

ISSN 2686-7249

# ВЕСТНИК РГГУ

*Серия*  
«Литературоведение.  
Языкознание. Культурология»

Научный журнал

# RSUH/RGGU BULLETIN

“Literary Theory.  
Linguistics. Cultural Studies”  
*Series*

Academic Journal

Основан в 1996 г.  
Founded in 1996

5  
2019

VESTNIK RGGU. Seriya "Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul'turologiya"

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series  
Academic Journal

There are 10 issues of the journal a year.

Founder and Publisher – Russian State University for the Humanities (RSUH)

The Journal is included: in the Russian Science Citation Index; in the List of leading scientific journals and other editions for publishing PhD research findings.

Peer-reviewed publications fall within the following research area:

**10.01.00 Literary Theory:**

10.01.01 Russian literature

10.01.03 Foreign literature

10.01.08 Literary theory. Textology

10.01.09 Folkloristics

**10.02.00 Linguistics:**

10.02.14 Classical philology, Byzantine and Modern Greek Studies

10.02.01 Russian language

10.02.02 Languages of the Russian Federation

10.02.19 Theoretical linguistics

10.02.20 Historical-comparative, typological and contrastive linguistics

**24.00.00 Cultural Studies:**

24.00.01 Cultural history and theory

24.00.03 Museology, conservation and restoration of historical and cultural objects

*Goals of the journal:* Presentation of the results of the latest researches in the field of philology, linguistics and cultural studies and oriental studies, which have an unquestionable theoretical and practical value and are promising for the development of research in these fields of knowledge.

Advancement of empirically oriented linguistic research and high-quality studies of Russian, languages of the Russian Federation, and languages of the world within a variety of theoretical frameworks and in comparative, historical and typological perspectives.

*Objectives of the journal:* implementation and development of expertise of scientific articles taking into account the dominance of modern interdisciplinary and integrated approaches; presentation of the most significant achievements important for the development of science and capable of being introduced into the educational process as examples of correct scientific work; attraction of new authors, researchers, showing high theoretical culture and undeniable scientific achievements; strengthening the interaction of academic and university science; translation of scientific experience between generations and between institutions.

RSUH/RGGU BULLETIN. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series is registered by Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology and Mass Media. Certificate on registration: PI No. FS77-61883 of 25.05.2015

Changes were made to the record of media registration in connection with the name change, renaming of the founder, clarification of the subject – registration number FS77-74270 of 09.11.2018

Editorial staff office: 6, Miusskaya Sq., Moscow, 125993  
e-mail: antonov-dmitriy@list.ru

ВЕСТНИК РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология»

Научный журнал

Выходит 10 номеров печатной версии журнала в год.

Учредитель и издатель – Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Журнал включен в систему Российского индекса научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные результаты диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук по следующим научным специальностям и соответствующим им отраслям науки:

**10.01.00 Литературоведение:**

10.01.01 Русская литература

10.01.03 Литература народов стран зарубежья (с указанием конкретной литературы)

10.01.08 Теория литературы. Текстология

10.01.09 Фольклористика

**10.02.00 Языкознание:**

10.02.14 Классическая филология, византийская и новогреческая филология

10.02.01 Русский язык

10.02.02 Языки народов Российской Федерации

(с указанием конкретного языка или языковой семьи)

10.02.19 Теория языка

10.02.20 Сравнительно-историческое типологическое и сопоставительное языкознание

**24.00.00 Культурология:**

24.00.01 Теория и история культуры

24.00.03 Музееведение, консервация и реставрация историко-культурных объектов

*Цель журнала:* Представление результатов новейших исследований в области литературоведения, языкознания, культурологии и востоковедения, имеющих несомненное теоретическое и практическое значение и перспективных для развития исследований в этих областях знания.

Продвижение эмпирически-ориентированных исследований по русскому языку, языкам Российской Федерации и языкам мира в рамках разнообразных теоретических подходов и в сопоставительной, исторической и типологической перспективе.

*Задачи журнала:* осуществление и развитие экспертизы научных статей с учетом господства современных междисциплинарных и комплексных подходов; представление наиболее значимых достижений, важных для развития науки и способных быть внедренными в образовательный процесс как примеры правильной научной работы; привлечение новых авторов, исследователей, показывающих высокую теоретическую культуру и неоспоримые научные достижения; усиление взаимодействия академической и университетской науки; трансляция научного опыта между поколениями и между институтами.

Журнал принимает к публикации оригинальные статьи, комплексные исследования российских и зарубежных авторов, ранее не публиковавшиеся научные доклады.

Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации ПИ № ФС77-61883 от 25.05.2015 г. В запись о регистрации СМИ внесены изменения в связи с изменением названия, переименованием учредителя, уточнением тематики – регистрационный номер ПИ № ФС77-74270 от 09.11.2018 г.

Адрес редакции: 125993, Москва, Миусская пл., 6

Электронный адрес: antonov-dmitriy@list.ru

Founder and Publisher

Russian State University for the Humanities (RSUH)

Editor-in-chief

*P.P. Shkarenkov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Editorial Board

*D.I. Antonov*, Cand. of Sci. (History), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*P. M. Arkadiev*, Cand. of Sci. (Philology), Institute of Slavic Studies RAS, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (deputy editor)

*O.L. Akhunova*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*S.I. Baranova*, Dr. of Sci. (History), Moscow State Integrated Art and Historical Architectural and Natural Landscape Museum-Reserve, Moscow, Russian Federation

*L.V. Belovinskii*, Dr. of Sci. (History), professor, Moscow State Art and Cultural University, Moscow, Russian Federation

*V.V. Gudkova*, Dr. of Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Moscow, Russian Federation

*N.P. Grintser*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*Yu.V. Domanskii*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*A.V. Dybo*, RAS corr. memb., Dr. of Sci. (Philology), professor, RAS Institute of Linguistics, Moscow, Russian Federation

*I. Rzepnikowska*, Dr. of Sci. (Philology), Nicolaus Copernicus University, Toruń, Poland

*G.I. Zvereva*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation (deputy editor)

*I.I. Isaev*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*G.I. Kabakova*, Dr. of Sci. (Philology), Université de Paris-Sorbonne, Paris, France

*N.V. Kapustin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Ivanovo State University, Ivanovo, Russian Federation

*V.I. Kimmelman*, PhD, Bergen University, Bergen, Norway

*J.D. Clayton*, PhD, University of Ottawa, Ottawa, Canada

*I.V. Kondakov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*G.Ye. Kreidlin*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

*L.I. Kulikov*, Cand. of Sci. (Philology), Ghent University, Ghent, Belgium

*M.N. Lipovetskiy*, Dr. of Sci. (Philology), professor, University of Colorado, Boulder, USA

- D.M. Magomedova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.V. Morozova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.G. Mostovaya*, Cand. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.Yu. Neklyudov*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- V.I. Podlesskaya*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Polovinkina*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- E.Yu. Protasova*, Dr. of Sci. (Pedagogy), University of Helsinki, Helsinki, Finland
- R.I. Rozina*, Dr. of Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- J. Sadowski*, Dr. of Sci. (History), Jagellonian University, Kraków, Poland
- A.Yu. Sorochan*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Tver State University, Tver, Russian Federation
- Ya.G. Testelets*, Dr. of Sci. (Philology), associate professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- O.I. Togoyeva*, Dr. of Sci. (History), RAS Institute of General History, Moscow, Russian Federation
- V.I. Tyupa*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- A.A. Kholikov*, Dr. of Sci. (Philology), Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russian Federation
- O.B. Khristoforova*, Dr. of Sci. (Philology), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- I.O. Shaytanov*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation
- S.A. Yatsenko*, Dr. of Sci. (History), professor, Russian State University for the Humanities (RSUH), Moscow, Russian Federation

Executive editor:

*D.I. Antonov*, Cand. of Sci (History), associate professor (RSUH)

Учредитель и издатель

Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ)

Главный редактор

*П.П. Шкаренков*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Редакционная коллегия

*Д.И. Антонов*, кандидат исторических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*П.М. Аркадьев*, кандидат филологических наук, Институт славяноведения РАН, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (заместитель главного редактора)

*О.Л. Ахунова*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*С.И. Баранова*, доктор исторических наук, Московский государственный объединенный музей-заповедник, Москва, Российская Федерация

*Л.В. Беловицкий*, доктор исторических наук, профессор, Московский государственный институт культуры, Москва, Российская Федерация

*Н.П. Гринцер*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*В.В. Гудкова*, доктор искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Москва, Российская Федерация

*Ю.В. Доманский*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*А.В. Дыбо*, член-корреспондент РАН, доктор филологических наук, профессор, Институт языкознания РАН, Москва, Российская Федерация

*И. Жетиковска*, доктор филологических наук, Университет Николая Коперника, Торунь, Республика Польша

*Г.И. Зверева*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация (заместитель главного редактора)

*И.И. Исаев*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*Г.И. Кабакова*, доктор филологических наук, Университет Сорбонны, Париж, Французская Республика

*Н.В. Капустин*, доктор филологических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Российская Федерация

*В.И. Киммельман*, PhD, Берген, Королевство Норвегия

*Д.Д. Клейтон*, доктор филологических наук, Оттавский университет, Оттава, Канада

*И.В. Кондаков*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

*Г.Е. Крейдлин*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

- Л.И. Куликов*, кандидат филологических наук, Гентский университет, Гент, Королевство Бельгия
- М.Н. Липовецкий*, доктор филологических наук, профессор, Университет Колорадо, Болдер, Соединенные Штаты Америки
- Д.М. Магомедова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.В. Морозова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.Г. Мостовая*, кандидат филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.Ю. Неклюдов*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- В.И. Подлеская*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Половинкина*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Е.Ю. Протасова*, доктор педагогических наук, Хельсинкский университет, Хельсинки, Финляндская Республика
- Р.И. Розина*, доктор филологических наук, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- Я. Садовский*, доктор исторических наук, Ягеллонский университет, Краков, Республика Польша
- А.Ю. Сорочан*, доктор филологических наук, доцент, Тверской государственный университет, Тверь, Российская Федерация
- Я.Г. Тестелец*, доктор филологических наук, доцент, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- О.И. Тогова*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Российская Федерация
- В.И. Тюпа*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- А.А. Холиков*, доктор филологических наук, Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова (МГУ), Москва, Российская Федерация
- О.Б. Христофорова*, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- И.О. Шайтанов*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация
- С.А. Яценко*, доктор исторических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет (РГГУ), Москва, Российская Федерация

Ответственный за выпуск:

*Д.Н. Антонов*, кандидат исторических наук, доцент (РГГУ)

## CONTENTS

### Visual studies

---

- E.S. Mikhailova-Smol'nyakova*  
Maenad in motion: emotional potential of a classic pose ..... 10
- A.A. Troitskaya*  
Hand on heart: Private text of English miniature portrait ..... 29

### Studies in cultural history

---

- I.E. Surikov*  
Some issues of archaic Greek lyric in scholarly legacy  
of O.M. Freidenberg ..... 49
- I.M. Chirskova*  
The life of the imperial court, questions of the morality  
and the charity in the cultural policy of Elizabeth Petrovna ..... 66
- Yu.A. Volokhova*  
“The Old Schoolmaster” by V.S. Grossman: Four versions of the novel .... 85

### The “new art” and the culture of the 20th century

---

- S.A. Ogudov*  
“Living very well”: Emotional scenario by A.G. Rzheshhevskii  
as directed by V.I. Pudovkin ..... 113
- E.I. Vikulina*  
“What are they worried about? Why are they smiling?”:  
Emotional repertoire in magazines’ photography of the “otpepel” ..... 129
- B.V. Reyfman*  
Non-diegetic aesthetic fact in the space of film:  
Christian personalistic context ..... 148



## СОДЕРЖАНИЕ

### **Визуальные исследования**

---

*Е.С. Михайлова-Смольнякова*

Менада в движении: эмоциональный потенциал  
классической позы ..... 10

*А.А. Троицкая*

Положа руку на сердце: приватный текст  
английского миниатюрного портрета ..... 29

### **Культурно-исторические исследования**

---

*И.Е. Суриков*

Некоторые проблемы архаической греческой лирики  
в научном наследии О.М. Фрейденберг ..... 49

*И.М. Чирскова*

Быт императорского двора, вопросы нравственности  
и благотворительность в культурной политике  
Елизаветы Петровны ..... 66

*Ю.А. Волохова*

«Старый учитель» В.С. Гроссмана:  
четыре варианта одного рассказа ..... 85

### **«Новое искусство» и культура XX в.**

---

*С.А. Озудов*

«Очень хорошо живется»:  
эмоциональный сценарий А.Г. Ржешевского  
в режиссерском прочтении В.И. Пудовкина ..... 113

*Е.И. Викулина*

«Чем они озабочены? Почему они улыбаются?»:  
эмоциональный репертуар в журнальной фотографии оттепели ..... 129

*Б.В. Рейфман*

Недидеgetический эстетический факт в пространстве фильма:  
христианско-персоналистский контекст ..... 148

УДК 793.3

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-10-28

## Менада в движении: эмоциональный потенциал классической позы

Екатерина С. Михайлова-Смольнякова  
*Европейский университет в Санкт-Петербурге,  
Санкт-Петербург, Россия, emsmolnyakova@eu.spb.ru*

*Аннотация.* В статье рассматривается один из классических примеров «формулы пафоса» Аби Варбурга – античный образ экстатически танцующей менады, использованный художниками Возрождения для изображения горя Марии Магдалины. Поза менады помещается в более широкий исторический контекст и исследуется с применением метода формального анализа. Это позволяет выявить многообразие вариантов адаптации, несводимое к единственному примеру энергетической инверсии. Востребованность позы менады в художественной практике объясняется ее выразительным и эмоциональным потенциалом, сосредоточенным в таких характеристиках, как «нестабильность», «движение» и «освобождение».

*Ключевые слова:* менада, формула пафоса, Аби Варбург, визуальные исследования, иконография движения

*Для цитирования:* Михайлова-Смольнякова Е.С. Менада в движении: эмоциональный потенциал классической позы // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 10–28. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-10-28

## Maenad in motion: emotional potential of a classic pose

Ekaterina S. Mikhailova-Smol'nyakova  
*European University at Saint Petersburg, Saint Petersburg, Russia,  
emsmolnyakova@eu.spb.ru*

*Abstract.* The article considers one of the most popular examples of Aby Warburg's 'pathosformeln', i. e. a classical image of an ecstatically dancing maenad adapted by Renaissance artists for representation of Mary Magdalene's grief. The maenad's pose is placed within a wider historical context and examined with the method of formal analysis, thus revealing a variety of adaptations that cannot be

---

© Михайлова-Смольнякова Е.С., 2019

limited to the sole example of energetic inversion. The extensive use of that pose in the works of art is due to its rich expressional and emotional potential, concentrated in characteristics such as “instability”, “movement” and “liberation”.

*Keywords:* maenad, pathos formulae, Aby Warburg, visual studies, movement iconography

*For citation:* Mikhailova-Smol'nyakova ES. Maenad in motion: emotional potential of a classic pose. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;5:10-28. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-10-28

## Введение



*Рис. 1.* Танцующая менада  
Фрагмент росписи краснофигурного скифоса  
Ок. 330–320 гг. до н. э. *Британский музей, Лондон*

Менада – один из канонических персонажей античного мифологического цикла, связанного с Дионисом. «Позой менады» я буду называть позу человека, энергично подавшегося вперед и балансирующего на одной ноге, с импульсивно откинутой назад головой, часто – с закинутыми над собой руками. В греческом искусстве персонажи дионисийского культа в типичной позе менады встречаются уже в вазописи V–IV вв. до н. э. (рис. 1). Этот изобразитель-

ный мотив не теряет популярности вплоть до II–III вв. Именно ассоциация с определенным сюжетным контекстом и постоянство, с которым античные художники обращались к этой иконографической схеме, позволяет дать ей подобное название.

Разговор о позе менады невозможен без упоминания имени Аби Варбурга: изучая особенности наследования античных визуальных мотивов искусством Возрождения, он предложил концепцию «формул пафоса» (нем. *Pathosformeln*) – эмфатических жестов, аккумулярующих элементарные формы экспрессии и соответствующих пику эмоционального состояния персонажа. Ключевая для Варбурга особенность формул пафоса – способность к энергетической инверсии, то есть к выражению в одном и том же жесте противоположных страстей<sup>1</sup>. Как известно, Варбург сформулировал концепцию формул пафоса, находясь под впечатлением от одного из пассажей в книге Дарвина «Выражении эмоций у человека и у животных» [2 с. 70–72]. В нем знаменитый натуралист описал свое наблюдение: очень сильный смех и приступ самого отчаянного плача крайне сложно различить по особенностям их мимического выражения. Идея эмоциональной инверсии настолько захватила Варбурга, что и атласу «Мнемозина», своему наиболее масштабному и, к сожалению, незаконченному проекту, незадолго до смерти он дал подзаголовок «*Transformatio energetica* как предмет исследования и как собственная функция сравнительно-исторической библиотеки символов. Символ как каталитическая квинтэссенция» [2 с. 75].

Поза менады как один из ярких примеров формулы пафоса рассматривалась многими искусствоведами, представившими свое понимание методологии Варбурга. Всеобщее внимание в данном случае привлекло превращение классического античного образа радости менады<sup>2</sup> в выражение предельной степени отчаяния

---

<sup>1</sup>Эдгар Винд красноречиво описал характерное для Варбурга убеждение в том, что реакция Ренессанса на формы античного искусства укладывается в представление о полярности психологического поведения: «...в ходе истории образов их изначальные экспрессивные свойства претерпевают поляризацию, которая соответствует амплитуде психологических колебаний преобразующей творческой силы» [1 с. 37].

<sup>2</sup>Как описал ее Джошуа Рейнольдс – «восторженная, неистовая радость» [3 р. 206]. Я бы предпочла называть это состояние экстагическим неистовством или иступлением, поскольку присущие понятию «радость» положительные коннотации не вполне адекватны характеристикам мифологического персонажа. Подобное уточнение также ослабляет принципиально важную для Варбурга поляризацию эмоциональных состояний менады и Марии, что соответствует приведенным в статье результатам наблюдений.

Марии Магдалины. Зерно образа менады состоит в том, что она освобождается от всего «человеческого» (рассудочного), отдаваясь во власть хтонической эмоциональной стихии; горе Марии захватывает ее целиком, сметая все остальные чувства. В обоих случаях перед нами действительно базовая, природная, неотрефлексированная страсть.

Однако этот ставший уже хрестоматийным случай возвращения к жизни античного эмоционального мотива в новом ренессансном контексте – лишь один из многих вариантов использования обсуждаемой позы художниками. Варбург имел в своем распоряжении и другие изображения, которые можно было бы отнести к типу «Менады-Марии». Вероятно, этому объединению помешали отказ ученого от формального метода и его желание видеть в жесте исключительно симптом внутреннего состояния героя, находящегося в состоянии эмоционального потрясения<sup>3</sup>. Если же отвлечься от точки зрения, принципиально психологизирующей феномен наследования образов, жизнестойкость интересующего нас мотива потребует объяснения, которое нельзя будет свести к сложной по своей природе взаимосвязи между двумя эпохами. Чтобы предложить свою гипотезу, объясняющую постоянную востребованность позы менады, я расширю круг анализируемых источников и воспользуюсь именно формальным методом, который позволит выделить общие черты во всех интересующих меня изображениях.

### *Античная инверсия: поза менады в сцене агонии Креусы*

Эмоциональная емкость позы менады была очевидна уже античным художникам. Примером тому служит группа рельефов со сценами из мифа о Ясоне и Медее, украшающих римские саркофаги второй половины II в.<sup>4</sup> На них представлена последовательность

---

<sup>3</sup> Здесь я обращаюсь к терминологии Жоржа Диди-Юбермана, обоснованной и подробно разобранный им в статье «Аби Варбург и симптомальная парадигма» [4].

<sup>4</sup> Всего известно около двадцати фронтальных рельефных панелей этого типа, последняя из которых была создана в конце II в. Они представлены в коллекциях Национального римского музея, Национального археологического музея Неаполя, Палаццо Дукале в Мантуе, берлинского Пергамского музея, Лувра и др. Подробное описание и анализ этой группы археологических источников см. в: [5 с. 125–190].



*Рис. 2. Рельеф со сценами из мифа о Ясоне и Мееде (фрагмент)  
Сер. II в. Государственные музеи, Пергамон, Берлин*

событий, сопутствовавших объявлению о помолвке Ясона и Креусы, дочери короля Коринфа. В первой из сцен в левой части рельефа сыновья Медеи и Ясона подносят Креусе в качестве свадебного подарка от матери пропитанный ядом пеплум и венок (атрибут римской невесты). В следующей – Креуса испытывает предсмертные муки. Завершает сюжет сцена инфантоцида, после которого Медея покидает Коринф на колеснице, запряженной драконами, и увозит с собой тела младенцев. Ключевой фигурой в композиции рельефа во всех случаях является Креуса, изображенная дважды, в идиллической сцене принятия даров и в смежной с ней сцене агонии. Захра Ньюби полагает, что акцент именно на этом персонаже объясняется аллюзиями на жестокость судьбы, посылающей смерть невинной девушке в дни подготовки к свадьбе [6 р. 311]. Отчаянный порыв физического страдания Креусы на всех известных рельефах этой группы – всегда поза менады. Стоящая на одной ноге принцесса в импульсивном неустойчивом движении откидывается назад, вытянув руки перед собой и сверху (рис. 2).

Как минимум один из саркофагов Медеи, находившийся вплоть до 1560 г. в окрестностях римской церкви Свв. Космы и Дамиана,





*Рис. 3. Джулио Бонасоне. История Ясона и Медуи  
Ок. 1560. Гравюра  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк*

был известен и доступен художникам Возрождения [7 р. 301]. Джулио Бонасоне, представитель итальянского маньеризма и один из самых плодовитых гравёров своего времени, в начале 1560-х гг. создал собственную «инвенцию» на основе рельефа этого саркофага (рис. 3).

Репродукция с изображением именно этой гравюры была включена Варбургом в пятую панель атласа «Мнемозина», объединяющую образы горюющих, страдающих, переживающих состояние паники или ярости мифических женских персонажей, от Кибелы до Ниобеи<sup>5</sup>.

В свое время Джошуа Рейнольдс предположил [3 р. 206], что флорентийский художник XVI в. Баччо Бандинелли в рисунке «Снятие с креста» (ок. 1548–1553) заимствовал для фигуры неутешно горюющей Марии Магдалины образ менады в экстазе. Варбург был знаком с этим наблюдением Рейнольдса по замечанию

<sup>5</sup> Подробное описание всей панели см. в: [8 р. 94–95]. Изображения менад в разных состояниях были включены ученым в соседние панели, четвертую и шестую.

Дарвина и, по всей видимости, в своих размышлениях, кратко представленных выше, отталкивался именно от него<sup>6</sup>. На мой взгляд, утверждение Рейнольдса небесспорно и свидетельствует скорее о его собственном визуальном опыте<sup>7</sup>. Исступление отчаяния Марии у Бандинелли и семантически, и формально гораздо ближе к порыву физического страдания Креусы, чем к одной из дионисийских моделей, однако доказать эту связь невозможно и мое замечание (как, впрочем, и замечание Рейнольдса) может рассматриваться лишь как догадка. Так или иначе, приведенный пример показывает, что возможность обращения к рассматриваемой нами позе для изображения импульсивного движения разной эмоциональной природы определяется особенностями иконографической схемы, а не специфическим культурным контекстом, вдохновившим подобные модификации, как это следует из варбургянской теории «Посмертной жизни античности» (нем. *Nachlebender Antike*).

### *Эпоха Возрождения: эксперименты и поиски*

Поза менады действительно привлекала художников эпохи Возрождения своей выразительностью, но далеко не всегда целью становилась репрезентация неудержимой страсти. Живописцы и скульпторы экспериментировали с визуальным наследием прошлого, перебирали разные способы его адаптации, и нередко избегали гипнотического эмоционального влияния античности.

---

<sup>6</sup> Карло Гинзбург, прослеживая происхождение идеи формул пафоса Варбурга, приводит это судьбоносное примечание Дарвина, относящееся к описанию миметического сходства между смехом и плачем: «Сэр Рейнольдс (Дж. Рейнольдс. Рассуждения. XII, стр. 100) замечает: “Любопытно наблюдать – и это несомненно справедливо – что крайние проявления противоположных страстей, при очень малых отклонениях, выражаются одинаковыми действиями”. Он приводит в пример неистовую радость вакханки и горе Марии Магдалины» [2 с. 71].

<sup>7</sup> Предложенный Рейнольдсом генезис позы Марии у Бандинелли, насколько мне известно, не вызывал сомнений ни у одного из искусствоведов, вслед за ним обращавшихся к этому примеру, начиная с Ф. Анталя, постулировавшего в 1937 г., что она «очевидно (курсив мой. – Е. М.-С.) основана на неоготической танцующей менаде» [9 р. 71]. Впрочем, Анталь пошел дальше и добавил в число предполагаемых источников рельеф Донателло со сценой снятия с креста из флорентийской церкви Сан Лоренцо.



В некоторых примерах наличие ярко окрашенного эмоционального подтекста вообще вызывает сомнение.

Иногда выразительная и динамическая поза персонажа вписывалась мастером в композицию так, что характерный прогиб тела, сопоставленный Диди-Юберманом с пиковыми фазами истерии в рисунках Ришера [4 р. 643], получал вполне рациональную мотивировку. Так, поза менады у Виргинии в панно Филиппино Липпи «История Виргинии» (ок. 1470–1480) объясняется тем, что отец-убийца схватил ее сзади за волосы, чтобы поразить ножом в грудь. Фредерик Антал, первым обративший внимание на этот пример, видел в позе Виргинии только эмоциональное обоснование – ужас девушки, умирающей от родительской руки [9 р. 72], однако решение Липпи объединить две фигуры в одном движении является, на мой взгляд, принципиальным изменением оригинальной иконографической схемы. Художник использовал убедительность позы Виргинии в целях своей «истории».

Другой пример принадлежит кисти миниатюриста Гаспаре да Падова, который около 1470 г. иллюстрировал великолепную копию «Записок о Галльской войне» Юлия Цезаря по заказу кардинала Франческо Гонзаго [10 р. 161]. Миниатюра, изображающая триумф Цезаря, представляет собой симбиоз ренессансных и античных мотивов, вдохновленный рельефами колонны Траяна и арок Тита и Константина. На переднем плане, впрочем, изображен персонаж, не столь характерный для римских триумфов. Это ангел в образе нимфы *all'antica* и в позе менады [10 р. 163]. В поднятой над головой руке ангела – уздцы лошадиной четверки, а характерный разворот головы объясняется взглядом, обращенным назад и вверх на Цезаря, восседающего в триумфальной колеснице. Римский воин по левую сторону от запряженной квадриги повторяет то же движение, оглядываясь на колонну шествующих позади воинов и поднимая факел над собой. Энергетический потенциал скопированной художником позы настолько не соответствует общей динамике композиции, что ангел выглядит инородным, декоративным персонажем. Вероятно, на это обратил внимание и сам Гаспаре. В его же «Триумфе Тита и Веспасиана» из коллекции Лувра движения ангела гораздо более сдержанны [10 р. 164]. К сожалению, мы не знаем, какая из миниатюр была создана первой.

Агостино ди Дуччо, разработавший программу внутренней отделки Темпио Малатестиано (кафедрального собора Римини) и работавший над рельефами вместе со своими учениками в 1450–1457 гг., использовал слегка модифицированную позу менады сразу для нескольких персонажей. Капеллу Св. Августина он украсил мраморными рельефами с изображениями Муз. У ног Терпсихоры



*Рис. 4. Агостиноди Дуччо  
Рельеф с изображением Терпсихоры (фрагмент)  
Капелла Св. Августина. Темпио Малатестиано, Римини*

можно разглядеть небольшие, не выше колена музы, фигурки четырех танцоров. Правую пару образуют юноша в античных одеждах и девушка, которую он ведет за руку (рис. 4). Свободная рука девушки вознесена над слегка откинутой назад головой, в легком шаге она опирается на одну ногу. Это, без сомнения, танцующая менада, порывистость движений которой усмирила гармонию искусства.

Другую капеллу – Св. Сигизмунда – Дуччо украсил аллегорическим рельефом, в центре композиции которого расположен ангел, указывающий на небеса<sup>8</sup>. Уравновешенность и устойчивость (эмоционально – уверенность) его позы далеки от характеристик менады, но сравнение с танцовщицей у ног Терпсихоры не оставляет сомнений. Ангел, безусловно, представляет собой вариацию того же оригинального античного образа, доработанную чутким к пластической нюансировке художником<sup>9</sup>. Эти и другие рельефы Дуччо из Темпио Малатестиано также привлекли внимание Варбурга и были включены им в 25-ю панель, посвященную дионисийским и аполлоническим корням ренессансного способа переосмысления античного наследия<sup>10</sup>.

Наконец, именно в эпоху Возрождения поза менады оказалась помещена в один из самых характерных для нее контекстов – танцевальный. Художники адаптировали ее для изображения Саломеи, танцующей на пиру Ирода. Первым этот прием применил Донателло в мраморном барельефе, созданном около 1435 г.<sup>11</sup> Среди других работ – живописные «Пир Ирода» Маттеоди Джованни (ок. 1452–1495) и «Танец Саломеи» Беночцо Гоццоли (1461–1462) (рис. 5), мраморный рельеф кафедры в соборе Прато Мино да Фьезоле (1469–1473), фрагмент панели для украшения

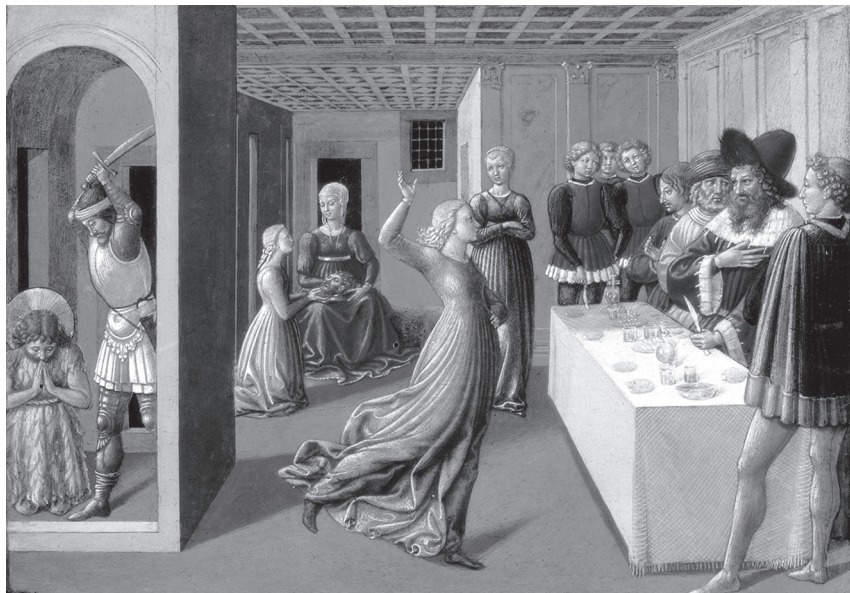
---

<sup>8</sup> Позже рельеф был перенесен в Кастелло Сфорцеско в Милане. Мина Грегори характеризует этого ангела как одного из первых примеров заимствования образа античной менады в искусстве итальянского кватроченто [11 р. 118]. Танцующую девушку у ног Терпсихоры, очевидно, следует добавить к их числу.

<sup>9</sup> Дуччо не был последним, кто «доработал» эту позу. Никола Пуссен почти скопировал ангела Дуччо в фигуре одной из женщин для картины «Геркулес на распутье» («Выбор Геркулеса») (1626–1628). У Пуссена, несмотря на его любовь к визуальному наследию античности, женщина-ангел-менада изменена до неузнаваемости, и ее уравновешенная и грациозная поза уже ничем не напоминает оригинал.

<sup>10</sup> Описание панели см. в: [8 р. 106–108].

<sup>11</sup> Агостиноди Дуччо в молодости работал под руководством Донателло, который существенно повлиял на него, и мог обратить внимание на интерес своего мастера к выразительному потенциалу позы менады.



*Рис. 5. Беноццо Гоццоли. Танец Саломеи  
1461–1462. Дерево, темпера  
Национальная галерея, Вашингтон*

шкафа ризницы с изображением танца Саломеи авторства Джорджо Вазари (1545–1546), фреска на тот же сюжет в капелле Поджи болонской церкви Св. Джакомо Маджоре работы Пеллегрини Тибальди (1550–1553).

Как предположила Дж. Лонг [12 р. 1185], обращение к иконографии танцующей менады, прислужницы языческого бога пьянства и похоти, могло подчеркивать отрицательные черты образа иудейской принцессы. Однако именно в эпоху Возрождения Саломея становится одним из евангельских персонажей, средневековая категоричность отношения к которым сменяется рассуждениями, допускающими разную оценку их роли в той или иной истории. Мы не можем быть уверены в том, какой точки зрения придерживались художники или их заказчики. С другой стороны, можно уверенно утверждать, что амплитудные танцевальные па Саломеи не соответствуют ренессансному придворному хореографическому канону, который предписывает дамам умеренность, сдержанность и изысканность движений. Правило поведения для дам в одном из учебников танца XV в. для аристократов гласит:

Молодой и добродетельной женщине... должно вести себя гораздо осмотрительней и скромней, чем мужчине. Она должна держать себя с надлежащей мерой и заслуживающей уважение грацией, ее манера должна быть приятной, сдержанной и нежной. Движения ее тела должны быть смиренными и кроткими, ее движение в пространстве должно быть достойным и благородным, ее шаги должны быть легкими, а жесты – хорошо выполненными [13 p. 108].

Так или иначе, использование мастерами античной визуальной формулы добавляет в композицию акцент, который не может не влиять на интерпретацию всей сцены. Ренессансная Саломея-менада это уже не средневековая уличная танцовщица или грешница-акробатка, она – привлекательная и изящная возмутительница спокойствия, в свободном порыве ничем не стесненного движения физически и метафорически нарушающая границы нормы.

Интересующую нас позу можно найти и в изображениях, не имеющих прямой связи с античностью – в иконографии морески. В европейской культуре XV–XVII вв. бытовало несколько типов этого театрализованного танца-представления, имевшего средневековое происхождение<sup>12</sup>. Один из них можно описать как пляску нескольких мужчин, изображающих безумие, вокруг женщины, которая в танце не участвует, но награждает одного из исполнителей символическим призом – яблоком, кольцом, или, как в одной из сатирических гравюр Дюрера, сосиской. В иконографии морески игровое театрализованное безумие танцоров находит выражение и в костюмах, и в пластике – гротескной, противоестественной, подчеркнута дисгармоничной. Почти во всех изображениях этого типа один или несколько морескьеров изображаются в разных ракурсах классической позы менады. Достаточно привести лишь несколько примеров: фреску с обнаженными танцорами Антонио Поллайоло из Вилла ла Галлина в Арчетри (ок. 1470–1480), рисунок Ганса Зюса фон Кульмбаха (ок. 1508), ксилографию анонимного немецкого мастера НЛ (ок. 1520). Знаменитый гравер XV в. Исраэль Ван Мекенем использовал прием репрезентации безумия через обращение к позе менады и в гравюре с круговой мореской (ок. 1465–1500), и в декоративном орнаменте с морескьерами (ок. 1490–1500) (рис. 6), и в гравюре «Женщина и жонглер» (ок. 1495–1503) (рис. 7), напрямую не соотносящейся с морескьерским циклом. Почти все приведенные примеры и некоторые другие были

<sup>12</sup> Подробное исследование морески как культурного и иконографического феномена представлено в: [14].





*Рис. 6. Израэль Ван Мекенем. Орнамент с морескьерами  
Ок. 1490–1500. Гравюра  
Музей Метрополитен, Нью-Йорк*



*Рис. 7. Израэль Ван Мекенем. Женщина и жонглер  
Ок. 1495–1503. Гравюра  
Рейксмузеум, Амстердам*

включены Варбургом в панель 32 атласа «Мнемозина», посвященную теме гротескного танца [8 р. 113–114]. К той же категории «пляшущих безумцев», по всей видимости, можно отнести кавалера и даму, изображенных на расписной панели конца XV в. в церкви французского городка Ле-Бар-сюр-Лу неподалеку от Ниццы. Сюжет ее композиции соотносится с двумя популярными и связанными друг с другом темами – «Танцем смерти» и «Memento mori». На панели представлена группа танцоров,двигающихся под звуки флейты и барабана, пока ангел и демон в правой части изображения определяют посмертную судьбу других персонажей, которая, очевидно, зависит от их поступков при жизни. Экстатически откинувшись назад в позе менады, кавалер и дама танцуют в кругу остальных грешников, на радость чертятам, расположившимся на голове каждого из них.

### *XIX–XX вв.: поза менады как поза танцора*

В более поздние периоды поза менады чаще всего встречается именно в танцевальном контексте. В подготовительных рисунках и темперах Кановы, отражающих его впечатление от росписей Помпей и Геркуланума и связанных с неонатическим рельефом с «Боргезскими танцовщицами» из Лувра, знаменитый скульптор переосмысливает позу менады, хотя и придает ей игривый и непринужденный характер. В интерпретации, допускающей ироническое отношение к изображаемым персонажам, то же движение легкомысленного танца можно найти во французской гравюре начала XIX в. «Танцемания» из серии «Прекрасный пол» художника и издателя Пьера Лебудела Месанжера (рис. 8). И балерины Кановы, и танцовщица де ла Месанжера не только аккумулировали в себе европейскую художественную традицию, но и отражали наблюдения авторов за современными им бытовыми и сценическими танцами. Хореографы и танцмейстеры XIX в. нередко копировали все те же античные оригиналы и включали наиболее выразительные и изящные античные позы в свой репертуар.

Художественные и пластические поиски в области нового, так называемого свободного танца начала XX в. и на Западе, и в России тоже имели отношение не только к изображениям, но и к реальной практике движения. Зачастую она фиксировалась с помощью нового на тот момент медиума – фотографии. Идея свободного танца состояла в принципиальном отказе от норм классической сценической хореографии со свойственной ей схематизацией и декоративностью жеста. Исполнители и постановщики категорически



Рис. 8. Пьер Лебуде ла Месанжер. Танцемания  
(серия «Прекрасный пол»)  
Ок. 1802–1812. Гравюра 198 мм × 288 мм  
Британский музей, Лондон

отвергали архаическую эстетику балетного театра и искали новые способы пластического выражения, основанные на принципах естественного и в то же время тщательно продуманного движения. Умозрительным идеалом и результатом этого творческого поиска должен был стать танец, соответствующий динамике нового времени, художественной практике авангарда во всем ее разнообразии и последним научным достижениям. Обратившись к визуальному словарю канонических – на этот раз уже для свободного танца – поз и движений, мы вновь обнаружим классическую позу менады. Это наглядно демонстрирует восстановленный Николеттой Мислер архив Хореологической лаборатории РАХН, состоящий из многочисленных фотографий, набросков и эскизов в разной технике [15]. Неоднократно зафиксированная как одно из самых выразительных движений этюда или как самостоятельное па, поза менады становится своего рода иконическим знаком культуры движения первой четверти XX в.



## *Заключение*

Трактовка позы менады как ренессансной эмоциональной инверсии античного образа – лишь частный случай, обусловленный природой и функциональным многообразием этой иконографической схемы. Количество примеров в моем обзоре можно было бы умножать и дальше.

Во всех рассмотренных источниках поза менады используется для трансляции содержания, определяемого сюжетом и обусловленного сочетанием трех характеристик: нестабильность, движение и освобождение. Ключевой особенностью позы менады является смещение центра тяжести и жест, нарушающий состояние равновесия. Это обязательно промежуточная стадия, фиксация момента между исходным и финальным положениями. Физическая нестабильность может интерпретироваться как нестабильность эмоциональная, как состояние максимального напряжения, в котором невозможно долго задержаться (экстаз, агония, скорбь, ужас, восторг). В обоих случаях неустойчивость имплицитно подразумевает движение – движение чувств или движение тела. Это делает позу менады одним из лучших вариантов визуализации динамического импульса и объясняет, почему к ней часто обращаются для изображения энергичного движения вообще, независимо от его эмоционального наполнения, и особенно – для репрезентации танца. Наконец, персонажи, изображаемые в позе менады, зачастую выходят за границы нормы, нарушают определенный канон поведения и в своем жесте отрицают его влияние. Как освобождение от навязываемых культурой ограничений можно описать и дионисийское исступление менады, и самозабвенный танец Саломеи, и игровое безумие морескьера, и пластические этюды авангардных студий.

Разумеется, выделение обозначенных мной характеристик – теоретизация, позволяющая обозначить неразделимые на практике элементы образа, один из которых может доминировать и даже полностью заглушать остальные. Однако именно их совокупность обеспечивает тот выразительный и эмоциональный потенциал позы менады, который определил ее востребованность в художественной практике на протяжении столетий.

## *Литература*

---

1. Винд Э. Концепция науки о культуре (Kulturwissenschaft) Аби Варбурга и ее значение для эстетики // Мир образов. Образы мира: Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н.Н. Мазур; Европейский университет в С.-Петербурге. СПб.; М.: Новое издательство, 2018. С. 33–43.

2. *Günzбург К.* Ножицы Варбурга // Мир образов. Образы мира: Антология исследований визуальной культуры / Ред.-сост. Н.Н. Мазур; Европейский университет в С.-Петербурге. СПб.; М.: Новое издательство, 2018. С. 68–77.
3. *Reynolds J., sir.* Discourses / Ed. by Helen Zimmern. London: Walter Scott, 1887. 283 p.
4. *Didi-Huberman G.* Dialektik des Monstrums: Aby and Warburg and the Symptom Paradigm // Art History. 2001. Vol. 24. No. 5. P. 621–645. DOI: 10.1111/1467-8365.00289
5. *Gaggadis-Robin V.* Jason et Médéesur les sarcophages! époqueimpériale. Rome: Écolefrançaise de Rome, 1994. 218 p.
6. *Newby Z.* “All the values of classicism”? The Medea Sarcophagus in Basel // Greek Myths in Roman Art and Culture: Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250 / Newby Z. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 308–319.
7. *Giulio Bonasone* // The illustrated Bartsch. Vol. 28: Italian masters of the sixteenth century / Eds. Suzanne Boorsch, John T. Spike, and Adam von Bartsch. P. 217–342.
8. *Forster K.W., Mazucco K.* Introduzione ad Aby Warburg e all’Atlante della Memoria / A cura di Monica Centanni. Milano: Bruno Mondatori, 2002. 276 p.
9. *Antal F.* Some Examples of the Role of the Mænad in Florentine Art of the Later Fifteenth and Early Sixteenth Centuries // Journal of the Warburg Institute. 1937. Vol. 1. P. 71–73. DOI: 10.2307/750076.
10. *Iacobini A., Toscano G.* “More graeco, more latino”. Gaspare da Padova e la miniatura all’antica // Mantegna e Roma: l’artista davanti all’antico. Atti di congresso tenuto a Roma nel 2007 / Eds. Teresa Calvano, Claudia Cieri Via, Leandro Ventura. Roma: Bulzoni, 2010. P. 125–190.
11. *Gregori M.* The First Models: Putti and Maenads // In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece. In 2 vols. Vol. 1 / Ed. Mina Gregori. Milan: SilvanaEditoriale, 2004. P. 114–118.
12. *Long J.C.* Dangerous Women: Observations on the Feast of Herod in Florentine Art of the Early Renaissance // Renaissance Quarterly. 2013. Vol. LXVI, no. 4. P. 1153–1205.
13. *Ebreo G.* De PraticaSeu Arte Tripudii: On the Practice or Art of Dancing / Ed. and transl. by Barbara Sparti. Oxford: Clarendon Press, 1995. 288 p.
14. *Gschwandtner Ch.* Moresca. Vielfalt und Konstanteneiner Tanzpraxiszwischen 15. Und frühem 17. Jahrhundert. Leipzig: Leipziger Universitäts verlag, 2017. 252 p.
15. *Misler N.* L’arte del movimento in Russia, 1920–1930. Torino; Mosca: Allemandi; ANC Charity Foundation, 2017. 471 p.

## References

---

1. Wind E. Aby Warburg’s concept of the Science of Culture (Kulturwissenschaft) and its Significance for Aesthetics. *The World of Images, Images of the World.* An

- Anthology of Visual Culture Studies / Ed. by N. Mazur; European University at Saint-Petersburg. Saint-Petersburg; Moscow: Novoe Izdatelstvo, 2018. P. 33-43. (In Russ.)
2. Ginzburg C. Aby Warburg's Scissors. *The World of Images, Images of the World. An Anthology of Visual Culture Studies*. Ed. by N. Mazur; European University at Saint-Petersburg. Saint-Petersburg; Moscow: Novoe Izdatelstvo Publ.; 2018. P. 68-77.
  3. Reynolds J., sir. Discourses. Ed. by H. Zimmern. London: Walter Scott, 1887. 283 p.
  4. Didi-Huberman G. Dialektik des Monstrums: Aby and Warburg and the Symptom Paradigm. *Art History*. 2001;24(5):621-45. DOI: 10.1111/1467-8365.00289.
  5. Gaggadis-Robin V. Jason et Médéésur les sarcophages d'époque impériale. Rome: École française de Rome, 1994. 218 p.
  6. Newby Z. "All the values of classicism"? The Medea Sarcophagus in Basel. *Greek Myths in Roman Art and Culture: Imagery, Values and Identity in Italy, 50 BC–AD 250*. Newby Z. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. P. 308-19.
  7. Giulio Bonasone. *The illustrated Bartsch*. Vol. 28: Italian masters of the sixteenth century / Eds. S. Boorsch, John T. Spike, and Adam von Bartsch. P. 217-342.
  8. Forster KW., Mazucco K. Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria. A cura di Monica Centanni. Milano: Bruno Mondadori, 2002. 276 p.
  9. Antal F. Some Examples of the Role of the Mænad in Florentine Art of the Later Fifteenth and Early Sixteenth Centuries. *Journal of the Warburg Institute*. 1937;1:71-73. DOI: 10.2307/750076.
  10. Iacobini A., Toscano G. "More graeco, more latino". Gaspare da Padova e la miniatura all'antica. *Mantegna e Roma: l'artista davanti all'antico*. Atti di congresso tenuto a Roma nel 2007. Eds. Teresa Calvano, Claudia Cieri Via, Leandro Ventura. Roma: Bulzoni, 2010. P. 125-90.
  11. Gregori M. The First Models: Putti and Maenads. *In the Light of Apollo: Italian Renaissance and Greece*. In 2 vols. Vol. 1. Ed. Mina Gregori. Milan: Silvana Editoriale, 2004. P. 114-18.
  12. Long JC. Dangerous Women: Observations on the Feast of Herod in Florentine Art of the Early Renaissance. *Renaissance Quarterly*. 2013;66(4):1153-205.
  13. Ebreo G. De Pratica Seu Arte Tripudii: On the Practice or Art of Dancing / Ed. and transl. by Barbara Sparti. Oxford: Clarendon Press, 1995. 288 p.
  14. Gschwandtner Ch. Moresca. Vielfalt und Konstanz einer Tanzpraxis zwischen 15. und frühem 17. Jahrhundert. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2017. 252 p.
  15. Mislis N. L'arte del movimento in Russia, 1920–1930. Torino; Mosca: Allemandi; ANC Charity Foundation, 2017. 471 p.

*Информация об авторе*

*Екатерина С. Михайлова-Смольнякова*, аспирант, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Санкт-Петербург, Россия; 191187, Россия, Санкт-Петербург, ул. Гагаринская, д. 6/1А; emsmolnyakova@eu.spb.ru

*Information about the author*

*Ekaterina S. Mikhailova-Smol'nyakova*, postgraduate student, European University at Saint Petersburg, Saint-Petersburg, Russia; bld. 6/1A, Gagarinskaya Street, Saint Petersburg, Russia, 191187; emsmolnyakova@eu.spb.ru

Положа руку на сердце:  
приватный текст  
английского миниатюрного портрета

Анна А. Троицкая

*Институт философии, Санкт-Петербургский  
государственный университет, Санкт-Петербург, Россия,  
a.troitskaya@spbu.ru*

*Аннотация.* В данной статье внимание сфокусировано на жесте руки, прижатой к сердцу, и возможностях интерпретации этого жеста в отдельно взятом произведении – известной миниатюре Николаса Хиллиарда. Одна из функций миниатюрного портрета конца XVI столетия – визуализация личного послания, переданного с помощью различных элементов изображения, в том числе позы и жеста. Довольно распространенный в европейском искусстве «сердечный» мотив руки, прижатой к груди, подтверждает нарастание в начале Нового времени интереса к внутреннему переживанию портретируемой личности как основному содержанию портрета. Искусство миниатюры, ставшей в елизаветинской Англии вполне самостоятельной разновидностью портретного жанра, соединяет в себе черты типичного и индивидуального в трактовке поз и жестов изображенных персон. Особое внимание к чувствам и состояниям человека, его приватной жизни, проявляется и в потребности в самовысказывании, трансляции эмоционального опыта через портрет, что, скорее всего, и нашло воплощение в портретной миниатюре «Юноша среди кустов роз». На основании иконографического анализа «сердечного» жеста в европейском искусстве в статье предпринята попытка трактовки этого визуально переданного высказывания. Положение руки, прижатой к сердцу, исследуется в статье как художественный прием и как риторическая формула. Вместе с тем ключ к значению данного жеста лежит в самом рисунке и композиции портретного изображения.

*Ключевые слова:* Н. Хиллиард, портретная миниатюра, жест в искусстве, риторика, иконография, меланхолия, рука на сердце

*Для цитирования:* Троицкая А.А. Положа руку на сердце: приватный текст английского миниатюрного портрета // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 29–48. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-29-48

---

© Троицкая А.А., 2019

## Hand on heart: Private text of English miniature portrait

Anna A. Troitskaya

*Institute of Philosophy, Saint Petersburg State University,  
Saint Petersburg, Russia, a.troitskaya@spbu.ru*

*Abstract.* This paper focuses on the gesture of a hand pressed to the heart and on the possibility of interpretation of this gesture in a single work – the famous Nicholas Hilliard’s miniature. Portrait miniatures of the late 16<sup>th</sup> century performed the function of a private message transmitted through various elements of the image, including the posture and gesture. Quite common in European art the heart motif of a hand, pressed to a chest, confirms the growth of interest in the inner emotion of a portrayed personality as main content of the portrait in the Early Modern time. The art of miniature, which became in Elizabethan England quite an independent kind of portrait genre, combines typical and individual features in the treatment of the depicted persons poses and gestures. Special attention to the private life of a person, his feelings and states, is manifested in the necessity of self-expression, translation of emotional experience through a portrait. Those features were likely embodied in the Hilliard’s portrait miniature known as “Young Man Among Roses”. The article attempts to interpret the ‘hand on heart’ gesture based on the iconographic analysis of this visual expression in European art. The position of a hand pressed to the heart is studied in the article both as an artistic device and as a rhetorical formula. At the same time, the key to the meaning of that gesture lies in the drawing and composition of the portrait image.

*Keywords:* N. Hilliard, portrait miniature, gesture in art, rhetoric, iconography, melancholy, hand on heart

*For citation:* Troitskaya AA. Hand on heart: Private text of English miniature portrait. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;5:29-48. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-29-48

### *Введение*

Интерпретация жеста в изобразительном искусстве настолько же трудна, насколько привлекательна. Признавая жесты частью невербальной коммуникации, мы предполагаем, что жесты «говорят», но их сообщения не всегда нам понятны. Подобно различным вариациям языка, претерпевающего и исторические, и диалектные трансформации, язык жестов, зачастую поясняющий сюжет или заменяющий непосредственные высказывания персонажа, оказывается в разной мере доступен для предполагаемого адресата и современного зрителя.

Портрет, не только как жанр, но и как ситуация, в которую попадает модель, обладает семантической наполненностью, и жест в ней становится одним из самых сильных образных средств. Для миниатюрного портрета, разновидности портретного жанра, распростиравшейся в английском искусстве во второй половине XVI – начале XVII в. был характерен не только небольшой формат, но и исключительно камерный, интимный характер изображения. Несмотря на общий культурный контекст, который, безусловно, определял семантику портрета, миниатюра имеет ряд отличий от станковых портретных картин, репрезентирующих социальную роль и статус модели. Главная особенность миниатюры состоит в передаче персональных качеств, настроений или чувств человека, иногда – с помощью емких эмблематических образов, органично включенных в портрет<sup>1</sup>, и лаконичного введения небольших сюжетных деталей. По замыслу портретиста и заказчика эти детали заключают в себе основную мысль, высказывание, задача которого – сопровождать и дополнять портретное изображение, и это высказывание носит, как правило, приватный характер<sup>2</sup>.

Прославленный миниатюрист елизаветинской эпохи Николас Хиллиард использовал небольшие кусочки пергамента и картон, величина которого обыкновенно определялась размерами игровой карты, поскольку именно обратная сторона карты использовалась им в качестве основы. Миниатюрист, как правило, располагал возможностью включить в этот небольшой формат голову и плечи модели. Для жеста, движения тела и рук, пространство портретной миниатюры было чересчур тесным, хотя и здесь были свои исключения. Таким большим исключением выглядит довольно известное портретное изображение молодого человека среди роз, созданного Н. Хиллиардом<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Об этом см. подробнее: [1].

<sup>2</sup> Отметим специфическое понимание приватности для портрета камерного типа в это время: некоторые миниатюры действительно существовали в качестве очень личного, скрытого от посторонних глаз портрета. Но были – и, собственно, открыли особый способ функционирования миниатюры – портреты государственные и дипломатические, дарение, обмен которыми носили характер политической игры, частью которой являлась воображаемая приватность, подробно описанная А.В. Нестеровым как «часть тонко выстроенного спектакля» [2 с. 281].

<sup>3</sup> Н. Хиллиард. Юноша среди кустов роз (возможно, Роберт Девере, II граф Эссекс). 1585–1595, Музей Виктории и Альберта, Лондон. 13.5 x 7.3 см, акварель, пергамент, наклеенный на игральную карту.

*О миниатюре «Юноша среди кустов роз»*



*Рис. 1. Николас Хиллиард. Юноша среди кустов роз. 1585–1595  
Музей Виктории и Альберта, Лондон*

Среди розовых кустов стоит стройный молодой человек, слегка прислонившись к дереву скрестив ноги и прижав правую руку к сердцу (рис. 1). Его фигура словно обведена овальным контуром края портрета, необычная пропорция которого притягивает внимание не меньше чем сам персонаж. В английской художественной практике XVI в. существовали миниатюры и большего размера, изображающие модель в полный рост, так называемые кабинетные миниатюры, 15–20 см высотой, но они чаще всего имели прямоугольный формат. Латинская надпись “Dat roenas laudata fides” – «Восхваляемая верность – причина моих страданий», обрамляющая портрет параллельно верхней кромке, заимствована из поэмы «О гражданской войне» (“De bello civili”) римского поэта Марка Аннея Лукана<sup>4</sup>:

<sup>4</sup>Версия источника импрессы впервые предложена Д. Пайпером [З р. 303].



*Dat poenas laudata fides, dum sustinet inquit,  
Quos fortuna permit... [4 p. 77]*<sup>5</sup>

Явный эмблематический контекст проступает в отдельных деталях: молодой человек опирается на дерево, являющееся распроstrаненной эмблемой стойкости. Розы-эглантирии, с едва заметными шипами, не столько приносят юноше страдания, сколько напоминают о носительнице этой цветочной эмблемы – королеве Елизавете. Эглантирия, или белая роза, была для королевы личной эмблемой (вспомним белую розу Йорков наравне с алой розой Ланкастеров, ставшей эмблемой королевского рода), воплощала собой чистоту, красоту и женственность.

Основная мысль умело фрагментированной цитаты – страдания, причиняемые верностью, – надпись вместе с эмблематическим фоном, костюмом и позой портретируемого, складываются в компактное сообщение, составление которого было доступно елизаветинцу, принадлежавшему, скорее всего, к придворному кругу английской аристократии.

По наиболее популярной из версий, изображенный на этом портрете – Роберт Девере, граф Эссекс<sup>6</sup>, посвящающий свои страдания королеве Елизавете, возможно, в момент потери королевского расположения к нему. Перед нами сообщение, которое содержит в себе две части – вербальную/текстовую и дублирующую ее визуальную/эмблематическую. В качестве семантического средства выступает и внешний облик героя, пожелавшего предстать на этом портрете в полный рост, дабы продемонстрировать длину своих стройных ног (что, как предположил А.В. Степанов, и определило необычный формат миниатюры [5 с. 496]), с рукою, прижатой к сердцу. Вторит ли этот жест инскрипции, помещенной выше? Дополняет или опровергает ее? Или просто следует особой позднеренессансной моде?

«Молодой человек среди кустов роз» воплощает поэтический дух эпохи, недаром многие исследователи сравнивают миниатюру с сонетом [6 p. 8, 7 p. 73, 8 p. 104–106, 9 p. 59], безусловно, имея в виду камерный характер, малую форму и приватность художественного сообщения.

---

<sup>5</sup> Курсивом выделена часть строки, включенная в названный портрет.

<sup>6</sup> Большинство исследователей единодушно согласны с мнением Роя Стронга и его предположением относительно контекста этой миниатюры и имени модели, т. е. графа Эссекса [4], одним из первых высказал это предположение Дэвид Пайпер [3 p. 300–301].

Одна из самых известных английских миниатюр, имя заказчика которой официально остается предположением, является примером визуализации личного послания, в котором каждая деталь подобна поэтическому тропу, и жест молодого человека – не исключение. Довольно распространенный в европейском искусстве «сердечный» мотив руки, прижатой к груди, подтверждает нарастание в начале Нового времени интереса к внутреннему переживанию портретируемой личности – как основному содержанию портрета – не только в дополнение, но и в противовес сложившейся ранее традиции представления социального статуса модели, демонстрации ее благородства и репутации. Формирование личностного начала, как процесс, растянувшийся на столетия<sup>7</sup>, проявился в XVI в. в стремлении к саморепрезентации, самовысказыванию, называнию своих чувств или состояний, и примером тому можно назвать отдельные образцы портретной живописи, и в полной мере – портретной миниатюры.

*Рука на сердце:  
жест в искусстве и жест в риторике*

«Сердечный» жест руки, прижатой к груди, в истории культуры может иметь множество значений, варьирующихся в зависимости от контекста: удивление, покорность, раскаяние, признание, почтительное принятие, уверение в искренности и честности. Тем не менее можно выделить несколько групп визуальных кодов, в которых это движение приобретает вполне конкретный смысл. Один из наиболее ранних примеров можно увидеть в античном рельефе, украшающем «Саркофаг плакальщиц» из Сидона (рис. 2). Восемнадцать барельефных фигур на внешних стенках саркофага – воплощения разнообразных оттенков скорби, непреодолимой печали. Одна из них – женщина, прижавшая ладонь к груди. Указывает ли она на то место, где теснится страдание? Жест воспринимается как констатация физического состояния – естественность такой позы для передачи соответствующего чувства предполагает буквальное прочтение.

---

<sup>7</sup> У.И. Миллер приводит ряд различных исследований, где временные рамки появления индивидуальности в европейской культуре колеблются между XII и XVII вв. [10 p. 190].



Рис. 2. Саркофаг плакальщиц. Ок. 350 г. Мрамор  
Археологический музей, Стамбул

Метафорическое сопоставление жеста и языка, речи было известно уже в античности, например, у Цицерона жесты получают название «языка тела» и «красноречия тела» (“*sermo corporis*” и “*eloquentia corporis*”) [11 р. 37]. Но жестовый язык не эквивалентен словам, он, скорее, дополняет их или восполняет то, что нельзя высказать словами. Квинтилиан в своем труде “*Institutio oratoria*” [12] утверждает, что «без содействия рук всякая речь слаба» (11. III.85). Перечисляя арсенал риторических средств, он называет несколько ораторских жестов, среди которых упоминает следующий: «Иногда мы прижимаем сжатую в кулак руку к груди, в раскаянии или гневе...» (11. III.104), указывая на эмоциональную силу этого жеста.

Опираясь на фрагменты старых сочинений по ораторскому искусству и этикету, англичанин Джон Бульвер в 1644 г. выпускает книгу-справочник, посвященную жестике, «Хирология или естественный язык рук» [13], которая интересна нам как пример обращения к исторически сложившимся интерпретациям жеста в европейской культуре начала Нового времени. О жесте руки, положенной на сердце, он пишет в 52 параграфе:

Положить руку на сердце: используя этот тип жеста поклонения, мы выбираем образ, которым утверждаем что-либо, клянемся или призываем Бога в свидетели, что говорим истину, и предстаем как бы открыто проявляя подлинные чувства, в подтверждение нашей совести, или давая молчаливую клятву уверения в безопасности, что и без всякой задней мысли, и без расхождения слова с делом, но только всё, что мы в этот момент говорим, истинно. Это выражение более всего наблюдалось у древних греков, и у христиан, которые от естественного движения руки приходят к пристанищу души, что живет где-то возле сердца человека. В наше время установлено, что турки часто используют указанную форму выражения, и рука, простертая на груди, соразмерна у них самой торжественной клятве, поскольку тому, что они говорят или обещают, используя этот жест, можно доверять, как сказанному с умом, и можно полагаться, что обещание это будет выполнено [13 р. 88–89].

Далее Бульвер утверждает актуальность использования этого жеста как клятвенного в английской судебной практике, закрепляя это отдельно взятое значение конкретикой прецедента.

Вербальное описание жеста отсылает нас к идиоме «Положа руку на сердце», которая имеет общее и для многих языков (английского, русского, немецкого, французского, польского и др.) значение: откровенно говоря, говоря истину, или «клянусь». В нем соединяется и религиозное чувство, и клятвенное обещание, и любовное откровение. Исторический жанр живописи также будет использовать этот жест как элемент визуальной риторики: хрестоматийный отечественный пример – «Владимир и Рогнеда» А.П. Лосенко<sup>8</sup>, где рука Владимира заменяет ему и красноречивое признание в своих чувствах Рогнеде, и уверение в честности намерений (после совершенного убийства ее родни!). Жест помогает воссоздать исключительно классицистический образ облагороженной исторической личности, в то время как интерпретация сюжета, конечно, представляет собой образец моделирования исторического события в соответствии с идеалами своего времени.

### *«Сердечный» жест в культуре и времени. Рука Магдалины*

Важным для художественной культуры Нового времени становится отождествление сердца с душой и, более того, отождествление сердца с любовью, распространившееся еще в христианской куль-

<sup>8</sup> А.П. Лосенко. Владимир и Рогнеда. 1770. Х., м. 211.5×177.5 см. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.

туре Средневековья. Сердце становится органом, ответственным за чувства: «Возлюби Господа, Бога твоего всем сердцем твоим, и всею душою твоею, и всем разумением твоим, и всею крепостию твоею» (Марк. 12:30). В христианских сюжетах, начиная с позднего Средневековья, часто встречается мотив руки, прижатой к груди, и почти всегда он воплощает идею душевного общения персонажа с Богом. Любовная риторика «сердечного» жеста, по всей вероятности, также восходит к христианству. У. Хейстад указывает на источник возникновения распространенной рифмы “das Herz – der Schmerz”<sup>9</sup> – сочинение “Liber evangeliorum”. Это поэтический перевод евангельского текста на верхненемецкий язык, предвосхищающий дальнейшие многочисленные упоминания сердечных страданий в литературе и искусстве, выполнен Отфридом фон Вейсенбургом в IX в., и речь в нем идет, прежде всего, «о сердце женщины, любившей и оплакивающей Христа, а именно Марии Магдалины» [14 с. 176].

Для наиболее узнаваемых образов святой Марии Магдалины будет характерен и жест руки на груди или на сердце. Устойчиво закрепившийся в западноевропейской иконографии этой святой, жест покорности и глубокого раскаяния возник к началу Нового времени, на волне усилившегося в период Контрреформации внимания католической церкви к таинству покаяния. Феномен индивидуальной исповеди в постреформационный период приобретает особое значение, свидетельствующее об установлении новых отношений между церковью и личностью, а таинство покаяния обретает черты персональности и стремления к самопознанию, саморефлексии.

Мотив сердечного раскаяния можно увидеть уже в ранней «Марии Магдалине» Тициана<sup>10</sup> из Палаццо Питти – произведении, наполненном чувственностью и эротизмом более, чем религиозным пафосом, что, вероятно, должно было подчеркнуть порочную красоту Магдалины<sup>11</sup> и значимость ее раскаяния. Рука, прижатая к груди или к сердцу (это нельзя с уверенностью определить, так как даже место расположения сердца как органа в теле человека долгое

---

<sup>9</sup> Сердце – боль (*нем.*)

<sup>10</sup> Тициан. Кающаяся Мария Магдалина. Ок. 1531. Х., м. 85×68 см. Палатинская галерея, Флоренция.

<sup>11</sup> Образ Марии Магдалины – раскаявшейся блудницы, так же как и вопрос слияния с этим образом двух других евангельских женщин – Марии из Вифании и безымянной грешницы, помазавшей ноги Иисуса, в исследованиях последних десятилетий был рассмотрен как культурный миф [15, 16]. Мы находим возможным изучение жеста Магдалины в контексте этого мифа.



*Рис. 3. Эль Греко. Мария Магдалина  
1578. Х., м. 156,5×121 см  
Музей изящных искусств, Будапешт*

время изображалось довольно приблизительно), характерна для молитвенных поз святых, но наиболее частым этот жест становится в иконографической сцене кающейся Марии Магдалины.

К самым выразительным сценам покаяния, в которых движение руки показано как душевное движение, наделенное эмоциональной силой, относится и эрмитажная «Мария Магдалина» Тициана<sup>12</sup>, и полная религиозной экзальтации «Мария Магдалина» Эль Греко (рис. 3), «Святая Мария Магдалина» Гвидо Рени<sup>13</sup>, неоднократно возвращавшегося к этой теме, и Магдалины Артемизии Джентилески, из которых более ранняя, находящаяся сейчас в частной коллекции, решена как портретный образ (рис. 4). Формат, ракурс, индивидуальная трактовка лица и рук святой, наделение ее глубоким человеческим переживанием,

<sup>12</sup>Тициан. Мария Магдалина. 1565. Х., м. 119×97 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.

<sup>13</sup>Г. Рени. Святая Мария Магдалина. 1635. Х., м. 90,8×84,3 см. Художественный музей Уолтерса, Балтимор.





Рис. 4. А. Джентилески. Мария Магдалина  
1616. Х., м. 65,7×50,8 см

*Частная коллекция Марка Сайднера. Лос-Анджелес*

помещение в простую обстановку, почти лишенную привычных символических атрибутов, делают ее облик приближенным к камерному портрету XVII в. Еще одна деталь, связанная с иконографией раскаяния Магдалины – идея того, что, каясь, она спасает свою душу: жест руки, прижатой к груди, указывает на метафорическую связь между сердцем и душой.

### *Пробуждение личности*

Прикасясь к своему телу, человек *обозначает себя*, указывает на свои переживания, а рука создает линию, по которой зритель подходит к границе, отделяющей внешний мир человека от внутреннего, душевного. Это внимание к телу как слагаемому человеческой индивидуальности, и нарастающий интерес к личности О. Ранум связывает с пониманием роли сердца в раннее Новое время, опираясь на популярную в Европе античную теорию Галена:

В начале современной эпохи считалось, что поведение определяется качеством и количеством тепла тела. Считалось, что тепло исходит не от печени, селезенки или мозга, а от сердца. Поэтому понимание личности было сосредоточено на сердце [17 р. 231].

Жест прижатой к сердцу руки удерживает наше внимание на индивидуальном переживании человека, утверждении его персональной значимости.

Рука на груди – поза, которую можно условно отнести к категории «выразительные жесты», так как она направлена на выражение и трансляцию душевного состояния модели, а также к категории «душевных движений», ведь она связана и с переживанием, и с демонстрацией этого переживания вовне. Двойственность этого жеста, передающего одновременно движение от «себя», от сердца, и направляющего внимание к «себе», к душевному миру человека, не позволяет интерпретировать его без понимания выражения лица того, кто представляет этот жест, без учета позы, фона, деталей.

Рука, прижатая к груди, – жест, не имеющий значения сам по себе, – полагает Б. Пасквинелли, – он лишь подчеркивает роль персонажа в данной сцене, в изображенной реальности. <...> Прикасаясь к собственному телу, фигура выражает *глубину* своих переживаний и *степень* эмоционального участия в изображенном событии... [18 с. 44] (курсив мой. – А. Т.).

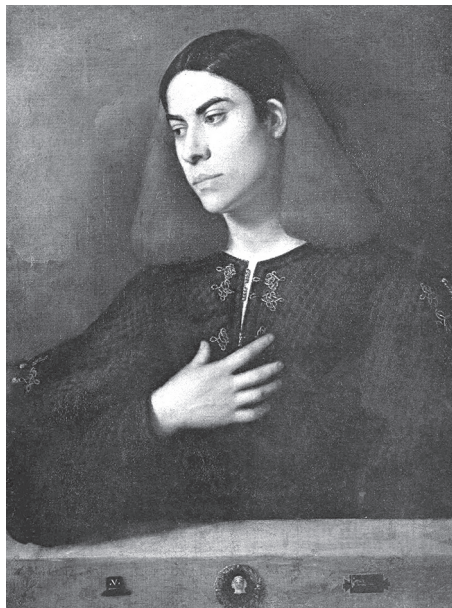
Таким образом, жест руки на груди может служить средством усиления какого-либо чувства и подчеркивания его индивидуальной природы.

Начиная с XVI в. все чаще можно увидеть портреты камерного типа, в которых модель изображена с прижатой к груди рукой, иногда – указывающей рукой на сердце. В своем значении эти жесты будут практически совпадать: внимание фокусируется на проявлениях души, индивидуальности изображаемого в определенный момент его частной жизни.

Так, в «Портрете молодого человека» Джорджоне<sup>14</sup> модель предстает в позе, нетипичной для венецианского ренессансного портрета (рис. 5). Подвижность, свойственная внутреннему состоянию модели, сочетается с внешней отрешенностью, которая присутствует у многих персонажей Джорджоне. Формат картины характерен для камерного портрета, фон – нейтрально-темный, он мягко уводит очертания модели в тень, привнося в работу легкую

<sup>14</sup> Джорджоне. Портрет молодого человека (Антонио Броккардо). 1510. Х., м., 72×54 см. Музей изобразительных искусств, Будапешт.





*Рис. 5. Джорджоне. Портрет молодого человека (Антонио Броккардо) 1510. Музей изобразительных искусств, Будапешт*

меланхолию. В жесте руки этого молодого человека нет покорности или раскаяния, но есть указание на локацию чувств. Касаясь груди лишь кончиками пальцев, герой словно нажимает невидимые клавиши, позволяющие ему погрузиться в себя.

Другой пример – довольно известное изображение кавалера кисти Эль Греко<sup>15</sup> дает нам менее лиричный, чем у Джорджоне, но куда более изысканный рисунок руки. Благородство модели подчеркнуто в ряде деталей – одеяние, фон, мерцание золотистого эфеса шпаги и, безусловно, жест, который благодаря причудливому сложению пальцев<sup>16</sup> часто интерпретируется как клятвенный.

<sup>15</sup> Эль Греко. Портрет кавалера с рукой на груди. Ок. 1580. Х., м. 81×66 см. Музей Прадо, Мадрид.

<sup>16</sup> Демонстративное соединение среднего и безымянного пальцев в этом портрете и ряде других картин, не связанных общим содержанием или сюжетом (от «Магдалины» Тициана до миниатюрного портрета Елизаветы I, упоминаемого в настоящей статье), трудно назвать естественным. Среди различных гипотез относительно этого жеста самой обоснованной нам

Несмотря на попытки внести ясность и уточнения к этому жесту через определение личности модели (от портрета Мигеля де Сервантеса до автопортрета), это произведение по-прежнему представляет образец возвышенной визуальной риторики, где жест играет ведущую роль.

Новая черта повседневной жизни – стремление к уединенности, стала одной из характерных примет меланхолического образа. Именно в этом ключе может интерпретироваться рука, прижатая к сердцу, в сочетании с черным одеянием или черным фоном в портрете Генри Ризли, написанного Джоном де Критцем в 1590–1593 гг.<sup>17</sup> Те же меланхолические ноты можно найти и в предыдущих двух портретах, и в портрете «Юноши среди кустов роз» Н. Хиллиарда. Меланхолическое настроение – особый колорит, окрашивающий миниатюрные портреты последних двух десятилетий XVI в., характерная особенность хиллиардовских миниатюр:

В глазах современников Хиллиарда миниатюрный портрет, утверждая культ «благородной меланхолии», говорил о глубокой причастности заказчика или адресата ко всей духовной атмосфере Елизаветинской эпохи [5 с. 490].

Во введении мы отметили, что небольшой размер миниатюрных портретов не всегда оставлял возможность включения в портрет каких-либо характерных движений и жестов, однако были исключения, в которых миниатюристу удалось изобразить интересующую нас руку. В них жест руки, прижатой к груди, красноречивее, чем выражение лица, выражает душевное состояние модели. Среди подобных портретов редко можно увидеть представителей королевской крови, но для елизаветинской игры в приватность и здесь нашлось место: королева Елизавета прижимает к сердцу свою изящную руку кольцами на тонких длинных пальцах (рис. 6).

В других миниатюрах это стремление к созданию приватного диалога с предполагаемым адресатом с помощью «сердечного» жеста заметно еще сильнее: это «Портрет неизвестного» Н. Хиллиарда, выполненный в начале 1590-х гг.<sup>18</sup>, портреты Френсис Ховард (рис. 7)

---

представляется версия Т.П. Кунеша, связывающего это положение пальцев с изображениями кормящей Богоматери [19].

<sup>17</sup> Дж. де Критц. Портрет Генри Ризли, 3 Графа Саутгемптона. 1590–1593. Дерево, масло. 61×43,8 см. Хэтчлэнд Парк, Национальный фонд, Суррей, Англия.

<sup>18</sup> Н. Хиллиард. Портрет неизвестного. 1590–1593. Пергамент, акварель, картон. 5,2×4,2 см. Музей Виктории и Альберта, Лондон.



*Рис. 6. Н. Хиллиард. Портрет Елизаветы I  
1590–1600. Пергамент, акварель, картон. 5,8×4,5 см  
Музей Фицуильяма, Кембридж*



*Рис. 7. И. Оливер. Портрет неизвестной, возможно, Френсис Ховард  
1596–1600. Пергамент, акварель, картон. 13 см диам.  
Музей Виктории и Альберта, Лондон*



*Рис. 8. И. Оливер. Портрет неизвестного, возможно, Филиппа Сидни  
Между 1580–1650. 4,8×3,8 см. Пергамент, масло  
Музей Виктории Альберта, Лондон*

и неизвестного, предположительно Филиппа Сидни, И. Оливера (рис. 8). В них жест руки, прижатой к груди, может быть интерпретирован, в первую очередь, в контексте романтической любви. Это значение усиливается самой практикой заказа, дарения и хранения миниатюр, которая представляла собой значимый элемент частной жизни в елизаветинской Англии.

Слова любви получили конкретное воплощение в определенных реликвиях-предметах: записках, письмах, возможно даже едином слове в почерке возлюбленной. <...> В шестнадцатом веке стало все более популярным заказывать небольшие портреты, и великие художники, такие как Гольбейн и Хиллиард, снабжали современников тем, что можно было бы назвать рынком частных подарков [17 p. 246].

В этих миниатюрах прослеживается актуальная тенденция, подчеркивающая приватность портретного высказывания, которая сложилась к началу Нового времени, возникновению сферы частной жизни как самостоятельной и самоценной стороны повседневной культуры.

*От сердца или к сердцу?  
Вместо заключения*

Через галерею портретных образов, представленных английскими миниатюристами, вернемся к молодому человеку, стоящему среди роз. Трудно охарактеризовать выражение его лица – модели Хиллиарда предстают на портретах, как правило, нейтрально-миловидными. Большое количество неподписанных, безымянных портретов объясняется все той же растущей долей приватности в жизни человека: «Около 60 процентов сохранившихся портретов не носят имен и останутся “портретами неизвестных”, что является доказательством того, что люди, заказавшие их, сделали это, чтобы запечатлеть и обменяться интимными чувствами» [17 р. 249]. Ассоциативные связи и символический контекст, проникающие в различные элементы портрета «Юноши среди кустов роз», словно компенсируют его ускользающую визуальную персональность, индивидуальность модели и ее портретных характеристик.

В каком ключе можно интерпретировать жест молодого человека? Мы сравнивали клятвенные и уверяющие жесты, как бы идущие от сердца, с жестами, указывающими на грудь, ведущими к душе и сердцу. Несколько очень важных значений жеста руки, прижатой к сердцу, из тех, что были описаны выше, логично объединяются с остальными деталями хиллиардовского портрета и, главное, с надписью. В ней говорится и о верности (что позволяет отнести жест к клятвенным), и о страданиях (подобно жесту плакальщицы с саркофага Сидона). Меланхолический и любовный контекст позы и жеста молодого человека также органичны для времени создания миниатюры и предполагаемой личности модели. Аристократичная по духу, эта композиция усиливает благородство образа так же, как и его исключительно неофициальный характер.

Если это в действительности Роберт Девере, потерявший расположение королевы, то жест отчаяния или раскаяния мог быть важным аккордом, завершающим портретный образ. Но от «руки Магдалины» его отличает направленность кисти – у Магдалины рука, как мы помним, располагалась чуть по диагонали и словно сдерживала рвущееся наружу чувство раскаяния. Нет здесь и демонстративного расположения ладони на груди, указывающего на источник сердечной искренности, что часто встречается в портретах XVI–XVII вв.

Рука, спрятанная под плащ на груди, здесь выступает как проводник к наиболее частной, личной сфере уже в рамках заданного «частного» сообщения. Ни инскрипция, ни эмблематические элементы окружения не гарантируют нам той степени приватности,

которую сообщает нам рука, наполовину закрытая черным одеянием юноши. На фоне плаща отчетливее виден рисунок роз и шипов, которые превращаются во внешний слой, отделенный от личного пространства границей из черной ткани.

Патрисия Фумертон называет этот портрет квинтэссенцией выражения искренности через самопредставление [9 р. 69] и рассматривает жест молодого человека как свидетельство разрушенной любви, так как многочисленные диагональные линии в декоре его дублета пересекают друг друга, визуально перечеркивая линию, созданную этой рукой. Следуя за орнаментальными слоями миниатюры, следуя за рукой героя, по мнению Фумертон, путь зрителя ведет к сердцу, скрытому под меланхолически черным плащом.

Появление портретов, где основное внимание уделено переживанию модели или завуалированным свидетельствам ее любовной страсти, говорит о возникновении в начале Нового времени особого чувственного дискурса в искусстве. В новый «словарь» изобразительных моделей входит и жест руки, прижатой к сердцу. Миниатюра, изображающая молодого человека среди кустов роз, – лишь один из способов использования этого «словаря», пример особого явления в портретной живописи конца XVI столетия, когда искусство обращалось к изображению частной жизни человека с его страстями, настроениями и переживаниями.

### *Литература*

---

1. *Троицкая А.А.* Трансформация одного средневекового мотива в ренессансную эмблему (на примере английской портретной миниатюры) // *Обсерватория культуры*. 2013. № 6. С. 74–79.
2. *Нестеров А.В.* Колесо Фортуны. Репрезентация человека и мира в английской культуре начала Нового века. М.: Прогресс-Традиция, 2015. 616 с.
3. *Piper D.* The 1590 lumley inventory: Hilliard, Segar and the Earl of Essex // *Burlington Magazine*. 1957. № 99. P. 300–301.
4. *Strong R.* The Courtier: Hilliard's young man amongst roses // *The Cult of Elizabeth. Elizabethan Portraiture and Pageantry*. London: Thames & Hudson, 1977. P. 56–83.
5. *Степанов А.В.* Искусство эпохи Возрождения: Нидерланды, Германия, Франция, Испания, Англия. СПб.: Азбука-Классика, 2009. 640 с.
6. *Winter C.* Elizabethan miniatures. London: Penguin Books, 1943. 32 p.
7. *Strong R.* From manuscript to miniature // *The English Miniature* / Murdoch J.V. et al. New Haven and London: Yale University Press, 1981. 230 p.
8. *Salomon L.B.* The art of Nicholas Hilliard // *Nicholas Hilliard. Art of limning: A new edition of a treatise concerning the arte of limning*. Boston: Northeastern University Press, 1983. P. 65–145.

9. *Fumerton P.* "Secret" arts: Elizabethan miniatures and sonnets // *Representations*. 1986. No 15. P. 57–97.
10. *Miller W.I.* Deep inner lives, individualism and people of honour // *History of Political Thought*. 1995. № 16 (2). P. 190–207.
11. *Graf F.* Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators // *A Cultural History of Gesture. From antiquity to the present day* / Ed. by J.N. Bremmer & H. Roodenburg. Cambridge: Polity Press, 1991. P. 36–58.
12. *Quintiliani M.F.* *Institutio Oratoria*. Cambridge, Massachussets: Harvard University Press, 1920 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.thelatinlibrary.com./quintilian.html> (дата обращения 10 нояб. 2018).
13. *Bulwer J.* *Chirologia: or The naturall language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia: or, The art of manual rhetoricke. Consisting of the naturall expressions, digested by art in the hand, as the chiefest instrument of eloquence*. London: T. Harperand, H. Twyford, 1644. 380 p.
14. *Хейсмад У.М.* *История сердца в мировой культуре от Античности до современности*. М.: Текст, 2009. 320 с.
15. *Haskins S.* *Mary Magdalen: Myth and metaphor*. London: Pimlico, 2005. 518 p.
16. *Mary Magdalene, Iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque* / Ed. by M.A. Erhardt and A.M. Morris. Leiden, Boston: BRILL, 2012. 490 p.
17. *Ranum O.* *The refuges of intimacy // A history of private life. Vol. III: Passions of the Renaissance* / Ed. by R. Chartier. London, 1989.
18. *Пасквинелли Б.* *Жест и экспрессия* / Пер. с итал. И.Е. Прусс. М.: Омега, 2009. 368 с.
19. *Kunesh T.P.* *The Pseudozygodactylous gesture of the lactating goddess: Evolution and migration* [Электронный ресурс]. URL: <http://www.darkfiber.com/pz/> (дата обращения 29 нояб. 2018).

## References

---

1. Troitskaya A.A. Transformation of a Medieval motif into a Renaissance emblem (by the example of the English portrait miniatures). *Observatory of culture*. 2013;6:74-79. (In Russ.)
2. Nesterov A.V. Wheel of Fortune. Representation of man and the world in English Early Modern culture. Moscow: Progress-Tradition Publ., 2015. 616 p. (In Russ.)
3. Piper D. The 1590 lumley inventory: Hilliard, Segar and the Earl of Essex. *Burlington Magazine*. 1957;99:300-301.
4. Strong R. The courtier: Hilliard's young man amongst roses. *The Cult of Elizabeth. Elizabeth Portraiture and Pageantry*. London: Thames & Hudson, 1977. P. 56-83.
5. Stepanov A.V. The art of the Renaissance: the Netherlands, Germany, France, Spain, England. Saint Petersburg: Azbuka-Klassika Publ.; 2009. 640 p. (In Russ.)
6. Winter C. Elizabethan miniatures. London: Penguin Books, 1943. 32 p.



7. Strong R. From manuscript to miniature. *The English Miniature*. Murdoch J.V. et al. New Haven and London: Yale University Press, 1981. 230 p.
8. Salamon L.B. The art of Nicholas Hilliard. *Nicholas Hilliard. Art of limning: A New edition of a Treatise concerning the art of limning*. Boston: Northeastern University Press, 1983. P. 65-145.
9. Fumerton P. "Secret" Arts: Elizabethan Miniatures and Sonnets. *Representations*. 1986;15:57-97.
10. Miller W.I. Deep inner lives, individualism and people of honour. *History of Political Thought*. 1995;16(2):190-207.
11. Graf F. Gestures and conventions: the gestures of Roman actors and orators. *A Cultural History of Gesture. From Antiquity to the Present Day*. Ed. by J.N. Bremmer & H. Roodenburg. Cambridge: Polity Press, 1991. P. 36-58.
12. Quintiliani M.F. *Institutio Oratoria*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1920. [Internet]. URL: <http://www.thelatinlibrary.com./quintilian.html> (data obrashcheniya 10 Nov. 2018).
13. Bulwer J. *Chirologia; or The naturall language of the hand. Composed of the speaking motions, and discoursing gestures thereof. Whereunto is added Chironomia; or, The art of manual rhetoricke. Consisting of the natural expressions, digested by art in the hand, as the chiefest instrument of eloquence*. London: T. Harper and H. Twyford, 1644. 380 p.
14. Høystad O.M. *A history of the heart*. Moscow: Text Publ.; 2009. 320 p. (In Russ.)
15. Haskins S. *Mary Magdalen: Myth and metaphor*. London: Pimlico, 2005. 518 p.
16. *Mary Magdalene, iconographic studies from the Middle Ages to the Baroque*. Ed. by M.A. Erhardt and A.M. Morris. Leiden, Boston: BRILL, 2012. 490 p.
17. Ranum O. The refuges of intimacy. *A History of Private Life*. Vol. III: Passions of the Renaissance / Ed. by Roger Chartier. London, 1989. 645 p.
18. Pasquinelli B. *Gesture and expression*. Transl. from Ital. by I.E. Pruss. Moscow: Omega Publ.; 2009. 368 p. (In Russ.)
19. Kunesht T.P. The Pseudozygodactylous gesture of the lactating Goddess: Evolution and migration. [Internet]. URL: <http://www.darkfiber.com/pz/> (data obrashcheniya 29 Nov. 2018).

### *Информация об авторе*

Анна А. Троицкая, кандидат искусствоведения, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия; 199034, Россия, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, 5; [annatroitckaya@gmail.com](mailto:annatroitckaya@gmail.com)

### *Information about the author*

Anna A. Troitskaya, Cand. of Sci. (Art History), St. Petersburg State University, Saint Petersburg, Russia; bld. 5, Mendeleevskaya Line, Saint Petersburg, Russia, 199034; [annatroitckaya@gmail.com](mailto:annatroitckaya@gmail.com)

УДК 82-13

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-49-65

## Некоторые проблемы архаической греческой лирики в научном наследии О.М. Фрейденберг

Игорь Е. Суриков

*Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия;  
Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, isurikov@mail.ru*

*Аннотация.* В статье рассматриваются некоторые пассажи из ряда важнейших работ выдающейся российской исследовательницы О.М. Фрейденберг, в которых трактуются проблемы архаической греческой лирики. Своими суждениями по этому предмету О.М. Фрейденберг намного опередила свое время. Некоторые из них находят сегодня параллели в постмодернистских гуманитарных штудиях. Находясь под влиянием, с одной стороны, идей Н. Марра, а с другой – «кембриджской ритуалистской школы» в филологии (Дж. Фрэзер, Ф. Корнфорд и др.), О.М. Фрейденберг в своих исследованиях настаивала на фольклорном происхождении древнегреческой лирики и возводила ее в конечном счете к ритуалам. Соответственно она склонна была минимизировать авторское начало в этой лирике. Важны также ее мысли о симпозиальном контексте эллинской лирической поэзии (в настоящее время этот контекст однозначно признан учеными и часто изучается). С другой стороны, отдельные тезисы Фрейденберг представляются неверными, как, например, предложение датировать стихи Сапфо почти на век позже, чем принято, и фактическое отрицание самой реальности поэтессы.

*Ключевые слова:* Греция, архаическая эпоха, поэзия, лирика, эпос, фольклор, О.М. Фрейденберг, Сапфо

*Для цитирования:* Суриков И.Е. Некоторые проблемы архаической греческой лирики в научном наследии О.М. Фрейденберг // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 49–65. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-49-65

---

© Суриков И.Е., 2019

## Some issues of archaic Greek lyric in scholarly legacy of O.M. Freidenberg

Igor E. Surikov

*Institute of World History, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia;  
Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
isurikov@mail.ru*

*Abstract.* The article deals with some passages from several important works by O.M. Freidenberg, an outstanding Russian scholar, that are connected with issues of Archaic Greek lyric. With her views on that subject O.M. Freidenberg was much ahead of her time. Some of them now find parallels in postmodernist humanitarian studies. Being under influence of, on one hand, of N. Marr's ideas, and, on the other hand, of the "Cambridge ritualistic school" in philology (J. Frazer, F. Cornford and others), O.M. Freidenberg in her works insisted on folklore origins of Ancient Greek lyric and genealogized it eventually to rituals. Accordingly, she was ready to minimize authorial principle in that lyric. Her thoughts on symposial context of Hellenic lyric poetry are of importance (nowadays, such a context is accepted unequivocally by scholars and is often researched). However, some Freidenberg's theses seem to be wrong, as, for example, her suggestion to date Sappho's verses almost a century later than is accepted, and her factual negation of the very historicity of the poetess.

*Keywords:* Greece, the Archaic period, poetry, lyric, epic, folklore, O.M. Freidenberg, Sappho

*For citation:* Surikov IE. Some issues of archaic Greek lyric in scholarly legacy of O.M. Freidenberg. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;5:49-65. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-49-65

Ольга Михайловна Фрейденберг (1890–1955), конечно же, входит (наряду с такими фигурами, как М.М. Бахтин и В.Я. Пропп) в ту когорту титанов российского гуманитарного знания советского времени, которая предложила совершенно новую систему взглядов на ряд серьезнейших проблем, имеющих место в этом комплексе дисциплин. И настолько нетривиальны, оригинальны были эти взгляды, что они вызвали широкий интерес за пределами нашей страны. Увы, из написанного исследовательницей многое и по сей день не опубликовано (Фрейденберг на некоторых этапах своей деятельности подвергалась гонениям – и за свой «марризм», о котором еще будет сказано ниже, и, следует полагать, в связи с еврейским этническим происхождением; хотя нельзя не отметить и то, что она в 1932–1950 гг. возглавляла кафедру классической

филологии Ленинградского университета). Многие были опубликованы посмертно, прежде всего благодаря благородному энтузиазму Н.В. Брагинской.

Кандидатскую диссертацию «Происхождение греческого романа» О.М. Фрейденберг защитила в 1923 г. Ее научным руководителем был тогда С.А. Жебелев, однако уже в то время исследовательница подпала под сильнейшее влияние Н.Я. Марра. И.М. Дьяконов пишет следующее:

О.М. Фрейденберг приняла Н.Я. Марра всего, без остатка – и как человека, и как общественного деятеля, и как ученого; даже его очевидные недостатки как ученого она принимала как откровения [1 с. 178].

В 1935 г. исследовательницей была защищена докторская диссертация «Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы», а в следующем году опубликована книгой<sup>1</sup> и тогда же получила разгромную рецензию в «Известиях», одной из главных в СССР газет (см. [4 с. 392]). Именно эту монографию (которую О.М. Фрейденберг в личном общении называла «Прокридой» [5 с. 42]) следует признать ее главной работой, и к ней мы в дальнейшем будем в основном апеллировать в связи с проблемами архаической греческой лирики. Но не только к ней. В последние годы жизни Фрейденберг писала книгу о Сафо (она везде употребляла написание «Сафо», как и в более ранних своих текстах). Из этой книги (не знаем, обрела ли она окончательную форму к моменту кончины автора) опубликованы лишь некоторые, так сказать, эксерпты. Один из них (так и называющийся «Сафо») вышел еще до кончины О.М. Фрейденберг и стал ее последней прижизненной публикацией [6], а другой («Происхождение греческой лирики») впервые издан Е.М. Мелетинским и Н.В. Брагинской в 1973 г., но мы будем ссылаться на гораздо более новое, совсем недавнее переиздание, осуществленное опять же Н.В. Брагинской [7].

Необходимо отметить, что, помимо теорий Марра, выдающаяся ленинградская исследовательница находилась под сильным влиянием той школы в изучении античных мифологии, фольклора, литературы (получившей тогда распространение преимущественно в англосаксонской историографии), которая связана с именами

---

<sup>1</sup> [2]. В 1997 г. книга, благодаря опять же стараниям Н.В. Брагинской, переиздана [3], почему-то без подзаголовка «Период античной литературы». Дальнейшие ссылки на эту главную работу О.М. Фрейденберг будут приводиться именно по данному переизданию, поскольку издание 1936 г. ныне является библиографической редкостью.

Дж. Фрэзера, Дж. Харрисон, Л. Фарнелла, Ф. Корнфорда. Впрочем, все познается в сравнении. Скажем, в библиографическом списке к той же «Поэтике сюжета и жанра» указаны четыре работы Фрэзера, четыре работы Харрисон, три работы Корнфорда, одна работа Фарнелла<sup>2</sup> – и при этом 28 работ Марра.

«Кембриджскую» школу, которая только что была упомянута, Е.М. Мелетинский в прекрасном историографическом очерке, имеющем в его этапной монографии «Поэтика мифа» [8 с. 31 слл.], справедливо относит к направлению «ритуализма»:

Непосредственно от Фрейзера<sup>3</sup> идет так называемая «кембриджская школа» классической филологии, к каковой принадлежали Джейн Харрисон, Ф.М. Корнфорд... и некоторые другие, исходившие в своих исследованиях из безусловного приоритета ритуала над мифом и видевшие в ритуалах важнейший источник развития мифологии, религии, философии, искусства древнего мира. Кембриджская группа была проводником этнологизации и ритуализации в разработке проблемы генезиса различных форм культуры, *включая литературу* [8 с. 33] (курсив наш. – И. С.).

Сущность «ритуалистического» подхода – в формулировке, которую давал уже Фрэзер: миф – «слепок отмирающего обряда» (цит. по: [8 с. 32]). «В 30-х и 40-х годах ритуалистическая школа заняла доминирующую позицию» [8 с. 34]. Обратим внимание на то, что именно указанные здесь два десятилетия были временем наиболее плодотворной работы О.М. Фрейденберг. Поэтому не приходится удивляться, что воззрения английских «ритуалистов» оказали на нее значительное воздействие. Хоть и не так категорично, как они, но все-таки советская исследовательница исходит из базовой парадигмы «ритуал → миф → вся культура, в том числе литература». Притом особое значение придается нескольким наиболее важным, ключевым, общераспространенным ритуалам (умерщвление старого царя-колдуна новым, *ἱερός ὑμός*, изгнание «козла отпущения» и т. п.). Говоря о концепции Фрейденберг, необходимо еще отметить ее прочную убежденность в том, что «античная система жанров принадлежит фольклору и происходит из мифологических построений» [8 с. 137]; таким образом, жанры – категория весьма архаичная, и то же самое, кстати, можно сказать о сюжетах.

<sup>2</sup> При этом почему-то не указан его главный пятитомный труд «Культы греческих государств».

<sup>3</sup> Так транскрибирует Мелетинский (и, между прочим, это более корректно), но у нас давно и прочно утвердилось написание «Фрэзер».

Высказанные выше общие соображения были необходимы для того, чтобы с их учетом перейти к конкретному рассмотрению характеристик, даваемых О.М. Фрейденберг архаической греческой лирике и некоторым ее представителям, что мы теперь и делаем. Начнем с монографии «Поэтика сюжета и жанра».

В главе с характерным заглавием «Долитературный период сюжета и жанра» исследовательница, коснувшись вначале эпоса, затем переходит к лирике и сразу же отмечает хорошо известные различия: лирические произведения «рядом с эпосом... поражают разницей; это небольшие стихотворения...» [3 с. 41]. Но далее уже начинаются глубоко оригинальные рассуждения – о множественности мнимого единичного автора лирического стихотворения, который притом рассказывает то, что «относится не к нему самому, а к богу» [3 с. 41] (это, конечно, в чистом виде следствие представления о появлении лирических жанров уже в фольклоре, о происхождении их из религиозного мифа), о том, что рассказ о человеке в лирике «ведется только в одной форме – или хвалебной, или плачевной. Вообще, третьего тона нет; можно только горевать или радоваться, оплакивать или хвалить. Фабулы нет; сюжетная нить проста до того, что ее трудно уловить (полагаем, сознательный оксюморон О.М. Фрейденберг, любившей эту фигуру. – *И. С.*): рождение бога или героя, борьба и победа бога...» и т. п. [3 с. 41] «...Греческий лирический поэт поет не о себе... “Себя самого” – такого персонажа греческая лирика не знает» [3 с. 42–43].

Подытоживая сказанное, О.М. Фрейденберг констатирует:

Итак, каждый из лирических жанров носит непонятный характер, который необъясним из одних условий VII–VI веков... И все же эти странные формы возникают, стабилизируются, функционируют; их основная и наиболее непонятная черта – стандартизация, жанровый шаблон, который поддерживается всеми поэтами, всеми лириками Греции без исключения, хотя одни творят в Ионии, другие на островах, третьи в Дорике, четвертые в Аттике [3 с. 43].

Читатель, таким образом, последовательно подводится к мысли о гораздо более ранних истоках эллинской лирики.

Тут же делается еще одно интересное наблюдение: «Трудно представить, чтоб грек не мог в эти эпохи пропеть песню за столом без чаши с вином и ветки, переданной ему сотрапезником...» [3 с. 43]. Нетрудно заметить, что здесь фигурируют реалии симпозиа. Таким образом, исследовательница, опережая свое время, ставит лирическую поэзию в симпозиальный контекст.

В конечном счете симпозиальную семантику О.М. Фрейденберг тоже возводит к обряду. Как она пишет в другом месте своей книги,

Обряды разрываний и еды обращаются при родовом строе в пиры, а роль крови переходит к вину; растительность в виде венка, венчающего пирующих, или в виде ветки, передаваемой вместе с чашей вина, остается до поздних времен принадлежностью еды. Словесное дублирование действия принимает характер застольной песни... <...> Такова 'элегия', которая поется за столом, или 'эпиграмма' – надгробная заплачка-слава об умершем... Эпиграммы поются во время винопития и за пиром... Еще позже песни заменяются речами, которые непременно сопутствуют пиру и приурочены к вину... <...> ... в характере этих песен, созданных все тем же тотемическим мышлением, никогда не исчезает слитность космоса и коллектива, и элегия – тот жанр, который остается не только заплачкой, эротической песней, застольным гимном, гномой, но и воинственной инвокацией, призывом к схватке и битве... [З с. 120–121].

О.М. Фрейденберг, с самого начала своей научной деятельности занимавшаяся проблематикой греческого романа, естественно, затрагивает связь и этого жанра с лирикой:

Тематика лирики – любовь, смерть, весна, цветы, вино – в греческом романе перенесена внутрь сюжета, и нежный бог растительности, возлюбленный, делается героем и здесь, влюбленная в него богиня плодородия – героиней. <...> Влюбленность и в лирике, и в романе служит главной и одинаково условной темой; но в романе ей уже придан характер сентиментальный и отвлеченный, в противоположность лирике... <...> В лирике действующими лицами, влюбленными, являются гетера и юноша, гетера и старик: это жанр, развивающийся в условиях рабовладельческого общества, где замужняя женщина – раба мужа – еще не может быть объектом ни его верности, ни, тем более, его влюбленности, и сама не смеет, конечно, иметь никаких «отношений», ни с одним мужчиной, в том числе и с мужем [З с. 247].

В последней главе книги – «Литературный период сюжета и жанра» – лирике посвящено особенно обширное рассуждение [З с. 254–260]. Здесь с еще большей определенностью говорится о том, что так или иначе звучало выше: «...первые греческие поэты [в данном случае имеются в виду конкретно лирики. – И. С.] больше еще обработыватели и организаторы фольклорного материала, чем эпики. Безыменность, служащая приметой эпики, присуща и лирическому поэту; но, как Гомер – собирательное имя всех эпических



певцов, так и первые лирические поэты носят отвлеченно-общие имена мифического порядка» [3 с. 254].

Если ранее исследовательница акцентировала различия между эпосом и лирикой, то теперь она, напротив, их сближает. И прибегает, между прочим, к подчеркнuto категоричным суждениям, в то же время не характеризующимся полной строгостью. Так, даже применительно к эпосу нельзя безусловно утверждать, что «Гомер – собирательное имя всех эпических певцов». А Гесиод? Даже если предположить, что О.М. Фрейденберг имела в виду только героический эпос и потому исключила Гесиода из рассмотрения, все равно корректировка неизбежна. Греки отнюдь не приписывали все известные им героические поэмы исключительно Гомеру: так, поэмы кикла атрибутировались неким Арктину, Стасину и др. Безусловно, об этих эпиках мы почти ничего не знаем, но это, видимо, именно потому, что кикл до нас не дошел.

И уж с тем меньшим основанием можно говорить о безымянности применительно к архаической лирике. Как раз наоборот: с ее появлением в VII в. до н. э. на «поэтическом небосводе» загорается целое созвездие имен. Впрочем, О.М. Фрейденберг, как видим, не верила в реальность этих имен и их носителей, считала их фигурами условными. «Как поворот от безличного поэта к личному, создается “псевдоавтор”...» [3 с. 254]. И следуют несколько примеров: Терпандр («усладомуж»), Стесихор («устроитель хора»).

Однако можно ли на основании сказанного о «говорящих» именах древнейших лириков признавать и их фиктивность? Во-первых, древнегреческие имена и вообще-то были в большинстве своем значащими. Если руководствоваться логикой ленинградской исследовательницы и идти в том же направлении, так сказать, до предела, то ведь можно заявить, что и Софокл с его именем («Мудрослав») – личность не менее условная. Правда, можно возразить: как мог ребенок при рождении получить имя «Стесихор», действительно слишком уж тесно связанное специально со сферой хоровой мелики, коль скоро родители не могли заранее догадываться, что он, повзрослев, будет подвизаться именно на этом поприще? Но в том-то и дело, что «Стесихор», – судя по всему, псевдоним, сознательно взятый самим поэтом: традиция утверждает, что на самом деле его звали Тисием (Suid. s. v. Τισίηςχορος). Если это так, то данный случай ничего не доказывает.

Во-вторых, какие, собственно, еще можно привести примеры в пользу отстаиваемого здесь тезиса, кроме Терпандра и Стесихора? Пожалуй, что больше и никаких, а два имени – это все-таки мало-вато, такое количество нерепрезентативно для полноценной аргументации. У остальных же представителей ранней лирики, будь то

Алкман или Архилох, Тиртей или Алкей, имена вовсе не выглядят нарочитыми.

Разумеется, нам понятен общий пафос О.М. Фрейденберг, заключающийся в подчеркнутом возведении архаической лирической поэзии к фольклору (имеющему культовый характер) и поиске каких-то переходных степеней между вторым и первым. Так, Алкман, по выражению исследовательницы, «создает хорические песни полуфольклорного характера, еще обслуживающие культ... Мы стоим на самом стыке между религией и литературой, у той грани, где женские хоры и женские культы уже переключают свою функцию на светский лад...» [3 с. 254–255].

Никак не можем не привести и суждение О.М. Фрейденберг о Сапфо (получившее дальнейшее развитие в более поздних работах исследовательницы, о чем еще будет сказано ниже): «...Сафо архаичнее, чем Алкман, хотя ее и датируют на полвека позже; предание делает из нее лесбосскую гетеру и руководительницу женских хоров... Буржуазные ученые наперерыв спорят, была ли она продажной женщиной или директрисой благородного пансиона. Сафо оттого древнее Алкмана, что в ней еще сохранен архаичный тип женской ‘поэтессы’, руководительницы женских хоров, обслуживающих женские культы» [3 с. 255].

Вопрос о Сапфо-поэтессе и Сапфо-гетере (подчеркнем, из стихов Сапфо ни малейшим образом не следует, что она имела какое-то отношение к гетерам), возможно, снимается, если принять то его решение, которое предполагает, что в нарративной традиции фигурируют две Сапфо – поэтесса и гетера, их отличали друг от друга [9 с. 180]. Впрочем, тут для нас важнее другое: уже в работе, защищенной в 1935 г. и опубликованной в 1936 г., О.М. Фрейденберг (пока еще несколько робко, «не договаривая») озвучивает мысль, которой она всерьез увлечется позже, – мысль о кардинальном «удревнении» творчества Сапфо, причем аргументированную положениями, которые ныне читаются как однозначно постмодернистские.

К этому сюжету мы вернемся чуть ниже, а пока приведем еще одну группу суждений общего характера, даваемых исследовательницей:

Греческая лирика качественно отличается от лирики европейской, и напрасно буржуазная наука сделала из нее какую-то внеисторическую категорию. ...Автор рождается на наших глазах из развивающейся личности, из растущего противопоставления личности и коллектива... Греческая земельная аристократия, складывая литературу, стоит еще на почве фольклора и не перестает культивировать доставшийся

ей по наследству от рода древний мировоззренческий материал. Обязательность традиции, подчинение традиции сказывается в шаблонизации всех литературных жанров; каждый поэт... оказывается в полной власти традиции и не может ее преодолеть, как не может преодолеть прошлого. Лирика складывается из переосмыслений и переорганизации плачей и насмешки... [3 с. 259–260].

Если мысленно абстрагироваться от выражений, которые однозначно выдают время написания (в том же абзаце у Фрейденберг неоднократно упоминается еще и Энгельс, мы не стали приводить эти места), всё здесь сказанное вполне могло бы быть написано как любым из крупных представителей «кембриджской школы», с одной стороны, так и гуманистом-постмодернистом рубежа XX–XXI вв.

Обратимся теперь к более поздней статье «Сафо». Уже в самом ее начале читаем:

Сафо – исключительный пример «поэтессы», лирика которой состоит из женских любовных песен. То, что в этих песнях женщины поют о любви к женщинам, а не к мужчинам, должно было сразу подсказать ученым мысль о какой-то исторической специфике сафических песен. Вместо этого буржуазные ученые вульгаризировали «лесбосскую» тему и придали ей характер извращения по аналогии с нравами современного капиталистического города. <...> Задача советской классической филологии – освободить песни Сафо от вульгарной трактовки и вернуть им то возвышенное своеобразие, которое даст возможность правильно оценить их историко-литературное значение. Проблема Сафо требует такой же перестройки, как в свое время вопрос о Гомере. Пора высказать с полной решительностью, что первая греческая монодия (сольная песня) принадлежит не индивидуальному певцу (а, тем более, певице), но представляет собой продукт народного творчества, прошедший путь длительного развития, от форм мифа-песни и вплоть до лирической монодии [6 с. 190–191].

Итак, с одной стороны, повторяется уже знакомый нам тезис о происхождении лирики (и конкретно поэзии Сафо) напрямую из фольклора; с другой же стороны, фактически предлагается поставить «сафический вопрос» примерно в той форме, в какой был намного раньше был поставлен гомеровский. Правомерно ли это? Постановка гомеровского вопроса Ф.А. Вольфом была связана с отсутствием достоверных биографических данных о Гомере (уже античные авторы затруднялись даже в определении сколько-нибудь точного времени и места его жизни), а главное –

с принадлежностью «Илиады» и «Одиссеи» к жанру героического эпоса. Этот последний действительно создавался поколениями сказителей-аэдов и потому имел лишь опосредованное отношение к индивидуальному творчеству. О том, как именно рождаются эпические поэмы, стало возможным говорить куда более уверенно после эпохальных изысканий М. Пэрри и А. Лорда (см. итоговый труд [10]), в которых был сделан особый упор на соотношении элементов импровизации и формул. Классическим остается само определение формулы в эпосе, данное этими исследователями, как «группы слов, регулярно используемой в одних и тех же метрических условиях для выражения данной основной мысли» [10 с. 42].

Насколько схожей является ситуация с Саффо? Прежде всего оговорим, что мелику нельзя отнести к жанрам, в которых получает широкое распространение формульность. Элегия – совсем другое дело. Метрическая близость употреблявшегося в ней дистиха к эпическому гекзаметру вела к постоянным заимствованиям формул (да и в целом лексики) элегистами у эпиков, – естественно, заимствованиям не механическим, а сопровождавшимся переработкой, переосмыслением [11].

А в стихах Саффо – и иная метрика, и иной диалект... Кроме того, в отличие от «ускользающего» Гомера с его «семью городами», для этой поэтессы традиция дает достаточно надежную пространственную и временную привязку: остров Лесбос, вторая половина VII – первая половина VI в. до н. э. Но, судя по всему, как раз эта привязка не убеждает О.М. Фрейденберг, как в плане хронологии, так и в плане самой реальности личности Саффо.

Возникает мусический фольклор... Из этого мусического фольклора возникают на о-ве Лесбосе не только песни Сафо, но и образ самой лесбосской певицы, сливающийся с образом Музы и Геры-Афродиты. Сам остров Лесбос (по-гречески – женского рода и олицетворение «женщины») воспевался в своих древних песнях, как женское мусическое существо типа Сафо. <...> Состав песен Сафо, судя по древним свидетельствам и папирусам, был очень неоднороден. В него входили мифологические песни, обрядовые, очищенный от мифизма бытовой фольклор, культовые песни, лирика. Одно это говорит против индивидуального авторства в пользу многовекового народного, массового творчества [6 с. 192–193].

Доводя до логического предела ход своих рассуждений, О.М. Фрейденберг соответственно формулирует:

Анализируя личность Сафо и ее биографию, прежде всего замечаешь, что в них отсутствуют какие бы то ни было черты реаль-

ности. То и другое заменяется одним перечнем имен да лесбосской локализацией... Весь образ Сафо, как и образ Гомера, схематически идеализирован и носит легендарный характер, лишь проникнутый не героико-эпическим колоритом, а любовно-лирическим» [6 с. 193]. И далее: «Точной датировке “песни Сафо” не поддаются. Но можно сказать одно: Сафо, подобно Гомеру, принадлежит народному творчеству» [6 с. 194–195].

Тем не менее чуть ниже исследовательница дает свою датировку: «Сафическая лирика говорит... о самом рождении жанра, о такой исторической эпохе, когда преобразуется общественное сознание под влиянием первых классовых боев; роль Лидии и лидийской культуры позволяет датировать лирику Сафо началом VII в. до н. э.» [6 с. 195]. Таким образом, Сафо, вопреки традиционному мнению, не является современницей Алкея, лирику которого О.М. Фрейденберг называет «уже значительно развитой и отстоявшейся» [6 с. 195].

Аргумент «от Лидии» сейчас, безусловно, не работает ввиду произошедшего позже серьезного пересмотра ранней лидийской хронологии (подробнее см. [12 с. 157 слл.]). Усиление этого малоазиатского царства и его, так сказать, вторжение в историю эллинов сопряжено с приходом к власти царя Гигеса (Гига), основателя династии Мермнадов. Правление Гигеса ныне датируют временем с первой половины 660-х гг. до н. э. и по 644/643 г. до н. э. (время его гибели зафиксировано в текстах Ашшурбанипала). Это середина VII в. до н. э., а уж никак не его первая половина. По-настоящему же значимую роль в жизни восточнотурецких полисов Лидия все-таки начала играть после того, как окончательно оправилась от киммерийского разгрома, т. е. именно на рубеже VII–VI вв. до н. э., в царствование Алиатта. А ведь как раз этой эпохой традиция датирует деятельность Сафо.

Да и в целом заведомое отрицание (приблизительной) одновременности творчества земляков Алкея и Сафо выглядит каким-то нарочитым. Да, их «стихотворная дуэль» (Alc. fr. 384 Lobel–Page; Sapph. fr. 137 Lobel–Page), видимо, и вправду была измышлена кем-то позже. Но дело не в ней. Творения Сафо и Алкея в чем-то метрически конгениальны. Неслучайно и тот и другая выступают в роли изобретателей особых типов строки, – речь идет соответственно об алкеевом стихе и сафическом стихе. А для О.М. Фрейденберг Сафо стадильно раньше не только Алкея, но даже и Архилоха [6 с. 196]. Получается, она оказывается вообще самым ранним представителем архаической греческой лирики?

Да, именно это и утверждает ленинградская исследовательница:

...Отчего греческая лирика начинается именно с женщины-певицы? Нужно вспомнить, что у греков эпическая традиция связывалась с Музой, а лирическая с Аполлоном. В лице Сафо Греция дала самый древний вид лирического автора – женщину. Когда матриархальные представления отмирают, носителем лесбосских мусических традиций становится не Сафо, а Терпандр... Конечно, в рабовладельческом обществе никаких «поэтесс» быть не могло. Стесихор и Алкман, авторы «женских песен» и «девичьих песен» – убедительный пример того, что народные женские песни получали характер лирики в творчестве мужских певцов [6 с. 197–198].

Нам, отметим, непонятно, почему существование написанных для девичьих хоров песен Стесихора и Алкмана, работавших, заметим, в жанре хоровой мелики, должно служить аргументом против реальности поэтессы Сапфо, чье творчество, кстати, относится в большей мере к лирике сольной.

Наконец, затронем упоминавшийся выше другой эксцерпт из той же монографии Фрейденберг, изданный посмертно и фигурирующий под заголовком «Происхождение греческой лирики» [7]. Характеристику этой статьи тоже лучше начать с тезисов, которыми она открывается:

...Возникновение лирики в VII веке до н. э. само по себе способно вызвать необыкновенное удивление. На грани с эпосом, еще до появления трагедии, самого по себе очень архаического жанра, лирика поражает. Казалось бы, если б она возникла после трагедии, недоумения было бы меньше. А то получается, что сперва не хоровая мелика, а монодия; что сначала индивидуальный лирик, а потом коллективные песенные формы... В феномене лирики история литературы как бы переворачивает свое течение. Изумительно также то, что лирика сразу показывает нам автора, которого в эпосе мы не видим, и какого автора! – говорящего о себе самом, о своих собственных переживаниях [7 с. 396].

Огромное значение личностного, индивидуального авторского начала в архаической лирике (которое, кстати сказать, сама же О.М. Фрейденберг во всех своих работах, где затрагивается эта тема, старается по мере возможности «затушевать», поскольку данный феномен ей просто непонятен, не укладывается в систему ее взглядов) – факт, который является неоспоримым (и вправду ведь, как-то чужеродно смотрится эта лирика между эпосом и

трагедией!) и который теперь, кажется, начинает находить себе объяснение.

Почему архаическая эпоха стала одновременно и «лирической эпохой Греции»?<sup>4</sup> Это связано, во-первых, с решительным преобладанием аристократических ценностей в обществе данного периода<sup>5</sup>. Лирические жанры аристократичны по преимуществу (О.М. Фрейденберг этого не отрицает, ср. ее приводившееся ранее высказывание о том, что лирику создает «греческая земельная аристократия»). С другой стороны, жанры сформировавшегося в Афинах V в. до н. э. театра демократичны по преимуществу. Отсюда их массовость (в плане зрительно-слушательской аудитории), нарочито крупные формы и т. п.

Далее, давно уже указывалось, что мир архаической Греции – мир противоборства двух тенденций, коллективистской и индивидуалистической. Этой теме посвятил одну из своих книг Ч. Старр [15]; в сущности, о том же трактуется на всем протяжении известного труда А.И. Зайцева [16]. Да и автору этих строк приходилось констатировать данный факт [17 с. 101 слл.]. Лирическая поэзия стала именно одним из ярких проявлений индивидуалистического начала.

«Также ошеломляет в лирике отсутствие сюжета... Лирика анарративна, бессюжетна», – продолжает О.М. Фрейденберг [7 с. 396]. Строго говоря, именно бессюжетность – признак лирических жанров (во все времена!) по сравнению с какими-либо иными. Но между греческим эпосом (обязательно имеющим сюжет) и греческой драмой (тоже, естественно, сюжетной) лирическая поэзия и вправду смотрится как-то чужеродно.

...Лирика – величайшее изменение общественного сознания, один из самых значительных этапов познавательного процесса. Она знаменует перемену видения мира на путях от образного мышления к понятийному, от мифологического мировоззрения к реалистическому... Лирика – явление глубоко историческое, появившееся в определенный момент общественного развития. Этим я хочу сказать, что греческая лирика вполне своеобразна, неповторима в иных исторических условиях и коренным образом отличается от эллинистической и римской лирики, не говоря о лирике новой [7 с. 397].

Весьма важна настоятельно подчеркиваемая здесь необходимость историзма в подходе к архаической лирике. Метким и точным является также наблюдение, что эта архаическая лирика

---

<sup>4</sup> В одной известной книге [13] архаическая эпоха именно так и названа уже в заголовке (“The lyric age of Greece”).

<sup>5</sup> См. по проблеме прежде всего [14].



(О.М. Фрейденберг часто не дает даже уточняющего определения «архаическая»: для нее эллинской лирической поэзией по преимуществу является именно та, которая была создана в период архаики) принципиально отличается даже и от эллинистической, хотя последняя тоже была порождена в грекоязычной среде. Эллинистическая лирика (Каллимах, Феокрит и др.) – это абсолютно вторичный продукт (как потом римская лирика Катулла, Тибулла и др.<sup>6</sup>), стилизация с сильным налетом рефлексии, в то время как у мастеров мелики периода архаики (элегия оставляем в стороне) совершенно нет стилизации (сплошная оригинальность!) и почти нет рефлексии.

Но вот утверждение, что переход от образного мышления к понятийному свершился в Греции так поздно, в VII–VI вв. до н. э., вызывает у нас сомнения. Такой переход в развитии культур имеет место обычно гораздо раньше (в стадильном плане), и, как правило, литература отделяется от фольклора уже на этапе понятийного мышления. Непонятно, почему у греков – народа, никто не будет спорить, одаренного и склонного к рациональности – должно было быть иначе. А ведь уже «Илиада» и «Одиссея» – памятники именно литературы [18] (если, конечно, не «заигрываться» чрезмерно в постмодернизм и не объявлять, как в [19] что греческий эпос позже лирики и что, например, «Илиада» была создана в Афинах в эпоху Солона).

Прочитав под конец завершающие фразы из «Происхождения греческой лирики», мы будем переходить к итоговым выводам. «До создания тропа, до создания чисто поэтической фигуры греческая лирика не доходит. Функция поэтизации метафоры и обращения ее в средство художественного воздействия принадлежит греческой прозе» [7 с. 411].

Заключительный тезис (хочется даже сказать, аккорд) работы понятен и ожидаем. Архаическая лирика еще вполне ритуально-мифологична по интенциям, поэтому какие в ней могут быть тропы?

«В последние годы Фрейденберг далеко отошла от Марра», – пишет Е.М. Мелетинский [8 с. 134]. На самом-то деле в последние годы своей исследовательской деятельности О.М. Фрейденберг не только не отошла от тех взглядов, которых она придержива-

---

<sup>6</sup>Менее «вторичен» Гораций, который, обладая тонким чутьем на действительно архаичное (как, например, подобным же чутьем, но применительно к искусству, обладал периегет Павсаний), нередко создавал шедевры, сопоставимые по силе (и даже конгениальные по духу) именно лирикам VII–VI вв. до н. э., а не их эллинистическим подражателям.

лась и ранее, но даже, так сказать, усугубила их акцентировку. «Марризм» – это скорее некий жупел, от которого было предложено чураться, и марризмом называли чуть ли не всё что угодно (как и трюклизмом, например).

Главное – в другом. О.М. Фрейденберг как предтеча структуриализма – этот факт очевиден, его и обсуждать уже не приходится. О.М. Фрейденберг как предтеча постмодернизма – вот об этом говорилось куда меньше, поскольку и сам постмодернизм является относительно «молодым» течением. Тем не менее многое из вышесказанного заставляет поставить вопрос и в такой форме. По ходу нашей статьи приходилось не раз упоминать, что определенное суждение исследовательницы имеет аналогию в постмодернистских штудиях. Наверное, не будет слишком дерзким выразиться даже и так: когда возникнет очередное, еще более прогрессивное течение – и ему тоже окажутся созвучны идеи Фрейденберг. Есть люди, которые опережают время; но есть люди, сфера действия которых не время, а вечность...

### *Литература*

---

1. *Дьяконов И.М.* По поводу воспоминаний О.М. Фрейденберг о Н.Я. Марре // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации / Под ред. Л.Б. Алаева и др. М.: Наука, 1988. С. 178–181.
2. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра: период античной литературы. Л.: Гослитиздат, 1936. 456 с.
3. *Фрейденберг О.М.* Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. 448 с.
4. *Брагинская Н.В.* О.М. Фрейденберг о лирике *in statu nascendi* // Лирика: генезис и эволюция / Под ред. И.Г. Матюшиной, С.Ю. Неклюдова. М.: РГГУ, 2007. С. 392–395.
5. *Брагинская Н.В.* «...Имеют свою судьбу» // Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. М.: Лабиринт, 1997. С. 421–433.
6. *Фрейденберг О.М.* Сафо // Доклады и сообщения Филологического института ЛГУ. 1949. Т. 1. С. 190–198.
7. *Фрейденберг О.М.* Происхождение греческой лирики // Лирика: генезис и эволюция / Под ред. И.Г. Матюшиной, С.Ю. Неклюдова. М.: РГГУ, 2007. С. 396–413.
8. *Мелетинский Е.М.* Поэтика мифа. 2-е изд. М.: Наука, 1995. 407 с.
9. *Суриков И.Е.* Сафо. М.: Молодая гвардия, 2015. 272 с.
10. *Лорд А.Б.* Сказитель. М.: Восточная литература, 1994. 368 с.
11. *Blaise F.* Poetics and Politics: Tradition Re-worked in Solon's 'Eunomia' (Poem 4) // Solon of Athens: New Historical and Philological Approaches / Ed. by J.H. Blok, A.P.M.H. Lardinois. Leiden; Boston: Brill, 2006. P. 114–133.

12. Грантовский Э.А. Иран и иранцы до Ахеменидов. Основные проблемы. Вопросы хронологии. М.: Восточная литература, 1998. 344 с.
13. Burn A.R. The lyric age of Greece. London: Arnold, 1978. 424 p.
14. Starr C.G. The Aristocratic temper of Greek civilization. Oxford: Oxford University Press, 1992. 98 p.
15. Starr C.G. Individual and community: The Rise of the Polis 800–500 B.C. Oxford: Oxford University Press, 1986. X. 133 p.
16. Зайцев А.И. Культурный переворот в Древней Греции VIII–V вв. до н. э. 2-е изд. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2000. 320 с.
17. Суриков И.Е. Полис, логос, космос: мир глазами элина. Категории древнегреческой культуры. М.: РФСОИ, 2012. 304 с.
18. Powell B.B. Homer and the Origin of the Greek Alphabet. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. XXV. 280 p.
19. Sauge A. “L’Iliade”, poème athénien de l’époque de Solon. Bern: Lang, 2000. 667 p.

## References

---

1. Dyakonov IM. On O.M. Freidenberg’s memoirs about N.Ya. Marr. *East – West. Studies. Translations. Publications.* Ed. by LB. Alaev et al. Moscow: Nauka Publ.; 1988. P. 178-81. (In Russ.)
2. Freidenberg OM. Poetics of subject and genre: the period of Classical literature. Leningrad: Goslitizdat Publ., 1936. 456 p. (In Russ.)
3. Freidenberg OM. Poetics of subject and genre. Moscow: Labirint Publ.; 1997. 448 p. (In Russ.)
4. Braginskaya NV. O.M. Freidenberg on lyrics in statu nascendi. *Lyric: genesis and evolution.* Ed. by IG. Matyushina, SYu. Neklyudov. Moscow: RSUH Publ.; 2007. P. 392-95. (In Russ.)
5. Braginskaya NV. “...They have their own fate”. Freidenberg O.M. *Poetics of subject and genre.* Moscow: Labirint Publ.; 1997. P. 421-33. (In Russ.)
6. Freidenberg O.M. Sappho. *Papers and transactions of the Philological Faculty, Leningrad State University.* 1949. Vol. 1. P. 190-98. (In Russ.)
7. Freidenberg O.M. The origins of Greek lyric. *Lyric: genesis and evolution.* Ed. by IG. Matyushina, SYu. Neklyudov. Moscow: RSUH Publ.; 2007. P. 396-413. (In Russ.)
8. Meletinskiy EM. Poetics of the myth. 2nd ed. Moscow: Nauka Publ.; 1995. 407 p. (In Russ.)
9. Surikov IE. Sappho. Moscow: Molodaya Gvardiya Publ., 2015. 272 p. (In Russ.)
10. Lord AB. The singer of tales. Moscow: Vostochnaya Literatura Publ.; 1994. 368 p. (In Russ.)
11. Blaise F. Poetics and Politics: Tradition Re-worked in Solon’s ‘Eunomia’ (Poem 4). *Solon of Athens: New Historical and Philological Approaches.* Ed. by JH. Blok, A.P.M.H. Lardinois. Leiden; Boston: Brill, 2006. P. 114–133.

12. Grantovskii EA. Iran and Iranians before the Achaemenids. Basic issues. Questions of chronology. Moscow: Vostochnaya Literatura Publ.; 1998. 344 p. (In Russ.)
13. Burn AR. The lyric age of Greece. London: Arnold, 1978. 424 p.
14. Starr CG. The Aristocratic temper of Greek civilization. Oxford: Oxford University Press, 1992. 98 p.
15. Starr CG. Individual and community: The rise of the Polis 800–500 B.C. Oxford: Oxford University Press, 1986. X. 133 p.
16. Zaytsev AI. Cultural revolution in Ancient Greece 8<sup>th</sup> – 5<sup>th</sup> centuries B.C. 2nd ed. St. Petersburg: St. Petersburg State University Philological Faculty, 2000. 320 p. (In Russ.)
17. Surikov IE. Polis, logos, cosmos: world as viewed by a Hellene. Categories of Ancient Greek Culture. Moscow: RFSON Publ.; 2012. 304 p. (In Russ.)
18. Powell BB. Homer and the Origin of the Greek Alphabet. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. XXV, 280 p.
19. Sauge A. “L'Iliade”, poème athénien de l'époque de Solon. Bern: Lang, 2000. 667 p.

### *Информация об авторе*

*Игорь Е. Суриков*, доктор исторических наук, Институт всеобщей истории РАН, Москва, Россия; 119334, Россия, Москва, Ленинский просп., д. 32а; Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; isurikov@mail.ru

### *Information about the author*

*Igor E. Surikov*, Dr. of Sci. (History), Institute of World History, Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia; bld. 32a, Leninskii Avenue, Moscow, Russia, 119334; Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; isurikov@mail.ru

Быт императорского двора,  
вопросы нравственности и благотворительность  
в культурной политике Елизаветы Петровны

Ирина М. Чирскова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, im-chir@yandex.ru*

*Аннотация.* Статья посвящена культурной политике императрицы Елизаветы Петровны. В ней анализируются законодательные акты, регламентирующие быт, прежде всего, императорского двора, а также посвященные вопросам нравственности и благотворительности.

Обстоятельства прихода Елизаветы к власти (первый в истории России переворот, свергнувший с престола здравствовавшего императора), сомнительность ее прав на трон (наличие двух наследников мужского пола: Ивана Антоновича, единственного мужчины старшей ветви Романовых, и племянника Елизаветы – сына ее старшей сестры, имевшего больше прав на престол по завещанию Екатерины I) вынудили императрицу организовать своеобразную пропагандистскую кампанию по легитимизации своего положения.

Культурная политика Елизаветы, среди прочего, была направлена на конструирование образа истинно русской государыни. Величием по отчеству подтверждалось родство, «по близости крови», с Петром Великим. Обращение к национальным традициям и подчеркнутая религиозность, забота о христианской нравственности подданных, призрение инвалидов и нуждающихся помогали императрице дистанцироваться от так называемого немецкого наследия, столь чуждого русским, и получить дополнительные дивиденды в глазах общественного мнения.

*Ключевые слова:* культурная политика, законодательство Российской империи, придворная культура, нравственность, благотворительность

*Для цитирования:* Чирскова И.М. Быт императорского двора, вопросы нравственности и благотворительность в культурной политике Елизаветы Петровны // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 66–84. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-66-84

The life of the imperial court,  
questions of the morality and the charity  
in the cultural policy of Elizabeth Petrovna

Irina M. Chirskova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
im-chir@yandex.ru*

*Abstract.* The article is devoted to the cultural policy of the Empress Elizabeth Petrovna. It analyzes the legislative acts regulating the life of the imperial court, first of all, as well as the issues of the morality and charity.

The circumstances of the coming to power of Elizabeth (the first coup in the history of Russia that overthrew the Emperor in the prime of life from the throne), the doubtfulness of her rights to the throne (the presence of two male heirs: Ivan Antonovich, the only man of the seignior branch of the Romanovs, and Elizabeth's nephew, the son of her elder sister, who had more rights to the throne under the will of Catherine I) forced the Empress to organize a kind of propaganda campaign to legitimize her position.

Among other things, the cultural policy of Elizabeth was aimed at constructing an image of her as a truly Russian sovereign. The kinship of the Empress with Peter the Great was confirmed by the addressing with the patronymic, "by the proximity of blood". The appeal to national traditions and underlined religiosity, the care for Christian morality, the charity of the disabled and needy people helped the Empress to distance herself from the so-called "German heritage" so alien to the Russians, and to receive additional dividends in the eyes of public opinion.

*Keywords:* cultural policy, legislation of the Russian Empire, court culture, morality, charity

*For citation:* Chirskova IM. The life of the imperial court, questions of the morality and the charity in the cultural policy of Elizabeth Petrovna. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series.* 2019;5:66-84. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-66-84

Приход дочери Петра к власти был встречен с большим энтузиазмом. Оды М.В. Ломоносова – яркое тому подтверждение. Именно в этот период жанр оды достигает своего расцвета и становится литературным отражением эпохи.

Представление о царствовании Елизаветы Петровны в отечественной историографии сложилось под влиянием С.М. Соловьева, определившего переворот 1741 г. как возвращение к принципам Петра и торжество национальной идеи. Не останавливаясь на

культурных процессах, историк ставил в заслугу императрице развитие русского языка и литературы, появление журналов, создание университета, русского театра и освоение новых территорий [1 с. 605–608].

Вслед за великим русским историком правление Елизаветы определяли как возвращение «к национальной политике», считали императрицу наиболее законной «из всех преемников и преемниц Петра I», а ее царствование – «счастливым» [2 с. 583, 3 с. 312].

В советское время бытовало мнение о расточительстве, небрежности, ветрености и небольшом уме императрицы, что в значительной степени опровергается мемуаристами [4, 5 с. 51, 76, 6 с. 99–100].

Елизавета Петровна, «немка» по матери, рожденная до законного брака, «привенчанная» дочь Петра I, совершившая первый в истории России переворот, свергнувший с престола здравствовавшего монарха, именно отчеством стремилась подчеркнуть легитимность прихода к власти. Она понимала всю зыбкость своего положения, поэтому была организована беспрецедентная «пропагандистская» кампания для убеждения «в законности власти» и «в непреложности ее прав на престол». В полной мере справедливым можно признать утверждение, что основой «идеологической доктрины» царствования стала «канонизация Петра Великого» и «крайне негативная оценка» предшествовавших правлений (1727–1741 гг.) [7 с. 44].

Политические амбиции, бытовые и эстетические предпочтения императрицы, и даже женские слабости, находили отражение в придворной культуре, которую стремилось «копировать» и в разной степени «тиражировать» русское дворянство. Личные пристрастия, не меняя стратегического направления, влияли на архитектуру, живопись, книжный и театральный репертуар, поведенческие стереотипы, культуру повседневности и внешний облик подданных, формировали специфику культурной политики елизаветинского царствования.

«Открестившись» от так называемого немецкого наследия, елизаветинский двор провозгласил себя русским, но взоры свои направлял и в сторону Франции, столь милой его хозяйке. Дворцовая культура причудливым образом сочетала европейскую пышность с русскими традициями, балы и маскарады со святочными гаданиями, катанием с гор, масленицей и чесанием пяток. Религиозность императрицы, многочисленные пожертвования церковным учреждениям и монастырям, почитание православных святых, забота о нравственности подданных и т. п. подчеркивали принадлежность Елизаветы к культуре национальной, близость к своему народу.



Законодательным путем определялись параметры дворцовой культуры: организация внутренней жизни, одежда придворных, право содержания экипажей, правила проведения торжественных мероприятий и пр.

В манифесте о вступлении на престол императрица вынуждена была обосновывать законность прихода к власти. Документ подчеркивал, что вместо малолетнего наследника императрицы Анны управление осуществляли «разные персоны», что привело внешне и внутренние дела государства в состояние «беспокойства и непорядка». Поэтому «верные подданные» и гвардия «всеподданнейше и единогласно Нас просили» для пресечения «происшедших и впредь опасных беспокойств и беспорядков», и по «законному праву, по близости крови» и по «единогласному прошению» принять престол. К Манифесту прилагалась форма клятвенного обещания (с целованием креста) «верным, добрым и послушным рабом и подданным быть», закон «предостерегать и оборонять», не щадя «живота своего», подчиняться «инструкциям, и регламентам и указам»<sup>1</sup>.

В тот же день был издан сенатский указ о приведении «к присяге всякого чина людей на подданство» императрице и о «переделке во всех присутственных местах печатей» на имя Елизаветы. Приведение к присяге «во всех местах всех» должно было быть осуществлено в кратчайшие сроки. Законность мероприятия свидетельствовали представители военных и «статских чинов по две персоны» и секретарь. Манифест зачитывался в церквах, где все «от 12 лет» обязывались на «присяжных листах подписываться». Подданных «иноземцов» к присяге приводили «по их законам в их церквах». Была определена форма титулов императрицы «в грамотах; докладах, челобитных, доношениях и пашпортах». Указ о коронации вновь обосновывал права императрицы, «яко по крови ближняя, на наследственный родительский» престол<sup>2</sup>.

Позитивный образ власти важен для любого правителя. Елизавета Петровна в этом смысле не была исключением. Императрица, очаровательная женщина, хотела иметь и лучшие ткани, запретив продажу «парчей и прочих золотых и серебряных материй, не объявляя Ея Величеству»<sup>3</sup>. Специальная комиссия занималась приготовлением «вещей коронации», важнейшего мероприятия для любого правителя<sup>4</sup>. Правительница была разгневана

---

<sup>1</sup> ПСЗ I. Т. XI. № 8473.

<sup>2</sup> Там же. № 8474, 8475, 8495.

<sup>3</sup> Там же. № 8524.

<sup>4</sup> Там же. № 8538.

появлением портретов ее и наследника, исполненных «неискусным мастерством». Они, по ее мнению, были «нимало несходны». Елизавета приказала учинить «розыск» и «сбор» «показанных листов». По аналогии с петровским указом 1723 г., «листы» и «доски, которыми те листы» печатались, были «запечатаны» и переданы в Сенатский архив. «Писать неискусным мастерством портреты высочайшей фамилии» строжайше запретили, для надзора определили «совершенно искусного» мастера, а «смотрение» за столичными живописцами было поручено художнику И. Вишнякову<sup>5</sup>.

Через три года, в 1747 г., было вновь повторено запрещение, под угрозой «наижесточайшего истязания без всякой пощады», писать «худым мастерством и неистовую работою высоких портретов». За образец для тиражирования был принят портрет, созданный по заказу императрицы живописцем Академии художеств И. Соколовым, вырезанный на меди «самым добрым и чистым мастерством». Подтверждались и полномочия И. Вишнякова<sup>6</sup>.

Цесаревной Елизавета Петровна пережила немало тяжелых минут, поэтому, вступив на престол, всячески стремилась избегать негативных впечатлений. Она повелела «никому в траурной одежде и в траурных экипажах» не приезжать ко двору<sup>7</sup>. Императрица, особенно во вторую половину жизни, болезненно реагировала на любое нарушение покоя. Специальным именным указом было запрещено проносить покойников мимо Зимнего дворца, а кучерам – хлопать бичами<sup>8</sup>.

Атрибуты предшествующего царствования вымарывались из памяти подданных. Хотя правительница, «по природному» к «верноподданым матернему милосердию», и утвердила чины, ордена и денежные награды, розданные при Иоанне Антоновиче, она, ссылаясь на практику «родителя», прекратила выплату назначенных в этот период «пенсионеров и сверх надлежащих окладов, прибавочного жалования»<sup>9</sup>. Законность завещания Анны Иоанновны и последующая присяга подверглись сомнению. Присяжные листы, «на верность подданства принцу Иоанну», «яко неправильно учиненные», приказали «с барабанным боем публично сжечь». «За обширностию» империи потребовали и «из дальних мест» такие листы прислать и уничтожить<sup>10</sup>. «Для известного в титулах испрвления»

<sup>5</sup> ПСЗ I. Т. XII. № 8912.

<sup>6</sup> Там же. № 9381.

<sup>7</sup> Там же. № 9043.

<sup>8</sup> Там же. Т. XIV. № 10486; Т. XV. № 11059.

<sup>9</sup> Там же. Т. XI. № 8496.

<sup>10</sup> Там же. № 8641.

«в церковных и гражданских книгах», напечатанных в правления Бирона и Анны Леопольдовны, их потребовали «собрать в одно место» и, «по переправлении», обещали вернуть владельцам «без всякого за то платежа». Закон предупреждал, что, в случае слушания, «каждый без всякого упущения штрафован будет». Из отдаленных мест книги «при первых оказиях» должны были отправляться, «куда надлежит», а после исправления возвращались владельцам, «чтоб никто убытка не понес»<sup>11</sup>.

Отчеканивались червонные монеты с императорским «портретом и гербом», «весом и пробой против голландских»<sup>12</sup>. Впоследствии были изъяты из оборота и переданы на монетный двор для переделки серебряные «рублевики» с изображением Анны Иоанновны и литерой «F» на обороте<sup>13</sup>.

Наследником русского престола был провозглашен Петр, «владельтельный герцог Шлезвиг-Голштинский», крещенный по православному обряду и приобщенный «Святых тайн». Прилагалась «форма клятвенного обещания в верности» «законному» наследнику<sup>14</sup>.

Подданные информировались о важнейших событиях: обручении наследника «с принцессою Ангальт-Цербскою»; царских «милостях народу» по случаю окончания войны со шведами; службах «в монастырях и пустынях за здравие» Екатерины в дни ее «рождения и тезоименитства»; рождении «первородного сына» великокняжеской четы; «произведении пушечной пальбы» в честь празднования дня рождения Павла Петровича и их общего с отцом «тезоименитства»<sup>15</sup>.

Однако не всякая информация о жизни двора допускалась к печати. Так, Академия наук получила выговор за появление в русских газетах сведений о «пожалованных в чины», поездках императрицы, псовой охоте с ее участием и пр. «Подобных тому артикулов» не должно было появляться «без Высочайшей апробации»<sup>16</sup>. Именно императрица, и только она, определяла границы дозволенной гласности. Неслучайно исследователь придворной цензуры С.И. Григорьев назвал указ «первым в российском законодательстве актом, регламентирующим процессы создания и репрезентации образа Верховной власти отечественными частными источниками информации» [8 с. 40].

<sup>11</sup> ПСЗ I. Т. XI. № 8648.

<sup>12</sup> Там же. № 8705.

<sup>13</sup> Там же. Т. XV. № 11103.

<sup>14</sup> Там же. Т. XI. № 8658, 8660.

<sup>15</sup> Там же. Т. XII. № 8983, 8992, 9047; Т. XIV. № 10307, 10322 и др.

<sup>16</sup> Там же. Т. XIII. № 9903.

Двор Елизаветы Петровны демонстрировал не только «русскость» и близость подданным, но и своеобразную открытость по отношению к иностранцам, прибывавшим в Россию. Придворные сады по четвергам (во время нахождения императрицы в столице) и по четвергам и воскресениям (в ее отсутствие) были открыты «для гуляния», в эти же дни зимний сад посещали «генералитет, послы и чужестранные министры». Указ подробно перечисляет состав возможных посетителей. Был разрешен и допуск «в третий сад по воскресениям и четвергам» «Послов, чужестранных Министров и здешний Генералитет до Бригадирского чина, и дам»<sup>17</sup>.

Законодательно определялись и некоторые правила придворных мероприятий. Так, Елизавета, очень любившая маскарады, предписала быть на них «в хорошем и негнусном платье, а в телогреях и полшубках и кокошниках не ездить»<sup>18</sup>, чтобы не оскорблять взор императрицы. Главная полицмейстерская канцелярия обязывалась следить, чтобы не носились ливреи, «сходные с ливреею Императорского Двора»<sup>19</sup>.

На высший законодательный уровень поднимались и частные вопросы придворного быта: «о привозе из Астрахани» к двору «разных фруктов», «о поставке по Астраханскому тракту подвод и лодок» для этой цели; о сыске в Казани и доставке ко двору «самых лучших и больших тридцать котов, удобных к ловлению мышей»<sup>20</sup> [9 с. 642–643]. Указы о «кошачьей службе» при дворе повторялись и в 1750-е гг., однако в Полное собрание законов Российской Империи они не вошли.

Позиционируя себя наследницей отца, императрица заботилась об увековечении его памяти сознанием «монумента мозаичной работы над гробом» Петра Великого. Указ констатировал, что «мозаичная работа в великом почтении и сама собою Империи славу приносит», а прежде чем взяться за создание монумента, «да еще во время славного Государствования Великой Его Дщери», необходимо «мнения собрать» «ученых и искусных людей». К обсуждению были привлечены представители Академии художеств при Московском университете, Академии наук, которым предстояло «мнению собрать, и разсуждая об оных обще» представить «немедленно» Сенату<sup>21</sup>. Именно в это время, благодаря усилиям М.В. Ломоносова, монументальная мозаика стала ярким явлением

<sup>17</sup> ПСЗ I. Т. XIV. № 10560, 10573.

<sup>18</sup> Там же. Т. XI. № 8827.

<sup>19</sup> Там же. Т. XIII. № 10040.

<sup>20</sup> Там же. Т. XI. № 8598; Т. XII. № 9186.

<sup>21</sup> Там же. Т. XV. № 11130; Там же. Примечания к указу.

отечественной культуры. К сожалению, основанная им в 1748 г. первая русская мозаичная фабрика вскоре прекратила свое существование. «Преемственной школы» не было, а все созданное в этой сфере – «исключительно личная заслуга Ломоносова и только этому замечательному самородку принадлежит честь исполнения лучших русских мозаик» [10 с. 18].

Елизавета Петровна, как и ее предшественники, пыталась посредством законов конструировать внешний облик подданных, аргументируя необходимость изменений государственной и личной пользой. Через год с небольшим после прихода к власти она издала указ, по сути своей ограничивавший роскошь. Это не было законодательной новацией, документ опирался на акты предшественников. Подданным предлагалось отказаться «от делания чрез меру богатого платья и содержания богатого ж экипажа». Цитируя петровский указ: «золота и серебра пряденаго и волоченаго не носить и нигде не употреблять» «под великим штрафом», императрица сетовала на невыполнение законов. Она отмечала, что люди не только «знатного достоинства», но и те, кто «никаких рангов не имеют», в желании «нарядными себя показать», «носят пребогатя» одежды, разоряются и «в крайние убожества впадают». Запрет был подтвержден, уже имевшееся дорогое платье потребовали «заклеймить». Исключение сделали для «военнослужащих, строевого мундира» и «чужестранцев». За одежду «без клейма» взимался штраф. Наказание было дифференцировано: с «обретающихся в рангах» брали годовое жалованье, «кои рангов не имеют» – оплачивали стоимость платья. Закон предписывал для «первых пяти классов» – одежду из тканей не дороже четырех рублей за аршин, и «не употреблять» «тянутаго и пряденаго золота и серебра». Соответственно представителям шестого-восьмого классов – «иностранные шелковые парчи носить не свыше 3-х рублей», а «прочим» и «которые никаких рангов не имеют» – не дороже 2-х рублей. Женщины обязывались «шелковое платье носить по рангам мужей их». Не имевшим рангов запрещалось «подбоев шелковых» под платье «класть» и носить бархат. На отечественные ткани распространялись те же правила. Производство их поощрялось, Мануфактур-коллегия обязывалась «прилежнейшее старание иметь», чтобы на российских мануфактурах «шелковых парчей» «делано было с довольством, и добротой против иностранных» и впоследствии можно было бы «довольствоваться своими», а не импортными тканями. Иностранцам разрешили «вывезть» «беспошлинно» недозволенные товары, русским купцам – «продавать, только на одне церковныя потребы». Елизаветинский указ запретил

употребление «золотых и серебряных материй», «позументы» же могли носить «одни в войске служащие на строевом платье, кому какое указом поведено». Производство было ограничено количеством, необходимым на позументы и на церковные нужды, чтобы «в убыток не входить».

Вторым объектом, приносившим «невозвратный убыток», были признаны «заморския нитяные кружева», качественные, дорогие и недолговечные. Их предписали «кроме первых пяти классов, отнюдь никому не носить». Определялась ширина кружевного украшения – «не выше трех пальцев». Имевшиеся «кружевные уборы» повелели, как и одежду, клеймить («вместо сургучевых печатей класть печати таких чернил, чтоб она вымыться не могли»). Иностранцы могли вывезти свой товар, русские, – «запечатать на обоих концах», «допродать» в течение года<sup>22</sup>.

В 1743 г. появился указ, подтвердивший прежние распоряжения, поданным «кроме духовных чинов и пашенных крестьян», носить немецкое платье, «бороду и усы брить», русское платье и черкесские кафтаны и «прочих неуказных уборов отнюдь никому не носить, и в рядах не торговать под жестоким наказанием». «Раскольникам и бородачам, какого бы звания они ни были», носить «указное раскольническое платье», чтобы они «ни под каким предлогом нигде прикрыться, и от платежа положенных с них денег минут никак не могли». Появившихся в присутственных местах в неуказном платье, как и по петровскому закону 1722 г., приказали ловить и отправлять в «Раскольническую контору», взяв штраф. Государственные служащие, в случае упущения нарушителей «без привода, для положения в оклад, и штрафа», подлежали суду «яко не исполнители» указа<sup>23</sup>.

Однако бытовые традиции допетровской эпохи были живы и в елизаветинское царствование. Указ 1748 г. констатировал, что «многие разных чинов люди», «упрямством своим ходят в неуказном платье и носят бороды», и, несмотря на то, что «к пресечению и истреблению и приводятся», пренебрегают законом. В «Малой России, яко-то с Греки и Поляки» на ярмарках даже торговали русским платьем, несмотря на штрафы. Сенат подтвердил право «губернаторов и воевод и прочих управителей» штрафовать нарушителей. Сбор же с «раскольников и бородачей» был прерогативой Раскольнической конторы. Указ вновь подтвердил «смотреть накрепко», чтобы никто «опричь священнаго и церковнаго причта и крестьян, в неуказном платье не ходили и бород не носили» под

<sup>22</sup> ПСЗ I. Т. XI. № 8680.

<sup>23</sup> Там же. № 8707.

угрозой штрафа. Представители администрации, «ежели кто в том слабо поступать станет», «будут штрафованы неотменно»<sup>24</sup>.

«Веселая» императрица не забывала и о досуговой культуре. Посетители дворцовых садов должны были быть опрятно одеты, «а кои будут неопрятны», если «волосы не убраны, платки на шею и в сапогах, также в серых кафтанах и из купцов с бородами, а женщин – в Русском платье, в чепчиках и в прочих подобных простых платьях отнюдь не пушать». Волновало Елизавету и содержание «качелей в исправности», так как ей стало «не безызвестно», что некоторые из них «весьма худы, так что людям чинят немалыя повреждения». Поэтому полиция обязывалась «наипрежнейше» «наблюдать» и все качели «осмотреть»<sup>25</sup>.

Императрица, большая любительница драгоценных камней, заинтересовалась находками на Урале возле деревни Корниловой. Она приказала «запретить накрепко, чтобы из партикулярных людей» камни «никто на себя и для других не добывал» и приставить «горного инженера» для контроля за добычей и отсылкой камней в Петербург<sup>26</sup>. Через 13 лет «для государственной пользы и славы» М.В. Ломоносов предложил целую программу по добыче золота и других полезных ископаемых в стране. Ученый планировал «сочинить» книгу и «в печать издать под именем Российской Минералогии», а также «обучить» науке и «Пробирному делу» «понятных молодых людей», знающих арифметику и геометрию. Указ повелел «дать» Ломоносову из «гарнизонных школьников 12 человек», а из академической канцелярии выдавать им «жалованья по одному рублю на месяц»<sup>27</sup>.

Возвращение к национальным традициям, провозглашенное культурной политикой Елизаветы Петровны, предполагало соблюдение христианских заповедей и чистоту брачных отношений. Не допускалось супругам «жить порознь после бракосочетания», «под опасением епитимии прелюбодеяния», что касалось и прежде заключенных браков. Недействительным был признан брак, заключенный «80-летним стариком». Законодательно подтверждалось, что «неправильность брака» устанавливалась «только на основании Священного Писания», а духовник императрицы Федор Дубянский известил Синод, что браки между кумовьями (что не дозволялось правилами) могли быть ликвидированы только по предварительному докладу императрице.

<sup>24</sup> ПСЗ I. Т. XII. № 9479.

<sup>25</sup> Там же. Т. XIV. № 10560; Т. XV. № 11045.

<sup>26</sup> Там же. Т. XII. № 9489.

<sup>27</sup> Там же. Т. XV. № 11292.



Одноворцам, моложе «положенных по правилам» лет, запретили вступление в брак, церковников же увещевали не «брать за венчание излишних денег»<sup>28</sup>.

В связи с обнаружением в Гостином дворе Петербурга железных табакерок, на крышке которых был «намалеван пасквиль», «с надписью на английском языке» «неприличных разговоров», была запрещена продажа «табакерок и прочих вещей с пасквильными фигурами». Из нравственных же соображений сенатский указ запретил ввоз в Россию «фарфоровых и прочих вещей с изображением страстей Спасителя и Святых угодников», чуждых православной традиции<sup>29</sup>.

«Имея матернее попечение о благополучии подданных», правительница пожелала оградить их «от ябедников, которые, не страшась суда Божия, всякие вымыслы противу правды» стремились «употреблять». У «виноватых» «движимое и недвижимое имение» могло быть «отписано» на имя императрицы<sup>30</sup>.

На законодательном уровне старались искоренить несообразные с современными культурными представлениями устаревшие традиции. Один из указов, например, подтвердил прежние запреты париться «в банях людям обоего пола вместе». Полицейский прокурор по поводу инцидента, когда «в торговых банях» парились «мужеск и женск пол обще в одной бане, что весьма противно», заявил, что именно благодаря «смотрению» канцелярии и был выявлен случай нарушения. Камер-Конторе было поручено «смотреть накрепко» вкупе с полицией, чтобы впредь «того отнюдь чинено не было», в случае нарушения – «штрафовать без всякия пощады». Но и в 1760 г. были нарушения, поэтому новый указ запретил даже «входить в торговые бани мужескому и женскому полу вместе», во избежание «излишней из казны траты денег» потребовал не увеличивать «число торговых бань»<sup>31</sup>.

Императрицу, поборницу благочестия, беспокоило распространение по империи «непотребных жен и девок», о месте пребывания которых стало известно из показаний «пойманных сводниц и блядей». «Тех кроющихся непотребных жен и девок, как иноземок, так и русских», приказано было «сыскивать» «и сводниц», «разведывая оных, ловить и приводить» в полицию, а оттуда в комиссию «в Калинкинской дом». Закон потребовал, «чтобы честным домам и людям насильств, обид и приметок никаких не

<sup>28</sup> ПСЗ I. Т. XII. № 9052, 9087; Т. XIII. № 10028, 10050; Т. XIV. № 10676.

<sup>29</sup> Там же. Т. XI. № 8693; Т. XIII. № 9803.

<sup>30</sup> Там же. Т. XIII. № 9989.

<sup>31</sup> Там же. Т. XI. № 8842; Т. XV. № 11094.

чинили», чтобы обитатели «непотребных пристанищ, ничем ни до кого не касались»<sup>32</sup>.

Как и предшественники, императрица продолжала борьбу с нищенством. Заботясь о порядке, она одновременно думала о благотворительности и экономии государственных средств. Указ предусматривал устройство в богадельни «престарелых и дряхлых» «особливо из отставных солдат и их жен, понеже оным пропитания, кроме богаделен, получить уже негде». Их размещали на места, которые освобождались от способных к самообеспечению. Нищие «из помещиковых и из купецких людей» отсылались для пропитания по принадлежности к помещикам и в Магистрат<sup>33</sup>.

Культура досуга также регламентировалась на законодательном уровне. «По прошением» петербургских «обывателей» были разрешены «для увеселения честных компании и вечеринки с пристойною музыкаю», но с обязательством, «что при тех вечеринках никаких непорядков и противных указам поступков, и шуму, и драки не происходило». Потребовали, чтоб «на Русских Комедиях» в платье, «касающееся до духовных персон», не наряжались. И «в прочем, приличном к Комедиям», ни в каком наряде «не ходили и не ездили» по улицам<sup>34</sup>.

Елизавета Петровна неоднократно подтверждала прежние указы о «запрещении картежной разорительной игры». Указ 1747 г. перечислял наказания, предусмотренные петровскими законами: за первое нарушение – штрафы; за второе – еще и месячное тюремное заключение; за третье – «поступать жесточае», «смотря по важности дела». Ссылаясь и на последующие законы, документ вновь повторил запрет любых игр «на деньги, или на какие вещи и пожитки» с угрозой за «богомерзкия противности» штрафовать «без всякого упущения». В 1757 г. еще раз подтвердили, чтобы воинские чины «как в гвардии, так и в армейских полках» «не играли в карты на деньги, на деревни и пожитки», за что следовало наказание «по законам»<sup>35</sup>.

Порядок должен был неуклонно соблюдаться. В 1755 г. императрица лично распорядилась «учинить наказание плетьюми» за драку людям двух господ и вернуть их хозяевам. «В страх другим, и дабы впредь то пресечься могло», «разных чинов людям», уличенным «в мошенничестве», покупке «краденного», приказали «учинить публичное наказание» и «сослать на поселение»

---

<sup>32</sup> ПСЗ I. Т. XIII. № 9789.

<sup>33</sup> Там же. № 9053.

<sup>34</sup> Там же. № 9824.

<sup>35</sup> Там же. Т. XII. № 9380; Т. XIV. № 10714.

в Оренбург. Заботясь о подданных, императрица запретила «за худостью льда» ездить по Неве «на лошадях», а когда будет «совершенная опасность по льду переходить», не пропускать и пеших, «учредить караул» и положить доски на лед для переправы на Васильевский остров<sup>36</sup>.

В 1758 г. в очередной раз подтвердили указы о пресечении «происходящих в народе ссор, драк и всякаго насилия и своевольтв». Документ появился в связи с прецедентом в Москве, когда «господские служители» «учинили разные непристойности, шум, ссору и драку». Участник драки был наказан плетьюми и отправлен в солдаты «без зачету». Во избежание повторов, помещикам приказали следить за своими людьми и «до таких самовольств их» не допускать<sup>37</sup>.

Борьба с клеветниками имела определенную правовую историю. В 1755 г. Сенат, опираясь на предыдущее законодательство, объявил «во всенародное известие» о наказании за ложные доносы. Указ появился в связи с доносом саратовского купца Семёна Свиныхина, который после опроса свидетелей «за те ложные и затайные доносы» «на страх другим таковым же ложным доносителям», был высечен кнутом и сослан на житье в Оренбург. Других ложных доносителей также приказали высечь плетьюми, штрафовать «отнятием чинов и имения». Возможные «ложные доносители» предупреждались, что впредь «за то наижесточайше будут штрафованы»<sup>38</sup>.

Озаботившись охраной имущества малолетних от обманщиков, императрица в 1752 г. издала указ «О недействительности крепости и векселей, данных малолетними»<sup>39</sup>.

Елизавету Петровну беспокоили ссоры и драки на спорных землях, приводившие к многочисленным человеческим жертвам. Так, в 1750 г. только после одного инцидента было забито «до смерти 26 человек». Согласно аннинскому указу 1731 г., «смертоубийцам» грозила смертная казнь, но Елизавета по «природному материнскому милосердию» приказала «заводчиков» и еще «59 человек, кои на той драке были», по жребию «каждого 20-го отослать в Рогервик в работу», остальным «всем учиня наказание, годных в службу плетьюми, а негодных в службу кнутом». Закон предупреждал, что впредь наказание будет по указу 1731 г. «без всякаго милосердия», а именно: за ссоры и драки на спорных землях – розги и ссылка на

<sup>36</sup> ПСЗ I. Т. XIV. № 10380.

<sup>37</sup> Там же. Т. XV. № 10832.

<sup>38</sup> Там же. Т. XIV. № 10458.

<sup>39</sup> Там же. Т. XIII. № 10021.

вечную каторгу, а «кто убил, тех приказчиков и старост казнить, а крестьян бить кнутом и каждого двадцатого казнить»<sup>40</sup>.

Жестокое наказание грозило за распространение слухов о недостатке, в частности в Москве, в казне соли «для продажи в народ». Слухи распространялись перекупщиками, которые скупали соль и продавали ее по высоким ценам<sup>41</sup>.

Благотворительность была одним из обязательных атрибутов деятельности православного правителя. Елизавета Петровна, как продолжательница политики «блаженные и вечнодостойныя памяти» отца, матери и «сестры», постоянно ссылалась на указы предшественников в этой сфере. В 1742 г. обязали «престарелых и в уме поврежденных колодников для исправления принимать в монастыри по прежнему», и «довольствоваться их оставшими монашескими порциями», сменив охрану. «Дряхлых и увечных» вместо высылки из Петербурга предлагалось отдавать «в богодельни». В 1745 г. подтвердили указы (1723, 1724 гг.), предписывавшие определять «отставных, увечных и слабых солдат на пропитание в монастыри»<sup>42</sup>.

В 1746 г., в связи с прецедентом об убийстве человека «безумствующим» солдатом Матвеем Ивановым, отправленным для «исправления и испытания» в «Троицкой Александроневской монастырь», было принято решение «о непосылке в монастыри безумствующих для содержания и исправления». Указ констатировал, что монастырь «и ограды не имеет, и к содержанию таковых безумствующих весьма не удобен». «Для богомолья» туда приезжали «знатные персоны и прочие всякого чина люди», поэтому такого безумного «принять не возможно» из-за опасения «смертного убийства» и «другаго безчиния». В монастыри по-прежнему разрешили отсылать только «безумствующих» и «престарелых и от воинской службы отставных». Через 10 лет вопрос был поднят вновь в связи с делом юнкера Федора Ушакова, не принятого в Александров-Невский монастырь, и отправленного «для содержания и по бедности его пропитания» в Коммерц-коллегию на 2 года. Там он «неоднократно в безумии своем многие непристойные и опасные поступки чинил», поэтому было принято решение отправлять таких безумных в отдаленные монастыри «до исправления ума»<sup>43</sup>.

В 1757 г. императрица вновь озаботилась, чтобы «офицеры и рядовые, по долголетней и многотрудной своей службе в походах

<sup>40</sup> ПСЗ I. Т. XIII. № 9932.

<sup>41</sup> Там же. Т. XII. № 8870.

<sup>42</sup> Там же. Т. XI. № 8587; Т. XII. № 9057, 9172.

<sup>43</sup> ПСЗ I. Т. XII. № 9360; Т. XIV. № 10614.

и ранах и по всегдашнем и беспрестанном беспокойствии и трудах, по отставке от оной имели покой и пропитание», поскольку были случаи непринятия отставных в монастыри, «якобы за неимением праздных мест». Подвергались они и «утеснению и неудовольствию от монастырских властей, будучи без пропитания, скитаться принуждены были». «Сожалея о таком их бедствии», императрица распорядилась в «монастыри принимать и жалованьем, призрением и покоем содержать по заслуге их в надлежащем порядке и удовольствии». О нарушениях Военная коллегия должна была докладывать императрице лично<sup>44</sup>.

Новый порядок «управления монастырских и архиерейских имений» передавал его отставным штаб- и обер-офицерам. Расходы определялись «только по штатам». Оставшую сумму предписали «хранить», чтобы императрица, «ведая о числе оной, могла из того раздавать на строение монастырей». На средства монастырей, где не содержались отставные, предполагали учредить «инвалидные дома». Остаток отправлялся «в банк под процент» на содержание новых управляющих. Вскоре в Казани был учрежден инвалидный дом, куда вместо монастырей помещали отставных «штаб и обер-офицеров»<sup>45</sup>.

В 1758 г. в связи с прецедентом с подпоручиком Григорием Мягкобрюховым, который «Петра Великого титул несправно написал», отказался переписывать «доношение», и «непристойный поступок употребил» в присутственном месте, последовал указ – отставных офицеров и рядовых, находившихся в монастырях «на пропитании», за «преступления или погрешения» судить судом гражданским<sup>46</sup>.

В 1760 г. встал вопрос о распределении «генерально раненых и увечных и больных военно-служащих» «к делам и на прокормление». Военная коллегия сообщила Сенату, что часть отправленных «к делам» были возвращены с указанием, «будто они за увечьем к делам не способны». Коллегия, «во убежание переписок», «волокиты и затруднения», распределила отставных «по их желаниям». Однако многие, «потеряв в баталии руки и ноги, и получа от тяжких ран разные увечьи», до определенных мест «дойти не в состоянии». Сенат приказал «отставных, кои к делам и на поселение не годятся», до постройки инвалидных домов определять в богадельни. При отсутствии их «построить, без излишества» и в тех местах, «где хлеб дешевле». Помещения должны были быть «вместительны

---

<sup>44</sup> Там же. Т. XIV. № 10684.

<sup>45</sup> Там же. № 10765; Т. XV. № 10790.

<sup>46</sup> Там же. Т. XV. № 10876.

и зимою спокойны», а до постройки богаделен «дать им в городах квартиры». Чтобы содержание в богадельнях было «порядочно» и отставные «шалостей чинить не могли», определялись для надзора по одному человеку из обер-офицеров, с награждением их по «табели», «апробованной в 1731 г.». Отправлять «отставных» к месту назначения, «за множественным» их числом, предлагали партиями с должным распределением по подводам<sup>47</sup>.

У государственной казны хронически не доставало средств и материалов для успешной реализации благотворительных акций, поэтому власть пыталась искать новые резервы. В 1747 г. «на гошпиталь» постановили отправлять «две доли» штрафов «за картежную игру». Позднее подтвердили распоряжение Петра I, чтобы «после духовных персон и раскольников оставшиеся движимыя и недвижимыя имения и за проданныя взятые деньги» «отдаваны б были на содержание гошпиталей»<sup>48</sup>. В 1759 г. Сенат распорядился разобрать, «где в городах каменные и деревянные крепостные строения, яко то башни и прочее обвалились», или «в такую ветхость пришли, что от падения их людям опасность есть», не подлежащие ремонту и не находившиеся в ведомстве фортификации. Кирпич – отправить на починку казенных церквей и богаделен, а дерево – на дрова «или куда за благо рассуждено будет»<sup>49</sup>. А в 1760 г. сенатским указом была учреждена государственная лотерея, деньги от которой направлялись «для содержания отставных и раненных обер- и унтер-офицеров и рядовых». В Петербурге, Москве, Риге, Ревеле, Кенигсберге учреждались особые «конторы лотереи». Дома, где проводилась лотерея, охранялись от нежеланных посетителей «всякого подлаго народу», чтобы «всякие беспорядки» «предупреждены и отвращены были». К указу прилагался специальный план, определявший условия и порядок проведения лотереи. Иностранцы, желавшие принять в ней участие, могли обращаться к послам, посланникам и поверенным в делах России за рубежом. Стоимость одного билета определялась в 11 рублей, а первый розыгрыш намечался на август 1761 г.<sup>50</sup>

В культурной политике Елизаветы Петровны значительное место занимало обоснование прав на престол и возвращение к русским традициям. Это нашло определенное отражение в придворной культуре, повлияло на регламентацию быта, проявилось в указах, посвященных проблемам нравственности и благотворительности.

<sup>47</sup> ПСЗ I. Т. XV. № 11096.

<sup>48</sup> Там же. Т. XII. № 9380; Т. XIV. № 10588.

<sup>49</sup> Там же. Т. XV. № 10949.

<sup>50</sup> ПСЗ I. Т. XV. № 11083.

Анализ законодательства позволяет сделать вывод, что культурная политика елизаветинского времени была неотъемлемой частью общего правительственного курса и находилась в полном подчинении задачам, стоявшим перед властью, нуждавшейся в культурной поддержке своих начинаний. В конструировании образа императрицы законодательству отводилась особая роль. Здесь она предстает истинно русской государыней, наследницей Великого Петра, опиравшейся на национальные традиции, православную веру, проповедовавшей порядок и христианскую нравственность, заботившейся о призрении «генерально раненых», «дряхлах и увечных». Этому же способствовал и церковный амвон, главная публичная трибуна того времени. С него в средю малограмотного и безграмотного населения изустно объявлялись правительственные указы и распоряжения, информация о важнейших событиях жизни государства и императорской семьи, сообщения о благодеяниях власти и пр. Указы, затрагивавшие те или иные вопросы культуры, нередко опирались на опыт предшественников, что свидетельствует, с одной стороны, о преемственности законодательной практики, а с другой – о сложности решения поставленных в документах проблем, или о неисполнении предыдущих распоряжений.

### *Литература*

---

1. *Соловьев С.М.* Сочинения: В 18 кн. Кн. XII: История России с древнейших времен. Т. 23–24 / Отв. ред. И.Д. Ковальченко, С.С. Дмитриев. М.: Мысль, 1993. 688 с.
2. *Платонов С.Ф.* Полный курс лекций по русской истории. М.: Высшая школа, 1993. 736 с.
3. *Ключевский В.О.* Сочинения: В 9 т. Т. 4: Курс русской истории. Ч. 4 / Под ред. В.Л. Янина, послесл. и коммент. составили В.А. Александров, В.Г. Зимица. М.: Мысль, 1989. 398 с.
4. Записки придворного брильянтщика Позье о пребывании его в России с 1729 по 1764 г. // Русская старина. Т. I. Вып. 1–6. СПб.: печатня В.И. Головина, Владимирская, д. № 15, 1870. С. 41–127.
5. Письма леди Рондо, жены английского резидента при русском дворе в царствование императрицы Анны Ивановны / Пер. с англ. Е.П. Карновича, ред. изд., и примеч. С.Н. Шубинского. СПб.: Издание книгопродавца Я.А. Исакова, Типография Скарятина, 1874. 298 с.
6. *Миних Б.-Х.* Записки фельдмаршала графа Миниха / Пер. с фр. Редакция издания и примечания С.Н. Шубинского. СПб.: Издание Я.А. Исакова, 1874. 406 с.



7. *Анисимов Е.В.* Россия в середине XVIII века: Борьба за наследие Петра. М.: Мысль, 1986. 239 с.
8. *Григорьев С.И.* Придворная цензура и образ Верховной власти (1831–1917). СПб.: Алетейя, 2007. 408 с.
9. Указ о высылке ко двору котов. 1745 г. / Сообщ. А.Г. Пупарев // Русская старина. Т. III. Вып. 1–6. СПб.: печатня В.И. Головина, Владимирская, д. № 15, 1871. С. 642–643.
10. *Врангель Н.Н.* Императрица Елизавета и искусство ее времени (по поводу выставки «Ломоносов и Елизаветинское время») // АПОЛЛОН. 1912. № 7. С. 5–21.
11. Полное собрание законов Российской империи, повелением государя императора Николая Павловича составленное. Собрание первое. С 1649 по 12 декабря 1825 года. Т. XI–XV. СПб.: печатано в Типографии II Отделения Собственной Его Императорского Величества Канцелярии, 1830.

## *References*

---

1. Solov'ev SM. Collected works: In 18 books. Book 12: The history of Russia since ancient times. Vols. 23-24. Moscow: Mysl' Publ.; 1993. 688 p. (In Russ.)
2. Platonov SF. Full course of lectures on Russian history. Moscow: Higher School Publ.; 1993. 736 p. (In Russ.)
3. Klyuchevski VO. Collected works: In 9 vols. Vol. 4: The course of the Russian history. Part 4. Ed. by VL. Yanin. Afterword and comm. by VA. Alekandrov and VG. Zimina. Moscow: Mysl' Publ.; 1989. 398 p. (In Russ.)
4. Notes of the court jeweller Pozier about his stay in Russia from 1729 to 1764. *Russian antiquity*. Vol. I, no. 1-6. Saint Petersburg: published by V.I. Golovin, 15 Vladimirskaia str., 1870. P. 41-127. (In Russ.)
5. Letters from lady Rondeau, the wife of the British resident to the Russian Court in the reign of the Empress Anna Ioannovna. Transl. from Engl. by E.P. Karnovich. Ed. and comm. by S.N. Shubinskii. Saint Petersburg: published by YaA. Isakov, Skaryatin Printing House, 1874. 298 p. (In Russ.)
6. Münnich BC. von. Notes of Field Marshal Count Münnich. Transl. from French. Ed. and comm. by SN. Shubinskii. Saint Petersburg: published by YaA. Isakov, 1874. 406 p. (In Russ.)
7. Anisimov EV. Russia in the middle of the 18th century. The struggle for the heritage of Peter. Moscow: Mysl' Publ.; 1986. 239 p. (In Russ.)
8. Grigoriev SI. Court censorship and the image of the Supreme power (1831-1917). Saint Petersburg: Aletheia Publ.; 2007. 408 p. (In Russ.)
9. Decree on sending cats to the court. 1745. Rep. of AG. Puparev. *Russian antiquity*, vol. III, no. 1–6. Saint Petersburg: published by V.I. Golovin, 1871. P. 642-43. (In Russ.)

10. Vrangeli NN. Empress Elizabeth and the art of her time (about the exhibition “Lomonosov and Elizabethan time”). *APOLLON*. 1912;7:5-21. (In Russ.)
11. Complete collection of laws of the Russian Empire compiled at the behest of Emperor Nicholas Pavlovich. The first corpus. From 1649 to 12 December 1825. Vols. 11–15. Saint Petersburg: printed in the Printing House of the Second Department of His Imperial Majesty’s Own Chancery, 1830. (In Russ.)

*Информация об авторе*

*Ирина М. Чирскова*, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; im-chir@yandex.ru

*Information about the author*

*Irina M. Chirskova*, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; im-chir@yandex.ru

УДК 82.091

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-113-128

«Старый учитель» В.С. Гроссмана:  
четыре варианта одного рассказа

Юлия А. Волохова

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, carica77@yandex.ru*

*Аннотация.* В статье прослеживается история смысловых метаморфоз, происходящих с рассказом В.С. Гроссмана «Старый учитель» в период с 1943 по 1962 г. Впервые проводится текстологическая сверка всех опубликованных вариантов рассказа с архивной машинописью, все выявленные расхождения тщательно анализируются, а сам сюжет «Старого учителя» переосмысливается в свете вновь открывшихся фактов.

Проведенное исследование показывает, что ближе всего к авторскому замыслу журнальная публикация в «Знамени». В поздних редакциях в результате цензурных правок главный герой – Борис Исаакович Розенталь – из еврейского учителя и цадика превращается в обычного доброго, но слабого человека, самоубийца Виктор Вороненко становится народным героем, а образ доктора Вайнтрауба упрощается и оказывается в меньшей степени связан с еврейской темой. Многие изображенные автором реалии военного времени, в том числе рассказывающие о судьбе евреев на оккупированных территориях, также последовательно редуцируются.

*Ключевые слова:* В.С. Гроссман, рассказ, «Старый учитель», Холокост, цензура, антисемитизм, хасидизм, Бердичев, фашизм

*Для цитирования:* Волохова Ю.А. «Старый учитель» В.С. Гроссмана: четыре варианта одного рассказа // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 85–112. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-113-128

“The Old Schoolmaster” by V.S. Grossman:  
Four versions of the novel

Yuliya A. Volokhova

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
carica77@yandex.ru*

*Abstract.* The article deals with semantic changes which suffered V.S. Grossman’s story “The Old Schoolmaster” in the period from 1943 to

---

© Волохова Ю.А., 2019

1962. For the first time the researcher compares all published versions of the text with archival typewritten manuscript and analyzes carefully the detected differences based on the cultural and historical situation of the epoch. Even the plot of the story “The Old Schoolmaster” reconsidered now in the light of newly discovered facts.

The article demonstrates that the magazine “Znamya” publication (1943) was the most faithful to the original author’s idea. In the later editions as a result of censor changes the main character – Boris Isaakovich Rosenthal – turns from the Jewish teacher and tzaddik into a common kind, but weak person, and the image of Dr. Weintraub is greatly simplified and becomes less associated with the Jewish theme. Many of the wartime realities depicted by the author, including those relating to the fate of Jews in the occupied territories, are also consistently reduced.

*Keywords:* V.S. Grossman, story, “The Old Schoolmaster”, Holocaust, censorship, antisemitism, hasidism, Berdichev, fascism

*For citation:* Volokhova YuA. “The Old Schoolmaster” by VS. Grossman: Four versions of the novel. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;5:85-112. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-113-128

### *Введение*

Рассказ В.С. Гроссмана «Старый учитель» – первое художественное произведение, посвященное Катастрофе, как в творчестве писателя, так и в истории мировой литературы<sup>1</sup>. Он был написан в 1943 г. и опубликован в августовском номере журнала «Знамя» [1]. Темы, впервые заявленные автором в рассказе, во многом определяют своеобразие художественного мира всего позднего Гроссмана: основные положения «религии» доброты, которую в рассказе исповедует старый учитель Розенталь, писатель отчетливо сформулирует в записках Иконникова; размышлять о мистике материнства и парадоксальном присутствии сакрального на краю расстрельной ямы, на пороге газовой камеры писатель продолжит не только в «Жизни и судьбе», но и в других поздних произведениях («Мама», «Сикстинская мадонна», «Авель» и др.); образ мистического тела народа-мученика появится в «Треблинском аде», «Тиргартене», повести «Все течет» и др.

---

<sup>1</sup>Исключением являются только немногочисленные дошедшие до нас художественные произведения, созданные самими жертвами Катастрофы, например, стихи польской поэтессы Хенрики Лазоверт. Большая часть прозаических текстов подобного рода – сугубо документальные свидетельства, которые в отдельных случаях, подобно текстам члена

Несмотря на то что «Старый учитель» как первый художественный текст о Холокосте занимает уникальное место в мировой культуре, его никогда подробно не анализировали. Отечественные и зарубежные исследователи обращались к рассказу скорее попутно, привлекая лишь отдельные его эпизоды в качестве иллюстраций к собственным рассуждениям. Например, А. Бочаров рассматривает рассказ в череде других произведений писателя военного и послевоенного времени, касающихся еврейской темы, и приходит к выводу, что «Старый учитель» – это «романтическая легенда» [3 с. 155], в которой автор размышляет над природой национального характера и национальной судьбы, а также бессилием покорности еврейской нации [3 с. 152–153]. Американские профессора Дж. Гаррард и К. Гаррард в своей монографии [4] рассматривают лишь те эпизоды из «Старого учителя», которые проливают свет на проблему украинского коллаборационизма во Второй мировой войне. Существенно, что все исследователи, ранее обращавшиеся к рассказу, не предполагали цензуры и опирались на доступные для себя источники, не проводя никакой текстологической сверки. Между тем, сопоставив публикации разных лет, мы обнаружили, что в поздних версиях рассказа (1958 и 1962 гг.) отсутствуют не просто отдельные слова и предложения, но и целые абзацы, в результате чего происходит радикальная трансформация смыслов, проследить которую мы попытаемся в рамках данной статьи.

К сожалению, в личном фонде В. Гроссмана в РГАЛИ мы не обнаружили ни подготовительных материалов, ни рукописи рассказа, однако в фонде «Знамени» сохранилась машинопись с правками автора, редактора и корректора<sup>2</sup>, которая отчасти позволяет судить о том, как меняются смысловые акценты на пути от замысла к воплощению. В процессе анализа, помимо машинописи, мы будем опираться на четыре других варианта рассказа, изданные в 1943 г. в журнале «Знамя» [1], в 1946 г. в сборнике «Годы войны» [5], а также в книгах «Повести. Рассказы. Очерки» 1958 г. [6] и «Старый учитель» 1962 г. [7]. Именно они наиболее ярко иллюстрируют происходящие с текстом метаморфозы<sup>3</sup>. Мы

---

зондеркоманды Залмана Градовского, имеют только элементы художественности [2]. Авторство и точную датировку большинства таких произведений невозможно установить. Кроме того, тексты, написанные жертвами Катастрофы, были опубликованы значительно позже гроссмановского рассказа.

<sup>2</sup> См.: РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107.

<sup>3</sup> Помимо указанных изданий, рассказ публиковался еще четырежды. См.: *Гроссман В.С.* Старый учитель. Магадан: Советская Колыма, 1944;

будем останавливаться только на смысловых разночтениях, и не будем касаться незначительных стилистических и пунктуационных расхождений.

*Старый учитель: от цадика до обычного  
доброго, но слабого человека*

Действие рассказа происходит в небольшом городе, который автор не называет прямо, желая подчеркнуть универсальный и вневременной характер идей и коллизий, лежащих в ядре повествования. Между тем писатель оставляет в ткани рассказа «ключи», позволяющие сделать однозначный вывод о том, что речь идет о Бердичеве. Так, среди жертв Гроссман упоминает «старого доброго плута электромонтера» Эпельфельда и его сына, у которых есть реальные прототипы – Асир Григорьевич Эпельфельд и его сын Наум<sup>4</sup>. Они действительно жили в Бердичеве, но чудом избежали смерти, совершив успешный побег с несколькими другими узниками-евреями<sup>5</sup>.

Вот первое, что мы узнаём о главном герое рассказа «Старый учитель» – Борисе Исааковиче Розентале, обратившись к машинописи, сохранившейся в РГАЛИ<sup>6</sup>:

Последние годы Борис Исаакович Розенталь выходил из дому лишь в теплые тихие дни. В дождь, в сильный мороз, либо в туман у него кружилась голова. Доктор Вайнтрауб полагал, что головокружения происходят от склероза, и советовал перед едой выпивать рюмку молока с пятнадцатью каплями йода.

---

*Он же.* Годы войны: очерки и рассказы. М.: Гослитиздат, 1945; *Он же.* Годы войны: очерки и рассказы. М.: ОГИЗ: Гос. изд-во худ. лит., 1945; *Он же.* Годы войны: очерки и рассказы. М.: Гослитиздат, 1946. Данные варианты идентичны версии рассказа 1946 г., избранной нами для анализа.

<sup>4</sup> Наум Эпельфельд оставил мемуарные свидетельства о событиях в Бердичеве и судьбе евреев в период оккупации (см. об этом: [8]).

<sup>5</sup> Об этом писатель узнает только через несколько лет, после того как в январе 1944 г. вместе с советскими войсками войдет в родной город. От выживших писатель узнает и о том, что вместе с женой, тещей и 16-летней дочерью Эпельфельда 15 сентября 1941 г. была расстреляна его мать – Екатерина Савельевна Гроссман (Витис).

<sup>6</sup> Здесь и далее при цитировании фрагментов машинописи графически передается правка, внесенная редактором и корректором «Знамени». Особые случаи оговариваются отдельно.

В теплые дни Борис Исаакович выходил во двор с книжкой. Во двор он не брал философских книг, там его развлекали возня детей, смех и руготня женщин. Он брал с собой томик Чехова и садился на скамейке возле колодца. Он держал открытую книгу на коленях и, глядя все на одну и ту же страницу, сидел, полузакрыв глаза, с сонной улыбкой, которая бывает у слепых, прислушивающихся к тому, как шумит жизнь. Он не читал, но привычка к книге была в нем настолько сильна, что ему необходимым казалось поглаживать шершавый переплет, проверять дрожащими пальцами толщину страницы<sup>7</sup>.

В первых же абзацах перед читателем предстают три измерения. Первое – сиюминутное, будничное, материальное, оно изображается через описание бытовых (ругань женщин, игры детей и пр.), а иногда и сугубо физиологических подробностей (склероз, головокружение и пр.). Благодаря этим деталям мы понимаем, что Розенталь – пожилой человек, многое переживший, но не утративший любви и интереса к жизни. Второе, менее очевидное измерение – историческое и биографическое. Так, главный герой держит в руках томик Чехова, который был одним из любимых авторов самого Гроссмана. Стоит ли за фигурой главного героя какое-либо реальное лицо – нельзя сказать наверняка, но, без всякого сомнения, Розенталь соединяет в себе черты, характерные для традиционных еврейских учителей – меламедов и хасидских цадииков, самым знаменитым и почитаемым из которых в Бердичеве был и остается Леви Ицхак бен Меир<sup>8</sup>. Третьим измерением является идейно-философский и самый глубинный пласт повествования, который, с одной стороны, намеренно маскируется автором по причине самоцензуры, с другой – становится менее очевидным в результате работы редактора.

Существенно, что первая характеристика, которую дает автор главному герою – это его любовь к философской литературе. Сильная привычка к книге связывает старого учителя с еврейской традиционной культурой, характерной чертой которой был книгоцентризм [10 с. 60]. Розенталь отдает предпочтение чтению философской (естественно предположить, что и религиозной) литературы в тихой, домашней обстановке, томик же Чехова он бе-

---

<sup>7</sup> РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 10.

<sup>8</sup> Аналогичную привязанность к книгам и чтению с раннего возраста испытывает и будущий бердичевский раввин: «С раннего детства рабби Леви Ицхак был *илуем*. Вместо того чтобы играть со своими сверстниками, он часами сидел над книгами, с жадностью поглощая страницу за страницей» [9 с. 11].



рет с собой на улицу вовсе не для чтения, а скорее из-за привычки постоянно держать в руках книгу. Подобным образом Розенталь характеризуется только в машинописи и «Знамени», в последующих изданиях этот фрагмент видоизменяется. В сборнике «Годы войны» сохраняется упоминание о «философских книгах», однако отсутствие отдельных слов может подталкивать и к иным трактовкам: у Розенталя в домашней библиотеке были философские книги, но он не брал и не читал их не только во дворе, но и дома, предпочитая развлекать себя наблюдением за происходящим на улице и чтением Чехова.

В теплые дни Борис Исаакович выходил во двор. Он не брал философских книг: его развлекали возня детей, смех и руготня женщин. С томиком Чехова он садился на скамейке возле колодца [5 с. 143].

В сборниках 1958 и 1962 гг. упоминание о философских книгах исчезает вовсе, что радикально смещает смысловые акценты и восприятие читателем главного героя.

В теплые дни Борис Исаакович выходил во двор. Его развлекали возня детей, смех и руготня женщин. С томиком Чехова он садился на скамейке возле колодца [6 с. 252, 7 с. 472].

В последних трех изданиях исчезает и морально-нравственная оценка, которую дает Розенталь тем разговорам, которые он слышит на улице:

...он слушал бесстыдные разговоры старух о своих невестках и зятях...<sup>9</sup> [1 с. 95].

...он слушал разговоры старух о своих невестках и зятях... [5 с. 143, 6 с. 252, 7 с. 473].

Интересно, что в машинописи и в текстах первых двух публикаций разница в отношении Розенталя к двум типам литературы – философской и светской – особенно подчеркнута: Чехов неинтересен герою, он берет книгу по привычке и, уронив, не поднимает ее.

Борис Исаакович уронил книгу и не стал поднимать ее – он смотрел на огромные глаза [девочки], внимательно и жадно следившие, как он ел. Ему вновь захотелось понять вечно удивлявшее его чудо человеческой доброты, он хотел вычитать его в этих детских глазах.

<sup>9</sup> РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 10.

Но, видно, слишком темны были они, а может быть, слезы помешали ему, но он снова ничего не увидел и снова ничего не понял<sup>10</sup>.

В версиях рассказа 1958 и 1962 гг. этот фрагмент опубликован с купюрами. Исчезает как упоминание об оброченной и не поднятой книге, так и последнее предложение, где автор заостряет внимание на том, что Розенталь не может осмыслить природу человеческой доброты:

Борис Исаакович смотрел на огромные глаза, внимательно и жадно следившие, как он ел. Ему вновь захотелось понять вечно удивлявшее его чудо человеческой доброты, он хотел вычитать его в этих детских глазах [6 с. 253, 7 с. 473].

В трех первых редакциях, где сохраняется упоминание о «философских книгах», ткань повествования разрывается обширным комментарием нарратора, объясняющим природу взаимоотношений героя с книжной культурой и миром в целом. В машинописной и журнальной версиях тексты авторского философского отступления идентичны, в издании 1946 г. этот фрагмент опубликован с купюрами, а в двух поздних публикациях полностью отсутствует.

Он любил книги – книги не стояли стеной между ним и жизнью, они были канатами, привязывавшими его к жизни. Богом была жизнь. И он познавал бога живого, земного, грешного бога, читая историков и философов, читая великих и малых художников, которые каждый в силу свою славили, оправдывали, винили и кляли человека на прекрасной земле. Он сидел во дворе и слышал пронзительный детский голос...<sup>11</sup> [1 с. 95].

Он любил книги – книги не стояли стеной между ним и жизнью. Богом была жизнь. И он познавал бога, – живого, земного, грешного бога, читая историков и философов, читая великих и малых художников, которые каждый в силу свою славили, оправдывали, винили и кляли человека на прекрасной земле. Он сидел во дворе и слышал пронзительный детский голос [5 с. 143–144].

Он слышал пронзительный детский голос [6 с. 252, 7 с. 473].

---

<sup>10</sup>Там же. Л. 11. Пометки корректора, сделанные карандашом (вставка «девочки» и вычеркивание «и жадно»), не были приняты редактором, поэтому и в журнальной версии рассказа, и в сборнике «Годы войны» текст дан в том виде, как он был задуман автором.

<sup>11</sup>Там же. Л. 10–11.

Итак, мы видим, что и в архивной версии, и в журнальной публикации Гроссман высказывает важное соображение о нераздельности мира, книг и Бога, делая своего героя носителем одной из ключевых хасидских идей<sup>12</sup>. В этом контексте неслучайным оказывается и уподобление книг канатам, привязывающим человека к жизни, а значит и к Богу. Тора, заповеди и – шире – священные тексты вообще в традиционной еврейской среде и по сей день часто сравниваются со спасительными канатами, которые Бог дарует людям<sup>13</sup>. Возможно, что редактору, который готовил к печати сборник «Годы войны» 1946 г., это расхожее и понятное для человека из традиционной религиозной среды сравнение показалось странным. Основной причиной, по которой фрагмент исчезает из двух поздних редакций, очевидно, является хрущевская антирелигиозная кампания, пик которой пришелся на 1958–1964 гг.

В машинописной версии рассказа тема человеческой доброты сквозная: она является главным предметом философских размышлений Розенталя, она же лежит в основании его веры, ее он ищет и ее мистическим образом обретает в финале. Однако она значительно ослабляется во всех публикациях в результате редакторской правки. Так, старый учитель сообщает доктору Вайнтраубу, что именно иррациональная доброта, вопреки всему рождающаяся в глубине человеческого сердца, лежит в основании его веры:

Я никогда не имел иллюзий – я знал и знаю жестокость жизни. Но я верил и верю в чудо человеческой доброты<sup>14</sup>.

В этой же тональности в машинописи звучит авторский голос при описании последнего путешествия покончивших с собой доктора Вайнтрауба и членов его семьи:

В страшные эти времена кровь, страдания и смерть никого не трогали, потрясала людей, лишь любовь и доброта. И когда человек видел, чувствовал любовь, верность, доброту, то он начинал плакать будь то все уже проживший старик или измученная потерями близких и невзгодами женщина<sup>15</sup>.

<sup>12</sup> «Сущность религиозно-философского учения Х. заключается прежде всего в принципе своеобразного *«пантеизма»*, признающего, что весь мир – это проявление Божества» [11 с. 1145].

<sup>13</sup> «Как капитан бросает спасательный канат упавшему за борт матросу, так Всевышний дает нам заповеди. И благодаря им мы живем в близости к Б-гу – на борту надежного корабля» [12].

<sup>14</sup> РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 31.

<sup>15</sup> Там же. Л. 33.

Во всех публикациях отсутствуют не только последние предложения из данных фрагментов, но и высказанная в архивной версии мысль о том, что человек жив, только когда способен проявлять иррациональную доброту к другим. Именно по этому признаку на уровне замысла автор противопоставляет Розенталя и доктора Вайнтрауба: первый проявляет доброту по отношению ко всем, кто встречается на его пути; второй – мертв еще при жизни, потому что не наделен этим даром.

Он хорошо лечил людей, доктор Вайнтрауб, но не любил лечить бесплатно. Никому никогда он не делал такого богатого подарка. Он был живой покойник<sup>16</sup>.

Мысль о том, что бессмысленная доброта поддерживает и сохраняет жизнь человека, не покажется случайной и малозначимой, если учитывать, что Розенталь был задуман автором как олицетворение традиционного еврейского учителя и цадика. В контексте хасидизма, а также Танаха и Талмуда в целом, наилучшим эквивалентом иррациональной доброты является понятие «хесед». Согласно «Ветхозаветному богословскому словарю», хесед – «это активное, неизменное [качество], проявляемое в отношениях между людьми. <...> ...[Хесед] всегда подразумевает не только отношение человека к кому-либо, но и действие, к которому побуждает такое отношение. Это действие, которое сохраняет или поддерживает жизнь. Это вмешательство на благо того, кто переживает несчастье или беду. Это проявление дружбы и верности. Это стремление к добру, а не к злу» [13 с. 51]. Само слово «хасид» – «друг» или «святой» является производным от «хесед» [14 с. 4].

О рабби Леви Ицхаке, который мог быть прототипом главного героя, известно, что он «не только сам был примером хеседа по отношению к обездоленным, но и требовал того же от других» [10 с. 24]. Практически обо всех хасидских цадиках и выдающихся раввинах сообщается именно это, но в случае с бердичевским раввином это выделяется особо: даже фамилия цадика – Дерберемдикер – с идиш переводится как «милосердный» [15 с. 256].

Примечательно, что многие герои рассказа изображаются как вполне добропорядочные люди, но только Розенталем движет иррациональная доброта (хесед): вместо себя он просит эвакуировать из города раненого и вдову с ребенком; он же принимает под свой кров выселенных евреев и помогает в трудную минуту Даше

<sup>16</sup> РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 33–34.

Вороненко. Старый учитель как истинный цадик более всего озабочен спасением душ других. Так, в машинописи читаем:

– Даша, вы хотите остаться одни, я вместо вас наношу воды, вы посидите здесь сколько нужно для вашей души. Виталика я накормил холодной пшенной кашей<sup>17</sup>.

Данное место на полях выделено карандашом, но будет опубликовано без купюр как в «Знамени» [1 с. 106], так и в послевоенном сборнике «Годы войны» [5 с. 161], а вот в поздних редакциях 1958 г. [6 с. 271] и 1962 г. [7 с. 492], где сама роль Розенталя как душепопечителя значительно редуцируется, фраза «сколько нужно для вашей души» исчезает. В этом контексте интересна дальнейшая судьба Даши Вороненко: она, не будучи еврейкой, останется жива и «потом уйдет в монашки». Краткая авторская ремарка о будущем героини присутствует во всех публикациях.

Этот и многие другие эпизоды «Старого учителя» возможно адекватно понять и прочесть только если держать в голове мысль о том, что Розенталь был задуман автором как еврейский учитель и святой. Именно в этом качестве он горячо страдает за свой народ, опасаясь, что в сердцах и душах евреев угаснет доброта. По этой же причине он открыто не сопротивляется злу, предпочитая разделить горькую участь своего народа. При этом вполне очевидно, что отказываясь принимать яд в финале, Розенталь следует не путем покорности, как полагает А. Бочаров, а путем ребенка, путем милости, прощения и любви, путем хеседа, т. е. единственно возможным путем для любого образцового хасидского цадика. При этом ни автор, ни его герой, размышляя над стратегиями поведения человека перед лицом зла, не отвергают самой возможности сопротивления. Так, Хаиму Кулишу, который готовится ударить в лицо одного из немецких солдат, ведущих евреев на смерть, старый учитель говорит: «Вы молодец Кулиш, ...вы сказали настоящее слово»<sup>18</sup>.

Если Розенталь был задуман писателем как человек, имеющий особый статус в еврейской общине, то вполне понятно, почему к нему за советом и помощью приходят все без исключения герои рассказа и почему выселенные евреи собираются именно в его доме накануне расстрела. Более того, в этом свете как сюжет «Старого учителя» в целом, так и многие, казалось бы, незначительные детали обнаруживают глубокий символический и даже метафизический

<sup>17</sup>РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 36.

<sup>18</sup>Там же. Л. 40.

подтекст. Чтобы продемонстрировать это, обратимся к описанию предпоследней ночи перед расстрелом:

В сумерках Розенталь поставил на стол подсвечники, достал из шкафа две свечи. Он их давно берег. Каждая из них была завернута в синюю бумагу. Он зажег обе свечи<sup>19</sup>.

Все указывает на то, что события разворачиваются перед наступлением шаббата, когда герой вспоминает священный религиозный ритуал, связанный со встречей субботы. Иначе нельзя объяснить причину, по которой Гроссман делает особый акцент на свечах и их количестве. В иудаизме зажигание субботних свечей – особая заповедь. Хотя она и относится ко всей семье, принято, чтобы свечи зажигала именно хозяйка дома – мать или жена, чтобы искупить грех первой женщины (Хавы), которая привела в мир смерть и погасила «свечу мира». Если женщины в доме нет (как в случае с героем гроссмановского рассказа), то этот ритуал должен исполнить мужчина. Принято зажигать минимум две свечи, которые уподобляются двум речениям из Торы: шамор везахор (помни и храни субботний день).

Эпизод с зажиганием субботних свечей присутствует во всех версиях рассказа и причиной тому, вероятно, служит неосведомленность цензоров о традиционных религиозных ритуалах иудаизма. Косвенно подтверждает это тот факт, что в машинописи и в «Знамени» сообщается, что с наступлением сумерек Розенталь ставит на стол подсвечники. Однако во всех последующих изданиях фигурирует уже только один подсвечник, хотя упоминание о двух свечах сохраняется.

Итак, старый учитель, возвращаясь в мыслях к тому, что делала его мать перед наступлением субботы, перебирает «ворох своих воспоминаний» и подводит итоги жизни, а обреченные на смерть евреи, собравшиеся в доме Розенталя, становятся его семьей. Розенталь вспоминает: сотни людей, своих учеников и учителей, врагов и друзей, книги, неудачную жестокую любовь, пережитую шестьдесят лет тому назад и положившую холодную тень на всю его жизнь, годы бродяжничества и годы труда, душевные шатания от страстной, исступленной религиозности к ясному, холодному атеизму, горячие, фанатические, непримиримые споры. Мы узнаем, что «когда-то он учил детей в еврейской профессиональной школе, потом, после революции, он преподавал алгебру и геометрию в десятилетке» [5 с. 162]. В еврейской школе Розенталь преподавал до 57-ми лет, а уже после революции, чтобы «жить в столице, писать

---

<sup>19</sup> РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 35.

книги, печататься в газетах», он вынужден работать в обычной школе, «споря со всем миром». Очевидно, что, подобно главному герою «Жизни и судьбы» – Виктору Штруму, он вынужден и приспособливаться, и идти на компромиссы с совестью. В результате Розенталь признает, что «жизнь не удалась ему». При этом Борис Исаакович ни о чем не жалеет, страстно желая только одного – чуда, которого он не мог понять, – любви. Розенталь всю жизнь был источником этой иррациональной любви (хеседа), но эта любовь никогда не была обращена к нему:

Он не знал ее – в раннем детстве воспитываясь после смерти матери в семье дядьки, в юности познав горечь женской измены, всю жизнь свою он прожил в мире благородных мыслей и разумных поступков. Он знал жестокость жизни и он не мог понять почему в жизни неестренимо живут любовь и доброта<sup>20</sup>.

Последнее предложение в машинописи было вычеркнуто, но его присутствие в архивной версии в очередной раз указывает на то, что идейным ядром рассказа являются философские размышления автора над природой хеседа. Интересно, что помимо вычеркнутого предложения, в сборниках 1958 и 1962 гг. отсутствует и последняя часть первой фразы:

Он не знал ее. В раннем детстве воспитывался после смерти матери в семье дядьки, в юности познал горечь женской измены [6 с. 273, 7 с. 494].

Обрывочные сведения, которые дает автор о судьбе героя, не позволяют с уверенностью судить о том, в какой момент и по какой причине религиозность старого учителя сменяется атеизмом. Однако жизненный путь Розенталя поразительно схож с судьбой юродивого Иконникова из «Жизни и судьбы», который, будучи столь же страстно религиозен, идет работать «народным учителем», также проходит через годы бродяжничества, путешествуя по разным странам, и годы труда, когда, движимый идеей, что «сельскохозяйственный коммунистический труд приведет к Царству Божьему на земле» [16 с. 38], вступает в крестьянскую земледельческую коммуну. Наблюдая за ужасами коллективизации, муками военнопленных, казнями евреев в Белоруссии, Иконников и приходит к «холодному атеизму». Венцом духовных поисков «юродивого богоискателя» становится вера в то, что «дурья доброта...

<sup>20</sup> РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 37.



неистребимо продолжает существовать в людях на краю кровавой глины, у входа в газовню» [16 с. 409]. Буквальной иллюстрацией последнего заключения Иконникова является одна из финальных сцен рассказа, в которой Розенталь встречается с «чудом любви», или с явлением хеседа:

Тяжело дыша, старик держал на руках девочку. Мысль о ней отвлекала его. «Как утешить ее, чем обмануть?» – думал старик, и бесконечно горестное чувство охватило его. <...> Девочка повернулась к нему. Лицо ее было спокойное; то было бледное лицо взрослого человека, полное снисходительного сострадания. И во внезапно пришедшей тишине он услышал ее голос. – Учитель, – сказала она, – не смотри в ту сторону, тебе будет страшно. – И она, как мать, закрыла ему глаза ладонями» [7 с. 168].

У финала есть глубинный символический смысл, который обнаруживается только на фоне общего религиозно-философского контекста рассказа. Дело в том, что женщина, готовящаяся встретить шаббат, после зажигания свечей и перед тем как произнести благословение, прикрывает глаза ладонями, т. е. совершает тот самый жест, который сначала совершала мать старого учителя, а теперь на краю расстрельной ямы совершает маленькая Катя Вайсман. Последняя прямо уподобляется автором матери. При этом у двух субботних свечей, помимо обозначенной нами ранее, есть и другая символика. Числовое значение слова «свеча» на иврите (נר) – 250, взятое дважды, оно дает в сумме 500, что соответствует количеству органов тела мужчины и женщины (248 и 252 соответственно) вместе. Таким образом, на пороге смерти Розенталь и Катя Вайсман мистически сливаются в одно тело, а границы между мужским и женским, молодостью и старостью снимаются. В философско-религиозном смысле они и есть две субботние свечи, источающие божественную любовь (хесед): «Ибо свеча Всевышнего – душа человека» (Мишлей 20:27). Катя Вайсман закрывает Розенталю глаза ладонями, и на этом сцена завершается, но мы знаем, что в тот момент, когда руки девочки отнимутся от лица старого учителя, герои будут убиты, однако ровно в этот миг наступит Суббота – день благословенный и освященный Богом; день покоя и отдохновения; день, знаменующий собой вечный Завет между Богом и народом Израиля.

Есть и другая возможная интерпретация жеста Кати Вайсман: согласно обычаю, при чтении одного из основополагающих литургических текстов иудейской традиции – молитвы «Шма, Израиль...», которая также произносится и перед смертью, – принято закрывать глаза. Мы видим, что хотя учитель стремится защи-

тить и отвлечь маленькую девочку, именно она утешает и защищает его, одновременно напоминая ему о самых важных словах, которые нужно успеть сказать в последние мгновения жизни. Таким парадоксальным образом, слово, которое Розенталь жаждал услышать от других и которое «больше всей мудрости книг о великих мыслях и трудах человека», – это последние слова, которые он сам должен сказать перед смертью.

*Виктор Вороненко:  
от самоубийцы до народного героя*

Помимо главного героя, есть и еще один персонаж в рассказе, образ которого в разных редакциях значительно видоизменяется, – это Виктор Вороненко. Он появляется в первой же сцене: старый учитель и доктор Вайтрауб во время диалога о дальнейшей судьбе жителей города, к которому приближаются немцы, слышат раздающийся на лестнице стук костылей Вороненко. Виктор сразу же вступает в конфронтацию с обоими героями: на все вопросы он отвечает им с усмешкой и как бы свысока<sup>21</sup>. Автор изначально противопоставляет Розенталя, как человека книжной культуры, Вороненко, который не испытывает никакого интереса к чтению и даже посмеивается над старым учителем:

– Ну, как книжку прочли? – спросил Борис Исаакович.

– Книжку? – переспросил Вороненко. Он все время усмехался, морщился, – какого хрена книжку, вот будет нам знаменитая книжка [5 с. 147].

Борис Исаакович в этом эпизоде, в отличие от Виктора, который более всего озабочен сиюминутным, изображается как носитель особой мудрости, неподвластной времени:

Он встал во весь рост – ~~высокий, с пышными волосами, легкими и кудрявыми~~. Волосы и лицо его и дрожащие пальцы, и тонкая шея, все было высушено, обесцвечено временем, казалось прозрачным, легким невесомым. И только в глазах была мысль не подвластная времени<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Например, на вопрос Вайнтрауба: «А, Витя, как дела?», Виктор отвечает, усмехаясь: «Вот ножку оторвало» [5 с. 147].

<sup>22</sup> РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 17. В данном фрагменте синими чернилами вычеркнута часть описания внешности старого учителя, ее мы не увидим ни в одной из опубликованных версий рассказа.

В следующий раз этот персонаж появляется, когда в уже оккупированном немцами городе Яшка Михайлюк выгоняет из квартиры жильцов, проживающих в отнятой у его семьи квартире: отца семейства арестовали и сослали в 1936 г., две комнаты в квартире были отданы Вороненко с женой, а в третью уже во время войны заселили эвакуированную из Житомира семью Вайсманов. Эти события так описываются в архивной версии рассказа:

Потом пьяный Яшка решил очистить свою квартиру от ~~посторонних жильцов~~, ведь до тридцать шестого года весь первый этаж был занят Михайлюками»<sup>23</sup>.

Фраза «от посторонних жильцов» вычеркнута в тексте редактором и отсутствует во всех опубликованных версиях «Старого учителя». Прагматика ясна: Яшка Михайлюк должен быть изображен исключительно в темных тонах, как сын осужденного за агитацию, выходец из зажиточной семьи, пьяница, дезертир и коллаборационист. Именно он является врагом народа и «посторонним жильцом», в то время как семья младшего лейтенанта Вайсмана, который защищает Родину, и семья Виктора Вороненко, который теряет ногу на войне и затем открыто противостоит немцам, бросая в здание комендатуры гранату, занимают это жилье по праву. Однако сверка текстов «Старого учителя» показывает, что изначально Виктор был задуман автором как фигура более сложная и неоднозначная. Само упоминание о том, что две комнаты были получены Вороненко сразу после ареста отца Михайлюка, наталкивают на мысль, что причиной ареста могло быть меркантильно-бытовое доношение. Также автор сообщает о том, что Виктор активно участвовал в раскулачивании<sup>24</sup> совместно с агрономом Коряко, который «некогда составлял план коллективизации по району», а теперь не только выпивает вместе с предателем Яшкой, но и сам добровольно начинает сотрудничать с немцами. В этом контексте становится понятно, что имущество Михайлюков было отнято в процессе раскулачивания, а сам глава семьи мог быть осужден за антиколхозную агитацию.

Существенно, что уже в первой части рассказа автор делает упор на полярности мировоззренческих установок Вороненко

---

<sup>23</sup> Там же. Л. 20.

<sup>24</sup> Хотя по ряду причин резкая критика политики коллективизации и раскулачивания будет высказана В. Гроссманом только в его поздних произведениях, очевидно, что к моменту написания рассказа «Старый учитель» его позиция по данному вопросу уже была сформирована.

и Розенталя. Поступками первого движут сиюминутные желания и движения души, которые сменяются в зависимости от внешних обстоятельств:

– Я о многом в жизни мечтал, – говорил Виктор Вороненко – то мне хотелось орден Ленина иметь, то хотел свой мотоцикл с коляской, чтобы по выходным ездить с женой к Донцу, был на фронте мечтал семью повидать, сыну привезти железный крест и стуженного молока, а теперь я мечтаю только одно: иметь бы гранат вот бы шухеру наделал [5 с. 151].

На это Розенталь отвечает ему, что вне зависимости от происходящего он предпочитает думать о мире:

– Чем больше думаешь о жизни, тем меньше ее понимаешь. Скоро я перестану думать, но это случится, когда мне разможат череп. Пока помешать думать мне бессильны и немецкие танки и американские ~~благодетия~~ – я думаю о мире<sup>25</sup>.

Текст в «Знамени» и сборнике «Годы войны» в целом следует машинописи за одним исключением: исчезает упоминание об американской программе ленд-лиза. В изданиях же 1958 и 1962 гг. высказывание героя редуцируется еще больше:

– Чем больше думаешь о жизни, тем меньше ее понимаешь. Скоро я перестану думать [6 с. 261].

– Чем больше думаешь о жизни, тем меньше ее понимаешь [7 с. 482].

В машинописной и журнальной версиях основная причина, по которой Виктор решает бросить гранату в комендатуру, – это вовсе не желание уничтожить врага, а разочарованность в собственной жизни, в результате которой Виктор скорее совершает изощренное самоубийство, чем геройский, самоотверженный поступок:

...что мне, пришел домой раненный, но никакого удовольствия нет, а как мечтал, ей-богу, и в окопе, и в госпитале. Во-первых, немецкая оккупация; зверство это с их биржами труда, каторжанство в Германии, голодуха, подлость, немецкие и полицейские хари, предательство проклятых изменников, девушки, извините, блудят на полный ход,

<sup>25</sup> РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 21.

а как мы их воспитывали и лелеяли... – Он оглянулся на детей и сказал вполголоса: – Борис Исаакович, вы для меня теперь, как отец родной стали, и я вам прямо сказать могу: – Даша для меня первый человек, и я ей верил, как отцу, матери и партийному уставу, а сейчас я получил через нескольких женщин подтверждение, что она в прошлую зиму жила с военным врачом третьего ранга. Это когда я под Мценском бился, она изменяла мне с врачом из тылового подразделения. Так мне кругом все опостылело... Я ей ни слова не сказал, потому что у меня к ней серьезная любовь, которая редко даже в жизни бывает. Но я решение принял: погибнуть в бою за родину все легче, чем так жить. Вот такое решение [1 с. 104].

В изданиях 1946, 1958 и 1962 гг. мотивация героя радикально трансформируется: эпизод, в котором Виктор Вороненко говорит об изменах жены и признается в истинных причинах того, почему он решил добровольно пойти на смерть, вырезан цензурой.

...что мне, пришел домой раненный, но никакого удовольствия нет, а как мечтал, ей-богу, и в окопе и в госпитале. Во-первых, немецкая оккупация; зверство это с их биржами труда, каторжанством в Германии, голодуха, подлость, немецкие и полицейские хари, предательство проклятых изменников [5 с. 158–159].

Признание Виктора, с одной стороны, сближает его со старым учителем: ведь позже читатель узнает, что и Розенталю в молодости пришлось испытать «горечь женской измены», но с другой – оно же окончательно разводит двух героев: пережив измену, старый учитель не просто продолжает жить, но и все более утверждается в своей вере в человеческую доброту. Виктор же, видя, как его сын обижает маленькую Катю Вайсман, говорит:

И что за девочка такая, ей-богу, стоит как овца, откроет глаза и ни плачу, и ничего, хоть бы убежала от дурака, а то стоит и терпит [5 с. 159].

Последние слова Вороненко свидетельствуют о том, что он превратно понимает идею хеседа, следованию которой посвятил свою жизнь Розенталь: он ставит знак равенства между иррациональной добротой и покорностью.

Интересно, что несмотря на многочисленные купюры, поступок Виктора во всех версиях рассказа выглядит стихийным и необдуманым, он не приносит никакого практического результата: от гранаты, брошенной в окно приемной коменданта, погибают не

немцы и не сам комендант – его в этот момент вообще нет в здании, – а поквартальные уполномоченные, которые обыкновенно отбирались из числа местных жителей. Примечательно, что среди прочих от взрыва гранаты погибает тот самый агроном Коряко, совместно с которым Виктор занимался раскулачиванием в довоенное время.

Таким образом, и на уровне замысла, и в первой журнальной публикации автор заостряет мировоззренческий конфликт между Виктором Вороненко и старым учителем Розенталем: первый, разочаровавшись в жизни и людях, фактически совершает самоубийство; второй, вопреки ужасам военного времени, только укрепляется в своей вере в неистребимость человеческой доброты и любви к миру. В позднейших изданиях этот конфликт сглажен, а сам образ Виктора Вороненко сближается с образами народных героев, партизан, которые, рискуя собой и даже находясь на пороге смерти, открыто противостоят злу.

### *Правда о войне и Холокосте в кривом зеркале цензуры*

Третий тип цензурных правок касается изображения реалий войны и Холокоста. Хотя все события, описанные в рассказе, разворачиваются на вполне конкретном историческом и социальном фоне, автор, прежде всего, сосредотачивает внимание на происходящем в глубине человеческого сердца. Война предстает как борьба «духов зла», «тьмы земной», которые пытаются уничтожить доброту, зернышко человечности в душах людей.

Важно, что Гроссман напрямую не отождествляет немецких захватчиков со злом, они лишь «пробуждают» и «тревожат» то метафизическое зло, которое всегда присутствует в мире:

Все темное вызывали они на поверхность, как в старой сказке дурное колдовское слово вызывало духов зла. Маленький город в эту ночь задыхался от темного и недоброго, от зловонного и грязного, что проснулось, зашевелилось, растревоженное приходом гитлеровцев, потянулось им навстречу [5 с. 148].

Проводниками «тьмы земной» при этом могут быть не только немцы, но и предатели, все изменники и слабые духом; все, в ком рождаются мысли о мести «за бабью ссору на рынке, за случайно сказанное слово»; не только те, кто открыто сотрудничает с немцами, но и все, чьи сердца заражаются черствостью, себялюбием,

безразличием [5 с. 148–149]. Таким образом, «Старый учитель» развивает те идеи, которые изложены автором в написанной еще до войны, но опубликованной только в 1946 г. пьесе «Если верить пифагорейцам», где автор сталкивает идею о цикличности истории и концепцию линейности времени. Эти же идеи позже лягут в основу теории «жизненной квашни» из романа «За правое дело» и будут отражены в поздней прозе В. Гроссмана.

В контексте авторского взгляда на природу войны, интересным нам кажется одно, на первый взгляд, незначительное расхождение. В машинописи из РГАЛИ доктор Вайнтрауб задается вопросом о том, как европейский народ, наследник высокой немецкой книжной культуры, мог подвергнуться духовной инфекции фашизма. Однако редактор заменяет слово «книжки» на «клиники», и именно в таком виде этот фрагмент появляется во всех изданиях.

Как культурный европейский народ, создавший такие ~~книжки~~ [клиники], выдвинувший такие светила научной медицины, стал проводником черносотенного средневекового мрака? Откуда эта духовная инфекция? Что это? Массовый психоз? Массовое бешенство? Порча? Или все ж таки немного не так, а? Сгустили красочки?<sup>26</sup>

Вероятно, что само упоминание немецкой книжной традиции на фоне изображенной Гроссманом галереи персонажей-коллорабонистов (агроном Коряко, Яшка Михайлюк, Маруся Варопонова, остарбайтеры, добровольно выезжающие на работы в Германию) могло натолкнуть читателя на проведение нежелательных параллелей. Если книги немецких философов и основоположников марксизма не помешали немецкому народу стать «проводником черносотенного средневекового мрака», то почему эти книги должны уберечь советский народ от духовной инфекции?

Хотя описание многих реалий жизни в оккупированном городе без существенных изменений переходят из одной версии рассказа в другую, общая картина происходящего значительно смягчается в поздних изданиях. Так, в машинописной версии читаем:

Через город гнали пленных, они шли оборванные, шатаясь от голода и женщины подбегали к ним, давали им куски хлеба, вареный картофель. ~~Пленные дрались из-за этих кусков и ч[Ч]асовые, [наводя порядок], били их. <...>~~ Но, несмотря на страшные страдания, они несли свой крест и с ненавистью смотрели на сытых, хорошо одетых полицейских, на носящих немецкие мундиры изменников из нацио-

---

<sup>26</sup> РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 15.



нальных батальонов. И ненависть была так велика, что, если бы предоставили им выбор, их руки потянулись бы не за горячим караваем хлеба, а к горлу предателя<sup>27</sup>.

В журнальной публикации из данного фрагмента полностью исчезает второе предложение, где речь идет о драках пленных и жестокости часовых. В сборнике «Годы войны» (1946 г.) из текста пропадает также упоминание о национальных батальонах<sup>28</sup>. Еще более радикально трансформируется данный фрагмент в сборниках 1958 и 1962 гг., где не только слова «несли свой крест» заменяются на фразу «с презрением», но и целиком пропадает последнее предложение:

Через город гнали пленных, они шли оборванные, шатаясь от голода и женщины подбегали к ним, давали им куски хлеба, вареный картофель. <...> Но, несмотря на страшные страдания, они с презрением и ненавистью смотрели на сытых, хорошо одетых полицейских, на носящих немецкие мундиры изменников [7 с. 485–486].

Таким образом, в журнальной версии конвоированием пленных занимаются полицейские из числа украинцев (в архивном варианте они же бьют дерущихся пленных), а потому вполне закономерной оказывается и особая ненависть к изменникам. Однако во всех последующих публикациях этот смысл постепенно растворяется в результате цензурных правок.

В машинописи отчетливее была выражена и еврейская тема. Более тесно, чем в последующих редакциях, она связана с линией Вайнтрауба. Так, после спасения жизни коменданта, страдающего стенокардией, доктор Вайнтрауб, встретив в канцелярии немецкого врача с орденом железного креста на груди, говорит ему такие слова:

– Здравствуйте коллега, пациент в полном порядке сейчас, ~~нужно только протереть десятипроцентным раствором сулемы те места, к которым прикасались руки еврея~~<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 26.

<sup>28</sup> Речь идет о батальонах украинской охранной полиции, так называемых шуцманшафт-батальонах, которые действовали под непосредственным командованием немцев и принимали участие в массовых убийствах евреев и других карательных операциях.

<sup>29</sup> РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 25.

Последняя часть фразы, усиливающая драматичность положения, в котором оказался Вайнтрауб и сложность совершенного им морального выбора (его долг как врача спасти человеческую жизнь, но как быть, если руками спасенного и по его приказу через несколько дней будут истреблены все евреи города) вычеркнута и не войдет ни в одно издание. Ни в одной из публикаций мы не найдем и рассказа Вайнтрауба об издевательствах, которым подвергается его дочь:

Если русских девушек заставляют работать на дорогах и дают им двести грамм хлеба, то мою дочь заставляют голыми руками убирать гниющие трупы и тела павших лошадей, которые кишат червями. Если русскую подругу моей дочери за то, что она присела отдохнуть полицейский обругал матерными словами и замахнулся плетью, то мою дочь, когда с ней от страшного зловония трупов сделалась рвота, немецкий жандарм сбил кулаком с ног. Зачем же это?<sup>30</sup>

Таким образом, изначально Гроссман изображает Вайнтрауба как человека, оказавшегося в безвыходном положении: Вайнтрауб принимает решение о самоубийстве, испытывая моральные терзания после спасения коменданта, наблюдая за ужасающей судьбой своей дочери и не имея возможности уйти в партизаны по причине бронхиальной астмы.

В машинописной версии рассказа мы обнаруживаем и еще одну важную мысль о судьбе еврейского народа, высказанную автором, но так и не дошедшую до читателей. Розенталь, рассуждая об идеологии фашизма, говорит, что еврейский народ – это невинная жертва, которая была принесена при строительстве великой европейской каторги и лестницы угнетения:

Их судьба должна страшить всю великую европейскую каторгу, их принесли в жертву, чтобы самый страшный удел казался счастьем по сравнению с уделом евреев<sup>31</sup>.

Мысль о принесении в жертву подчеркнута в машинописи пунктиром и отсутствует во всех публикациях. Между тем представление о «великой казни» евреев как о жертвоприношении народа-мученика отсылает нас сразу к двум важным религиозно-философским идеям: древнему и повсеместно распространенному

<sup>30</sup> РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 29.

<sup>31</sup> Там же. Л. 27.

языческому обряду принесения строительной жертвы и к идее о мистическом теле народа Израиля, зародившейся в лоне иудаизма. Примечательно, что в качестве строительной жертвы при закладке фундамента или стен здания, довольно часто выступала именно женщина с ребенком [17 с. 158]. В свете этого смерть старого учителя и маленькой Кати Вайсман в финале рассказа приобретает дополнительное символическое измерение: они и есть те самые мать и ребенок, с одной стороны, олицетворяющие собой весь еврейский народ, с другой – представляющие собой идеальный образец невинной жертвы, призванной обеспечить крепость возводимой фашистами лестницы угнетения. Высказанное нами предположение о том, что при изображении евреев Гроссман говорит не столько о национальности людей, являющихся частью большой советской семьи народов, сколько о еврейском народе в библейском его понимании, подтверждается словами самого нарратора, который описывает происходящее в душе старухи Вайсман в момент осознания грядущей неминуемой гибели всех евреев:

Страшная[ое] горечь подняла[о]сь в ее сердце, горечь, зревшая [ее] много веков<sup>32</sup>.

Это короткое предложение, в котором сделано множество мелких правок, войдет во все опубликованные варианты рассказа в принципиально ином виде:

Страшное горе поднялось в ее сердце [5 с. 162].

Таким образом, мы видим, что изначально автор при размышлении о причинах Катастрофы европейского еврейства не ограничивается заданными историческими и социальными рамками, пытаясь осмыслить происходящее с оглядкой на многовековую историю еврейского народа.

### *Заключение*

Проанализировав тексты «Старого учителя», изданные в разные годы, и сверив их с машинописью из РГАЛИ, мы можем сделать вывод, что многие темы и вопросы, поднятые автором в самой ранней версии рассказа, в результате цензурной правки либо вовсе исчезают, либо последовательно минимизируются в поздних

<sup>32</sup> РГАЛИ. Ф. 618. Оп. 2. Ед. хр. 107. Л. 36.

публикациях. Трансформация смыслов происходит по четырем основным направлениям: она касается сюжетных линий, связанных со старым учителем, доктором Вайнтраубом и Виктором Вороненко, а также затрагивает изображение реалий военного времени и судьбы евреев на оккупированных территориях.

Борис Исаакович Розенталь в первых военных и послевоенных публикациях рассказа предстает как человек, тесно связанный с еврейской книжной традицией и культурой: он соединяет в себе черты, характерные для религиозных еврейских учителей – меламедов и хасидских цадикиов. Наиболее явно это отражается в машинописи и журнальной версии, и становится менее очевидным уже в первых послевоенных публикациях. В поздних изданиях 1958 и 1962 гг. главный герой превращается в обычного человека, доброго, но слабовольного. Он уже не является образцом святости и человеческого достоинства, а скорее олицетворяет бессилие покорности, характерное для еврейской нации в целом.

Виктор Вороненко, который в машинописной и журнальной версиях рассказа фактически совершает изощренное самоубийство, узнав об изменах своей жены и окончательно разочаровавшись в жизни, в послевоенных публикациях и изданиях периода хрущевской оттепели превращается в народного героя, осмеливающегося открыто противостоять немцам.

Линия Вайнтрауба на уровне замысла более тесно связана с еврейской темой, чем во всех опубликованных версиях рассказа. Изначально его фигура более сложная и неоднозначная: с одной стороны, он спасает коменданта от смерти, с другой, вынужден наблюдать за издевательствами фашистов над собственной дочерью. Он не может уйти в партизаны из-за болезни и выбирает самоубийство в качестве единственно возможной формы сопротивления и сохранения человеческого достоинства. Во всех опубликованных вариантах рассказа еврейская тема будет значительно ослаблена, острые углы жизненных перипетий Вайнтрауба сглажены, а основным мотивом самоубийства станет полное разочарование в жизни и людях.

Четвертая группа цензурных правок касается изображения реалий военного времени и Катастрофы. Обращение к машинописи позволяет с уверенностью судить о том, что уже к 1943 г. для Гроссмана была очевидна суть трагедии еврейского народа в XX в., которую точно сформулировал американский и французский еврейский писатель, прошедший Освенцим и Бухенвальд, Эли Визель: «Не все жертвы нацизма были евреями, но все евреи были жертвами нацизма». Однако эта важная мысль почти полностью утрачивается в поздних редакциях. Многие из того, о чем автор

упоминает в архивной версии, будет также полностью или частично отвергнуто цензурой сначала при подготовке журнальной публикации (упоминание о программе ленд-лиза, драках пленных за еду и «посторонних жильцах» в квартире Михайлюков), а затем и первой книжной публикации (упоминание о национальных батальонах).

Проведя текстологическую сверку текстов «Старого учителя», мы можем сделать некоторые выводы и о механизмах работы советской цензуры. Ближе всего к тексту машинописи, сохранившейся в РГАЛИ, – журнальная публикация. Во всех последующих изданиях количество купюр последовательно возрастает. Последний сборник «Годы войны», который четырежды переиздавался в 1945–1946 гг., был подписан к печати 7 августа 1946 г. за неделю до принятия оргбюро ЦК ВКП(б) постановления «О журналах “Звезда” и “Ленинград”», т. е. до начала официального ужесточения политики в области идеологии и культуры. Вероятно, этим можно объяснить тот факт, что цензурные сокращения в нем касаются преимущественно еврейской темы и изображения войны.

Тексты рассказа в том виде, в каком они даны в изданиях 1958 и 1962 гг., практически идентичны<sup>33</sup>. Судя по всему, при их подготовке составители опирались не на рукопись, представленную автором, а на текст из сборника «Годы войны». Именно поэтому к купюрам, внесенным ранее, без какого-либо переосмысления добавляются новые, на этот раз касающиеся идейно-философского и религиозного подтекста рассказа. В результате дистанция между изначальным авторским замыслом и его реальным воплощением в поздних публикациях увеличивается еще больше. Парадоксальным образом в период хрущевской оттепели, который традиционно ассоциируется с незначительным, но все же смягчением цензурных ограничений, «Старый учитель» подвергается тщательной ревизии и публикуется в максимально сокращенном виде. Возможно, что спровоцировать такую редакторскую политику, с одной стороны, могла история прохождения в печать романа «За правое дело» и последовавшая после его публикации травля писателя в официальной советской критике, прояснившие для цензоров истинные идейно-мировоззренческие установки писателя. Свое влияние могла оказать и зарубежная публикация романа «Доктор Живаго», и последовавшая вскоре

---

<sup>33</sup> Основное отличие текста, опубликованного в сборнике 1962 г., от всех остальных версий рассказа, включая машинописную, – это отсутствие финальной сцены с описанием нападения партизан, которую А. Бочаров оправданно считает «прицепленным в угоду редакторам оптимистическим хвостиком» к уже завершённой сюжетной конструкции» [3 с. 155].

травля Пастернака. Третья возможная причина – это драматичная история создания, утверждения и последующего забвения пьесы «Старый учитель», которая, согласно архивным документам, была написана В. Гроссманом на основе рассказа специально для Московского государственного еврейского театра (ГОСЕТ). В течение 1947 г. она дважды проходила согласование и дважды была отвергнута Главным управлением по контролю за зрелищами и репертуаром по причине наличия в тексте религиозно-философского подтекста, выводящего конфликт за исторические и социальные рамки, а также еврейской темы<sup>34</sup>.

С. Липкин в своих мемуарах, комментируя письмо В. Гроссмана из Армении, датированное 26 ноября 1961 г., пишет, что небольшой сборник «Старый учитель» с трудом вышел в «Советском писателе» [19 с. 108]. Однако имеющиеся в нашем распоряжении документы не подтверждают этого: и редакторское заключение Ф. Левина<sup>35</sup>, и рецензия В. Пановой<sup>36</sup> говорят о том, что сама необходимость переиздания рассказов не ставится под сомнение. Камнем преткновения является лишь неоднородность включенных в состав сборника произведений, при этом в сохранившихся документах нет упоминаний об интересующем нас рассказе, очевидно потому, что издатели ориентируются на текст «Старого учителя» в редакции 1958 г. и, возможно, личную просьбу автора об исключении финальной сцены наступления партизан.

Исследователи, ранее обращавшиеся к «Старому учителю», никогда не учитывали сложность всех указанных культурно-исторических обстоятельств, повлекших за собой радикальную трансформацию как самого культурного объекта, так и заложенных в него смыслов, а потому первое в истории мировой культуры художественное произведение о Холокосте до настоящего момента остается книгой с запечатанными страницами не только для широкого круга читателей, но и для большинства исследователей.

## *Литература*

---

1. Гроссман В.С. Старый учитель // Знамя. 1943. № 7–8. С. 95–110.
2. Полян П.М. Свитки из пепла. Жертвы и палачи Освенцима. М.: АСТ, 2015. 608 с.

---

<sup>34</sup>Подробнее об этом эпизоде творческой биографии В.С. Гроссмана см.: [18].

<sup>35</sup>РГАЛИ. Ф. 1234. Оп. 19. Ед. хр. 408. Л. 3–5.

<sup>36</sup>Там же. Л. 1–2.

3. *Бочаров А.Г.* Василий Гроссман. Жизнь, творчество, судьба. М.: Советский писатель, 1990. 402 с.
4. *Garrard J., Garrard C.* The Bones of Berdichev: The life and fate of Vasily Grossman. New York: The Free Press, 1996. 437 p.
5. *Гроссман В.С.* Старый учитель // Гроссман В.С. Годы войны. М.: ОГИЗ: Государственное издательство художественной литературы, 1946. С. 143–169.
6. *Гроссман В.С.* Старый учитель // Гроссман В.С. Повести. Рассказы. Очерки. М.: Воениздат, 1958. С. 252–280.
7. *Гроссман В.С.* Старый учитель // Гроссман В.С. Старый учитель: Повести и рассказы. М.: Советский писатель, 1962. С. 472–500.
8. *Кандель Ф.* История евреев Советского Союза (Уничтожение еврейского населения: 1941–1945) // Книга времен и событий: В 6 т. Т. 5. М.: Мосты культуры / Гешарим, 2006. 416 с.
9. Глазами праведника. Избранные отрывки из книги рабби Леви Ицхака из Бердичева «Кдушат Леви» / Под ред. Э.Р. Иоффе; пер. Я. Доктора. Иерусалим, 2008. 422 с.
10. *Зеленина Г.* «Вся жизнь среди книг»: советское еврейство на пути от Библии к библиотеке // Государство, религия, Церковь в России и за рубежом. 2012. № 3–4 (30). С. 60–85.
11. *Вихнович В.Л.* Хасидизм // Религиоведение. Энциклопедический словарь. М.: Академический проект, 2006. С. 1145–1146.
12. *Зильбер Б.* «Шлах». Спасательный канат // Иудаизм и евреи. 2018. 5 июня [Электронный ресурс]. URL: [https://toldot.ru/articles/articles\\_30755.html](https://toldot.ru/articles/articles_30755.html) (дата обращения 14 мар. 2019).
13. *Zobel H.J.* Hessed // Theological Dictionary of the Old Testament / Ed. by G. Botterweck, H. Ringgren. Michigan: William. B. Eerdmans Publishing, 1986. V. 5. P. 44–64.
14. *Мелло А.* Божья любовь в псалмах / Пер. с ит. А. Соколова. М.: Издательство ББИ, 2014. 92 с.
15. *Бубер М.* Хасидские истории. Первые учителя / Пер. с англ., нем. М. Хорькова, Е. Балагушкина. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2006. 375 с.
16. *Гроссман В.С.* Жизнь и судьба. М.: АСТ: Хранитель, 2008. 880 с.
17. *Зеленин Д.К.* Строительная жертва // Зеленин Д.К. Избранные труды. Статьи по духовной культуре 1934–1954. М.: Индрик, 2004. С. 145–175.
18. *Волохова Ю.А.* «Старый учитель» – забытая пьеса В. Гроссмана // Евреи России, Европы и Ближнего Востока: история, культура и словесность: материалы международной научной конференции 14 апреля 2019 г. / Отв. ред. В.Г. Вовина, М.О. Мельцин. СПб., 2019. С. 132–139.
19. *Липкин С.И.* Сталинград Василия Гроссмана. Michigan: Ardis Publishers, 1986. 145 с.



*References*

---

1. Grossman VS. The Old Schoolmaster. *Znamya*. 1943;7-8:95-110. (In Russ.)
2. Polyan PM. Scrolls from the Ashes. Victims and executioners of Auschwitz. Moscow: AST Publ.; 2015. 608 p. (In Russ.)
3. Bocharov AG. Vasily Grossman. Life, creativity, fate. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ.; 1990. 402 p. (In Russ.)
4. Garrard J., Garrard C. The Bones of Berdichev: The life and fate of Vasily Grossman. New York: The Free Press, 1996. 437 p.
5. Grossman VS. The Old Schoolmaster. Grossman VS. *The war years*. Moscow: OGIZ: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ.; 1946. P. 143-69. (In Russ.)
6. Grossman VS. The Old Schoolmaster. Grossman VS. *Tale. Stories. Essays*. Moscow: Voenizdat Publ.; 1958. P. 252-80. (In Russ.)
7. Grossman VS. The Old Schoolmaster. Grossman VS. *The Old Schoolmaster*. Novels and stories. Moscow: Sovetskii pisatel' Publ.; 1962. P. 472-500. (In Russ.)
8. Kandel F. History of the Jews of the Soviet Union. Destruction of the Jewish population of Soviet Union (1941–1945). *The book of times and events*. Moscow: Mosty kultury / Gesharim Publ.; 2006. V. 5. 416 p. (In Russ.)
9. Zaddik's world view. Selected fragments from the book by rabbi Levi Ytshak from Berdichev "Kdushat Levi". Ed. by E.R. Joffe. Transl. by Ya. Doctor. Jerusalem, 2008. 422 p. (In Russ.)
10. Zelenina G. "All Life Among Books": Soviet Jewry on the Way from the Bible to the Library. *State, Religion, Church in Russia and Worldwide*. 2012;3-4(30):60-85. (In Russ.)
11. Vikhnovich VL. Hasidism. *Religious Studies. Encyclopedic Dictionary*. Moscow: Akademicheskii Proyekt Publ.; 2006. P. 1145-46. (In Russ.)
12. Zilber B. "Shlach". Rescue rope. *Judaism and the Jews*, 2018. URL: [https://toldot.ru/articles/articles\\_30755.html](https://toldot.ru/articles/articles_30755.html) (data obrashcheniya 14 March 2019). (In Russ.)
13. Zobel HJ. Hesed. *Theological Dictionary of the Old Testament*. Michigan: William B. Eerdmans Publishing, 1986. V. 5. P. 44–64.
14. Mello A. God's Love in Psalms. Moscow: BBI Publ.; 2014. 92 p. (In Russ.)
15. Buber M. Hasidic stories. First teachers. Moscow: Mosty kultury Publ.; Jerusalem: Gesharim Publ.; 2006. 375 p. (In Russ.)
16. Grossman VS. Life and Fate. Moscow: AST: Khranitel Publ.; 2008. 880 p. (In Russ.)
17. Zelenin DK. Construction sacrifice. Zelenin DK. *Selected Works. Articles on spiritual culture 1934–1954*. Moscow: Indrik Publ.; 2004. P. 145-75. (In Russ.)
18. Volokhova YuA. "The Old Schoolmaster" – a forgotten play by V. Grossman. *Jews of Russia, Europe and the Middle East: history, culture and literature*: Proceedings of the international scientific conference on April 14, 2019. Saint Petersburg, 2019. P. 132-39. (In Russ.)
19. Lipkin SI. Stalingrad by Vasily Grossman. Michigan: Ardis Publ.; 1986. 145 p. (In Russ.)

*Информация об авторе*

*Юлия А. Волохова*, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; carica77@yandex.ru

*Information about the author*

*Yuliya A. Volokhova*, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; carica77@yandex.ru

## «Новое искусство» и культура XX в.

---

УДК 791.63

DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-113-128

«Очень хорошо живется»:  
эмоциональный сценарий А.Г. Ржешевского  
в режиссерском прочтении В.И. Пудовкина

Сергей А. Огудов

*Госфильмофонд РФ, Москва, Россия, s.ogudov@gmail.com*

*Аннотация.* Сложность постановки эмоционального сценария, появление которого совпадает с кризисом монтажного немого кино, побуждает режиссеров к творческим экспериментам. Фильм по сценарию А.Г. Ржешевского «Простой случай» вошел в историю кино как творческая неудача Пудовкина, а его замысел по разным причинам остался во многом нереализованным. Рефлексия по поводу принципов эмоционального сценария в период работы Пудовкина над этим фильмом исследуется в настоящей статье на основе текста сохранившегося режиссерского сценария. Мы полагаем, что поиски Пудовкина направлены на эпизодизацию сюжета, при которой возрастает и значимость отдельного персонажа. Работая над «символическим прологом» сценария, Пудовкин ищет новые способы раскрытия человека на экране, предполагающие синтетический принцип показа. Персонаж становится не производным сюжетной конструкции, а формой присутствия реальности, воссоздаваемой через разные эмоциональные раздражители: визуальный, цветовой, голосовой, музыкальный. Мы рассматриваем его работу в связи с идеями о синтетическом произведении искусства, которые становятся актуальными в 1930-е годы, как возможную альтернативу аналитическим экспериментам авангарда и доктрине соцреализма.

*Ключевые слова:* сценарный текст, сюжет, персонаж, эмоция, монтаж, звуковое кино

*Для цитирования:* Огудов С.А. «Очень хорошо живется»: эмоциональный сценарий А.Г. Ржешевского в режиссерском прочтении В.И. Пудовкина // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 113–128. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-113-128

---

© Огудов С.А., 2019

“Living very well”:  
Emotional scenario by A.G. Rzheshhevskii  
as directed by V.I. Pudovkin

Sergey A. Ogudov  
*Gosfilmofond of Russian Federation, Moscow, Russia,*  
*s.ogudov@gmail.com*

*Abstract.* The complexity of staging the emotional scenario, coinciding in its appearance with the crisis of montage in silent cinema, inclines film directors to creative experiments. The film “The Simple Case” was based on Rzheshhevskii’s script and went down in history as a creative failure of Pudovkin and his plan was left largely unrealized for different reasons. The reflection on principles of the emotional scenario took place during Pudovkin’s work on that film and it is being studied in the article following the text of the surviving shooting script. The author considers that Pudovkin’s approaches were aimed at the plot episodization which helped to increase the significance of the particular character. Working on the “symbolic prologue” of the shooting script Pudovkin was looking for new ways to represent the man on the screen, involving synthetic principle of depicting. The character becomes not a derivative of the plot structure but a form of the reality presence, created through the different emotional stimuli: visual, colorful, vocal, musical. The article considers his work in relation to the ideas about synthetic artwork, which became relevant in the 1930s as a potential alternative to analytical experiments of avant-garde and to the doctrine of socialist realism.

*Keywords:* screenplay text, plot, character, emotion, montage, sound cinema

*For citation:* Ogudov SA. “Living very well”: Emotional scenario by AG. Rzheshhevskii as directed by VI. Pudovkin. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;5:113-28. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-113-128

1. Сценарная основа советских фильмов 1920–1930-х годов представляет собой недостаточно изученный феномен на границе литературы и кино, осмысление которого требует не только киноведческих, но и филологических компетенций. Предметом изучения настоящей статьи станет режиссерская рефлексия по поводу литературного компонента фильма, ставшая импульсом для переписывания сценария, создания альтернативного текста, более тесно связанного с реалиями кинопроизводства и избранной манерой съемок. Как правило, работа над киносценарием происходит в несколько этапов, включающих написание либретто (краткое содержание будущего фильма), литературного и режиссерского

сценариев. Мы сосредоточим внимание на режиссерской работе с литературным сценарием, поскольку именно на этом этапе, как нам представляется, идеи Пудовкина по поводу его будущего фильма по сценарию А.Г. Ржешевского «Очень хорошо живется» были в определенной мере сформулированы.

А.Г. Ржешевский вошел в историю кино как создатель нового типа сценария, получившего название «эмоциональный сценарий». Оценки его творчества всегда были неоднозначными: его то называли «первым сценаристом», создавшим киносценарий как литературное произведение, то полностью отрицали, полагая, что его сценарии только препятствуют работе режиссеров. Эмоциональный сценарий формируется в советском кинематографе как протест против доминирующей в середине 1920-х гг. практики так называемого номерного или «железного сценария», представлявшего собой запись полного содержания будущего фильма – при этом действие должно было быть раскрыто вплоть до описания каждого отдельного кадра. «Железный сценарий» был попыткой создать подобие американского continuity script, и вводился студийным руководством для того, чтобы упорядочить сценарную практику начала 1920-х гг.: «Стальной сценарий появился в советском кинематографе в пылу битвы с внесценарным способом киносъемки, а также с неизжитой еще “записью на крахмальной манжете”» [1 с. 16].

Наиболее весомыми репликами в поддержку эмоционального сценария можно считать статьи С.М. Эйзенштейна и В.И. Пудовкина. Статья С.М. Эйзенштейна «О форме сценария» (1929 г.) читается как творческий манифест, обосновывающий новые принципы сценарной работы: «Номерной сценарий вносит в кинематографию столько же оживления, как номера на пятках утопленников в обстановку морга...» [2 с. 297]. Фильм не должен быть «переложением в цепь картин анекдотической цепи событий сценария» [2 с. 298]. Далее: «Сценарий ставит эмоциональные требования. Его зрительное разрешение дает режиссер...» [2 с. 298]. Например, фраза из сценария «Броненосец “Потемкин”» «в воздухе повисла мертвая тишина» непереводима на экран буквально: «У режиссера: Неподвижные крупные планы. Тихое мрачное качание носа броненосца. Вздрагивание Андреевского флага. Может быть, прыжок дельфина. И низкий полет чаек» [2 с. 299]. В своей статье Эйзенштейн имел в виду собственные сценарные разработки, в частности сценарий «Генеральная линия». Тем не менее с новым режиссерским запросом резонировало творчество А.Г. Ржешевского.

В.И. Пудовкин к началу работы над сценарием Ржешевского был всемирно известным режиссером, за плечами которого были фильмы «Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-

Хана». В середине 20-х годов Пудовкин заявляет о себе как о стороннике «железного сценария», но впоследствии сам поддерживает эмоциональный сценарий. В своей статье, обосновывающей роль творчества Ржешевского, Пудовкин обозначает признаки нового типа сценария, который должен способствовать уходу от излишней концентрации режиссеров на сюжетной конструкции. Согласно Пудовкину, «точная заданность формы может только сбить режиссера, навязывая ему вместо ощущения и смысла уже жесткую схему зрительной формы» [3 с. 81]. Именно внимание к слову, его воздействию, тому «отчетливому образу», который может быть передан гибким словесным построением, оказывается важным для Пудовкина. По его мнению, в сценариях Ржешевского техническое оформление кадра уже не требует специальных технических ремарок, а передается самой словесной тканью: форма кадров, ракурсы, свет, характер и движения людей содержатся в самом «словесном построении» [3 с. 82]. Сценарий Ржешевского не передавал сюжет, вместо которого присутствовал «ряд эпизодических установок», а сам был непосредственной «эмоционально заряженной передачей того, что должен ощутить зритель от зрелища будущего монтажного построения режиссера» [3 с. 82].

Как продолжение этих утверждений читается и режиссерская версия сценария «Очень хорошо живется». Литературный сценарий Ржешевского был написан на основе фельетона М. Кольцова «Устарелая жена» и в целом повторял событийную канву того происшествия, которое приводил Кольцов. Ржешевского могла заинтересовать злободневность этого фельетона и в то же время его лаконизм. В сценарии Ржешевского красный командир Павел Ланговой возвращается с фронта Гражданской войны. Герой, переживший множество лишений, не одинок – в самых тяжелых испытаниях его сопровождала жена и фронтовая подруга Машенька. Приехав в город и поддавшись соблазнам новой жизни, Ланговой увлекается молодой девушкой – он оставляет Машеньку и просит верную подругу понять его. Но оставшись с мещанкой, Ланговой переживает одиночество и разлад с фронтовыми друзьями, которые упрекают его за этот поступок. В финале сценария Ланговой все же оставляет городскую девушку и возвращается к Машеньке<sup>1</sup>. Сюжет сценария, во многом

---

<sup>1</sup> У Кольцова речь шла не о фронтовой подруге, а о «ссылной жене», и герой – не красный командир, а бывший каторжник, ставший революционером, но события фельетона и сценария почти идентичны. Повторяются некоторые важные эпизоды (болезнь Лангового / болезнь Кружкина, во время которой жена не отходит от мужа) и даже визуальные детали (мещанка скребет ногтем ордена).

заимствованный у Кольцова, «осложнен» за счет символического пролога: «удивительный человек», прошедший «через подполье, каторгу, эпоху гражданской войны» возвращается в новый мир, «когда над торжественной как будто кованой землей пробуждается рассвет» [4 с. 97]. Метафорический стиль пролога, совершенно не свойственный фельетону Кольцова, был характерен именно для творчества Ржешевского. Пролог, разработанный совместно Пудовкиным и Ржешевским, добавлял сценарию символическое измерение, отмеченное многими критиками. Сложность воплощения пролога на экране и общая «нестройность» драматургии могли вызывать опасения по поводу эклектичности будущей постановки – впоследствии это стало серьезным препятствием на пути к экрану.

Вместо планируемого экспериментального звукового фильма, который должен был называться «Очень хорошо живется», Пудовкину удалось снять только немой фильм, вышедший на экраны в 1932 г. под названием «Простой случай»<sup>2</sup>. Коллегами и кинокритиками новый фильм Пудовкина расценивается как неожиданная и крупная неудача. Фильм подвергся критике не только со стороны студийного руководства, но и зрителей, и коллег режиссера. Можно выделить несколько этапов критического осмысления фильма: первым является этап внутренних отзывов, предшествующий выходу картины на экран, затем следовал этап кинокритики и, наконец, рецепция фильма в трудах более поздних историков и теоретиков кино.

В качестве примера первого этапа критики, цель которого – изменить фильм с учетом предполагаемой зрительской реакции и требований цензуры, – следует отметить сохранившуюся в Госфильмофонде неопубликованную работу В.Б. Шкловского. Отзыв Шкловского имеет непосредственное отношение к драматургии фильма, поэтому уместно проанализировать его в настоящей статье более подробно.

Главным обвинением в адрес Пудовкина становится отсутствие в фильме сюжета, и студийные отзывы должны были помочь компенсировать этот недостаток. В этом смысле отзыв Шкловского совпадает с теми позициями, которые высказывают на студии «Межрабпомфильм». В одном из таких отзывов, например, дается следующая оценка:

Прежде всего, в отличие от прежних работ Пудовкина, фильм «Хорошо живется» не представляет из себя монолитного целого куска,

---

<sup>2</sup>Первый показ и обсуждение фильма состоялись на заводе «Манометр» в 1930 г., после чего Пудовкин дорабатывал фильм.



и вся сюжетная ткань легко разрывается на куски и органически не увязана между собою. Так, например, если вы совершенно отбросите Пролог и даже маневры Красной Армии, то с картиной ничего особенного не случится. В этой растрепанности сюжета коренной порок сценария<sup>3</sup>.

Шкловский предлагает свой вариант переделки фильма, который, с его точки зрения, оправдан в первую очередь слабостью сюжета и «мотивировок» у Пудовкина. Шкловский советует усилить «мотивировки» – сделать связь между теми или иными поступками и событиями более логичной. Он пишет: «Предложение: вещь начинается со второй части. Вторая часть идет, как первая без всяких изменений. После этого начинается первая часть, которая теперь будет второй. В ней рассказывается, как бойцы вернулись домой и как они встретились со своими женами»<sup>4</sup>. Затем на прежнем месте должна была следовать третья часть. «В четвертой части выкидывается спасение Ланговым прекрасной разлучницы... И идет как мотивировка поведения Лангового, как показ силы природы, как показ враждующей страны, идет показ весны, выброшенной Пудовкиным»<sup>5</sup>. В версии Шкловского исчезал символический пролог. Возвращение домой «удивительного человека» должно было быть вписано в общую развертку сюжета и стать одним из событий истории о возвращении домой героев Гражданской войны. Самое любопытное заключается в том, что Шкловский предлагает изменить смысл «простого случая»: по его мнению, неясно, в чем заключается вина Лангового. Вместо разрыва с женой, разрушающего жизнь красного командира, Шкловский предлагает сделать случай действительно «простым»: Ланговой оказывается «в зависимости от природы», поэтому изменяет жене. Машенька в финале легко прощает Лангового, говоря: «И все-таки, Павел, быть в такой зависимости от природы нам с тобой постыдно»<sup>6</sup>. Возможно, такое завершение является неким отзвуком сценария Шкловского «Третья Мещанская», на основе которого А. Ромом в 1927 г. был поставлен одноименный фильм.

Шкловский ценит сценарий Ржешевского, и его критика скорее была направлена в адрес фильма Пудовкина. В своей книге 1931 г.

<sup>3</sup> [Без подписи]. Отзыв на фильм «Очень хорошо живется» (17.31/ХП-30 г.) // Госфильмофонд. Фонд Пудовкина. Простой случай. Л. 1.

<sup>4</sup> Шкловский В.Б. Предложения по переделке картины В. Пудовкина «Очень хорошо живется» (23.04.1931) // Госфильмофонд. Фонд Пудовкина. Простой случай. Л. 3.

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Там же. Л. 6.

«Как писать сценарии» Шкловский даже приводит фрагмент из сценария «Очень хорошо живется» в качестве одного из образцов сценарного письма, сообщающего «характеристику эмоции (настроения–чувства), на котором построена данная сцена» [5 с. 69]. В то же время Шкловский пишет, что «уже обозначившаяся неудача некоторых картин, добросовестно снятых по сценариям Ржешевского, показывает, что во всяком случае осуществление их требует совместной работы сценариста и режиссера» [5 с. 70]. В своем отзыве Шкловский фактически предлагает создать новый фильм на основе уже существующего, но его вариант перемонтажа не находит воплощения на экране<sup>7</sup>.

Подробный обзор литературы об эмоциональном сценарии и творчестве Ржешевского представлен в работе И.Н. Гращенковой, в которой дан и обзор отзывов на фильм «Простой случай» [6 с. 228–295]. В настоящей статье мы кратко охарактеризуем только основные этапы восприятия фильма и некоторые из наиболее значимых работ. После выхода на экраны фильм вызывает дискуссию, в ходе которой обсуждаются не только его эстетические качества, но сценарная основа. На этом этапе фильм Пудовкина вновь получает в целом негативную оценку. Это совпадает и с критикой в печати А.Г. Ржешевского: «Первое массивное, коллективное наступление на Ржешевского, “как создателя так называемого эмоционального сценария”, предпринято в конце 1931 года» [6 с. 235]. Позже эмоциональный сценарий снова подвергается критике в связи с вы-

---

<sup>7</sup> Отзыв Шкловского оказывается в ряду подобных, хотя, возможно, и менее остроумных предложений. Так, по мнению Трофимова, «пропуск картины – сознательно проводимая политическая ошибка». «Из картины исключается до 2-х частей, а доснимается до 1½ части, так как остальной материал дополняется из снятых кадров» [*Трофимов В.* Межрабпом-фильм (28.04.1931) // Госфильмофонд. Фонд Пудовкина. Простой случай. Л. 1]. Согласно «Практическим предложениям по переделке картины», в фильм вносятся следующие исправления: «Первая часть исключается, вторая часть идет первой». Вводится новое место действия – «выпускной класс Павла Лангового»: показаны учения, занятия курсантов. Притворившись больным, Ланговой уходит с учений и едет к девушке. Дядя Саша и Желтиков знают о его романе. Девушка просит Лангового уйти из армии. Класс Лангового отстает, потому что он занялся личными делами. Его хотят исключить из партии, но Желтиков заступает за него как за надежного товарища. Ланговой признается, что «сдал». В финале Машенька предлагает «взять Павлушу на буксир» [*Практические предложения по переделке картины «Очень хорошо живется»* // Госфильмофонд. Фонд Пудовкина. Простой случай].

ходом фильма Н.М. Шенгеля «26 комиссаров» (1932 г.) и, наконец, новая волна критики обрушивается на эмоциональный сценарий после запрета фильма С.М. Эйзенштейна «Бежин луг» (1936–1937 гг.). Отрицательное отношение к фильму «Простой случай» было общим, и, в конечном итоге, сам Пудовкин стал считать фильм неудачей. Позже эти позиции нашли отражение в важных трудах по истории кино и в книгах о творческом пути режиссера, например, в работах Н.М. Иезуитова [7] и Н.А. Лебедева [8].

Интерес к фильму Пудовкина и к эмоциональному сценарию возобновляется с 1960-х гг. не только как результат историко-киноведческой работы, но и в связи с рассветом поэтического кинематографа и появлением теории дедраматизации. Переосмысление роли эмоционального сценария происходит в работах киноведов Л.И. Беловой [9], В.П. Демина [10], М.Ю. Блеймана [11]. И.Л. Долинским и И.Н. Гращенковой готовится к изданию сборник сценариев Ржешевского [4]. В этот период заново изучается и фильм Пудовкина. Вероятно, не последнюю роль в этом процессе сыграла и известная близость манифеста Пудовкина «Время крупным планом», идеи которого он стремился реализовать в фильме, к теоретической статье А. Тарковского «Запечатленное время» (1967 г.). Эмоциональный сценарий в связи с теоретическими построениями Пудовкина рассматривается в статье В.С. Соколова [12]. Вместо однозначной оценки фильма теперь предлагаются толкования, например, в работах И.Н. Гращенковой [13 с. 272–281] и Е.Я. Марголита [14 с. 53–63]. Фильм Пудовкина открывают и в связи с растущим влиянием на киноведение философских идей Жюль Делеза, позволяющих заново осмыслить проблемы движения и времени [15].

2. Перечисленные работы являются в основном киноведческими, потому вполне закономерно, что основное внимание в них уделено изучению кино, а не сценарного текста. Тем не менее понять замысел Пудовкина помогает режиссерский сценарий, который сохранился в Госфильмофонде и пока не был опубликован<sup>8</sup>. Этот текст был написан Пудовкиным на основе литературного сценария Ржешевского с учетом планируемого эксперимента с техникой раннего звукового кино. Краткому разбору режиссерской версии сценария будет посвящена вторая часть настоящей статьи.

Как известно, в фильмах Пудовкина сюжет предполагал индивидуального персонажа, в отличие от фильмов Эйзенштейна, больше сосредоточенных на показе закономерностей массового восстания,

---

<sup>8</sup> Опубликованный фрагмент пролога см. в работе [10 с. 278–279].

независимых от воли отдельных героев. В 30-е годы, когда теория интеллектуального кино стала объектом идеологических нападок, фильм Пудовкина «Мать» стал противопоставляться «отрицанию драматургии» в фильмах Эйзенштейна (см., например, [16 с. 15]). Тем не менее, особенность творчества Пудовкина осмыслялась и совсем в другом ключе, а именно как путь к синтетическому произведению искусства. Если фильмы, в которых действовал «герой-масса», приближались к показу абстрактных природных процессов, то Пудовкин заново открывал на экране человека, чье непосредственное восприятие реальности было важнее сюжетной конструкции. Так, создатель наиболее подробной теории синтеза искусств в 30-е годы И.И. Иоффе писал, что в фильме Пудовкина «Мать» сталкиваются две сюжетные линии – «понимание движущей силы сюжета как силы стоящей над человеком и его поступками, и понимание индивидуального человека как самостоятельного, независимого субъекта, носителя сюжета» [17 с. 616]. Усиление второй линии происходит в режиссерском сценарии фильма «Очень хорошо живется». Сценарий Ржешевского подталкивал к использованию множества эмоциональных раздражителей, в сумме создающих *синтетический* облик экранного человека.

Сценарий Пудовкина следует событийной канве сценария Ржешевского (она была обозначена выше). И у Ржешевского, и у Пудовкина очень важен пролог, который задает восприятие последующих событий. Пудовкин так охарактеризовал идею пролога: «Некто, нечто, масса, индивид, звучание, многоголосица, из которых как эпизод возникла вся фильма» (2 том, с. 64). Главное действующее лицо пролога – «удивительный человек» – обобщенный образ солдата Гражданской войны, вернувшегося домой. «Удивительный человек» встречает свою постаревшую жену и сына «в одних годах с Октябрьской революцией». Режиссерский сценарий Пудовкина сохранился не полностью, кроме того он состоит из фрагментов, написанных в разное время (например, последняя 6-я часть – это фрагмент версии сценария немого фильма). В режиссерском сценарии именно пролог лучше всего позволяет представить разнообразие выразительных средств кино, которые собирался использовать Пудовкин.

Выделим принципы построения пролога у Ржешевского. Строфы, включающие развернутые описания пространства и персонажей, чередуются с короткими абзацами, подчеркивающими эмоциональную характеристику действия: «Отчаянно», «И удивительный поцелуй...», «Смотрит на мать лучистую». При этом как стиховой рефрен повторяется фраза: «Когда над торжественной как будто кованой землей пробуждается рассвет...». Используются

разбивка на планы и ракурсы для съемки единого действия, например, событие встречи мужа с женой при показе «осложнено» ритмически организованной разбивкой на планы и ракурсы:

Бежала вдаль, удаляясь в сторону от аппарата, какая-то, кажется, пожилая женщина... <...>

И видим мы... по той же самой изумительной широкой столбовой дороге – когда над торжественной, как будто кованой землей пробуждается рассвет – к знакомому нам, застывшему вдаль на дороге замечательному человеку, – совсем издали, бежала навстречу та пожилая женщина...

Долго бежала, но не могла бежать... Уже шатаюсь, шла, и видно, как подняла свою руку рыдающая женщина, и слышно, как неистово прокричала:

– ЖИВОЙ, МУЖ МОЙ, ОТЕЦ МОЕГО РЕБЕНКА... ПРИШЕЛ!  
[4 с. 97–98]

Киноведы не раз отмечали, что Ржешевский часто, иногда навязчиво, пользуется неопределенными местоимениями, которые дают режиссеру возможность по-разному воплотить тот или иной кадр: «На какой-то изумительной столбовой широкой дороге...», «какая-то, кажется, пожилая женщина». Для объяснения происходящих событий Ржешевский использует диалоговые и повествовательные титры, но включает и титры, задающие эмоциональную характеристику действия: «Крепче за нас / В душу / В жизнь» [4 с. 98]. Той же цели служат и цитаты из стихов Уолта Уитмена.

В версии Пудовкина разбивка на кадры и ракурсы съемки полностью изменяется. Событие встречи жены и мужа представлено следующим образом:

12. Стояла и тронулась на аппарат дорога с верстовым столбом с другой стороны.

13. Пошла мимо аппарата просвеченная контражуром листва.

14. Понеслись мелькающие контражуром вагоны.

Замедленная съемка.

15. Несется, снятая сверху вниз с автомобиля, дорога.

16. И в верхней части бегущей дороги бегут женские ноги.

17. Несется женское лицо. Сзади убегает дорога.

Замедленно на платформе за автомобилем.

**НАРАСТАЕТ ДВИЖЕНИЕ С НАРАСТАЮЩИМ ГРОХОТОМ  
ЗВУКА И ГРОХОТ ПЕРЕХОДИТ В ХОР. <...>**

20. Видно, как вдаль с горы на дороге бежит женщина. И вдруг от аппарата выходит огромная спина человека с мешком. Он останавливается, а вдаль бежит женщина.

СМОЛК ХОР И ПОСЛЕ ПАУЗА.

ГОЛОС СЕРЬЕЗНО СКАЗАЛ:

Т И Ш Е

21. Бежит, спотыкаясь, на аппарат женщина.

22. Вдали поднял руки кверху человек.

23. Ближе. Спотыкается. Едва идет женщина и останавливается.

24. По пояс женщина. Лицо ее измученное и изможденное.

Поднимает руки, протягивая

Надпись: ЖИВОЙ МУЖ МОЙ...

25. Лицо женщины двинулось ближе выходя из кадра

Надпись: ОТЕЦ МОЕГО СЫНА.

26. Кричит лицо женщины.

Надпись: ПРИШЕЛ<sup>9</sup>.

Пудовкин использует большое разнообразие выразительных средств. Визуальный ряд включает сложные монтажные комбинации: кадры связываются друг с другом по движению (несется дорога – бегут женские ноги); по крупности («детали» тела на крупном плане – дорога с верстовым столбом); по освещению (тьма – яркий свет или контражур); по звуку (грохот, музыка, хор; потом «голос серьезно сказал “Тише”»). Используется как рапид, так и замедленная съемка. Пудовкин предполагал использовать цвет – когда муж и жена оказываются вместе<sup>10</sup>. Звуковой ряд тоже был частью эксперимента. В духе известной заявки «Будущее звуковой фильма» (1928 г.) Пудовкин пытается совместить сложную монтажную конструкцию и звук. Цитата из сценария Ржешевского: «Прошедший через подполье, каторгу, эпоху гражданской войны, и все-таки прошедший в новую жизнь черт знает с какими-надеждами», – произносятся закадровым голосом. Используются как диететический (грохот поезда), так и недиеетический звук (музыка и хор).

Уже в прологе важное смысловое значение приобретает работа с крупным планом. Главные события фильма предполагалось показывать через эмоции, запечатленные на лицах главных героев. В прологе «удивительный человек» показан крупными планами: «крупно плечи и спина его. На плечах свет (долго)», «лицо человека на фоне неба, освященное зеркалами»<sup>11</sup>. Его жена: «Несется женское лицо. Сзади убегает дорога», «кричит лицо женщины», «лицо

<sup>9</sup> Пудовкин В.И. Очень хорошо живется (режиссерский сценарий) // Госфильмофонд. Фонд Пудовкина. Простой случай. Л. 2–3.

<sup>10</sup> Другая, более крупная цветная вставка, планировалась в 4-й части фильма, вслед за сценой выздоровления Лангового.

<sup>11</sup> Там же. Л. 1–2.

женщины в слезах», «две головы. Мужская затылком. Поцелуй»<sup>12</sup>. Далее крупные планы становятся доминантой эпизода гражданской войны: «Во весь экран на фоне неба, дикое с воспаленными глазами измятое, перекошенное лицо офицера с вздыбленными погонями», «склейка по кадру из орущих окровавленных лиц»<sup>13</sup>. Болезнь Лангового тоже передана через крупные планы: «Лежит, слегка по-новому повернутая, голова Лангового. Коротко дышит. Глаза закрыты», «лежит голова Лангового отвернутая»<sup>14</sup>. Выздоровление Лангового показано как эмоция, отразившаяся на лицах Лангового и Машеньки: «Снова голова Лангового. Медленно, очень медленно, открываются глаза смотрящие вверх»<sup>15</sup>. Реакция Машеньки тоже на крупном плане: «Лицо Машеньки. Широко раскрытые глаза. Полуткрытый рот... Бросилось на аппарат лицо Машеньки. Набежало на аппарат тело Машеньки»<sup>16</sup>.

Мы полагаем, что в «Простом случае» Пудовкин стремится продолжить и даже радикализировать стратегию своих более ранних фильмов, важной частью которых было внимание к персонажу («Мать», «Конец Санкт-Петербурга», «Потомок Чингис-Хана»). Персонажи Ржешевского интересны Пудовкину как носители сверхсильных эмоций. Передача эмоции предполагала максимальное приближение к человеку на экране, установление близких, недистантных, отношений между персонажем и зрителем, при которых персонаж начинал воздействовать буквально своим *физическим* обликом<sup>17</sup>. В некоторых случаях такое приближение даже требовало резки персонажа рамкой кадра: «Поднимается вдруг со стула Желтиков /режется голова/. Начинает застегивать крючки

<sup>12</sup> Другая, более крупная цветная вставка, планировалась в 4-й части фильма, вслед за сценой выздоровления Лангового. Там же. Л. 2–4.

<sup>13</sup> Там же. Л. 4–5.

<sup>14</sup> Там же. Л. 28.

<sup>15</sup> Там же. Л. 31.

<sup>16</sup> Там же. Л. 31–32.

<sup>17</sup> Киноведы отмечали, что Пудовкин работал с актерами на съемках фильма «не по системе Станиславского, а методом режиссерских провокаций естественных человеческих чувств и переживаний» [13 с. 277]. Е.Я. Марголит видит корни этой поэтики в естественно-научных интересах Пудовкина, в частности фильме «Механика головного мозга» (1926 г.)» [14 с. 59–60]. В период критики «Простого случая» это было одним из обвинений в адрес Пудовкина: «Это увлечение биологией и физиологией предстоит преодолеть как Пудовкину, так и значительной части революционного крыла советской кинематографии на пути к пролетарскому кино» [18 с. 83].



шинели. Во весь кадр /режась/ плечи и затылок Желтикова»<sup>18</sup>. Повествование в сценарии Пудовкина организовано посредством распада человеческой фигуры на совокупность телесных реакций, запечатленных на крупные планы. События выстраиваются на максимально возможном «приближении» к персонажу, который представлен в аспекте своего телесного поведения.

Как известно, работая над фильмом, Пудовкин обращался к идеям, высказанным в его известной статье «Время крупным планом» (1932 г.). Он полагал, что крупный план – это не только масштаб охвата пространства, но и охвата времени, отсюда использование цайт-лупы, позволяющей передать на экране само «течение времени», замедлить скорость процессов. Интерес к крупному плану Пудовкин переносит и на изображение человека. Время крупным планом диктовало специфический охват пространства – жизнь теперь как бы виделась через призму оптического прибора, а не в формах более привычной визуальной репрезентации. Эмоциональный сценарий фиксировал те изменения в поведении человека, которые недоступны невооруженному глазу, но могут быть выявлены посредством кино: «На помощь рапидом вскрытым вещам, титру, превращающему монтажный кусок в вектор, мы призовем звук, музыку, шум, голос для подтверждения диалектической этики живущего» [19 с. 65]. Технологическая поэтика звуко-зрительного контрапункта совмещалась с присущей творчеству Пудовкина тенденцией к органицизму.

Вероятно, следует согласиться с критиками, считающими фильм неудачей, однако творческие планы Пудовкина интересны, поскольку содержат теоретические интуиции, которые в полной мере не были реализованы. Показ эмоциональной жизни человека на экране как основной мотив интерпретации сценария Ржешевского оборачивается меньшим вниманием к сюжету. В фильме «Простой случай» человек на экране не является зависимой от сюжета величиной – возрастает роль прямой демонстрации персонажа, даже в ущерб композиции фильма. Человек на экране должен был стать не производным сюжетного развертывания, а некой автономной реальностью. Звуковые эффекты должны были буквально вынести показанного человека в пространство кинозала, сделать его не монтажным конструктом, а формой присутствия реальности, доступной через разные каналы восприятия. Пудовкин стремится найти некий *синтетический* принцип показа, основанный на совмещении различных выразительных средств

---

<sup>18</sup> Пудовкин В.И. Очень хорошо живется (режиссерский сценарий) // Госфильмофонд. Фонд Пудовкина. Простой случай. Л. 29, 31.

кино, который в итоге остается нереализованным. Возможно, его следует считать альтернативой как усложненным сюжетным структурам киноавангарда, так и доктрине соцреализма, набравшей силу в 30-е годы.

### *Литература*

---

1. *Гуревич С.Д.* Советские писатели в кинематографе (20–30-е гг.). Л.: ЛГИТМиК, 1975. 146 с.
2. *Эйзенштейн С.М.* О форме сценария // Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: В 6 т. Т. 2. М.: Искусство, 1964. С. 297–299.
3. *Пудовкин В.И.* Творчество литератора в кино. О кинематографическом сценарии Ржешевского // Пудовкин В.И. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Искусство, 1974. С. 79–84.
4. *Ржешевский А.Г.* Очень хорошо живется // Ржешевский А.Г. Жизнь. Кино. М.: Искусство, 1982. С. 97–148.
5. *Шкловский В.Б.* Как писать сценарии. М.; Л.: ГИХЛ, 1931. 83 с.
6. *Гращенкова И.Н.* Александр Ржешевский. Жизнь. Кино. Театр // Киноведческие записки. 1997. № 35. С. 228–295.
7. *Иезуитов Н.М.* Пудовкин. Пути творчества. М.: Искусство, 1937. 208 с.
8. *Лебедев Н.А.* Очерк истории кино СССР. М.: Искусство, 1965. 584 с.
9. *Белова Л.И.* Сквозь время: Очерки истории советской кинодраматургии. М.: Искусство, 1978. 343 с.
10. *Демин В.П.* «Эмоциональный сценарий» // Киноведческие записки. 2008. № 86. С. 266–296.
11. *Блейман М.Ю.* Сказка // Блейман М.Ю. О кино – свидетельские показания. М.: Искусство, 1973. С. 367–383.
12. *Соколов В.С.* Время в кадре кинотеории // Киноведческие записки. 1993. № 19. С. 100–128.
13. *Гращенкова И.Н.* Киноантропология XX/20. М.: Человек, 2014. 896 с.
14. *Марголит Е.Я.* Живые и мертвое. Заметки к истории советского кино 1920–1960-х годов. СПб.: Мастерская «Сеанс», 2012. 560 с.
15. *Аронсон О.В.* Время и звук // Киноведческие записки. 1993. № 19. С. 83–86.
16. *Чирков А.Г.* Очерки драматургии фильма. М.: Госкиноиздат, 1939. 103 с.
17. *Иоффе И.И.* Синтетическое изучение искусства и звуковое кино // Иоффе И.И. Избранное. Часть 2. Культура и стиль. М.: РАО Говорящая книга, 2010. С. 307–656.
18. *Юков К.Ю.* Картина кризиса роста // Пролетарское кино. 1931. № 2–3. С. 79–84.
19. *Пудовкин В.И.* Наша картина // Пудовкин В.И. Собрание сочинений: В 3 т. Т. 2. М.: Искусство, 1975. С. 64–66.

## References

---

1. Gurevich SD. Soviet writers in the cinema (20–30s). Leningrad: LGITMiK Publ.; 1975. 146 p. (In Russ.)
2. Eizenshtein SM. On the form of script. Eizenshtein SM. *Selected works*. In 6 vols. Vol. 2. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1964. P. 297-99. (In Russ.)
3. Pudovkin VI. The work of the writer in the cinema. On the screenplay by Rzheshhevskii. Pudovkin VI. *Collected works*. In 3 vols. Vol. 1. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1974. P. 79-84. (In Russ.)
4. Rzheshhevskii AG. Living very well. Rzheshhevskii A.G. *Life. Cinema*. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1982. P. 97-148. (In Russ.)
5. Shklovskii VB. How to write scripts. Moscow; Leningrad: GIKhL Publ.; 1931. 83 p. (In Russ.)
6. Grashchenkova IN. Alexander Rzheshhevskii. Life. Cinema. Theater. *Kinovedcheskie zapiski*. 1997;35:228-95. (In Russ.)
7. Iezuitov NM. Pudovkin. Ways of creative work. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1937. 208 p. (In Russ.)
8. Lebedev NA. The studies in the history of the USSR cinema. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1965. 584 p. (In Russ.)
9. Belova LI. Through the time: The studies in the history of soviet screenwriting. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1978. 343 p. (In Russ.)
10. Demin VP. "The emotional screenplay". *Kinovedcheskie zapiski*. 2008;86:266-96. (In Russ.)
11. Bleiman MYu. The tale. Bleiman MYu. *On the cinema – the witness's testimonies*. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1973. P. 367-83. (In Russ.)
12. Sokolov VS. Time within the frame of cinema theory. *Kinovedcheskie zapiski*. 1993;19:100-28. (In Russ.)
13. Grashchenkova IN. Cinema anthropology XX/20. Moscow: Chelovek, 2014. 896 p. (In Russ.)
14. Margolit EYa. The living ones and the dead. The notes on the history of Soviet cinema of 1920s–1960s. Saint Petersburg: Masterskaya "Seans" Publ.; 2012. 560 p. (In Russ.)
15. Aronson OV. Time and sound. *Kinovedcheskie zapiski*. 1993;19:83-86. (In Russ.)
16. Chirkov AG. The essays on the film dramaturgy. Moscow: Goskinoizdat Publ.; 1939. 103 p. (In Russ.)
17. Ioffe II. Synthetic Study of Art and the Sound Cinema. Ioffe II. *Selected works*. Part 2. The culture and the style. Moscow: RAO Govoryashchaya kniga Publ.; 2010. 927 p. (In Russ.)
18. Yukov KYu. Picture of the growth crisis. *Proletarskoe kino*. 1931;2-3:79-84. (In Russ.)
19. Pudovkin VI. Our picture. Pudovkin VI. *Collected works*. In 3 vols. Vol. 2. M.: Iskusstvo Publ.; 1975. P. 64-6. (In Russ.)

*Информация об авторе*

*Сергей А. Огудов*, кандидат филологических наук, Госфильмофонд РФ, Домодедово, Московская область, 142050, Московская обл., г. Домодедово, мкр. Белые Столбы, проспект Госфильмофонда; s.ogudov@gmail.com

*Information about the author*

*Sergey A. Ogudov*, Cand. of Sci. (Philology), Gosfilmofond of the Russian Federation, Domodedovo, Moscow region, Russia; Gosfilmofond avenue, Belye Stolby, Domodedovo, Moscow region, Russia, 142050; Belye Stolby; s.ogudov@gmail.com

«Чем они озабочены? Почему они улыбаются?»:  
эмоциональный репертуар  
в журнальной фотографии оттепели

Екатерина И. Викулина

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, ekaterina.vikulina@gmail.com*

*Аннотация.* В статье рассматриваются эмоциональные выражения в журнальной фотографии оттепели, которые играют существенную роль в телесных репрезентациях этого периода. Установка эпохи на искренность реализовывает себя в фотографии через душевность жеста, через акцент на непосредственности эмоциональных реакций, через внимание к повседневности. Таким образом проявляет себя романтизм шестидесятых, предложивший другой взгляд на советского человека. Наиболее очевидны произошедшие изменения в репрезентации власти, молодежи, а также в ставших массовыми в этот период снимках детей. Эмоциональность хрущевской эпохи можно противопоставить не только визуальной статичности сталинского времени, но и более ограниченному репертуару телесных выражений брежневского застоя. Это в очередной раз подчеркивает культурную уникальность оттепели, определяет ее специфичность.

Изменения в области визуального происходят в связи с переменами в политической жизни страны, увеличением иностранных контактов, с развитием медийной сферы. Данное исследование базируется на периодической печати оттепели, таких иллюстрированных журналах, как «Огонек», «Советское фото», «Советский Союз», «Советская женщина», «Здоровье» и др. В статье особое внимание уделяется формату публикаций, сопоставлению текста и изображения, их месту в периодическом издании.

*Ключевые слова:* оттепель, фотография, эмоция, жест, медиа, советские журналы, периодические издания, шестидесятые, репрезентация

*Для цитирования:* Викулина Е.И. «Чем они озабочены? Почему они улыбаются?»: эмоциональный репертуар в журнальной фотографии оттепели // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 129–147. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-129-147

“What are they worried about?  
Why are they smiling?”: Emotional repertoire  
in magazines’ photography of the Thaw

Ekaterina I. Vikulina

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
ekaterina.vikulina@gmail.com*

*Abstract.* The paper considers expressions of emotions in the magazines’ photography of the Thaw, that play a significant role in the bodily representations of that period. The era was oriented on sincerity that realized itself in photography through the affection of a gesture, through an emphasis on the immediacy of emotional reactions, through the attention to everyday life. Thus the romanticism of the sixties revealed itself by suggesting a different view on the Soviet man. The most noticeable changes occurred in the representation of power, as well as in the pictures of youth and children that became widespread during that period. The emotionality of the Khrushchev’s epoch can be opposed not only to the visual stillness of the Stalinist era, but also to the more limited repertoire of bodily expressions of the Brezhnev stagnation. Once again that underlines the cultural uniqueness of the Thaw determines its specificity.

Changes in the field of visuality occurred in connection with changes in the political life of the country, an increase in foreign contacts, and the development of the media sphere. The article considers the periodical illustrated magazines such as “Ogonek”, “Soviet Photo”, “Soviet Union”, “Soviet Woman”, “Health”, etc. It focuses on the format of publications, comparing text and images, as well as their placement in the periodicals.

*Keywords:* Thaw, photography, emotion, gesture, media, Soviet magazines, periodicals, sixties, representation

*For citation:* Vikulina EI. “What are they worried about? Why are they smiling?”: Emotional repertoire in magazines’ photography of the Thaw. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;5:129-47. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-129-147

## *Введение*

Эмоциональные выражения в журнальной фотографии оттепели играют существенную роль в телесных репрезентациях этого периода. Это происходит, с одной стороны, в связи со сменой культурной парадигмы, с переосмыслением телесных практик и принятых поведенческих норм (позы, жесты), с другой – с субъективистскими тенденциями в фотографии того времени.

В хрущевский период фотография становится массовым увлечением в Советском Союзе. В это время количество фотолюбителей исчисляется миллионами, появляется огромное количество кружков и студий, налаживается массовое производство техники, должно удовлетворить потребность и приобщить советских граждан к искусству светописы. Именно фигура любителя во многом определила фотографический процесс оттепели [1, 2]. Снимки, сделанные при помощи всех подручных средств, в ванной комнате при вкрученной красной лампочке, все больше отвоевывают привилегию студийных карточек выступать хранителями семейной памяти. Статичные позы фотосалонов сменяются динамичной композицией и непосредственным поведением в кадре.

Смена фотографического взгляда с профессионального, предписывающего определенное поведение людей перед камерой, на любительский, снимавший «изнутри» семьи, отчасти объясняет появление той раскованности, с которой человек начинает вести себя перед объективом. Сокращение дистанции между фотографом и моделью обозначило новую тенденцию в портретной съемке. Эмоциональность, выраженная в раскрепощенном жесте или позе на снимках, апробированная в качестве фотографической практики в домашнем кругу, нашла свое место также на страницах журналов.

Любительские работы получали общественное признание, попадая в прессу и на всесоюзные выставки. В свою очередь, тенденции, сформировавшиеся изначально среди энтузиастов, становятся визуальным мэйнстримом этих лет. Явление фотолюбительства оказало большое влияние на развитие художественной фотографии этого времени и во многом сформировало ее. Применение широкоугольной оптики, использование неожиданных ракурсов, необычное кадрирование, фрагментация пополняют в это время изобразительный арсенал и входят в фотографический тезаурус. Постепенно постановочные кадры уступают место снимкам, фиксирующим жизнь, застигнутую врасплох.

В этот период происходит эмоциональный поворот, фиксируется интерес к выражению чувств, настроений. Оттепель была во многом параллельна процессам, происходившим в это время на Западе, где тоже отмечается интерес к проявлению эмоциональности. Неслучайно именно в 1960-е годы появляется огромное количество научных работ, посвященных эмоциям, что связывается с развитием психологии, интенсификацией феминистского движения, философской модой на экзистенциализм [3 с. 326]. К этому можно добавить новое отношение к телесности, выразившее себя и в сексуальной революции, и в психоделических экспериментах, и в субкультурной моде, и в осмыслении травм недавней войны.



Все это проявляется и на уровне репрезентаций, радикально переосмысливших телесность: от Венского акционизма до образов в гламурных журналах.

В Советском Союзе изменения в политической жизни страны в годы оттепели, увеличение иностранных контактов, развитие медийной сферы во многом переформатировали визуальное поле [4]. С одной стороны, можно говорить о влиянии кинематографических и фотографических образов, поступавших через «железный занавес» и в большом объеме доступных в СССР, о чем свидетельствуют художники и фотомастера<sup>1</sup>. В свою очередь, стоит выделить своеобразие оттепели, ее связь с историческими и культурными изменениями внутри страны. Все эти факторы определяли код эпохи, и в том числе – эмоциональный.

Изменения в репрезентации эмоций в оттепельных журналах заметны в описании самых разных страт советского общества, но наиболее очевидно их проявление в новом образе власти, который формируется в оттепель, а также в снимках молодежи и детей, ставших массовыми в этот период. Именно эти феномены мы рассмотрим подробнее.

### *Сенсуализация власти*

Изменения в репрезентации тела становятся очевидными при сравнении фотографий Сталина и Хрущева. В первом случае мы находим «собранность» тела, его выпрямленность, статичность, во втором случае – раскрепощенность, позволяющую яркий эмоциональный жест, некоторую небрежность в облике.

И дело не в личностных особенностях Сталина и Хрущева, а в смене идеологического режима, последствием которой стали изменения в репрезентации тела. Так, снимки Хрущева сталинских времен демонстрируют совершенно другие позы и выражение лица.

Оттепель не стремилась приукрасить образ вождя, не избегала заурядных телесных подробностей, в которых представал глава государства. Главное отличие оттепельной фотографии от сталинского периода заключается в том, что наряду с парадными портретами и постановочными снимками, где руководитель страны представлен за работой или на отдыхе, внедряется новый – репортажный стиль изображения. Это снимки Хрущева во время выступлений на съездах, на встречах с делегациями, с известными людьми (Фидель

---

<sup>1</sup> В частности, этот факт подтверждают Александр Слюсарев [5] и Борис Михайлов [6].

Кастро, Валентина Терешкова), с представителями той или иной социальной группы (дети, женщины, темнокожие). В отличие от Сталина, занимавшего в кадре исключительно центральную позицию, Хрущев на снимках часто представлен сбоку, в окружении трудящихся, примерно на одном с ними уровне, не возвышаясь над группой. Фотографы часто использовали широкий угол при съемке партийного руководства. Этот прием работал на «демократизацию» образа власти, когда в кадр попадает не только партийный вождь, но и его окружение.

Со второй половины 1950-х годов камера начинает фиксировать эмоциональный жест высшего руководства. Изображение руководителя страны часто сопровождается оживленной жестикуляцией – аплодисментами, приветственным поднятием рук, их пожатием и размахиванием. Н.С. Хрущев разводит руками, сжимает кулаки, указывает пальцем, – тело власти предстает в постоянной динамике. Движение даже воспроизводится по кадрам, – любое изменение в выражении лица и жестикуляции становится существенным (рис. 1) [7 с. 5].



*Рис. 1.* В. Лебедев. Дело мира, дело коммунизма непобедимо // Советское фото. 1961. № 8

На оттепельных снимках Хрущев часто представлен смеющимся или широко улыбающимся. Вообще, улыбка становится телесным

знаком новой эпохи, эмоциональный накал увеличивается по сравнению с началом 1950-х годов. Чаще всего улыбаются в советской фотографии «шестидесятых» (в данной статье употребляются синонимически оттепели, выходя за рамки календарного десятилетия) Хрущев и космонавты, – любимые герои оттепели. Знаменитая улыбка Гагарина являлась символом сердечности, открытости, дружелюбия советского народа, борющегося за мир во всем мире.

В оттепель возрастает индивидуальность каждого тела и внимание к «экспрессивным» частям тела: к голове, лицу, глазам. Важную роль играют в кадре руки, которые люди протягивают для приветствия или пожатия. Это становится лейтмотивом в изображении оттепельной власти. Поднятые руки приобретают самодостаточность в репрезентации тела.

Подобная фрагментация тела, где его органы приобретают самодостаточность, говорит о смене классической парадигмы, о переосмыслении субъектно-объектной дихотомии, рождении новых стратегий человеческой репрезентации.

Для оттепельной власти было важно телесное подтверждение декларируемых идей. Объятие и поцелуй становятся одним из способов их манифестации, через них изображаются и забота о населении страны, и помощь угнетенным народам Африки, и благодарность правительства за выполненное задание. Таким образом, на снимках «шестидесятых» поцелуй и объятие приобретают значение политического акта. Их смысл меняется от контекста, в зависимости от того, происходит ли действие во время официального собрания, при встрече с героями страны или с представителями той или иной группы.

Поцелуй и объятие в фотографии «шестидесятых» принадлежат публичному пространству и часто происходят при свидетелях. Их рамкой выступают окружающие люди, простые граждане или высшее партийное руководство. Они являются референтами события, удостоверяют и контролируют его.

«Эпоха поцелуев» началась отнюдь не с Л.И. Брежнева, как принято думать, а именно в оттепельное время. Тогда власть прибегает к эмоциональному выражению, к телесному контакту, будь то рукопожатие или объятие, к сердечному жесту. Она входит в соприкосновение с телами, становится чувственной, тактильной. Объятия становятся нормой на собрании официальных лиц, являясь свидетельством доверительности отношений, но также распространяются и на встречи Н.С. Хрущева с простыми людьми.

Установка эпохи на искренность требовала подтверждения чувств соответствующими жестами. Оттепель культивирует чувственное отношение к миру. Эпоха предпочитает тактильность,



Отечественное обаяние

Виктор Сметанин

Рис. 2. Сметанин В. Отечественные объятия // Советское фото. 1961. № 9. С. 2–3

заполняя фотографическую плоскость народными толпами и политическими объятиями, и повышает градус демонстрируемых в кадре чувств. Сопровождающий снимки текст дает «ключ» к нужному прочтению изображения, регулируя также степень и оттенок эмоционального жеста.

Примечательно, что названия снимков отсылают к родственным связям, – этим подчеркивалась теплота отношений, но в то же время указывалась их иерархия. Так, например, объятия и поцелуи руководителя страны объявляются «отеческими»<sup>2</sup>. Под фотографией «Отечественные объятия» (рис. 2), где он целует космонавта Титова [9 с. 2–3], приведено высказывание Хрущева:

Позвольте мне еще раз крепко обнять и расцеловать Вас, как верного, славного сына нашей Родины, нашей ленинской партии.

<sup>2</sup> За исключением товарищей по партии, которых Н.С. Хрущев целует «по-братски»: «В путь, товарищи! До свиданья, – говорит Никита Сергеевич, крепко, по-братски обнимая и троекратно целуя каждого из окружающих его товарищей – руководящих деятелей Коммунистической партии и Советского государства» (8 с. 46–47).



Рис. 3. Е. Папп. Страстная публицистика // Огонек.  
1960. № 20

Или в другом случае:

Никита Сергеевич Хрущев, по-отечески, душевно встретивший Юрия Гагарина на аэродроме, в троекратном русском поцелуе выразил всю полноту любви и уважения народа и партии к человеку, совершившему небывалый подвиг [10 с. 5].

Таким образом, объятия, изображенные на снимках, дублируются в названиях и подписях, становятся нормой для визуального и словесного выражения.

«Сердечность», «задушевность», «страстность» – такими эпитетами журналисты подписывали фотографии и характеризовали происходящее в кадре общение (рис. 3) [11 с. 20–21]. Подобную сенсуализацию оттепельной власти можно рассматривать в качестве демонстрации семейственного принципа социальных отношений. В свою очередь, здесь также можно усмотреть модус «искренности», его повышенный градус, противопоставляющий себя холодной сдержанности предыдущего периода.

Эмоциональность хрущевской эры можно противопоставить не только визуальной статичности сталинского времени, но и более ограниченному репертуару телесных выражений брежневского застоя [12]. Это в очередной раз подчеркивает культурную уникальность оттепели, определяет ее специфичность.



## *Культ детства*

Детство в годы оттепели становится одной из центральных тем советской фотографии, распространенной наряду с материнством и опосредованно с ним связанной. Появление огромного количества снимков с детьми в этот период можно объяснить несколькими факторами. Самую поверхностную причину этого процесса можно усмотреть в распространении и влиянии армии фотолюбителей, пытавшихся запечатлеть, прежде всего, свое ближайшее окружение, жен и детей, чтобы потом выставить эти работы или опубликовать в журнале. В свою очередь, необходимость улучшения демографической ситуации в стране наделяет фигуру ребенка особой значимостью. Постоянное попадание детских снимков на страницы журналов в символическом плане означает воспроизводство нации, а также служит «агитацией за счастье», призывая советских граждан стать родителями.

Но главная причина такой популярности была в том, что оттепель открывает детство как феномен, маркируя тем самым смену ценностных ориентиров в обществе. Неслучайно параллельный процесс происходит в кино, где режиссеры обращаются к теме детства. Именно в эти годы снимаются такие фильмы, как «Судьба человека» (1959) Сергея Бондарчука, «Сережа» (1960) Георгия Данелии и Игоря Таланкина, «Два Федора» (1958) Марлена Хуциева, «Чужие дети» (1958) Тенгиза Абуладзе, «Колыбельная» (1959) и «Человек идет за солнцем» (1961) Михаила Калика, «Иваново детство» (1962) Андрея Тарковского, где главное место занимает ребенок.

Лев Аннинский писал:

Если бы существовало слово «педомания», то оно точно обозначило бы осознанное или неосознанное стремление, которое выявилось к началу шестидесятых годов в нашем кино: оно приковано к маленькому, будущему человеку, которого ставят в центр, сажают нравственным судьей. <...> Дитя найдено как формула очищения, как зеркальная противоположность мира обстоятельств, необходимости, вынужденности [13 с. 88–89].

В сталинское время фотографии с детьми тоже не были редкостью, но имели совершенно иной характер репрезентации. На дооттепельных снимках тело ребенка вне зависимости от возрастной категории, – от юного сталевара до умывающегося младенца, – функционально и подчинено советскому распорядку. Статичная композиция подчеркивает собранность тел, их выпрямленность.

Дети организованы как в группах, так и поодиночке. Они редко изображены играющими, каждый ребенок здесь занят своим делом: кто-то читает, кто-то пытливо рассматривает мартиновскую печь. Те, кто помладше, поливают цветы во дворе детского сада, внимательно слушают воспитательницу, делают гимнастические упражнения. Дети часто предстают под наблюдением медиков. Детство здесь регламентировано, подчинено распорядку.

Даже на приеме у дантиста ребенок остается невозмутимым. Это тело дисциплинированное, послушное, являющееся маленькой моделью взрослого тела, оно должно пройти все необходимые процедуры, чтобы воплотиться в своем нормальном, зрелом качестве. Детское тело подражает взрослому, которое выступает образцом. Гимнастические упражнения – одна из любимых тем в фотографии и искусстве того времени. Именно через тренировку тела, его закаленность, подчинение дисциплине создавался новый советский гражданин.

Напротив, оттепель привлекает уникальность детства, ребенка начинают ценить за его непосредственность, культивируя его раскованность. Скорее ребенок здесь задает модель взрослого поведения, чем наоборот. Дети служат полигоном для фотографических экспериментов, где отрабатываются определенные приемы и зрительские реакции, трансформируются прежние телесные стандарты, чтобы потом, когда необходимые лекала будут созданы, можно было перенести их на взрослого человека.

Детское тело становится удобным материалом для показа разных эмоциональных состояний, поскольку получает оправдание в естественности поведения, в особенности его видения и чувствования мира. Натуральность также маркируется через обнажение, маленьких детей часто снимают нагишом. Тенденция эта усиливается с началом шестидесятых годов. Через фигуру ребенка материализуется стремление культуры снять телесные зажимы.

Фотографы концентрируются на различных эмоциональных состояниях детей. Это подтверждают и подписи под снимками, описывающие настроения: «Задумался», «Обиделся», «Сердится», «Парень с характером», «Ух, как здорово!», «Весельчаки», или указывающие на его причину: «Провинилась», «Где мама?». Детское тело проявляет себя в оживленной мимике. Появляется огромное количество жанровых сценок. Детвора не выглядит уже организованной, она находится в непрерывном движении. Ребят стремятся запечатлеть в движении: на бегу, в прыжке.

Оттепель сентиментальна по отношению к детям. Снимки пытаются растрогать читательскую аудиторию непринужденностью реакций и забавляют его смешными ситуациями.



Интерес к детской эмоциональности приближает лицо ребенка к зрителю, план укрупняется. Композиция снимков отличается большей изобретательностью и оригинальностью: теперь могли укрупнить какую-то деталь (например, глаза), или, наоборот, соотнесли маленькую детскую фигуру с огромным фоном (миром) вокруг, обыгрывали фактуру, применяли ракурсную съемку.

Дети являются постоянными героями обложек журналов. Судя по «Советскому фото», к середине шестидесятых годов «педомания» достигает своего пика. Только за 1964 год вышло семь обложек журнала со снимками детей<sup>3</sup>. Один из фотографов признается:

Дети очень своеобразно воспринимают окружающий мир. Для них за каждой вещью скрывается что-то неведомое, загадочное. <...> По-моему, лицо человека несет в себе столько мимической игры, движения, жизни, что не любоваться этим просто невозможно [14 с. 30].

Огромное количество снимков с детьми, в том числе и на обложках, выходит в «Советской женщине». Согласно гендерному порядку, формат «Советской женщины» предполагал обилие детей на своих страницах, но дети становятся героями всех советских журналов. При этом одни и те же фотографии кочуют из издания в издание. Так, знаменитый снимок маленькой девочки в платочке Александра Геринаса выходит сначала в «Советском фото» [15 с. 3 обл.], затем на обложке «Здоровья» [16 с. 1 обл.], а потом превращается в рисованную обертку шоколада «Аленка»<sup>4</sup>.

Почти целый разворот «Советского Союза» занимает фотография трех задумавшихся малышей [17 с. 24–25]. Мы видим их головы и руки, снятые крупным планом (рис. 4). Журнал констатирует:

Почти пятую часть населения планеты – примерно 600 миллионов – составляют люди, не достигшие 7-летнего возраста.

Институт дошкольного воспитания Академии педагогических наук изучает природу детства. На снимках подопытные дошкольники участвуют в экспериментах. К голове мальчика тянутся провода

---

<sup>3</sup> На втором месте – женские образы: невеста (№ 3), балерина (№ 6), девушка в национальном костюме (№ 10), эмоционально-лирические композиции (№ 9) или просто портрет симпатичной девушки. Появление на обложке мужчин словно ищет оправдания, которым может быть контекст (иностранец темнокожий студент – № 11) либо, чаще, известность личности: звезда хоккея (№ 2), В.И. Ленин (№ 5), Жан Маре (№ 5).

<sup>4</sup> Шоколад с рисованной оберткой вышел в 1966 г.



Рис. 4. А. Птицын // Советский Союз. 1967. № 1. С. 24–25

[18 с. 26–27]. Внизу снимка – цитата из Константина Ушинского, педагога XIX в.:

Если педагогика хочет воспитать человека во всех отношениях, то она должна прежде узнать его тоже во всех отношениях.

Тема детства занимает значительное место в прибалтийской фотографии. У литовских фотографов это деревенские и городские детишки, новорожденные и подростки, а вместе с этим весь спектр эмоций – от задумчивости до веселья. Принципиальное новое, что появляется в этой связи: дети не обязательно выглядят счастливыми или вызывают умиление своими непосредственными реакциями. «Пионер» Антанаса Суткуса с грустными глазами может послужить тому доказательством. Впрочем, и в «Советском фото» выходят снимки с плачущими или расстроенными детьми, но эти сценки чаще всего имеют жанровый характер [19 вкладка между с. 24–25]. Вообще, к концу оттепели улыбка перестает быть неизменным спутником советских людей на фотографиях: многие из них пристально смотрят в камеру, не улыбаясь, их взгляд сосредоточен и не выражает оптимистичного блеска и задора.

Как и прежде, успехом пользуются снимки детей разного этнического происхождения: эскимосов, казахов, армян, узбеков и индонезийцев. Особое внимание фотографов уделяется детям, живущим на Севере, одетым в шкуры, пасущим оленей. Здесь

экзотичный для рядового читателя быт накладывается на интерес к ребенку.

Конечно, как и раньше, снимки детей выступали свидетельством их счастливой жизни в советской стране. Это характерно и для работ из социалистических стран, представлявших беззаботную жизнь маленьких граждан. Пояснительные подписи для достоверности закрепляли это значение образа.

В свою очередь, в обзорах западных фотографов, печатавшихся на страницах «Советского фото», дети часто представлены как жертвы социальной несправедливости: калеки в Неаполе, тощие африканские дети, мать с ребенком просит милостыню на улице. В конце оттепели «Крестьянка» публикует снимок умирающей от голода африканской девочки, сквозь кожу которой выступают ребра [20 с. 21].

Изможденное детское тело капиталистического мира – не изобретение оттепели, оно уходит корнями в сталинскую эпоху. Еще в начале пятидесятых «Советская женщина» печатала снимки бездомных детей, грязных и оборванных, на улицах Рима и Лондона [21 с. 48–49]. Более того, говоря о военных американских агрессорах, журнал апеллирует к покалеченному телу ребенка. Эти снимки сопоставлялись со счастливой жизнью советских детей, которая означивалась в том числе посредством изображенных в кадре положительных эмоций.

### *Фетишизация молодости и почитание старости*

С почитанием детской непосредственности могла конкурировать только фетишизация молодого тела, рожденная оттепелью. Объединяет и то и другое рамка естественного поведения, в которую встраиваются тело ребенка и молодого человека в годы оттепели. Это убирает прежнюю зажатость, оживляет жесты, которые теперь осваиваются по западному кинематографу. Новые телесные практики, воплощаемые детьми и молодежью, «смягчают» прежние поведенческие схемы и создают им альтернативу:

Мода на «молодежную» культуру – неформальную, спонтанную, анархическую – возвращает понятие «естественности», которое смягчает физиологические жесты. <...> Западное и советское кино сближаются в представлениях об этой естественности. <...> Почесывания и странные жестовые «фортели» (подпрыгивание, колесо, стояние на голове) «смягчают» язык военных, руководителей, влюбленных, учителей и т. п. [22 с. 23].

Юные и стройные тела противопоставляются корпулентным телам старшего поколения, как и телесные техники, которые предстают в «шестидесятые» более «стихийными», обогащенными эмоциональной жестикуляцией и мимикой. Это находит свою аналогию и в западной молодежной культуре, где имидж субтильного и беспечного подростка существует в противовес буржуазной основательности [23 с. 197]. Схожий процесс можно наблюдать и в советском кино этого времени:

Выпрямленность спины, сжатые колени, неподвижные руки теперь оцениваются как знак «зажатости» и «формальности». Если раньше сдержанный жестовый язык начальника – знак его более высокой сознательности, то в фильмах шестидесятых это признак окостенелости или маски. Культ неформальности утверждается не агрессивно, а как освобождение из мускульного зажима [22 с. 276].

Несмотря на то что оттепель отдавала несомненный приоритет молодости, о чем свидетельствуют как сами снимки, так и их названия, в это время появляется большое количество портретов стариков. Их лица с многочисленными морщинами символизировали опыт и умудренность, но также были интересны своей фактурой. На журнальных разворотах снимки пожилых людей часто komponуются вместе с изображениями детей, соседствуют с образами юности. На излете эпохи это даже становится своего рода визуальным штампом.

Об этом свидетельствует, например, подпись под снимками старика и девушки, данных на весь разворот:

Увидев в процессе подготовки материала эти портреты рядом, один из друзей нашего журнала улыбнулся: «Ага, вы решили проиллюстрировать известную поэтическую формулу: утро и вечер, закат и рассвет жизни». Он ошибся. Речь идет просто об одной жизни, довольно обычной в наших условиях, о жизни, щедро вознагражденной за труд на войне и в мире [24 с. 38–39].

Тем не менее, несмотря на отсылку к другой теме (речь идет об отце и его взрослых детях), зритель невольно сопоставляет портреты между собой, приходя именно к такому заключению, что и «друг журнала».

Разница поколений выражает себя через телесные предпочтения. Особенно жестко теперь «цензурируется» женское тело, которое должно соответствовать определенным возрастным категориям и комплекции. Женщины старше сорока редко становятся объектами журнальной фотографии, не будучи известными людьми. Исключение – «Крестьянка», где во многом сохраняются прежние

стандарты. Другие издания подчеркивают хорошо сложенную фигуру и молодой возраст своих героинь даже в тех случаях, когда речь идет о теме труда. Так, например, «Огонек» публикует снимок трех работниц завода стеклопластиков [25 цв. вкладка между с. 8–9]. Журнал показывает девушек в полный рост (мы видим их стройные ноги), а подпись указывает, что средний возраст рабочих на предприятии 24,7 года.

Эмоциональный ряд в фотографиях мужчин отличен от женщин. Они чаще выглядят сдержанными, сурово-спокойными, реже улыбаются. Рабочий предстает теперь, прежде всего, лицом. В отличие от предыдущего периода, его образ уже более индивидуализирован, поэтому все чаще в показе мужчины-труженика применяется крупный план лица. При этом снимок может быть лишен всякой производственной атрибутики, а о его профессиональной ориентации мы узнаем только из подписи. Вообще, крупный план лица – одна из примет «шестидесятых», через нее проявлялся интерес к человеческой индивидуальности, а вместе с ней и к его эмоциональности. С каждым годом оттепели лицо приближается к зрителю. Крупным планом снимают шахтеров после смены. Угольная пыль превращает их в черных людей, оставляя лишь беззубую улыбку [26 с. 2].



Рис. 5. А. Миранский // Советский Союз. 1967. № 4. С. 30–31

Трудового человека отличает как веселый задор, так и сосредоточенность на лице. Иногда это различие проходит по границе поколения: старшие товарищи беспокоятся за молодых рабочих, о чем, например, сообщает текст и снимки в материале «Чем они озабочены? Почему они улыбаются?» (рис. 5) [27 с. 30–31].

В свою очередь, самыми неулыбчивыми и серьезными на оттепельных фотографиях были ученые и медики, что, по всей видимости, должно было указывать на ответственную миссию, которую возложило на них советское общество.

### *Заключение*

В период оттепели становятся важными эмоциональные проявления. На фоне статичных поз сталинского периода на снимках этого времени тело оживает, заявляет о себе, пребывая в метаморфозах. Динамика изменений шла в сторону увеличения эмоционального накала, придания телу необычного вида, эффекта «субъективности».

Тело в годы оттепели перестает быть машиной для добычи угля или установления очередного спортивного рекорда. Если раньше подчеркивалась его функциональность, то сейчас оно раскрепощается, получает свободу, выходит из рамок предписаний, отказывается быть только аппаратом для выполнения идеологических задач. Тело становится индивидуальным, а значит тленным, стареющим и смертным. Отсюда такое распространение в фотографии «шестидесятых» темы старости, снимков стариков, чьи лица часто сняты крупным планом, с вниманием к многочисленным морщинам. Снимки детей на страницах издания соседствуют со снимками пожилых людей по принципу сопоставления «юность – старость». Право тела на индивидуальное проявление позволяет съемку без позирования, съемку заснятых врасплох людей, чьи выражения лиц кажутся странными или забавными. Фотографию «шестидесятых» отличает поэтика момента. Камера следит за трансформациями, улавливая малейшее движение, будь то мимика или жест. Зрелищность эпохи разворачивается через тело, которое постоянно находится в фокусе объектива.

На примере журнальной фотографии оттепели можно наблюдать довольно богатый репертуар эмоциональных выражений. Тем не менее уместность той или иной эмоции определяется контекстом, принадлежностью человека, выражающего какой-либо жест или мимическую гримасу, к определенной социальной группе. Например, детская непосредственность позволяла показать целый спектр эмоциональных состояний, должных вызывать зрительское умиление. Нелепое выражение лица, которое так часто фиксировали фотографы в «шестидесятые», было невозможно представить на фотографиях с лидерами страны. Тем не менее образы Хрущева демонстрируют довольно высокую эмоциональную мобильность:

от улыбки и объятий до гневных и сердитых жестов, когда речь шла о несправедливости капиталистического мира. Хотя в журнальных репрезентациях советских людей в этот период преобладают положительные эмоции, допускаются и отклонения от этого позитивного курса. Так, серьезность и сосредоточенность могут выступать в качестве профессиональных свойств, играя роль атрибутики специалиста, а также подчас маркировать гендерную и возрастную принадлежность. Помимо расширения эмоционального спектра, оттепельные репрезентации отличает интенсификация демонстрируемых в кадре чувств, усиление мимики и жеста, что во многом объясняется ставкой на непосредственность и искренность, которую сделала эпоха.

### *Литература*

---

1. *Викулина Е.И.* Тело оттепели: взгляд фотолюбителя // Визуальные аспекты культуры. Ижевск: Удмуртский государственный университет, 2005. С. 136–142.
2. *Викулина Е.И.* Репрезентация тела в советской фотографии оттепели: Дис. ... канд. культурологии. М., 2012. 347 с.
3. *Плампер Я.* История эмоций. М.: Новое литературное обозрение, 2018. 568 с.
4. *Vikulina E.* Power and the Media: The visual revolution of the 1960s // *Cahiers du Monde Russe* (EHESS, Paris). 2015. 56, no. 2–3. P. 429–465.
5. *Викулина Е.* Александр Слюсарев (9 октября 1944 – 23 апреля 2010): Рассуждения о фотографии и не только // *Photographer.ru*. 2011. 23 апр. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.photographer.ru/cult/person/5174.htm> (дата обращения 28 января 2019).
6. *Викулина Е.* Игра в фотографию. Борис Михайлов – о том, как все начиналось и что из этого вышло // *Photographer.ru*. 2008. 31 июля. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.photographer.ru/cult/person/3287.htm> (дата обращения 28 января 2019).
7. *Лебедев В.* Дело мира, дело коммунизма непобедимо [Фото] // Советское фото. 1961. № 8. С. 5.
8. Лицом к лицу с Америкой. Рассказ о поездке Н.С. Хрущева в США. Сентябрь 15–27, 1959. М.: Госполитиздат, 1960. 679 с.
9. *Сметанин В.* Отеческие объятия [Фото] // Советское фото. 1961. № 9. С. 2–3.
10. *Рябчиков Е.* Образ героя // Советское фото. 1961. № 7. С. 5.
11. [Автор текста не указан]. Страстная публицистика // *Огонек*. 1960. № 20. С. 20–21; Папп Е. [Фото].
12. *Vikulina E.* Power and the body: Images of the leaders in Soviet magazines during the cold war // *Between star wars and glasnost* / Ed. by H.G. Bastiansen, Martin Klimke, and Rolf Werenskjold. New York: Palgrave Macmillan, Palgrave Studies in the History of the Media, 2019. P. 283–310.



13. *Аннинский Л.* Шестидесятники и мы. Кинематограф, ставший и не ставший историей. М.: Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр», 1991. 239 с.
14. *Филитов Н.* Почему я люблю снимать детей? // Советское фото. 1964. № 7. С. 30.
15. *Геринас А.* Леночка [Фото] // Советское фото. 1961. № 12. С. 3 обложки.
16. *Геринас А.* Леночка [Фото] // Здоровье. 1962. № 1. С. 1 обложки.
17. *Леонидов И.* Что думаете вы о нас, взрослые? // Птицын А. [Фото]; Советский Союз. 1967. № 1. С. 24–25.
18. *Птицын А.* [Фото] // Советский Союз. 1967. № 1. С. 26–27.
19. *Романов Б.* Ключи потеряли [Фото] // Советское фото. 1960. № 6. Цв. вкладка между С. 24–25.
20. [Автор снимка не указан] // Крестьянка. 1964. № 12. С. 21.
21. [Авторы снимков не указаны] // Советская женщина. 1951. № 3. С. 48–49.
22. *Булгакова О.* Фабрика жестов. Москва: Новое литературное обозрение, 2005. 303 с.
23. *Литовецкий Ж.* Третья женщина. СПб.: Алетейя, 2003. 495 с.
24. *Миранский А.* Отцы и дети [Фото автора] // Советский Союз. 1966. № 3. С. 38–39.
25. *Козловский Н.* [Фото] // Огонек. 1965. № 45. Цв. вкладка между С. 8–9.
26. *Генде-Роте В.* После смены [Фото] // Советское фото. 1968. № 8. С. 2.
27. *Островский Вл.* Чем они озабочены? Почему они улыбаются? // Миранский А. [Фото]. Советский Союз. 1967. № 4. С. 30–31.

## References

---

1. Vikulina E. The body of the thaw: The view of the amateur. Izhevsk: Udmurt State University Publ.; 2005. P. 136-42. (In Russ.)
2. Vikulina E. Representation of the body in Soviet Photography of the Thaw: Dis. ... kand. kulturologii. Moscow, 2012. 347 p. (In Russ.)
3. Plamper Jan. The History of Emotions. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2018. 568 p. (In Russ.)
4. Vikulina E. Power and the media: The visual revolution of the 1960s. *Cahiers du Monde Russe* (EHESS, Paris). 2015;56(2–3):429-65. (In Russ.)
5. Vikulina E. Alexander Slusarev (October 9, 1944 – April 23, 2010): Reflections on photography and not only [Internet]. *Photographer.ru*. 2011. 23 Apr. URL: <http://www.photographer.ru/cult/person/5174.htm> (data obrashcheniya 28 Jan. 2019). (In Russ.)
6. Vikulina E. Playing the photography. Boris Mikhailov – how it all began and what came of it [Internet]. *Photographer.ru*. 2008. 31 Jul. URL: <http://www.photographer.ru/cult/person/3287.htm> (data obrashcheniya 28 Jan. 2019). (In Russ.)
7. Lebedev V. The cause of peace, the cause of communism is invincible. *Soviet Photo*. 1961;8:5. [Photo]
8. Face to face with America. The story of N.S. Khrushchov's visit to the U.S.A., September 15–27, 1959. Moscow: Gospolitizdat Publ.; 1960. 679 p. (In Russ.)
9. Smetanin V. Fatherly embrace. *Soviet Photo*. 1961;9:2-3. [Photo] (In Russ.)

10. Ryabchikov E. Image of the hero. *Soviet Photo*. 1961;7:5. (In Russ.)
11. [The author of the picture is not specified]. Passionate journalism; Papp E. [Photo]. *Ogonek*. 1960;20:20-21; Papp E. [Photo]. *Ogonek*. 1960;20:20-21. (In Russ.)
12. Vikulina E. Power and the body: Images of the leaders in Soviet magazines during the Cold war. *Between Star Wars and Glasnost*. Ed. by Henrik G. Bastiansen, Martin Klimke, and Rolf Werenskjold. New York: Palgrave Macmillan, Palgrave Studies in the History of the Media, 2019. P. 283-310.
13. Anninsky L. Sixtiers (people of the sixties) and We. The cinema that made history and the one that never did. Moscow: Vsesoyuznoe tvorchesko-proizvodstvennoe ob"edinenie "Kinotsentr" Publ.; 1991. 239 p. (In Russ.)
14. Filippov N. Why do I like to take pictures of children? *Soviet Photo*. 1964;7:30. [In Russ.]
15. Gerinas A. Lenochka. *Soviet Photo*. 1961;12. Third cover. [Photo] (In Russ.)
16. Gerinas A. Lenochka. *Zdorov'e*. 1962;1. First cover. [Photo] (In Russ.)
17. Leonidov I. What do you think about us adults? // Ptitsyn A. *Soviet Union*. 1967;1:24-25. [Photo] (In Russ.)
18. Ptitsyn A. *Soviet Union*. 1967;1:26-27. [Photo] (In Russ.)
19. Romanov B. The keys are lost. *Soviet Photo*. 1960;6. Tabs between p. 24-25 [Photo] (In Russ.) 20. [The author of the picture is not specified]. *Krest'yanka*. 1964;12:21. [Photo] (In Russ.)
21. [The authors of the picture are not specified]. *Soviet Woman*. 1951;3:48-49. [Photos] (In Russ.)
22. Bulgakova O. The Factory of Gestures. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie Publ.; 2005. 303 p. (In Russ.)
23. Lipovetsky G. The Third Woman. Saint-Petersburg: Aleteiya Publ.; 2003. 495 p. (In Russ.)
24. Kozlovskii N. *Soviet Union*. 1966;3:38-39. [Photo] (In Russ.)
25. Miranskii A. Fathers and Children. *Ogonek*. 1965. № 45. Tabs between p. 8-9. [Photo] (In Russ.)
26. Gende-Rote V. After Work. *Soviet Photo*. 1968;8:2. [Photo] (In Russ.)
27. Ostrovsky V. What are they worried about? Why are they smiling? / Miranskii A. [Photo]. *Soviet Photo*. 1967;4:30-31. (In Russ.)

### *Информация об авторе*

*Екатерина И. Видулина*, кандидат культурологии, доцент, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; [ekaterina.vikulina@gmail.com](mailto:ekaterina.vikulina@gmail.com)

### *Information about the author*

*Ekaterina I. Vikulina*, Cand. of Sci. (Cultural Studies), associate professor, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; [ekaterina.vikulina@gmail.com](mailto:ekaterina.vikulina@gmail.com)

Недиегетический эстетический факт  
в пространстве фильма:  
христианско-персоналистский контекст

Борис В. Рейфман

*Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, brejfm@yandex.ru*

*Аннотация.* В статье рассматривается кинематографический прием, состоящий во включении в нарративную структуру фильма таких элементов, которые французский кинокритик Андре Базен в статье, посвященной картине Робера Брессона «Дневник сельского священника», назвал «необработанными эстетическими фактами». «Необработанные эстетические факты» в структуре фильма представляют собой различные, иные по отношению к данному фильму, кинематографические, литературные или изобразительные произведения искусства, внедренные в повествование фильма, но в то же время существующие в фильме как бы параллельно повествованию. Эти «необработанные эстетические факты» по-другому можно назвать «недиегетическими эстетическими фактами», так как, будучи не инкорпорированными в разворачивающуюся экранную историю, в фильме они, таким образом, существуют вне диегезиса, который определяется как «пространство и время повествовательного вымысла». Анализируя названный фильм Брессона и его интерпретацию Базеном, а также фильм Андрея Тарковского «Зеркало», автор статьи показывает, что основанием использования недиегетических эстетических фактов и причиной отличия такого использования от включения цитат и симулякров в структуру фильма в постмодернистском кинематографе является прямая связь данного кинематографического приема с христианским персонализмом, влиятельным модернистским философским течением середины XX в.

*Ключевые слова:* необработанный эстетический факт, повествование, диегезис, Андре Базен, Робер Брессон, Андрей Тарковский, Бергсон, христианский персонализм, модернизм

*Для цитирования:* Рейфман Б.В. Недиегетический эстетический факт в пространстве фильма: христианско-персоналистский контекст // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2019. № 5. С. 148–165. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-148-165

## Non-diegetic aesthetic fact in the space of film: Christian personalistic context

Boris V. Reyfman

*Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia,  
brejfm@yandex.ru*

*Abstract.* The article discusses the cinema method, consisting in the inclusion in the narrative film structure of the elements that the French film critic Andre Bazin in the article devoted to the film of Robert Bresson “The village priest diary”, called “raw aesthetic facts”. “Raw aesthetic facts” in the film’s structure are the different cinematographic, literary or graphic works of art, others in relation to the film, embedded in the narration of the film, but at the same time existing in the film as if parallel to the narration. These “raw aesthetic facts” can be otherwise called as “non-diegetic aesthetic facts”, because, being not incorporated into the unfolding screen story, they thus exist in the film outside the diegesis which is defined as “space and time of narrative fiction”. Analyzing the above Bresson film and its interpretation by Bazin, as well as Andrei Tarkovsky film “The Mirror”, the author of the article shows that the basis for using non-diegetic aesthetic facts and the reason for the differentiating such use from including quotes and simulacra in the film’s structure in postmodern cinema is a direct connection of that cinema method with Christian personalism, an influential modernist philosophical movement of the mid-twentieth century.

*Keywords:* raw aesthetic fact, narration, diegesis, Andre Bazin, Robert Bresson, Andrei Tarkovsky, Bergson, Christian personalism, modernism

*For citation:* Reyfman BV. Non-diegetic aesthetic fact in the space of film: Christian personalistic context. *RSUH/RGGU Bulletin. “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies” Series.* 2019;5:148-65. DOI: 10.28995/2686-7249-2019-5-148-165

В статье 1951 г. «“Дневник сельского священника” и стилистика Робера Брессона» Андре Базен, сопоставляя фильм Робера Брессона «Дневник сельского священника» с романом Ж. Бернаноса, по которому фильм был снят, обнаруживает «странную» вещь:

Брессон... мог бы... пожертвовать наиболее «литературными» страницами [романа] и сохранить те многочисленные эпизоды, в которых фильм был как бы заранее задан и которые со всей очевидностью требовали визуального воспроизведения. Но он неизменно придержива-

вался обратного. В результате именно фильм «литературен», а роман кишит зрительными образами [1 с. 82].

Ощущение «странности» и «литературности» усиливается, по словам Базена, и оттого, что фильм демонстрирует явное отсутствие режиссерского стремления

...приспособить диалоги к потребностям игрового действия; больше того, когда исходный текст наделен ритмом и уравновешенностью подлинного диалога, постановщик ухитряется помешать актеру как следует подать его. Многие драматургически превосходные реплики приглушаются монотонностью речи, навязанной исполнителю [1 с. 82, 83].

Наконец, в тот же парадигматический ряд попадает и звучащий отстраненно от происходящих на экране событий закадровый голос, читающий текст литературного первоисточника.

Таким образом, роман Бернаноса, по мнению Базена, существует в фильме Брессона как некая автономная реальность, параллельная диегетической<sup>1</sup> «реальности» вымысла. Это

... реальность, которую ни в коем случае не следует пытаться приспособить к ситуации, не следует подчинять тем или иным мимолетным порывам чувства. Напротив, эту данность надо утверждать как таковую, в ее существе [1 с. 87, 88].

Следовательно, по воле Брессона, истолкованной Базеном, литературный текст оказывается в тексте кинематографическом «реальностью второго порядка, неким *“необработанным эстетическим фактом”* (курсив мой. – Б. Р.)» [1 с. 90]. Художественную необходимость такого сосуществования в фильме «двух типов реальности, взятой в чистом виде» [1 с. 87], Базен объясняет особенностями нарративной стратегии Брессона. Эту стратегию ориентируют не повествовательные инварианты отражения внешней автору действительности, свойственные реализму, которому чужды разного рода затрудняющие зрительское восприятие «непрозрачности» событийных рядов, а стремление соотнести экранную

<sup>1</sup> «Диегезис» переводится с древнегреческого как «повествование»; киносемioticкое понятие «диегезис» можно, вслед за К. Метцем, определить как «совокупность фильмической денотации: сам рассказ, но также и пространство и время вымысла, задействованные в этом рассказе... персонажи, пейзажи, события и другие повествовательные элементы, рассматриваемые с точки зрения денотации» (цит. по: [2 с. 256]).

реальность с тем персонально-экзистенциальным уровнем человеческой души, на котором она совпадает с другими персональностями, «благодаря чему в итоге мы прикасаемся к единственной реальности – реальности душ» [1 с. 90].

Множественное число здесь (речь ведь идет о «реальности души») указывает именно на intersубъективистский контекст базеновской интерпретации замысла Брессона. А то, что «подлинная структура, согласно которой развивается фильм, соответствует... литургическому действу страстей Господних или, еще точнее, Крестного хода» [1 с. 87], говорит о непосредственной связи этого intersубъективистского контекста с идеями Э. Мунье, П. Рикера, Ж.-М. Доменака и других французских христианских персоналистов, публиковавших свои работы, как и сам Базен, в журнале «Эспри». Фильм изобилует «аналогиями с христианским учением» [1 с. 87], каковыми являются, например,

...случающиеся с героем два обморока в ночи, падение в грязь, рвота вином и кровью, в которых синтезируются при помощи поразительных метафор падение Христа, кровь Господня, губка, смоченная уксусом, и позорный плевок [1 с. 87].

Эти сцены выстраивают событийный ряд

...вопреки законам механики страстей, которая соответствовала бы требованиям разума; их чередование представляет собой *проявление необходимости в случайном* (курсив мой. – Б. Р.), сцепление независимых поступков и совпадений [1 с. 86].

Такое усмотренное французским кинокритиком не реалистическое, «иррациональное» несоответствие «требованиям разума» указывает на отнесение им фильма Брессона к области литературных, театральных и кинематографических произведений, сегодня, на определенном эстетическом фоне, идентифицируемой как *модернизм*, что означает в данном случае связанность этих произведений друг с другом общей повествовательной «базовой моделью», которая, будучи эстетической проекцией «времени-длительности» А. Бергсона, в наиболее выраженной форме проявилась в литературе «потока сознания»<sup>2</sup>. Той версией «времени-длитель-

---

<sup>2</sup> Психологическое понятие «поток сознания» возникло в прагматической философии У. Джемса, однако широкое применение в философии и литературной теории, распространившееся далее и на область кинематографа, это понятие получило после его отождествления с родившимся в интуитивизме А. Бергсона понятием «время-длительность».

ности», которая структурирует повествование в «Дневнике сельского священника», подразумевается определенный сущностный признак, как раз и связывающий это повествование с *модернизмом* и в то же время радикально отличающий нарративную структуру «Дневника сельского священника» и других модернистских произведений от более поздних *постмодернистских* продолжений данной повествовательной традиции. Таким признаком является «центрированность» базовой для построения нарратива структуры «времени-длительности». Это означает выраженное в «Дневнике сельского священника» режиссерское понимание «иррациональной» повествовательной структуры не как сцепления «различий», которые лишены какого бы то ни было единства, «не иронично» причастного к определенной «не иллюзорной» мировоззренческой позиции, а как некоторой *целостности*, того самого, усмотренного Базеном в «Дневнике сельского священника» «*проявления необходимости в случайном*». Такое понимание соотносится с в определенном смысле схожими с «архетипом» К.-Г. Юнга бергсоновскими концептами «динамической схемы» и «интуиции целого» [см.: 3 с. 28, 29], которые выражают отношение к «времени-длительности» как к *становящейся целостности*. Можно сказать, таким образом, что Базен рассматривает повествовательную структуру «Дневника сельского священника» как нарратив, заданный «динамической схемой», т. е. определенной «*формой*» иррациональности, вменяющей свободу соединения составляющих повествование элементов некоторую «непрозрачную»<sup>3</sup> логику необходимости.

<sup>3</sup> О «непрозрачности» связи между элементами, составляющими повествование «Дневника сельского священника», и «непрозрачности» сходства сцен и эпизодов фильма с Писанием Базен говорит как об «анalogии высшего порядка» [1 с. 87]. Логике такой «анalogии высшего порядка», в целом свойственной повествовательным структурам модернистских произведений, сформулировать чрезвычайно сложно. М. Мамардашвили, например, связывает «принцип» выстраивания последовательностей «фактов» в романах М. Пруста из цикла «В поисках утраченного времени» с чередованием «выскакивающих» во «времени-памяти» как нечто «вполне отдельное» воспоминаний, которые находятся со всеми другими потенциальными «отдельностями» не в отношениях, мотивированных логикой сценария, а «в какой-то... связи веером» [4 с. 100]. А В. Михалкович, уподобляя нарративным структурам М. Пруста повествование в «Зеркале» А. Тарковского, говорит о разворачивающемся в этом повествовании «всеобщем бытийном времени», которое совпадает с биографическим «временем-памятью» главного героя [5 с. 36].



Персоналистское произведение искусства в персоналистском же толковании – это «зеркало», открывающее тому, кто смотрит в него, т. е. зрителю, его, зрителя, экзистенцию, где, говоря словами Мунье, «Ты», а в нем и «Мы» предшествуют «Я» или, по меньшей мере, всегда сопровождают «Я» [6 с. 134]. Первичной же по отношению к художественной, в данном случае, экранной, репрезентации в персонализме полагают ту конституируемую авторским онтологическим уровнем сознания форму «времени-длительности», которая, будучи разворачивающейся «динамической схемой», актуализируется в этой области взаимоотражений «Ты» и «Я». Причем такое конституирование неотделимо от преодоления человеком того отношения к другому человеку, которое Мунье связывает с «симпатией, сродством душ» [6 с. 137], т. е. со стремлением отыскать в «другом» «нечто, созвучное нам самим» [6 с. 137]: «Подлинная любовь властно требует различения и признания “другого” “иным”. Чувство симпатии принадлежит природе, любовь же – новая форма бытия» [6 с. 137]. В то же время переход в эту «новую форму бытия», утверждающий «другого» «иным», невозможен без перехода к восприятию и себя как «иного» по отношению к своему привычному, «психологическому», «Я». Достижение такой, говоря языком М. Бахтина, «внезаходимости» означает сущностную для персоналистского мировоззрения персонификацию субъекта, его уникальную отдельность. Однако, как пишет Мунье,

...если бы личности были абсолютно различны, то ни одна из них – ни «Я», ни «Он» – не могла бы мыслить их вместе и употреблять по отношению к ним одно и то же понятие – «личность». Между ними должно быть что-то общее [6 с. 141, 142].

Личностный мир, таким образом, созидается «двойным движением – ... к утверждению абсолюта<sup>4</sup>, и к созданию единого мира личностей» [6 с. 141]. Понимается это межличностное «общее» как *интерсубъективный* универсальный бытийный Миф, который «непрозрачно» совпадает с *персональным* внутренне-временным «горизонтом», «мгновенным Все-сразу» [7 с. 87], разворачивающимся, если речь идет об авторе художественного произведения, как уникальная личная судьба самого автора, обретшего, говоря словами М. Хайдеггера<sup>5</sup>, свое «подлинное» личное «понятие

<sup>4</sup> Имеется в виду абсолют персонифицированности.

<sup>5</sup> В экзистенциализме М. Хайдеггера речь не идет об интерсубъективном бытийном христианском Мифе, но его философия, как и христианский персонализм, утверждает обретение личностью интуиции целостной судьбы в экзистенциальном состоянии «выстаивания перед смертью» [8 с. 133].

существования» [8 с. 137], или его героя, являющегося, как правило, alter ego автора. Этот основополагающий Миф, как бы фундирующий структурное единство судьбоносных личностных «горизонтов» всех принадлежащих к «Мы» индивидуумов у христианских персоналистов, как это показано в базеновском анализе фильма Брессона, является Мифом евангелическим. «Чтобы увидеть смысл, намекающий на структуру нашей сознательной жизни или на структуру нашей истории, нашей судьбы, – раскрывает в одной из своих лекций содержание этого бытийного основания интерсубъективности мировоззренчески близкий христианскому персонализму М. Мамардашвили, – нужно... вернуться... к точке одновременности с происходящими там событиями. Одновременность есть вечный акт... “агонии Христа”. То есть содержание этой агонии и есть вечный акт. Как говорил Паскаль, агония Христа будет длиться до конца времен (это не есть что-то совершившееся, мы внутри нее). И добавляет еще одну вещь, очень важную и для меня, и для нашего понимания... все это время нельзя спать» [9 с. 96].

Сакральное внутреннее время, время бодрствующего «присутствия», понимается персоналистами как постоянно возрождающийся в самоощущении человека трагический конфликт между свободой, непреодолимо влекущей к персонализации и к свойственной ей трансценденции, и деперсонализирующей биологической или социальной необходимостью, неизменно предъявляющей права на свое соответствие самой естественной человеческой природе. В XX в. место деперсонализирующей необходимости заступило тотальное доминирование интересов «массового человека», который возвысил ценности биологической и социальной детерминированности, упразднившие какое-либо стремление к трансцендированию. Воспользовавшись еще одним высказыванием Мамардашвили, можно утверждать, что в жизни большинства людей XX столетия, увиденной с персоналистской точки зрения, есть то, «что мы могли бы описать как натурально существующее», но отсутствует «некая действующая сила, толкающая... все время к выходу за эти пределы и трансцендированию» [10]. Именно этому доминированию «натурально существующего», согласно христианскому персонализму, противостоит то искусство, которое в форме трагедии «ставит человека перед необходимостью выбора: предлагая определенный порядок, трагедия выдвигает героя, отвергающего его» [11 с. 139]. Принимая базеновскую интерпретацию фильма «Дневник сельского священника», согласно которой его «подлинная структура... соответствует литургическому действию страстей Господних», мы можем сказать, что разворачивающаяся в фильме история в то же время воссоздает связанную с Боговоплощением

христианскую архетипическую версию бодрствующего трагедийного существования личности.

Что же означает в повествовательной структуре «Дневника сельского священника», разворачивающейся как сакральное «вечное время» бодрствующего сознания, эта выявленная Базеном и, с его точки зрения, сущностная для фильма Брессона отчужденность, царящая во взаимоотношениях между существующим в картине как «необработанный эстетический факт» литературным первоисточником и экранным изображением, между «исполнителем и текстом... словами и лицами» [1 с. 88]?

Практика включения «необработанных эстетических фактов» или, по-другому, недидеетических, т. е. выходящих за пределы «пространства и времени вымысла», эстетических фактов, в нарративные структуры как данного фильма, так и других игровых и неигровых картин, относящихся к кинематографическому *модернизму*, восходит, по моему мнению, к рожденной киноавангардом традиции *кинематографической синестезии*.

Для прояснения этой позиции, прежде всего, скажем несколько слов о закате «синестетической эпохи» в немом кино и ее возрождении в кино звуковом.

В 1925 г. в статье «Ритм» будущий классик французского поэтического реализма кинорежиссер Рене Клер, в ту пору – молодой киноавангардист, только что создавший знаменитый сюрреалистический фильм «Антракт», писал: «Сентиментальная сторона каждого события придает его длительности совершенно относительную ритмическую значимость» [12 с. 144]. Эта фраза, если ее понимать как определенное императивное требование, предъявляемое Клером своим коллегам-киноавангардистам, оппозиционна всем синестетическим интенциям как киноавангарда 1920-х, так и раннего модернистского искусства в целом, возникшим, в частности, под влиянием идей Ф. Ницше. В «Рождении трагедии из духа музыки» немецкий философ адресует искусству начала XX в. мысль, которую можно интерпретировать следующим образом: «у врат всякой культуры» [13 с. 174] на фундаментальном коллективно-психологическом, или «жизненном», уровне человеческого бессознательного «тяжелой глыбой» [Там же], как основание единства той или иной этнической группы, лежит определенное «мучительное, неразрешимое противоречие между человеком и богом» [Там же]. Открывается это противоречие представителям данного этноса как некий неотделимый от этнических истоков Миф. В частности, арийские представления об этом противоречии «отличаются возвышенной идеей *активного греха* как Прометеевой добродетели» [Там же]. Как и Мифы любых других этнических групп, арийские мифологические истоки суще-

ствуют в культуре, по Ницше, в форме взаимосвязанных статичных «аполлонических» повествований, которые, подобно инвариантной фабуле древнегреческой трагической постановки, описываемой в «Поэтике» Аристотеля, не отсылают ни к какой конкретной действительности произошедшей истории, но рассказывают «о возможном по вероятности или по необходимости» [14 с. 171]. При определенном характере соединения – перед зрителем – какого-либо из таких «аполлонических» повествований с *адекватной ему*, т. е., по Ницше, «представляющей», как и Миф, «жизненное» этническое бытие, музыкой фундаментальное противоречие между человеком и богом выходит из своего статично-повествовательного состояния и превращается в восприятии в проясненный *синестетическим зрелищем* «дионисийский» «поток» чувств, в своего рода «всеведение» по отношению к Мифу<sup>6</sup> [13 с. 235]. Соединение этих разноприродных ипостасей «жизненного» бытия<sup>7</sup> – повествовательно-визуального Мифа и адекватного ему музыкального ритма (такая «адекватность» вовсе не тождественна дублирующей повествование «изобразительности») – как раз и является *синестезией*, «оживляющей» в зрительском восприятии статичное зрелище. Это такая эстетическая форма сосуществования различных ипостасей бытия в человеке, при которой повествование не подчиняет себе довербальный ритм, не предикатирует его, не наделяет той или иной, как правило, важной для жанрового, хорошо узнаваемого, повествования вербальной семантикой, такой, например, как «страшно» или «что-то должно случиться», или «веселая бесшабашность» и т. п.

<sup>6</sup> Это ницшевское «всеведение» по отношению к Мифу» родственно и «динамической схеме» и «интуиции целого» А. Бергсона, и юнгианскому «архетипу», и внутренне-временному «горизонту», «мгновенному Все-сразу» феноменологии Э. Гуссерля. Со всеми этими понятиями можно также соотнести и «прафеномен» О. Шпенглера, и «гештальт». Такое родство свидетельствует о складывавшейся на рубеже XIX и XX вв. общей философско-культурной парадигме, несомненно находившейся в отношениях обратной связи с модернистскими эстетическими теориями и модернистским искусством.

<sup>7</sup> Синестезия и синестетическое соединение разноприродных ипостасей «жизненного» бытия понимается в данной статье не как некое конкретное, установленное наукой и исследованное как нейрологический феномен взаимодействие различных сенсорных систем человека, а скорее как влиятельный концепт, предопределивший важнейшие понятия авангардистской и в целом модернистской эстетики и, скорее всего, восходящий даже не к ницшевскому «Рождению трагедии из духа музыки», а к «Миру как воле и представлению» А. Шопенгауэра.

Именно на такого рода *синестетические* взаимоотношения разноприродных воздействий, т. е. на их сосуществование в автономности, а не в слитности, которая подчинила бы довербальную чувственность повествованию, превратив любую ритмическую структуру произведения в предикат доминирующей истории, в компонент привычного и уютного «жанра», были так или иначе ориентированы практически все авангардистские направления начала XX в. Причем природа «ритмов», вступавших в синестетические отношения с повествованиями, уже не ограничиваясь только музыкальной сферой, часто (особенно это характерно для немецкого экспрессионизма) была связана со сферой формообразования пространства. И именно эта ситуация радикально переосмысливается Р. Клером в процитированной статье «Ритм».

В начальный период истории звукового кино антиавангардистский призыв подчинить в фильмах «ритмическую значимость» «сентиментальной стороне каждого события» и таким образом вернуть кинематограф в лоно понятного всем «реализма» оказался чрезвычайно востребован. Однако на рубеже 1930-х и 1940-х гг. идея сосуществования в произведении искусства различных ипостасей внутреннего («внутренне-временного») бытия автора вернулась в кинематограф, опираясь, правда, на существенно иные мировоззренческие основания. Место «жизненной» синестезии «ритмов» и мифологического повествования заступило сосуществование разноприродных «чистых фактов». Имелись в виду, *во-первых*, онтологические «чистые факты» внешнего мира [15 с. 46], которые предстают на экране в выстраивающих диегезис кадрах, часто снятых как «планы-эпизоды» [15 с. 265]. Кинорежиссер, стремящийся запечатлеть такие относящиеся к диегезису «чистые факты», должен, по словам Базена, добиваться «бесстрастности объектива» [15 с. 46], чтобы освободить «предмет от привычных представлений и предрассудков, от всей духовной грязи, которая на него наслонилась в... восприятии» [15].

В опубликованной в 1967 г. статье «Запечатленное время» ее автор Андрей Тарковский передает смысл той особой и сложно поддающейся словесному описанию «чувственности», которая в его понимании свойственна «натуралистичности» этих онтологических «чистых фактов» запечатлеваемого на экране внешнего мира: «Изображение должно быть натуралистично. Говоря о натуралистичности, я не имею в виду натурализм в ходячем литературоведческом смысле слова (то, что вокруг Золя, и тому подобное), я подчеркиваю характер чувственно-воспринимаемой формы кинообраза» [16 с. 57]. «Чувственно-воспринимаемая форма кинообраза» онтологической реальности мыслилась как

Тарковским, так и Базеном не семиотически, как произведенный внешним автору социокультурным порядком знак, обладающий определенной формой означающего, за которой конвенционально закреплено определенное означаемое, будь то некий «натуралистический чистый факт» или «реалистический типичный герой» («наш современник», «герой нашего времени» и т. п.). Эта «форма кинообраза» понималась в духе христианско-персоналистской и экзистенциалистской киноэстетики – как кинообраз, первично представляющий собой не репрезентацию какой-либо «объективности», а запечатление неразделимой сингулярной – а не обобщающей «внешний мир» – целостности, рождаемой непосредственно авторской экзистенцией, авторским экзистенциальным «внутренним временем». Такая целостность в процессе работы над фильмом «припоминалась» режиссером и получала экранное воплощение, режиссерское понимание «внутренне-временных» истоков которого чаще всего оставалось *имплицитным* для зрителя несмотря на чуждое «нормальному» диегезису, т. е. затрудняющее его рецепцию, единство натуралистичности и эстетичности, приведенное «к правде единственного, как бы впрямую наблюдаемого факта и к его фактурной неповторимости» [17 с. 120].

Второй возможной формой экранного существования «чистых фактов» стала *явленная зрителю* «нереалистичность», «ненатуралистичность» тех или иных базовых для культуры мифологических сюжетов или эстетических фактов, «вписанных» в разворачивающееся диегетическое повествование, но в то же время вследствие такой своей явленности как бы выпадающих из него. Суть «чистоты фактов» заключалась в данном случае в том, что этим мифологическим сюжетам или эстетизированным изображениям надлежало существовать в зрительском восприятии именно в «разрыве» с повествованиями, т. е. не быть поглощенными, полностью присвоенными разворачивающейся историей, сюжетом. В игровом кино это означало окончательное изменение «природы» нарратива, уже совершенно *эксплицитное* «странное» его раздвоение: с одной стороны, на экране должны были происходить события диегетического ряда с его персонажами, действиями, интерьерами, пейзажами, закадровыми рассказчиками и т. д.; с другой стороны, диегетический хронотоп не включал в себя эти культурно-мифологические и эстетические факты, остававшиеся равными самим себе. Наоборот, происходящие в фильме события или какие-то элементы этого повествовательного ряда, как, например, голоса персонажей и рассказчика в «Дневнике сельского священника», должны были балансировать между двумя измерениями, пребывая

одновременно и в диегезисе, и как бы внутри не скрывающихся своей недидегагетичности культурных или эстетических «чистых фактов». В зрительской рецепции этот «разрыв» должен проявляться как неслиянное сосуществование двух нарративов, которое опять же провоцирует «всеведение» по отношению к (вспомним слова М. Мамардашвили) сакральному времени пребывания человека «в вечном акте... “агонии Христа”». Первым из этих двух нарративов является остающийся, как было отмечено выше, имплицитным в своих «внутренне-временных» авторских истоках разворачивающийся сюжет, как правило, «намекающий» на евангелический Миф; второй нарратив – эксплицитно разворачивающееся как экзистенциальная память «реального автора», т. е. режиссера фильма, его «внутреннее время». В этой авторской экзистенциальной памяти как раз и продуцируются культурные или эстетические «чистые факты», затем запечатлеваемые на экране. Возможной формой такого продуцирования являются, во-первых, эстетические факты, рождающиеся как неопределенные воспоминания непосредственно в процессе создания фильма. Такого рода недидегагетические «неопределенные воспоминания», эстетическая природа которых несомненна, мы видим, например, в «Великой иллюзии» Жана Ренуара, когда на экране появляются опять-таки «странные» групповые портреты персонажей, пристально как будто бы «в никуда» смотрящих из окна. Эти кадры сняты режиссером так, что прямоугольник окна предстает как рамка изображения, композиционная природа которого совершенно очевидна для зрителей. Причем ясно, что этот смысл – «экзистенциальное воспоминание» – подобных кадров в изобразительной структуре «Великой иллюзии» абсолютно иной природы, нежели смысл тех довольно часто появляющихся в финальных эпизодах «реалистического» кино групповых фотографий, который может быть прочитан примерно как «А вот и мы все».

Другой киномодернистской формой экранного представления недидегагетических фактов, продуцируемых разворачивающейся экзистенциальной памятью «реального автора», являются «оживающие» в фильме живописные полотна. Один из наиболее известных примеров – эпизод с поднимающимся на пологую снежную гору мальчиком в фильме Андрея Тарковского «Зеркало». Здесь перед зрителем предстает «ожившая» картина Питера Брейгеля Старшего «Охотники на снегу», образующая вместе со звучащими в других эпизодах «Зеркала» стихами Арсения Тарковского, со многими включенными в фильм документальными кадрами и со снятыми в документалистской манере кадрами, воспроизводящими



документальность как «факт культуры»<sup>8</sup>, парадигматический ряд недиегетических эстетических и культурных фактов.

Выпадающие из диегезиса «факты культуры» есть и в других фильмах А. Тарковского. В том эпизоде из «Андрея Рублева», который иногда называют «русским Христом» или «северным Христом», воспроизводится путь Христа на Голгофу. И в «Солярисе», когда кинокамера представляет зрителю медленное «исследование» тех же брейгелевских «Охотников на снегу», в какой-то момент это перенесенное на экран в качестве «персонажа» разворачивающейся повествовательной сцены полотно превращается в воспроизведенный «необработанный эстетический факт», продуцируемый экзистенциальной памятью автора. Подобное же воспроизведение происходит и в финальной сцене этого фильма: его главный герой Крис Кельвин стоит на коленях перед своим отцом, но абсолютно ясно, что это еще и «оживший» на экране сюжет новозаветной притчи, и «Возвращение блудного сына» Рембрандта.

«Мы не можем восстановить XV в. буквально, как бы мы ни изучали его по памятникам. Мы и ощущаем его совершенно иначе, нежели люди, в том веке жившие» [16 с. 65], – писал в «Запечатленном времени» Тарковский, имея в виду, что и реальность XV в., и любой другой «факт истории» мы можем воссоздать в фильме не как какую-то *бывшую реальность*, восстанавливаемую по памятникам культуры, а только как запечатленную реальность нашей *теперешней* глубинной памяти, в которой взятые из «наблюдения» памятники культуры образуют *современную* авторскую внутренне-временную структуру. Этот смысл родственен тому экзистенциалистскому пониманию истории, которое выражено, в частности, в философии Габриэля Марселя. Суть такого понимания заключается в видении преемственности исторического процесса не как некоей «реалистической» связи времен, а как пребывающего в человеческой экзистенции интересубъективного опыта «человеческих страданий», того единственного, «что не исчезало в водовороте исторических трагедий, всегда оставаясь внятными последующим поколениям» [18 с. 164]. Этот опыт «сказывается в эмоциональном воздействии источников, памятников, шедевров мирового искусства», актуализирующих в экзистенции надысторический диалог «свидетельств

---

<sup>8</sup>Мы в данном случае называем документальность не «культурным кодом» и не «культурным стилем», а именно «фактом культуры», чтобы обозначить наше понимание радикального отличия киномодернистской природы репрезентаций культурных и эстетических форм в «Зеркале» как «чистых фактов» от реалистических репрезентаций исторического прошлого и постмодернистских цитирований.

мученичества» [18 с. 164]. Такое видение, можно сказать, совпадает с христианско-персоналистским контекстом использования в фильме эстетических фактов, радикально отличающимся как от смысла «реалистических» реконструкций, так и от связанного с концепциями «пустоты», «отсутствия» и «смерти автора» смысла тех цитирований и симуляций, которые свойственны более позднему, постмодернистскому, периоду истории киноискусства.

В то же время и в кинематографе, хронологически, формально и содержательно принадлежащем постмодернистской эпохе, также есть фильмы, включающие недидеетические эстетические факты не как «цитаты» и «симуляции» или даже являющиеся такими эстетическими фактами. Причем некоторые из этих фильмов адресуют зрителям концепции, близкие христианско-персоналистским и экзистенциалистским идеям. Имеется в виду именно *буквальное понимание* «адресации», ибо речь идет о фильмах, относящихся к концептуальному искусству, которое «выдвигает на первый план логически продуманную и прописанную концепцию, просчитанный до мелких деталей проект» [19 с. 606]. С другой стороны, этот «дотошный “логоцентризм” концепции» [19 с. 606] снимается тем, что тот или иной философский, религиозный или, чаще всего, теоретико-культурологический контекст играет в концептуалистских инсталляциях более важную роль, «чем сам артефакт» [19 с. 606]. Концепция, таким образом, является абстракцией, ориентированной на активизацию не «чувств», а интеллекта реципиента и, следовательно, будучи изначально индифферентной, а скорее даже ироничной к любым тотальным идеологиям и верованиям, не стремится ни к какому властному смысловому «захвату» внутреннего мира человека.

Один из опытов моей зрительской коммуникации с такого рода концептуальным кинематографом связан с просмотром фильма Леха Маевского «Мельница и крест», который был снят в 2010 г. по мотивам книги искусствоведа М. Гибсона «Дорога на Голгофу», представляющей собой подробное исследование картины Питера Брейгеля Старшего «Крестный путь». Знаменитая картина превращается в фильме в «живое» повествование о судьбах ее героев и, кроме того, «оживает» как изобразительный стиль фильма. Такая создающая с помощью новейших цифровых технологий «эффект присутствия» реинкарнации души брейгелевского шедевра дополняется «спроектированными» кинорежиссером диалогами нидерландского художника с заказчиком картины купцом Николасом Йонгелинком, а также определенной системой повторяющихся повествовательных мотивов и отсылок. Все это не оставляет сомнения в «логически продуманной и прописанной

концепции» данного фильма и намечает помогающий «прочитать» это красивое зрелище контекст, как и положено, программно не генерирующий никакого зрительского «всеведения». В то же время, по моему мнению, этот контекст выражает такое, можно сказать, антиномичное по отношению к самой сути концептуального искусства понимание Крестного пути Христа, которое принадлежит той же мировоззренческой парадигме, что и христианско-персоналистское видение глубинного основания индивидуальной человеческой экзистенции. Страдания Фландрии, жестоко угнетаемой в XVI в. испанцами, уподобляются страданиям Христа, причем путь на Голгофу и распятие концептуализируются Маевским как сакральное, вечное, время Истории, длящееся в экзистенциальной памяти любого индивида как «внутреннее время» мученичества, впрочем, узнаваемое и в себе, и в Истории только теми индивидами, которые «бодрствуют». Для большинства же людей, умеющих жить лишь повседневностью, это историческое и внутреннее время всегда остается невидимым.

Особенно отчетливо этот замысел, воплощенный в постмодернистском произведении, но противоположный постмодернистским антиэлитарным ценностям, являет одна из последних сцен фильма, в которой народ, как будто сошедший с картины Брейгеля, кружится под скалой с мельницей в хороводе. Хоровод этот, как мне представляется, «перекликается» и с как таковой средневековой «пляской смерти», и с представлением этого макабра в финале фильма И. Бергмана «Седьмая печать». Кроме того, вся эта сцена с хороводом на фоне высокой скалы напоминает еще и финальный эпизод «Восьми с половиной» Ф. Феллини с его опять же «цитирующим» макабр кружением в хороводе всех персонажей возле лесов огромной декорации к так и не снятому главным героем картины кинорежиссером Гвидо Ансельми фильму. Люди исчезают в пляске смерти, а свидетельствующие о трагическом смысле человеческой жизни и человеческой истории произведения искусства становятся единственной исторической памятью.

### *Литература*

---

1. *Базен А.* «Дневник сельского священника» и стилистика Робера Брессона // Киноведческие записки. 1993. № 17. С. 80–93.
2. *Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана: Сборник статей / Сост. К. Разлогов.* М.: Радуга, 1984. 279 с.
3. *Блауберг И.И.* Анри Бергсон и философия длительности // Анри Бергсон. Собрание соч. в 4 томах. Т. I. М.: Московский клуб, 1992. С. 6–49.

4. *Мамардашвили М.* Психологическая топология пути. М. Пруст «В поисках утраченного времени». СПб.: Русский христианский гуманитарный институт, 1997.
5. *Михалкович В.И.* Андрей Тарковский. М.: Знание, 1989.
6. *Мунье Э.* Персонализм // Французская философия и эстетика XX века. М.: Искусство, 1995. С. 105–214.
7. *Гуссерль Э.* Феноменология внутреннего сознания времени // Гуссерль Э. Собр. соч. М.: Гнозис, 1994. Т. 1.
8. *Хайдеггер М.* Исследовательская работа Вильгельма Дильтея и борьба за историческое мировоззрение в наши дни. Десять докладов, прочитанных в Касселе (1925) // Вопросы философии. 1995. № 11. С. 119–145.
9. *Мамардашвили М.К.* Введение в философию, или то же самое, но в связи с романом Пруста «В поисках утраченного времени» // Искусство кино. 1993. № 2. С. 93–98.
10. *Мамардашвили М.К.* Философия и личность. Выступление на Методологическом семинаре сектора философских проблем психологии Института психологии РАН 3 марта 1977 г. [Электронный ресурс]. URL: <http://www.psychology.ru/library/00044.shtml> (дата обращения 10 мая 2018).
11. *Вдовина И.С.* Персоналистская концепция «трагического гуманизма» // Философия. Религия. Культура. Критический анализ современной буржуазной литературы. М.: Наука, 1982. С. 134–157.
12. *Клер Р.* Ритм // Немое кино. 1911–1933. Из истории французской киномысли / Сост. М.Б. Ямпольский. М.: Искусство, 1988. С. 143–145.
13. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки // Фридрих Ницше. Стихотворения. Философская проза. СПб.: Художественная литература, 1993. С. 130–249.
14. *Аристотель.* Риторика. Поэтика. М.: Лабиринт, 2011.
15. *Базен А.* Что такое кино? М.: Искусство, 1972.
16. *Тарковский А.А.* Запечатленное время // Андрей Тарковский: начало... и пути (воспоминания, интервью, лекции, статьи). М.: ВГИК им. С.А. Герасимова, 1994. С. 45–67.
17. *Тарковский А.А.* Лекции по кинорежиссуре // Андрей Тарковский: начало... и пути... С. 83–155.
18. *Тавризян Г.М.* Габриэль Марсель: между христианским экзистенциализмом и «новым орфизмом» // Философия. Религия. Культура. Критический анализ современной буржуазной литературы. М.: Наука, 1982. С. 158–187.
19. *Бычков В.В.* Эстетическая аура бытия. Современная эстетика как наука и философия искусства. М.: МБА, 2010. 783 с.

## References

---

1. Bazin A. "The Diary of a Rural Priest" and the stylistics of Bresson. *Film studies notes*. 1993;17:80-93. (In Russ.)
2. The structure of the film. Some issues of screen analysis. Collection of articles. Comp. K. Razlogov. Moscow: Raduga Publ.; 1984. 279 p. (In Russ.)
3. Blauberger II. Henri Bergson and the philosophy of duration. Henri Bergson. *Collected Works in 4 volumes*. Vol. I. Moscow, 1992. P. 6-49. (In Russ.)
4. Mamardashvili M. Psychological topology of the path. M. Proust "In Search of Lost Time". Saint Petersburg: Russian Christian Institute of Humanities Publ.; 1997. (In Russ.)
5. Mikhalkovich VI. Andrei Tarkovsky. Moscow: Znanie Publ.; 1989. (In Russ.)
6. Mounier E. Personalism. *French philosophy and aesthetics of the twentieth century*. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1995. P. 105-214. (In Russ.)
7. Husserl E. Phenomenology of the inner consciousness of time. Husserl E. *Collected Works*. Moscow: Gnosis Publ.; 1994. T. 1. (In Russ.)
8. Heidegger M. The research work of Wilhelm Dilthey and the struggle for historical outlook in our days. Ten reports read in Kassel (1925). *Questions of Philosophy*. 1995;11:119-45. (In Russ.)
9. Mamardashvili MK. Introduction to philosophy, or the same, but in connection with Proust's novel "In Search of Lost Time". *Art of Cinema*. 1993;2:93-98. (In Russ.)
10. Mamardashvili MK. Philosophy and personality. Speech at the Methodological Seminar of the Sector of Philosophical Problems of Psychology of the Institute of Psychology of the Russian Academy of Sciences on March 3, 1977 [Internet]. URL: <http://www.psychology.ru/library/00044.shtml> (data obrashcheniya May 10 2018). (In Russ.)
11. Vdovina IS. Personalistic concept of "tragic humanism". *Philosophy. Religion. Culture Critical analysis of modern bourgeois literature*. Moscow: Nauka Publ.; 1982. P. 134-57. (In Russ.)
12. Claire R. Rhythm. *Silent Movie. 1911–1933. From the history of French filmmaking*. Comp. by MB. Yampolsky. Moscow: Iskusstvo Publ.; 1988. P. 143-45. (In Russ.)
13. Nietzsche F. The birth of the tragedy of the spirit of music // Friedrich Nietzsche. Poems Philosophical prose. Saint-Petersburg: Khudozhestvennaya literature Publ.; 1993. P. 130-249. (In Russ.)
14. Aristotle. Rhetoric. Poetics. Moscow: Labirint Publ.; 2011. (In Russ.)
15. Bazin A. What is a movie? Moscow: Iskusstvo Publ.; 1972. (In Russ.)
16. Tarkovsky AA. Captured time. *Andrei Tarkovsky: the beginning ... and the ways (memories, interviews, lectures, articles)*. Moscow: VGIK Publ.; 1994. P. 45-67. (In Russ.)
17. Tarkovsky AA. Lectures on filmmaking. *Andrei Tarkovsky: the beginning... and the ways*. P. 83-155. (In Russ.)
18. Tavrizyan GM. Gabriel Marcel: between Christian existentialism and the "new Orphism". *Philosophy. Religion. Culture. Critical analysis of modern bourgeois literature*. Moscow: Nauka Publ.; 1982. P. 158-87. (In Russ.)

19. Bychkov VV. Aesthetic aura of being. Modern aesthetics as a science and philosophy of art. Moscow: MBA Publ.; 2010. 783 p. (In Russ.)

*Информация об авторе*

*Борис В. Рейфман*, кандидат культурологии, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия; 125993, Россия, Москва, Миусская пл., д. 6; brejfman@yandex.ru

*Information about the author*

*Boris V. Reyfman*, Cand. of Sci. (Cultural Studies), Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia; bld. 6, Miusskaya Square, Moscow, Russia, 125993; brejfman@yandex.ru

Дизайн обложки

*Е.В. Амосова*

Корректор

*О.К. Юрьев*

Компьютерная верстка

*Н.В. Москвина*

Подписано в печать 4.06.2019.

Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>.

Уч.-изд. л. 10,9. Усл. печ. л. 10,4.

Тираж 1050 экз. Заказ № 633

Издательский центр

Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993, Москва, Мнусская пл., 6

[www.rggu.ru](http://www.rggu.ru)

[www.knigirggu.ru](http://www.knigirggu.ru)