах – попытка сохранить среду обитания, размываемую волнами миграции и глобальных социально-политических процессов. Инициаторы, как правило, коренные жители этих мест, им небезразлична судьба малой родины.

Татьяна Суханова

Последний взгляд, или Окна

Скат: Неужели нет никаких скидок?

Никаких льгот для артистов?

Смерть: В данном случае – нет.

*Скат: Никакой лазейки, никаких
исключений?*

Смерть пилит.

(Седьмая печать, 1956)

Формально последний фильм Ингмара Бергмана (1918–2007) «Сарабанда» (2003) – продолжение давнего сюжета – фильма «Сцены из супружеской жизни» (1973), герои которого, Марианна и Юхан, прожившие в браке полтора десятка лет, воспитывающие двух дочерей, бесконечно расходятся и сходятся, и тоскующие друг по другу, и не способные вынести рамок традиционного брака.

Но по существу и прежде всего «Сарабанда» – фильм-посвящение. Да и продолжением «Сцен...» последний фильм можно назвать достаточно условно – это, скорее, коллизии «мифа о Марианне и Юхане», чем продолжение семейной хроники – с верностью именам, датам и обстоятельствам, здесь не выдерживающим соответствия.

Вот достаточно простая фабула «Сарабанды». После 30-летнего перерыва Марианна навещает бывшего мужа, Юхана, по соседству с которым живут его сын, Хенрик, музыкант, за два года до этого овдовевший, и внучка, Карин, одаренная виолончелистка. Хенрик, отец девушки (он же ее учитель) после смерти

от рака жены, Анны, единственную жизненную опору видит в 19-летней Карин. Искренно любящий дочь, он, однако, навязывает ей собственную жизненную программу. Но Карин протестует и ищет возможные пути освобождения от диктата и невольной тирании – при поддержке старшего поколения. После ее отъезда отец предпринимает попытку суицида.

Но за фабулой – совсем не однозначная история напряженных отношений героев с самими собой и друг с другом, с грузом и наслоениями прошлого и настоящего, страха перед будущим. Конечно, и здесь есть верные признаки интеллектуального бергмановского кинематографа – экзистенциальная пустота, одиночество.

Весь фильм отмечен невидимым присутствием Анны – безусловно, незаурядной личности, с которой и после смерти остаются в диалоге не только муж и дочь, но и свекор, Юхан, и даже не знавшая ее при жизни Марианна.

Визуально ее образ представлен одной фотографией. В фильме она копируется в разных форматах: небольшом, на прикроватном столике у дочери, увеличенном портрете в кабинете Юхана, единственном в рамке фото в груди разбросанных – на столе у Марианны.

Это портрет Ингрид фон Россен-Бергман. Фильм об Анне посвящен Ингрид.

Бергман, неоднократно – и в кино, и в литературном творчестве – использовавший личную, интимную жизнь как материал для творчества, свой последний фильм посвятил памяти жены – Ингрид фон Россен-Бергман, умершей от рака в 1995 г. Совместно с дочерью Бергман подготовил книгу воспоминаний «Три дневника», также посвященную памяти своей пятой – и последней – жены, с которой прожил 24 счастливых года и со смертью которой он, как и герои «Сарабанды», так и не сумел примириться.

Лицо Анны-Ингрид на черно-белом фотопортрете: высокий лоб, правильный овал в рамке темных волос, длинные хорошо очерченные брови. Экран передает удивительную особенность портрета – способность, в зависимости от содержания конкретного эпизода, к изменчивости. Взгляд кажется то тревожным, то – умиротворяюще-спокойным, то – чуть печальным, в некотором даже противоречии с естественной для этого лица полуулыбкой, то – подобным этой, почти ускользающей улыбке.

Красивое лицо? Наверное, да, но не это главное. Хорошее лицо. Открытость и доброжелательность – вот что, казалось бы, в нем основное. А присмотревшись, понимаешь, что трудно отор-

вать глаза от этого лица с его странной, притягательной магией. Как будто, встречаясь взглядом с женщиной на портрете, мы получаем доступ в иной мир, прежде неведомый.

Лицо Анны – лицо Ингрид – это выход, окно в особое смысловое пространство, где словами мало что высказывается. Неслучайно несколько раз в фильме звучит мысль о том, что сама Анна была малословна и никогда не говорила о любви – она любила.

Окна

Название вызывает ассоциации с замечательной виолончельной сюитой Баха. Сарабанда — это танец, который танцует пара. Согласно описанию, он очень эротичен, за что даже был запрещен в Испании в XVI веке. В конце концов он стал одним из четырех неизменных танцев, входящих в инструментальные сюиты эпохи барокко в качестве сначала последней, а позже третьей части. Фильм следует структуре сарабанды: здесь всегда присутствуют двое — во всех десяти сценах и в эпилоге.

Ингмар Бергман

В «Сарабанде» режиссер сохраняет приверженность своим излюбленным принципам. Так, Бергман всегда работал с постоянным костяком артистов, своеобразной труппой. И в «Сарабанде» встретились многолетние партнеры, двое из плеяды его любимых актеров – Эрланд Юсефсон (Юхан) и Лив Ульман¹ (Марианна). В нескольких фильмах Бергмана снимался также Бёрье Альстедт² (Хенрик). Только для Юлии Дувениус это была первая встреча с режиссером. Пятая участница фильма (но не «сарабанды» – танца на четверых) – Гуннель Фред, возникающая на экране в последних эпизодах фильма в роли аутичной дочери Юхана и Марианны – также «бергмановская» актриса.

¹ Л. Ульман (р. 1938) и Э. Юсефсон (р. 1923) вместе снимались в фильмах И. Бергмана: «Страсть» (1969), «Шепоты и крики» (1972), «Сцены из супружеской жизни» (1973), «Лицом к лицу» (1976), «Осенняя соната» (1978), «Сарабанда» (2003). Кроме этого, Э. Юсефсон: «У истоков жизни» (1958), «Фанни и Александр» (1982), «После репетиции» (1984), «В присутствии клоуна» (1997). Л. Ульман: «Персона» (1966), «Час волка» (1968), «Стыд» (1968), «Лицом к лицу» (1975), «Волшебная флейта» (1975), «Змеиное яйцо» (1977).

² Б. Альстедт (р. 1940) – «Фанни и Александр» (1982), «Сарабанда» (2003). Г. Фред (р. 1955) – «В присутствии клоуна» (1997).

Кинематограф Бергмана щедро наделен знаками, символами, иногда вычурными, чаще сложными и противоречивыми. Есть любимые образы-приемы, к которым он обращается неоднократно. Один из таких образов – образ *перехода* в иное пространство (временное, психологическое, мистическое, фантазии, сна) – своеобразного *окна*, разъединяющего и связывающего разные пространства.

Бергман, всю жизнь стремившийся «проникнуть в тайны, кроющиеся за стенами действительности», неоднократно сам говорил о собственных «перемещениях» между мирами – сна и яви, настоящего и будущего. Он вспоминал, как однажды, оказавшись в местах, где прошло его детство, он явственно увидел и ощутил реальность прошлого со всеми запахами, звуками, мельчайшими подробностями. Из такого неожиданного для него самого «перемещения» тогда родился замысел, возможно, самого знаменитого его фильма – «Земляничная поляна» (1957).

«Сарабанда» начинается и заканчивается кадром: Марианна на фоне огромного, на весь экран, окна. Перед ней такой же огромный стол, заваленный фотографиями. Глядя прямо в экран, на зрителя, героиня рассказывает, как вдруг, через много-много лет, решила навестить своего бывшего мужа, Юхана. Знакомая зрителям Бергмана по фильму «Сцены из семейной жизни» эта пара, которая так и не сумела – при любви – сохранить семью, встречается вновь.

Марианна ведет рассказ, адресуясь прямо к зрителям, до того момента, когда, взглянув через окно на спящего Юхана, чуть помедлив и отсчитав минуту – по секундам, решается наконец войти. И оказывается в пространстве экранной жизни, а не рассказа – проживания, а не представления истории – вплоть до финала, когда вновь – она одна на фоне окна и фото на столе.

Окно-проем в стене, ведущий изнутри вовне, перекликается по смыслу с фото-окнами – «проемами» вовнутрь личности – тех, кто изображен на снимке. Сколько их там – фотографий на столе Марианны? Сотня, несколько сотен?

В последнем фильме Бергмана сошлись и составили новый паттерн любимые темы и мотивы режиссера: время, семья и брак, детство, смерть.

Время

Время для Бергмана – и в кинематографе, и в его многочисленных театральных постановках – категория особая. Время способно идти вспять, его можно остановить (как в «Седьмой печати»), его можно перехитрить (как в «Фанни и Александре»), в нем можно перемещаться и его можно остановить – достаточно убрать стрелки на часах, как в «Земляничной поляне».

Время, но не даты, не годы интересуют режиссера, крайне, по его признанию, невнимательного к подробностям такого рода. И в «Сарабанде» возникнут некоторые мелкие нестыковки во временных деталях (возраст персонажей, в указании лет, прошедших после каких-то конкретных событий). Но Время в кадре – важно.

Марианна, только что приехав к Юхану, живущему в глуши, в добровольном затворничестве, видит его, спящего, через окно, ведущее на террасу. После 30 лет разлуки она не решается войти сразу, считает секунды... крадет у себя бесценное время, по ее словам. За несколько секунд до этого Время предупреждало о себе разноразным настенных часов. А двери в доме закрывались сами по себе.

Герой «Сарабанды», 86-летний Юхан, профессор, философ и филолог, получив значительное наследство, попытался убежать от времени, запершись в вилле, принадлежавшей его родителям и выкупленной им. Практически все его окружение – любимые книги и музыка. Он одинок и, как сам признается, едва ли не мертв.

Его образ и ситуация своеобразно рифмуются с еще одним alter ego Бергмана – Исаком Боргом, героем, придуманным Бергманом и воплощенным на экране Виктором Шёстремом (1879–1960) за пятьдесят, без малого, лет до «Сарабанды».

«Земляничная поляна» – самый знаменитый, наверное, фильм Бергмана, источник множества подражаний и перепетов в кинематографе второй половины XX века, самый теплый и человечный – качества не самые «бергмановские» – жесткого и даже жестокого прокурора жизни. Ретроспективно «Земляничная поляна» воспринимается «автобиографичной на вырост»: сорокалетний режиссер шифрует в образе Исака Борга гипотетического себя, только вдвое старше. Исаак Борг (откровенно и осознанно автор выбрал для этого имени собственные инициалы – ИБ) – персонаж иной судьбы, иного поколения и иной сферы профессиональной деятельности, чем Юхан из «Сарабанды», но это тот же человеческий тип.

Сам Бергман всегда сознавал собственную фамильную холодность, даже черствость, страх перед эмоциональными проявлениями. Отчужденно-высокомерное – «я Бергман, черт возьми», по его собственному признанию, всю жизнь было его кредо.

Эти качества он осуждал в отце, но не в силах был бороться с ними в себе самом. В безжалостно-правдивой и откровенной автобиографии «Латерна магика» он признается, говоря об одном из своих поступков: «Я не узнаю этого человека».

«Я мертв, даже, если я жив» – частое заявление и самого режиссера, и его автобиографических персонажей.

Но в отличие от Юхана, который прекрасно помнит все, что было раньше, но не стремится погружаться в прошлое, Исаак Борг почувствовал потребность прикоснуться к прошлому – и оно перед ним открылось. «Земляничная поляна» – тоже рассказ. Он ведется от лица 78-летнего Исаака Борга. В начале фильма он, как и Марианна, кратко представляется сам и представляет своих близких, фотографии которых находятся на его письменном столе – покойной жены, сына, невестки, экономки (которую, как и экономку Юхана, зовут Агдой; оба героя – Исаак и Юхан – побаиваются каждый своей Агды).

Исаак отправляется в путешествие, в Лунд, на празднование в честь пятидесятилетия профессиональной деятельности. Путешествие в компании тройцы молодых случайных попутчиков и невестки оказывается путешествием в собственное прошлое, в глубины подсознания, неведомых до сих пор чувств и мыслей.

Накануне чествования Исаак Борг увидел поразивший его сон – действительно, ужасный и полный пугающих мистических значений. Он увидел себя самого бредущим по пустынной, словно неживой улице³.

Время остановилось. И уличные часы, и те, что были у профессора на цепочке в жилетном кармане, лишились стрелок. Потом, наяву, точно такие же, покажет ему престарелая мать. Откуда-то возникает катафалк, колесо, зацепившись о фо-

³ Сейчас, почти через 50 лет, ретроспективно, в этом, первом из знаменитых снов и видений «Земляничной поляны», усматривается удивительное сходство с видеорядом, а также и ритмом, динамикой некоторых компьютерных игр с их «слепыми», словно лишь до времени незрячими окнами, запертыми дверями. Чтобы «оживить» их или открыть – надо «кликнуть» мышкой. Если суждено открыться – откроется.

нарь, отрывается, гроб падает, крышка открывается... – и рука мертвеца манит Борга.

Настоящий фильм ужасов, душный в своих подробностях.

Рука тянется к Исаку, тот невольно наклоняется – и видит себя самого – там, в гробу.

Покойник страшно скалится мертвой улыбкой.

И Исак просыпается.

Этот сон многое меняет в жизни и личности героя фильма.

Исак неожиданно отправляется в Лунд на машине. Вместе с ним едет его невестка Марианна, у которой сложные отношения с его сыном, Эвальдом – таким похожим на отца – холодностью, эгоцентризмом, внутренней закрытостью. Путешествие предпринимается с тем, чтобы по дороге навестить места, где в далеком детстве Исака семья останавливалась на лето.

И там он – незримым – оказывается в далеком прошлом, на семейном завтраке поры своей юности, на котором его когда-то и быть не могло – в то утро он вместе с отцом рыбачил, и их не ждали к завтраку. Исак оказывается невидимым для окружающих свидетелем очень обыденных, типичных для будней жизни большой семьи событий: праздничная трапеза в честь дня рождения дядюшки, поздравления, и тут же перепалки, обида, откровенная исповедь кухне и подруге и т.д. Он следит за любовной сценой брата с Сарой, кухиной и возлюбленной юности. Привилегия двойная – сразу окунуться в прошлое и стать свидетелем того, чего никак не мог увидеть. Как он радуется после этого видения – смыслового продолжения того самого сна, с такой же способностью открывать в нем неожиданного для себя самого «себя» – знакомству и возможности совместного путешествия с троицей молодежи во главе с юной Сарой – современной копией и тезкой возлюбленной юности (Биби Андерссон). Встреча с экстравагантной супружеской парой (слепок героев «Пляски смерти» А. Стриндберга или «Кто боится Вирджинии Вульф» Э. Олби) могла бы добавить ему радости – в его новой готовности к общению. Но оказывается знаком – напоминанием и ему, и Марианне, невестке, о кошмаре их собственных браков в сгущенном, заостренном виде.

В итоге, обычно скрытный и немногословный, Исак, с новой для себя откровенностью, признается Марианне: Как будто во сне я говорю себе то, чего не хочу слышать наяву... Что я мертв.

Но с ним что-то происходит.

Привычно отстраненный, замкнутый, он начинает «открываться» и к финалу путешествия – «оживает».

Герой «Сарабанды» Юхан и Исак – люди одной породы. Но насколько безжалостнее к своему герою Бергман-ровесник. Обстановка детства помогла Боргу «воскреснуть» – независимо от того, как прочитывать финальный кадр – умер? Жив?

Юхан, сам избравший для себя одиночество, выбрав для этого как раз родительское гнездо, то ли не способен видеть те самые сны и видения, то ли не считается с ними. Он признается Марианне, что иногда чувствует себя изгнанником. Вслед за автобиографическим героем фильма Бергмана «После репетиции» он бы мог повторить: «Я ненавижу все спонтанное, резкое и непредсказуемое...». И вслед за Исаком Боргом он повторяет сам себе: ты мертв.

Семья и брак

Семья, как и почти всегда у Бергмана, в фокусе анализа и в «Сарабанде». И как уже было прежде – «семья» понимается расширительно – функции родственников поддерживаются посторонними. Так, Марианна оказывается в роли подруги-бабушки для внучки своего бывшего мужа. (Симптоматична ошибка в распространившемся *summary* к фильму, в котором молоденькую героиню Юлии Дувениус, Карин, называют внучкой Марианны, героини Лив Ульман.)

В этой семье, как и почти всегда у Бергмана, сложной клубок противоречивых взаимоотношений, часто цементирующихся одновременно любовью и ненавистью. Чем ближе родственная связь – тем острее бывает противостояние. Дедушки и внуки ближе друг другу, чем дети и родители.

В единственном благостном воплощении семейных отношений – в семействе Экдалей из «Фанни и Александра» – огромная семья гармонична (при всех перипетиях), возможно, потому, что все они, так или иначе, дети театра, артисты, а для них в творчестве Бергмана – особые привилегии. Театральные люди – искренние, теплые, нежные – словно компенсируют в жизни тот факт, что на сцене они – играют. А тут – живут. Они великодушны, внимательны друг к другу и жертвенны. И способны прощать. Здесь, например, понимается, что дети – это дети, а значит, радость и счастье, независимо от сомнительности их происхождения.

Пожалуй, это единственный у Бергмана фильм, где семья – убежище, чаще семья у него – это, скорее, проклятие, «узилище».

Как ад вспоминает совместную жизнь с Марианной Юхан – не отрицающий при этом ни любви к ней, ни чувства дружбы – ведь только с ней он мог «держаться за руки». Менее категорич-

ная, более чувствительная, способная одновременно удерживать в памяти черное и белое, Марианна оскорблена и обижена такой оценкой. По-видимому, она все же хотела услышать, что Юхан так же, как и она, сожалеет о прошлом.

Мы можем предполагать, что непростым был и брак Анны и Хенрика, судя по всему, существовавший прежде всего благодаря бесконечному терпению, доброте и матерински-жертвенной преданности Анны.

В «Сарабанде» своеобразная «большая» семья так, как она тут стихийно сложилась (Дед, «Бабка», Отец, Внучка), – также далека от гармонии.

Четверо главных участников «Сарабанды» – исключая дочь Марианны и Юхана, Сару – пациентку психиатрической клиники, подобны четырем исполнителям «танца»: каждый ведет свою собственную линию, а встречаются они друг с другом только в диалогах, попарно, лицом к лицу.

Бергман работает на излюбленных им крупных планах. Лицо Лив Ульман передает тончайшие переживания героини, которая несет «тему Анны» независимо от того, что ее героиня даже не знала Анну – просто потому что представляет тот тип женщин, что более всего дорог автору – с активным женственно-жертвенным началом.

В первой сцене с Юханом Марианна активнее, она не то чтобы нападает, но Юхан – защищается. Ему нечего выяснять – а ей все еще важно понять, что с ними произошло. Но когда речь заходит о дочерях, то уже он «нападает», а она оправдывается. Хотя именно он не виделся с дочерьми все эти годы. Именно тут возникает взаимная враждебность. Юхан словно бы упрекает Марианну в том, что одна из дочерей в психиатрической больнице, а вторая с мужем «сбежала» в Австралию – подальше от семьи. А Марианна автоматически переходит в защиту. И тон – враждебный. Это и ее больная проблема – дочери каждая по-разному, но обе – не с ней. И все же он признает, что с Марианной связано многое – ведь только с ней одной он «держался за руки» («я просто-напросто отказался держаться за руки с кем-то еще»). Ее чуткость и участливость оказываются невероятно кстати – она мать для него, старого ребенка. В приступе страха, как маленький, он забирается к ней – «в кровать».

Марианна и Карин. С первой минуты – контакт. Для одинокой девочки – это и отдушина, и советчик, и «зеркало», в которое она может посмотреться, чтобы увидеть себя. Для Марианны Карин – осиротевший ребенок, который нуждается во внимании и

тепле. Кроме того, в диалоге с Карин она достигает того, чего совсем не было, судя по всему, с дочерьми – взаимного понимания.

Марианна – Хенрик. Сначала почти светски-вежливый, их диалог все время меняет тональность. В сущности, ровесница Хенрику, Марианна ведет себя, как старшая, а он чуть ли не оправдывается перед ней. Но потом – уже Марианна вынуждена давать нелепые объяснения, защищаясь от глупых и злых обвинений. 60-летний Хенрик говорит о ненависти к отцу – совсем как наказанный ребенок, воображающий страшные кары и мучения, которые должен понести за причиненные обиды папа. Но именно Марианне Хенрик делает важное признание: он думает о смерти.

Юхан – Карин. Карин дорога Юхану – и как дочь Анны, особенно для него человека, и как единственная внучка, талантом и красотой которой он гордится. Любит? Насколько может. Во всяком случае, только ее судьба реально его беспокоит. В свою очередь, Карин привязана к деду, но, в сущности, так же далека от него, как и он – от нее. Несомненно, энергия, с которой он пытается защитить девушку от диктата отца, усилена неприязнью к сыну.

Карин – Хенрик. Карин любит отца, щадит его, совершенно не готова причинить ему боль. Но и подчиняться полностью его воле она не станет. Она отказывается от роскошного предложения, переданного через деда (а возможно, им и организованно) о поступлении в Хельсинскую Академию музыки. Она отказывается от блестящей карьеры, да нет – судьбы. Единственное в этом фильме «видение»: крупным планом, в концертном наряде с виолончелью, с сосредоточенным лицом, вся – музыка – Карин. И ...кадр, быстро-быстро удаляющийся в глубину экрана, все меньше, меньше, пока не превращается в точку и не исчезает. Карин избегает искушения и предпочитает свой собственный выбор, который к тому же, как ей кажется, не так сильно ранит отца: она не солистка, она хочет работать в оркестре.

Юхан – Хенрик. Одна только сцена между отцом и сыном. Агрессия при случае прорывается с обеих сторон. Но Юхан «защищен», потому что на самом деле не любит своего сына, он даже не презирает его, а, как сам довольно точно формулирует: тот для него просто не существует.

Может быть, Юхан так привязан к памяти Анны именно оттого, что она сумела полюбить его никчемного сына – не из благодарности, конечно. Что-то вроде ревности.

Хенрик ненавидит своего отца (конфликт, часто присущий героям Бергмана, отдающего в этом дань фрейдизму). И любит. Он для него – с детства – идол, чье внимание невозможно за-

служить, не говоря уже любви. Лучше всего этот мотив отношений между отцом и сыном выражен во вскрике Минуса («Как в зеркале»): «Папа говорил со мной!».

У каждого из партнеров в этих «танцевальных диалогах» – свои устойчивые темы. Так, тема Марианны в танце с Юханом – укор и сожаления; с Карин – участие и бесконечная готовность к пониманию, а также – абсолютная искренность в рассказе о себе самой; с Хенриком – узнавание худшего, что было в молодом Юхане – сочувствие, жалость и гнев.

Темы Юхана: в «танце» с Марианной – сначала ровная приязнь, отстраненность и эгоизм, а потом – щемящий страх и стремление найти убежище и защиту; с Хенриком – непримиримость, раздражение; с Карин – нежность, ностальгия, возможно – заместительная привязанность.

«Танцевальные» темы Карин – с Хенриком – протест, но и жертвенность, но все же – выбор свободы и в итоге компромисс; с Юханом – почтение, ровное и теплое чувство; с Марианной – искренность и свобода.

Темы Хенрика – власть над дочерью и тоска по Анне; с Юханом – униженность и протест, ненависть и любовь; с Марианной – агрессия, в действительности направленная против отца, усиленная сознанием, что целит не по прямому адресу.

Отцы и дети

Коллизия непримиримости отцов и сыновей – продолжение излюбленной темы творчества Бергмана. Непреодолимая, извечная дистанция между отцом семейства (корни – в детстве самого режиссера) и его детьми, всегда не оправдывающими ожидания. Сыновья – нарушители системы жизненных правил, раздражающе независимые (или кажутся таковыми), осквернители нормы и посягатели на существование основ цивилизации. В гротескно-трагедийной вариации это выражено в «Фанни и Александре». Отчим детей, епископ Вергерус (по признанию Бергмана – списанный с его собственного отца, пастора) искренно желает добра детям. Он уверен, что творит благое дело, пытаясь при помощи жестоких наказаний «исправить» юного Александра.

Но в «Сарабанде» коллизия «Отец и сын» находит некоторое неожиданное, поразительное развитие. После тяжелого диалога Марианны и Хенрика в церкви – важная мизансцена.

Марианна встает, чтобы через проход между скамьями направиться к выходу, оставляя за спиной алтарь. И вдруг – широкий сноп света – солнце сквозь окно останавливает ее.

Марианна оборачивается и видит над алтарем ярко-лубочное изображение – Бог-отец в плотном окружении одиннадцати чад своих. Двенадцатого он прижимает к груди. Присмотревшись, вместе с потрясенной этим открытием Марианной мы улавливаем несомненное внешнее сходство между Отцом и Юханом, Сыном и Хенриком.

Марианна застывает в молитвенном жесте, с закрытыми глазами – то ли в предчувствии неотвратимой беды, то ли прозревая то, что остальным участникам драмы неизвестно.

Детство

Бергман – весь из собственного детства – внимателен к проявлению детскости во взрослых своих персонажах. По его словам, у великих художников – чаще всего детские лица. «Посмотрите, например, на Пикассо, у него детское лицо, или на Стравинского, Орсона Уэллса, Хиндемита, ...а про Бетховена можно сказать, что у него лицо разгневанного младенца».

В «Сарабанде» – «дети», каждый по-своему, оба мужских персонажа.

Прежде всего, конечно, Хенрик, все поведение которого не только продиктовано детской травмой нелюбимого ребенка, но в самой своей основе – детское, даже не инфантильное. И лицо у него – младенчески-пухлое, голубоглазое, зачастую с совершенно беспомощным, растерянным выражением. «Бедный мальчик», – говорит о нем его ровесница Марианна.

Детскость Юхана во всей полноте очевидна, когда, после мучительного, страшного и гнетущего сна, он приходит к Марианне, ожидая от нее утешения и успокоения – и получает их.

Обнаженное тело старика смотрится как детское – невинное и трогательное – как и обнаженное тело Хенрика, на фотографии после суицида. Оба – «дети человеческие».

Смерть

*...И спроси сестру по имени Ингрид.
(«Сарабанда», 2003)*

Хенрик в единственном диалоге с Марианной именно и только ей впервые признается, что часто думает о смерти. Он говорит о том, что знает, что однажды, проходя по лесу, уви-

дит Анну – в простом голубом платье. Он подойдет к ней – и поймет, что умер.

В отчаянии после бегства дочери – а это бегство от него, хотя и максимально щадящее для его самолюбия – он принимает снотворное и вскрывает вены. Получив по телефону информацию о случившемся, Марианна пересказывает Юхану, что произошло, закончив словами: позвони по этому телефону и спроси сестру Ингрид.

Представление Хенрика о своей смерти отчасти рифмуется с финальными кадрами «Земляничной поляны».

В последнем сне-видении Исака Борга Сара, кузина и возлюбленная юности, проводит его туда, где за лесом, на берегу озера – на «той стороне» – рыбачит отец, и мать сидит рядом с ним. Они ждут. Возможно, они из Прошлого, а не из мира мертвых, ведь 96-летняя мать Исака все еще жива. Родители машут Исаку. И герой Виктора Шёстрема – на крупном плане – улыбается – светло и мудро. И с этой же улыбкой просыпается. Слегка поворачивает голову. Стоп-кадр.

В сущности, оба фильма – «Сарабанда» и «Земляничная поляна» о Смерти – о последнем пороге перед переходом, оконным проемом в неизвестность. Конечно, и о страхе перед смертью, о протесте перед ее неотвратимостью. Но еще и о таинственной притягательности того, что за ней следует.

Итак, последний фильм Бергмана так же и заканчивается, как начинался: Марианна опять на фоне зашторенного прозрачной тканью окна перед заваленным фотографиями столом. Изпод груды фото она вынимает портрет в рамке – тот самый фотографический портрет Анны, который мы неоднократно видели в фильме. Портрет Ингрид. И мы в последний раз всматриваемся в лицо, прелесть которого так трудно описать. И опять отмечаем обезоруживающую открытость взгляда, направленного сразу и вовнутрь, и на того, кто перед ней. Теперь в нем видится... не скажешь – покорность, скорее смирение, мужественное смирение, как ни странно это, возможно, звучит применительно к такому, на редкость женственному, облику.

* * *

Так случилось, что я видела Мишу последней из нашего отдела – за пять дней до его ухода.

Я уже говорила об этом, и еще раз пользуюсь возможностью выразить свое восхищение благородством и мужеством,

с которыми Миша держался – все понимая и сознавая. Это мы, коллеги и близкие, могли надеяться, что болезнь можно повернуть вспять.

Мне кажется, сам Миша все знал и понимал. И нашел теплые и точные прощальные слова – как только он умел, точные – для меня напоследок, хотя я с ним расставалась на два дня. Я-то была уверена, что увижу его в субботу.

Получается, что, невольно, я говорю сейчас и о себе тоже. Но как иначе выразить такое важное для меня чувство: я горжусь, что знала такого удивительного – артистичного, талантливого, яркого, блестящего ума человека. И, что самое важное, мужественного и доброго.

Господи, ну почему же для артистов – никаких привилегий...

Надежда Мусянкова

Художники – рок-музыканты

Рисование на протяжении многих веков остается одним из наиболее излюбленных видов любительского творчества. Очень часто им увлекаются творческие люди: писатели, музыканты, режиссеры, актеры, искусствоведы и др. Наиболее известно широкому кругу зрителей изобразительное творчество писателей и поэтов. Так, например, давно изданы и внимательно изучены рисунки и наброски В.А. Жуковского, А.С. Пушкина, лирические пейзажи М.Ю. Лермонтова, Т.Г. Шевченко. Рисунки в черновиках Пушкина – классический, всем знакомый пример спонтанного творчества непрофессионала, рисующего просто так, вскользь, между иными делами:

Перо, забывшись, не рисует,
Близ недоконченных стихов,
Ни женских ножек, ни голов...¹

В 2004 г. Государственный литературный музей в Москве провел большую выставку «Poeta pingens/Писатель рисующий». Впервые из запасников музея на суд посетителей были выставлены рисунки писателей и поэтов, до сих пор хранившиеся в архиве музея. Это уникальные и редкие работы Виктора

¹ *Пушкин А.С.* Евгений Онегин. Глава I // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 10 т. Л., 1978. Т. 5.

Гюго и Жорж Санд, Константина Батюшкова, Леонида Андреева, Максимилиана Волошина и Валерия Брюсова, Андрея Белого и Алексея Ремизова. Графика, живопись, офорты, плакаты, аппликации. Наряду с классиками литературы были показаны современные авторы: Д. Пригов, В. Войнович, В. Сорокин, К. Кедров, А. Вознесенский, М. Гробман. К выставке был выпущен каталог, куда вошли рисунки 98-ми писателей и поэтов, подробные биографические справки о них и о материалах, имеющих в запасниках музея. Экспозиция представила писательское рисование и как факт литературного быта, и как особый вид искусства.

Но не только писатели увлекались рисованием, согласно известной поговорке, что талантливый человек талантлив во всем, этот вид любительского творчества распространен и среди музыкантов. Особенный интерес эта тема представляет для исследователя маргинальных аспектов культуры, потому что музыковеды и музыкальные критики оставляют без внимания художественное творчество композиторов и сочинителей песен, а искусствоведы, в свою очередь, не рассматривают их как профессиональных художников. Однако это вовсе не означает, что изобразительное творчество музыкантов не достойно рассмотрения и подробного анализа. К тому же, творческая среда, как покажет наше небольшое исследование, объединяет в один круг и писателей, и композиторов, и музыкантов, является для них неким общим «питательным» раствором.

Вспомним историю: еще в XIX в. композитор М.И. Глинка создал серию графических листов, отражающих его страсть к путешествиям. М.П. Мусоргский, вдохновленный выставкой своего друга художника и архитектора В.К. Гартмана, сочинил фортепианную сюиту «Картинки с выставки». А.Н. Скрябин проводил эксперименты по объединению звука и цвета в своих музыкальных произведениях. Специально по заказу композитора был создан особый «цветовой круг»: 12 электрических ламп, выкрашенных в разные цвета, каждый соответствовал звучанию определенной тональности. В 2002 г. в Третьяковской галерее отечественная публика познакомилась с выставкой «Арнольд Шёнберг и Василий Кандинский. Диалог живописи и музыки», на которой было представлено изобразительное творчество австрийского композитора-авангардиста Арнольда Шёнберга. Он рисовал образы-фантомы, связанные с его музыкой: «Видения», натурные «Портреты» и «Автопортреты», тонко передающие многообразие душевных

состояний творческого человека – отчаяние, грусть, меланхолию, задумчивость, радость вдохновения и пр. Кандинский поместил воспроизведения рисунков Шёнберга в альманах «Синий всадник» (1912).

Возникшая в среде молодежной субкультуры XX в. рок-музыка стала символом олицетворения особого стиля жизни. Рок-музыка появилась как выражение оппозиционного настроения молодых людей по отношению к старшему поколению или общественно-политическому устройству в целом, вступающего в непримиримый конфликт с существующими идеологическими, нравственными и эстетическими установками. У создателей и потребителей рок-культуры нередко складывается определенный поведенческий стереотип. С одной стороны, рок-фанаты стремятся к интеллектуальному совершенствованию – чтению философской и религиозной литературы, овладению навыками игры на музыкальных инструментах и т.п. С другой, у них зачастую формируется гипертрофированная потребность в неограниченной свободе, что нередко приводит к проявлениям девиантного поведения, и может выражаться в употреблении различных изменяющих сознание психотропных средств, конфронтации с окружающими и т.д. Научное исследование рок-культуры сегодня затруднено отсутствием концептуальных моделей ее изучения и крайней неопределенностью в понимании внутренних законов жизни рок-музыки, ее взаимоотношений с другими культурными явлениями.

Однако, возвращаясь к нашей теме, укажем, что лишь немногие поклонники группы «Битлз», влияние которой на становление рок-культуры не подлежит сомнению, знают, что основатель группы Джон Леннон (1940–1980) начинал как художник и учился в Ливерпульском колледже искусств. По словам его вдовы Йоко Оно (р. 1933), известной как художник и автор инсталляций, в рисовании Джон находил надежное убежище, и когда не играл на гитаре, то рисовал. Среди его рисунков – автопортреты, наброски, карикатуры и изображения различных чудовищ. Его соратник сэр Пол Маккартни (р. 1942) увлекся живописью много позже, в середине 1980-х. Он работает в традиционной технике живописи на холсте, создает большие композиции в стиле экспрессивной абстракции, нанося хаотичные цветные мазки. В июне 2008 г. одновременно с концертом Маккартни в Киеве была представлена выставка его произведений.

О рок-н-ролле в Советском Союзе узнали после Всемирного фестиваля молодежи и студентов 1957 г. В начале 1960-х годов

рок-музыка существовала в СССР полуподпольно, как альтернативное направление официальной эстраде. На протяжении всех 1970-х годов рок продолжал оставаться маргинальным явлением советской музыкальной культуры, наряду с творчеством бардов занимая нишу полузапретного феномена. Олимпийские игры 1980 г. в Москве стали мощным катализатором легитимизации рок-музыки. В 1982 г. в Ленинграде было образовано первое в СССР любительское объединение музыкантов – рок-клуб, а позже в Москве была создана «рок-лаборатория» при Доме культуры имени С.П. Горбунова. Выйдя из подполья, рок-музыканты быстро становятся культовыми фигурами: за исполнение главной роли в фильме «Игла» (1988) лидер группы «Кино» Виктор Цой был признан лучшим советским киноактером года.

На рок-музыку распространялись те же официальные запреты, что и на искусство художников-нонконформистов. И те и другие выражали свое несогласие с общественным строем и выбирали для этого иные нетрадиционные выразительные средства. И художники, и музыканты преследовались различными правоохранительными органами, пользовались специальной конспиративной терминологией, выставки и концерты устраивались на квартирах, а не в специальных залах, и участники этих мероприятий рисковали подвергнуться аресту, с последующими оргвыводами по месту работы. Эти ситуации неоднократно описаны в воспоминаниях участников тех событий, в таких сборниках, как «Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания» и «Тимур. “Врать только правду!”». Оба издания насыщены воспоминаниями друзей, близко знавших художника Тимура Новикова и музыканта Виктора Цоя, в которых достаточно подробно воспроизводится специфическая атмосфера 1980–начала 1990-х годов, сложившаяся в двух столицах. Остановим свое внимание на ситуации в Ленинграде, так как именно там сложилась уникальная субкультура, объединившая и художников, и музыкантов (частично воспроизведенная впоследствии в известном кинофильме Сергея Соловьева «Асса», 1988).

В этой стихийно сложившейся среде художники становились музыкантами, а музыканты художниками, провозглашая себя новым русским авангардом. В изложении Сергея Бугаева (выступавшего под псевдонимом «Африка»), она складывалась следующим образом: «...петербургская ситуация от московской в начале восьмидесятых отличалась публичностью. Москва была конструктивно построена по старой схеме: шифры, коды, каждый знает друг друга только в лицо. А Курехин, Б. Гребен-

щиков, Тимур Новиков проводили публичные встречи. Именно это и объединяло наши восьмидесятые с авангардной традицией. И, кроме того, как у футуристов и дадаистов, такие собрания представляли собой акты публичного, коллективного, концептуального творчества. Тимур [Новиков], например, втягивал Курехина в изобразительное творчество, побуждал его рисовать картины, он музыкантов делал художниками, а художники стали музыкантами»². Так, Виктор Цой (1962–1990) – автор песен и солист группы «Кино», одной из самых значительных отечественных рок-групп 1980-х годов, входил в объединение «Новые художники», основанное Тимуром Новиковым (1958–2002), лидером ленинградской «молодежной» волны художников-нонконформистов.

Творчество Новикова было радикальным протестом против всех существовавших на тот момент художественных течений. «Новые художники» в середине 1980-х под его руководством проводили эпатажные акции, устраивали перформансы, занимались экспериментальной музыкой, рисовали. Именно Тимур Новиков придумал первую в СССР неофициальную художественную галерею «Асса», ее название благодаря усилиям Африки было вынесено в заглавие всем известного фильма С. Соловьева.

Частыми гостями галереи Новикова были музыканты рок-группы «Кино», которые почти все увлекались рисованием. Как художник наиболее активно себя проявлял барабанщик Георгий Гурьянов «Густав» (р. 1961), который после распада группы продолжил сотрудничать со своим другом Тимуром Новиковым в его «Новой академии». По воспоминаниям очевидца, музыканта Александра Титова, Густав был совершенно помешан на моде: «Он, Африканец и Тимур Новиков – это такая троица, которая мгновенно друг к другу прилипла. Я наблюдал, как они знакомились, – мгновенно слились в одно целое»³. В 1975–1976 гг. Гурьянов учился в художественном училище имени В.А. Серова (ныне училище им. Н.К. Рериха), с 1982 начал принимать участие в акциях группы «Новые художники», а с 1984 по 1990 год был удар-

² Беседа с Сергеем Бугаевым. 28 января 2004 г. // Тимур. «Врать только правду!» / Авт.-сост. Е. Андреева. СПб., 2007. С. 169.

³ Титов А. «Он искал современный язык...» // Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания / Авт.-сост. М. Цой, А. Житинский. СПб., 1991. С. 123.

ником группы «Кино». Позже, в период деятельности «Новой академии изящных искусств», Гурьянов создавал живописные и графические произведения, их главными героями были красивые атлеты – моряки, летчики, спортсмены, словно сошедшие с фотографий 1920–1930-х годов, среди которых он изображал также себя и своих друзей, в том числе и Цоя. Благодаря ему произошло знакомство Виктора Цоя и Тимура Новикова, уже известного андеграундного художника.

Из автобиографии Тимура Новикова: «...вместе с Георгием Гурьяновым пришел и Виктор Цой, певец группы “Кино”, одновременно занимавшийся живописью и выступавший ее у нас на выставках. Группа “Кино” как художники входила в группу “Новые художники”: только лидер-гитарист группы Юрий Каспарян не рисовал картин, а остальные члены группы одновременно занимались и живописью. ... “Новые художники” активно сотрудничали с рок-клубом. Сам я состоял в рок-клубе как член группы “Кино” – художник-оформитель. “Новые художники” оформляли концерты и пластинки группы “Кино” и проводили выставки в рок-клубе. Вообще рок-клуб был тогда очень ярким и любопытным местом. На концерты туда ломались едва сдерживаемые милицией толпы странно одетой неформальной молодежи, в 1980-х годах сменившей длинные волосы на ультракороткие разноцветные прически. Почти все мероприятия сопровождалось арестами или задержаниями для проверки документов, что только разогревало молодежь. Когда появился ансамбль “Популярная механика”, “Новые художники” влились в него как музыканты, шоумены, декораторы, костюмеры и так далее. Сам Сергей Курехин дважды участвовал на выставках “Новых” как художник, достаточно вспомнить выставку в Стокгольме, где Курехин построил целую инсталляцию. Конечно же, “Новые художники” имели и собственный выставочный зал. Это была созданная в моей бывшей большой коммунальной, а потом расселенной квартире на улице Воинова галерея “Асса”, просуществовавшая с 1982 по 1987 год. Там постоянно проходили выставки, устраивались показы параллельного кино, небольшие концерты, вечеринки и гуляния. Там около 1985 года состоялись первые показы альтернативной моды и проходили репетиции “Нового театра”, который давал публичные представления как на площадке театра клуба “81” на проспекте Чернышевского, так и во время бесчисленных концертов “Поп-механики”. В театре играли, помимо “Новых художников”, музыканты группы “Кино”, Наталья Пивоварова, позднее ставшая лидером группы “Кюлибри”, тогда еще на-

чинающая певица Жанна Агузарова, стилиаги, некрореалисты и модники. Во время представлений “Нового театра” зритель мог быть обсыпан мукой, облит кефиром или арестован КГБ, что и произошло как-то раз с одним американским дипломатом»⁴.

В январе 2002 г. в Музее Новой академии изящных искусств на Пушкинской, 10 состоялась выставка «Художник Виктор Цой», на которой впервые для широкого круга зрителей было представлено около 20 рисунков легендарного рок-певца из коллекции Музея НАИИ и частных коллекций его друзей: Т. Новикова, А. Медведева, Г. Гурьянова, Г. Каспаряна, А. Донских. Специально к выставке Новая академия Тимура Новикова издала книгу «Художник Виктор Цой», в которую вошли представленные на выставке рисунки, тексты Т. Новикова, А. Хлобыстина и воспоминания матери Виктора Цоя Валентины Васильевны. По ее словам, у Вити с детства проявлялись различные художественные наклонности, он хорошо рисовал, лепил. С четвертого класса родители отдали его в среднюю художественную школу. В те годы преподаватель в изостудии сказал, что Витя не склонен к терпеливому, кропотливому труду. Если хочет – рисует, и рисует замечательно, но если не хочет – не заставишь. После окончания восьмого класса Цой решил продолжить художественное образование и поступил в Серовское училище на оформительское отделение. Но многое там оказалось для него неинтересным – газетные шрифты и т.п. Ему было скучно заниматься, и все больше внимания он уделял игре на гитаре и группе, созданной при училище. Однако на втором году учебы Виктора, как и всех, кто играл в этом ансамбле, отчислили «за неуспеваемость». Мать Виктора уверена, что это было связано с гонениями в то время на рокеров, потому что в этой группе были очень способные начинающие художники, и действительно за неуспеваемость их исключить не могли. Участие в рок-группе, занятие музыкой, «растлевающей» советскую молодежь, было тогда вполне достаточным основанием, чтобы отчислить любого, даже самого способного учащегося. Кроме рока ребята имели «вызывающий вид». Как рассказывает близко знавший его Андрей Панов: «...все были бездельники. Цоя и других из “Серовки” выгнали именно по той причине, что они там стали ходить

⁴ *Новиков Т.* Автобиография, 1998. Материал опубликован на сайте Новой академии изящных искусств по эл. адресу: <http://www.newacademy.ru/Timur/abiogr.html>

в булавках, а “Серовка” всегда была рассадником пацифизма. Ну, учителя и педагога поняли, что это такое, – кто-то подстригся, кто-то булавку нацепил. За то и выгнали. И песни не те пели»⁵. Затем Цой учился в художественно-реставрационном училище № 61 по специальности «резчик по дереву», которое закончил со справкой из-за плохой успеваемости. Тем не менее он получил распределение в реставрационную мастерскую Ектерининского дворца в г. Пушкине. Кстати, впервые его показали по телевизору как одаренного резчика по дереву.

«Какие картины ты больше всего любишь рисовать?» – спросил Цоя корреспондент ленинградского самиздатского музыкального журнала «РИО» в 1988 г. «Иногда рисую очень реалистические. Я учился рисованию, живописи 10 или 11 лет (имеется в виду, видимо, время учебы в Серовке, художественном ПТУ и период работы резчиком по дереву), поэтому умею рисовать. Знаю анатомию, как падает свет и все такое прочее, иногда рисую собирательные картины, как “История любви”, которая висит в ДК Свердлова. Мне больше нравятся собирательные картины, как некая вещь, которая имеет меньше отношения к академическому искусству»⁶, – отвечал музыкант. И действительно, художественные произведения Цоя очень далеки от принципов советского «академизма».

«В первой половине 1980-х годов, – вспоминал Тимур Новиков, – в Ленинграде началось движение “новой волны”, широко проявившееся в рок-музыке, изобразительном искусстве, литературе и кинематографе. И Виктор принял активное участие в этом движении. Познакомившись с Георгием Гурьяновым, Тимуром Новиковым, Андреем Медведевым, Евгением Юфитом, Андреем Крисановым, Олегом Котельниковым и Сергеем Бугаевым (Африкой), он включился в работу группы “Новые художники” и с 1984 года участвовал в выставках этого художественного объединения. Для этого периода творчества Виктора характерны примитивистско-экспрессивные формы с элементами орнаментального декоративизма. Поскольку своей мастерской у Виктора не было, большинство работ создавалось им в студиях друзей-художников на случайно попавшихся под руки кусках бумаги, картона, полиэтилена»⁷.

⁵ Художник Виктор Цой // Арт-Питер, 05.01.2002. С. 3.

⁶ Цой В. «У нас у всех есть какое-то чутье...» Материалы журнала «РИО», № 19, 1988 // Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания / Авт.-сост. М. Цой, А. Житинский. СПб., 1991. С. 187.

⁷ Художник Виктор Цой. Виктор Цой // Арт-Питер, 05.01.2002. С. 3.

Очевидно, на стиль произведений В. Цоя сильно повлияло знакомство с Т. Новиковым, С. Бугаевым и Г. Гурьяновым. Именно эти трое определяли стиль «Новых художников». Они проводили выставки на Западе, и даже 10 картин Цоя выставили на выставке ленинградских современных художников в Нью-Йорке в 1988 г. Его работы сравнивали с произведениями американского художника Кейта Херинга⁸, стоявшего на одной ступени с Энди Уорхолом и Жаном-Мишелем Баския. Источник вдохновения для Херинга – мультики и комиксы. Сопоставление Цоя и Херинга позволяет утверждать: художественная элита видела изобразительные произведения русского рок-музыканта не в контексте любительства, а более широко, в рамках интернациональной культуры поп-арта. Представители поп-арта провозгласили своей целью «возвращение к реальности», но реальности, уже опосредованной масс-медиа: источником их вдохновения стали глянцево-журнальные, рекламная, упаковка, телевидение, фотография.

Стиль произведений Цоя был созвучен духу группы «Новые художники». В художественном отношении, это были яркие экспрессивные полотна, которые строились по принципу коллажа. Музыкант никогда не изображал пейзажи или натюрморты, героями его картин всегда были люди. Еще в юношеские годы Цой подрабатывал тем, что рисовал плакаты с изображением западных «звезд» и продавал на «толчке». Сюжеты, выбранные рок-музыкантом, напоминают кадры из популярных в конце 1980-х годов западных боевиков и детективов: два персонажа в строгих официальных костюмах спорят о чем-то, один из них грозит другому пистолетом; летчики у стоящего на земле самолета провожают товарища на боевое задание; два космонавта в скафандрах ярко-розового цвета, словно герои одной из его песен:

Это наш день
Мы узнали его по расположению звезд
Знаки огня и воды

⁸ *Кейт Херинг* (Кит Харинг, 1958–1990), знаменитый американский художник, создавший легко узнаваемый лаконичный визуальный язык в духе комиксов и мультипликации. Испытал влияние Дюбуффе, дружил с Жаном-Мишелем Баския. Начинал с граффити на стенах нью-йоркского метро, в 1980-е годы его рисунки стали распространенным украшением футболок, часов и пр. продукции.

Взгляды богов
И вот мы делаем шаг
На недостроенный мост
Мы поверили звездам
И каждый кричит: «Я готов!»⁹

Характеризуя музыкальное творчество Виктора Цоя, все его биографы и критики высказывают единодушное мнение о присущем ему романтизме, героической подоплеке его песен. То же самое можно сказать и в отношении его опытов в изобразительном искусстве.

На одной из картин изображен движущийся прямо на зрителя военный в каске с длинным ножом в одной руке и ружьем в другой. Тема войны является одной из центральных тем поэтического творчества Виктора Цоя, в его песнях присутствуют образы солдат и генералов:

Где твой мундир генерал?
Твой ордена? Спина как струна?
Ты уже слышал отбой?
Просто дождь бил по крыше твоей генерал!¹⁰

Музыканта больше всего волнует тема войны не столько внешней, когда противник определен, сколько войны внутренней. Как и герой сказочной пьесы И. Шварца, лирический персонаж песен Цоя борется с «драконами» внутри себя.

Группа крови на рукаве
Мой порядковый номер на рукаве
Пожелай мне удачи в бою
Пожелай мне
Не остаться в этой траве
Не остаться в этой траве
Пожелай мне удачи!¹¹

На другой его работе перед нами возникает пара боксеров, один из которых наносит своему сопернику сокрушающий удар:

⁹ Цой В. Попробуй спеть вместе со мной. Альбом «Группа крови» // Виктор Цой. 1988. С. 327–328.

¹⁰ Цой В. Генерал. Альбом «46» // Виктор Цой. С. 305.

¹¹ Цой В. Группа крови. Альбом «Группа крови» // Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания / Авт.-сост. М. Цой, А. Житинский. СПб., 1991. С. 323.

Оглянись,
Это драка без права на отдых.
Лишний день
Днем больше, днем меньше.
Ночь.
Окурок с оплавленным фильтром,
Брошенный тем,
Кто хочет умереть молодым...¹²

Есть и более мирные сюжеты, так, например, лица двух строителей в рабочих касках, словно скопированы с советской уличной агитации, повсеместно украшавшей стены городских зданий:

За окном идет стройка
Работает кран...¹³

Сам Цой достаточно долгое время проработал рабочим в питерской котельной, где его устраивал посменный график и возможность практиковаться в игре на гитаре.

На одном из живописных произведений Цоя зрителю ослепительно улыбается потрясающая блондинка в розовом мини-платье:

Моя королева, ты приходишь ко мне
Мы будем кататься на волшебном коне
На лунной террасе проведем всю ночь
Дай мне мой Инь и я спою о весне¹⁴.

Тема любви достаточно часто проскальзывает в песнях Цоя, это и известная всем «Старшеклассница» и «Когда моя девушка больна». Но более всего его волновал мотив одиночества: это чувство отражает разные переживания: и неприкаянность человека в большом городе, и разочарование в любовных отношениях, и острое чувство опасности воина, оказавшегося один на один с врагом, и одиночество творческой природы среди людской толпы. Так, на одной из картин перед нами появляется уг-

¹² Цой В. Верь мне. Альбом «Это не любовь», 1985 // Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания / Авт-сост. М. Цой, А. Житинский. СПб. С. 314.

¹³ Цой В. Кончится лето. «Черный альбом», 1990 // Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания / Авт-сост. М. Цой, А. Житинский. СПб. С. 337.

¹⁴ Цой В. Тексты песен, не вошедших в альбомы // Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания / Авт-сост. М. Цой, А. Житинский. СПб., 1991. С. 348.

рюмый прохожий в черном пальто, застегнутом на все пуговицы. Словно к этому персонажу адресованы слова песни «Просто хочешь ты знать» из самого первого альбома группы «45»:

Идешь по улице один
Идешь к кому-то из друзей
Заходишь в гости без причин
И просишь свежих новостей...¹⁵

В последнем «Черном альбоме» группы «Кино», составленном музыкантами уже после гибели их лидера, есть песня «Прохожий», слова которой словно описывают персонажа картины:

Руки в карманы, вниз глаза,
Да за зубы язык.
Ох, заедает меня тоска
Верная подруга моя...¹⁶

Все картины созданы в одной гамме, строящейся на контрастных сочетаниях ярких цветов: синего, розового, желтого, оранжевого и черного. Фон выполнен неоднородными цветовыми пятнами, фигуры и лица людей желтого или розового цвета, с контрастными цветными тенями имитируют метод плаката или поп-арта. Рисунок его произведений схематичен, хотя явных диспропорций фигур не намечается. Сам Цой утверждал, что анатомию он знает хорошо и уверенно может изобразить человека¹⁷.

На выставке 2002 г. в Музее Новой академии изящных искусств были показаны яркие, экспрессивные рисунки Цоя, выполненные красным и черным фломастерами на листах бумаги или кальки. Часть из них была опубликована ранее на цветной вкладке в книге «Виктор Цой. Стихи, документы, воспоминания». Через некоторое время эти рисунки исчезнут совсем, поскольку фломастеры выцветают, а рисунок, нанесенный ими, постепенно тает под воздействием света и времени. На этих рисунках изображены забавные инопланетяне – роботы с квадрат-

¹⁵ Цой В. Просто хочешь ты знать. Альбом «45», 1982 // Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания / Авт.-сост. М. Цой, А. Житинский. СПб., 1991. С. 292.

¹⁶ Цой В. Вера-надежда-любовь. «Черный альбом», 1990 // Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания / Авт.-сост. М. Цой, А. Житинский. СПб., 1991. С. 339.

¹⁷ Картины, размещенные на сайте группы «Кино» в Интернете не подписаны, не указаны ни даты, ни названия, ни техника, поэтому сложно более подробно говорить о Викторе Цое как о художнике.

ными головами, между ними устраиваются космические бои, либо они совершают хирургические операции. Эти его работы напоминают рисунки школьников, с их извечной тягой к миру научной фантастики. На основе сохранившихся рисунков Цой один из его фанатов сделал анимационный фильм на его песню «Саша» и разместил в Интернете на популярном сервисе Youtube.com. Главным героем мультиклипа стал квадратноголовый человек, с ним происходят разные события, которые складываются в довольно связный сюжет, согласованный с текстом песни:

Саша очень любит книги про героев и про месть.
Саша хочет быть героем, а он такой и есть.
Саша носит шляпу, в шляпе страусиное перо
Он хватает шпагу и цепляет ее прямо на бедро.

Мастер слова и клинка
Он глядит в свою ладонь,
Он пришел издалека
И прошел через огонь

Саша бьется на дуэли, охраняя свою честь,
Шпагой колет он врага и предлагает ему сесть.
Он гоняет негодяев хворостиной, как коров,
Саша раздаёт крестьянам негодяйское добро...¹⁸

«Он рисовал в условном стиле “новых художников”, мастеров на все руки. Мне кажется, он отвлекался. Если собрать сотню рисунков, которые он делал за минуту, то они все очень литературные: в них есть сюжет, рассказывается история в модной форме комикса, как у Кейта Херинга. В принципе Цой мог нарисовать и гипсы тоже. Я видел его последние работы, сделанные после манифеста “Молодость и красота”. Виктор стал делать такие аккуратные изображения античной классики. Но что-то там все равно было, какой-нибудь летающий самолетик», – свидетельствовал Г. Гурьянов¹⁹. Помимо прочего, Цой продолжал работать с деревом – вырезал наэчке и любил их дарить своим друзьям.

Безусловно, Виктор Цой был лидером своего поколения, и это его качество особенно явственно чувствуется сейчас, спустя 20 лет после его гибели – его песни ничуть не устарели за это

¹⁸ Цой В. Саша. Альбом «46», 1983 // Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания / Авт.-сост. М. Цой, А. Житинский. СПб., 1991. С. 303–304.

¹⁹ Беседы с Георгием Гурьяновым. 17 июля–17 октября 2003 г. // Тимур. «Врать только правду!» / Авт.-сост. Е. Андреева. СПб., 2007. С. 147.

время, а заложенный в них энергетический заряд явственно ощущается и сегодня. «Кино» было наиболее ярким явлением, выразившим мысли и чувства целого поколения. Виктор Цой, погибший в автокатастрофе в 1990 г., до сих пор является кумиром молодежи. Удивительна магия его песен – они настолько кратки и емки по содержанию, что слова и ритм буквально впечатываются в мозг, а его низкий голос узнается из тысяч. Даже моя итальянская подруга, не знавшая русского языка, влюбилась в песни Цоя и выучила язык по ним. Сам Цой, прежде всего романтик и, может быть, даже идеалист, ибо мотивы лирические явно доминируют над любыми другими в его творчестве. Это настроение музыкантам «Кино» удастся донести до своих слушателей, а вопрос о том, какими музыкальными средствами и на каком уровне профессионализма это делается, при знакомстве с конечным результатом сам собой отступает на второй план.

Важное замечание о творчестве Виктора Цоя высказал петербургский кинокритик и телеведущий Сергей Шолохов: «Парадокс (в духе неоромантизма) заключается в том, что дистанция между героем и миром образуется не благодаря презрительной иронии героя по отношению к убогой действительности, а потому, что он относится к ней без всякого презрения, вполне трепетно и даже душевно, в то время как окружающий героя мир презирает сам себя. Это новое качество романтической иронии, лишаящей возможности смотреть на мир свысока, приводит к эффекту отстранения героя. Станным он кажется уже не потому, что оценивает земное с высоты небесного, с высоты зачастую мнимой, основанной на мифе о собственной исключительности, а потому, что, имея смутное представление о небесном, но чувствуя в крови неистребимое желание идти туда, где небо сходится с землей, чтобы заглянуть за линию горизонта, герой Цоя обеими ногами прочно стоит на грешной земле. Все же остальные персонажи, так или иначе, утратили чувство реальности»²⁰. Эту тонкую характеристику, данную талантливым кинокритиком рок-музыканту, сыгравшему практически самого себя в фильме «Игла», на наш взгляд, можно распространить и на остальное творческое наследие В. Цоя.

²⁰ Шолохов С. Игла в стогу сена // Советский экран, 1989, № 9 // Виктор Цой. Стихи. Документы. Воспоминания / Авт.-сост. М. Цой, А. Житинский. СПб., 1991. С. 234.

Живописные работы Бориса Гребенщикова (р. 1953) близки другой линии питерского андеграунда – примитивизму группы «Митьки», в которую входили художники, объединившиеся вокруг Дмитрия Шагина²¹. Они были ярким явлением питерской культуры 1980-х годов, своим кредо провозгласили простоту общения, открытость миру, всеобщее братание, а главным их лозунгом стал: «Митьки никого не хотят победить! (поэтому они завоюют весь мир)». Лаконизм форм, скупая и неяркая колористическая гамма, юмористические, иногда сказочные сюжеты, главными героями которых выступали сами художники – стали основными чертами их узнаваемого стиля, принесли им популярность не только в нашей стране, но и за рубежом. Песни Б. Гребенщикова звучали в документальном фильме Алексея Учителя «Елы-палы, или “Митьки” в Европе» (1992). Сегодня каждый из «митьков» занимается индивидуальным творчеством, и единого коллектива с конца 1990-х годов не существует.

Трудно сказать, когда началась дружба музыканта и группы художников, возможно, с работы над упомянутым выше документальным фильмом. Это могло произойти и раньше, поскольку мир творческого андеграунда был достаточно тесен, и если его участники не были знакомы лично, то непременно слышали друг о друге. Свою первую картину Гребенщиков создал, по его словам, в 1976 г.²².

В серии, посвященной вождям мирового пролетариата, Гребенщиков наиболее близок к стилю «Митьков». Названия работ этой серии напоминают лубочные нравоучительные картинки с подробными комментариями. Нечто похожее создал и наивный художник Павел Леонов, героями его картин были «русские путешественники в Африке». В этом отношении весьма познавательны названия картин Гребенщикова, такие как «Вожди мирового пролетариата находят в руинах исчезнувшей цивилизации оригинал статуи “Девушка с веслом”», на которой у под-

²¹ *Шагин Д.В.* (р. 1957) – родился в семье художников В.Н. Шагина и Н. Жилиной. В 1975 г. окончил Художественную школу при АХ СССР. Выставляется с 1976 г. на выставках ленинградских неофициальных художников. В 1984 г. организовал группу, получившую название «Митьки».

²² Необыкновенный концерт. Русские музыканты рисуют и фотографируют. Борис Гребенщиков, Диана Арбенина, Вячеслав Бутусов, Дельфин, Стас Намин, Линда и другие // Выставка / Вст. ст. С. Ефременко. Центр современного искусства «М'Арс». М., 2007. С. 2.

ножия внушительных размеров статуи обнаженной девушки в углой лодчонке плывут, вероятно, Ленин, Маркс и Энгельс. Небо на картине яркого бруснично-розового цвета символизирует, видимо, ядерную катастрофу. На другом полотне вожди мирового пролетариата «убеждают Прометея передать огонь по ведомству партии». В произведении «Вожди мирового пролетариата пьют чай» просматриваются аналогии с типичной композицией грузинского самоучки Нико Пиросмани: перед нами традиционный для этого художника накрытый белой скатертью стол на первом плане, за которым пируют вожди, справа и слева от него мы видим любимых животных художника – льва и овечек. Все действие разворачивается на фоне высоких гор со снежными вершинами и розового неба с желтыми облачками. Словно в подтверждение «кавказской» версии происхождения данного сюжета, Ленин изображен с поднятой вверх шашкой. Пример серийности можно отыскать и в поэтическом творчестве Гребенщикова. Так, героем цикла абсурдных песен раннего «Аквариума» является положительный персонаж Иннокентий: «Иннокентий спасает одну или двух дев», «Иннокентий созерцает светила», «Иннокентий спускается под землю» и т.д.²³

С большой выдумкой и юмором исполнен забавный сюжет, в котором вождь мирового пролетариата – Ленин говорит Адаму о пользе яблок. Маленького роста с мушкетерскими усами и бородкой Ильич изображен вновь с шашкой, а в другой руке он протягивает зеленое яблоко стоящему рядом исполину – Адаму. Красный пейзаж напоминает марсианский ландшафт на фоне синего неба. Среди стихов Гребенщикова есть один, который неожиданно «подошел» по сюжету к описанной картине:

Отец яблок
Пристально смотрит в цветущий сад;
Странный взгляд.
Отец яблок
Слышно движение корней во сне.
Зимы к весне;
Его любви здесь нет...²⁴

²³ Цикл стихов про Иннокентия был написан Гребенщиковым и Маратом Айрапетяном. См.: Поэты русского рока: Б. Гребенщиков, А. Гуницкий, А. Романов, М. Леонидов, Э. Шклярский, А. Васильев. СПб., 2004. С. 13-19.

²⁴ Гребенщиков Б. Отец яблок // Поэты русского рока. СПб., 2004. С. 88.

Если предыдущие полотна имели явные отсылки к разным предшественникам в наивной живописи, то сюжет «Пленение И.В. Сталина ирландским народным героем Фер-Диадом» носит уже совсем фантастический характер. Среди зеленого пейзажа мы видим раскинувшуюся крепость красного цвета, как зритель может догадаться – знаменитый московский Кремль. На первом плане виднеются крошечные фигурки двух борющихся персонажей.

Отчасти произведения Гребенщикова напоминают русские лубки – порождение народной смеховой культуры, отчасти – буддийские изображения из-за определенной цветовой гаммы, опирающейся на яркие голубые и зеленые тона. Герои его картинок – крестьяне, мужички. Гребенщиков близок наивному искусству, однако он лишь играет в наивность, оставаясь при этом весьма образованным человеком. Например «Насыщенная летняя жизнь» изображает бородатого мужичка в красной рубашке и черного медведя, стоящих на ромашковом поле и смотрящих вверх на пролетающего в облаках трубящего ангела с бутылкой. С этим произведением корреспондирует песня из альбома «Библиотека Вавилона» (История «Аквариума», том 4) под названием «Ангел всенародного похмелья»:

Уже прошло седьмое ноября,
Утихли звуки шумного веселья.
Но кто-то движется кругами, все вокруг там, где стою я;
Должно быть, ангел всенародного похмелья.

Крыла висят, как мокрые усы,
И веет чем-то кисло и тоскливо.
Но громко бьют на главной башне позолоченные часы
И граждане страны желают пива.

Бывает так, что нечего сказать,
Действительность бескрыла и помята.
И невозможно сделать шаг или хотя бы просто встать,
И все мы беззащитны, как котят;

И рвется враг подсыпать в водку яд,
Разрушить нам застолье и постелье
Но кто-то вьется над страной, благословляя всех подряд –
Хранит нас ангел всенародного похмелья²⁵.

²⁵ Гребенщиков Б. Ангел всенародного похмелья. Альбом «Библиотека Вавилона (История «Аквариума», том 4)», 1981–1993. Цит. по: БГ. Песни. Единственное полное собрание всех текстов песен Бориса Гребенщикова. 1973–2002. М., 2002. С. 242.

В другой работе «Один Летает» в темном небе проплывает бородатый и босоногий мужичок в тельняшке, держащий в одной руке свечку, а в другой бутылку. Внизу изображена сидящая в кресле обнаженная женщина, а в противоположном углу – крошечная церквушка. Эту картину можно воспринимать как иллюстрацию к песне «Науки юношей» из альбома «Любимые песни Рамзеса IV»:

Науки юношей питают,
Но каждый юнош – как питон,
И он с земли своей слетает,
Надев на голову бидон.
На нем висят одежды песьи;
Светлее солнца самого,
Он гордо реет в поднебесье,
Совсем не зная ничего.

Под ним река, над нею – древо,
Там рыбы падают на дно.
А меж кустами бродит дева,
И все, что есть, у ней видно.
И он в порыве юной страсти
Летит на деву свысока,
Кричит и рвет ее на части,
И мнет за нежные бока²⁶.

Пейзажи Бориса Гребенщикова, в особенности «Природа» осведомленному зрителю отдаленно могут напомнить произведения учащихся ленинградского Института народов Севера²⁷ – уникального учебного заведения, в котором профессиональные художники занимались с представителями малых северных народов, открывая им основы художественного творчества. В частности, произведения Константина Панкова музыкант мог видеть в петербургских музеях и частных коллекциях. Это сходство выражается в горизонтальном построении планов, цветовом решении неба (оранжево-желтого цвета), изображении деревьев с открытой корневой системой.

²⁶ Гребенщиков Б. Науки юношей. Альбом «Любимые песни Рамзеса IV», 1993. Цит. по: БГ. Песни. Единственное полное собрание всех текстов песен Бориса Гребенщикова. 1973–2002. М., 2002. С. 314.

²⁷ Художественная студия при Институте народов Севера (1926–1941) – занималась развитием творческих способностей представителей северных народов, не имевших своей письменности. Творчество наиболее известного ученика К.А. Панкова стало ярким примером наивного искусства.

Возьми снежно-белый холст,
Тронь его зеленым и желтым,
Ослепительно-синим;
Сделай деревья, и они тебе скажут,
Как все, что я хотел,
Становится ветром,
И ветер целует ветви,
И я говорю: спасибо за эту радость,
Я говорю: спасибо за эту радость...²⁸

Достаточно вольное сопоставление живописных произведений Бориса Гребенщикова и текстов его песен вовсе не претендует на определенный подход к этому материалу. Это всего лишь попытка трактовать картины широко известного поэта и музыканта, гуру отечественной рок-культуры. Пытаясь найти общие точки соприкосновения между его картинами и стихами, мы пришли к интересным результатам. Несмотря на явные натяжки, этот метод, на наш взгляд, оправдал себя. Такое сопоставление оказалось не только возможно провести, но тексты песен раскрылись в новой роли комментариев к его, в общем-то, бесхитростной живописи. Как мы уже упоминали, и по стилю, и по колориту раннее творчество Бориса Гребенщикова очень близко произведениям Митьков. Для музыканта также характерно юмористическое отношение к окружающему миру. Картины Бориса Гребенщикова конца 1980 – начала 1990-х годов гораздо ближе работам наивных мастеров, чем картины Виктора Цоя. Если сопоставить Гребенщикова и Цоя как музыкантов, то мы можем констатировать, что Гребенщикоу и в музыке близки фольклорные мотивы, комбинирование этнографических элементов. Цой, в отличие от Гребенщикова, урбанист, новый романтик, сторонник электронной музыки. Цою в его рисунках ближе мотивы городской рафинированной культуры поп-арта, он создавал яркую живопись, ультрасовременную, при этом не лишенную романтизма. В последние годы Борис Гребенщиков увлекся цифровой обработкой фотографий, несколько видов Петербурга было представлено в Москве на выставке «Необыкновенный концерт» в 2007 г.

Александр Васильев (р. 1969) – лидер группы «Сплин» принадлежит к другому поколению питерских рок-музыкантов.

²⁸ Гребенщиков Б. Ангел всенародного похмелья. Альбом «Библиотека Вавилона (История «Аквариума», том 4)», 1981–1993. Цит. по: БГ. Песни. Единственное полное собрание всех текстов песен Бориса Гребенщикова. 1973–2002. М., 2002. С. 242.

Его группа достигла пика популярности в конце 1990-х годов. Он также сам сочиняет стихи и музыку для своих песен, но рисунки его принципиально иные. Возможно, это объясняется тем, что, в отличие от Цоя и Гребенщикова, он не связан ни с какой художественной группой. Общение с художниками для этого автора проходило в несколько иной, скорее финансово-практической сфере: «На картинах я даже делал бизнес, только не на своих, а на куваевских (Олег Куваев – автор мультперсонажа Масяня. – *Н.М.*), было это лет пятнадцать назад. Он их писал тоннами и не знал, что с ними делать. А мне кто-то сказал, что надо отнести их в “Лавку художника” на Невском. 1991 год, сидит реальная комиссия, картины художника принимает. Я им показал куваевские холсты, говорю: “Понимаете, очень надо продать, очень человеку деньги нужны”. Они: “А почему?” Я говорю: “Он инвалид”. “Ну ладно, давай заберем”. И они развесили, и реально все картины были проданы, все до одной разошлись! После этого мы стали носить туда эти картины раз в неделю. Мы в то время все в театре работали и, узнав о моей удачной сделке, все начали писать картины. Нас тогда пять человек в бригаде было, из них трое стали художниками»²⁹.

Свое изобразительное творчество А. Васильев помещает на сайте группы в Интернете, а также в своем публичном дневнике-блоге на Livejournal.com. В самом конце 2008 г. в частной галерее Елены Врублевской в Москве прошла первая персональная выставка музыканта. Помимо работ маслом и нескольких рисунков там было представлено созданное в жанре компьютерной графики видео. В его произведениях присутствует одна постоянная тема – образы странных, иногда страшноватых лысых человечков, больше всего напоминающих инопланетян, которых он рисует на протяжении нескольких лет. Сам автор никак не комментирует свои художественные опыты, поэтому мы взяли на себя смелость сопоставить эти образы с текстом одной из его песен:

Людам и городам
От Земли и до звезд
По горячим губам –
SOS!

²⁹ Необыкновенный концерт. Русские музыканты рисуют и фотографируют. Борис Гребенщиков, Диана Арбенина, Вячеслав Бутусов, Дельфин, Стас Намин, Линда и другие // Выставка / Вст. ст. С. Ефременко. Центр современного искусства «М'Арс». М., 2007. С. 17.

Перекошенный взгляд
Перекрашенный мозг
Всем частотам подряд –
SOS!

Все останется нам
Все отправится в рост
По горячим губам –
SOS!³⁰

В клипе на песню «Скажи, что я ее люблю» герой Саши Васильева встречает «настоящего» зеленого инопланетянина, и в финале сам становится таким же. Таких зелененьких человечков со странными крючковатыми носами и темными глазами без зрачков мы видим на одной из его последних работ 2008 года:

В кольце метро, в дыму у папиросы,
В огнетушителе и в фильме без конца
Я стал меднее купороса
И перекошенной крыльца...³¹

Эти строки позволяют трактовать необычные образы произведений А. Васильева как его аллегорические автопортреты, подобные тем, которые создавал А. Шенберг.

Еще одна картина представляет собой диптих. На фоне каменной набережной и красивой ярко-голубой воды изображены два похожих внешне безволосых персонажа, отличающихся лишь одеждой – мужчина и женщина. На первом рисунке они стоят поодаль друг от друга, а на заднем плане между ними плавает пустая лодочка. На втором рисунке – они сидят в этой лодочке, тесно прижавшись друг к другу. Город вокруг изменился – появились симметрично расположенные розовые башни. Картина называется «Зима будет теплой? Зима будет теплой!» (2008) и посвящена любви, преодолению грустного чувства одиночества в большом городе:

Обнявшись, нам будет быстрее согреться.
Я слушаю, как бьется твое нервное сердце³².

Тема любви и взаимных отношений часто присутствует в музыкальном творчестве А. Васильева, в одной из популярных

³⁰ Васильев А. SOS! // Поэты русского рока. СПб., 2004. С. 393.

³¹ Васильев А. Частушки // Поэты русского рока. СПб., 2004. С. 359.

³² Васильев А. РЭП (Нервное сердце) // Поэты русского рока. СПб., 2004. С. 414.

песен «Сплин» есть следующие строки, словно бы напрямую относящиеся к этой картине:

Ртуть упала,
И листва за окном шелестеть
Перестала;
И вдвоем под одним шерстяным
Одеялом
Остаемся зимовать.
Остаемся зимовать.
Остаемся зимовать.
Вода замерзла. Перебьемся. Зимовать³³.

На вопрос журналиста о том, есть ли связь между его музыкой и картинами, Саша Васильев ответил следующее: «Безусловно. Это уход от реальности. Когда пишешь, отключаешься от связи с внешним миром и перестаешь отвечать на сигналы с третьей от Солнца планеты (при этом связь со второй или седьмой планетами остается устойчивой). На несколько часов, пока ты размазываешь масло по холсту, ты перестаешь существовать. Это великолепное состояние, от которого спустя какое-то время невозможно отказаться»³⁴. Для нашей темы важно подчеркнуть, что для поэта и музыканта занятие рисованием является совершенно особым видом творчества, иным способом познания себя и окружающего мира, занятием для души.

На этом мы закончим краткий обзор изобразительного творчества ленинградских рок-музыкантов, среди которых рисованием занимаются также Эдмунд Шклярский (группа «Пикник»), Илья Черт («Пилот»), Андрей Кагадеев («Ном»), Михаил Башаков, Вадим Курьлев («ДДТ»), Сергей Шнуров («Ленинград»), Диана Арбенина («Ночные снайперы»). Произведения этих музыкантов впервые были представлены на ежегодной выставке новых произведений петербургских художников в 2006 г.³⁵ и получили положительную оценку прессы.

Среди наиболее популярных и актуальных на сегодняшний день фигур отечественной рок-сцены нельзя не упомянуть

³³ *Васильев А.* Остаемся зимовать // Поэты русского рока. С. 395.

³⁴ Лидер группы «Сплин» Александр Васильев: «Я немного выпал из реального мира». Новые Известия. 11.03.2008. Новости@mail.ru. <http://news.mail.ru/society/1647377>

³⁵ Петербург-2005. Ежегодная выставка новых произведений петербургских художников / Каталог выставки / Центральный выставочный зал «Манеж», куратор Л. Скобкина. СПб., 2005.

Андрея Макаревича (р. 1953), окончившего в свое время Московский архитектурный институт. В своих интервью поэт, музыкант и известный кулинар утверждает, что он художник, который увлекается музыкой. По словам Макаревича, он рисовал всегда, однако из-за бурной гастрольной деятельности не имел возможности выставлять свои рисунки. С середины 1990-х годов его произведения начали появляться в частных московских галереях, их стали приобретать наряду с произведениями профессионалов. Макаревич – человек разносторонних интересов, он автор нескольких книг, ведущий телевизионных передач, путешественник. В изобразительном искусстве Макаревич проявляет себя как график: он создает рисунки тушью, монотипии, шелкографии. Его работы, созданные буквально за несколько минут, несут на себе отпечаток стремительности. По словам автора, он специально выбрал такую технику, чтобы вовремя останавливаться, иначе его произведения становятся «замученными». Среди любимых тем Макаревича – рыбы, коты и девушки. Его работы несут черты карикатурности, что выдает иронический взгляд на мир самого автора.

В апреле 2008 г. в Третьяковской галерее (после экспозиции в Русском музее) открылась выставка Андрея Макаревича и его друга питерского живописца Андрея Белле «Анатомия памяти». На ней было представлено 12 крупноформатных работ, созданных в смешанной технике на основе фотографий начала прошлого века. Причиной, побудившей музыканта к созданию этого цикла, стала покупка на блошином рынке в районе Золотого кольца чемодана со старыми фотографиями времен Первой мировой войны. По мнению Макаревича, в них было такое ощущение времени, что захотелось над этим ощущением поработать и его усилить. Фотокамера сегодня превратилась в приложение к телефону, фотографирование – в милую домашнюю забаву. Столетие назад это воспринималось как чудо, освященное особым ритуалом поведения перед камерой, а человек шел к фотокамере как на исповедь. Поэтому в отражении глаз этих людей можно разглядеть все – как они любили, как страдали и радовались, как текла их непохожая на нашу жизнь. Андрей Белле: «Пытаясь извлечь из них (фотографий) давно угасшие чувства, мы желали понять, что же руководило ими в их стремлениях, в их любви, радостях и бедах. Это было тем более интересно, чем больше мы осознавали необратимость процессов развития (а может и деградаци) общества, невозможности понимания большинством наших современников тех материй, которые

были совсем недавно всем так знакомы и близки»³⁶. Выставка Макаревича и Белле не выглядела любительским развлечением двух старых приятелей. Напротив, она смотрелась как высоко-профессионально сделанная экспозиция современного искусства. Именно поэтому автору этих произведений Андрею Макаревичу было так важно презентовать ее в музее, а публика отнеслась к ней с большим интересом.

Обратим внимание на то, что в последнее десятилетие в отечественной культуре значительно увеличилась динамика выставочных проектов изобразительного творчества рок-музыкантов. Выставки их произведений прошли на центральных площадках Москвы и Санкт-Петербурга, в музеях и галереях. В этой связи следует отметить две наиболее крупные экспозиции – выставку в петербургском Манеже (2006) и выставку «Необыкновенный концерт», которую представил музыкальный журнал *Rolling Stone* в модной московской галерее «М'Арс» (2007). Их успех позволяет говорить о том, что художественное творчество рок-музыкантов воспринимается публикой наравне с произведениями профессионалов, а иногда вызывает гораздо больший интерес, поскольку приоткрывает новые грани таланта известного певца и автора песен. В одних случаях, появление живописных и графических произведений музыкантов обусловлено тесным сотрудничеством с профессиональными художниками (например творчество Виктора Цоя или Бориса Гребенщикова), в других – первоначально полученным художественным образованием (каким, например, обладают Андрей Макаревич, Вячеслав Бутусов, Сергей Шнуров), в-третьих – избытком творческой энергии и невозможностью самовыразиться в своем музыкальном творчестве. В отдельных случаях живопись рок-музыкантов является прямой визуализацией их песен (Армен Григорян, «Крематорий»). Кроме уже упомянутых, следует назвать и других сочинителей и исполнителей современной отечественной музыкальной культуры, увлекающихся на досуге разными видами изобразительного искусства: это Стас Намин, Илья Лагутенко («Мумий Тролль»), Дельфин, Илья Барамия («Елочные игрушки»), Линда, Светлана Сурганова («Сурганова и оркестр»), Борис Акимов («The Inquisitorum»), Владимир Иванов («PCP»).

³⁶ <http://www.tretyakovgallery.ru/ru/calendar/exhibitions/exhibitions941/>

Публичность авторов таких произведений делает их желанными гостями в пространствах галерей и музеев, которым не надо тратиться на «раскрутку» никому не известных художников. Напротив, заполучить такого художника для галереи почетно, поскольку автор уже «звезда», его имя известно публике и априори привлекает зрителей. Дополнительный интерес зрителей вызывает и то, что рок-культура, возникшая как альтернативное направление в музыке, предполагает наличие смелых новаторских экспериментов и в живописи. Яркими примерами этому аспекту является творчество западных музыкантов, таких как Пит Доэрти, рисующий кровью, или Мерлин Мэнсон, вдохновленный учением сатаниста Алистера Кроули.

Рок-музыканты, прежде всего, всеми узнаваемые «медийные» лица. Они создатели массовой культуры и одновременно сами являются продуктом масс-медиа, поэтому их творческие опыты оказываются близки и понятны публике, как правило, состоящей из верной аудитории рок-фанатов. Рисунки современных музыкантов и исполнителей становятся атрибутом поп-звезд, они известны и любимы массовой публикой, но по своему художественному воплощению чаще всего они принадлежат любительским практикам, поскольку музыканты – не профессиональные художники, редко оканчивают учебные заведения, предпочитая начинать музыкальную карьеру как можно раньше, не обучаются живописи у других художников, а рисуют по велению души, по наитию, для себя. Им трудно уйти от привычных стереотипов, имеющихся у публики по отношению к изобразительному искусству. Они идут по пути других, незначимых любителей. В данном случае они типичные потребители масскульта, что проявляется в создаваемых ими произведениях. Так, Виктор Цой рисовал плакаты с изображением западных звезд, как и другие наивные художники, например, Александр Белых. Борису Гребенщикову на определенном этапе была интересна наивная живопись, и он с удовольствием ей подражал, как это делала в своих коктейбельских картинах Наталья Северцова, жена известного искусствоведа А.Г. Габричевского. Александр Васильев рисует загадочных инопланетян – наиболее популярных киноперсонажей на рубеже XX и XXI вв. Андрей Макаревич следует «эстетской» гламурной линии в современном искусстве, чаще именуемой салон.

Как видно из приведенных примеров, художественные произведения рок-музыкантов, так же как и их создатели, имеют различную судьбу. Кто-то получает общественное внимание

и коммерческий успех при жизни, а кто-то рисует «в стол» для себя и для узкого круга своих друзей и не стремится к признанию своего живописного творчества в художественной профессиональной среде. Однако популярность музыканта способствует также распространению его самобытного изобразительного творчества, делает последнее известным не только среди фанатов, но в более широком кругу зрителей, происходит постепенное введение в профессиональную художественную среду. Таким образом, мы можем сделать вывод, что изобразительное творчество рок-музыкантов на протяжении второй половины XX в. способствует включению любительских художественных практик в мейнстрим современного искусства.

Мария Каманкина

Время Гарри Поттера: книга – автор – фандом

Смерть пересекает наш мир подобно тому, как дружба пересекает моря, – друзья всегда живут один в другом, ибо их потребность друг в друге, любовь и жизнь в ней всеуши. В этом божественном стекле они видят лица друг друга, и беседа их столь же вольна, сколь и чиста. Таково утешение дружбы, ибо хотя о них и можно сказать, что им предстоит умереть, все же их дружба и единение существуют в наилучшем из смыслов, вечно, поскольку и то и другое бессмертно.

Уильям Пенн. Новые плоды одиночества

В прошлом году закончилось десятилетие (1997–2007), в течение которого выходили в свет тома знаменитой эпопеи Джоан Роулинг. Те, кто приобщился в этот период к Интернет-фандому¹, мог наблюдать любопытные особенности бытования романа, многообразие форм его восприятия, осмысления и творческой переработки, возникновение особой коммуникативной среды и новых способов взаимодействия писателя и его аудитории. Отныне никому не будет дано прочитать эти книги так, как читали их мы, дети эпохи «Гарри Поттера» (ГП), заполняя годы ожидания бурными обсуждениями и дискуссиями, прогнозами, теориями и обильным литературным творчеством. Особенно это

¹ *Фандом (Fandom)* — сообщество фанатов (Fans), поклонников, которых объединяет любовь к чему/кому-либо.

относится к тем, кто вырослел вместе с героями романа. Конечно, поколение детей ГП не повторится (возможно, у них было какое-то особое детство), доступные ныне книги будут прочитаны подряд за короткое время, но при этом утратится обостренное, заинтересованное восприятие, выдержанное и настойчивое на ожидании, как хорошее вино. Поэтому сам факт завершения цикла почти у всех вызвал сожаление, ибо из живого растущего организма история превратилась в нечто застывшее и неизменное.

Во взгляде на произведение Роулинг утвердился ряд расхожих мнений, однако каждое из них имеет свой противоположный полюс:

ГП – это артефакт массовой культуры, но в то же время это уникальное произведение; книга упорно причисляется к детской литературе, однако ее проблематика совсем недетская; Роулинг активно использует сказочные и мифологические клише – и постоянно их ломает, сказочная фактура ложится на психологический роман взросления с весьма политизированным фоном; в основе повествования о герметичном сообществе магов – христианские ценности; книга обманчиво проста, что провоцирует читателя не замечать многослойной системы символов, являющейся ключом к ее смыслу; семь частей эпопеи выстроены с большим композиционным мастерством и представляют законченное целое, но одновременно ГП – это мир, обретший самостоятельное и независимое от автора бытие.

Попробуем посмотреть на это произведение с разных точек зрения.

ГП и массовая культура

ГП не просто является бестселлером, он стал точкой отсчета в мире литературного коммерческого успеха – «больше/меньше, почти как ГП» – Роулинг, кажется, установила абсолютный рекорд по сумме заработанных ею писательских гонораров – и это в жанре детской книги, который не считается прибыльным. Возможно, поэтому почти всех, кто пишет о ГП, волнует прежде всего «секрет его успеха». Но именно уникальность этого успеха делает большинство объяснений малоубедительными.

Социальное бытие ГП имеет все признаки массовой культуры – это явление, как говорится, раскрученное по законам рынка, со всей его атрибутикой – рекламными кампаниями, подогреваемыми ожиданиями, сопутствующими товарами, развлекательной индустрией, пышными презентациями, голливудскими экранизациями и проч.

Подобное положение, к сожалению, пагубно для репутации произведения и нередко отталкивает от него потенциальных читателей. Считается, что глубокая книга по определению не может быть *настолько* популярной и ее не рекламируют так назойливо и вульгарно.

Однако путь к успеху был проложен благодаря достоинствам самой книги, которая безо всякой рекламы стала распространяться подобно эпидемии – и всего через несколько месяцев после выхода в Великобритании права на нее были проданы на аукционе в Америке за \$100 000 – небывалая стартовая сумма для никому не известного автора детской сказки.

Антуан Гиймен, студент из Руана, собрал мнения французских читателей разного возраста о сериале Роулинг². Обращает внимание, что большинство опрошенных стали читать ГП по совету друзей или родственников. Среди моих знакомых тоже нет никого, кто вдохновился бы рекламой, а не чьей-то личной рекомендацией. Случайно попадая на какую-нибудь массовую акцию, читатель, самостоятельно открывший для себя Роулинг, нередко чувствует вполне понятный дискомфорт. Как сказала с возмущением одна девушка, придя в магазин за очередным томом: «Кто все эти люди? Что они здесь делают? Это только моя книга!».

Более общительные поклонники Роулинг, наоборот, получают удовольствие от разных фанатских сборищ – например летом 2007 года в блогах можно было прочесть рассказы о веселых поездках в Лондон за Седьмым томом (первый день продаж). На Пикадилли всю ночь стояла огромная очередь, она двигалась очень медленно, но при этом никто не скучал – люди приехали со всей Великобритании и Ирландии, из Европы и США, они ходили вдоль очереди, рассматривали костюмы героев книги, в которые облачались поттероманы, знакомились, общались.

Но не только способы бытования позволяют отнести ГП к массовой культуре, само произведение несет в себе родовые черты этой сферы.

В основу сюжета ГП положена культурная модель, наиболее востребованная в массовом искусстве, – это повествование о герое, опирающееся на архетипы мифа и волшебной сказки, где герой проходит через ряд испытаний и одерживает победу

² Гиймен А. Мой друг Гарри Поттер. М., 2003.

над силами зла. Эта схема встречается и в детективе, и в боевике, и в фантастике, и в мыльной опере. Образная структура, основанная на противопоставлении света и тьмы, также наиболее архаична и отвечает глубоко присущей человеку потребности разделять мир на две оппозиционные группы, причисляя себя к одной из них. Другая привлекательная сторона сюжета – возможность проникнуть в иную сферу бытия, стать причастным к тайному сообществу.

Своей популярностью книга обязана прежде всего незаурядному дару рассказчика, которым наделена Роулинг. Ее умение создавать особую волшебную атмосферу, ее остроумие, бесконечные восхитительные детали, вплетенные в ткань повествования, динамичное развитие истории с неожиданными сюжетными поворотами, – все это заставляет читать книгу не отрываясь.

Внешняя простота жанрового облика (детская книга/сказка/миф), увлекательный сюжет, игра в литературные и мифологические ассоциации, незаурядный эскапистский потенциал – текст, наделенный подобными свойствами, имеет много шансов стать артефактом массовой культуры.

Успех – понятие довольно безликое, оно оперирует однородными количественными показателями, однако Интернет-сообщество, оставляющее красноречивые свидетельства читательского восприятия, позволяет наблюдать весьма дифференцированную картину. В самом фандоме отношение к творению Роулинг далеко от единодушного восхищения. По мере выхода частей саги все более усиливалась ее критика в среде поклонников – вплоть до сдачи книг в магазин и даже их сожжения слишком неуравновешенными фанатами. Но и в более цивилизованных формах обсуждений и дискуссий произведению и его автору достается по полной программе.

Возможно, одной из причин такой реакции стало нарушение механизмов культурных ожиданий, которые в рамках массового искусства опираются на эстетику тождества изображаемых явлений и определенных художественных моделей и штампов.

Возьмем для примера одного из центральных героев саги – профессора Дамблдора. В начале книги он предстает сказочным волшебником, великим белым магом, наставником главного героя. Он выглядит почти двойником Гэндальфа, Оби-Вана и других подобных персонажей, восходящих к Мерлину. Героями (и читателями) книги он воспринимается как оплот светлых сил,

своего рода Атлант, который держит на своих плечах магический мир Британии. Его гибель в шестой книге становится настоящей катастрофой. Сразу после ее выхода в фандоме появилось множество теорий, доказывающих, что Дамблдор не мог умереть, что, подобно Гэндальфу, он вернется в финале. Однако этого не только не произошло, но в «Дарах смерти» Роулинг решительно низвела Дамблдора с пьедестала, нелестно рассказав о его прошлом. Он предстал перед нами со своими бедами, страстями, пороками, был многими воспринят как ловкий политик, фигура макиавеллиевского типа. Разрушение идеала продолжилось и за пределами книги – уже после выхода всей саги Роулинг поведала в интервью, что Дамблдор был геем и в юности был влюблен в темного мага Гриндельвальда.

Дамблдор, воспринятый в первых частях книги как привычный, хорошо узнаваемый образ-клише, получает человеческое, реалистическое измерение. Оказалось, мало кто был способен пережить эту трансформацию. Простить недостатки рядовому персонажу еще можно, но богоподобной фигуре, воплощающей саму идею добра – никогда, это попрание законов жанра. Поклонники книги были разочарованы, возмущены, разгневаны. В меньшинстве остались те, кому понравилось, что Дамблдор предстал не стереотипным положительным героем, плоским одномерным идеалом, богом из машины, а глубокой неоднозначной личностью. Мифологическая основа этого образа сохранилась, просто она стала не подтверждением стереотипов, а основой для диалога с читателем.

Текст книги скорее всего задуман как многослойный – он подходит для публики, ищущей увлекательного динамичного повествования, однако интересен и тем, кто склонен к аналитическим гуманитарным штудиям.

Первое, на что обычно обращают внимание такие читатели – названия и имена собственные, их расшифровке и объяснению уже посвящены целые энциклопедии.

Например **Albus Dumbledore**: Albus – белый: герой убежден сединой, он белый маг, Albus ассоциируется с «туманным Альбионом», таким образом, имя представляет нам старого доброго волшебника из Англии. **Dumbledore** на англосаксонском – шмель (*англ.* bumblebee): здесь тоже есть и внешняя характеристика – герой любит напевать себе под нос (гудеть как шмель), и сущностная – в алхимии пчела есть символ посвященного,

который умеет извлекать квинтэссенцию и преобразовывать ее в мед. Это напоминает о столь часто акцентированной в романе способности Дамблдора видеть лучшее в людях. Имя можно сложить из *dumb(ly)* – молчаливый, неразговорчивый и французского *d'or* (получается: «молчание – золото», весьма в духе этого героя).

Rubeus Hagrid (лесничий Хогвартса, великан, друг Гарри): **Rubeus** (лат.) – красный (редко употребляется в значении «гигант») – цвет связан с солнечной, огненной, янской энергией; *rube* (англ.) – деревенщина, **Ruby** – рубин. Имя созвучно **Haggard Ruby** – дикий рубин, необработанный драгоценный камень – намек на судьбу Хагрида, превратившего свое магическое образование из-за ложного доноса Тома Риддла. Отсюда также смысл имени **Hagrid** – от *hagridden* – мучимый сомнениями, неуверенный в себе. Роулинг говорила, что в старом английском было диалектное выражение «if you were Hagrid», означающее «провести плохую ночь» – намек на то, что Хагрид – не дурак выпить, и, видимо, провел немало таких ночей.

Tom Marvolo Riddle: **Marvolo Riddle** можно перевести как «непостижимая загадка», однако имя **Thomas**, которое так не нравится этому герою, обозначает «обыкновенный, простой человек», это также прозвище официантов и лакеев (в романе есть еще один Том – бармен паба «Дырявый Котел»). Дамблдор всегда называет Вольдеморта Томом, подчеркивая этим особую субординацию их отношений. **Lord Voldemort** – анаграмма от **Tom Marvolo Riddle**: *vol de mort* (фр.) – полет смерти или *volo mort* (лат.) – хотеть смерти. Ближайшие сподвижники Вольдеморта называются **Death Eaters** (пожиратели смерти, упивающиеся смертью). Так же как и имена богов преисподней, имя Вольдеморта табуировано в магическом мире. Слово «*thomas*» имеет значение «близнец», Вольдеморт – «темный двойник» Гарри. В легендах о короле Артуре упоминается волшебник **Volde-mortist**, пытавшийся убить Мерлина.

Фамилия семейства **Weasley** означает ласка, выдра (*weasel*), понятно, почему их жилище называется Нора (хотя это обычный дом, вспоминается и хоббитская нора, вызывающая ощущение семейного уюта и домовитости, и кроличья нора из «Алисы»). В Ирландии выдра считается неудачливым зверем – Уизли бедны. Ласка – символ плодовитости, миссис Уизли – многодетная мать. Слово «*weasel*» созвучно с «*wizard*» (волшебник) – семья принадлежит к роду потомственных чистокровных магов. Патронус Гермионы – выдра, что маркирует ее как будущего члена этой семьи.

Другой смыслообразующий слой текста связан с аллюзиями, реминисценциями, скрытыми и явными цитатами, отсылками к мировым мифологиям и литературным источникам – их можно обнаруживать и разбирать до бесконечности (особенно это касается родной для Роулинг английской литературы, с которой она находится в постоянном диалоге). Писательница пользуется метаязыком культуры вовсе не для того, чтобы польстить своему читателю в забавной игре отгадывания известных цитат, как полагают некоторые ее критики. Каждый образ имеет свое символическое значение и встроено в продуманную систему аналогий и смыслов. Например собака Хагрида Fluffy (Пушок) – огромный трехголовый пес, он сторожит запретный коридор в Хогвартсе. Хагрид упоминает, что купил собаку у какого-то грека (прямая ироническая отсылка к греческой мифологии). В рамках сюжета это еще один монстр, прирученный Хагридом. Но как страж Аида, Пушок-Цербер маркирует инициацию героя – его первый спуск в Иной мир и первую встречу с Темным Лордом.

Текст романа устроен так, что в нем ничего не говорится и не объясняется прямо. Диалог с читателем ведется через систему намеков, ключей, подсказок, символов, – они могут быть как очевидными, так и двусмысленными, допускающими разные трактовки. Это побуждает додумывать, достраивать недосказанное. Роулинг часто пускает читателя по ложному следу, играя расхожими сюжетными и психологическими клише, типичными представлениями «об очевидном», раздавая одинаковое количество аргументов в пользу двух противоположных ответов. Например даже простой сюжетный расклад – романтические взаимоотношения внутри трио главных героев – разбил фанатов на два противоборствующих лагеря болельщиков разных пар.

Роулинг описывает события с точки зрения главного героя. В начале романа он прибывает в Хогвартс, ничего не зная о мире магов, таким образом мы видим многие вещи глазами наименее информированного персонажа – притом наивного и категоричного. Роулинг не фильтрует и не комментирует увиденное, читатель волен отождествлять себя с Гарри и разделять его эмоции, реакции и заблуждения, или же сделать свои собственные наблюдения и выводы. Роулинг раскрывает многие секреты (в том числе героев старшего поколения – Снейпа и Дамблдора) лишь в финале, когда Гарри достаточно повзрослел, чтобы воспринять сложную информацию и дать ей адекватную оценку.

Один из приемов Роулинг – повторяющиеся характеристики, которые сопровождают появление персонажей романа

и превращаются в их устойчивые лейтмотивы (эта особенность свойственна, например, и романам Диккенса). Однако за подчеркнутой внешней статикой скрываются постепенные, почти незаметные внутренние изменения героев.

Таким образом, Роулинг разными способами выстраивает иерархию уровней восприятия. Сюжет имеет двойное и тройное дно, и часто кажущееся одним означает совершенно другое.

Символизм мышления Роулинг – один из ключей к пониманию ее произведений. Если пойти дальше простых связей со сказочно-мифологическими структурами и лежащими на поверхности литературными аналогиями, язык книги оказывается довольно сложным, насыщенным многослойной символикой, скрытой под поверхностью нарратива. Это требует особых навыков чтения, однако даже для невнимательного читателя, оставаясь завуалированным и невидимым, язык символов создает особую атмосферу, поддерживает и усиливает повествование, воздействуя на глубинные структуры сознания.

Роулинг использует символы природных стихий, цветов, чисел, животных, растений, отдельных предметов, мифологическую, алхимическую символику и т.д. Даже простые, обыденные предметы в контексте книги прочитываются как символы: например мне нравится тема вязаных вещей – лейтмотива семейного тепла и заботы: миссис Уизли вяжет на каждое Рождество своим детям фирменный свитер (в первый же год она дарит такой и Гарри – то есть принимает его как сына, а будущей невестке Флер свитера не достается, потому что Молли не хочет видеть ее в составе семьи; Перси возвращает свитер матери, тем самым подтверждая свой разрыв с семьей); Дамблдор любит разглядывать в журналах образцы для вязания и он же говорит Гарри, что отражается в зеркале Erised с парой теплых шерстяных носков – но это не уклонение от ответа, как думает Гарри, а символ сокровенного желания директора – такого же, как у Гарри – увидеть в зеркале утраченную семью; Гермиона, в надежде помочь домашним эльфам, неумело вяжет для них то ли носки то ли шапки, в символическом прочтении этим занятием подчеркивается ее девичья зрелость, психологическая готовность к созданию собственного семейства (в то время как ее избранник все еще очень инфантилен).

Сцена гибели Дамблдора ассоциирована с картой Таро «Башня, пораженная молнией». Дамблдор (как и фигура на карте)

падает с Астрономической башни. Одно из значений этого образа – грядущее развенчание героя, падение его репутации в глазах магического мира (и многих поклонников книги). Но это символически уравновешивается великолепным взлетом феникса на похоронах директора: «Неожиданно несколько человек вскрикнуло: ярко-белые языки пламени охватили тело Дамблдора и стол, на котором оно покоилось; они поднимались все выше и выше, окутывая тело. В воздухе клубился белый дым, принимая странные формы, – в какой-то момент Гарри с замиранием сердца показалось, что он увидел радостно взрывающегося в небо феникса, однако в следующую секунду огонь исчез. Вместо него появилась белая мраморная могила, скрывающая тело Дамблдора». На похоронах Дамблдор как будто сгорает, многие поняли это как кремацию, однако в «Дарах смерти» он оказывается мирно покоящимся в своей могиле – огонь был лишь символом, связанным с образом феникса. Феникс Фоукс, домашняя птица Дамблдора, олицетворяет основные темы книги. В сцене похорон облик феникса принимает душа Дамблдора, очистившаяся в белом пламени и воспарившая в небеса. Феникс – универсальный символ бессмертия, во многих традициях он обозначает божественность, царственность, благородство, красоту и кротость. В Египетской мифологии феникс считался символом бога Ра и Озириса: «Как феникс пройду я сквозь сферы потустороннего мира», – говорит Озирис в «Книге Мертвых». В христианстве феникс – символ Христа, в раннехристианский период изображение феникса встречалось на погребальных плитах как знак победы над смертью и воскресения. В алхимии феникс соответствует Rubedo и получению философского камня. Награждая Дамблдора подобной символической оценкой, Роулинг недвусмысленно показывает свое отношение к нему.

Можно усмотреть много символического и в троице главных героев: например это выражение идеи единства – герои обладают качествами разных факультетов (Гарри – Слизерина, Гермиона – Рейвенкло) и демонстрируют естественный, творчески продуктивный союз людей разных типов и характеров. Их дружба олицетворяет объединение домов Хогвартса, к которому призывает в смутные времена магической войны Сортировочная Шляпа и сам директор. В более широком смысле трио – экзистенциальный символ единства всего магического сообщества, поскольку составляют этот «расовый» союз чистокровный маг, маг-полукровка и маглорожденная. Согласно исследователю саги Джону

Грейнджеру, Гарри, Гермиона и Рон – это триптих духа, разума и тела, а в аспекте алхимической трансмутации Рон и Гермиона – это алхимическая сера и ртуть (которые работают как катализаторы преобразования героя), а Гарри – алхимический свинец, становящийся философским камнем. По отношению к Гарри его друзья – эта ссорящаяся пара – проекции разных сторон его личности, которые находятся в дисгармонии, эти стороны не смогут уравновеситься, пока Рон и Гермиона не достигнут понимания и согласия. По аналогии с мифами о короле Артуре прообразом троицы детей могли быть основатели Камелота Артур, Гвиневра и Ланселот.

Это лишь случайно взятые примеры, но книга не сводится к набору отдельных образов, поддающихся толкованию, а представляет стройную концепцию, зашифрованную в символах. Подобное устройство текста позволяет снова и снова интерпретировать его, открывать в нем все новые смыслы, даже, возможно, не заложенные сознательно автором.

Замысел Роулинг предполагает особый жанровый синтез. Она соединила мифологическую структуру и роман воспитания, сказочные формы с вполне реалистическим повествованием и психологической прорисовкой характеров. Какие только определения не получают эти книги: детская/авторская сказка, фэнтези, роман, детектив, триллер, эпос, сага, трагедия. Кроме того, от книги к книге, жанровый состав не остается одинаковым, а постепенно меняется. Иногда это может сбивать с толку, поскольку теряется жанровая прозрачность оценки происходящего. Например, признавая ГП прежде всего сказкой, фандом предъявляет к книге множество абсолютно реалистических по смыслу претензий и формально логических упреков. Почти на любом поттеровском сайте найдется раздел, в котором дотошные фанаты коллекционируют сюжетные нестыковки, логические промахи, ошибки, противоречия, упущения (как им кажется) любимой писательницы. Однако заданные Роулинг правила игры предусматривают и простор для ее неистощимой фантазии, и нарушение реализма повествования, и рояли в кустах. Таким образом, совмещение разных жанровых принципов приводит к тому, что сказку пытаются истолковать чисто логически, устранив ее «священную» необъяснимость.

Произведения массовой культуры могут быть поверхностны, одномерны, семантически бедны, однако в них всегда соблюдается четкая структура и законы повествования, определяемые

жанром. Отдавая предпочтение приключениям, мелодраме или детективу, читатель/зритель, заранее настроен на что-то вполне конкретное. С этой точки зрения ГП противоречит стандартам масскульта, ибо Роулинг нарушает множество неписаных правил и жанровых канонов, а созданный ею текст обладает многомерностью и глубиной.

Это подтверждает и богатая исследовательская традиция, сложившаяся за годы выхода эпопеи. Условно можно разделить интересы фандома на прогностические и собственно научные. В первом случае речь идет о значительной части поклонников ГП, для которых главный интерес состоял в ожидании продолжения, – дискуссии на форумах разворачивались в основном вокруг сюжетных тайн и романтических отношений героев. Когда вышел последний том, интрига была исчерпана. Об этом красноречиво свидетельствует судьба сайтов: одни сразу прекратили существование, другие постепенно пустели и словно паутиной зарастали спамом, третьи продолжают жить на сухом пайке околосредовой жизни – интервью Роулинг, светская хроника, съемка фильмов, жизнь и карьера полюбившихся актеров и прочее. Эти развлекательные, гламурные ресурсы воспроизводят дух и стилистику массовых СМИ и демонстрируют определенный тип читателей и их потребности.

Данте писал о необходимости увидеть разные уровни смыслов его «Божественной комедии»: сюжетный, моральный, уровень политических и теологических аллегорий, и, наконец, мистический. Эта иерархия понимания отражается в традиции анализа текста Роулинг. Интерес большинства читателей, действительно, ограничивается сюжетом и моральной оценкой поведения героев. Те, для кого это было главным, недооценивали идейно-смысловое наполнение текстов, которое постепенно разворачивалось перед читателем и уже в шестой, и особенно финальной книге оказалось доминирующим.

Исследовательское направление развивается как фрагментарно – на отдельных ветках форумов, постах в личных блогах, так и систематически – в авторских колонках, на специальных сайтах, где книги Роулинг анализируются серьезно, где складываются определенные традиции их изучения. Фанфикшн (литературное творчество на основе оригинального произведения) возникает на любом по качеству материале, а живая исследовательская традиция – нет. Это редкость и удачная судьба для произведения, ибо пока длится процесс толкования книги, в определенном смысле продолжается и ее творение – каждый интерпретирующий как бы вновь создает, дописывает ее.

Итак, бытование книг Роулинг в фандоме показывает, что они существуют в двух ипостасях – как массовый текст и как элитарный текст. В первом случае текст воспринимается и оценивается через представления и стереотипы аудитории массовой культуры. Во втором – как серьезное произведение, как современная классика. Известно, что мнения, сформированные в узком кругу, могут впоследствии становиться общепринятыми.

Деление культуры на области относительно: популярными и финансово успешными могут стать разные произведения – как случайные однодневки, так и те, которым суждена долгая жизнь и которые со временем переходят в разряд, условно выражаясь, высокой культуры.

XX век дал немало подобных примеров.

Джо

Дж.К. Роулинг (Джоан, Джей Кей, Джейк, ДжоКеР), для друзей – Джо

Автора популярного артефакта также неизбежно преследуют стереотипные обвинения – по отношению к Роулинг они звучат постоянно: ее книги якобы сознательно основаны на беспроектных сюжетных клише, ее сериал возник как эксплуатация успеха первой книги, ее интервью, полные интригующих намеков и ловких умолчаний, направлены на подогревание интереса публики и т.д.

Но Джо совершенно не похожа на этот образ. Даже если ничего не знать о ней самой, ее отношение к успеху, к назойливым СМК вполне определенно демонстрируют сатирические персонажи романа – карикатурно самовлюбленный и жаждущий славы Гильдерой Локхарт и охотница за сенсациями журналистка Рита Скитер.

Знакомство с самой Джо, доступное нам благодаря ее официальному сайту, фильмам, беседам с читателями и интервью, многое проясняет в ее книгах, нередко подтверждая смутные догадки и плохо доказываемые впечатления.

Одно из них – ощущение живого творчества, которое не может иметь своим источником столь суетные вещи, как жажда признания и денег. Неоднократно и в разных вариациях говорилось о том, что настоящий писатель никогда не создает свои книги полностью самостоятельно, возможно, их эйдосы существуют в ином измерении и открываются ему; книга не только пишется,

но и хочет быть написанной. Джо иногда немного об этом говорит, например о замысле романа: «Я ехала в поезде из Манчестера в Лондон и глядела в окно на каких-то коров, и вдруг мне пришла мысль о мальчике, который не знает, что он волшебник, и едет в волшебную школу. Я не понимаю, откуда это взялось. Может быть, это была идея, блуждающая по поезду в поисках кого-то, и мой разум оказался свободен, поэтому она решила показаться именно мне... Я не могу описать волнение тому, кто не пишет книг, но это было невероятно радостное чувство, которое возникает, когда вы только что встретили кого-то, в кого могли бы влюбиться. Это был тот же восторг, тот же блистающий свет».

Джо начала писать ГП в 1990 г., первая книга вышла в 1997. За эти семь лет не только сложились образы главных героев, основная сюжетная канва и концепция романа, но был создан целый мир, тщательно, детально продуманный. Например, Джо написала подробную историю каждого персонажа, даже фонового, просто упомянутого пару раз; объем набросков о дементорах достигает отдельной книги; многие главы и сцены, развивающие побочные линии сюжета, были отвергнуты и не вошли в окончательный вариант и т.д. (этот материал должен стать базой для «Энциклопедии ГП», обещанной читателям Роулинг). Вероятно, в этом одна из причин, почему мир магической Британии кажется настоящим, подлинным. В самом конце эпопеи Роулинг поместила многозначительную фразу – на вопрос Гарри: «Это реальность? Или это происходит в моей голове?» Дамблдор отвечает: «Конечно, это происходит в твоей голове, Гарри. Но почему от этого оно перестает быть реальностью?» Это важная философская позиция Роулинг, согласно которой можно поставить под сомнение противопоставление действительности и вымысла. Для Джо как для художника творимый словом мир есть реальность³.

Другое впечатление, столь же неконкретное и трудно доказуемое, – мощная энергетика, не меньше, чем сюжетная занимательность, определяющая воздействие текстов Роулинг. Ее книги насыщены скрытыми автобиографическими флюидами. Есть моменты, где это чувствуется особенно ясно. Например

³ Тезис о неразличимости фантазии и реальности является одним из важных оснований теории З. Фрейда, для которого бессознательное было истинной психической реальностью, равноценной действительности внешнего мира.

в «Философском камне» меня поразила сцена у зеркала. Тогда я ничего не знала о Джо, но возникло ощущение, что так пронзительно можно написать о чем-то глубоко пережитом, личном. Это, действительно, так и оказалось – эпизод был создан через полгода после того, как умерла от рассеянного склероза мать Роулинг, идея зеркала Erised отразила тоску Джо по маме, постоянное желание ее увидеть. Эта ранняя потеря оказала значительное влияние на книгу. По крайней мере две сквозные темы тесно связаны с ней – тема смерти, по сути основная в ГП, и тема материнской любви.

Тяжелая депрессия Джо (от которой она лечилась почти год), персонифицирована в фигурах дементоров – существах, поглощающих надежду и радость, погружающих душу человека в отчаяние и бессилие. В этом состоянии Гарри (как, наверное, и сама Джо) слышит предсмертный крик матери.

Еще одну депрессию Джо предстояло пережить, когда она закончила последнюю, седьмую, книгу. На своем сайте она написала: «Чарльз Диккенс сказал лучше, чем это смогла бы сделать я: “Возможно, читателю необязательно знать, как печально откладывать в сторону перо по окончании двухлетней работы или что чувствует автор, когда он гонит какую-то часть самого себя в этот мрачный мир, когда толпы фантомов его воображения покидают его навсегда”. В ответ на это я могу только вздохнуть: “А как насчет 17 лет, Чарльз?”» Джо говорила, что «первые дни были просто кошмарными». «В случае с седьмой книгой было огромное чувство потери. Я не могла поверить, что все закончилось. Понимание этого заняло у меня недели. Я была готова, я знала, что это будет больно, и эта боль была огромной».

В интервью и фильмах о Роулинг мы можем видеть, с какой увлеченностью, энтузиазмом, любовью она рассказывает о своих героях и своем вымышленном мире. Именно творческое горение и духовная энергетика позволяют Джо получать столь глубокую и искреннюю эмоциональную отдачу своих читателей.

ГП как детская книга

Я никогда не воспринимала ГП как детскую книгу. Однако отнести это произведение к детской литературе есть все основания: во-первых, одним из его главных жанровых компонентов является сказка, и при желании в нем нетрудно отыскать большинство функций волшебной сказки, описанных В. Проппом; во-вторых, героями книги являются дети, а ведущим компонен-

том сюжета – процесс обучения в школе; наконец, книга стала детской по факту ее важнейшей читательской аудитории. Умение писать хорошие книги для детей – поистине дар Божий, ибо дети – лучшие читатели, они все воспринимают всерьез, без скепсиса, и это позволяет им поверить в интригу и в полной мере насладиться повествованием (эта способность иногда сохраняется и в зрелом возрасте).

Однако книги не являются только детскими, поэтому Джо приходится выслушивать немало претензий об их недопустимой жестокости и мрачности. После выхода «Даров смерти», например, появился фанфик в духе греческой трагедии, в котором обыгрывалось множество смертей персонажей саги. Он начинался так:

Берег Стикса. Возле домика Харон починает лодку. Вдруг раздается хлопок, и на берегу появляется толпа персонажей Роулинг. Все шумят и толкаются, разглядывают друг друга и ищут своих.

Харон

Ах, Вельзевул тебя за глотку!

Откуда вы взялись, народ?

Ведь у меня всего лишь лодка,

А нужен целый теплоход!

.....

Как много вас... а ну-ка, в ряд...

Вы из «Молчания ягнят»?

Ремус Люпин

Нет, мы из детской сказки.

Джо не раз рассказывала, как ей приходилось испытывать неловкость перед своими юными читателями из-за гибели их любимых героев: «Я помню, как перед выходом “Феникса” ко мне подошел мальчик и попросил: “Пожалуйста, не убивайте Хагрида, Дамблдора или Сириуса”. Такой был милый малыш. У него тоже были проблемы в прошлом. И вот он, представляете, буквально говорит мне: “Не убивайте тех, кто заменил Гарри отца”. А я-то знаю, что уже сделала это. Я уже убила Сириуса. Не буду отрицать, что когда я смотрела ему в глаза, то чувствовала себя просто ужасно». Или еще: «В ночь начала продаж книги я встретила пару, одетую как Люпин и Тонкс, и я буквально сгорала со стыда, когда подписывала им книжки!»

Одна из примечательных особенностей книг Роулинг в том, что ее герои взрослеют, и по мере их изменения проис-

ходит постепенная жанровая модуляция – от сказки к чему-то другому (истории войны? роману воспитания? описанию мученического пути, напоминающего жертву Христа?). В «Философском камне», когда мы впервые попадаем в Косой переулок и Хогвартс, все выглядит необычным и сказочным, волшебной кажется сама атмосфера книги, однако понемногу быт британских магов становится привычным и начинает восприниматься как реальность, лишь слегка приукрашенная. Это имеет под собой основание, поскольку языческие традиции, колдовские ритуалы, магические практики, друиды, ведьмы, алхимики – все это не является выдумкой (современные колдуны даже делают замечания Роулинг, например, о том, что у нее неправильно отражено положение метлы при полете).

В «Дарах Смерти», в качестве финального знака жанровой трансформации, появляется сборник «Сказки Барда Бидла». Гермiona читает вслух одну из них: сказка в сказке дает эффект сопоставления – и одна сказка убивает другую, на фоне классического сказочного образца события книги воспринимаются как реальность.

Эта жанровая утрата оплакивалась многими поклонниками. Вот характерная цитата с форума: «“Гарри Поттер”, увы, перестал быть сказкой окончательно. Сказка – лишь сверкающий прекрасный налет тонкого и опасного льда над мрачной и губительной бездной. И нет конца моей тоске по темным и теплым рождественским вечерам, и детским открытиям в новом мире...»

Взросление и потеря сказки – процессы синхронные. В первых книгах мы видим происходящее глазами ребенка – это ясный, цельный, прямолинейный, четко поляризованный взгляд на мир, соответствующий сказочным архетипам: любящая мать и злая мачеха, храбрый герой и подлый враг, ненавистный воспитатель и мудрый наставник. Сказочно-мифологические клише принадлежат детству человечества, и каждый с младенчества впитывает их. Однако, взрослея, человек должен преодолеть это простое и удобное мировосприятие – изжить категоричность, принять чужое, преодолеть предрассудки и страхи, лишиться иллюзий, постичь смысл любви. Примерно по такому пути, с разными индивидуальными вариациями, движутся юные герои Роулинг.

Спектр духовного роста Гарри неоднороден – с самого начала это «старая душа» (по словам Джо), ребенок отмечен судьбой, он проходит через тяжелые испытания и поэтому рано взрослеет.

При этом во многих отношениях он долго остается незрелым – его эмоциональные реакции, взаимоотношения со сверстниками, непримиримость, неспособность отказаться от своего мнения – чисто подростковые. Однако характер Гарри все время эволюционирует, его взгляд постепенно проясняется, он начинает замечать оттенки, противоречия, относительность моральных дефиниций – зло оказывается не столь страшным, а подчас и мелочным, добро не абсолютным и не безгрешным. Так, Дурсли, которые в детстве воспринимались Гарри как жестокие мучители, стали для него ограниченными нелепыми обывателями, достойными жалости, а непоколебимая вера в мудрого всемогущего Дамблдора, напротив, подвергалась суровому испытанию. Однако Гарри не отступает от своего духовного отца, он продолжает любить и уважать его, принимая его недостатки и слабости. Это осмысленное, взрослое чувство.

Итак, образы книги выходят, вылупляются из тесной оболочки архетипов и превращаются в живых неоднозначных людей. Жанр сказки разрушается – сама книга словно «растет» вместе с героями. Путь взросления показан через повторение ребенком общечеловеческого пути, через преодоление им ограниченности мифов. Причем это раскрыто одновременно и психологическими и жанровыми средствами.

Известно, что книги Роулинг читают люди всех возрастов, это даже отражает традиция их издания с двумя вариантами обложек: более яркой – для детей, и неприметной – для взрослых. Этот факт фиксирует психологическое разделение на разные читательские группы, в каждой из которых существуют свои представления о том, что престижно или неприлично читать. В данном случае взрослые читатели ГП, вероятно, ощущают себя сообществом эксцентричных людей, покушающихся на объект, вовсе для них не предназначенный. Между тем, в исторической ретроспективе, аудитория мифа и сказки долгое время была единой и не делилась по возрастным категориям. Специальная литература для детей возникла не так уж давно. Гёте писал в «Поэзии и правде» о временах своего детства: «Тогда еще не были в заводе собрания детских книг. Старики сами были еще настроены достаточно по-детски, и им было нетрудно передавать свои знания подрастающему поколению...» В наши дни функцию создания единого художественного пространства для людей разных поколений берет на себя массовая культура. Например фильмы «для всей семьи» – одна из жанровых разновидностей популярной

кинопродукции. Очень часто именно сказочно-мифологический материал, активно используемый массовой культурой, ложится в основу таких произведений.

Литературная сказка также имеет большие шансы распространить свое влияние на взрослую аудиторию. Подобных случаев немало, в частности, в английской литературе, с ее богатыми традициями авторской сказки. Например «Алиса» для ребенка является веселым развлекательным чтением, а для взрослых полна скрытых посланий, интерпретированных психологами, физиками, философами, лингвистами. Возможно, Роулинг, подобно Льюису Кэрроллу или Джеймсу Барри, имела своего маленького слушателя – дочь Джессику («самого преданного фаната ГП»), в то же время Джо не раз говорила, что книги о ГП писались ею исключительно «для себя», и возраст предполагаемого читателя определяется формулой «столько же, сколько и мне» (от 25 до 40). Так или иначе, книги о ГП стали семейным чтением и образовали еще одно культурное поле, объединяющее разные поколения. Писательнице неоднократно рассказывали об этом ее поклонники.

Книга, интересная и детям, и их родителям, все-таки неодинаково понимается ими. Перечитывание любимых произведений свидетельствует о том, что в зависимости от возраста актуализируются разные пласты содержания, иначе воспринимается одна и та же информация.

Интернет-фандом ГП дает нам широкую панораму всевозможных прочтений. Любопытным в этом плане оказывается специфически подростковый слой книги – он столь же бурно и заинтересованно обсуждается целевой аудиторией, сколь, как правило, безразличен взрослым. Роулинг тщательно описывает взросление детей. Эпическое пространство в семь книг позволяет делать это постепенно, неспешно. Не меняя радикально своих героев и даже подчеркивая присущие им особенности повторяющимися лейтмотивами, она показывает развитие их чувств, мышления, характера. События одной книги охватывают год, а в пубертатном возрасте это – целая жизнь. Острота и сложность переживаний часто опережает у подростков способность к их осмыслению, накопленные изменения проявляются не сразу – и поэтому иногда кажутся неожиданными.

С одной стороны, молодые читатели высоко оценивают психологическую достоверность Роулинг в описании их мира, понимании их проблем. С другой, бурно и негативно реагируют на «взросление» книги. Ибо взросление – своего рода предательство

самого себя. Переступая порог зрелости, человек приобретает другое сознание и забывает себя-ребенка, поэтому впоследствии так плохо понимает собственных детей. Роулинг пишет как бы анти-Питер Пэна, и в восприятии описанных ею процессов, как в зеркале, отражается болезнь роста ее читателей, их мучительное нежелание расставаться со сказками, иллюзиями и идеалами.

Таким образом, источником критики Роулинг в фандоме является не только нарушение механизма стереотипных ожиданий, присущего массовой культуре, но и разочарования непозрелых детей и инфантильных взрослых.

ГП в России и на Западе

Отношение, которое сложилось в России к ГП, весьма отличается от западного, и его трудно назвать доброжелательным. Общая тональность высказываний простирается в диапазоне от полного презрения до снисходительного одобрения, и редко поднимается выше. Журналисты выражают стойкое пренебрежение, исследователи разбираются в основном с причинами популярности, а любители из среды интеллигенции сопровождают положительные высказывания извиняющейся интонацией. Интернет-фандом – единственная возможность встретить единомышленников, ибо в реальном окружении их найти почти невозможно. Анализ этой ситуации мог бы послужить отдельной темой, отметим здесь лишь некоторые причины.

В отношении к ГП проявилась типичная для России реакция на западную культуру, сложившаяся еще в СССР. Принизить, разоблачить то, что пользовалось успехом на Западе, было традиционной функцией СМИ, отработанной в период жизни за железным занавесом (можно вспомнить многочисленные примеры из области популярной музыки, начиная с джаза), и хотя мы живем в другое время, недоверие к западной культуре и западной системе ценностей осталось, поэтому и традиция оказалась столь живучей – аргументы, стиль, лексика критических статей (за вычетом лишь идеологической риторики) прекрасно узнаваемы. СМИ оказывают заметное влияние на формирование общественных установок и оценок, в то время как рисуемая ими картина нередко напоминает отражение в кривом зеркале, или грязное стекло, через которое приходится видеть предмет. Однако официально отвергаемые артефакты все равно находят своих сторонников, особенно это касается более непосредственной и эмоциональной подростковой и молодежной среды – и должно

пройти определенное время, чтобы позитивная оценка проникла в среду экспертов, профессионалов. Такова была судьба группы «Битлз» в России, с которой вполне сопоставима и нынешняя судьба ГП, повторяющая общую схему адаптации текста чужой культуры.

Именно чужеродность является важной причиной неуспеха ГП, ибо для российского читателя остается закрытым, непрочитанным существенный пласт информации. Отчасти это определяется потерями перевода: с утратой родного языка книга лишается и особой английски-волшебной атмосферы, и важного смыслового слоя, связанного с языковым юмором, семантикой имен и названий: вместо остроумных, благозвучных, многозначительных слов мы получаем уродливых и бессмысленных словесных монстров (Пуффендуй, Долгопупс, Когтевран). Гарри назвал свою сову Hedwig (по замыслу Роулинг все совы имеют скандинавские имена): эта трогательная деталь связана с тем, что средневековая святая Ядвига Силезская – покровительница сирот. В русском переводе сову зовут Букля (вероятный ассоциативный путь переводчика: Hedwig = head (голова) + wig (парик) – имя, не только лишенное смыслового подтекста, но и весьма странное в качестве выбора мальчика. Подобных примеров множество. Стремление фандома создать перевод, адекватный оригиналу, вылилось в большое любительское движение, не угасающее до сих пор. Например, сразу после выхода финальной книги, команда сайта *Potter's Army* затеяла масштабный проект по новому переводу всех книг Роулинг⁴.

Помимо языковых проблем, большинство аудитории далеко и от культурного контекста ГП. В книгах с плотным ассоциативным пространством игра в узнавание всегда доставляет особое удовольствие, подтверждая собственную причастность к определенной культурной традиции – так мы читаем Акунина, вовлекаясь в предложенную игру ассоциаций с хорошо знакомой русской литературой XIX в. Для англоязычных читателей (в отличие от наших) очевидны не только литературные параллели ГП, но и другие намеки, смыслы, аналогии, рассеянные в тексте, связанные с бытом и национальными традициями, особенностями британского образования, историей, политикой и т.д. Возможно, в будущем текст Роулинг обрстет комментариями наподобие «Алисы», сейчас эта традиция уже начинает складываться в рамках любительских переводов.

⁴ <http://www.potters-army.net/>

Русско- и англоязычные фаномы, посвященные ГП, весьма различаются: как в подходе к текстам Роулинг, способам их прочтения и интерпретации, так и в стиле мышления, ведения дискуссий, самой атмосфере, которая царит на форумах. Например, в отличие от английского фандома, у нас не сложилось развитой исследовательской традиции, хотя есть интересные обсуждения на сайтах, содержательные посты в блогах. Отметим одну работу, выделяющуюся на этом фоне своей фундаментальностью и влиянием в российском фандоме – это «Большая игра профессора Дамблдора»⁵, более известная как БИ. Ее авторы – Anna&Catherine – две дамы среднемолодого возраста (врач и директор турагентства). Их труд (который содержит более 30 а.л.) отмечен целым рядом достоинств: тщательностью анализа, изящной логикой, удачными психологическими характеристиками персонажей, гладким легким стилем, чувством юмора, он также интересен как образец любительского исследования, не связанного с какой-либо методологией или традицией (и даже презрительно их отвергающего).

Скрупулезно разбирая первые три тома, главу за главой, авторы видят события книги отнюдь не глазами главного героя, но показывают их изнанку, их скрытый смысл, недоступный пониманию ребенка. При этом отдельно взятые факты, кажущиеся случайными эпизоды, реплики, поступки складываются в единую причинно-следственную картину, где все продумано, закономерно и объяснимо. Постепенно перед нами раскрывается некий План, все нити которого сходятся в руках Директора, более или менее успешно манипулирующего остальными персонажами. Все, что считалось в фандоме сюжетными нестыковками, промахами автора, было отнесено на счет читательской наивности и глупости. Для многих фанатов БИ стала откровением, позволила им иначе увидеть текст Роулинг (или даже прочесть совсем другой роман).

Основная идея, положенная в основу БИ, была озвучена уже в финале первой книги – Дамблдор знает обо всем, что происходит в Хогвартсе, он преследует свои цели и дирижирует событиями. При этом остается непонятным, какова мера и способ его влияния. Пытаясь ответить на эти вопросы, авторы БИ опираются преимущественно на логику и здравый смысл, под их пером произведение Роулинг превращается во вполне реалисти-

⁵ <http://big-game.livejournal.com/>

ческий опус (один из сомнительных путей толкования символических сюжетов и образов), где Директор осуществляет свои намерения посредством работы гипотетической команды, у которой все спланировано, схвачено, отрепетировано. Авторы так увлечены этим замыслом, что начинают создавать свою версию ГП (порой имеющую мало отношения к оригиналу), подгоняя под заданную идею любые факты, выдавая за доказательства не только предположения, но и сценки-диалоги собственного сочинения, в которых представлено то, что происходит за кулисами событий. Получается исследование с элементами фанфика (или игра в игру Дамблдора). В целом подобный тип сочинения вполне правомерен, так же как и данное индивидуальное прочтение книг Роулинг. Возможность разных трактовок ГП зависит от того, к какому жанру отнести роман и кем считать Дамблдора – если принять Директора за обычного человека, пусть даже очень умного и дальновидного, для него будут вполне естественны интриги, подслушивания, организация сети наблюдателей, манипулирование своими сотрудниками (вплоть до вкладывания в их уста правильных реплик). Богу, или магу высокого уровня, это не нужно, ему помогают сакральные знания, пророческий дар, понимание закономерного хода вещей, умение улавливать и использовать случайности. Союз Гарри и Дамблдора напоминает традиционный мифологический тандем: король–герой (маг–король) – в этой паре одно лицо является неактивным, но действенным, а другое, наоборот – активным, но недейственным (например, король (друид, маг) может не принимать участия в сражении, но его присутствие обеспечивает победу).

Независимо от согласия с основной концепцией, БИ содержит много интересных и тонких наблюдений, это урок внимательного талантливое чтения. Но, несмотря на свои достоинства, работа не получила никакого развития в фандоме, она осталась единичным и самодостаточным явлением, созданным для удовольствия его авторов и читателей, разделяющих их точку зрения.

В англоязычных странах, для которых ГП – родное культурное явление, его функционирование отмечено более здоровым балансом между истинными фанатами и обычными поклонниками, умеренными и суровыми критиками, профессиональными и любительскими исследованиями, высокими оценками специалистов и настоящими врагами (к ним относится, например, американский литературовед Гарольд Блум (Harold Bloom), известная английская писательница Антония Байетт (Antonia S. Byatt), не говоря о Папе Римском). Но главное, уже сложилось отношение

к ГП не как к *sui generis*, а как просто к одной из очень хороших книг. Эту позицию декларирует, например, Джон Грейнджер⁶, создавший научный сайт «Профессор Хогвартса»⁷, близкий мне по пониманию ГП и стилю его интерпретации. Джон является автором ряда книг, среди которых «Looking for God in Harry Potter» (2005), «Who Killed Albus Dumbledore?» (2006), «Unlocking Harry Potter: Five Keys for the Serious Reader» (2007). Сейчас, по его словам, он упорно трудится над расшифровкой «Даров смерти». Первым итогом стала недавно вышедшая монография «The Deathly Hallows Lectures» (2008)⁸. Сайт Джона – хорошо налаженный дискуссионный клуб, где в спокойной, доброжелательной и продуктивной манере обсуждаются предложенные им или предлагаемые его гостями темы. Подобный проект является прекрасным инструментом для исследователя, сумевшего создать своего рода виртуальную творческую среду, горячо заинтересованную в его изысканиях, живо откликающуюся на любой пост.

ГП как миф

Аргументы большинства критиков Роулинг вращаются вокруг того, что созданный ею мир не является оригинальным, так как основывается на известных мифологических клише (действительно, мифологическая семантика образов и сюжетных линий легко прочитывается, именно с нее чаще всего начинают исследовать ГП). Однако подобный упрек вряд ли сегодня может быть обращен, например, к Толкину, который, так же как и Роулинг, использовал в своем произведении различные мифологии. В ГП переплетены античная, британская, кельтская, германо-скандинавская, египетская мифологии, библейские и евангельские мотивы.

⁶ John Granger (его фамилия случайно совпала с фамилией главной героини сериала Гермионы Грейнджер) – по образованию филолог, изучал классические языки и литературу в Чикагском университете; преподает английский, латынь, журналистику; служил шесть лет в американской морской пехоте; диакон Греческой православной церкви; является отцом семерых детей (в одном браке). К «Гарри Поттеру» обратился под влиянием своей дочери – начал читать с предубеждением, но быстро увлекся и стал горячим поклонником, а затем исследователем творчества Роулинг.

⁷ <http://hogwartsprofessor.com/>

⁸ Поиски Бога в Гарри Поттере; Кто убил Альбуса Дамблдора? Открывая Гарри Поттера: Пять ключей для серьезного читателя; Лекции о «Дарах смерти».

Смешение мифов разных времен и народов в сочетании с опытом собственной мифологизации – распространенный прием в искусстве XX века. Сам миф – это совокупная информация, плод переработки множества версий, историй, вариантов, касающихся какого-либо лица или события. Литературные памятники, созданные на базе свода мифов такими авторами, как Томас Мэлори, Снорри Стурлусон, Элиас Леннорт, становятся одной из основ национальной культуры, придают ей целостность, постоянно пересказываются, переосмысливаются, обновляются. Произведения, подобные «Властелину колец» или «Гарри Поттеру», способны вызвать бурный отклик, так как писатель, словно плугом, вспахивает глубокий пласт нашего подсознания, вступает в диалог с мифологичным по своей природе мышлением. Известно, что в древности мифы рассматривались не как отражение действительности, а как сама действительность, и даже как ее источник («В начале было слово...»), возможно, поэтому восприятие повествования, основанного на мифе, связано с верой в его реальность (буквальную или метафорическую) – будь то Средиземье или Хогвартс. Наличие в произведении целостной системы мифологических представлений позволяет возвыситься над обыденностью, поместить события и героев в масштабный контекст.

Многообразие мифологического материала в ГП можно свести к двум главным мифологемам: миф об умирающем и воскресающем боге и путешествие героя. Сама композиция книги отражает соединение этих паттернов – она циклична и одновременно имеет сквозное сюжетное развитие, при этом каждый этап повторяет структуру пути в целом (согласно закону о тождестве макрокосма и микрокосма). Цикличность саги, синхронизированная с чередой школьных лет, подобна мифу о вечном возвращении, который ассоциируется со сменой времен года, земледельческим кругом, звездным календарем, в этом мифе отражена диалектика жизни–смерти–возрождения, связанная с ритуалами жертвоприношения. Согласно логике великого круга в конце каждого года Гарри проходит своего рода инициацию, связанную с путешествием в Иной мир, встречей со смертью и возвращением. Сага начинается и заканчивается добровольным самопожертвованием: в первой книге жертва приносится матерью Гарри во имя любви к сыну, в финальной – самим Гарри во имя спасения всего мира британских магов. Гарри, как трагический герой, носит в себе патологию волшебного мира (часть души Вольдеморта), поэтому он становится искупительной жертвой за гре-

хи магического сообщества, своего рода «козлом отпущения»⁹. Повторение им материнского подвига логично вписывается в контекст архаичного мифа о вечном возвращении, связанного с образом богини или Великой Матери, в то время как миф о героическом странствии ассоциируется с мужским началом – с Небесным отцом и солярным героем.

В образе Гарри, который, как и герой мифа или эпоса, является центром повествования, наиболее последовательно соблюдены маркеры мифологического архетипа: чудесное рождение, которому предшествует пророчество, отличительный знак (шрам на лбу), по которому узнается герой, попытка главного врага уничтожить его в раннем возрасте, сиротство, годы, проведенные в пассивности, в сокрытии, в неведении своего происхождения, необыкновенные способности, проявляющиеся уже в детстве, затем период активности, связанный с выполнением некоей миссии, включающей героические поступки и подвиги, обретение волшебных помощников, путешествие в потусторонний мир, столкновение с хтоническим темным началом и борьба с ним, воцарение и женитьба.

Под этот абрис подходит большинство известных мифологических героев, а наличие отдельных деталей позволяет выстроить аналогии с конкретными мифами. Например много общего с сюжетами Артуровского цикла: пара Артур–Мерлин аналогична паре Гарри–Дамблдор, схожи мотивы меча (Экскалибур/меч Годрика Гриффиндора), мантии-невидимки, рыцарей Круглого стола (Армия Дамблдора, созданная Гарри на пятом курсе), символически совпадают и отдельные имена – например супругой Гарри становится Джиневра (Гвиневра) Уизли, ее отца зовут Артур, брата – Перси (Персиваль).

В мифологеме героя различаются и более архаические черты: так, образ врага Гарри напоминает мифического Змея, с которым у Гарри все время обнаруживается что-то общее. Важный элемент древнейших мифов – родство Змея и его противника, ибо Змей настолько силен, что победить его может только подобный ему. В пророчестве о рождении Гарри сказано, что Темный

⁹ Согласно древнееврейскому обряду, козел отпущения изгонялся в пустыню, чтобы унести с собой человеческие грехи, накопившиеся за год, и общество, очистившись от них, могло существовать дальше; аналогичный обряд бытовал в Египте, где в новогоднюю ночь изгоняли осла.

Лорд отметит его как равного себе, это происходит при попытке убийства Гарри-младенца, которому Вольдеморт невольно передает часть своих сил и свойств¹⁰.

Мифологические ассоциации используются для представления инициационных практик и аллегорий мира смерти, сосредоточенных в кульминационных по смыслу финалах семи книг. Это традиционные места посвящения в виде различных подземелий, пещеры, хижины в лесу, мирового древа, соединяющего нижний и верхний мир (Дракучая ива); это символическое отображение инициационных испытаний – временной смерти, поглощения и изрыгания зооморфным предком (тайная комната как субститут змеиноного чрева), встречи с хозяином преисподней, а также образы перехода в Иной мир – лабиринт, арка, остров, небесный вокзал...

Финальные эпизоды можно объединить в некий цикл: семь книг дают ассоциацию с древнейшей мифологемой семи врат. Они символизируют вхождение в мир смерти, за порогом которой человеку предстоит пройти через многие врата на пути в Царство небесное. Описание загробного путешествия встречается в шумеро-аккадских мифах, текстах древнего Египта, буддийском «Руководстве при вхождении в Бардо», эпосе майя «Пополь-Вух», «Божественной комедии» Данте...

Если обратиться, например, к египетской мифологии, то можно найти отдельные переключки с соответствующими образами в ГП. Согласно древнеегипетским книгам Иного мира умерший должен преодолеть зловещие препятствия Дуата, предстать перед судом Озириса, победить смерть и обрести вечную жизнь. Например в «Книге двух путей» – старейшем погребальном документе Египта – содержится детальное описание Дуата – с планами, изображениями и инструкциями, которые должны помочь покойному на опасных дорогах запредельности, где необходимо миновать чудовищных привратников, охраняющих врата подземного мира. Хранителем первых ворот является «Некто с перевернутым лицом, имеющим множество форм». В первой книге этому образу соответствует двуликий человек – Квирелл с лицом Вольдеморта на затылке¹¹. Согласно египетским представлениям

¹⁰ Проблема родства героя и его врага была подробно разработана В. Проппом в «Исторических корнях волшебной сказки», ученый писал о том, что герой-змеборец непременно должен быть рожден от Змея.

¹¹ Возможно, именно к египетскому источнику восходит образ предводителя ведьмовских шабашей – двуликого дьявола, одно лицо которого находится на затылке.

для победы над противником надо знать его имя, однако Гарри часто ошибается, не понимая, кто его враг – так, в первой книге он неправильно считает, что это Снейп, принимая своего хранителя за врага, а во второй проявляет доверие к Тому Риддлу, не подозревая, что это – иное обличье Вольдеморта. В Тайной комнате Гарри встречается с королем змеев Василиском, аналогичным гигантскому змею Апопу – символу хаоса и зла, представляющему главную опасность для солнечной ладьи в Дуате.

Инициационные практики – лишь один из аспектов многообразно разработанной темы границ, перекрестков, швов бытия, переходных процессов и состояний, градаций живого и потустороннего. Так, привидениями Хогwartса становятся волшебники, некогда боявшиеся смерти, их души задержались в астральном плане, а не перешли в более высокие сферы. Привидение Гриффиндора Почти Безголовый Ник (Nearly Headless Nick) кроме этого застрял еще на одном переходном этапе – его голова при казни не была отрублена полностью, и это двусмысленное положение мешает ему стать членом «Клуба обезглавленных охотников». В Хогwartсе с покойными можно пообщаться посредством их портретов, волшебного зеркала и другими способами. В пятой книге появляется образ арки как границы жизни и смерти: «На дне ямы возвышалась каменная арка, покрытая трещинами, такая древняя и ветхая на вид, что непонятно было, как она вообще не рассыпалась в пыль. Проем арки, стоящий на платформе безо всяких дополнительных опор, был закрыт изорванным черным занавесом; несмотря на полную неподвижность холодного воздуха вокруг, этот занавес еле заметно колыхался, словно до него только что дотронулись». Роулинг говорила, что в этой сцене хотела показать, насколько по-разному герои книги реагируют на этот зловещий артефакт: Рон и Гермиона стараются поскорее отойти, чувствуя опасность, Гарри и Джинни, наоборот, неудержимо тянет к арке, мистичная Луна слышит за занавесом шорохи и голоса.

Праздники Хогwartса – Хеллоуин, Рождество и Пасха – также связаны с переходными состояниями, с символикой рождения, смерти и воскресения. Даты этих праздников приурочены к поворотным моментам природных циклов (начало зимы, зимнее солнцестояние и весеннее равноденствие). В эти дни отмечались древние календарные праздники, ставшие затем основой для христианских.

Одним из важных символов перехода является вокзал King's Cross, в самом его названии содержится образ креста,

перекрестка: это место отправки поезда в Хогвартс, разделительный рубеж в жизни Гарри. В своем посмертном путешествии он также видит себя на некоем небесном подобии Кингс Кросс. Перекрестки миров – жизни и смерти, маглов и магов – уподоблены друг другу. Хогвартс тоже – инобытие (здесь перестают работать любые магловские вещи). Попасть в него обычным способом нельзя. На вокзале необходимо пройти сквозь каменный барьер между платформами, впервые прибывшие в Хогвартс дети должны переправиться на лодке через озеро, а это во многих мифологиях символизирует путешествие между реальным и потусторонним миром. Начиная со второго курса, учеников везут в школу в каретах, запряженных фестралами – невидимыми тварями, напоминающими лошадей, у которых «плоти – ровно никакой, только черная шкура, облегающая скелет, видимый до мельчайшей косточки, головы как у драконов, глаза белые, без зрачков, широко открытые, и большие, растущие из холки, черные кожистые крылья». Вполне подходящие проводники на тот свет.

Смерть – главная тема в судьбе Гарри. Попытка убийства в младенчестве – его первое воспоминание, которое будет болезненно раскручиваться назад, постепенно проясняясь. На протяжении эпопеи Гарри неоднократно переживает мистический опыт смерти, сталкивается с потерей близких, каждый раз все более тяжелой. По замыслу Роулинг, он должен настолько проникнуться этим опытом, привыкнуть к смерти, перестать ее бояться, чтобы в финале добровольно принять собственную смерть как необходимую жертву. В 34 и 35 главах (ради них, по словам Джо, она написала весь роман) дается метафорическое, мистическое и почти реальное (напоминающее свидетельства людей, переживших клиническую смерть) описание предсмертного и посмертного опыта. Вероятно, Гарри, подойдя к закату жизни, уподобится своему далекому предку Игнотусу Певвереллу (также дважды обманувшему смерть), чей образ, смутно мерцающий сквозь тьму веков, уже успел стать безымянным младшим братом детской сказки, она заканчивается так: «И когда наконец Смерть пришла к нему, он приветствовал ее как старого друга и пошел за ней с радостью, и они, как равные, покинули этот мир».

Смерть в книгах Роулинг переживается как трагедия, в то же время она придает человеческой жизни глубину, величие и благородство; для того чтобы преодолеть страх смерти, необходимо особое мужество, духовное напряжение и просветление. Хотя смерть осознается как величайшее зло, но без нее жизнь

не имела бы смысла. В этом – парадокс смерти. Попытка бесконечного продления телесной, земной жизни рассматривается в книге как нечто бесперспективное и бездуховное, иногда даже порочное и дьявольское, чему противопоставлена вера в бессмертие души (это религиозное осмысление проблемы, для которого истина обретается лишь в вечности). Эти акценты составлены уже в первой книге, где показано, с одной стороны, стремление Вольдеморта к физическому бессмертию, с другой – решение Николая Фламелья уничтожить философский камень и встретить смерть. По этому поводу Дамблдор говорит Гарри: «В конце концов, для правильно организованного сознания смерть – это всего лишь новое увлекательное приключение».

Кельтика

Кельтская тема может быть истолкована не просто как еще одна мифология, использованная Роулинг, а как исторический и культурный фундамент описанного ею сообщества британских магов. На фоне хорошо узнаваемых греческих или скандинавских образов пласт ранней кельтской мифологии остается менее заметным. Широко известные легенды о короле Артуре и Мерлине созданы уже на закате кельтской цивилизации, они были христианизированы, получили литературную обработку и французский лоск, что демонстрирует переход древних сюжетов из мифологического состояния в литературное.

Хотя кельты занимали значительное место в истории древней Европы и им посвящена обширная литература, в отношении этого народа остается много неясного. Это связано с отсутствием аутентичных письменных текстов, способных пролить свет на историю, быт и религию кельтов. В частности друиды не фиксировали свои сакральные знания, здесь историки ограничены лишь косвенными свидетельствами. Закат друидизма связан с христианизацией Британских островов в V и VI вв. Неизвестно, сохранилась ли эта религия как некое тайное знание, принято считать, что она исчезла (неодруидизм, возродившийся в XVIII в., не имел непосредственной преемственности от древних друидов).

Мир британских магов, так как он показан Роулинг, позволяет предположить, что это и есть малое герметичное сообщество, в котором друидизм существует как никогда не прерывавшаяся традиция.

Хогвартс был основан 1000 лет назад четырьмя волшебниками, которые хотели сохранить древние знания. Кто эти основа-

тели? Возможно, среди них были друиды. Ряд названий, связанных со школой и близлежащими территориями, подтверждает это: Hogwarts, Hogsmith (деревня волшебников), The Hog's head (паб «Кабанья голова») имеют в основе корень Hog (вепрь), а вепрь является символом власти друидов.

По словам Роулинг, Хогвартс стоит на старом кельтском месте, вероятнее всего – в Шотландии¹². В фильме режиссера Куарона (Alfonso Cuarón) это подчеркнуто древним мегалитическим сооружением, напоминающим Стоунхендж (что было особенно одобрено писательницей).

Путь в Хогвартс начинается с платформы 9¾ вокзала Kings Cross – по преданию, между платформами 9 и 10 похоронена королева кельтов Боудикка, возглавившая антиримское восстание в 61 году. Интересно, что именно это место стало входом в мир магов.

Роулинг постоянно подчеркивает идею непрерывной, идущей с незапамятных времен, преемственности в магической Британии. Например ветхая, грязная шляпа, которая распределяет первокурсников по факультетам, вещает голосами основателей школы, поддерживая установленный ими порядок. Неоднократно говорится о древней крови колдовских фамилий – так, Лорд Волдеморт является прямым потомком Салазара Слизерина, а Гарри принадлежит древнему роду Певвереллов, Темный Лорд наследует от своего предка дар понимать язык змей, Гарри – Мантию-невидимку, по преданию, полученную от самой Смерти.

Мир магов наполнен вещами, иногда совершенно архаическими, которые применялись в быту кельтов и/или отражали их представления. Так, магический котел, имеющий важное значение в кельтской сакральной традиции, занимает достойное место на страницах ГП. Первое волшебное заведение, в которое попадает Гарри, называется «Дырявый котел»; первое, что он видит в Косом переулке – вывеску: «Котлы – всех размеров – медные, латунные, оловянные, серебряные – самопомешивающиеся – складные». В данном магазине их приобретают для приготовления зелий, однако описаны и древние артефакты: например Омут памяти

¹² Места наибольшего влияния кельтских культурных традиций – Ирландия, Шотландия, Уэльс, Корнуолл. По мнению британских фанатов ГП, занятых поисками Хогвартса, замок находится в Аргайле (Argyll, запад Шотландии), это логично, так как по крайней мере до 800 г. н.э. здесь все еще сохранялось кельтское королевство Дал Риада (Dalriada), в то время как остальная часть Шотландии принадлежала пиктам.

(Pensieve) – каменная чаша, обрамленная рунами; или огромный каменный котел, из которого возродился Вольдеморт¹³.

Таинственная Арка тоже связана с кельтскими представлениями о потустороннем мире, покров в арке – дверь, ведущая в Аннун (Annwn, Annwfn), зайти за покров – значит умереть. Кельты верили, что после смерти человек просто отправляется путешествовать в иной мир (некое подобие этой идеи отражено в высказывании Дамблдора).

Образ Дамблдора прекрасно вписывается в контекст друидических традиций. В его имени акцентированы как англосаксонские корни, так и символическая белизна – цвет одеяния высшей касты друидов. В кельтском обществе друиды являлись влиятельным привилегированным сословием, в их руках были сосредоточены не только жреческие функции, но также высшая судебная власть, образование, целительство, магические практики, прорицание. Дамблдор также совмещает эти роли – он является верховным магом Визенгамота¹⁴ и директором Хогвартса. Его отношения с действующим министром магии (незаменимым советником которого он является) воспроизводят кельтскую схему власти, выраженную в почти равноправном союзе светских (военных) правителей и жрецов, в тандеме король–прорицатель (Артур–Мерлин). При этом в сообществе колдунов, где нет разделения на сакральное и профанное (из-за отсутствия профанного), роль верховного мага (белого друида) становится гораздо выше по своему значению, чем роль короля или министра.

Читая литературу о кельтах, можно найти немало переключек с социальными и семейными традициями магической Британии. Кельтские народы не создали централизованного государства и городов, они жили по законам родоплеменного общества. Основой социума была семья расширенного типа, как, например, шотландский клан. Между кланами были свободные отношения, каждый имел свою социальную структуру и, возможно,

¹³ Согласно кельтской мифологии, в «котел оживления» бросали убитых воинов, откуда они выходили воскресшими и обновленными.

¹⁴ *Wizengamot* – верховный совет магов Великобритании, выполняющий также функцию верховного суда. Название «*Wizengamot*» сложено из двух слов: *wizard* (волшебник) и *Witenagemot*. Последний термин тоже бинарный: *witan* – мудрец и *gemot* – собрание. *Witenagemot* – политический институт англосаксонского периода истории Англии (V–XI в.), который представлял интересы знати и духовенства и имел совещательные функции при короле.

даже собственных богов. Детей, как правило, не растили в родной семье, в раннем возрасте их отдавали в обучение друидам или в чужие семьи, где они воспитывались приемными родителями. Возраст совершеннолетия кельтов и британских магов совпадает – 17 лет. Женщины кельтской расы пользовались почти теми же гражданскими правами, что и мужчины: они могли завещать и наследовать имущество, принимать участие в войне, имели доступ к жречеству. В магическом обществе также нет дискриминации по гендерному признаку. Маги отсылают своих детей в школы закрытого типа, где они живут и учатся, возвращаясь домой лишь на каникулы. В Хогвартсе дети объединены в четыре факультета, каждый из которых имеет свои традиции, символику и систему ценностей. Их разобщенность и конкуренция напоминают борьбу кельтских племен между собой, что в конечном счете стоило кельтам контроля над Британскими островами.

В литературе о ГП есть целое направление, связанное с исследованием социальных и правовых аспектов магической Британии. Здесь довольно интересными оказываются параллели с историей Древнего мира. Например в статье «Ехресто Patronus...»¹⁵ анализируется судебная практика Визенгамота и делается вывод, что в обществе магов, с точки зрения современной юриспруденции, царит беззаконие. Для объяснения социального устройства магического сообщества автор проводит его сравнение с системой клиент-патрон, существовавшей, в частности, в Римской республике. Это позволяет увидеть совершенно новые грани и смыслы произведения Роулинг.

Критика магического мира часто определяется его непохожестью на современный мир. Маги образуют малый социум, живущий по законам конспирации, своего рода общество-изоляция, именно в этом видят главную причину его пороков. Высказываются мысли о том, что социум, основные резервы которого уходят на поддержание тайны его существования, обречен на деградацию, на отсутствие прогресса, особенно заметного на фоне успехов мира маглов. Однако корректно ли подобное сравнение? Скорее всего маги, наследующие древнюю мудрость друидов, представляют особый тип традиционного общества, ориентированного не на прогресс, не на умножение знаний, а на их сохранение.

¹⁵ «Ехресто Patronus или как функционирует магический мир»
Оригинал: <http://pharnabazus.livejournal.com/>
Русский перевод: <http://jkrowling.nm.ru/articles/patronus.html>

Кроме того, эти знания изначально являются эзотерическими, во все времена они были доступны лишь избранным, посвященным, тем, кто всегда образовывал разные тайные сообщества и объединения.

Один из главных кельтских праздников – Samhain [‘sa:win] (Самайн, Самхейн), который в Хогвартсе отмечают как Хеллоуин, также имеет архаичный колорит. Хотя в ГП не описано никакого древнего языческого действия (с добыванием первозданного огня, разжиганием костров и т.д.), однако целый ряд признаков указывает на то, что по своему духу, по смыслу это не День Всех Святых, а именно Самайн.

По кельтскому календарю Самайн знаменует окончание пастбищного сезона и наступление зимней, темной половины года. В ночь Самайна граница между мирами истончается, открываются Сиды¹⁶ и становится возможным общение с потусторонним миром. Самайн – пора безвременья, не принадлежащая ни прошлому, ни будущему, некий замкнутый в себе период, когда успевает совершиться полный цикл событий. Франсуаза Леру в книге «Друиды» пишет: «...все знаменательные мифологическо-эпические события концентрируются вокруг Самайна, в нем обретают свое предвестие и в нем же – свой эпилог: кажется, все время словно бы сжимается в нем»¹⁷. В дни Самайна формы взимали с людей тяжелую дань; на Самайн приходится центральная битва ирландского эпоса – вторая битва при Маг Туиред; Нуаду, Кухулин и другие боги и герои умирали в Самайн. Праздник Самайна сопровождался грандиозными пиршествами, призванными напомнить пиры в Ином мире. Существовал древний гейс – запрет покидать дом, так как силы зла, вырвавшиеся на свободу в ночь Самайна, могут погубить любого, не присутствовавшего на пиру. В мифическое время Самайна по небу проносится Дикая охота – это кавалькада мертвецов, которых сопровождает свора черных собак, возглавляет Охоту Черный всадник, им мог быть Один, король Артур, Цернунн, Фингал.

В ГП, как и в ирландском эпосе, в Самайн совершаются важнейшие события. В этот день происходит завязка истории:

¹⁶ *Сиды* – подземный (потусторонний) мир, холмы Ирландии, которые стали местом обитания *туатов* (также называемых сидами) – Туатха де Дананн, племен богини Дану, потерпевших поражение от гойделов (согласно ирландской мифологии *гойделлы* – последнее из мифических племен, правивших Ирландией, предки современных людей).

¹⁷ Леру Ф. Друиды. М., 2003.

в ночь на 1 ноября Вольдеморт убивает родителей Гарри, награждает младенца шрамом-хоркруксом и сам оказывается поверженным. Потеряв свое тело и находясь в некоем переходном состоянии между жизнью и смертью, Вольдеморт старается воспользоваться временем Самайна, когда открыта граница миров: в первой книге он побуждает в этот день Квирелла пройти мимо трехголового Флаффи, охраняющего вход в Иной мир, чтобы похитить философский камень. Во второй книге, с помощью Джинни, Вольдеморт на Самайн открывает Тайную комнату, которая находится глубоко под Хогвартсом и тоже символизирует потусторонний мир. Каждая попытка пройти через границу миров приводит к появлению в замке страшного монстра, демонстрирующего всевластие сил зла на Самайн – в первой книге это горный тролль, во второй – Василиск.

Пирь Самайна в Хогвартсе, как и положено, собирают всю школу. Те, кто покинул пир, как это делает троица главных героев, подвергают себя смертельной опасности. В первой книге дети чуть не погибают, сражаясь с троллем, именно это событие знаменует начало их дружбы. Во второй – они попадают на пир привидений, который дает Почти Безголовый Ник в честь 500-летия со дня своей смерти (Deathday Party). Так показаны одновременно два пира Самайна – верхнего и нижнего мира, живых и мертвых. Здесь мы видим и Дикую охоту – члены «Клуба обезглавленных охотников» прибывают на пир сэра Николаса: «Прямо сквозь стену в подземелье ворвалась примерно дюжина коней-призраков. На каждом из них гордо восседал всадник без головы. Собравшиеся бешено зааплодировали. Лошади галопом влетели в центр танцевального круга и резко остановились. Кавалькаду возглавлял могучий призрак, который держал под мышкой свою бородастую голову. Голова трубила в рожок».

В третьей книге на Самайн, воспользовавшись тем, что все на пиру, в Хогвартс проникает Сириус Блэк в своем анимагическом образе зловещего кладбищенского пса Грима: как воплощенный персонаж Дикой охоты, он ведет охоту на крысу Петтигрю (символически пытаясь закрыть Вольдеморту дверь из иного мира).

Прямые привязки к Самайну ограничены первыми тремя книгами, возможно, потому, что Вольдеморт, который пытается так или иначе использовать время Самайна, в четвертой части возрождается во плоти.

С образом Гарри связан другой кельтский праздник – он родился 31 июля, в ночь на Лугнасад (Lughnasadh или Lammas).

Этот праздник посвящен Лугу¹⁸ – солярному богу ирландских кельтов. В этот день родилась и сама Роулинг – скорее всего, она отмечена свыше по всем правилам кельтской мифологии, как воплощение древних филидов.

Алхимия

Возможность алхимической трактовки ГП, одной из самых популярных и разработанных в фандоме¹⁹, сразу приходит в голову. Сама Роулинг позаботилась об этом, вкладывая нам в руки нужные ключи. В первой книге помимо ее названия, прямо отсылающего к основному артефакту алхимии, упоминается и великий французский алхимик, по легенде – создатель философского камня, Николая Фламель, который является другом Дамблдора и его партнером по алхимическим работам. Сказано о заслугах директора в этой области – он изобрел 12 способов применения крови дракона.

Несомненно, алхимия близка Роулинг – как своими идеями, так и особым символическим языком. Не так давно, в 2007 г., она сказала, что действительно читала много литературы по алхимии, сравнивая ее с магическими практиками, и что алхимия имеет важное значение в построении книг и их внутренней логике (хотя это высказывание уже мало что дает для понимания данной темы).

Алхимия восходит к первым векам новой эры. Это область комплексных экспериментальных и теоретических знаний, которая может считаться протонаукой. В ней сочетались химия, физика, металловедение, медицина, астрология, философия, мистика и религия. Одной из главных целей алхимии было получение философского камня – субстанции, с помощью которой можно было неблагородные металлы превращать в золото и создавать эликсир, дарующий бессмертие. Однако не менее важной была

¹⁸ В мифах об этом боге есть ряд общих (впрочем, достаточно типологических) черт с судьбой Гарри: о Луге было сделано пророчество, в соответствии с которым он станет убийцей своего деда Балора. Балор, узнавший об этом, пытался уничтожить внука в детстве, однако тот выжил. Балор был убит Лугом в поединке в великой битве при Маг Туиред, подготовка к которой длилась семь лет.

¹⁹ Это касается только иноязычного фандома, российской аудиторией, за редким исключением, алхимическая символика как особый образный код не считается, возможно, это связано с тем, что в России алхимия не была развита и не оставила значительного следа в культуре.

так называемая внутренняя алхимия, связанная с поисками духовного «золота», с трансформацией души из ее темной, низшей формы в божественную. Без достижения совершенства алхимик не мог ни создать философский камень, ни воспользоваться им. Для иносказательного описания духовных процессов алхимия употребляла символы и символические картинки. Читать их довольно трудно, они не поддаются рациональной расшифровке: один символ имеет много значений, а их совокупность создает сложную смысловую партитуру. В символе обозначен путь к истине, но найти его должен сам адепт посредством соответствующих знаний, интуиции и мистического опыта. Как известно, алхимию изучал К.Г. Юнг, его поразила актуальность материала, когда он обнаружил сложные образы алхимии в сновидениях своих пациентов, ничего о ней не знавших. Он использовал в своих трудах эту сокровищницу символов, способных глубоко раскрыть структуры психики и бессознательного²⁰.

Роулинг также обратилась к алхимическому символизму для отражения психологии своих персонажей. Инициационные практики обычно связаны с кратким переходным моментом, с концентрацией усилий и скачком в развитии. Алхимические образы, напротив, отражают сам процесс внутренних изменений, постепенность и поэтапность духовного преобразования, индивидуацию героев.

В первой книге главная интрига разворачивается вокруг философского камня. В финальном противостоянии враги встречаются у зеркала Erised: оба видят в нем камень, однако взять его может лишь тот, чьи помыслы бескорыстны. Дамблдор сумел заколдовать зеркало подобным образом, зная действие алхимических принципов. Вспоминая этот эпизод в шестой книге, Дамблдор говорит Гарри: «...когда ты посмотрел в зеркало, оно показало тебе лишь способ обмануть Вольдеморта, а не богатство или бессмертие. Ты понимаешь, как мало людей могли бы увидеть то, что увидел ты?». В последней книге Гарри вновь получает в свое распоряжение артефакты, дарующие вечную жизнь и власть, однако они по-прежнему не представляют для него ценности.

В конце первой книги философский камень уничтожается. По этому поводу пророческую версию высказал Джон Грейнджер: в финале саги камень возродится, но так, что им нельзя

²⁰ Юнг К.Г. Психология и алхимия. М., 2008; «Mysterium Coniunctionis». Киев. 1997.

будет воспользоваться – этим «философским камнем», «пятым элементом» станет сам Гарри, и таким образом цикл замкнется. Подобно древним грекам, алхимики считали, что основу мироздания составляют четыре элемента: огонь, воздух, земля и вода. Пятым веществом (по Аристотелю) является эфир или quinta-эссенция. Символика домов Хогвартса соответствует этим элементам: Гриффиндор – огонь, Рейвенкло – воздух, Хаффлпаф – земля, Слизерин – вода. Внутренний раздор между домами, утрата их единства есть нарушение равновесия и основ миропорядка. Лишь более высокое начало – quinta-эссенция, способно стать пятым измерением – то есть центром, и вновь объединить магическое сообщество.

Особая роль Гарри в магическом мире подчеркнута также его позицией в квиддиче. Правила этой игры имеют очевидные алхимические параллели. Гарри является ловцом (Seeker – ищущий), он должен поймать золотой снитч – маленький мячик с крылышками, символизирующий философский камень. Seeker подобен адепту, он ищет духовного просвещения, этот поиск направлен к глубинам личности, ее золотому ядру. Однако эта цель трудна – по аналогии с ней снитч летуч и неуловим. Соперники по игре пытаются всячески помешать Гарри, союзники по команде – защитить его. И хотя от их усилий многое зависит, но у Гарри отдельная, ни с кем не связанная задача, и именно его действия определяют успешный исход игры. Для того чтобы заметить снитч, ловец поднимается над полем и парит над остальными игроками. Точно так же в реальной жизни Гарри как избранный выполняет уникальную задачу, и это, несмотря на постоянное присутствие надежных друзей, обрекает его на внутреннее одиночество. В книге «Квиддич сквозь века»²¹ говорится о том, что первый снитч изготовил в XIII в. волшебник из Ллоцины Годрика Bowman Wright²². Он назван «skilled metal-charmer» (искусный колдун по металлу) – это иносказательное обозначение алхимика. Сам снитч напоминает верхнюю часть одного из древних символов, который использовали алхимики, Кадуцея – крылатого жезла Гермеса, увенчанного шариком или птицей (предшественником снитча была птичка сниджет).

²¹ «*Quidditch through the Ages*» – учебник Хогвартса, является дополнительной книгой к основной серии. В России не издавался, в Интернете есть народный перевод.

²² *Bowman* – стрелок из лука, лучник; *Wright* – мастер, ремесленник. Версия имени в народном переводе – Арбалет Мастерс.

Общий замысел ГП тесно связан с Великим Деланием. Этому толкованию поддается каждая отдельная книга и весь цикл в целом, он логично разбивается на семь этапов алхимического Магистерия. Великое Делание – процесс создания из первовещества философского камня, он включает в себя ряд стадий, имеющих свои названия и символы. Духовный путь адепта подобен алхимической трансмутации, он может состоять из разного количества ступеней, но три из них считаются обязательными – Nigredo, Albedo и Rubedo. Роулинг любит не только зашифровывать свои идеи, но и давать прямые подсказки: имена героев Black, Albus и Rubeus связаны с соответствующими стадиями Opus Magnum.

Nigredo (Творение в черном) – самая болезненная фаза алхимического путешествия, она символизирует пустоту и хаос, беспомощность и отверженность, духовное гниение и разложение. Подобно тому как зерно, упавшее в землю, умирает и сгнивает, давая жизнь новому растению, так и темные стороны души должны быть разрушены, чтобы освободить путь для внутреннего света. Каждый год Гарри проходит через черную стадию, но пятая книга является концентрацией образов Nigredo, это поистине книга отчаяния и безнадежности. В ней Вольдеморт глубоко овладевает сознанием Гарри, который чувствует, что сам становится носителем зла. В течение года Гарри проходит через суд Визенгамота, недоверие и презрение магического мира, газетную травлю, пытку Амбридж, запрет играть в квиддич, неудачный роман, разочарование в своем отце, потерю контакта с Дамлдором и, наконец, смерть Сириуса.

Именно Сириус Блэк, означая Nigredo своим именем и образом, символически завершает его своей гибелью.

Стадия Albedo связана с постепенным просветлением духа и сознания, один из ее символов – луна, которая восходит во мраке и знаменует более высокий этап алхимической трансформации – получение серебра. В юнгианской трактовке это стадия индивидуации, разрешения внутренних конфликтов, роста доверия к своему «я». В шестой книге жизнь Гарри словно меняет свой цвет на противоположный – Вольдеморт перестает вторгаться в его сознание, из отверженного он становится самой популярной личностью Хогварта, капитаном команды по квиддичу, желанным гостем клуба избранных Слагхорна, с ним проводит частные занятия Дамблдор. Albedo связано с очищением, отмыванием, погружением в воду. Шестая книга буквально проникнута стихией воды. Подробно описывается процесс приготовления

разных зелий, в их создании Гарри впервые начинает преуспевать – этот предмет близок по смыслу к алхимии, так как связан с трансформацией ингредиентов, с извлечением более чистых и тонких сущностей из более грубых. В награду за свои успехи Гарри получает от Слагхорна Феликс Фелицис²³: «Зелье в котле весело плескалось, оно было цвета расплавленного золота, и его большие капли подпрыгивали над поверхностью словно золотые рыбки, но ни одна из них не была пролита». Это зелье играет важную роль в событиях книги и напоминает малый философский камень: в соревновании за него Гарри побеждает Драко, и это симметрично по смыслу поединку с Квиреллом в первой книге.

Гарри также многократно погружается в Омут памяти – в его загадочную субстанцию, напоминающую и жидкость и газ. В этих путешествиях-медитациях Дамблдор знакомит его с детскими и школьными годами Тома Риддла, и Гарри внимательно всматривается в своего двойника. Если на стадии *Nigredo* встреча со своей тенью повергает в ужас, то на стадии *Albedo* надо привыкнуть к ее неизбежности, принять весь спектр своей личности, в том числе ее низкие стороны.

Одним из символов *Albedo* является алхимическая жеманьба, союз серы и ртути, мужского и женского, соединение противоположностей, столь важное для завершения Великого Делания. В шестой книге многие пары усиленно стремятся обрести этот союз, а Гарри впервые осознает свои глубокие чувства к Джинни.

Финал шестой книги – очевидная рифма к пятой: гибель Дамблдора, который являлся проводником Гарри по белому пути Великого Делания, означает завершение *Albedo*.

Смерть Дамблдора – символическое преодоление фигуры отца, в седьмой книге Гарри остается один и перестает нуждаться в наставнике. В соответствии с требованиями *Rubedo*, он достигает ясности сознания и духовной зрелости, расстается наконец со своими устойчивыми заблуждениями, узнает то, что было так долго от него скрыто. Алхимическое преобразование в золото алхимики нередко связывали с христианскими образами, христианский аналог *Rubedo* – Воскресение.

²³ В названии этого зелья дважды повторено латинское слово *felix*, означающее удачу, счастье, т.е. – удачливый из удачливых или счастливый из счастливых.

Магия и христианство

За время выхода эпопеи к магическому миру ГП сложилось два прямо противоположных отношения: христианские конфессии обвиняли Роулинг в пропаганде колдовства, в бесовщине и сатанизме; противники этой точки зрения полагали, что волшебный антураж ГП – всего лишь условность, свойственная всем сказкам на свете. Каждый видит эту проблему по-своему, сообразно своему мировоззрению. Возможно, ближе к истине мнение не столь категоричное: позиция Роулинг, конечно, не является враждебной христианству, но она и не столь невинна. Основа созданного писательницей мира – именно магия, и ее надо принимать всерьез, иначе книга не будет прочитана в соответствии замыслам автора.

Магия существовала и существует во всех культурах. По своим задачам и методам она отличается и от религии и от науки, поэтому не может быть ими заменена. Невозможно знать точно степень распространения магии, так как она относится к закрытой части жизни социума, однако тенденция возрастания ее популярности в XX в. очевидна. Магические практики охватывают все слои общества: от бытового колдовства до тайных обществ и выдающихся магов, услугами которых пользуются представители политической элиты (в ГП последний аспект не упущен).

Роулинг использовала различные источники для создания картины магического мира: она воспроизвела расхожие представления и предрассудки о магах (например это касается внешних примет, по которым можно распознать ведьму, – зеленые глаза, рыжие волосы²⁴), образы волшебных сказок, мифов и фольклора, традиции гадания разных стран и эпох и т.д., наконец, подобно алхимии, Роулинг изучала специальную литературу по магии, в ее книгах заметна осведомленность по разным вопросам оккультизма.

Положение магии в обществе определяется ее отношениями с религией: магия может либо поощряться и практиковаться открыто, либо запрещаться и подвергаться гонениям, тогда она уходит в подполье.

²⁴ В Шотландии и Ирландии, где процент рыжих людей гораздо выше, чем в других странах (примерно 12% к 1%), встретить рыжеволосую женщину считалось плохой приметой, такую женщину старались не пускать в дом, где сбивали масло (в присутствии ведьмы молоко сворачивается); если рыбаку попадалась рыжая женщина, он возвращался домой, зная, что удачи не будет.

Во времена охоты на ведьм враждебность церкви достигла своего апогея, поэтому магическим сообществом был принят закон об утаивании волшебной жизни. Однако оба мира тесно связаны – магическая изнанка обыденного социума оказывает на него свое воздействие: Роулинг намекает на это, датируя победу над темным магом Гриндельвальдом 1945 годом. В шестой книге прямо говорится, что причиной катастроф (обрушение моста, летнее похолодание, ураган) могут быть вовсе не технические неполадки или природные катаклизмы, а события магического мира. Широко распространена практика бесцеремонного вмешательства в сознание маглов, ставших свидетелями магических явлений, – их память стирают специальные работники министерства. Длительная изоляция магов объясняет их страх, неприязнь и презрение к маглам, планы захвата власти над ними, оскорбления и преследования маглорожденных волшебников. Встречаются и маглолюбы, но они редки.

Мир магов в ГП отличается от магловского прежде всего тем, что он живой: фотографии двигаются, персонажи картин ходят друг к другу в гости, лестницы замка постоянно перемещаются, дерево может драться и т.д. Это не просто сказочные детали, а метафора магического миропонимания: для мага нет ничего мертвого, для того чтобы подчинить своей воле окружающий мир, он должен установить связь с душой вещей, с силами и энергиями, скрытыми за видимой тканью событий. В одном из интервью Роулинг сказала: «В любой религии человек полностью зависит от воли Бога, но когда речь заходит о магии, человек зависит только от самого себя, что и позволяет нам определить границы наших возможностей» (к этому надо добавить, что и маги не обходятся без высших сил, страницы старинных гримуаров полны молитв и воззваний к Богу и ангелам). Способность колдовать, по Роулинг, определяется врожденным талантом и требует целенаправленного развития. Обучение в Хогвартсе представляет собой целостную систему, объединяющую теоретические занятия и практику. Четыре факультета Хогвартса символизируют совокупность качеств, необходимых магу: бесстрашие, просвещенный разум, упорный труд и честолюбие (это почти совпадает с четырьмя признаками мага Элифаса Леви: знать, дерзать, желать, хранить молчание).

Однако главное в овладении магическими искусствами – научиться управлять своей энергией, эмоциями, воображением, концентрировать внимание (одна из известных примет, выдающих мага, – его неподвижный взгляд, выражающий предельную

сосредоточенность). Мы наблюдаем, как трудно даются студентам Хогварта те разделы магии, которые требуют подобных качеств, будь то вызов патронуса, бессловесные заклинания или аппарирование. Обычная бытовая магия гораздо проще, кроме того, в мире Роулинг сгустить и направить поток магической энергии помогает волшебная палочка. Только очень сильный маг может обходиться без нее, обычный же колдун без палочки становится беспомощным.

Высшее достижение колдовства, связанное с раскрепощением внутренней энергии, на языке практикующих магов называется «проникновением во внутренний круг магии», в поток «текучей воды» Силы, которая сама ведет и направляет волшебника²⁵. Инициации Гарри по смыслу являются не возрастными, подразумевающими смену социальной роли, а магическими, расширяющими ментальные возможности. Эти испытания тяжелы и смертельно опасны. Инициационные технологии магов тоже ставят человека в экстремальные физические и психические условия. Так, обучение друида длилось десятилетия, во время посвящения он проходил испытание водой – его привязывали к лодке и пускали в открытое море, только сверхъестественные способности и воля позволяли ему выжить, направив лодку к берегу. Этот мучительный катабасис приводил к глубокой трансформации сознания – важному результату магической инициации (нельзя не заметить ее сходство с *Nigredo* алхимического Магистерия). Подобные изменения происходят и с Гарри – это подчеркнуто некоторыми символическими моментами: пройдя испытание смертью, он обретает способность видеть то, что не видел раньше – прибывая в Хогвартс в пятый раз, он впервые замечает запряженных в кареты фестралов, хотя они по-прежнему остаются невидимыми для остальных.

Если магические практики описываются Роулинг многократно и подробно, то прямых проявлений религиозности в книге нет. В то же время в Хогвартсе отмечают христианские праздники – Рождество и Пасху, маги крестят своих детей (хотя бы некоторых из них, поскольку у Гарри есть крестный отец). В седьмой книге, где откровенно раскрывается христианский подтекст романа, Роулинг помещает на надгробные плиты магов две цитаты из Нового Завета. Однако евангельское изречение на могиле родителей Гарри соседствует с датой их смерти в языческий

²⁵ Платов А. Магические искусства Древней Европы. М., 2002.

Самайн. Точно так же два эпиграфа, предваряющие седьмую книгу, относятся и к языческой и к христианской традиции. «Хогвартс признает многие религии», – говорила Роулинг в одном из интервью. Таким образом, в магической Британии магия и религия сосуществуют и переплетаются. Хотя подобное можно сказать о любой культуре, но в Хогвартсе этот союз явно носит мирный характер. Это не кажется удивительным, если вспомнить историю христианизации св. Патриком и св. Колумбой Британских островов, где, несмотря на сильные центры друидизма, новая религия была принята безо всякого сопротивления. Ирландские монахи проявляли большую терпимость к старой вере, они сотрудились с филидами, записывали мифы и предания, а языческие божества превращались не в бесов и нечистую силу, а обретали статус святых. Самайн, с соблюдением древних традиций, праздновался при ирландском дворе в Таре еще в XII в. По мнению С. Шкунаева, «в Ирландии наследовались не только элементы предыдущей системы, но и целостная ее модель»²⁶.

До седьмой книги Роулинг не акцентировала христианскую тему, не желая, по ее словам, заранее раскрыть финал. Действительно, именно после выхода последней части стало ясно, что христианство пронизывает собой всю историю, хотя отдельные параллели с сюжетами Евангелия были очевидны и раньше: пророчество Сивиллы Трелони как Благовещение; три мага на Тисовой улице, склонившиеся над годовалым Гарри, – поклонение волхвов; Вольдеморт, охотящийся на младенца, – царь Ирод; жизнь у Дурслей – бегство в Египет; Сириус – Иоанн Креститель; Питер, задушенный собственной рукой, – удавившийся Иуда; Дамблдор – Бог-отец, отдавший своего сына в жертву за грехи магического мира; сам Гарри – Спаситель, добровольно взошедший на свою Голгофу, умерший и воскресший. В контексте рассказа эти аналогии не выглядят столь прямолинейными и не бросаются в глаза, многими читателями они даже не были замечены. Гораздо важнее то, что проблемы, которые затрагивает Роулинг, являются по сути религиозными. О религии не говорится прямо, но она незримо присутствует, все вращается вокруг христианских принципов – любовь, терпение, доброта, милосердие, верность, самообладание. Особенно важна идея жертвенной любви. Об этом в книге упомянуто много раз: мать Гарри умирает, чтобы

²⁶ Шкунаев С.В. Герои и хранители ирландских преданий // http://www.krotov.info/history/06/irlan_sh.html

спасти сына, и это дает ему защиту, превосходящую самое сильное зло. Гарри получает и другие уроки жертвенности – от Сириуса, Дамблдора, Снейпа. Его собственный финальный поединок – не бой, не убийство противника, а смиренное принесение себя в жертву («Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за други своя»). Христианским духом проникнуто отношение к врагам, к социальному неравенству рас в волшебном мире («нет ни эллина ни иудея»), к бедным и угнетенным: Дамблдор покровительствует отверженным, для Хагрида нет ни одного безобразного существа, ему мил любой монстр, Гермиона самоотверженно борется за освобождение домашних эльфов от рабства, а Рон получает от нее долгожданный поцелуй, когда впервые проявляет заботу о малых мира сего.

Главным остается вопрос о душе, об ее целостности и о мере зла, необходимой для того, чтобы ее разрушить, об убийстве как высшем зле.

В этом контексте тихим, почти неслышим мотивом звучит тема раскаяния как пути к спасению. В пятой книге Дамблдор говорит Вольдеморту: «Я не получил бы удовлетворения, попросту отняв у тебя жизнь». Смысл этих слов становится понятен лишь в финале, когда на небесном Кингс Кросс Дамблдор обращается к Гарри с нереальной просьбой – попытаться спасти душу Тома, призвав его к покаянию. С этой точки зрения по-другому прочитывается и смысл путешествий по Омуту памяти. В конце шестой книги Гарри все еще думает, что Дамблдор хотел показать ему только зло: Вольдеморта как врага, как негативную сторону его собственной души. Однако Том Риддл был и просто ребенком, пусть испорченным и жестоким, но обладавшим цельной душой, которую он впоследствии утратил, жалкую посмертную судьбу которой увидел Гарри.

В финале саги тема смерти и воскресения воспринимается как наиболее христианская по смыслу. Согласно христианству смерть есть результат греха, предельное зло, которое надо победить. С этой точки зрения Вольдемонт предстает как владыка мира смерти, как сама смерть. Не случайно дана прямая цитата из Нового Завета: «Последний же враг истребится – смерть». Оглядываясь после седьмой книги на остальные части, начинаешь видеть, на фоне более выпуклых мифологических образов, тонкие штрихи христианской символики: в первой книге, после поединка с Квиреллом, Гарри приходит в себя (воскресает) на третий день; во второй и четвертой – его спасает (воскрешает)

феникс, а в третьей – патронус-белый олень²⁷. Это два известных средневековых символа Христа.

Роулинг неоднократно спрашивали об ее отношении к религии. Она считает себя верующей, верит в бессмертие души, но сомневается в целом ряде религиозных вопросов и живет в состоянии духовного поиска. В этом странствии она обращалась к самым разным источникам и, опираясь на них, сумела в своем произведении обобщить и синтезировать большой культурный материал, отразив свою систему миропонимания и моральных принципов. Судя по всему, Роулинг близка идее равноценности человеческого опыта, уважения к любой культурной традиции (ей чуждо лишь косное самодовольство обывательского сознания). Она не является сторонником существования единственной правильной идеологии, соединяя в пространстве своего романа христианство, язычество, магию, алхимию и т.д. – все, что помогает ей раскрывать творческий потенциал человеческой души (в XX в. подобный путь не редкость, но он всегда требует внутренней свободы и смелости). Вопросы, которые ставит Роулинг, относятся к числу вечных, о них человечество размышляло всю свою историю, поэтому для трактовки пути Гарри можно использовать разные ассоциативные ряды: архаические и более поздние мифы, героический эпос, сказку, магические инициации, алхимическое делание, путь христианского спасения, современный психоанализ. Все это Роулинг соединяет под общим знаменателем жизненного сценария человека, проблемы духовного становления личности, ее мучительных усилий на пути к просветлению.

ГП как мир

ГП уже на стадии своего создания не был только книгой. Текст становился актом творения нового мира и одновременно доказательством его существования. Сколько бы аллюзий, мифологем, скрытых цитат, символов ни использовала Роулинг, в ее книгах они переплавились в единый, целостный и автономный мир, живущий по своим законам. Автор, сумевший создать собственную вселенную, обречен всю жизнь обосновывать ее реаль-

²⁷ У К.С. Льюиса в финале книги «Лев, колдунья и платяной шкаф» этот образ употребляется в аналогичном значении: дети Певенси охотятся на белого оленя, который помогает им найти путь из Нарнии назад в Англию.

ность. Так делал Толкин, описавший сотворение и предысторию Валинора и Средиземья, придумавший населявшие его народы и их языки. Точно так же небольшие книги – учебники о квиддиче и волшебных тварях – словно подтверждают существование Хогвартса. После завершения основного цикла Роулинг решила написать «Сказки Барда Бидла», упоминаемые в седьмой книге: она создала семь иллюстрированных рукописных копий «Сказок», переплетенных в кожу и инкрустированных драгоценными камнями. Они были подарены счастливым, помогавшим Джо в период создания ГП. Целый год «Сказки» оставались артефактами магического мира, не доступными маглам. Когда же наконец Роулинг разрешила их напечатать, это вызвало смесь радости и разочарования.

Мир ГП – это прежде всего мир самой Роулинг, и она знает о нем гораздо больше, чем смогла написать в своей объемной эпопее. Ее посты на официальном сайте, ответы на вопросы читателей, интервью – постоянный источник новых сведений, питающий полноводную реку фандома. Это является частью своеобразной игры, создающей впечатление реальности мира ГП. Как относиться к этим сведениям? Считать их частью книги или нет, учитывать при ее анализе или оставлять без внимания? Проблема «book only» стоит и перед исследователями и перед фикрайтерами²⁸. В процессе написания романа Роулинг приходилось весьма осторожно отвечать на вопросы, но когда табу на разглашение сюжетных тайн пало, Джо, по ее словам, испытала большое облегчение – и на читателей, еще не успевших переварить «Дары смерти», обрушилось много новой информации фактического и аналитического свойства, в том числе шокирующей (например о нетрадиционной ориентации директора). Подобная ситуация вызвала некоторый протест – книга написана, так зачем без конца дополнять ее в устной форме? Как заметил Умберто Эко: «Автору следовало бы умереть, закончив книгу, чтобы не становиться на пути текста»²⁹. Однако сведения, озвученные Джо, стали интересны не только в качестве дополнительных деталей общей картины, но оказались способны изменить саму эту картину. Приведем один пример: в эпилоге мы видим главных героев, которые спустя 19 лет провожают своих детей в Хогвартс. Этот финал у многих вызвал разочарование: «Завершение выглядит слишком бедным и чудовищно буржуазным». «Неужели

²⁸ *Fic Writer или Fiction Writer* — создатель, сочинитель фанфиков.

²⁹ Эко У. Заметки на полях «Имени розы». СПб., 2007.

мы – герои и читатели – прошли через все эти испытания только для того, чтобы увидеть, как Гарри, Рон и Гермиона наслаждаются прелестями замкнутого мещанского существования?» Один из возможных смыслов эпилога: Гарри отказался от власти и могущества (Даров Смерти) и предпочел обычную человеческую судьбу, поэтому он и предстал перед нами отцом семейства средних лет. Это необязательно «счастливый» или «мещанский» финал, но он противоречит логике мифа, ибо герой сказки и мифа не только женится, но и воцаряется, в этом состоит его главная функция – он должен реализовать свой потенциал в качестве царя, и, сидя на троне, поддерживать мир в равновесии, именно для доказательства этой способности совершаются героические подвиги и путешествия в потусторонний мир. Новые сведения, которые благодаря интервью Роулинг частично заполнили неизвестный промежуток в 19 лет, иначе представили нам судьбу героев, мы узнали об их деятельности по переустройству магического сообщества на ведущих постах Министерства (в мире магов нет короля, и герой становится политическим деятелем). Таким образом, те, кто следит за устным творчеством Роулинг, и те, для кого оно недоступно (или неинтересно), будут иметь разную картину по целому ряду весьма важных вопросов. Остается надеяться, что со временем это положение исправит сама Роулинг, отразив наиболее важные материалы своих интервью в Энциклопедии ГП.

ГП как мир существует не для всех его читателей, а лишь для тех, кто верит в его реальность. Проблема подобного восприятия уже исследовалась на материале, например, «Властелина колец» и порожденной им субкультуры. Есть известный анекдот о степенях «толканутости»: первая – «прочел – понравилось», вторая – «Средиземье действительно существует», третья – «на самом деле все было по-другому» и т.д. Сам Толкин говорил, что ему бы хотелось, чтобы его читатели оказались внутри книги и почувствовали ее как реальную историю. В ГП есть метафорическая точка входа в мир магов – платформа 9¾ – и даже подсказан способ туда попасть: надо идти прямо на каменный барьер и не бояться врезаться, если не уверен в себе, лучше сделать это с разбегу³⁰. В финале книги слова Дамблдора о «реальности происходящего в сознании» звучат как пароль для тех читателей, которые прошли через барьер.

³⁰ Попадание в Нарнию совсем иное – оно и более мягкое (надо пробираться через шубы в шкафу) и достаточно случайное, а в ГП – жесткое, целенаправленное, требующее волевого усилия.

Вселенная ГП не является чем-то единым, ибо это не только мир Роулинг, но и мир фанатов, он складывался и развивался параллельно с созданием оригинального произведения (в отличие от толкинского фандома, возникшего на базе завершенных книг). Авторы фанфиков по ГП гораздо больше интересовал сам магический мир, который они с увлечением обживали, чем постижение идей писателя. Развитие сюжетных линий и характеров, при всем разнообразии любительского творчества, было в целом весьма далеко от замысла Роулинг. Фикрайтеры, как и их многочисленные читатели, присваивали себе героев ГП и ощущали себя их собственниками. В такой ситуации истинный автор персонажей обречен на самую жесткую критику. Годы ожиданий и надежд фанатов на то, что Роулинг напишет ИХ книгу, не оправдались. Джо написала свою книгу, безо всякой оглядки на посторонние мнения. Это вызвало разочарование и акции протеста, обусловило драматизм непонимания и неприятия.

Для тех, кто помимо оригинала читает фанфики (а таких в Интернете немало) тоже актуальна проблема *book only* (или *fanon vs canon*). Читатель, погруженный в жизнь фандома, пропитывается самыми разными сюжетами и идеями, и они включаются в общую сумму впечатлений под названием «Гарри Поттер». Особое значение имеют тексты, авторы которых стараются прилежно следовать за каноном, дополняя и развивая отдельные стороны романа, недостаточно подробно отраженные в оригинале. Это могут быть, например, страницы биографии какого-то персонажа – при этом, не нарушая замысла Роулинг, фикрайтер привносит свои оттенки в понимание образа, которые его Интернет-читатель уже никогда не забудет. Ситуация непрерывной художественной разработки фандомом образов романа, а также неиссякаемый источник дополнений в лице самой Роулинг, рождает особый эффект незавершенности персонажей, они оказываются такими же изменчивыми и неопределенными, как живые существа, им словно удается избежать насильственного акта окончательного оформления и объективации.

В любительских сочинениях, даже при сознательной или невольной подражательности, не получается воспроизвести своеобразную повествовательную манеру Роулинг, не говоря об ее смысловой и символической многогранности. Из сложной партитуры романа выбираются отдельные темы, они чаще всего развиваются в реалистическом духе, с подробным объяснением сути происходящего и описанием переживаний героев. Играя на поле Роулинг свою партию, фикрайтеры пользуются уже

готовым материалом. Например произведение можно начать так: «Гермиона любила первые дни сентября в Хогвартсе...», при этом не описывая ни героиню, ни место действия – создание особой атмосферы обеспечено. Магический мир Роулинг приобрел в фандоме права своеобразного другого языка, который стал средством коммуникации в общении фанатов и их литературных играх. Среди авторов фанфиков есть немало тех, кто начал писать под влияние Роулинг, есть и корифеи, добившиеся большого признания в своей среде, имеющие десятки тысяч читателей. Неудивительно, что успешные авторы могут начать испытывать ревность к Роулинг, желание вывести свое вторичное творчество из тени ее материнской фигуры.

Один из распространенных мотивов фикрайтеров – несогласие с Джо, желание изменить, исправить, переписать по-своему ее тексты. В период создания ГП между Роулинг и фандомом существовало несколько стабильных расхождений. История этих противостояний, этого непонимания сторон (или, наоборот, очень тонкого понимания) – богатый материал, достойный отдельного анализа. Один из примеров – профессор Снейп – объект своего рода коллективного помешательства. В интервью Роулинг неоднократно пыталась воспротивиться любви фанатов к этому персонажу, что оставляло гнетущее впечатление, однако не охлаждало поклонников. Развитие образа в фандоме имеет разные направления, например, популярен демонический Снейп – холодный, мрачный и загадочный, его литературные родственники – мистер Рочестер и мистер Хитклиф. Известно, как легко роковые злодеи кружат головы женщинам, и нет числа фанфикам, в которых описана любовная победа над недоступным язвительным Снейпом. Другое направление – Снейп как Фауст: в этом топике он гений, ученый, алхимик, мизантроп, занятый рискованными магическими практиками. Под пером фанатов этот неисчерпаемый образ преображался в вампира, андрогина, рыцаря, трагического героя, комического персонажа, в Великую Мать и сказочную Царевну. Задаваясь вопросом об удивительном несовпадении оценки Снейпа автором и читателями, в фандоме была проанализирована проблема отношения к Северусу самой Роулинг³¹. Коротко суть ее в следующем: известно, что прототипом Снейпа стал школьный учитель Джо по химии – злонравный John Nettleship. На первый взгляд кажется, что в образе Снейп-

³¹ <http://cabepfir.deviantart.com/art/Taming-the-Prince-66617660>

па отразилась детская ненависть Джо к этому преподавателю. Однако подозрительно то, как старательно она «опускает» Снейпа, не только награждая его отвратительным характером, но и всячески дезавуируя его сексуальную привлекательность. В данном случае, с точки зрения психоанализа, то, что человек стремится обесценить и то, чего он желает – это одно и то же. Поэтому можно предположить, что Джо была тайно влюблена в Джона Неттлшипа, и амбивалентность ее отношения к нему отразилась как в противоречивой реакции читателей, так и в самом романе, где Снейп – двойной агент, единственный персонаж, который служит одновременно и добру и злу, а в шестой книге он еще рдваивается на Снейпа и Принца-Полукровку.

Другой пример расхождения Роулинг и фандома – романтические пары. Количество исследований и фанфиков, посвященных любви Гарри и Гермионы, свидетельствует о том, что на их стороне было подавляющее большинство читателей. То, что эта пара не состоялась, у многих вызывало впечатление насилия Роулинг над своими персонажами. Действительно, характеры этих героев образуют редкий, почти идеальный баланс сходства и взаимодополнения. На протяжении всего романа мы видим, как охотно они учатся друг у друга, как легко приходят к пониманию, как нарабатывается годами их сотрудничество, доверие и уважение, бережное отношение друг к другу, понимание без слов. Можно найти множество параллелей между этими героями, тонко подчеркнутых в тексте, – бесконечные отражения, постоянное эхо друг друга. Этот союз напоминает не юных возлюбленных, а опытную гармоничную пару. В последней книге они так и показаны, когда посещают могилу родителей Гарри, и для конспирации преобразуются в пожилую супружескую чету. Секрет очередного «заблуждения» фандома довольно простой – Гермиона и Гарри – это alter ego и анимус самой Роулинг: если собрать все сведения из ее интервью, то можно обнаружить, что только этих героев она наградила и чертами своего характера, и деталями биографии, и типом одаренности и т.д. Так что Г/Г образуют естественное единство – как две стороны самой Роулинг. Интересно, что в эпилоге тень этой пары возникает вновь – в образах Альбуса и Розы – сына Гарри и дочери Гермионы, столь похожих на своих родителей. Дети с волнением ищут друг друга на перроне вокзала, они испытывают облегчение и радость при встрече. Может быть, это – компенсация для разочарованных фанатов?

Субкультура, возникающая на основе литературного произведения, активно использует разные игровые формы. Так, ролевые игры живого действия по мотивам «Властелина колец» – основа субкультуры толкинистов. В фандоме ГП также развивается игровое направление.

Текст произведения дает для этого все основания, так как сам устроен по игровым законам. Одним из важных признаков игры является наличие замкнутого игрового пространства, в котором создается свой порядок и правила. Переход из реальности в игру происходит путем смещения восприятия, погружения в новый контекст. Обозначение границ игрового мира – это приглашение к игре, переход границы требует перестройки мышления на иные способы интерпретации происходящего.

В композиции ГП подчеркнуто разделение на мир маглов и магов (реальность и игру). Действие книги начинается и заканчивается в обыденном мире, центральная часть повествования – особое пространство, выделенное и организованное наподобие игрового. В нем все устроено иначе, все условно и необычно, предметы меняют свое значение и функции (так, метла становится средством передвижения и спортивным инвентарем), дети переодеваются в мантии, начинают пользоваться волшебными артефактами и своими магическими навыками (в мире маглов это запрещено). В ролевых играх живого действия игроки тоже преобразуются, надевают костюмы, берут в руки свои картонные мечи и т.д. Как и в игре, в Хогвартсе есть четкая расстановка противоборствующих сил, между ними разыгрывается некая партия, завершающаяся прямым столкновением и выигрышем (или проигрышем). Игра состоит из замкнутых циклов, и общая композиция семи книг отражает эту цикличность: один учебный год – это одна игровая партия, ее результаты каждый раз обнуляются и все повторяется сначала. Внутренняя жизнь Хогвартса также подчиняется игровым закономерностям: в течение года факультеты соревнуются между собой за звание лучшего; квиддич – игровая модель событий, происходящих в жизни Гарри. Много напоминает компьютерные игры: лабиринт, карта Мародеров, очки опыта, бестиарий (монстры), номенклатура заклинаний, квесты, загадки и т.д. Некоторые эпизоды – например прохождение подземелья в финале первой книги – это готовый сценарий фрагмента компьютерной игры.

Роулинг выдерживает игровые принципы на разных уровнях, она играет в словесные, семантические, постмодернистские

игры. В ее произведении открывается лабиринт ссылок, ассоциаций, цитат, и это становится неистощимым материалом для интерпретаций и игровой переоценки. Игровые принципы распространяются не только на художественный текст, но и на процесс его создания и даже на жизнь писателя, он оказывается заложником своего мира и правил, которым подчиняются его герои и читатели.

«Нет смысла защищать книгу от ее врагов или перечислять ее достоинства. Литературная привлекательность отчасти похожа на сексуальную – факторы, которые управляют ей, слишком сложны, чтобы их можно было бы выразить словами»³². Все-таки тем, кому еще только предстоит прочитать ГП, хочется пожелать успешно пройти через барьер и попасть на платформу 9¾. Это подарит им много часов счастья.

³² Фаулз Дж. Кротовые норы. М., 2003.

Вадим Щербаков

Большой маленький капустный человек

В институтском капустном движении Миша возник как человек исторический. Не совсем в ноздревском, конечно же, смысле – истории с ним и вправду случались (особливо в течение после-спектаклевых возлияний). Нет, в наши причудливые ряды он встроился сперва в качестве историка капустника вообще, а институтского в частности.

Стоит напомнить читателю, что в эпоху застоя музыкально-сатирические вольнодействия нашего института в интеллигентной Москве были знамениты – Бартошевич, помню, сравнивал их даже с римскими сатурналиями. Затем они сами собой угасли, потом наступили совсем иные времена, директором стал А.И. Комеч, который – будучи исключительным патриотом лучших сторон институтской жизни – пожелал сыграть в театральном отношении роль Карла II Английского и возродить похеренную традицию.

К делу Реставрации Миша подошел с привычной академической ухваткой: отыскивал документы, прослушивал сохранившиеся записи давних представлений, беседовал со свидетелями и ветеранами. Так он вошел в компанию.

Однако довольно быстро выяснилось, что время не повернуть вспять. Даже самые замечательные старые шутки работали плохо. Участники былых побед, проведя с нами одну ностальгическую показательную акцию, тактично умыли руки.

В капустник приходят от любви к игре, из-за жажды реализовать невостробованные актерские потенции, из желания

испытать радость пребывания на подмостках перед лицом десятков зрителей. Миша пришел в капустник как человек команды. При явном отсутствии у него пошлой компанейскости (наша группа вообще состоит из людей отдельных, иногда трудно сочетаемых) он легко принял правила того особого капустного коллективизма, имя которому – дружество.

Можно отослать читателя еще к одному наименованию уз, связывающих нашу банду. Тем более, что помимо переносного смысла оно имеет специально театральный контекст, в описываемом случае более чем уместный. Я имею в виду тот тип комедиантских объединений, который был порожден поздним Средневековьем и носил гордое имя Братства. Бывали Братства Страстей Господних – в них состояли честные горожане, готовые представлять мистерии. Или Братства дураков, которые объединяли клерков для высмеивания ханжества и лицемерия властей вкупе с пороками рядовых обывателей. Они разыгрывали так называемые «соти» – нечто очень похожее на капустник. Всех этих щедрых людей сводила в Братство вера в театральность, убежденность в действенной силе игры, способной изменять действительность. Того же порядка чувства создали и нашу капустную компанию.

Театральная деятельность – самое материальное из всех классических искусств. В нем всегда находится место не только для актеров и поэтов. И зачастую вклад этих «людей тени» бесконечно важен для результата. Миша отдавал себе отчет в том, что на главные роли ему – не умеющему петь (а наши капустники традиционно суть зрелища музыкально-драматические) – рассчитывать не приходится. Он с радостью готов был выступать в массовке, таскать одного премьера на носилках, обрядившись медведем, или посыпать снегом другого «Ленского». Он был моим любимым «слугой просцениума» – исполнительным и остроумным, тароватым на те хулиганские выходы, которые не портят, а украшают спектакль. Мало этого, Миша легко и с удовольствием нес на себе бремя нашего заведующего постановочной частью. С ним я был абсолютно спокоен, что все необходимое для представления будет куплено или принесено из дома, что гвозди и веревочки проверять не надо, что он помнит каждую деталь материальной части спектакля и думает о том, как помочь ей выстрелить самым выразительным образом.

С Мишей я был точно за каменной стеной.

Боже, как мне не хватает его сегодня...

Помнится, Эльдар Рязанов ввел в культурный обиход термин «большой актер на маленькие роли». Он не хотел обижать приглашенных звезд наименованием «эпизодическое лицо». Получилось несколько неуклюже и чуть ли не более обидно – особенно если вспомнить почти зеркально отражающую сей термин поговорку про мастера и дела. И тем не менее Миша в маленьких ролях иногда блистал чрезвычайно ярко.

Поначалу этот блеск носил еще вполне капустный характер. Помню, как они с Толей Голубовским изображали картину Репина «Иван Грозный и сын его Иван». Первым с диким воплем выбежал Миша. Вопль был обращен к любимой начальнице, сидящей в первом ряду. Невзирая на историческую достоверность, царевич орал: «Лариса Пална, убивают!». За ним поспешил Голубовский, кокал Мишу в висок посохом, они принимали «мизансцену тела», скопированную с хрестоматийного полотна. И пока Толя пел свою песню «Я убил тебя сын...», Миша, застыв бездыханным трупом, громко дышал от волнения.

Кстати, глубокими Мишиными познаниями в области паратеатральных жанров наш капустник пользовался вовсю. Каждое представление мы обильно уснащали живыми картинками, загадками и шарадами. Последнюю свою роль он сыграл в спектакле, драматургия которого была построена на шарадах и пословицах русского народа.

Надо сказать, что мы частенько, забыв напрочь о новомодной политкорректности, грубо трогали сотрудников института за гены. Однажды мы сидели на этой теме чуть не весь капустник, в финале которого весьма закономерно звучал хор «Дети разных народов, мы живем, как умеем, в тиши...» Но в тот год никаких таких планов у сочинителей пьесы не было. Просто среди пословиц, в которых поминается меч (они нужны были для шарады «Комеч»), оказалась одна про татарского баскака. В Мише – естественно назначенном на роль притеснителя добрых российских пейзажей – выиграла национальная идентичность. Лихо прискакав на воображаемом иноходце, он не только показал нам гордого и победительного сына степей. Он вдруг и заговорил по-татарски! Сценка не просто ожила, она неожиданно наполнилась новым смыслом. Сразу вспомнилась истина о татарине, который непременно вылезет из каждого русского, если того хорошенько поскрести.

Баскак появлялся только в одном эпизоде. Однако после первой же репетиции стало ясно, что тему эту надо проводить через все сцены пословиц. И в пестрой толпе русского народа Миша

всякий раз являлся татаринoм, расширяя комизм за счет яркой национальной характерности. Это было не только смешно. Через его исполнение очевидной становилась главная мысль наших рискованных заездов в область межнациональных отношений. Мир Божий прекрасен своим разнообразием. Мир людей – часть его; он много теряет, если не замечать различий этносов и культур, не уметь любоваться ими!

Может быть, именно потому, что Миша прошел с нами через все предыдущие игры, он играл эту роль с такой бьющей через край радостной энергией. Он ощущал себя особой краской на капустной палитре, в институтском народонаселении, во всем мироздании. И радовался, и резвился, и пировал на просторе вместе с другими красками спектра.

Лучшая роль.

ЛЮБИТЕЛЬСТВО:

XVIII – XXI вв.

**От просвещенных дилетантов
до рок-музыкантов**

*Сборник статей
памяти Милихата Юнисова*

Редактор Н.А. Алпатова

Оформление обложки В.Ю. Яковлев

Компьютерная верстка А.К. Соколовой

Корректор Г.А. Мещерякова

Подписано в печать 25.02.2010. Формат 60 x 88¹/₁₆. Печать офсетная.
Усл.печ.л. 19,38. Уч.изд.л. 20,0. Тираж 300 экз. Тип.зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания.
125009, Москва, Козицкий пер., д. 5.

Отпечатано в ППП «Типография «Наука»»
121099, Москва, Шубинский пер., 6.