

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАРОДНОГО ХОЗЯЙСТВА
И ГОСУДАРСТВЕННОЙ СЛУЖБЫ ПРИ ПРЕЗИДЕНТЕ РФ
ИНСТИТУТ ОБЩЕСТВЕННЫХ НАУК

ШАГИ/

STEPS

Т.11. № 2 2025

Журнал Школы актуальных гуманитарных исследований

Основан в мае 2015 г.

Издается четыре раза в год



ПРЕЗИДЕНТСКАЯ
АКАДЕМИЯ

Москва
2025

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

THE RUSSIAN PRESIDENTIAL ACADEMY
OF NATIONAL ECONOMY AND PUBLIC ADMINISTRATION
INSTITUTE FOR SOCIAL SCIENCES

SHAGI/

STEPS

Vol.11.No.2 2025

The Journal of the School of Advanced Studies in the Humanities

Established in May 2015
Issued quarterly



PRESIDENTIAL
ACADEMY

MOSCOW
2025

ШАГИ
ШКОЛА АКТУАЛЬНЫХ
ГУМАНИТАРНЫХ
ИССЛЕДОВАНИЙ

ISSN 2412–9410 (print)

ISSN 2782–1765 (online)

Рецензируемый журнал открытого доступа

Шаги/Steps. Т. 11. № 2. 2025

Главный редактор

С. Ю. Неклюдов — д-р филол. наук, Российский государственный гуманитарный университет, Россия; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия

Редакция (Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия)

М. В. Ахметова — канд. филол. наук, зам. главного редактора

М. В. Гаврилова — канд. филол. наук, ответственный секретарь

Н. П. Гринцер — д-р филол. наук, куратор направления «Античная культура»

Д. Е. Давыдова — технический специалист

И. В. Ершова — д-р филол. наук, куратор направления «Историко-литературные исследования»

И. А. Женин — канд. ист. наук, куратор направления «История»

М. С. Неклюдова — PhD, куратор направления «Культурология»

Н. В. Петров — канд. филол. наук, куратор направления «Теоретическая фольклористика»

А. В. Хохлова — технический специалист

Д. А. Худяков — канд. филол. наук, куратор направления «Востоковедение. Сравнительно-историческое языкознание»

Редакционная коллегия

Х. Баран — PhD, Университет Олбани, США

Н. Б. Вахтин — д-р филол. наук, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Россия

Л. М. Ермакова — д-р филол. наук, Университет иностранных языков города Кобе, Япония

А. Л. Зорин — д-р филол. наук, Оксфордский университет, Великобритания; Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия

С. Э. Зуев — канд. искусствоведения, Московская высшая школа социальных и экономических наук, Россия

С. А. Иванов — д-р ист. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия

К. Келли — PhD, Оксфордский университет, Великобритания

А. А. Кибрик — д-р филол. наук, Институт языкознания РАН, Россия

А. С. Корндорф — д-р искусствоведения, Государственный институт искусствознания, Россия

- М. А. Кронгауз* — д-р филол. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия
- С. Ловелл* — PhD, Лондонский университет, Кингс Колледж, Великобритания
- А. В. Майоров* — д-р ист. наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия
- В. А. Мау* — д-р эконом. наук, Институт экономической политики им. Е. Т. Гайдара, Россия)
- А. Б. Мороз* — д-р филол. наук, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики», Россия
- С. Ю. Павлова* — д-р филол. наук, Саратовский национальный исследовательский государственный университет имени Н. Г. Чернышевского, Россия
- Ю. Л. Слёзкин* — PhD, Калифорнийский университет в Беркли, США
- В. Ф. Спиридонов* — д-р психол. наук, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ, Россия
- К. А. Учитель* — д-р искусствоведения, Европейский университет в Санкт-Петербурге, Россия
- А. А. Фаустов* — д-р филол. наук, Воронежский государственный университет, Россия
- О. Б. Христофорова* — д-р филол. наук, Российский государственный гуманитарный университет, Россия
- Т. В. Черниговская* — д-р филол. наук, д-р биол. наук, Санкт-Петербургский государственный университет, Россия

Кураторы номера: *М. В. Ахметова, М. С. Неклюдова*

Приглашенный редактор: *А. С. Корндорф*

Научный редактор: *М. В. Ахметова*

Редакторы английского текста: *Х. Баран, К. С. Данилочкина*

Корректор: *Н. В. Сайкина*

Верстка, дизайн: *В. Ф. Лурье*

Веб-сайт: <https://steps.ranepa.ru>

E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru

Адрес редакции: Россия, 119571, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82, корп. 9

Тел.: +7 (499) 956-96-47

Индексация: Scopus, RSCI, ERIHPLUS, Ulrich's Periodicals Directory, RSCI, CNKI, Научная электронная библиотека (Elibrary.ru), РИНЦ, Cyberleninka, ЭБС «Лань».

© Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ (верстка, дизайн, макет), 2025

© Авторы, 2025



ISSN 2412–9410 (print)
ISSN 2782–1765 (online)
Open Access peer-reviewed journal
Shagi / Steps. Vol. 11. No. 2. 2025

Editor-in-Chief

Sergei Yu. Nekliudov — Dr. Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Russia; The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia

Editorial Team (The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration, Russia)

Maria V. Akhmetova — Cand. Sci. (Philology), Deputy Editor-in-Chief

Daria E. Davydova — Technical Specialist

Irina V. Ershova — Dr. Sci. (Philology), Responsible for Historical-Literary Section

Maria V. Gavrilova — Cand. Sci. (Philology), Secretary

Nikolai P. Grintser — Dr. Sci. (Philology), Responsible for Classical Studies Section

Alyona V. Khokhlova — Technical Specialist

Dmitry A. Khudiakov — Cand. Sci. (Philology), Responsible for Oriental Studies and Comparative Linguistic Section

Maria S. Neklyudova — PhD, Responsible for Cultural Studies Section

Nikita V. Petrov — Cand. Sci. (Philology), Responsible for Theoretical Folklore Studies Section

Ilya A. Zhenin — Cand. Sci. (History), Responsible for Historical Section

Editorial Board

Henryk Baran — PhD, University at Albany, State University of New York, USA
Tatiana V. Chernigovskaya — Dr. Sci. (Philology, Biology), Saint Petersburg State University, Russia

Liudmila M. Ermakova — Dr. Sci. (Philology), Kobe City University of Foreign Studies, Japan

Andrei A. Faustov — Dr. Sci. (Philology), Voronezh State University, Russia

Sergei A. Ivanov — Dr. Sci. (History), National Research University Higher School of Economy, Russia

Catriona Kelly — PhD, University of Oxford, Great Britain

Andrei A. Kibrik — Dr. Sci. (Philology), The Institute of Linguistics, Russian Academy of Sciences, Russia

Olga B. Khristoforova — Dr. Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities, Russia

Anna S. Korndorf — Dr. Sci. (Art Studies), State Institute for Art Studies, Russia

Maxim A. Krongauz — Dr. Sci. (Philology), National Research University
Higher School of Economy, Russia
Stephen Lovell — PhD, University of London, King's College, Great Britain
Alexander V. Maiorov — Dr. Sci. (History), Saint Petersburg State University,
Russia
Vladimir A. Mau — Dr. Sci. (Economy), Gaidar Institute for Economic Policy,
Russia
Andrey B. Moroz — Dr. Sci. (Philology), National Research University Higher
School of Economy, Russia
Svetlana Yu. Pavlova — Dr. Sci. (Philology), Saratov State University, Russia
Yuri Slezkine — PhD, The University of California, Berkeley, USA
Vladimir F. Spiridonov — Dr. Sci. (Psychology), The Russian Presidential
Academy of National Economy and Public Administration, Russia
Konstantin A. Uchitel — Dr. Sci. (Art Studies), European University at St. Pe-
tersburg, Russia
Nikolai B. Vakhtin — Dr. Sci. (Philology), European University at St. Peters-
burg, Russia
Andrei L. Zorin — Dr. Sci. (Philology), University of Oxford, Great Britain;
The Russian Presidential Academy of National Economy and Public
Administration, Russia
Sergei E. Zuev — Cand. Sci. (Art Studies), The Moscow School of Social and
Economic Sciences, Russia

Responsible for Issue: *Maria V. Akhmetova, Maria S. Neklyudova*

Guest Editor: *Anna S. Korndorf*

Academic Editor: *Maria V. Akhmetova*

English Language Editors: *Henryk Baran, Ksenia S. Danilochkina*

Copy Editor: *Natalia V. Saikina*

Layout Editor, Designer: *Vadim F. Lurie*

Website: <https://steps.ranepa.ru>

E-mail: shagisteps-ion@ranepa.ru

Editorial office postal address: Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo,
82, Corpus 9

Tel.: +7 (499) 956-96-47

Indexing and archiving: Scopus, ERIH PLUS, Ulrich's Periodicals Directory,
RSCI, CNKI, RISC, Elibrary.ru, Cyberleninka, E.lanbook.com.

© The Russian Presidential Academy of National Economy and Public
Administration (layout, design), 2025

© Authors, 2025



СОДЕРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКТОРОВ.....	11
--------------------	----

СТАТЬИ

Личность — биография — сообщество

А. Ю. СЕРЕГИНА. Новостные письма в тюдоровской Англии: корреспонденция Элизабет Тэлбот, графини Шрусбери	15
А. Л. ЛИФИЩ. Обер-секретарь Шильт: просопографический очерк	39
Г. С. ЗЕЛЕНИНА. Книжник Соломон Дольник: сионист между сионистами	48
Н. Л. ПУШКАРЕВА. «Не женское дело»? К проблеме традиций и преемственности поколений в семьях российских женщин-ученых.....	76

Искусство в новом идейном пространстве: кинематограф, дизайн, перформанс, карикатура

М. В. ВОРОБЬЕВА, Е. С. КОЧУХОВА. Советские сады и парки 1920—1930-х годов в государственной культурной политике: взгляд сквозь призму игрового кино	93
Т. К. АЛЛАХВЕРДИЕВ, О. Н. СЫЧ. Радикальное искусство и институции: взаимодействия, контексты и связи	111
В. А. ЗАМЫСЛОВА. Влияние публичной сферы на стратегию художников в перформансе 1990-х годов	130
О. В. ДЬЯЧЕНКОВА. Совместное проектирование: к новой экологической парадигме в искусстве и дизайне	150
А. Ю. ПРОНИНА. Фотографика в дизайне обложек музыкальных альбомов 1970—2010-х годов в контексте идей Андре Руйе	164
А. А. ПЛЕХАНОВ. Евлампий Надькин: история и происхождение главного персонажа комикс-стрипов 1920—1930-х годов	188

«Сталинская архитектура»: ревизионистский поворот

Е. В. КОНЫШЕВА. Градостроительство и архитектура сталинской эпохи: исследовательские оптики в изданиях последних лет	210
И. Е. ПЕЧЁНКИН. «Сталинская архитектура» в зеркале текущих исследований почти век спустя	224
V. G. BASS. The province within the metropole: The history of Soviet architecture as seen from mid-century Leningrad	244

ИНТЕРВЬЮ

Л. К. МАСИЕЛЬ САНЧЕС, Ю. Д. СТАРОСТЕНКО, К. А. МАЛИЧ, И. В. НЕВЗГОДИН, Н. Ю. ВАСИЛЬЕВ, А. Н. СЕЛИВАНОВА, А. С. ДУДНЕВ, К. М. ГУДКОВ. История советской архитектуры со столетней дистанции: замечания о современном состоянии исследований / Интервью и примечания В. Г. БАССА	262
---	-----

ПУБЛИКАЦИИ ИСТОЧНИКОВ

В. В. Шишкин. Автографы Анны Австрийской в российских собраниях	293
А. В. Геворкян, М. В. Строганов. «Быть святым в наш век очень трудно»: В. Г. Короленко и Иоанн Кронштадтский.....	309

РЕЦЕНЗИИ

В. Г. Басс. Памятник научному погрому	342
А. А. Плешков. Историческая аретология науки: Херман Пол о научных добродетелях и ценностных горизонтах историков от античности до наших дней	347
В. К. Карнаух. Музейная темпоральность	365
М. С. Неклюдова. «Medea nunc sum»	383

CONTENTS

EDITORIAL NOTE	11
----------------------	----

ARTICLES

Person — biography — community

A. YU. SEREGINA. Newsletters in Tudor England: The correspondence of Elizabeth Talbot, Countess of Shrewsbury	15
A. L. LIFSHITS. Chief Secretary Schilt: A prosopographic study	39
G. S. ZELENINA. Bookman Solomon Dolnik: A Zionist between Zionists	48
N. L. PUSHKAREVA. “Not a woman’s business”? On the problem of traditions and continuity of generations in Russian families of women scientists.....	76

Art in new ideological space: Design, performance, cartoon

M. V. VOROBYEVA, & E. S. KOCHUKHOVA. Soviet gardens and parks of the 1920s and 1930s in state cultural policy: A view through the lens of feature films	93
T. K. ALLAKHVERDIEV, & O. N. SYCH. Radical art and institutions: Interactions, contexts and connections	111
V. A. ZAMYSLOVA. The influence of the public sphere on artists’ strategies in performance in the 1990s.	130
O. V. DYACHENKOVA. Co-design: Towards a new ecological paradigm in art and design	150
A. YU. PRONINA. Fotografiks in cover design of music albums (1970s–2010s) in the context of André Rouillé’s ideas.....	164
A. A. PLEKHANOV. Yevlampy Nadkin: The history and origin of the main comic strip character of the 1920s–1930s.....	188

“Stalinist architecture”: A revisionist turn

E. V. KONYSHEVA. Urban planning and architecture of the Stalin era: Research optics in publications of recent years	210
I. E. PECHENKIN. “Stalinist architecture”: Reflected in modern research almost a hundred years later	224
V. G. BASS. The province within the metropole: The history of Soviet architecture as seen from mid-century Leningrad	244

INTERVIEWS

L. C. MACIEL SÁNCHEZ, YU. D. STAROSTENKO, K. A. MALICH, I. V. NEVZGODIN, N. YU. VASSILIEV, A. N. SELIVANOVA, A. S. DUDNEV, & K. M. GUDKOV. The history of Soviet architecture from a hundred-year distance: Some notes on the current state of research (V. G. Bass, Interview, Notes) ...	262
--	-----

PUBLICATIONS OF SOURCES

V. V. SHISHKIN. Anne of Austria's autographs in Russian collections.....	293
A. V. GEVORGYAN, & M. V. STROGANOV. "It is very difficult to be a saint in our age": V. G. Korolenko and John of Kronstadt	309

BOOK REVIEWS

V. G. BASS. A monument to a scientific <i>pogrom</i>	342
A. A. PLESHKOV. Historical aretology of science: Herman Paul on scholarly virtues and value horizons of historians from Antiquity to the present day	347
V. K. KARNAUKH. Museum temporality.....	365
M. S. NEKLYUDOVA. "Medea nunc sum"	383

ОТ РЕДАКТОРОВ

Рубрика «Личность — биография — сообщество», открывающая этот номер журнала, посвящена исследованиям слабо-структурированных сообществ, будь то патронажные системы XVI—XVIII вв., кружки советских сионистов 1960-х годов или женские научные династии XX в. За исключением последнего случая, связанного с прямым сбором информации (анкетированием, интервью), речь идет о реконструкции социальных связей по их текстуальным следам. Так, в статье **А. Ю. Серегиной** рассматриваются «новостные письма» — своеобразные информационные каналы, с помощью которых члены клиентелы графини Шрусбери передавали ей нужные сведения, тем самым поддерживая живую связь с патроном. Эти письма дают представление о том, в какой информационной среде существовали их авторы, какими источниками они пользовались и т. д. Проблема клиентелы затрагивается и в статье **А. Л. Лифшица**, который, отталкиваясь от любительского стихотворения, написанного по случаю 15-летия свадьбы генерал-прокурора А. А. Вяземского, восстанавливает биографию его подчиненного Ивана Ивановича Шильта, доморощенного поэта и нечаянного литературного критика. **Г. С. Зеленина**, напротив, анализирует ситуацию неуспешной коммуникации между воображаемым «патроном» — еврейским государством — и советским сионистом С. Б. Дольником, распространителем и производителем самиздата. Последовательно отмежевываясь от всех, кто казался ему недостаточно преданным идее, он пытался компенсировать свою недооцененность сочинением идеологически выдержанной автобиографии. Наконец, **Н. Л. Пушкарева** задается вопросом, почему внутри академического сообщества практически нет женских династий. Занятия наукой редко выходят за пределы двух поколений, не формируя устойчивой социальной идентичности, во многом из-за двойной препоны: малого престижа профессии и де факто более низкого статуса женщин-ученых по сравнению с их коллегами-мужчинами.

Вторая рубрика объединила статьи, авторы которых сосредоточили внимание на искусстве в новом идейном пространстве. Как эволюционируют художественные стратегии в зависимости от изменений социальной ситуации, появления новых технологий и вообще от вызовов времени? Отвечая на этот вопрос, авторы статей, вошедших в рубрику, обращаются к обширному материалу XX — начала XXI в., от кинематографа и карикатуры до перформанса и дизайна. Статья **М. В. Воробьевой** и **Е. С. Кочуховой** посвящена тому, как менялось отражение в игровом кино 1920—1930-х годов садов и парков — от декоративного фона к пространству воспитания и вновь к деполитизированному пространству частной жизни. В следующих двух статьях рассматриваются социальные аспекты практик перформанса. **Т. К. Аллахвердиев** и **О. Н. Сыч** на западноевропейском материале последней трети XX в. и российском материале 2010-х годов выявляют три формы взаимодействия представителей радикально-

го искусства с институциями (прежде всего культурными): статичную, маневрирующую и аллергическую. **В. А. Замыслова**, обращаясь к концепции публичной сферы Ю. Хабермаса, демонстрирует, как изменялись художественные стратегии отечественных акционистов применительно к использованию пространства и набору зрителей: от советских «тихих» перформансов, которые не предполагали случайной публики, до «громких» эпатажных акций 1990-х, проводившихся в самом центре города. **О. В. Дьяченко** рассматривает обусловленные экологическими задачами новейшие биоинтегрированные дизайнерские практики, предполагающие не имитацию природных форм и не просто использование в творчестве органических материалов, но задействование в работе живых материалов (грибов, бактерий, растений и т. д.) и биологических процессов (рост и др.), что может пониматься буквально как сотрудничество с природой и ее нечеловеческими акторами. Тема дизайна в более привычных читателю аспектах продолжена в статье **А. Ю. Прониной**. Ее автор, отталкиваясь от концепции А. Руйе, предполагающей четыре функции фотографии (документ, выражение, инструмент и материал), применяет эту концепцию к фотографии, или фотографии в дизайне, на примере обложек музыкальных альбомов последней трети XX — первых десятилетий XXI в., демонстрируя, как задействуются те или иные функции в зависимости от художественных задач, дизайнерских концепций и возможностей, предоставляемых техническими средствами. Наконец, статья **А. А. Плеханова**, возвращающая нас к периоду 1920–1930-х годов, посвящена генезису популярного в эти годы персонажа советских комиксов Евлампия Надькина. Как показано в статье, образ этого героя комических приключений, болтуна и отчасти трикстера эволюционировал из поэта-графомана, под псевдонимом (*Телеграфист*) *Надькин* присылавшего наивные стихи в дореволюционный журнал «Сатирикон» и с легкой руки А. Т. Аверченко ставшего своего рода мемом в среде журналистов Петербурга — Ленинграда.

Рубрика, завершающая раздел «Статьи», посвящена исследованиям советской архитектуры 1930–1950-х годов и дает широкий взгляд на весь спектр актуальных сегодня архитектуроведческих практик. В фокусе внимания авторов в первую очередь оказываются не архитектурные процессы, происходившие в СССР, а сама наука об архитектуре, ее состояние, тенденции последних лет и возможные перспективы.

Чрезвычайно обширный корпус публикаций 2010–2020-х годов, посвященных советской архитектуре сталинского времени и ее главным представителям, побуждает исследователей задаться вопросом, что же «отличает эту волну интереса от предыдущих — будь то первые опыты реабилитации и изучения советского конструктивизма, предпринятые С. О. Хан-Магомедовым, В. Э. Хазановой и их коллегами, или работы в перспективе истории “тоталитарной архитектуры” — идеалом и наиболее влиятельным образцом которых стала “Культура Два” Владимира Паперного? Предлагают ли новые исследования фундаментальную ревизию истории советской архитектуры — или речь идет об “экстенсивном

развитии”, об углублении, о постепенном и планомерном накоплении знаний с опорой на новые архивы?» (с. 265). Основываясь на наиболее значимых трудах последних лет, авторы рубрики «“Сталинская архитектура”: ревизионистский поворот» обсуждают такие важные проблемы, как эвристический потенциал применения к советскому историко-архитектурному дискурсу постколониальной теории; традиционные и инновационные подходы, которые обещают наибольшее приращение знания, а также саму возможность универсальной исследовательской парадигмы в сегодняшней науке.

Так, статья **Е. В. Конышевой** сосредоточена на анализе современных трендов в изучении истории советской архитектуры 1930–1950-х годов. Обладая собственным многолетним опытом в этой научной сфере, автор систематизирует наиболее перспективные исследовательские стратегии и рассматривает причины происходящих на наших глазах поисков новой методологии. Аргументированный подход, основанный на знании существенного корпуса работ, позволяет Конышевой продемонстрировать ощутимый в настоящее время процесс смещения исследовательской оптики с архитектурно-градостроительных объектов на процессы и контексты и в целом говорить о ревизии знания о творцах советской архитектуры. Автор отмечает, что на первый план современных исследований выходят формы и механизмы государственного регулирования архитектурного творчества, взаимоотношения власти и профессионального сообщества, а также международные коммуникации советской архитектуры в 1930–1940-е годы.

Статья **И. Е. Печёнкина** призвана восполнить одну из существенных лакун в авторефлексии отечественной архитектурной науки и рассматривает проблемы изучения архитектуры сталинских десятилетий на протяжении всей первой четверти XXI в. Автор обозначает основные, в том числе непреодоленные трудности этого исследовательского поля, выделяя среди них терминологические и идеологические аспекты, а также желание вписаться в определенную исследовательскую конъюнктуру. Он выявляет и показывает постепенный переход от политически ангажированных исследовательских концепций к овладению более тонким и дифференцированным инструментарием, позволяющим отказаться от макроисторического подхода в пользу более частных по своей проблематике исследований. Чрезвычайно важными оказываются здесь и поиски вполне серьезной теоретической подоплеки у доктрины «освоения классики», которая долгое время рассматривалась лишь как реакция на властный «заказ», и продолжение полемики о советском ар-деко, и идея двух лиц советской архитектуры — для внутреннего и внешнего потребителя (всемирные выставки), и разговор об отдельных персоналиях.

К отмеченному обоими авторами серьезному направлению архивных исследований принадлежит продолжающая рубрику статья **В. Г. Басса**. Она впервые вводит в научный оборот большой корпус архивных материалов, связанных с подготовкой «Краткого курса истории советской ар-

хитектуры» в 1940—1950-е годы. Причем автор не ограничивается публикацией неизвестных ранее документальных источников, а на основе их анализа реконструирует во многом противоречивую картину внутрицехового взаимодействия представителей московского и ленинградского отделения Академии архитектуры. Рассматривая расхождения московского и ленинградского взглядов и подходов и возникшую ситуацию соперничества авторов, В. Г. Басс выделяет главные пункты преткновения — отношение к наследию конструктивизма, профессиональной преемственности и принципу ансамблевости. На материале локального конфликта, возникшего между московскими и ленинградскими архитекторами в процессе работы над учебником, заказанным «сверху», он выявляет приметы более глубокого антагонизма между московской и ленинградской архитектурными школами.

Проблематику архитектурной рубрики продолжают рецензии на книгу Н. Ю. Молока о Давиде Аркине, написанная **В. Г. Бассом**, и размещенная в соответствующем разделе серия небольших интервью с ведущими специалистами по истории советской архитектуры. В них авторы ряда влиятельных книг и статей последних лет, кураторы выставок, создатели университетских курсов и научно-популярных проектов подхватывают начатое в статьях обсуждение перспектив и актуального инструментария в исследованиях советской архитектуры первой половины XX в., рассуждают о продуктивности идеологической рамки и методологии, связывающей архитектурные процессы с запросами власти, о влиянии институциональной теории и проблематики центра/периферии, о приоритетах микроисторического подхода и о месте советской архитектуры в общемировом художественном процессе.

В разделе «Публикации источников» представлены эго-документы XVII и начала XX в. **В. В. Шишкин** публикует три письма, подписанные королевой Франции Анной Австрийской, извлеченные из российских архивов, предваряя их предисловием, сообщающим о существующих публикациях писем королевы, раскрывающим содержание этих текстов и комментирующим обстоятельства, в которых они были созданы. Иным образом устроен текст **А. В. Геворкяна** и **М. В. Строганова**: отрывки из черновиков В. Г. Короленко, свидетельствующие об отношении писателя к Иоанну Кронштадтскому, обрамляются обширным комментарием, в котором приводятся цитаты из дневников и публицистика Короленко, а также фрагменты творчества самого кронштадтского протоиерея, его сторонников и противников: это позволяет поместить частные суждения писателя о священнике в широкий исторический контекст и наряду с этим реконструировать саму ситуацию творческой работы Короленко.

Раздел «Рецензии», кроме упомянутого выше текста о Давиде Аркине, содержит также рецензии на три англоязычных издания: книгу Хермана Пола об относящихся к разным эпохам концепциях «научной добродетели» (**А. А. Плешков**), книгу Дж. А. Уолклейт о темпоральности музеев (**В. К. Карнаух**) и сборник статей, посвященных образу Медеи в европейском искусстве Нового времени (**М. С. Неклюдова**).

А. Ю. Серегина^{ab}<https://orcid.org/0000-0002-9630-5903>✉ aseregina@mail.ru^a Институт всеобщей истории РАН
(Россия, Москва)^b Санкт-Петербургский институт истории РАН
(Россия, Санкт-Петербург)

Новостные письма в тюдоровской Англии: корреспонденция Элизабет Тэлбот, графини Шрусбери

Аннотация. Статья посвящена истории распространения новостей в раннее Новое время, а именно истории новостных писем (newsletters), предшественников газет, которые в XVI–XVII вв. информировали образованных европейцев о политических событиях. Вплоть до недавнего времени считалось, что интерес к новостным письмам был свойственен лишь мужчинам, поскольку именно они интересовались политическими известиями. Исследования женской эпистолярной культуры последнего десятилетия, однако, показали, что и женщины были в числе потребителей политических новостей. В статье анализируются новостные письма, обращенные к Элизабет Тэлбот, графине Шрусбери (1527–1608), переписка которой сохранилась лучше, чем корреспонденция других женщин тюдоровской Англии. Дошедшие до нас пять новостных писем, написанных для графини Хью Фицуильямом в 1569–1574 гг., содержали внешне- и внутривнутриполитические новости. Анализ писем позволяет заключить, что в 1570-е годы в Англии основным форматом новостных писем были пока еще не обобщенные новостные бюллетени, а письма от клиента к патрону. Новости в них фокусировались на темах, интересовавших адресата, могли уточняться и детализироваться по его/ее запросу. Пример графини Шрусбери показывает, что женщины-аристократки интересовались теми же политическими сюжетами, что и мужчины их семей, и наравне с мужчинами были заказчиками, потребителями и распространителями политических новостей.

Ключевые слова: новостные письма, политические новости, распространение информации, женская переписка, тюдоровская Англия, Элизабет Тэлбот, Хью Фицуильям, Мария Стюарт, Елизавета I Тюдор, религиозные войны во Франции

Благодарности. Статья была подготовлена в рамках проекта РНФ № 24-18-00290 «Женщины в политической культуре России и Западной Европы раннего Нового времени: патронат и сети коммуникаций».

Для цитирования: Серегина А. Ю. Новостные письма в тюдоровской Англии: корреспонденция Элизабет Тэлбот, графини Шрусбери // Шаги / Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 15–38. EDN: AYXFHE.

Поступило 4 сентября 2024 г.; принято 16 апреля 2025 г.

A. Yu. Seregina^{ab}

<https://orcid.org/0000-0002-9630-5903>

✉ aseregina@mail.ru

^a *Institute of World History, Russian Academy
of Sciences (Russia, Moscow)*

^b *Saint Petersburg Institute of History,
Russian Academy of Sciences
(Russia, Saint Petersburg)*

NEWSLETTERS IN TUDOR ENGLAND: THE CORRESPONDENCE OF ELIZABETH TALBOT, COUNTESS OF SHREWSBURY

Abstract. The article is focused on the history of news in Early Modern Europe, namely the history of newsletters — the predecessors of newspapers, which informed Europeans about current political affairs. Until quite recently it was widely accepted that only men read newsletters because they were interested in political events. In the last decade, however, studies of female epistolary culture have demonstrated that women also were part of the newsletters' audience. The article presents an analysis of newsletters sent to Elizabeth Talbot, Countess of Shrewsbury (1527–1608). Her correspondence is much better preserved than letter archives of any other woman of Tudor England. Five surviving newsletters from the Shrewsbury archive were addressed to the Countess by Hugh Fitzwilliam and written between 1569 and 1574. These letters contain domestic political news, as well as news from abroad. Analysis of the letters makes it possible to conclude that in the 1570s the news format available to Englishmen and Englishwomen was not yet a specialized news bulletin but newsletters sent from clients to patrons. In these letters, the news was focused on topics that were of interest to the patrons, and that could be explored in more detail on demand. The case of the Countess of Shrewsbury demonstrates that aristocratic women were interested in the same political topics as were the men of their families, and, like the men, ordered, consumed and disseminated the news.

Keywords: newsletters, political news, news circulation, women's correspondence, Tudor England, Elizabeth Talbot, Mary Stuart, Elizabeth I Tudor, French wars of religion

Acknowledgements. The study has been funded for the Russian Scientific Foundation, project no. 24-18-00290 "Women in the political history of Early Modern Russia and Western Europe: patronage and communication networks".

To cite this article: Seregina, A. Yu. (2025). Newsletters in Tudor England: The correspondence of Elizabeth Talbot, Countess of Shrewsbury. *Shagi / Steps*, 11(2), 15–38. EDN: AYXFHE. (In Russian).

Received September 4, 2024; accepted April 16, 2025

Европа XVI–XVII вв. стала свидетельницей рождения ранее невиданных способов распространения информации, в том числе появления специализированных новостных рассылок, а затем и газет. В начале XVI столетия новости расходились благодаря частной переписке, причем новости внутри- и внешнеполитические оказывались частью обычного обмена информацией, преимущественно семейного и делового характера. К концу XVI в. в континентальной Европе уже появились рукописные новостные бюллетени (*avvisi*), распространявшиеся по подписке. Этот формат распространения новостей первым появился в Венеции и был подхвачен Нидерландами, хотя до появления первых печатных новостных листков и газет пройдет еще несколько десятилетий [Петтигри 2021: 117–120, 183].

В Англии этого периода аналогичных новостных служб не было, как не было еще и профессиональных составителей новостных писем (*newsletters*), оказывавших услуги провинциальным дворянам, — такие авторы появятся только в конце 1620-х годов [Levy 1982; Cust 1986]. До этого новости в Англии распространялись исключительно в переписке с друзьями и родственниками. В таких письмах политические новости соседствовали с личной информацией, однако постепенно в конце столетия появился формат собственно новостного письма.

Долгое время было принято считать, что политические новости, их составление, циркуляция и потребление были уделом мужчин, тогда как на долю женской переписки оставались личные и семейные новости [Atherton 1999: 49–50]. В начале нынешнего столетия это представление было поставлено под сомнение. Посвященные английским аристократкам работы убедительно продемонстрировали политические функции систем патроната, которые часто оказывались в женских руках, расширив тем самым область политического применительно к раннему Новому времени [Земон Дэвис 2015; Harris 2002; Mears 2004; Daybell 2011; Akkerman, Houben 2014]. Исследование эпистолярной культуры XVI–XVII вв. показало, что женщины-аристократки также активно участвовали в распространении политических новостей [Daybell 2006: 152–156; Daybell 2011; Серегина 2021]. Тем не менее и сейчас в работах, посвященных циркуляции политических новостей, по умолчанию рассматриваются новости, создававшиеся, распространявшиеся и потреблявшиеся мужчинами, особенно если эти новости приходили из-за рубежа [Raymond, Moxham 2016].

Изучение женских сетей коммуникаций в целом и распространения новостей в рамках женских сетей патроната в частности сталкивается с проблемой сохранности корреспонденции. Письма женщин потомки хранили гораздо реже и хуже, нежели послания мужчин, так что выявление комплексов женских писем само по себе — большая удача. Важнейший архив такого рода применительно к Англии раннего Нового времени — это корреспонденция Элизабет Тэлбот, графини Шрусбери, лучше известной потомкам под своим девичьим именем Бесс Хардвик.

Переписка Бесс Хардвик давно привлекала внимание исследователей, а в последнее десятилетие их работу существенно облегчило появление электронной публикации всех известных на данный момент писем, составленных или полученных ею [Letters 2013–2014]. В публикации насчитывается 242 письма (234 — в первоначальной публикации 2013 г., к которой в 2014 г. было добавлено еще восемь) из 19 архивных коллекций Великобритании и США.

Издание полного комплекса писем Бесс Хардвик вызвало к жизни новые публикации. Графиня Шрусбери и ранее становилась героиней отдельных биографических исследований [Rawson 1910; Lovell 2009], теперь разным аспектам жизни ее семьи посвящают конференции и коллективные монографии [Hopkins 2019]. Тем не менее остаются и темы, почти не затронутые вниманием ученых или рассмотренные поверхностно. В данной статье речь пойдет о новостных письмах, обнаруженных среди прочих посланий, обращенных к графине Шрусбери. Изучавший корреспонденцию Бесс Хардвик Джеймс Дейбелл отметил адресованные ей новостные письма, однако не рассматривал их в контексте всей переписки Бесс — она не была ему еще доступна во всем своем объеме [Daybell 2004: 23–24]. Кроме того, он не рассматривал данную корреспонденцию в связи с историей распространения новостей вообще и зарубежных новостей в частности. Исследование новостных писем, адресованных графине Шрусбери, позволит понять, как именно развивались newsletters, как выглядели первые образцы посланий этого жанра, а также определить роль женщин-аристократок в потреблении и распространении новостей в Англии раннего нового времени.

Элизабет (Бесс) Хардвик (1522/1527–1608)¹ — дочь мелкого дворянина из Дербишира, одна из самых богатых и влиятельных женщин Англии XVI в. Своими богатством и известностью Бесс была обязана хорошо спланированным замужествам. В 1543 г. родные выдали ее замуж за молодого дворянина Роберта Барлоу. Он умер в 1544 г., оставив Бесс небольшое наследство. В 1547 г. Бесс вступила во второй брак с сэром Уильямом Кэвендишем (ум. 1557). Он был придворным — канцелярием королевских покоев. В этом браке Бесс стала матерью восьми детей, а после смерти супруга унаследовала значительное состояние. Вскоре — в 1558 г. — она вышла замуж за сэра Уильяма Сент-Ло (ум. 1565), дворянина королевской опочивальни. Сент-Ло принадлежал к числу доверенных людей королевы Елизаветы. Благодаря третьему браку Бесс и сама занимала придворную должность (в 1559–1560 гг.), завела знакомства среди самых близких к королеве людей. Овдовев в третий раз, Бесс получила все состояние бездетного мужа. В 1568 г. она вышла замуж в четвертый раз, за богатейшего графа Англии — своего ровесника, незадолго до того овдовевшего Джорджа Тэлбота, графа Шрусбери (1527–1590). Поначалу этот брак, как и все предыдущие

¹ Биографические данные приводятся по [Goldring 2004; Bryson 2019].

браки Бесс, был удачным, но к концу 1570-х годов отношения между супругами Шрусбери испортились настолько, что они перестали жить вместе. В 1590 г. граф умер, и Бесс получила свою вдовью долю. Она почти на 20 лет пережила супруга.

Графиня Шрусбери возглавляла большую, политически влиятельную клиентелу. Ей и ее мужу королева доверяла настолько, что предоставила их гостеприимству находившуюся под домашним арестом в Англии Марию Стюарт — беглую королеву Шотландии (1568—1585). Политические устремления Бесс не ограничивались желанием заслужить благосклонность Елизаветы, но распространялись даже на корону. Она устроила брак своей дочери Элизабет с Чарльзом Стюартом — младшим братом Генри Дарнли (второго супруга Марии Стюарт и отца Якова VI). Родившаяся у молодой пары дочь Арабелла, которую после скорой смерти обоих родителей воспитывала Бесс, была кузиной Якова и имела права на английский и шотландский престолы.

Приближенная королевы, дама с большими политическими амбициями, деловыми и культурными интересами должна была интересоваться новостями, и это обстоятельство отражено в ее корреспонденции. Среди полученных графиней в конце 1560-х и начале 1570-х годов посланий обнаружено несколько новостных писем, т. е. специализированных новостных подборок.

Автор новостных писем подписывался именем Хью Фицуильям. В Англии XV—XVI вв. было несколько семей с такой фамилией, принадлежавших к большому и разветвленному клану. Его представители жили в Йоркшире, Ноттингемшире и на юге Англии. В источниках упоминается несколько членов этого клана по имени Хью, так что издатели писем Бесс Хардвик не сумели идентифицировать автора. Однако обоснованное предположение все-таки можно сделать.

Наиболее вероятным корреспондентом Бесс был уроженец Северного Йоркшира Хью Фицуильям из Хеддлси (ок. 1534 — до 1576) [Hasler 1981]. Согласно составленной им самим генеалогии, он происходил от сэра Джона Фицуильяма из Спротсборо, семья которого владела обширными землями в графстве. Хью, впрочем, был представителем младшей ветви и не мог похвастаться большим состоянием. В юности он служил в свите своего дальнего родственника, Уильяма Фицуильяма, графа Саутгэмптона [Bindoff 1982]. Неизвестно, кто был патроном Хью Фицуильяма, однако позднее (в 1566 г.) в письме, обращенном к королеве, он напоминает, что служил ей еще в годы правления ее сестры Марии [State Papers Foreign 1871: 130]. Возможно, он состоял в свите принцессы Елизаветы. В таком случае вполне вероятно, что его знакомство с сэром Уильямом Сент-Ло и его супругой Элизабет (урожд. Хардвик) восходит именно к этому периоду или же к началу правления Елизаветы I (т. е. к концу 1550-х годов).

В 1566 г. Хью Фицуильям оказался в Париже, в свите английского посла сэра Томаса Хоби². Летом 1566 г. Хоби скончался, и Фицуильяму пришлось выполнять обязанности дипломатического агента при французском дворе вплоть до января 1567 г., когда в Париж прибыл новый посол сэр Генри Норрис³. Сохранилось более десятка писем Фицуильяма из Парижа, адресованных королеве Елизавете I, но чаще всего ее государственному секретарю сэру Уильяму Сесилу. В этих письмах Фицуильям жалуется на безденежье и требует либо компенсировать ему расходы, либо отозвать в Англию. Но помимо жалоб письма, как и полагается корреспонденции дипломатического агента, сообщали политические новости.

Фицуильям явно имел контакты среди французских гугенотов, так как в его письмах много говорится о действиях адмирала Гаспара де Колиньи и его сторонников. Кроме того, наш автор уделял большое внимание новостям из Нидерландов, где как раз начинался конфликт между партией Вильгельма Оранского и сторонниками короля Филиппа II Испанского [State Papers Foreign 1871: 111, 119–121, 123, 133, 150, 156]. Был Фицуильям в курсе и прочих событий, разворачивавшихся вдалеке от него: так, сохранившееся письмо его родственника Томаса Фицуильяма свидетельствует о пересылке Хью в Париж новостных писем, возможно, из Антверпена и Венеции [Ibid.: 91], однако новости упоминаются лишь постольку, поскольку они могли иметь значение для развития ситуации во Франции и/или Нидерландах — например, слухи об осаде Меца императорской армией, известия о подготовке испанской армии, о венгерской кампании османской армии, сообщение о смерти султана Сулеймана I и донесения о готовящемся мире в Венгрии. Комментируя последние, Фицуильям отметил, что с исчезновением непосредственной угрозы нападения турок главный европейский конфликт переместится на запад, в Нидерланды и Францию [Ibid.: 133, 139, 143, 156–158].

Как мы увидим дальше, именно такой фокус характерен и для новостных писем, которые получала графиня Шрусбери. Тематически они очень похожи на письма Хью Фицуильяма из Парижа и соответствуют его источникам информации; это позволяет предположить, что именно он и был корреспондентом графини. Вернувшийся на родину Фицуильям остро нуждался в покровительстве: королева лишь частично компенсировала ему понесенные в Париже расходы, и он был в долгах [State Papers Foreign 1871: 139]. Кроме того, Елизавета рассердилась на него за резкие высказывания в адрес Сесила, которые Фицуильям позволил себе в письме к ней, так что и благосклонности королевы он лишился [Ibid.: 133].

² Сэр Томас Хоби (1530–1566), английский дипломат, посол в Священной Римской империи (1550–1552) и во Франции (1566).

³ Сэр Генри Норрис (1525–1601), придворный и дипломат, посол во Франции в 1567–1570 гг.

Новым патроном Фицуильяма стала Бесс Хардвик. В начале 1568 г. она вышла замуж за графа Шрусбери. Замужество означало, что Бесс должна была покинуть королевский двор. На протяжении следующих 40 лет графиня Шрусбери жила преимущественно в Дербишире и Йоркшире, вдали от столицы и от двора, а соответственно, и от новостей. Ей нужна была своя новостная служба. Именно в этом качестве и мог быть ей полезен Хью Фицуильям. Известные нам новостные письма Фицуильяма охватывают период между январем 1569 г. (letter 164) и 1574 г. (letter 27)⁴, однако нет оснований считать, что сохранились все его послания графине. Переписка обрывается в феврале 1574 г. Возможно, причиной тому стала смерть Хью Фицуильяма. Точная дата ее не определена. Известно лишь, что он умер в промежутке между февралем 1574 г. и февралем 1576 г.: Хью Фицуильям был членом Палаты общин от города Питерборо в парламенте 1572 г., но на второй сессии этого же созыва в феврале 1576 г. Питерборо представлял уже другой депутат [Hasler 1981].

Сохранились пять писем Хью Фицуильяма графине Шрусбери. Письмо 1 датировано 23 (?) января 1569 г. (дата повреждена) (letter 164), письмо 2 — 28 июля 1570 г. (letter 25), письмо 3 — 31 августа 1570 г. (letter 170), письмо 4 — 21 сентября 1571 г. (letter 26) и письмо 5 — 3 февраля 1574 г. (letter 27). Письма 2, 4 и 5 хранятся в Фолджеровской Шекспировской библиотеке (Вашингтон), в фонде семей Тэлбот и Кэвендиш⁵, а 1 и 3 — в собрании бумаг семьи Тэлбот в библиотеке Ламбетского дворца (Лондон)⁶.

Письмо 1 содержит небольшие повреждения — в нем утрачен правый нижний угол третьего листа вместе с подписью, поэтому в каталоге библиотеки Ламбетского дворца авторство Хью Фицуильяма не указано. Джеймс Дейбелл следовал указаниям архивиста Ламбетского дворца: в его статье письмо 1 также значится посланием неизвестного составителя новостных листовок [Daybell 2004: 23]. Однако составители электронной публикации писем Бесс Хардвик уверенно указали на Хью Фицуильяма как на автора письма 1 (letter 164). Действительно, сопоставление изображений пяти писем позволяет увидеть сходство почерка во всех случаях и подтвердить вывод об авторстве Фицуильяма.

Все письма отправлены из Лондона в одну из резиденций Бесс — в Татбери (1) или Чатсуорт (2, 3, 4), в последнем (5) место пребывания графини не указано. Первые три письма (1, 2, 3) длиннее, они состоят из трех страниц (т. е. одного листа бумаги, заполненного с двух сторон уборым почерком, и еще одного листа, заполненного наполовину, лишь с одной стороны). Два последних письма (4, 5) поместились на двух сторонах одного листа.

⁴ Здесь и далее в ссылках на письма используется их нумерация, принятая в электронной публикации ее писем.

⁵ Folger Shakespeare Library. Cavendish-Talbot MSS, X.d.428 (28–30).

⁶ Lambeth Palace Library. Talbot Papers. MS 3196, p. 221–224; MS 3206, p. 454–568.

Адресат письма указан на отдельном листе. Письма адресованы «благороднейшей графине Шрусбери»⁷. Лишь в последнем письме адресат обозначен как «добрая госпожа, миледи Шрусбери»⁸. Во всех письмах текст структурирован одинаковым образом: каждый блок новостей занимает отдельный параграф. Сообщения из-за границы и из Англии не перемешиваются, а идут друг за другом, в произвольном порядке: письмо может начинаться как с иностранных, так и с английских новостей, хотя чаще первыми приводятся именно известия из-за пределов страны.

Содержание писем Фицуильяма позволяет судить о его источниках информации, а также и об их относительной ценности для участников переписки. В письме 1 он сообщает графине Шрусбери:

...немногое из того, что я вижу собственными глазами, достойно описания, и потому я вынужден сообщать то, что слышу. Я пишу о том, что слышу из заслуживающих доверия источников, в противном случае я и вовсе не писал бы, так что если я и ошибаюсь, это простиительно⁹.

Как мы видим, предпочтительнее всего оказываются свидетельства автора письма, а в их отсутствие — слова заслуживающих доверия лиц. Достоверную информацию слышат: в XVI столетии из всех органов чувств слух считался наименее подверженным искажениям, происходящим от плотских страстей. Считалось, что именно услышанная информация лучше всего усваивается и надолго запоминается, поэтому школьникам и студентам читали лекции, а к прихожанам обращали проповеди о вероучении [McDermott 2013: 178–179]. В письмах Хью Фицуильяма многие блоки новостей вводятся фразой «я слышу» (*I heare*) (letters 164, 170) либо, при желании дистанцироваться от сообщаемого, конструкциями «сообщают» (*report is*) или «говорят» (*they sai; the saying is*) (letters 164, 26).

Есть в письмах и слухи. Стоит, однако, отметить, что в посланиях нет *rumours*, т. е. слухов, синонимичных сплетням, ведь они недостойны распространения. Фицуильям использует термин *brute* (letters 164, 25). Это слово пришло из средневекового нормандского диалекта (*brut*) и является прямым аналогом французского *bruit* 'слух'. Англо-нормандский язык оставался языком права в елизаветинской Англии. Этим словом обычно обозначалась неподтвержденная, хотя и необязательно недостоверная информация. Именно в таком смысле это понятие употребляет и Фицуильям.

Услышанная им информация может восходить к рассказам очевидцев, или же такие рассказы могут служить способом проверки слухов. Так, в письме 1 Фицуильям сообщает о намерении примирившихся между собой королей Швеции и Дании отправить военную помощь Вильгельму

⁷ Letters 164, 170, 25, 26: «To the right honorable the Countess of Shrevesbury [sic!].»

⁸ Letter 27: «To my L. of Shrovesbury [sic!] her good Ladyship».

⁹ Letter 164: «I wolde be Lothe to write, by cause there is so smale certaynetie in occurency but seing I am bounde to write; it is but smale that I see with my owne eyes, that is worthe writing; and therefore I am forced to supplye by that I do heare; which I write as I heare by credible reporte; other wyse I sholde not write at all; and therefore, if I do erre, it is pardonable».

Оранскому. Сама новость вводится оборотом «говорят» (*the saing is*), а в конце добавлено: «...что подтверждено вернувшимися оттуда [из Нидерландов] людьми, заслуживающими доверия»¹⁰.

Однако новости, которые Фицуильям «слышал» и которыми делился с графиней Шрусбери, гораздо чаще были пересказом новостей прочитанных (самим автором или его доверенными лицами). В посланиях Фицуильяма есть прямые указания на это. Он упоминает прибытие почты из Франции (letters 164, 26) и из Испании (letter 25). По всей видимости, речь идет о письмах, доставленных придворным. Так, в письме 1 Фицуильям сообщает: он пока не слышал, «что доставили ко двору почтой в понедельник и вчера» (letter 164). При этом речь не идет о переписке послов с государственным секретарем и с самой королевой — к этой информации Фицуильям доступа не имел, о чем свидетельствует простое сопоставление его писем с посланиями в Лондон английского посла в Париже сэра Генри Норриса [State Papers Foreign 1874]: сообщаемые двумя авторами новости не совпадают ни тематически, ни содержательно. Скорее всего, Фицуильям получал информацию из писем английских дворян, находившихся во Франции, но не при французском дворе, или в Нидерландах.

Кроме того, Фицуильям читал и венецианские новостные письма (*avvisi*) — рукописные подборки новостей, которые рассылались заказчикам по подписке. Так, в письме от 31 августа 1570 г., говоря об известиях о нападении турок на Кипр и венецианскую Далмацию, он особо указывает, что об этом «написано», и упоминает дату 28 августа 1570 г. (letter 170), которая, вероятно, относится не к времени составления и отправки *avviso* — за четыре дня доставить письмо из Венеции в Лондон было невозможно — а к дате получения новостей в Лондоне. Временной зазор между получением новости и отправкой письма графине Шрусбери может означать, что Фицуильям пересказывал содержание новостного листа, который он получил из вторых рук и сам не являлся подписчиком.

В письменном виде циркулировала и другая важная информация, к которой Фицуильям имел или стремился получить доступ. Важные политические документы расходились в рукописях, порой прежде, чем их опубликуют как печатные памфлеты. Чаще же они просто распространялись в кругу хорошо информированных друзей. Так, вскоре после ареста герцога Норфолка в 1570 г. тот составил письменное признание, обращенное к королеве. Этот документ был скопирован и распространялся в рукописном виде. В письме 2 (от 28 июня 1570 г.) Фицуильям отмечает: это признание «побывало у руках у многих, но я пока его не видел»¹¹.

В другой раз ему удалось быстро получить нужный документ. В августе 1570 г. он писал графине:

Я прилагаю к этому письму условия мира, заключенного и провозглашенного по всей Франции, на французском языке, потому

¹⁰ Letter 164: «which is affirmed by suche credible persons as commethe from thence».

¹¹ Letter 25: «it hath come to divers mens handes, but yet I haue not sene it».

что пока их невозможно найти на английском, переведенными и напечатанными¹².

Речь идет о Сен-Жерменском мире, завершившем так называемую Третью религиозную войну во Франции. Он был заключен 8 августа 1570 г. и зарегистрирован Парижским парламентом 11 августа, после чего вошел в силу и был обнародован. Как мы видим, потребовалось 20 дней, чтобы его содержание стало известно на другом берегу Ла-Манша, причем сначала только среди придворных, знавших французский язык.

Очевидно, что Фицуильям относился к своим обязанностям информатора ответственно и стремился перепроверить по возможности источники сведений. Но это не избавляло его от пристрастности. Информацию он продолжал получать от протестантов — французских гугенотов и англичан, служивших у Вильгельма Оранского. Поэтому сообщаемые им сведения о гугенотах и действиях Вильгельма вполне надежны, тогда как новости о действиях французского короля, королевы-матери и других политиков часто передают сплетни, ходившие среди протестантов и отражавшие, скорее, их желания, нежели действительность. Например, упоминавшаяся выше новость о направлении в Нидерланды на помощь восставшим против Филиппа II протестантам войск из Скандинавии была неверна. Попытка двух скандинавских монархов заключить мирное соглашение в конце 1568 г., на которую, несомненно, ссылались информаторы Фицуильяма, не удалась, и военные действия между Данией и Швецией продолжались. Фредерик II, король Дании, был заинтересован в сохранении хороших отношений с Филиппом II Испанским, поэтому хотя он и называл Вильгельма Оранского «братом», помощь ему оказывать не спешил [Lockhart 2004: 98–99].

В письме, написанном в январе 1569 г., Фицуильям пересказал слух — явно пришедший от гугенотов, надеявшихся на скорую победу принца Конде, — «что королева-мать и кардинал Лотарингский попадут в ту самую ловушку, в которую сами хотели поймать принца Конде и адмирала»¹³. В феврале 1574 г. он сообщал: «...королева-мать больна и беспокоится за своего сына, короля польского, который до сих пор был пленником в Германии и лишь сейчас освобожден за выкуп»¹⁴.

Все эти известия представляют собой пересказ недостоверных известий/слухов и свидетельствуют об отсутствии у Фицуильяма информаторов при французском дворе — или хотя бы знакомых с новостями, которые сообщал в Лондон английский посол.

¹² Letter 170: «I haue sent you herein enclosed the articles of peaux concluded and proclaimed through all ffrance, in ffrenche by cause thei be not at this howre to be had in Englishe, which be translated and in printing».

¹³ Letter 164: «that bothe queen mother and the cardinall of Lorayne be both taken in the same trappe that thei thoughte to haue taken the prince of Conde and the Admirall with».

¹⁴ Letter 27: «queene mother is sicke and in a frensy for her son the King of Poland that hath bin Kepte prisoner in Germany till now of late that he is released by composition».

В письмах Фицуильяма представлены и внешне-, и внутривнутриполитические новости, примерно в одинаковом объеме, однако распределяются они неравномерно. В письмах 1 и 2 доминируют известия из-за границы, в письмах 3 и 4 — «домашние» новости, а в письме 5 они примерно уравновешены, причем во всех случаях поданы вперемешку.

Новости, которые условно можно было бы назвать внешнеполитическими, касаются в основном нескольких соседних стран. Из них наибольшее внимание Фицуильям предсказуемо уделил Франции — а точнее, Третьей религиозной войне (1568—1570). Он посвятил почти четверть письма 1 (letter 164) описанию ситуации во Франции в ноябре — декабре 1568 г.: войска протестантов под командованием Конде¹⁵ и Колиньи¹⁶ двигались навстречу отрядам Вильгельма Оранского¹⁷ и герцога Цвайбрюккена¹⁸ из долины Луары в сторону Бургундии. Королевская армия, которую вел герцог Генрих Анжуйский, стремилась им помешать. Зимой активных сражений не происходило, обе стороны маневрировали, ожидая оттепели [Holt 1995: 66—75].

Во Франции большие волнения ради того, чтобы армия принца Конде соединилась с отрядами принца Оранского, так что король разделил свои силы. Герцогу Анжуйскому предстоит остановить продвижение принца Конде, а король собирает силы против принца Оранского и герцога Цвайбрюккена, которым в понедельник уже удалось объединиться. Король в больших раздумьях относительно назначения командующего войсками против принца Оранского, потому что герцог Альба предложил королю свои помощь и дружбу, если тут назначит командующим герцога д'Омаля¹⁹. Четыре маршала Франции противятся этому, так что месье де Монморанси²⁰, старший из четырех, стоит на

¹⁵ Луи де Бурбон, принц Конде (1530—1569), младший брат Антуана де Бурбона, короля Наваррского, лидер французских протестантов и командующий их отрядами с начала религиозных войн (1562 г.). Погиб в битве при Жарнаке (март 1569 г.).

¹⁶ Гаспар де Колиньи, сеньор де Шатильон (1519—1572), адмирал Франции и лидер гугенотов, возглавил их армию после гибели Конде. Убит в Варфоломеевскую ночь.

¹⁷ Вильгельм, принц Оранский (1533—1584), лидер голландских протестантов, осенью 1568 г. с войсками вторгся на территорию Восточной Франции.

¹⁸ Вольфганг (1526—1569), герцог (пфальцграф) Цвайбрюккенский (1532—1569), лютеранин и офицер с большим военным опытом, приобретенным во время религиозных конфликтов в Священной Римской империи в 1550-е годы, а затем — во время войны с Турцией в 1566 г. В 1569 г. привел на помощь гугенотам 14 000 рейтаров, нанятых на деньги, выделенные Елизаветой Английской. Погиб в сражении в Бургундии.

¹⁹ Клод д'Омаль (1526—1573), третий сын Клода Лотарингского, герцога де Гиза, герцог Омальский, маркиз де Майенн. Наследственный губернатор Бургундии в период несовершеннолетия племянника, Генриха де Гиза, управлял также Шампанью и в этом качестве отражал вторжение Вильгельма Оранского и герцога Цвайбрюккена в 1568—1569 гг. Погиб при осаде Ла-Рошели.

²⁰ Герцог Франсуа де Монморанси (1530—1579), старший сын коннетабля Франции Анна де Монморанси, маршал Франции, в религиозных войнах — умеренный католик, сторонник партии «политиков», защитник религиозного мира. Двоюродный брат лидера гугенотов Гаспара де Колиньи, матерью которого была Луиза де Монморанси.

страже в лагере герцога Анжуйского, а его брат Дамвиль²¹, еще один из четырех, — в лагере короля. По праву они должны бы вести армию, но из-за того что они — двоюродные братья адмирала, им не доверяют и не вверили им командование, и все это доставляет большое неудовольствие королю²².

Поступки и мотивации лидеров протестантов описаны корректно, однако действия командиров королевской армии переданы с большими неточностями. Так, Фицуильям упоминает об армии герцога Анжуйского и армии короля. Но Карл IX не участвовал в кампании и не командовал войсками. Другая католическая армия находилась в Бургундии и прикрывала восточные границы, но ею командовал не король, а Клод Лотарингский, герцог д'Омаль, губернатор Бургундии. Конфликт королевских маршалов случился вовсе не из-за герцога д'Омаля. В тексте Фицуильяма угадываются отзвуки реальной ссоры Екатерины Медичи, желавшей назначить сына, Генриха Анжуйского, командующим королевскими армиями в отсутствие в стране коннетабля с тремя из четырех маршалов: Монморанси, Вьейвиль²³ и Дамвиль отказались служить под началом 17-летнего юноши. Лишь четвертый, Гаспар де Таванн²⁴, находился в армии вместе с герцогом Анжуйским.

Как мы видим, события, происходившие среди королевских советников, переданы у Фицуильяма с большими искажениями. Вероятнее всего, его источники находились среди гугенотов. От них Фицуильям узнал о содержании послания принца Конде Карлу IX — его условиях заключения мира, приведенных в письме 1 (январь 1569 г.):

В письме, пришедшем в понедельник, сообщается, как говорят, что принц Конде послал великого конюшего²⁵ к королю со следующим посланием и условиями мира, а именно если тот передаст им в руки свою мать, изгонит дом Гизов из Франции, публично разрешит исповедание веры во всех французских владениях

²¹ Анри де Монморанси-Дамвиль (1534–1614), брат Франсуа де Монморанси (см. сноску 20), сторонник партии «политиков», маршал Франции, губернатор Лангедока, после смерти брата — герцог Монморанси, с 1593 г. коннетабль Франции.

²² Letter 164: «In ffrance there is great sturre to let the Prince of Connde to ioyne with the Prince of Orange, so that the Kinge devydeh his force. The duke of Anioy to stop the passage of the Prince of Connde; and the King is making power against the Prince of Orange, and the duke of Swebrugh which be alre dy ioynd on monday was fortene; The King is muche trobeled in pointing his generall against the Prince of Orange; for yat the duke of Alva offereth the King greate ayde and frendshipp if he will make duke Domale his generall; and the .iiij. marshalles of ffrance doth resiste it; in so muche as Monsieur Momerancy the chife of the .iiij. standeth vpon his garde in the duke of Anioyes campe, and Damvile his brother a oth of the .iiij. standeth of his garde in the Kinges campe, who by right oughte to haue the bading of the army but by cause thei be cosen Germans to the Admirall thei be mistred and denyd the place; which semethe to be no smale discontentement to the King».

²³ Франсуа де Сепо, сеньор де Вьейвилль (1509–1571), маршал Франции.

²⁴ Гаспар де Со, сеньор де Таванн (1509–1573), маршал Франции.

²⁵ Клод Гуффье, герцог де Роанне (1501–1570), великий конюший Франции (Grand Équier) с 1546 г.

и т. д., то на этих условиях он готов выслушать предложения мира. Ведь он был и остается более склонным к миру, нежели к войне, если только может достичь его разумными средствами, чего он до сих пор не мог добиться. Он никогда не желал отомстить за личные оскорбления или в настоящий момент не требует этого, но заботится только о деле Божиим и общем благе, и потому, если король откажется от этого мирного предложения, он (если будет на то воля Бога) прибудет в Париж до конца марта с тридцатью тысячами всадников и пятьюдесятью тысячами пехотинцев, чтобы изложить доводы в большом дворце в Париже²⁶.

В другом письме Фицуильям сообщил о продвижении адмирала Колиньи, который после понесенных протестантами в 1569 г. поражений сумел консолидировать их силы и повел войска на север. Фицуильям фиксирует ситуацию лета 1570 г., когда Колиньи достиг Монтаржи и мог угрожать столице, принуждая тем самым короля вести переговоры о мире (letter 25). К следующему письму (от 31 августа 1570 г.) Фицуильям приложит и условия только что заключенного Сен-Жерменского мира (letter 170).

Особое внимание Фицуильям уделяет событиям в Ла-Рошели, заставляя предположить, что хотя бы часть его информации исходила именно оттуда. В связи с Ла-Рошелью он рассказывает о военных столкновениях: так, в июле 1570 г. он пишет о захвате ларошельцами солеварен, о расправе над пленными итальянцами — королевскими солдатами из отряда Пьетро Строщи²⁷ — и о ранении протестантского «губернатора» Ла-Рошели Франсуа де Ла Ну²⁸:

В Ла-Рошели, говорят, протестанты победили солдат короля и захватили остров Бруаж и другие места, где делают соль, и предали мечу всех итальянцев числом в три тысячи, а своим соотечественникам они позволили удалиться. А месье Де Ла Ну (кото-

²⁶ Letter 164: «by him of Saturday it is reported he broughte worde that the Prince of Conde hade sente the great Master of the horse to the King with this message; and covenantes of peax that is to say, yf he wolde deliver his mother in to their handes, to banishe the howse of Guyse quyte out of ffraunce, and to permitte and pupulishe through the dominions of all ffraunce the religion; et cetera on this condition he was contented to harken to peax; for that he is and ever hath bine more inclined to peaux than to warre, if he colde by any reasonable meanes optayned it, which hitherto he colde never optayne; for he never was desirous to revenge any private iniuries, or at this present requirethe it; but godes quarrell and the publike welthe; and therefore if the King refuse this offer of peaux, he will (god permitting) comme to paris before the last day of marche nexte and reason the matter in the great pallece in paris; with .xxx.ml horsemen and .lx.ml footemen».

²⁷ Филиппо ди Пьеро Строщи (1541–1582), сын изгнанника из Флоренции, генерал-полковник французской армии, воевал с гугенотами, участвовал в осаде Ла-Рошели.

²⁸ Франсуа да Ла Ну (1531–1591), гугенот, офицер армии принца Конде, который назначил его оборонять Ла-Рошель. Летом 1570 г. был тяжело ранен в руку при осаде Фонтенэ; руку пришлось ампутировать, а хирург из Ла-Рошели сделал ему впоследствии протез, из-за которого де Ла Ну прозвали «Железная рука».

рый был лейтенантом [Конде] и командиром протестантов) потерял руку. О нем сильно сожалеют, так как его жизнь в большой опасности²⁹.

Упоминание о Ла-Рошели и де Ла Ну мы встретим еще раз в феврале 1574 г. Рассказывая о восстании гугенотов и начале очередной войны, Фицуильям просто перечисляет восставшие провинции, но Ла-Рошель и ее командующий заслужили отдельное упоминание:

Ла-Рошель готова к обороне и приняла в своих стенах месье де Ла Ну вместе со многими храбрыми дворянами, прибывшими защищать ее. Протестанты провинций Лангедок, Дофине и Наварра восстали против короля и взялись за оружие³⁰.

Кроме де Ла Ну, по имени упомянут только граф де Монтгомери, который собрался устроить восстание в Нормандии: «...граф Монтгомери отправился поднять протестантов в Брайн»³¹. Габриэль де Лорж, граф де Монтгомери³², был хорошо известен англичанам: после Варфоломеевской ночи он вместе с женой и детьми бежал в Англию, где был принят при дворе. Фицуильям должен был видеть его в Лондоне.

Судя по характеру описаний французских новостей, Фицуильям полагался, скорее, не на новостные письма — на них по тону похожи только известия 1574 г., но на сообщения известных ему людей — гугенотов или англичан-добровольцев, людей не высокопоставленных и не слишком хорошо информированных.

Сообщения из Нидерландов, при всей важности этого направления для Англии, подробно не описываются. В письмах упоминаются только испанские губернаторы и командующие, причем в ситуациях, которые как-то касаются Англии.

Так, в 1569 г. Фицуильям писал о прибытии в Лондон посланника герцога Альбы, который собирался просить Елизавету о возвращении иму-

²⁹ Letter 25: «At Rochell thei say the Protestantes haue prevaled greatly against the King, and hath taken the Isle of Burwage, and other places wheare all the Baie salte is made; and hath put to the sword all the Italians to the nombre of .iij.ml and their owne contrimen thei haue suffered to departe, and monsieur delano hath loste his arme (which was the levetenant and the leader of that intrprise of the protestantes parte; for whom thei do make great lamentation, being in great danger».

³⁰ Letter 27: «That Rochell standethe vpon their gard and hath received monsieur Delano in the towne with many lustie gentilmen for their defence; and that the protestantes of langwidock provence dolyne and Navarre doth withstand the king; and continueth in armes».

³¹ Letter 27: «That Conte Montgomery is gone to sturre vp the Protestantes in Brayne wheare his land dothe laye». Брайн здесь — западное побережье полуострова Котантен, современный французский департамент Манш.

³² Габриэль де Лорж, граф де Монтгомери (1530–1574), придворный, на турнире 1559 г. случайно убил французского короля Генриха II. Офицер армии гугенотов, в 1572–1574 гг. жил в Англии. В 1574 г. высадился с войском в Нормандии, был захвачен в плен и казнен в Париже.

щества испанцев и испанской казны³³. Посланник не назван по имени; то был Чаппоне Вителли, граф Четона³⁴. Его возвращение в Нидерланды из Испании Фицуильям описал в 1571 г., уже после знакомства английского двора с Вителли (letter 26).

Упомянул Фицуильям и нового губернатора, герцога Мединасели (letter 26)³⁵, который вместе с командующим армией в Нидерландах герцогом Альбой должен был управлять провинциями с конца 1571 г., а позднее — и о доне Луисе де Рекесенсе (letter 27)³⁶.

Кроме того, он рассказывал и о подготовке кораблей и вооруженной свиты, которая должна была сопровождать жену Филиппа II, Анну Австрийскую, на пути в Испанию летом 1570 г. Поскольку шторм в Северном море мог вынудить флотилию зайти в английскую гавань, с Елизаветой I согласовали возможный прием испанской королевы. Елизавета, в свою очередь, отдала своим адмиралам приказ собрать корабли почетного сопровождения на тот случай, если бы Анну Австрийскую и в самом деле пришлось сопровождать из английского порта (letters 25, 170).

О военных действиях в Нидерландах Фицуильям почти не говорит. Лишь в 1569 г. он упомянул отказ гарнизона Маастрихта передать крепость испанцам Альбы, пока ему не уплатят за службу, причем эта новость следовала за информацией о прибытии посланника Альбы, уже знакомого нам Вителли (letter 164). Связь между событиями — конфискацией корабля с испанской казной в английском порту и проблемами у герцога Альбы — очевидна. В письме от 3 февраля 1574 г. Фицуильям упоминает осаду Миддлсбурга в Зеландии (letter 27). Город и правда сдался Вильгельму Оранскому всего через пару недель после отправки этого послания. Под Миддлсбургом присутствовал довольно большой контингент английских добровольцев. Таким образом, и здесь Фицуильям пишет об английских делах.

Подобным же образом на английских делах, а точнее на делах, связанных с Марией Стюарт, сфокусированы и упоминания Шотландии. В 1570 г. Фицуильям рассказывал графине Шрусбери о приезде месье де

³³ В декабре 1568 г. в английскую гавань, спасаясь от непогоды, зашло испанское судно, на котором перевозили деньги для оплаты армии герцога Альбы. Елизавета I приказала задержать корабль и взять всю сумму (около 85 000 фунтов серебром) себе. В ответ на это враждебное действие герцог Альба приказал конфисковать имущество английских купцов в Нидерландах. Лондон ответил конфискацией имущества испанцев в Англии. Лишь в начале 1569 г. начались переговоры с целью уладить дипломатический конфликт. Хью Фицуильям в одном из своих писем упоминает прибытие посланника герцога Альбы. Но полностью восстановить хорошие отношения так и не удалось [Hammer 2003: 81].

³⁴ Чаппоне Вителли (1519–1575), маркиз Четона, кондотьер на службе герцога Тосканского (Медичи) и испанских Габсбургов. С 1567 г. офицер армии герцога Альбы в Нидерландах. В 1569 г. был посланником герцога (в качестве губернатора Нидерландов) в Лондоне (letter 164).

³⁵ Хуан де Ла Серда и Сильва, герцог Мединасели, в 1572 г. губернатор Нидерландов.

³⁶ Луис де Рекезенс и Сунига (1528–1576), губернатор Нидерландов в 1573–1576 гг.

Рамбуйе³⁷, посланника Карла IX, с требованием освободить Марию, и о приеме, который ему оказала Елизавета I:

Говорят, что месье де Рамбуйе передал послание французского короля с требованием освободить шотландскую королеву, чтобы она вернулась в свое королевство управлять им и воспитывать своего ребенка. Ее Величество ответила: она удивлена, что король обеспокоен столь далекими от него событиями, когда у него так много забот дома. Что же касается дела между ней и ее сестрой, королевой шотландской, они сами придут к согласию, ему не стоит об этом беспокоиться. Так что считают, что она не позволит говорить о шотландской королеве и тем более не отпустит ее в Шотландию³⁸.

Фицуильям также вставил в свое послание краткие упоминания о Шотландии, вернее, событий, связанных с гражданской войной между сторонниками и противниками Марии: «Лорды из лагеря короля продолжают свои совещания в Эдинбурге, а лорды из лагеря королевы скрываются во владениях графа Аргайла³⁹ и не высовываются»⁴⁰. Собравшиеся в Эдинбурге лорды-протестанты должны были решить, кто заменит на посту регента при малолетнем короле убитого графа Морея⁴¹. Но решение было очевидным, так как прибывшие на помощь шотландским единоверцам англичане привезли регента с собой. Английским кандидатом был Мэтью Стюарт, граф Леннокс⁴², — дед юного Якова VI. Его регентство оказалось недолгим. В сентябре 1571 г. он был убит во время нападения

³⁷ Николя д'Анжан, сеньор де Рамбуйе (1531–1611), французский придворный, губернатор провинции Мэн.

³⁸ Letter 25: «Thei say monsieur Rambolet hath donne the ffranche Kinges message; for the libertie of the Scotishe quene, and that she might enioye her owne realme and to governe it and to se the bringinge vp of her owne child; the quenes majestie answered that she marrveled the King wold trouble him self in matters so farre from him; having so muche to do at home; as for the matters betwene her syster of Scotland and her; thei wold agree well inough, he shold not nede to care for it; and so it is thought as yet, she shall not comme to the speche of the quene of Scotland and muche lesse to goo into Scotland».

³⁹ Арчибальд Кемпбелл, граф Аргайл (1532/37–1573), глава клана Кепмбелл — самого влиятельного из шотландских горцев, владения которого расположены в Западной Шотландии. В 1568–1571 гг. — лидер партии сторонников королевы Марии Стюарт.

⁴⁰ Letter 25: «The Lordes of the kinges syde continue still in their consultation at Edenburgh; and the lordes of the quenes syde be in the earle of Argiles contrye and stureth not».

⁴¹ Джеймс Стюарт, граф Морея (1531–1570), внебрачный сын Якова V, сводный брат Марии Стюарт. В 1567 г. возглавил партию лордов, свергших Марию с престола. В 1567–1570 гг. регент при Якове VI. Убит 23 января 1570 г. сторонником королевы Марии.

⁴² Мэтью Стюарт, граф Леннокс (1516–1571), представитель младшей ветви дома Стюартов, регент при Якове VI в 1570–1571 гг., имел права на шотландский трон. Женой Леннокса была Маргарет Дуглас, племянница Генриха VIII (дочь его старшей сестры Маргарет). Сыновья четы Ленноксов: Генри, лорд Дарнли, муж Марии Стюарт и отец Якова VI, и Чарльз, граф Леннокс, муж (с 1574 г.) Элизабет Кэвендиш (дочери Бесс Хардвик от второго брака) — имели права на короны Шотландии и Англии.

сторонников Марии Стюарт на замок Стирлинг, и Фицуильям упоминает о казни убийц Леннокса (letter 26).

Другие события и регионы упоминаются изредка и только в связи с новостями из Англии или Франции. Так, император Максимилиан II в письмах появляется лишь эпизодически: в 1570 г. он слишком занят рейхстагом в Шпайере, чтобы прийти на помощь Карлу IX против Колиньи или же обратиться против Вильгельма Оранского (letter 25). Более важными оказываются упоминания браков его дочерей Анны и Елизаветы, которые в 1570 г. вышли замуж за Филиппа II и Карла IX соответственно. Фицуильям упомянул отъезд Анны Австрийской к мужу в Испанию, а также проводы свитой императора Елизаветы к французской границе и консумацию королевского брака (letter 170). В связи со свадьбой французского короля в письме Фицуильяма единственный раз была затронута тема брака Елизаветы Английской — а именно планы ее союза с Генрихом Анжуйским (letter 170)⁴³.

В переписке также коротко говорится о восстании морисков в Испании (1569 г.) (letter 164) и несколько более развернуто цитируются венецианские новостные письма, в которых говорилось о войне с турками (1570 г.) — о нападении на Кипр, осаде Никосии и Фамагусты, а также об атаках на венецианскую Далмацию — на Зару (Задар), Сплит, Лиси, Нин (letter 25). Все эти новости объясняют причины, по которым вмешательство Филиппа II в дела Франции и Англии и даже возможность отправить войска в Нидерланды ограничены.

Английские политические новости в письмах представлены подробнее, с большим количеством деталей, однако темы, как и в случае с новостями из-за рубежа, тесно связаны с Марией Стюарт, а точнее, с мятежами, ставившими своей целью возвести на английский престол ее и герцога Норфолка⁴⁴. К началу 1569 г. восстание на севере Англии⁴⁵ было уже подавлено, так что в первом из сохранившихся писем Фицуильям упоминает о роспуске отрядов графа Сассекса⁴⁶, командующего королевскими войсками (letter 164).

⁴³ Идея брака между Елизаветой и Генрихом Анжуйским возникла в кругах гугенотов и их союзников при дворе — Колиньи и братьев Монморанси в 1568 г. Союз с Англией представлялся им способом вывести молодого Генриха из-под влияния партии Гизов, и они нашли поддержку у Екатерины Медичи. Однако Елизавета отказалась предоставить будущему супругу право на католическое богослужение, и к осени 1571 г. переговоры зашли в тупик [Doran 1996: 100–102].

⁴⁴ Томас Ховард, герцог Норфолк (1538–1572), граф-маршал Англии, член Тайного Совета.

⁴⁵ Северное восстание (1568–1569) охватило графства, пограничные с Шотландией. Причинами восстания было недовольство политикой Елизаветы I в Лондоне: отказом от католичества и ущемлением прав аристократов-северян. Целями восставших было вернуть «старую веру», свергнуть королеву и посадить на ее место Марию Стюарт и ее мужа (на тот момент жениха) Томаса Ховарда, герцога Норфолка [Kesselring 2007].

⁴⁶ Томас Рэдклиф, граф Сассекс (1523–1583), губернатор Ирландии (1556–1565), лорд-камергер (1572–1583). Командующий королевскими войсками против мятежников на севере в 1568 г.

В последующих письмах (от 1570 г.) Фицуильям рассказывал графине обо всем, связанном с герцогом Норфолком и Марией Стюарт⁴⁷. Так, в июле 1570 г. он кратко изложил обращенное к королеве признание герцога:

Герцог Норфолк предоставил письменное признание и объявил о своем великом рвении к религии Ее Величества, полностью отказался от брака с королевой Шотландии и [дал совет], как подавить мятежников⁴⁸.

Кроме того, в августе 1570 г. он подробно описал ход судебных разбирательств в Нориче, где решалась судьба норфолкских джентльменов-заговорщиков, которые стремились освободить герцога и Марию Стюарт и посадить их на английский престол:

В Нориче заседает суд, и я слышал от людей, заслуживающих доверие, что Апельярда, Трокмортон, Редмана и еще одного приговорили к казни повешением, потрошением и четвертованием⁴⁹. <...> [Обвинитель] Белл⁵⁰ обвинил Апельярда в том, что тот ранее давал согласие на измену, ссылаясь на слова Паркера, того, что привезли пленником из Фландрии с доктором Стори⁵¹. Там был некий Бэкон, он слышал слова Паркера. Милорд предложил

⁴⁷ В 1568 г., после приезда в Англию Марии Стюарт, среди недовольных английских дворян (католиков и протестантов) возник план разрешения проблемы престолонаследия. Марию предлагали провозгласить официальной наследницей Елизаветы и выдать замуж за Томаса Ховарда, герцога Норфолка — знатнейшего дворянина Англии, который как раз овдовел. Брак с протестантом Норфолком гарантировал бы сохранение в стране протестантской церкви, а его родство с многочисленными католиками склонило бы супругов к терпимости. За брачными планами стояли разные группы дворян: если одни протестанты во главе с графом Лестером хотели урегулировать вопрос о престолонаследии, то другие — лишить власти королевского советника Сесила и его сторонников, а католики — привести к власти Марию Стюарт. Герцог Норфолк вступил в переписку с Марией Стюарт и обменялся с ней кольцами, однако брачным планам положила конец Елизавета. Она настояла на их прекращении [Williams 1968: 146—150].

⁴⁸ Letter 25: «The duke of Norfolk hath set out a submission in writing; and hath declared his perfite seale in the quenes majestie religion; and hath vttraly renounced the mariage with the Scotishe quene, and how to subpresse the Rebelles».

⁴⁹ Заговорщиками, готовившими восстание в Норфолке и представшими перед судом летом 1570 г., были норфолкские дворяне Джон Эппльярд, Джон Трокмортон, Джордж Редман и не поименованный Фицуильямом в письме Томас Брук. Все они были признаны виновными в измене и приговорены к смертной казни, однако казнили не всех: Эппльярд, приходившийся сводным братом Эми Робсарт, покойной жене графа Лестера, избежал казни. Его приговорили к пожизненному заключению. Он умер в тюрьме Норича после 1574 г. [Williams 1968: 180—182; Bindoff 1982].

⁵⁰ Роберт Белл (ум. 1577), барристер, на процессе норфолкских заговорщиков в Нориче выступал в роли королевского обвинителя, так как королевский прокурор (атторней) выполнял функции судьи [Hasler 1981].

⁵¹ Джон Стори (1504—1571), английский юрист и католик, в 1563 г. эмигрировал из Англии. В 1570 г. был захвачен во Фландрии, вывезен в Англию, где был признан виновным в измене (якобы за то, что подстрекал герцога Альбу напасть на Ярмут) и казнен. Уильям Паркер, вопреки мнению Фицуильяма, не был пленником: именно он похитил Стори в порту Антверпена [Bindoff 1982].

Бэкону поклясться на книге [Библии]. «О милорд! — сказал Апеллярд, — и вы осудите меня из-за клятвы того, кто назван негодяем в книге мучеников»⁵².

Сам Фицуильям не был в Нориче и, следовательно, не был очевидцем события, он пересказывал слова других. Однако, указав на надежность своих источников, он далее приводит диалог обвинителя и обвиняемого, как если бы сам его слышал, придавая своему тексту большую достоверность и убедительность.

В 1571 г. Фицуильям подробно изложил обстоятельства, связанные с повторным арестом герцога Норфолка (letter 26). Его детальный рассказ совпадает с версией, известной нам по бумагам Сесила [Williams 1968: 217–223], так что источник информации Фицуильяма должен был находиться в гуще событий. Его имя названо в письме — это «кузен» Генри Скипвит⁵³ (Kipwith у Фицуильяма), один из королевских конюших, служивший при дворе с 1559 г. Он сопровождал сэра Ральфа Сэдлера в дом Норфолка и присутствовал при обыске и первых допросах. Вероятно, Скипвит информировал Фицуильяма и о других делах. Информация, скорее всего, передавалась устно: об этом свидетельствуют особенности написания имен. Младший секретарь Норфолка, отвечавший за шифрование писем, носил фамилию Хигфорд (Higford)⁵⁴ — именно так он значится в материалах допросов. Под пером Фицуильяма он превратился в Чикфорда — понятная ошибка человека, слышавшего это имя, но никогда не видевшего его написанным.

«Семейных» новостей в письмах Фицуильяма немного. Так, в первом из них он говорит о назначении графа Шрусбери членом Тайного Совета и определении его тюремщиком Марии Стюарт (letter 164). В 1570 г. он проинформировал графиню Шрусбери о том, что сэр Томас Корнуоллис и Джордж Китсон, оба католики, получили свободу, согласившись подчиниться требованию закона и прийти в церковь на воскресную службу (letter 25). Хотя в корреспонденции графини Шрусбери и упоминаются антикатолические законы и аресты, перечисление имен здесь редкость. Видимо, Фицуильям знал об интересе графини к семье Корнуоллис — Китсон: спустя несколько лет Бесс устроит женитьбу сына, Чарльза Кэвендиша, на Маргарет Китсон, племяннице упомянутого в письме сэра Томаса Корнуоллиса и кузине Джорджа Китсона. А в 1574 г. Фицуильям

⁵² Letter 25: «The great sitting is donne at Norviche, and as I do heare credebely that Apellyerd, Througmorton, Redman, and an other is condemned to be hanged drawn and quartered; <...> Master Bell alleged against Appelyerd that he was consenting to the treason before, alleging one Parkers wordes that was brought prisoner with doctor Story out of fflanders, that Parker hard of the treason before Nallard came ower to the duke of Alva; and there stod one bacon by, that hard Parker say so; my lord offered a booke to bacon for to sweare; O my lord saythe Appelyerd will you condeme me of his othe that is regestered for a knave in the booke of marters».

⁵³ Генри Скипвит (ум. 1588) [Hasler 1981].

⁵⁴ Роберт Хигфорд (1530–1572), секретарь герцога Норфолка. Казнен в 1572 г. вместе со своим господином [Hasler 1981].

рассказал об обстоятельствах обручения овдовевшей графини Кент⁵⁵ с племянником графини Шрусбери Джоном Уингфилдом (letter 27). Однако других видов новостей было гораздо больше; очевидно, что семейные новости графиня Шрусбери обсуждала с другими членами семьи. Это не означает, впрочем, безразличия Фицуильяма к делам патронов, ведь от благополучия семьи зависела вся клиентела.

Ряд фраз в письмах указывает на то, что присылаемые новости — ответы на запросы графини Шрусбери. Так, она хотела получить точное представление о причинах ареста герцога Норфолка, а также о содержании вырванных под пыткой признаний его слуги Баннистера⁵⁶ (letters 25, 170). Тематический фокус писем — Мария Стюарт, ее противники и союзники вне и внутри Англии — тоже наверняка определялся самой графиней или уточнялся ею по ходу переписки.

* * *

Письма Фицуильяма помогают представить себе этап формирования новостных рассылок в Англии третьей четверти XVI в. Как мы видим, здесь еще нет профессиональных составителей таких рассылок, новости носят персональный характер и еще не полностью отделены от писем иного рода. Дж. Дейбелл отмечал, что обычно именно новости, распространяемые женщинами, носили персональный характер — касались личных дел и интересов, тогда как мужчины рассказывали о публичных делах, вне зависимости от того, было ли их послание адресовано мужчине или женщине [Daybell 2006: 156]. Этот вывод нуждается в уточнении. Новостные письма Хью Фицуильяма сообщали графине Шрусбери публичные новости, которые были тематически подобраны для нее и вместе с ней, т. е. имели и личный характер. Кроме того, в самих письмах присутствовали отсылки к семейным делам. Таким образом, противопоставление мужских и женских новостных писем по критерию публичности/персональности может вводить в заблуждение. Письма создавались внутри клиентелы и направлялись от клиента патрону в качестве приношения, а интересы патрона, подразумеваемые или проговоренные в ответных посланиях, определяли тематику новостей.

Женщины-аристократки участвовали в распространении новостей наравне с мужчинами, вместе с ними, а иногда и параллельно им. В начале 1570-х годов у графа Шрусбери был собственный информатор, со-

⁵⁵ Сьюзен Грей (урожд. Берти, 1554–1611), графиня Кент, овдовела в 1573 г. Ее брак с Джоном Уингфилдом (сыном Мэри Хардвик, сестры графини Шрусбери; ум. 1596) был заключен в 1582 г., однако письмо Фицуильяма свидетельствует о том, что обсуждение брачных планов пары началось уже в 1574 г. Свадьба откладывалась, так как придворной даме полагалось получить у Елизаветы I разрешение на брак, а это было непросто из-за разницы в статусе жениха и невесты. В итоге обрученные поженились тайно и вызвали гнев королевы.

⁵⁶ Лоренс Баннистер (ум. 1588) — джентльмен свиты герцога Норфолка, его агент на севере Англии. Был арестован в ходе расследования дела о заговоре, подвергнут допросам, но, вопреки сведениям Фицуильяма, до пытки дело не дошло: судьи ограничились угрозами. Освобожден из Тауэра в 1573 г. [Hasler 1981].

ставлявший для него новостные письма, — джентльмен его свиты Джон Найвтон, который в 1570-е годы жил в лондонской резиденции Шрусбери [Daybell 2006: 24]. Должность в свите графа Шрусбери он получил благодаря родству с Бесс: Джон приходился братом Томасу Найвтону, супругу Джоан Лич, сводной сестры графини Шрусбери [Hasler 1981]. Таким образом, именно Бесс Хардвик благодаря своим контактам обеспечивала клан Кэвендиш — Тэлбот столичными новостями. Как мы видим, графиня являлась заказчицей новостей и сама определяла интересующие ее сюжеты. Охват тем для новостных писем в целом соответствовал тематике аналогичных новостных писем, обращенных к мужчинам. Таким образом, представление о существенном различии в типологии мужских и женских новостных писем раннего Нового времени нуждается в корректировке. Аристократы и придворные, женщины и мужчины, проявляли одинаковый интерес к политическим новостям. И те и другие оказывались читателями и заказчиками newsletters, а удовлетворение их жажды новостей способствовало развитию новостного жанра.

Источники

Letters 2013–2014 — Bess of Hardwick's letters: The complete correspondence, c. 1550–1608 / Ed. by A. Wiggins. 2013–2014. E-ed. URL: <https://www.bessofhardwick.org/home.jsp>.

State Papers Foreign 1871 — Calendar of State Papers Foreign: Elizabeth. Vol. 8: 1566–1568 / Ed. by A. J. Crosby. London: HMSO, 1871.

State Papers Foreign 1874 — Calendar of State Papers Foreign: Elizabeth. Vol. 9: 1569–1571 / Ed. A. J. Crosby. London: HMSO, 1874.

Литература

Земон Дэвис 2015 — *Земон Дэвис Н.* Женщины в политике // История женщин на Западе. Т. 3 / Под ред. Н. Земон Дэвис, А. Фарж; [Пер. с англ. И. В. Кривушина, Е. С. Кривушиной]. СПб.: Алетейя, 2015. С. 181–198.

Петтигри 2021 — *Петтигри Э.* Изобретение новостей: Как мир узнал о самом себе / Пер. с англ. А. Громченко, Е. Ивановой. М.: АСТ, 2021.

Серегина 2021 — *Серегина А. Ю.* Англичанки в Мадриде и Брюсселе XVII века: женский патронат и эмигранты-католики «за морем» // Адам & Ева. Альманах гендерной истории. Вып. 29. 2021. С. 43–87. <https://doi.org/10.32608/2307-8383-2021-29-43-87>.

Akkerman, Houben 2014 — The politics of female households: Ladies-in-waiting across Early Modern Europe // Ed. by N. Akkerman, B. Houben. Leiden: Brill, 2014.

Atherton 1999 — *Atherton I.* 'The itch grown a disease': Manuscript transmission of news in the seventeenth century // News, newspapers, and society in Early Modern Britain / Ed. by J. Raymond. London: Taylor & Francis, 1999. P. 39–65.

Bindoff 1982 — The history of Parliament: The House of Commons 1509–1558 / Ed. by S. T. Bindoff. London: Boydell and Brewer, 1982. E-ed. URL: <https://www.historyofparliamentonline.org/research/members/members-1509-1558>.

Bryson 2019 — *Bryson A.* Bess of Hardwick: A life // Bess of Hardwick: New perspectives / Ed. by L. Hopkins. Manchester: Manchester Univ. Press, 2019. P. 18–35.

- Cust 1986 — *Cust R.* News and politics in early seventeenth-century England // *Past & Present*. Vol. 112. 1986. P. 60–90.
- Daybell 2004 — *Daybell J.* “Suche newes as on the Quenes hye wayes we have mett”: The news networks of Elizabeth Talbot, countess of Shrewsbury (c. 1527–1608) // *Women and politics in Early Modern England* / Ed. by J. Daybell. Aldershot: Ashgate, 2004. P. 114–131.
- Daybell 2006 — *Daybell J.* *Women letter-writers in Tudor England*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2006.
- Daybell 2011 — *Daybell J.* Gender, politics and diplomacy: Women, news and intelligence networks in Elizabethan England // *Diplomacy and early modern culture* / Ed. by R. Adams, R. Cox. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. P. 101–119.
- Doran 1996 — *Doran S.* *Monarchy and matrimony: The courtships of Elizabeth I*. London: Routledge, 1996.
- Goldring 2004 — *Goldring E.* Talbot [née Hardwick], Elizabeth [Bess] [called Bess of Hardwick], Countess of Shrewsbury // *Oxford dictionary of national biography*. Oxford Univ. Press. 2004. E-ed. <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/26925>.
- Hammer 2003 — *Hammer P. E. J.* *Elizabeth’s wars: War, government and society in Tudor England, 1544–1604*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.
- Harris 2002 — *Harris B. J.* *English aristocratic women, 1450–1550: Marriage and family, property and career*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2002.
- Hasler 1981 — *The history of Parliament: The House of Commons 1558–1603* / Ed. by P. W. Hasler. London: Boydell and Brewer, 1981. E-ed. URL: <https://www.historyofparliamentonline.org/research/members/members-1558-1603>.
- Holt 1995 — *Holt M. P.* *The French wars of religion, 1562–1629*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995.
- Hopkins 2019 — *Bess of Hardwick: New perspectives* / Ed. by L. Hopkins. Manchester: Manchester Univ. Press, 2019.
- Kesselring 2007 — *Kesselring K.* *The Northern Rebellion of 1569: Faith, politics and protest in Elizabethan England*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Levy 1982 — *Levy F. T.* How information spread among the gentry, 1550–1640 // *Journal of British Studies*. Vol. 21. 1982. P. 11–34.
- Lockhart 2004 — *Lockhart P.* *Frederik II and the Protestant cause: Denmark’s role in the wars of religion, 1559–1596*. Leiden: Brill, 2004.
- Lovell 2009 — *Lovell M. S.* *Bess of Hardwick, First Lady of Chatsworth*. London: Abacus, 2009.
- McDermott 2013 — *McDermott J. R.* ‘The Melodie of Heaven’: Sermonizing the open ear in Early Modern England // *Religion and the senses in Early Modern Europe* / Ed. by W. de Boer, C. Göttler. Leiden: Brill, 2013. P. 177–197.
- Mears 2004 — *Mears N.* Politics in the Elizabethan Privy Chamber: Lady Mary Sidney and Kat Ashley // *Women and politics in Early Modern England* / Ed. by J. Daybell. Aldershot: Ashgate, 2004. P. 67–82.
- Rawson 1910 — *Rawson M. S.* *Bess of Hardwick and her circle*. London: Hutchinson & Co., 1910.
- Raymond, Moxham 2016 — *Raymond J., Moxham N.* News networks in Early Modern Europe // *News networks in Early Modern Europe* / Ed. by J. Raymond, N. Moxham. Leiden: Brill, 2016. P. 1–16.
- Williams 1968 — *Williams N.* *Thomas Howard, fourth Duke of Norfolk*. London: Barrie and Rockliff, 1968.

References

- Akkerman, N., & Houben, B. (Eds.) (2014). *The politics of female households: Ladies-in-waiting across Early Modern Europe*. Brill.
- Atherton, I. (1999). 'The itch grown a disease': Manuscript transmission of news in the seventeenth century. In J. Raymond (Ed.). *News, newspapers, and society in Early Modern Britain* (pp. 39–65). Taylor & Francis.
- Bindoff, S. T. (Ed.). (1982). *The history of Parliament: The House of Commons 1509–1558* (e-ed.). Boydell and Brewer. <https://www.historyofparliamentonline.org/research/members/members-1509-1558>.
- Bryson, A. (2019). Bess of Hardwick: A life. In L. Hopkins (Ed.). *Bess of Hardwick: New perspectives* (pp. 18–35). Manchester Univ. Press.
- Cust, R. (1986). News and politics in early seventeenth-century England. *Past & Present*, 112, 60–90.
- Daybell, J. (2004). "Suche newes as on the Quenes hye wayes we have mett": The news networks of Elizabeth Talbot, countess of Shrewsbury (c. 1527–1608). In J. Daybell (Ed.). *Women and politics in Early Modern England* (pp. 114–131). Ashgate.
- Daybell, J. (2006). *Women letter-writers in Tudor England*. Oxford Univ. Press.
- Daybell, J. (2011). Gender, politics and diplomacy: Women, news and intelligence networks in Elizabethan England. In R. Adams, & R. Cox (Eds.). *Diplomacy and early modern culture* (pp. 101–119). Palgrave Macmillan.
- Doran, S. (1996). *Monarchy and matrimony: The courtships of Elizabeth I*. Routledge.
- Goldring, E. (2004). Talbot [née Hardwick], Elizabeth [Bess] [called Bess of Hardwick], Countess of Shrewsbury. In *Oxford dictionary of national biography* (e-ed.). Oxford Univ. Press. <https://doi.org/10.1093/ref:odnb/26925>.
- Hammer, P. E. J. (2003). *Elizabeth's wars: War, government and society in Tudor England, 1544–1604*. Palgrave Macmillan.
- Harris, B. J. (2002). *English aristocratic women, 1450–1550: Marriage and family, property and career*. Oxford Univ. Press.
- Hasler, P. W. (Ed.) (1981). *The history of Parliament: The house of Commons 1558–1603* (e-ed.) Boydell and Brewer. <https://www.historyofparliamentonline.org/research/members/members-1558-1603>.
- Holt, M. P. (1995). *The French wars of religion, 1562–1629*. Cambridge Univ. Press.
- Hopkins L. (Ed.) (2019). *Bess of Hardwick: New perspectives*. Manchester Univ. Press.
- Kesselring, K. (2007). *The Northern Rebellion of 1569: Faith, politics and protest in Elizabethan England*. Palgrave Macmillan.
- Levy, F. T. (1982). How information spread among the gentry, 1550–1640, *Journal of British Studies*, 21, 11–34.
- Lockhart, P. (2004). *Frederik II and the Protestant cause: Denmark's role in the wars of religion, 1559–1596*. Brill.
- Lovell, M. S. (2009). *Bess of Hardwick, First Lady of Chatsworth*. Abacus.
- McDermott, J. R. (2013). 'The Melodie of Heaven': Sermonizing the open ear in Early Modern England. In W. de Boer, & C. Göttler (Eds.). *Religion and the senses in Early Modern Europe* (pp. 177–197). Brill.
- Mears, N. (2004). Politics in the Elizabethan Privy Chamber: Lady Mary Sidney and Kat Ashley. In J. Daybell (Ed.). *Women and politics in Early Modern England* (pp. 67–82). Ashgate.
- Pettegree, A. (2014). *The invention of news: How the world came to know about itself*. Yale Univ. Press.
- Rawson, M. S. (1910). *Bess of Hardwick and her circle*. Hutchinson & Co.

- Raymond, J., & Moxham, N. (2016). News networks in Early Modern Europe. In J. Raymond, & N. Moxham (Eds.). *News networks in Early Modern Europe* (pp. 1–16). Brill.
- Seregina, A. Yu. (2021). Anglichanki v Madride i Briussele XVII veka: zhenskii patronat i emigranty-katoliki “za morem” [Englishwomen in Madrid and Brussels in the 17th century: female patronage and English Catholic exiles overseas]. *Adam i Eva. Al'manakh gendernoi istorii*, 29, 43–87. <https://doi.org/10.32608/2307-8383-2021-29-43-87>. (In Russian).
- Williams, N. (1968). *Thomas Howard, fourth Duke of Norfolk*. Barrie and Rockliff.
- Zemon Davis, N., & Farge, A. (Eds.) (1991). *A history of Women in the West, Vol. 3: Renaissance and Enlightenment Paradoxes*. The Belknap Press of Harvard Univ. Press.

Информация об авторе

Анна Юрьевна Серегина

доктор исторических наук
ведущий научный сотрудник,
отдел историко-теоретических
исследований, Институт всеобщей
истории РАН
Россия, 119334, Москва, Ленинский
пр-т, д. 32а
научный сотрудник, отдел всеобщей
истории, Санкт-Петербургский
институт истории РАН
Россия, 197110, Санкт-Петербург,
Петрозаводская ул., д. 7
✉ aseregina@mail.ru

Information about the author

Anna Yurievna Seregina

Dr. Sci. (History)
Leading Researcher, Department
of Historical and Theoretical Studies,
Institute of World History, Russian
Academy of Sciences
Russia, 119334, Moscow, Leninsky
Prospekt, 32a
Researcher, Department of World History,
Saint Petersburg Institute of History,
Russian Academy of Sciences
Russia, 197110, Saint Petersburg,
Petrozavodskaya Str., 7
✉ aseregina@mail.ru

А. Л. Лифшиц

[http:// orcid.org/0000-0002-8854-0479](http://orcid.org/0000-0002-8854-0479)

✉ alifshits@hse.ru

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Россия, Москва)

ОБЕР-СЕКРЕТАРЬ ШИЛЬТ: ПРОСОПОГРАФИЧЕСКИЙ ОЧЕРК

Аннотация. Непримечательные подробности прошедшей жизни часто остаются собранием курьезных фактов, которым не находится места в изображаемой наукой картине прошлого. Тем ценнее те редкие случаи, когда разрозненные события удается связать. Статья посвящена обер-секретарю Сената Ивану Ивановичу Шильту (1757–1796), который не попадал ранее в поле зрения исследователей. Авторский вклад Шильта в русскую литературу ничтожен. Его перу принадлежит одно стихотворение по случаю, напечатанное и сохранившееся, вероятно, в единственном экземпляре, а также, возможно, два перевода: прозаический — с французского языка и поэтический — на немецкий язык. Однако влияние Шильта на литературный процесс в России конца XVIII в. оказывается гораздо более существенным благодаря критическим высказываниям, запечатленным в мемуарах поэта и сенатора Ивана Дмитриева. В статье устанавливаются факты биографии Шильта, показывается, из каких тонких и трудно уловимых взаимодействий читающей и пишущей публики формируются пространство литературы и литературные вкусы в конце XVIII столетия.

Ключевые слова: Россия, XVIII в., литературный процесс, литературная критика, поэзия, мемуары, история литературы, просопография

Благодарности. При подготовке публикации использованы результаты проекта «Язык, литература и культура в историческом и социальном изменении», выполняемого в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2025 г.

Для цитирования: Лифшиц А. Л. Обер-секретарь Шильт: просопографический очерк // Шаги/Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 39–47. EDN: BELQJA.

Поступило 29 января 2024 г.; принято 20 марта 2025 г.

CHIEF SECRETARY SCHILT: A PROSOPOGRAPHIC STUDY

Abstract. Unremarkable details of a past life often remain a set of curious facts that have no place in a scientific picture of the past. All the more valuable are those rare cases when disparate events can be linked together, revealing their place in the series of phenomena. The article is dedicated to Ivan Ivanovich Schilt (1757–1796), Chief Secretary of the Senate, who had not previously come to the attention of researchers. Schilt's contribution to Russian literature is insignificant. He wrote one rather mediocre poem on the occasion of the marriage anniversary of the Procurator-General of the Senate, A. A. Viazemskii (1782), printed and preserved probably in a single copy, and probably two translations: a poem from French and a poem into German. However, Schilt's influence on the literary process in Russia at the end of the eighteenth century is much more significant, thanks to his critical remarks regarding the poet and senator Ivan Dmitriev, recorded in the latter's memoirs. The article establishes the facts of the unremarkable biography of Schilt the official and shows that in the history of literature it is necessary to take into account, if possible, those subtle and elusive interactions of the reading and writing public that shaped the space of literature and literary tastes at the end of the 18th century.

Keywords: Russia, 18th century, literary process, literary criticism, poetry, memoirs, history of literature, prosopography

Acknowledgements. The work was carried out at the HSE University within the project “Language, literature and culture in the historical and social dimension” (2025).

To cite this article: Lifshits, A. L. (2025). Chief Secretary Schilt: A prosopographic study. *Shagi / Steps*, 11(2), 39–47. EDN: BELQJA. (In Russian).

Received January 29, 2024; accepted March 20, 2025

...и взял в секретари...
А. С. Грибоедов. Горе от ума

Четыре странички, вплетенные среди двух десятков других печатных изданий в толстый конвюлют, хранящийся в фондах Научной библиотеки Московского университета (НБ МГУ), как кажется, не засвидетельствованы более нигде¹. Пространное заглавие на первой странице, которая отчасти выглядит подобием титульного листа, не оставляет сомнений в прагматике сочинения и его адресатах. Оно гласит:

Стихи, на радостный день брака Его Сиятельства, Господина тайного советника, Генерал Прокурора и Кавалера князя Александра Алексеевича Вяземского, и Ея Сиятельства, княгини Елены Никитишны в [15-й]² год счастливого их брака³.

Чуть ниже указана дата: «1782 года Июля 18 дня»; еще ниже названы сочинители и место, где сочинение было исполнено и где, по всей видимости, было напечатано: «Стихи сочин. Г. Шильта. Музыка придворного Камерного Музыканта Г. Тевеса. В Санктпетербурге». Типография не была обозначена.

Само стихотворение помещается на 3-й и 4-й страницах и, пожалуй, не паразит читателя поэтической свежестью:

День встречая вожденной
Мы на небеса зовем,
Чтоб чете благословенной
Счастливою быть во всем.

Сердца усердем воспламенены
Внимая брачну торжеству,
Возвысив глас соединены
Зовут к всевышну существу.

Чтоб вы как прежде, так и ныне
В любви взаимной щастье зря,
Цвели в завиднейшей судьбине,
Друг к другу нежну страсть храня.

¹ НБ МГУ. 11q 24. *Шильдт И. И.* Стихи, на радостный день брака Его Сиятельства, Господина тайного советника, Генерал Прокурора и Кавалера князя Александра Алексеевича Вяземского, и Ея Сиятельства, княгини Елены Никитишны в год счастливого их брака. Санктпетербург, [1782].

Содержащиеся в документе стихи не значатся в каталоге «поэзии по случаю» [Holtz, Jekutsch 2016].

² Цифра вписана чернилами коричневого оттенка, возможно, позднее, вероятно — как результат соотнесения обозначенного года с годом бракосочетания Александра Алексеевича Вяземского (1727–1793) с Еленой Никитичной Трубецкой (1743–1832). Свадьба состоялась в 1768 г., а значит, в 1782 г. начался 15-й год семейной жизни князя и княгини Вяземских.

³ Здесь и далее при передаче текста сохранены пунктуация, постановка диакритических знаков и некоторые особенности орфографии.

Среди блаженств, среди утех,
 Среди счастливых, спокойных дней,
 Где радость, где восторг и смехи,
 Где не завидна часть царей.

День встречая вожделенной
 Мы на небеса зовем,
 Чтоб чете благословенной
 Счастливою быть во всем.

Стихотворные и прозаические посвящения князю А. А. Вяземскому не единичны [Кочеткова 2020: 552–553], и даже годовщина его бракосочетания удостаивалась стихов, правда, написанных девятью годами позже [Васильев 1791]. «Среди авторов, посвящавших Вяземскому свои труды, было немало людей, просто искавших его покровительства и материальной поддержки», — замечает Н. Д. Кочеткова [2020: 107]. И рассматриваемое сочинение вроде бы выглядит вполне тривиальным поздравлением, в котором личное чувство сочинителя не проявлено никак по причине, очевидно, его отсутствия, а наибольшая оригинальность, которую стихотворец едва ли специально планировал, обнаруживается в совпадающих первом и последнем куплетах, придающих стихотворению кольцевую композицию.

Автор (авторы) по случаю наступления торжественного дня зовут *на небеса*, что было бы уместно только в случае, если бы сами они уже находились там. Но поскольку они там, очевидно, не находятся и призыв не направлен к кому-то конкретно, а далее следует подходящая случаю мольба о благословении для князя Вяземского с супругой, можно думать, что авторы не *зовут на небеса*, а *взывают к небесам*, рассчитывая на их благосклонное внимание к своему благопожеланию. Затруднюсь предположить, что именно привело к появлению неуклюжей строки: недостаточное ли владение автором стихов русским языком или необходимость спешно втиснуть в эту строку *небеса*.

Интересно, что стихи, посвященные бракосочетаниям, в русской поэзии XVIII в. относительно редки, а если вычесть из общего числа те, что посвящены коронованным особам, то их можно перечесть по пальцам, и даже тогда значительная их часть происходит из семейного и дружеского круга Г. Р. Державина [Holtz, Jekutsch 2016: 293]. Иными словами, избрание лицом, находящимся за пределами дружеского круга, свадьбы (или ее годовщины) темой поздравительного сочинения делает бракосочетание частных лиц достоянием публики и словно бы намекает на государственный масштаб и значение, не свойственные вполне интимному событию. Так клиент может неумеренно льстить своему патрону.

Тевес, который назван автором музыки, — это, без сомнения, скрипач и композитор Отто Эрнст Тевес (1759–1800). С 1775 г. он был камер-музыкантом Первого придворного оркестра [Бутир 1999: 143] и среди прочего написал музыку к комической опере И. А. Крылова «Бешеная семья» [Рабинович 1948: 39].

Имя автора стихов господина Шильта неизвестно, можно лишь быть уверенным, что он должен был иметь какое-то основание для поднесения поздравительных стихов. Таким основанием могла быть служба под началом князя А. А. Вяземского, которого еще в 1764 г. императрица назначила генерал-прокурором Сената. Обращение к авторитетному справочнику [Степанов 2003: 715] показало, что в 1783 г. в Сенате числился надворный советник Иван Шильт, занимавший место секретаря обер-прокурора Второго департамента Федора Михайловича Колокольцева [Месяцеслов (1783): 24], который по службе был подчинен генерал-прокурору Вяземскому. Поэтому весьма похоже, что надворный советник Шильт и автор поздравительных стихов — одно лицо.

В Сенате Иван Шильт служил и далее. К 1794 г. он получает чин коллежского советника [Месяцеслов (1794): 20], а к 1795 г. оказывается кавалером 4-й степени ордена Св. Владимира [Там же (1795): 20]. Адрес-календарь на 1796 г. свидетельствует переход Шильта в Четвертый департамент Сената на должность обер-секретаря при обер-прокуроре Петре Васильевиче Неклюдове [Там же (1796): 29].

Однако в интересующем нас 1782 г. Шильт в календаре отсутствует, а до того находим, что при тверском наместнике Якове Ефимовиче Сиверсе служил секретарем Иван Иванович Шильд [Месяцеслов (1780): 160]⁴. Если это одно лицо, то он, скорее всего, сменил место службы, когда вместо Сиверса Тверскую губернию возглавил граф Яков Александрович Брюс [Там же (1782): 160], и это не успели учесть в напечатанных списках чиновников.

К счастью, в Российском государственном историческом архиве (РГИА) сохранился краткий послужной список Ивана Шильта, который подтверждает тождество секретаря генерал-губернатора и секретаря Сената. Документ сообщает, что «Иван Шильдт» происходит из шведских дворян и в 1776 г., «после разорения Оренбургского края» Пугачевым, был определен актуариусом в Московский почтамт. С 1779 г. он действительно числился секретарем графа Сиверса, а по увольнении последнего от службы в 1782 г. был переведен секретарем во 2-й департамент Сената. Год спустя ему был пожалован чин надворного советника, еще через десять лет, в 1793 г., Шильт становится коллежским советником, а в 1794 г. получает орден Св. Владимира 4-й степени. Кончается документ сведениями о смерти чиновника в 1796 г.⁵

Другой документ, датированный 28 апреля 1796 г., сообщает о назначении на вакантную после смерти Шильта должность другого человека⁶.

⁴ «Немецкая» фамилия могла писаться по-разному: как *Шильт*, *Шильд* или *Шильдт*.

⁵ РГИА. Ф. 1400 (Документы из уничтоженных дел Сената и Министерства юстиции). Оп. 2. Д. 58. Формулярные списки Ш — Я. 1791—1835 гг. Л. 32. Сердечно благодарю сотрудника РГИА Андрея Витальевича Ашихмина за неоценимую помощь.

⁶ РГИА. Ф. 1398 (Всеподданнейшие доклады и рапорты Сената). Оп. 1. Д. 7314. Доклад о смерти обер-секретаря Четвертого департамента Сената Шильта и назначении на эту должность секретаря Первого департамента надв. сов. Калязина П.

Даты жизни Ивана Ивановича Шильта (25 мая 1757 — 25 апреля 1796, Санкт-Петербург) устанавливаются по опубликованной надписи на надгробии на Лазаревском кладбище Александро-Невской лавры: «† 25 апреля 1796, 38 л., 11 м. В супружестве был 14 л. 6 м. Сей памятник поставила с рыданием сердечным оплакивающая прах его оставшаяся по нем в горести супруга его и пять человек детей малолетних» [Сайтов 1913: 544]. Двое из детей покойного обер-секретаря Сената погребены вместе с ним [Там же]: выпустившаяся из Института благородных девиц «с шифром» Наталья (1784—1804) [Черепнин 1915: 497] и служивший в полку графа Аракчеева и не доживший до 18 лет Иван (1791—1809).

Архив сохранил прошение на высочайшее имя проживавшей в Московской части и кормившейся рукодельем вдовы Ивана Шильта Елизаветы, написанное в 1806 г. Из него мы узнаем, что Иван Шильт «заслуживал внимание» Екатерины II, которая поручила ему рассматривать присланные «чрез тогдашнего генерал-прокурора дела»⁷.

Замечу, что чин VII класса Шильт получает двадцати пяти или двадцати шести лет от роду, что свидетельствует о довольно стремительной для гражданского служащего карьере. Не связано ли полученное им место секретаря Сената со стихотворным поздравлением чете Вяземских?

Но, возможно, не слишком умелые стихи по случаю праздника в доме генерал-прокурора были не единственным литературным опытом Ивана Шильта. В именном указателе к «Сводному каталогу книг гражданской печати XVIII века» обнаруживается Иван Шильт с датами жизни нашего героя [СК-XVIII (5): 200]. В одном случае это оказывается Коллегии иностранных дел переводчик Иван Шильт, которому принадлежит сделанный в 1780 г. перевод с французского [Цахарие 1771], в другом — J. C. Schildt, переводивший стихотворение В. Г. Рубана в 1782 г. на немецкий [Рубан 1782]⁸. Никаких данных, которые могли бы подтвердить или же, напротив, опровергнуть тождество всех трех персон, найти пока не удалось.

В заключение позволю себе привести пространную цитату из мемуаров Ивана Ивановича Дмитриева [1986: 285—286]:

Между порицателями вкуса и строгими судьями заметил я однажды незнакомого мне, малорослого человека, по-видимому, довольно бойкого. Он критиковал нещадно игру актера Плавильщикова⁹. Я принял смелость напомнить ему его (т. е. Плавильщикова. — А. Л.) молодость, еще малую опытность. — «По крайней мере, — говорил я, — он и теперь уже лучше всех своих сверстников. Соглашусь с вами, что иногда он слишком кричит, горячится, невпопад произносит слова или размахивает руками,

⁷ РГИА. Ф. 1400. Оп. 2. Д. 58. Л. 33—34.

⁸ Текст напечатан параллельно на русском и немецком языках; имя переводчика обозначено в конце немецкого текста. Сочинение Рубана в переводе на немецкий печаталось и в других изданиях [СК-XVIII (3), № 6135, 6136, 6138; СК-XVIII ин. (2), № 2409]. Комментаторы сочинения В. Г. Рубана, однако, не уделяют переводчику внимания.

⁹ Петр Алексеевич Плавильщиков (1760—1812).

но у него звонкий голос, выразительное, пригожее лицо, свободная и благородная поступь. Притом же видишь, что он не хочет обезьяннить Дмитревского¹⁰, но сам силится обдумывать игру свою, а это уже верный признак природного таланта». Малорослый ни в чем со мною не соглашался. — «Сверх того, — продолжал я, — он лучше многих своих товарищей понимает автора драмы, и красоты или недостатки сочинения: он сам был студентом и упражняется в словесности». — «Прекрасный словесник! — подхватил незнакомец, — пишет площадные комедийки и выдает дрянной журнал! Я ничего не читал глупее стихов, напечатанных в последнем его листочке» (тогда Плавильщиков издавал еженедельник под заглавием «Утро»¹¹). — «Какие?» — спросил я. «Вялая идиллия и элегия на смерть какого-то доктора¹². Это ужас!»

И это были мои стихи! Признаюсь, что я был поражен его словами. Они непрестанно отзывались в ушах моих и мешали мне брать участие в игре актеров. Едва я возвратился домой, как тотчас бросился читать критикованные стихи мои. Увы! Они уже и самому мне нравились меньше. На другой день опять прочитал мои стихи и нашел их еще худшими! С той минуты я вразумился, что еще рано мне выдавать мои произведения, и положил хранить их до времени под спудом.

Спустя уже несколько лет после того я нечаянно застал аристарха¹³ моего в кабинете Гаврилы Романовича Державина; с каким нетерпением ждал его выхода, чтоб узнать об его имени! Это был Иван Иванович Шильд, бывший обер-секретарем в Сенате¹⁴.

Боюсь представить, какое впечатление произвели бы на Дмитриева собственные стихи его критика.

¹⁰ Иван Афанасьевич Дмитревский (1734–1821).

¹¹ В 1782 г. П. А. Плавильщиков издавал еженедельник «Утра: еженедельное издание, или собрание разного рода новейших сочинений и некоторых переводов в стихах и прозе с приобщением известия о всех выходящих в Санкт-Петербурге российских книг» (СПб.: [Тип. Шнора]) [СК-ХVIII (4): 204].

¹² Имеются в виду стихотворения «Идиллия» («Умолкни, ветерок, забудьте, птички, петь...») и «Стихи на кончину доктора Вира» («Что вижу? злая смерть днесь косу поднимает...»). Оба стихотворения вышли в майском выпуске издания и больше при жизни автора не печатались [Дмитриев 1967: 249–251, 442].

¹³ Имя хранителя Александрийской библиотеки Аристарха Самофракийского (216–144 до н. э.) нередко используется как нарицательное для строгого и справедливого критика.

¹⁴ Судя по тому, что Шильд назван в мемуаре обер-секретарем, встреча происходит в конце 1795-го или в начале 1796 г. Иван Шильд был назначен на эту должность 17 ноября 1795 г.; см.: РГИА. Ф. 796 (Канцелярия Синода). Оп. 76. Д. 483. По ведению Сената с объявлением именного указа о назначении обер-секретарями Синода Михаила Стражева, Акима Иванова, Ивана Шильда и Ивана Соколова. 28 ноября 1795 — 3 января 1796. Название не вполне верно отражает содержание документа. В это время Державин был сенатором в Межевом департаменте и одновременно занимал должность президента Коммерц-коллегии [Месяцеслов (1795): 25, 90; (1796): 32, 101].

Источники

- Васильев 1791 — *Васильев А. И.* Семейное празднество в радостное воспоминание брачного сочетания его сиятельства князя Александра Алексеевича и княгини Елены Никитишны Вяземских, представленное почитателем их добродетелей и благодетелем вечной к ним благодарности, Алексеем Ивановичем Васильевым, с его фамилиею, дом их сиятельства села Александровского в саду 1791 года июля 18 дня. [СПб.]: Печ. у И. К. Шнора, [1791].
- Дмитриев 1967 — *Дмитриев И. И.* Полное собрание стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1967.
- Дмитриев 1986 — *Дмитриев И. И.* Взгляд на мою жизнь. <Фрагменты> // Дмитриев И. И. Сочинения. М.: Правда, 1986. С. 268–375.
- Месяцеслов — Месяцеслов с росписью чиновных особ в государстве на лето ... от Рождества Христова. В Санктпетербурге: При Имп. Акад. наук, [1783–1796].
- Рубан 1782 — Надписи к камню-Грому, находящемуся в Санктпетербурге, в подножии конного, вылитого лицепоподобия, достославного императора, Петра Великого / Сочиненные Васильем Рубаном. [СПб.]: Печ. при Арт. и инж. кадет. корпусе, августа 7 дня 1782.
- Саитов 1913 — *Саитов В. И.* Петербургский некрополь / Изд. вел. кн. Николай Михайлович. Т. 4. СПб.: Тип. М. М. Стасюлевича, 1913.
- Цахарие 1771 — *Цахарие Ю. Ф.* Люиза или Власть добродетели женского полу, Нравоучительная баснь / Переведенная с французского Коллегии иностранных дел переводчиком Иваном Шильтом. СПб.: Печ. при Арт. и инж. кадет. корпусе иждивением содержателя типографии Х. Ф. Клеэна, 1780.
- Черепнин 1915 — *Черепнин Н. П.* Императорское воспитательное общество благородных девиц: Исторический очерк, 1764–1914. Т. 3. Пг.: Гос. тип., 1915.

Литература

- Бутир 1999 — *Бутир Л. М.* Тевес // Музыкальный Петербург: Энцикл. словарь. Т. 1: XVIII век. Кн. 3 / Отв. ред. А. Л. Порфирьева. СПб.: Композитор, 1999. С. 143.
- Кочеткова 2020 — *Кочеткова Н. Д.* Посвящения в русских изданиях XVIII века: Исследование, тексты, библиографический указатель. М.; СПб.: Альянс-Архео, 2020.
- Рабинович 1948 — *Рабинович А. С.* Русская опера до Глинки. [М.]: Музгиз, 1948.
- СК-XVIII — Сводный каталог русской книги гражданской печати XVIII века. 1725–1800: В 5 т. / [Ред. кол.: И. П. Кондаков и др.] М.: Изд. Гос. б-ки СССР им. В. И. Ленина; Книга, 1962–1967.
- СК-XVIIIин. — Сводный каталог книг на иностранных языках, изданных в России в XVIII веке. 1701–1800: В 3 т. / [Отв. сост. Е. А. Савельева, Т. П. Щербакова]. Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1984–1986.
- Степанов 2003 — Русское служилое дворянство второй половины XVIII века (1764–1795). Список по Месяцесловам / Сост. В. П. Степанов. СПб.: Академ. проект, 2003.
- Holtz, Jekutsch 2016 — Katalog der Gelegenheitsdichtung im Russischen Reich. 1709–1819 = Каталог поэзии по случаю в Российском государстве. 1709–1819 / Hrsg. von B. Holtz, U. Jekutsch. Wiesbaden: Harrassowitz, 2016. (Opera slavica. Neue Folge; 59).

References

- Butir, L. M. (1999). Teves. In A. L. Porfir'eva (Ed.). *Muzykal'nyi Peterburg: Entsiklopedicheskii slovar'* (p. 143). Kompozitor. (In Russian).

- Holtz, B., Jekutsch, U. (Eds.) (2016). *Katalog der Gelegenheitsdichtung im Russischen Reich. 1709–1819 = Katalog poezii po sluchaiu v Rossiiskom gosudarstve. 1709–1819*. Harrasowitz.
- Kochetkova, N. D. (2020). *Posviashcheniia v russkikh izdaniiakh XVIII veka: Issledovanie, teksty, bibliograficheskii ukazatel'* [Dedications in publications of the 18th century: Studies, texts, bibliographic indexes]. Al'ians-Arkheo. (In Russian).
- Kondakov, I. P. et al. (Eds.). *Svodnyi katalog russkoi knigi grazhdanskoi pečhati XVIII veka. 1725–1800* [Union catalog of Russian civil press books of the 18th century. 1725–1800] (5 Vols.). Izдание Gosudarstvennoi biblioteki SSSR imeni V. I. Lenina; Kniga. (In Russian).
- Rabinovich, A. S. (1948). *Russkaia opera do Glinki* [Russian opera before Glinka]. Muzgiz. (In Russian).
- Savel'eva, E. A., & Shcherbakova, T. P. (Eds.) (1984–1986). *Svodnyi katalog knig na inostrannykh iazykakh, izdannykh v Rossii v XVII veke. 1701–1800* [Union catalog of books in foreign languages published in Russia in the 18th century, 1701–1800] (3 Vols.). Nauka, Leningradskoe otделение. (In Russian).
- Stepanov, V. P. (Ed.) (2003). *Russkoe sluzhiloie dvorianstvo vtoroi poloviny XVIII veka (1764–1795). Spisok po Mesiatsteslovam* [Russian serving nobility of the second half of the 18th century (1764–1795). List by Monthly Calendar]. Akademicheskii proekt. (In Russian).

Информация об авторе

Александр Львович Лифшиц
кандидат филологических наук
старший научный сотрудник,
Лаборатория лингвосомиотических
исследований, Национальный
исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Россия, 105066, Москва, Старая
Басманная ул., д. 21/4
✉ alifshits@hse.ru

Information about the author

Alexander Lvovich Lifshits
Cand. Sci. (Philology)
Senior Researcher, Laboratory of Linguo-
Semiotic Studies, HSE University
Russia, 105066, Moscow, Staraya
Basmannaya Str, 21/4
✉ alifshits@hse.ru

Г. С. Зеленина^{ab}

<https://orcid.org/0000-0001-9411-4102>

✉ galinazelenina@gmail.com

^a Московский государственный университет
им. М. В. Ломоносова (Россия, Москва)

^b Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)

Книжник Соломон Дольник: сионист между сионистами

Аннотация. Статья посвящена биографии и автобиографиям еврейского активиста в Советском Союзе Соломона Борисовича Дольника (1901–1986), практически в одиночку занимавшегося подпольным сионистским самиздатом в 1960–1966 гг. и осужденного за «антисоветскую агитацию и пропаганду» на четыре года лагерей. Рассматриваются как спорные моменты в биографии Дольника — в каких отношениях он был с другими активистами, за что именно был осужден, чем объясняется не слишком радушный прием, оказанный ему в Израиле, — так и особенности его автоконцепции и автобиографического письма. Значение статьи прежде всего в освещении забытой фигуры, в восстановлении еще одной страницы из истории еврейского движения в СССР, начало которого традиционно относят к более позднему времени; кроме того, делается ряд наблюдений о мировоззрении Дольника, применимых и к другим национально ориентированным советским евреям, и об особенностях конструирования автобиографического нарратива.

Ключевые слова: автобиография, антисемитизм, еврейское национальное движение, Израиль, исправительно-трудовой лагерь, отказники, самиздат, сионизм, советское еврейство

Благодарности. Статья подготовлена в рамках научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Автор благодарит анонимного рецензента за ценные комментарии.

Для цитирования: Зеленина Г. С. Книжник Соломон Дольник: сионист между сионистами // Шаги/Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 48–75. EDN: EHYHSR.

Поступило 30 ноября 2024 г.; принято 26 марта 2025 г.

G. S. Zelenina^{ab}<https://orcid.org/0000-0001-9411-4102>✉ galinazelenina@gmail.com^a *Lomonosov Moscow State University**(Russia, Moscow)*^b *The Russian Presidential Academy of National**Economy and Public Administration**(Russia, Moscow)*

BOOKMAN SOLOMON DOLNIK: A ZIONIST BETWEEN ZIONISTS

Abstract. The article examines the life-story and autobiographical writing of Solomon Borisovich Dolnik (1901–1986), a Jewish activist in the Soviet Union who practically single-handedly engaged in underground Zionist samizdat during 1960–1966 and was sentenced to four years in a labor camp for “anti-Soviet agitation and propaganda.” The article examines both the controversial aspects of Dolnik’s biography — his relationship with other activists before and after his trial, the actual reasons for his conviction, the background for the uncordial reception he received in Israel — and the idiosyncrasies of his conception of himself and his life writing. The article is primarily intended to highlight a forgotten historical figure, restoring another page in the history of the Jewish national movement in the USSR, the beginning of which, due to the almost complete replacement of the activist cohorts, is usually attributed to a later period. In addition, some observations are made as to how Dolnik (and this might be applicable to other Zionists of his generation) assessed the Jewish destiny in the USSR, the disposition of his fellow Jews, the abilities and determination of Jewish youth and activists among them. Another focus of the paper is the way Dolnik has constructed his autobiographies as both a manifesto, a polemics, an accusation, and an auto-apology.

Keywords: autobiography, antisemitism, corrective labor camp, Israel, Jewish national movement, refuseniks, samizdat, Soviet Jewry, Zionism

Acknowledgements. The article was written on the basis of the RANEPa state assignment research program.

The author is grateful to the anonymous reviewer for their suggestions.

To cite this article: Zelenina, G. S. (2025). Bookman Solomon Dolnik: A Zionist between Zionists. *Shagi / Steps*, 11(2), 48–75. EDN: EHYHSR. (In Russian).

Received November 30, 2024; accepted March 26, 2025

Наблюдателей и историографов позднесоветского еврейского движения неизменно интересовал вопрос о точке отсчета: когда будущие активисты стали осознавать себя евреями евреями как таковыми или евреями *par excellence*? Когда для них лично закончился социалистический проект, окончательно разочаровал в себе выбор Годл¹, если использовать персонификацию советского еврейского пути, предложенную Юрием Слѣзкиным [2005], и начался «путь в Израиль», как в 1973 г. назвал свой конкурс автобиографических эссе Центр по исследованию и документации восточноевропейского еврейства при Еврейском университете в Иерусалиме? Какие факторы пробудили малые группки советских евреев к сионизму, и кто были эти первые сионисты?

Отвечавшие на этот вопрос в своих интервью или воспоминаниях² в качестве таких факторов называли опыт пребывания под немецкой оккупацией (коллаборационизм и антисемитизм местного населения), «дело врачей», образование Государства Израиль, контакты с израильской делегацией на Фестивале молодежи и студентов 1957 г., но прежде всего победу Израиля в Шестидневной войне 1967 г. Эта версия отвечала ожиданиям израильских интервьюеров, публикаторов и исследователей³, которым было свойственно обращать внимание прежде всего на израильские следы в истории еврейского движения в СССР⁴. Влияние Шестидневной войны на рост националистических настроений замечали и наблюдатели из компетентных органов: «Анализ имеющихся материалов показывает, что активность еврейских националистов особенно возросла после израильской агрессии против арабских стран в 1967 году» [Казаков 1974: 175]⁵. На других основаниях, но в полном соответствии с представлением о Шестидневной войне как катализаторе, начало еврейского движения

¹ Годл — одна из пяти дочерей Тевье-молочника, марксистка, вышедшая замуж за революционера Перчика и отправившаяся за ним в сибирскую ссылку.

² От рефлексий над собственной идентичностью, заказанных редакторами еврейского самиздата в 1970-е годы (например: [Богораз 1974; Клячкин 1974]), до многочисленных интервью с экс-активистами движения, взятых уже в постсоветское время (например: [Кошаровский 2007]), а также мемуаров и активистов, и просто эмигрантов, написанных в разное время ([Житницкий 1974; Рубин 1977; Тумерман 1977; Бадрицкий б. д.; Нудель б. д.; Беленький б. д.] и мн. др.).

³ «Шестидневная война привела к глубоким изменениям в жизни евреев Советского Союза», — гласило предисловие «От редакции» к большинству сборников «Еврейский самиздат», выпускавшихся Центром по исследованию и документации восточноевропейского еврейства в 1974–1992 гг.

⁴ Так, израильский историк советского еврейства Яков Рои в своих интервью с людьми, в той или иной степени занимавшимися подпольной еврейской деятельностью в 1940–1960-е годы, спрашивает их преимущественно об израильском влиянии на их взгляды и действия, о встречах с Голдой Меир, с израильскими спортсменами, с израильтянами на Фестивале молодежи и студентов, о посещении концертов певицы Геулы Гиль и пианистки Пнины Зальцман, о связях с посольством и о том, какое значение для них имели эти встречи и контакты [Интервью Яакова Рои].

⁵ Или — на праздник Симхат-Тора возле хоральной синагоги «отдельные подстрекатели» кричали: «Да здравствует Даян!», «Нам бы автоматы в руки и в Израиль!» (Записка КГБ в ЦК КПСС об осенних еврейских праздниках. 17.11.1967. РГАНИ. Ф. 5. Оп. 59. Д. 19. Л. 133; цит. по: [Морозов 1998: 60]).

действительно принято относить к концу 1960-х годов. Однако некоторые авторитетные голоса пытались оспорить эту датировку; так, известный отказник, фигурант ленинградского «самолетного дела» Иосиф Менделевич писал, что даже на его памяти движение уже существовало в начале 1960-х, а «по сути, как минимум с возникновения государства. Если не так, то выпадают ведущие борцы, как Драбкин, Шифрин, Словин и др. Это надо поправить» [Менделевич б. д.]. Упомянутый Менделевичем рижский активист Борис Словин, отвечая в интервью на вопрос о появлении еврейского самиздата, подтверждает собственными воспоминаниями, что еврейская подпольная деятельность имела место «как минимум с возникновения государства», а главное, указывает на субъективность любых более поздних датировок:

...постановка вопроса о том, как это (еврейский самиздат. — Г. З.) зародилось, — постановка вопроса совершенно неправильная. Я вернусь к 1948 году <...> и наверняка мог бы вернуться к более раннему сроку, но дело в том, что мне в 1948 году было только 15 лет <...> И если, например, сейчас многие относят зарождение русского еврейского самиздата к 1957 году <...> или к 1966 году, то это просто связано с их личным участием, а не с самиздатом [Авербух 1978–1979].

Личная память активистов 1970–1980-х, сформировавшая коллективную и историческую память о еврейском движении в СССР, не охватывала подпольщиков предыдущих десятилетий, которые в начале 1970-х, к моменту выхода на сцену нового поколения, были либо в лагерях, либо уже в Израиле. Одним из таких полузабытых межуточных сионистов, попавших в ущелье забвения между сионистами 1920-х годов и активистами 1970-х, был Соломон Борисович Дольник (1901–1986), в 1960-е годы — московский самиздатель и своего рода культуртрегер, собравший вокруг себя соратников или просто потребителей своей нелегальной продукции. Дольник тоже столь же упорно, сколь и тщетно полемизировал с увязыванием еврейского движения в СССР с Шестидневной войной, отстаивая честь советского еврейства в своем лице и лице своих товарищей. В частности, комментируя статью из русскоязычной израильской газеты [Еврейский самиздат 1974], начинающую историю советского еврейского самиздата с 1970-х годов⁶, он писал: «Следует отметить, что зарождение подпольного сионистского движения зародилось еще до шестидневной [sic!] войны. Сознательная часть евреев <...> твердо стояла за национальные интересы» [Dolnik 1972–1977 (1.2): 1]⁷.

Имя Дольника несколько раз упоминается в интервью еврейских активистов и в лагерных мемуарах, но сведения о его личности и деятельности крайне немногочисленны, несоразмерны его биографии (относятся

⁶ С изданий «Итон алеф» и «Итон бет» (Рига, 1970).

⁷ Здесь и далее цитаты приводятся с сохранением оригинальных орфографии и пунктуации.

преимущественно к периоду его взаимодействия с пенитенциарной системой) и если не недостоверны, то по меньшей мере не верифицируемы.

Солагерник Дольника по Мордовлагу поэт и переводчик Александр Петров-Агатов отзывался о нем с большой симпатией, восхищаясь как его человеческими качествами, так и преданностью своему народу:

Дольник в этом смысле был настоящим евреем. Он считал за честь принадлежать к своей нации, бескомпромиссно относился к предателям своего народа типа Эренбурга и Маршака. Жил мечтой о переезде в Израиль, накопил уйму печатного материала об убийцах евреев, об антисемитизме в целом, отлично знал историю своего народа. Это вызвало во мне уважение к Дольнику и я с ним, несмотря на разность мировоззрений, был в приятельских отношениях. К тому же Соломон Борисович был человеком добрым и в тяжелые минуты всегда приходил на помощь:

— У вас нет белья? Нате. — И он совал новую рубу.

— Только что получил посылку. Дайте пустой стакан... Я вас хочу угостить...

<...> К сожалению, не о всех русских я могу сказать то, что говорю о Соломоне Борисовиче [Петров-Агатов 1972: 66].

Фотограф Михаил (Михаэль) Маргулис в своих мемуарах «Еврейская камера Лубянки», также призванных «оставить память» о «старшем поколении сионистов» и о себе как «участнике и свидетеле» «пробуждения еврейского национального движения» [Маргулис 1996: 12], рисует более подробный и более неоднозначный портрет Дольника. Он представляет его членом подпольного кружка Эзры Моргулиса, описывая его роль как служебную: «...все технические “дела”, связанные с распространением и печатью материалов кружка Эзры Моргулиса, выполнял инженер-геодезист Соломон Дольник». Себя он называет правопреемником Моргулиса и Дольника, продолжившим их дело после смерти первого и ареста второго: полученные им в «старом чемодане» материалы Моргулиса и Дольника «стали базой нелегального архива московского еврейского самиздата и пополнялись мною до осени 1971 года, когда мы с Нэрой уехали в Израиль. В конце 60-х годов я, видимо, был “монополистом” в изготовлении географических карт Израиля. Соломон Дольник, член кружка Эзры Моргулиса, передал мне первый экземпляр карты...» Маргулис признает «большой вклад [Дольника] в создание еврейского самиздата» и благожелательно соглашается «оценивать положительно» его «сионистскую деятельность» вплоть до ареста в 1966 г., после которого, по утверждению Маргулиса, Дольник «сломался» и дал показания на своих товарищей; в частности, Маргулис описывает собственную очную ставку с Дольником, на которой он сам отрицал знакомство с ним, Дольник же якобы изобличал Маргулиса как израильского шпиона. «Сегодня, спустя тридцать лет после ареста Дольника, — рассуждает Маргулис в 1996 г., — я прихожу к выводу, что это была провокация КГБ с целью испортить отношения между Россией и Израилем перед Шестидневной войной, которую гото-

вили арабы при поддержке советских властей» [Маргулис 1996: 136, 148, 159–161, 161–162]. (Органы знали о контактах Дольника с израильскими дипломатами, и во время следствия над ним, в августе 1966 г., из СССР был выслан второй секретарь израильского посольства Давид Гавиш.) Маргулис опубликовал свои воспоминания спустя не только тридцать лет после ареста Дольника, но и десять лет после его смерти — ответить на обвинения в недостойном поведении на следствии он уже не мог; версия же Маргулиса, чья книга, выложенная в Сети, легко доступна, утвердилась и тиражируется как в популярных статьях, так и в научных работах [Городецкая 2018; Костырченко 2012: 284]. Впрочем, Дольник успел высказаться превентивно, оставив целый корпус пересекающихся, отчасти дублирующихся мемуарных нарративов, к которым мы и обратимся для реконструирования его биографии и анализа конструирования им своей автобиографии [Дольник 1972; 1976; 1976–1977; Dolnik 1972–1977; Интервью 1975–1976].

Внемлющий «зову времени»: этапы биографии

Соломон Дольник родился в 1901 г. в местечке Рудня Могилевской губернии⁸. В семье, как подчеркивает Дольник во всех своих мемуарах, царили сионистские настроения: отец мечтал уехать в Палестину и делал жертвования в Керен каемет⁹, братья и сестра состояли в молодежных сионистских организациях: кто в Кадиме, кто в Цеирей Цион. Сам Дольник в 16 лет вступил в Кадиму и был ее членом два года, пока группу не разгромила «антисемитски настроенная молодежь» с помощью комсомольцев и бундовцев¹⁰ [Интервью 1975–1976]. В 1921 г. он вступил в Ге-Халуц в Витебске¹¹, а в 1923-м значительная часть витебской группы, включая его брата, нелегально покинула Советский Союз, и она стала распадаться. Младшая сестра и мать Соломона уехали в Палестину, отец умер [Dolnik 1972–1977 (1): 21]. Соломон не смог уехать в те годы, поскольку был в армии. Его деятельность в рамках еврейских организаций прекратилась: переехав в Невель, он потерял связь с халуцианцами, которых в это время начали преследовать: после массовых арестов и высылки в середине 1920-х с легальными сионистскими группами в СССР было покончено.

Образование Дольник получил в хедере, городском училище или гимназии (в этом отношении его рассказы в интервью и мемуарных очерках разнятся) и в военно-топографической школе, куда его как грамотного

⁸ Впоследствии город в Смоленской области.

⁹ Керен каемет ле-Израэль — Еврейский национальный фонд, создан Всемирной сионистской организацией в 1901 г. ради покупки у арабов земель в Палестине под еврейские поселения.

¹⁰ Бунд — Всеобщий еврейский рабочий союз, социалистическая партия, выступавшая за еврейскую национально-культурную автономию в Восточной Европе и против эмиграции в Палестину.

¹¹ Ге-Халуц — международная сионистская организация, ставящая целью подготовку молодежи к переселению в Палестину и прежде всего к сельскохозяйственному труду.

направили на учебу из армии. Работая военным топографом в дивизионном штабе, он параллельно с военной службой в 1921–1923 гг. учился на землеустроительном факультете Витебского сельскохозяйственного института (на вечернем отделении). В конце 1925 г. Дольник демобилизовался. Он работал инженером-геодезистом, топографом, маркшейдером, в том числе в Полоцком окружном земельном отделе, потом в Воронеже, где участвовал в коллективизации и даже пережил покушение на свою жизнь. В 1931 г. он перебрался в Москву, но по долгу службы много времени проводил в разъездах по стране, в экспедициях, и полагал эту работу удачной с точки зрения собственной безопасности: «не был на глазах у кегебистов [sic!]

» [Интервью 1975–1976]. За долгие годы профессиональной деятельности предложил несколько изобретений и усовершенствований, которые, по всей видимости, не получили особого признания: изобрел прибор «Координатор» для составления планов по координатам (1935), составил «Таблицы контроля приращений» (1937), «Тахеометрические таблицы для вычисления высот» (1940) и «Таблицы вычисления неприступных расстояний» (1941). Он старался внедрить свои разработки, но «из-за бюрократической волокиты» это не удалось, а при аресте КГБ их конфисковал; до того он переправлял копии в Израиль, но они негодились и там — их «куда-то запрятали» [Dolnik 1972–1977 (1.2): б. паг.].

Во Вторую мировую войну служил на Забайкальском фронте, призванном защищать границу с Японией, в офицерском звании и в должности военного топографа.

В годы позднесталинского антисемитизма пострадал на службе, уже гражданской, впрочем, в разных автобиографических текстах этот эпизод датируется и подается по-разному. В короткой автобиографии, вклеенной в один из мемуарных сборников, Дольник рассказывает, что во время «дела врачей» на него завели дело о вредительстве, но с реабилитацией врачей оно было прекращено [Dolnik 1972–1977 (1.2): б. паг.]. В другом месте он относит эту историю уже к 1954 г., описывая ее как увольнение из ГИПРОВУЗа¹² вследствие интриг главного инженера-антисемита: Дольника уволили по «волчьей статье» — он будто бы не справился со служебным заданием, в действительности руководство симитировало эту ситуацию, не реагируя на его письма из командировки и пряча его отчеты; дела о вредительстве не было — он сам обратился в суд с жалобой на незаконное увольнение, прокурор вроде бы признал его правоту, но восстановиться на этой работе Дольнику так и не удалось [Там же (3): 56–61].

Не занимаясь прицельно и регулярно еврейским активизмом в 1930–1950-е годы, Дольник тем не менее всегда следил за еврейским вопросом и наблюдал за настроениями своих соплеменников и соотечественников. Он констатирует, что сионистского движения с середины 1920-х годов до создания Израиля в Советском Союзе не было [Интервью 1975–1976], и ему приходилось с горечью видеть, как советское еврейство «направилось

¹² Государственный институт по проектированию высших учебных заведений, подведомственный Министерству образования, существовал в 1947–1991 гг.

на путь ассимиляции», молчанием отвечало на проявления антисемитизма и демонстрировало (особенно молодежь) «безразличное отношение» к своему народу, его прошлому, культуре и т. п. Стараясь встречаться с евреями в разных городах, куда попадал по работе, Дольник видел, что они в национальном плане «инертны» [Интервью 1975–1976] и благодарны советской власти. В этих обстоятельствах он ощутил «зов времени» — «сплотиться и дать отпор юдофобам», «пробудить интерес к судьбе народа» [Dolnik 1972–1977 (1): 15–17].

После создания в 1948 г. Государства Израиль, по его наблюдениям, московские евреи вспомнили про синагогу и стали ходить туда как в клуб. Сам он всегда ходил в синагогу по праздникам и там же начал свои эксперименты по «сплочению» и «пробуждению интереса».

Целенаправленной еврейской деятельности, состоявшей в социализации в еврейской среде, обмене источниками информации о еврействе и Израиле и, наконец, изготовлении и распространении самиздата, Дольник посвятил себя при совпадении нескольких факторов: 1) возникновения убежденности в бесперспективности советского пути для евреев (после того, как в 1957 г. на Фестивале молодежи и студентов он увидел, как «простой народ» враждебно встречал израильскую делегацию, и решил, что, «прислушиваясь к голосам советских неофашистов», люди при первом удобном случае «не пожалеют свинца и газа повторить то, что сделали гитлеровцы» [Дольник 1976: 8]); 2) смягчения репрессивного режима по прошествии нескольких лет после смерти Сталина и уменьшения страха перед властями — как у него самого, так и у других евреев; 3) появления свободного времени. В 1956 г. Дольник вышел на пенсию полным сил (в 55 лет), попытался уехать в Израиль (где жили мать, сестра и брат) по вызовам от брата, но несколько раз получал отказ. Свои дни он стал посвящать деятельности, которая поначалу выглядела как досуг, — удовлетворению собственного интереса и потребности в общении, — но вскоре стала квалифицироваться им самим как национальная борьба. Он ходил в Ленинскую библиотеку, где читал зарубежную (польскую, французскую, американскую) прессу на идише и литературу по еврейской истории и делал выписки — создавал картотеку; стал чаще посещать хоральную синагогу, где искал общения с израильянами, в том числе с целью получить книги об Израиле: «Религиозные книги меня не интересовали. Советские евреи считали Израиль светским государством» [Dolnik 1972–1977 (1): 29]. Вскоре его деятельность обрела просветительский характер и форму протосамиздата. Он конспектировал передачи «Голоса Израиля»¹³, размножал свои записи в нескольких экземплярах и предлагал людям в хоральной синагоге — те в основном отказывались; когда же в самой синагоге или возле нее, на улице Архипова¹⁴, на праздники собиралось много народу, он, не спрашивая, незаметно подкладывал свои записи людям в

¹³ Израильская радиостанция, вела в том числе на советскую аудиторию на русском языке.

¹⁴ До 1960 и после 1993 г. — Большой Спасоглинищевский переулок.

карманы. Некоторые относили эти подметные письма в КГБ, и они фигурировали на следствии как вещественные доказательства развязанной Дольником «националистической агитации». Он радовался, что на улице Архипова, прежде всего на праздник Симхат-Тора, собирается много евреев и тем самым они «демонстрируют перед всем миром, что хотя советские евреи были оторваны от мирового еврейства, но суровые условия не выхолостили нашу национальную честь» [Там же: 29]. Близкими «контактами» с чужой одеждой Дольник не смущался, видя в этом не бесцеремонность, а то же отстаивание «национальной чести», борьбу за национальное выживание: как «еврейский националист и сионист» он «был заинтересован пробудить интерес к Израилю», показать, что «наш народ жив» [Там же: 28].

В его домашней библиотеке с прежних времен сохранилась еврейская литература (в частности, Еврейская энциклопедия, «История еврейского народа» Генриха Греца); он делал новые приобретения у букинистов и предлагал знакомым брать книги почитать; многие опасались и отказывались. Этими попытками он продолжал семейную практику: в родительском доме тоже было «полно» еврейских книг, которые регулярно давали почитать окружающим [Интервью 1975–1976].

Качественный скачок в просветительской деятельности Дольника — переход от одалживания источников информации к созданию таковых — произошел в 1959 г. после его знакомства с Эзрой Моргулисом¹⁵ — старым лагерником (в 1937 г. был осужден как троцкист на десять лет ИТЛ, вышел в 1947 г. и в 1949 г. вновь осужден на восемь лет ИТЛ) и еврейским энтузиастом. Познакомились они в столовой — Моргулис заинтересовался лежащим у Дольника на столе журналом «Вестник Израиля». Кроме того, их объединили недоверие и неприязнь к третьему сотрапезнику, тоже еврею, но «ассимилянту» и «мещанину» [Интервью 1975–1976]: тот «поделился <...> что он бухгалтер, вышел на пенсию. Доволен. Пенсия идет. <...> имел благодарственные грамоты и стены своей комнаты в новой квартире увешал полученными грамотами. Похвалился также, что дочь удачно вышла замуж за русского и хорошо-мирно живут... От этого разговора меня тошнило, я не верил этому мирному сосуществованию. Как я позже узнал, случайно встретив его на улице, опечаленного, жаловался, что зять гонит его из дому, обзывая “жидом”!» Когда бухгалтер рассказывал о своей счастливой жизни, Дольник «случайно переглянулся» с незнакомым ему на тот момент Моргулисом и они «поняли друг друга...» [Dolnik 1972–1977 (1): 31].

Моргулис оставался верным ленинцем и большевиком, призывал «читать Ленина», цитировал его высказывания о роли евреев в русской ре-

¹⁵ Дольник называет его Маргулисом и Марголисом; М. Маргулис в книге «Еврейская камера Лубянки» — Моргулисом. Дольник указывает годы жизни: 1895–1965. В то же время в списках жертв политических репрессий значится Эзря Израилевич Моргулис, бухгалтер (отчество и профессия совпадают с указанными Дольником) 1893 г. р. (см.: Жертвы политического террора в СССР: Моргулис Эзря Израилевич. URL: <https://base.memo.ru/person/show/2667619>). Моргулисом его называет и внучатый племянник Феликс Рахлин в очерке [Рахлин 2013].

волюции как авторитетный источник, само же участие евреев в русской революции считал безусловным свершением, а не ошибкой («...подавляющая масса еврейского рабочего класса являлась костяком революционного движения во всей так называемой “черте оседлости”») [Моргулис 1960: 10, 11]. Дольник выступал против Ленина как поборника ассимиляции евреев и Октябрьскую революцию осуждал как не оправдавшую еврейские надежды (большевики дали свободу и равенство, но затем взяли курс на «советизированный антисемитизм», «духовную стерилизацию» и «деевреизацию» [Дольник 1976: 1]), но в остальном они сошлись и стали сотрудничать.

Как и в освещении других эпизодов, в рассказе о начале самиздатовской деятельности хронология и акценты в разных мемуарных очерках разнятся: то ли Дольник начал свою культуртрегерскую деятельность уже вместе с Моргулисом, то ли размножал новостные сводки и рассовывал их по чужим карманам в одиночку, до знакомства с ним. Так или иначе, в его версии Моргулис — старший товарищ и первый соратник, но не вдохновитель — в отличие от версии Михаила Маргулиса, представившего Эзру лидером кружка и руководителем самиздатовского проекта, а Дольника — техническим исполнителем.

В 1960 г. Дольник смастерил множительный станок, и этим моментом он датирует начало «серьезного» производства самиздата.

Первым его изданием стала подборка цитат о евреях из сочинений Ленина и Горького, вторым — лагерные мемуары Моргулиса. Один экземпляр из шести Дольник переправил в Израиль через сотрудников посольства (он продолжал это делать и с другими своими изданиями и сетовал, что в Израиле ни одно из них так и не было опубликовано), другой передал Константину Симонову, в 1954–1958 гг. главному редактору «Нового мира», рассчитывая на то, что эту лагерную прозу удастся опубликовать (в 1962 г. следующий редактор журнала, Александр Твардовский, напечатал здесь «Один день Ивана Денисовича» Солженицына).

Потом стали выпускать периодические сборники самиздатовских материалов, включая рецензии на книги, альбомы открыток с видами Израиля и др. Со временем Дольник с Моргулисом привлекли еще нескольких человек, с которыми последний познакомился в Ленинке: Майрима Бергмана, Лазаря Бракера, Иосифа Польского, Фейгу Коган, Абрама Каплана. Они переводили книги, выполняли корректуру, оплачивали в складчину труд машинисток, помогали распространять напечатанное [Dolnik 1972–1977 (1): 34]. Все это были люди «почтенного возраста», вкладывавшие в проект собственные скудные средства (пенсии), т. е. как раз те самые «престарелые евреи», составлявшие синагогальные двадцатки, которых власти были готовы не трогать, считая их уходящей натурой, но эти не просто ходили в синагогу, а «были проникнуты идеей сионизма <...> не могли оставаться в стороне от преследований еврейского народа, считали преступным оставаться в бездействии» [Дольник 1976: 24].

В отличие от Дольника и Моргулиса, европейскими языками не владевших, «Бергман Майрим, инженер по автотранспорту, хорошо знал английский и немецкий языки» [Дольник 1976: 12]. Он перевел с английского «самые интересные главы» из романа Леона Юриса «Exodus» и с немецкого «книгу автора Марка “Восстание Варшавского гетто”» (по-видимому, воспоминания Марека Эдельмана), которую Дольник напечатал в десяти экземплярах, и «книжка эта имела большой успех». Переводные «бестселлеры» перемежались произведениями собственного сочинения: стихами Фейги Коган, лагерными мемуарами минчанина Гирша Овруцкого («Записки Залмана Брук»), 600-страничным «Обзором еврейских общин» Эзры Марголиса, посвященным разным еврейским общинам мира, с особым вниманием к советским евреям. «Обзоры», по мнению Дольника, «служили сильным идеологическим орудием нашей нелегальной деятельности, где раскрывалась антисемитская сущность Кремлевской [sic!] политики» [Дольник 1976: 16].

Дольник занимался распространенной среди советских евреев практикой — коллекционированием выдающихся соплеменников¹⁶: он собрал «картотеку знаменитых евреев», «более тысячи биографий евреев, достигших известности» [Dolnik 1972–1977 (3): 31], и некоторые распространял среди своих читателей, в частности, биографию одного из пионеров космонавтики Ария Абрамовича Штернфельда (1905–1980). По мнению Дольника, он был значительнее и Циолковского, и Королева, но его имя «Советы держали в тени — ведь он еврей», а его самого — «на особом секретном положении (вернее на домашнем заточении)». Эти биографии должны были сообщать читателям чувство гордости за свой народ, который «имеет таких гениальных ученых» [Дольник 1976: 12], «дал миру замечательных людей», внес огромный вклад в мировую культуру [Dolnik 1972–1977 (1): 18].

Дольник с товарищами сделали в целом более 40 публикаций, которые распространялись среди знакомых в Москве (он создал сеть примерно в 40 человек, состоящую как из активистов, так и из потребителей, в том числе молодежи, причем из соображений конспирации не знакомил всех со всеми [Dolnik 1972–1977 (1): 86]), а также передавались в другие города: Смоленск, Ростов-на-Дону, Минск, Ленинград, Ригу, Тбилиси [Там же: 43]. Таким образом, Дольнику с Моргулисом удалось создать вокруг себя и своей самиздатовской деятельности целое сообщество, состоящее из трех концентрических кругов: группы знакомых друг с другом соратников-подпольщиков, участвовавших в изготовлении самиздата и финансировавших его; более широкой группы его московских потребителей, иногда также участвовавших в финансировании (предзаказ и оплата изготовления своих экземпляров), и сети иногородних знакомых, распространяющих продукцию Дольника по еврейским сетям в своих городах.

¹⁶ Подробнее об этой практике см.: [Зеленина 2015].

Кроме книжной продукции Дольник как геодезист интересовался картами Израиля и, подобрав подходящий исходник, сделал русскоязычную карту, для размножения которой сам соорудил фотокопировальный станок. На этом станке он фотокопировал также поздравительные открытки, которые «рассылали в канун еврейских праздников по адресам, взятым прямо из телефонной книги», выбирая еврейские фамилии: «Тем самым дали понять, что не забыт наш народ, что он жив!» [Дольник 1976: 23]; «Хотя поздравительная новогодняя карточка не является агиткой, <...> имеет психологическое воздействие на национальные чувства» [Dolnik 1972–1977 (1): 35].

Как и в практике рассовывания новостных сводок по чужим карманам, Дольник занимал здесь активную миссионерскую позицию: не просто дать тому, кто хочет и просит, а навязать тем, кто не просит, не хочет и даже не знает, чего хотеть. Он считал своей задачей просвещать еврейскую молодежь, сбившуюся с национального пути, воспитанную в интернационалистском духе, ничего не знающую и не желающую знать о еврействе. Как писал Моргулис, «беда в том, что молодежь наша несведуща и дезориентирована» [Моргулис 1960: 13], и два «старых сиониста» взялись это исправить, не стесняясь слова *пропаганда*. Дольник сам описывает свою деятельность как «форму пропаганды» — пропаганды еврейского национального сознания или, как показывали свидетели на следствии, «пропаганды Израиля» [Дольник 1976: 28], — подчеркивая, что издаваемая им литература и, соответственно, проводимая им пропаганда не была антисоветской, а только националистической и сионистской и содержала призывы требовать права выезда в Израиль, поскольку в советском «голуте» евреи подвергаются опасности: «Гомо Коммунистус фашизируется» и в любой момент готов перейти от духовного уничтожения евреев к физическому. «Пропаганда» давала плоды, о которых Дольник с большой радостью узнавал, иногда уже постфактум: так, в лагере минские сионисты сказали ему, что их группка активизировала свою деятельность при появлении самиздатовской литературы из Москвы, которая «служила толчком и морально как бы обязывала включиться в борьбу за национальные права» [Dolnik 1972–1977 (1): 76].

Подпольная деятельность кружка продолжалась более шести лет, пока не была прекращена арестом Дольника. По мнению Дольника, в конце 1965 г. «кагебистская агентура под маской сионистов проникла в нашу группу благодаря ротозеев [sic!], слепо поверивших, что они сионисты с горячими головами» [Дольник 1976: 25]. В мае 1966-го Дольник был арестован, у него изъяли «целый мешок самиздата», фотопленки, пишущую машинку, копировальный станок, израильский флаг и сфотографировали его рядом с этими изъятыми при обыске трофеями. Дольник «не сопротивлялся», видя в этом дополнительный канал сохранения памяти о своей деятельности: «...пусть этот снимок как исторический документ хранится в архивах ленинской империи» [Там же].

В Лефортовской тюрьме он, бодрый «краснощекий пенсионер», держался, по собственным воспоминаниям, стойко, считая нужным и таким образом отстаивать «национальную честь», в частности, обтирался снегом

в мороз, чтобы «доказать перед антисемитами, что мы достаточно закалены и закаляемся для борьбы за наши национальные интересы» [Dolnik 1972–1977 (3): 10].

В отличие от того, что впоследствии напишет Михаил Маргулис, которого Дольник считал как раз одним из внедренных в их группу агентов КГБ, сам он с гордостью констатирует, что на следствии вел себя спокойно и мужественно, никого «не впутал», и в итоге судили и осудили его одного, хотя по этому делу проводили обыски и допрашивали 25 человек¹⁷ (он утверждает, что обыски прошли непосредственно в день его ареста, т. е. правоохранительные органы уже знали об этих людях от своих агентов), а также «ни на шаг не отступил» от того, о чем писал в своем самиздате: в справке, полученной при выходе на свободу, «отчетливо сказано: не осознал свою вину» [Dolnik 1972–1977 (1): 44]. Подтвердить или опровергнуть слова Дольника мы не можем, и вопрос о том, почему его товарищи не попали на скамью подсудимых, остается открытым: то ли Дольник действительно взял всю вину на себя, представив остальных пассивными потребителями, а не создателями самиздата, то ли КГБ, если следовать дольниковской же интерпретации, не хотел «позориться», демонстрируя масштабы прошляпленного им явления, то ли была иная причина.

Следователь грозил Дольнику открытым «показательным процессом», где судья, судебные заседатели и обвинитель будут евреями: «...пусть евреи судят сионистов, распространяющих ложь и клевету о существовании антисемитизма <...> в Советском Союзе» [Dolnik 1972–1977 (3): 22–23]. Но в итоге суд, состоявшийся в декабре 1966 г., был закрытым: «...органы КГБ не разрешили предать гласности судебную процедуру по моему делу», и «суд происходил при абсолютно закрытых дверях, не допустили и жену» [Там же (1.2): б. паг.]. По мысли Дольника, КГБ не хотел «позориться», публично признаваясь, что у него «под носом» в Москве на Ленинском проспекте в течение семи лет выпускался самиздат. Готовясь к открытому заседанию, Дольник написал на 35 страниц уборым почерком свое последнее слово, которое в итоге ему пришлось зачитать лишь суду и паре сотрудников КГБ. В своих мемуарах он приводит его в сокращении, «восстановив по памяти» [Там же: 147–162]; по жанру этот текст можно назвать полемической лекцией об антисемитизме в Российской империи и СССР, о важной роли евреев в Октябрьской революции, становлении большевистского режима и в разных сферах советской жизни, о геноциде, устроенном фашистами. Он утверждает, что полностью прочитал это сочинение и, «закончив читать <...> отдал тетрадку для приложения к делу» [Там же: 162]. Действительно ли он вынудил своих идеологических противников на протяжении академического часа слушать инвективы в адрес охраняемого ими режима — или в воспоминаниях выдавал желаемое за действительное?

¹⁷ Поэтесса Фейга Коган, которую допрашивали как свидетеля по делу Дольника, по памяти записала допросы [Коган 1966].

Неясность распространяется не только на поведение Дольника на следствии и суде, но и на само обвинение. Дольника осудили по ст. 70 УК РСФСР («антисоветская агитация и пропаганда») на четыре года ИТЛ. Он сумел сохранить свое обвинительное заключение (Обвинительное заключение по уголовному делу № 312): вынес его из тюрьмы, прятал на протяжении пребывания в лагере, вывез в Израиль и включил в свои автобиографические сборники. Цитируемое им обвинительное заключение содержит следующие обвинения: изготовление самиздата «антисоветской направленности», содержащего «клеветнические измышления об антисемитизме в СССР», и переправка его за границу [Dolnik 1972–1977 (1.2): 36]; распространение «националистических взглядов» среди «лиц еврейской национальности» [Там же: 37]; «преступление, выразившееся в изготовлении, размножении и распространении антисоветских клеветнических документов...» [Там же (3): 125]. Но можем ли мы быть уверены в том, что Дольник полностью воспроизвел обвинительное заключение?

Спустя почти два месяца после суда, когда Дольник уже был в лагере, вышла посвященная его делу статья «Падение» [Дьяченко 1967]¹⁸, где его изображали платным агентом израильских дипломатов и практически шпионом. Согласно статье, вся его деятельность была срежиссирована израильским посольством. По заданию израильских дипломатов он изготавливал самиздат, распространял «антисоветские и сионистские брошюры», раскладывая их по карманам в гардеробе синагоги, «штамповал фальшивки», дабы оклеветать советский народ и обвинить его в антисемитизме¹⁹, а также добывал сведения, «касающиеся безопасности нашего государства», в частности, составил «геодезические таблицы вычисления высот топографических съемок и определения неприступных расстояний, которые применяются в военной топографии», и передал их сотруднику посольства. Его «шефом» назван второй секретарь посольства Давид Гавиш, которого выслали из СССР в августе 1966 г. Сотрудничество Дольника с израильтянами было якобы меркантильным: «изменнику платили с выработки», на его имя приходили «ценные посылки». На суде «изменник» трусил и лепетал и полностью признал вину. На эту статью в «Известиях» немедленно отозвалась израильская пресса, вынесшая в заголовки слово *шпионаж* как основное обвинение против Дольника [Известия 1967; Рихат 1967].

¹⁸ Дольник вклеил в свой сборник ксерокопию статьи [Dolnik 1972–1977 (1): 81].

¹⁹ Речь идет о напечатанных им снимках оскверненного еврейского кладбища — на надгробиях кто-то нарисовал (фекалиями?) свастику. Статья обличает «отвратительную фальшивку»: якобы свастики не было, Дольник сам вырезал ее из бумаги и наложил на негатив с надгробием; согласно другой статье, он сам наклеивал свастики на памятники, «фотографировал и выдавал за “факты” антисемитизма в СССР» [Сионизм 1970: 42]. Этот навет зиждется на подлинной истории, которой Дольник поделился с кем-то из товарищей, и она дошла до компетентных органов: он сам признается, что путем бумажной аппликации «подправил» свастику — на доставленном ему снимке она была, но «не резко выделялась» [Dolnik 1972–1977 (1.2): 45].

Сам Дольник называет материалы в советских медиа²⁰, изобличающие его как израильского шпиона, «клеветнической кампанией», для противостояния которой он и старался сохранить свое обвинительное заключение, содержащее обвинения в пропаганде и клевете, но не в шпионаже [Dolnik 1972–1977 (1.2): 44; (3): 127].

В то же время в Мордовляге про Дольника в шутку говорили, что он выдал израильским дипломатам теорему Пифагора, имея в виду его таблицы вычисления недоступных расстояний и высот²¹; основывались ли эти слухи на статье в «Известиях» или на рассказах самого Дольника, неизвестно.

В конце концов, в своих мемуарах Дольник сам неоднократно упоминает знакомства и встречи с израильскими дипломатами, через которых он, в частности, передавал в Израиль свои еврейские издания, а также топографические таблицы. Была ли роль израильского дипкорпуса чуть более активной, а деятельность Дольника чуть менее бескорыстной, чем он это представляет, остается неизвестным.

В 1971 г., вскоре после освобождения из лагеря, Дольник получил разрешение на выезд, и они с женой эмигрировали в Израиль, где он вскоре вернулся к самиздатовской деятельности, рефлексировав некоторую аномальность этого возвращения. В частности, он издал книгу «Ленинский расизм и антисемитизм» (1976), поскольку «никто из [израильской] общественности не содействовал к изданию [sic!] этой нужной книжки и ее распространению» [Дольник 1976: 30], и получилось «парадоксальное явление, что если мне пришлось заниматься самиздатом в Советском Союзе, то и здесь, в Израиле, я столкнулся с таким же нежелательным явлением» [Там же], — писал он. Главной же его продукцией в Израиле стали несколько частично дублирующих друг друга автобиографических сборников, изданных с целью рассказать о себе, вписать свою деятельность в историю сионистского движения, противостоять клевете и забвению.

Автобиография как манифест

В своих воспоминаниях Соломон Дольник описывает свою жизнь под определенным углом, отбирая одни сюжеты и темы и опуская другие. Биографические эпизоды, содержательно не связанные с еврейской тематикой, появляются как вставной рассказ. Он пересказывает разговоры со следователем — и так мы узнаем про увольнение из ГИПРОВУЗа и про службу на Забайкальском фронте, когда он как топограф вступал в конфликты с непрофессиональным, по его оценкам, начальством, дававшим безграмотные задания, которые он отказывался выполнять; его неуступчивость задевала самолюбие командиров, и ему выписали в общей сложности 110 суток ареста [Dolnik 1972–1977 (3): 62–63]. В ответах следователю Дольник

²⁰ Помимо двух уже названных статей он упоминает еще «хроникальный фильм» 1971 г. «Черной тропой» [Дольник 1976–1977 (Окончание)], название которого подозрительно напоминает фильм 1963 г. «Снова по черной тропе» о шпионах западных держав.

²¹ Устный рассказ А. Ю. Даниэля.

культивирует идентичность добропорядочного советского гражданина — он не уклонялся от службы в армии, добросовестно трудился, пекся об интересах предприятия и, шире, страны и т. д., но за пределами этих фрагментов конструирует биографию почти исключительно еврейскую и сионистскую, игнорируя друзей (за исключением соратников по подпольной деятельности), жену (за исключением ее роли в его самиздатовской одиссее), образование, профессиональные достижения, путешествия по стране и т. д. О своей семье он считает нужным сообщить лишь то, что она была «патриотической сионистской», о братьях и сестрах — что они состояли в сионистских организациях и нелегально уехали в Палестину (уехали двое — Реувен и Галя; судьбу оставшихся — Михаила и Сары — он не упоминает). Его собственный *Bildungsroman* — это история становления национально ориентированного еврея, борца-сиониста: с детства «интересовался еврейской историей и судьбами еврейского народа» [Интервью 1975–1976]; не состоял ни в комсомоле, ни в партии, «шел своим путем», всю жизнь оставался «верен сионистским идеалам» [Там же].

В разных мемуарных очерках он старается подтвердить эту «пожизненность», непрерывность своей еврейской биографии, высвечивая (анти)-еврейские аспекты своего опыта и окружающей реальности: его лирический герой не работает, воюет, отдыхает, дружит, женится и т. п., а страдает от антисемитизма, сокрушается об ассимиляции, наблюдает за настроениями окружающих евреев. Ему важно соединить ранний и поздний сионистские эпизоды своей биографии, 1920-е и 1960-е, пусть тонкой, но непрерывной нитью и, наоборот, размыть, убрать в тень внееврейское содержание этих промежуточных десятилетий. Читатель может соглашаться с расставленными в автобиографиях акцентами, но может и предполагать, что они появились в результате ретроспективного осмысления своей биографии пожилым человеком, в данный момент полагающим еврейскую линию жизни самой существенной, кроме того — жертвой советской юстиции, имевшей основания смотреть на свою жизнь в СССР с горечью, а также новым репатриантом, стремившимся утвердить в восприятии израильтян свое реноме «горячего сиониста», подпорченное другими экс-активистами. Возможно, в действительности (при всей условности этого понятия) в середине жизни Дольник дистанцировался от своего сионистского прошлого, увлекшись социалистическим строительством на своей профессиональной стезе, обустройством новой жизни в Москве и пр. В конце концов, сионисты находили способы нелегально эмигрировать из Советского Союза вплоть до конца 1930-х годов, Дольник же не предпринимал подобных попыток.

Видение Дольником своей судьбы и судьбы своего народа в СССР можно представить в категориях *foreshadowing* и *backshadowing*, прямого и ретроспективного детерминирования, предложенных Майклом Бернштейном. Сам Бернштейн уверен в предпочтительности другого подхода — *sideshadowing*, который определяет как «жест в сторону, указание на настоящее, насыщенное многочисленными и взаимоисключающими

возможностями грядущего», но повсеместно — в историческом мышлении, в художественной литературе и т. д. — преобладает «привычная техника» foreshadowing, предопределения, когда пресловутое чеховское ружье на стене всегда должно выстрелить, когда в настоящем видят не настоящее как таковое, а прообразы и предвестия будущего или — в обратной перспективе (backshadowing) — неизбежный результат прошлого [Bernstein 1994: 1–2]. Так, в сионистской интерпретации австро-германское еврейство заведомо не имело иного будущего, иного выбора, «кроме как покинуть Европу ради Эрец Исраэль или испытать все более жестокие преследования» [Ibid: 21]. Впрочем, о Холокосте так стали говорить не только сионисты — ретроспективное вчитывание в историю причинно-следственных связей свойственно человеческому мышлению в целом и может происходить вполне бескорыстно, без малейшей политической выгоды, даже в случае самых неожиданных и непредставимых событий: «...сохраняется противоречие между чувством шока от событий Холокоста, которое все испытывали, когда они происходили, и склонностью постфактум представлять эти события таким образом, чтобы они казались неизбежными» [Katz 1975: 41].

На следующем витке этот подход продуцирует новый foreshadowing — к примеру, сионистские прогнозы, что евреев за пределами еврейского государства всегда ждет новый геноцид, основанные на интерпретации Холокоста как неоспоримого доказательства еврейской уязвимости в диаспоре²².

Дольнику как раз свойствен этот ход мысли — недаром в 1957 г., понаблюдав за неприязнью соотечественников к израильской делегации, он убедился, что советские люди готовы повторить то, «что сделали гитлеровцы». В описаниях своей биографии Дольник тоже занимается foreshadowing, отсекая все боковые побеги (а прежде определяя их как боковые в противоположность стволу — становлению борца-сиониста), редуцируя свою профессиональную и семейную жизнь к функции подготовки к самиздатовской деятельности, финансирования или поддержания ее.

«Почему, — задается вопросом Бернштейн, — наше удовольствие от обнаружения альтернатив (sideshadowing) и признание их освободительного потенциала сосуществуют с не менее сильной тягой поддаться различным детерминистским приемам, [создающим иллюзию] биографической и исторической неизбежности?» И предлагает психологическое объяснение: убежденность в неизбежности судьбы защищает от «порою невыносимой ностальгии по путям не выбранным и сожаления о действиях не предпринятых» [Bernstein 1994: 113]. Трудно сказать, была ли сионистская деятельность Дольника на пенсии реализацией потенциала, заложенного в нем с детства, или в большей степени производной свободного времени, и было ли спрямление жизненного древа в сионистский ствол в автобиографических текстах отражением веры в предопределен-

²² «Именно с весом этой интерпретации, ее неопровержимой окончательностью <...> я борюсь на протяжении большей части этой книги», — восклицает Бернштейн [Bernstein 1994: 13].

ность и цельность его сионистской судьбы или выкорчевыванием тоски по нереализованным возможностям; всегда легитимно предполагать сочетание мотиваций.

Автобиография Дольника — идейная автобиография; больше, чем сведений о жизни, в ней повторений в чуть различающихся аранжировках ограниченного набора идей: осуждения антисемитизма, критики ассимиляции, декларации сионизма как единственно возможного пути. В биографический нарратив то и дело встраиваются идеологические интерполяции: экскурсы в историю антисемитизма и сионистские декларации, фрагменты изданных им произведений, последнее слово на суде, ответы следователю. Так, на упрек в торгашестве как якобы неотъемлемой склонности еврейского народа, выдвинутый, вероятно, на основании проходивших в то же время процессов «трикотажников»²³, Дольник отвечает многостраничным рассказом о проявлениях антисемитизма в СССР, о клевете насчет «ташкентского фронта», об антиеврейском насилии в Свердловске и Малаховке, об антисиионизме [Dolnik 1972–1977 (3): 64–73]. Все автобиографические тексты начинаются, заканчиваются и пронизаны декларациями, призванными накрепко связать лирического героя с его народом, представить его личную историю частью национальной, всю его жизнь изобразить как борьбу и в этом качестве как важный эпизод («дополнительное доказательство») «исторической эпохи» [Там же: 134]: «Запреты русской Октябрьской революции <...> обрушились всей мощью на священные узы, скрепляющие еврейский народ»; «как старый сионист я был верен моим убеждениям», «я считал своим священным долгом и обязанностью включиться в борьбу за защиту наших национальных интересов» [Дольник 1972: б. паг.]; «Я поднял факел протеста против угнетателей нашего народа...» [Dolnik 1972–1977 (3): 130]. Помимо конкретно-исторического содержания — видения еврейской истории в России как истории разнообразного угнетения — и телеологической автоконцепции, обеспечивающей связность и цельность биографии, мы наблюдаем здесь и универсальное для мемуаристов желание представить свою жизнь не сугубо частным делом, а частью большой истории, а автобиографический рассказ — историческим свидетельством, позиционируя себя не только как современника, но и как участника исторических событий или процессов, тем самым апроприируя их [Нуркова 2009].

Неизбежной частью такой идейной автобиографии становится песнь не только pro, но и contra. Красной нитью сквозь все очерки проходит размежевание на «правильных», национально ориентированных евреев, и

²³ Судебные процессы над деятелями теневой экономики («валютчиками», «трикотажниками», «цеховиками») проходили в 1961–1967 гг. и отличались всесоюзным охватом, огромным числом фигурантов и жестокостью наказания (указами 1961–1962 гг. за «хищение социалистической собственности», нарушение правил о валютных операциях и взяточничество вводилась «смертная казнь — расстрел»). Среди фигурантов этих процессов было немало евреев, что давало основания советским евреям и международной еврейской общественности считать хрущевскую борьбу с теневой экономикой новой формой выражения государственного антисемитизма.

«неправильных»: «мещан», «обывателей», «торгашей» [Dolnik 1972–1977 (2): 4], «подонков-ассимилянтов», дельцов-трикотажников, обуянных «жаждой наживы», старых большевиков и партийных приспособленцев; от таких людей «я отворачиваюсь, — заявляет автор, — они мне чужды», «они позорят еврейство, давшее человечеству знаменитых ученых...» [Там же (3): 51]²⁴.

Яростная неприязнь к «другим» евреям проявляется в нескольких контекстах. То и дело Дольник ругает ассимилянтов-«обывателей», «ханжей и отщепенцев» [Dolnik 1972–1977 (1): 20], гиперболизируя их ассимилированность и этико-эстетическую неприглядность:

...стыдясь своего родства, они прятались под колпаком ассимиляции, позорно подражая чужим традициям и старательно обновляя свою жизнь под именем Иван Ивановичей Ивановых и аппетитно запивая стаканами русской водки свой завтрак из свинины, вспоминали свою мать отборным русским матом [Там же: 19].

Искра этой нетерпимости, высеченная рассказом бухгалтера в столовой, послужила искрой симпатии, сблизившей его с Эзрой Моргулисом, который в своих сочинениях тоже щедро осуждает национально безразличных евреев, называя это безразличие «национальным вырождением», и классифицирует их на несколько типов: «тупые мещане», готовые продать отца и мать ради туго набитого живота и бумажника; «ассимиляторы» с «рабской психологией» — «низменные существа», «презренные лакеи», «рабские душонки», «отбросы еврейской нации»; и, наконец, интеллигенты, «сросшиеся» с русской культурой [Моргулис 1960: 7–8]. Как Дольник, так и Моргулис далеки от представлений о плюрализме и необходимости свободного выбора; «неправильных» евреев негоже признавать, терпеть или игнорировать, дискутировать с ними и воспитывать их бесполезно, остается принудить их встать на «правильную» национальную стезю: «Мещанин, вообще говоря, неисправим. Его следует взнудать и заставить идти по указанному ему пути» [Там же: 7].

Опасная разновидность «мещан» — стукачи, из свойственного в том числе евреям страха перед властью пошедшие на сотрудничество с органами; разновидность классово чуждая и дискредитирующая нацию — «торгаши», «валютчики и трикотажники». Жена Дольника Ирина Александровна, немало часов проведенная в тюремных очередях бок о бок с женами незадачли-

²⁴ О нетерпимости к «неправильным» евреям в риторике и практике позднейшего еврейского движения см.: [Зеленина 2022]. Не вдаваясь глубоко в рассуждения о политике идентичности, приведу лишь один пример (за напоминание о котором я благодарна анонимному рецензенту) подобной маргинализации и категоричного осуждения «неправильных» в рядах другого гонимого меньшинства, состоящего из людей, чье накопившееся одиночество, отчужденность от общества приводило к острому желанию примкнуть к сообществу себе подобных и, разработав правила групповой идентичности, законсервировать его как таковое, пресекая и изгоняя любую инаковость; в результате маргинальное сообщество воспроизводило нетерпимость большинства к нему самому [Tuller 1996: 263].

вых деятелей теневой экономики, видела в них не товаров по несчастью, а вульгарных и аморальных богачек, чьи мужья нажились нечестным путем, а они, тоже нечестным путем, исхитрялись передавать в тюрьму деликатесы [Дольник 1971: 30]. Сам Дольник с той же антипатией отзывается о соседях по тюрьме — «хапугах», «приспособленцах» [Dolnik 1972–1977 (3): 46], «обывательской шелухе, [которая] меня не интересовала» [Там же: 6]. Со слов следователя он пересказывает историю дела Рокотова²⁵ и как инженер и сионист торопится отмежеваться от обывателей и торгашей («духовно» с ними у него нет ничего общего), однако классовая ненависть отступает перед возмущением антисемитизмом, представляющимся подлинным мотивом судебных преследований, и он переходит к осторожному оправданию «трикотажников» (неясно, прямо в разговоре со следователем или все-таки ретроспективно, в воспоминаниях): у них бы стоило поучиться, они могли бы принести пользу промышленности, они не виноваты в том, что в стране дефицит трикотажа, и т. д.; к тому же, вспоминает Дольник, во время своих геодезических экспедиций он наблюдал крупные хищения в колхозах, о которых никто «не звонил в колокола» по той простой причине, что в этих хищениях не были замешаны евреи [Там же: 52–55].

Автобиография как квеч и кляуза

Вторая интонация, центральная в автобиографии Дольника, — квеч. Это идишское слово означает жалобы, нытье, претензии, смакование неприятностей и обид, причем исследователи видят в квече не только лингвистический феномен, определенный идишский лексикон вкупе с интонацией, но и культурный топос, специфику мировосприятия, взгляд на жизнь «сквозь тусклые очки» [Векс 2012: 11].

Вся жизнь лирического героя проходит во враждебной обстановке: притеснения и гонения подвигают его на самоотверженную борьбу, она вызывает новую враждебность — зависть и предательство, повлекшие новые гонения, вслед за ними наступает новый этап борьбы — борьбы с предателями, поражение в которой грозит окончательной диффамацией и забвением.

Сионистская идентичность Дольника при всей своей агентности и позитивности проистекает из виктимных ролей — на путь «борьбы за национальные интересы» он встал, будучи жертвой разных обстоятельств: «как родившийся в черте оседлости», как современник дела Бейлиса и Октябрьской революции, приведшей к «духовной кастрации еврейского народа» [Интервью 1975–1976], как «участник войны с нацистами» [Dolnik 1972–1977 (1): 15–16], убившими шесть миллионов евреев, как советский гражданин при Сталине, перенявшем антисемитизм Ленина.

²⁵ В 1960 г. Ян Рокотов с товарищами были осуждены за скупку и спекуляции валютной, золотом и импортными вещами в особо крупном размере и приговорены к 8-летнему заключению. По настоянию Н. С. Хрущева приговор был пересмотрен и срок увеличен до 15 лет, а когда летом 1961 г. была введена смертная казнь за нарушение правил о валютных операциях, дело вновь подверглось пересмотру: все трое были приговорены к расстрелу и расстреляны.

Жалобы на антисемитизм в разных его проявлениях присутствуют во всех мемуарных очерках и, пожалуй, доминируют, если судить по объему текста, но эмоционально доминируют не они: наиболее горький квеч вызван ощущением недооцененности, болью от того, что славная история шестилетней подпольной борьбы незаслуженно забыта, а главный борец подло опорочен.

Сетования на недооцененность и впустую затраченные усилия начинаются с описания суда: ни общественности, ни иностранным корреспондентам не довелось узнать о свершениях Дольника на ниве подпольного самиздата, 35-страничное последнее слово практически пропало втуне. «Очень печально, что зал пустой и никому не довелось слушать судебный процесс <...> суд прошел никем не замеченный» [Дольник 1976: 29].

Дольник, очевидно, рассчитывал на заслуженное признание в Израиле, но обманулся в своих ожиданиях. Прибыв туда, он узнал, что его самиздавательские публикации, которые он так старался переправлять за границу («...зарубежные евреи должны знать, в каких условиях находится еврейский народ и какие меры существуют для подавления национального чувства» [Dolnik 1972–1977 (1.2): 161]), остались незамеченными: «К сожалению этим очерком²⁶ как и другими литературными материалами никто не интересовался и судьба мне неизвестна» [Там же (1): 40]; «...к сожалению эти интересные рассказы (“Записки Залмана Брука” Гирша Овруцкого. — Г. З.) томятся в архивных недрах Израиля и мои затраченные труды были напрасными» [Там же: 75]. Как конкретные издания, так и в целом его подпольная деятельность «общественностью Израиля» оказалась не оценена. Дольник с горечью отмечает, что хотя он «один из первых кто поднял знамя борьбы со злейшими нашими врагами Гомо Коммунистус» [Там же: 44], его затмили более молодые и, с его точки зрения, менее достойные сионисты, умеющие лишь симулировать бурную деятельность:

Сложилось у меня впечатление, что центр²⁷ не интересуется [мною]. Есть более интересные борцы типа Бершадской, Ханциса, Штерна, Давыдовича и другие у которых нет ни на гроша борьбы [Письмо 1980a].

Никто моей деятельностью и подпольным самиздатом не интересовался. Мне претит слышать лжецов создающие впечатление внушительной болтовней, маскируясь «горячими сионистами» [Письмо 1980b].

Нельзя оставаться спокойным и не выражать презрение к пустобрехам, добивающимся не заслуженной славы. Повинно в этом и правительство прислушающего [sic] к голосу обманщиков! [Dolnik 1972–1977 (1): 80].

²⁶ Имеются в виду «Воспоминания о встречах с патриархом Алексием» Фейги Коган [1965], фрагментарно опубликованные в [Шумихин 2006].

²⁷ Центр по исследованию и документации восточноевропейского еврейства при Иерусалимском университете.

Сокрушаясь о том, что его славу узурпировали те, кого он оценивал как проходимцев, Дольник в то же время терзался более черным подозрением, что его не просто обошли более прыткие и хвастливые, а целенаправленно дискредитировали агенты КГБ с целью погубить его репутацию и присвоить его заслуги. В письмах в Центр по исследованию и документации восточноевропейского еврейства он жалуется на «вонючую клевету холуев» КГБ, который, арестовав его, решил оклеветать его как стукача, и эта диффамационная кампания продолжается и в Израиле, где «холуи» проживают под видом «узников Сиона»: его «встретили враждебно», его преследуют «агенты КГБ, маскирующие *Асири Цион/ами*²⁸, обманывая израильскую общественность»; вырвавшись из Советского Союза, он вновь «оказался в окружении врагов» и «испытал достаточно издевательств» [Письмо 1980].

В доносите́льстве он подозревал нескольких человек, называя их то обиняками, используя прозвища и инициалы («главный стукач Х», «провокатор Муса»), то прямо. Под обличение подозреваемых выделена отдельная книжка тетралогии — «История предательства», посвященная «трем Азефам»: Давиду Хавкину, Михаилу Маргулису, Генриху Шестаковскому, но прежде всего Хавкину, которого Дольник считал главным своим врагом:

Эти страницы я «посвящаю» ХАВКИНУ Давиду, которого друзья считают «мужественным патриотом»; в их глазах он «ГОРЯЧИЙ СИОНИСТ». У меня иное мнение — он пошляк и негодяй! У него путь известного провокатора АЗЕФА, и лично [я] являюсь жертвой его предательской деятельности как от провокатора, состоящего на службе в Московском городском отделении КГБ [Dolnik 1972–1977 (2): 1].

По версии Дольника, если Маргулис был неопытным провокатором (топорно подталкивал его к нелегальщине — изготовлению фальшивых израильских паспортов), то Хавкин являлся вполне умелым агентом КГБ, именно он накопил улики и сдал Дольника органам²⁹, после чего, чтобы отвести подозрения от себя и создать себе имидж «горячего сиониста», имитировал двухнедельный арест (по мнению Дольника, сам постригся наголо, изобличая собственный обман, — ведь в следственной тюрьме не стригут) и свалил вину на Дольника, в первые же дни после его ареста распустив слух, будто он всех сдает. Для распространения этой «пошлой клеветы» Хавкин приспособил своих «поклонниц» и других знакомых (Давида Дробкина, Ефима Спиваковского, Анатолия Рубина, Мими Гарбер), «...и изрыгала эта братия рвотную вонь хавкинской харковины лжи в мой

²⁸ *Асирей Цион* («узники Сиона») — люди, репрессированные за сионистскую деятельность: от евреев, подвергавшихся преследованиям британских властей в подмандатной Палестине, до еврейских активистов в СССР.

²⁹ Он подробно вспоминает свои встречи с Хавкиным и его поведение, доказывающее его вину: тот чрезмерно интересовался знакомствами Дольника, и на следствии его спрашивали именно о тех людях, с кем его видел Хавкин; Хавкин был во дворе дома во время ареста Дольника и т. п. [Dolnik 1972–1977 (2): 10–13].

адрес» [Dolnik 1972–1977 (2): 2]. Сам Хавкин при этом никакой сионистской борьбой не занимался, а имя себе сделал, дискредитировав Дольника и выдвинувшись вместо него в первые ряды «борцов» («...своей клеветой на меня Хавкин приобрел авторитет» [Там же: 4]). Выехал он раньше всех, в 1969 г. (что тоже, по мнению Дольника, свидетельствует о его услугах КГБ), и в Израиле продолжил свое черное дело. Дольник и в целом к среде и поколению Хавкина относится скептически, называя «неосионистами» и обвиняя в бездействии: «...не было у них смелости действовать»; «...весь их патриотизм заключался собраться компанией в праздник и спеть еврейские песни» [Там же: 6]. Вразрез с версией Михаила Маргулиса, объявившего себя наследником Эзры Моргулиса и главным самиздателем конца 1960-х, Дольник полагает, что с его арестом в Москве — если не во всем Союзе — прекратилась нелегальная еврейская деятельность: «...те молодые сионисты, которых я знал, неспособны были развернуть нелегальную работу»; «мелкие трусы», они умели лишь доставать молитвенник и распевать песни, но это не значит быть «активным сионистом» [Там же (3): 14]. Возможно, следуя в этой своей оценке отношению Эзры Моргулиса к молодежи как «несведущей и дезориентированной», Дольник не сглаживает, а заостряет поколенческий конфликт, объявляя новое поколение сионистов никчемным, способным лишь присваивать чужие заслуги и торговать этим украденным капиталом в Израиле.

В 1971 г., когда Дольник покидал СССР, в аэропорту к нему подошел Михаил Маргулис (об этом пишут оба участника встречи) и предупредил, что его авторитет подорван (его поведением на следствии, согласно Маргулису, или клеветой врагов, согласно Дольнику) и в Израиле веры ему не будет. Уже в Шенау Дольник «почувствовал предупреждения Маргулиса», а в Лоде «оказался осажденным плотной стеной сплетен» [Dolnik 1972–1977 (2): 20]. Дольник с присущим ему темпераментом начал свою новую борьбу. Он без устали пытался разоблачить Хавкина, а придя к выводу, что КГБ «с потоком алии» заслал в Израиль «достаточно агентов» [Там же: 31] и других предполагаемых своих врагов, для чего писал в прессу, министрам, в том числе Голде Меир, но тщетно. Исследователь советского еврейства профессор Мордехай Альтшулер, перед которым Дольник тоже не преминул разоблачить «“борцов” за выезд в Израиль», элегантно ответил ему, что с интересом прочитал присланные им материалы, но, поскольку «...я не занимаюсь этими делами, то свои впечатления о том или другом борце предпочитаю оставить при себе» [Альтшулер 1974]. В итоге Дольник сделал вывод, что

...сработал «аккумулятор клеветы» Хавкина Давида и для Израиля я был предателем и прокаженным, и хотя я являюсь старым сионистом, кагебисты действуя через своих подручных в лице Хавкина подготовили мне неблагоприятную почву. Обработав общественность Израиля (т. е. вследствие «обработки» общественности Израиля Хавкиным. — Г. З.), я был лишен встретиться с влиятельными деятелями. Я был лишен выступать где-либо

на собрании и газета [«Наша страна»] отказала мне в опубликовании статьи «Ответ клеветникам» в ответ на статью в «Известиях» [Dolnik 1972–1977 (2): 22].

Имела ли место в реальности клеветническая кампания или Дольник руководствовался неподтвержденными подозрениями и фрустрацией, судить трудно, к тому же мы не можем утверждать, что она действительно была клеветнической, а не разоблачительной. Надо отметить, что обвинение в сотрудничестве со следствием оказалось обоюдоострым оружием многоразового использования: спустя годы некий «Б.» в газете «Вести» обвинит уже Хавкина в том, что тот «раскололся на допросе» и «выдал его органам», а друзья Хавкина (Тина Бродецкая, Барух Подольский, Виталий Свечинский, Ефим Спиваковский и др.) составят открытое письмо «В защиту чести и достоинства», где заявят, что «имя Хавкина» в их среде «символизирует бескомпромиссную приверженность делу сионизма», а «подло оклеветавший» его «Б.» в то время сам «сломался» на допросе, а теперь пытается «жалкими и неловкими словами спасти свое лицо» [Бродецкая и др. б. д.]. Вероятно, та же группа «узников Сиона» напишет «закрытое письмо для открытой печати» Эдуарду Кузнецову³⁰, возмущаясь его «авторитетным заявлением» о том, будто «подавляющее большинство политических узников сотрудничало с советским гестапо», и иронически советуя ему «первого встречного фраера на сдобных копытах» не посвящать в «наши тайны», ведь то, что ему самому расстрел заменили сроком, — «это только благодаря сотрудничеству» [Закрытое письмо б. д.].

Но невнимание к Дольнику со стороны израильской общественности в 1970-е годы, а тем более забвение, в которое почти погрузилось его имя за последующие десятилетия, вызваны скорее не предполагаемой диффамацией, а его позицией предтечи новой большой волны активизма, отделенного от своих духовных преемников четырехлетним заключением. Сокрушаясь о своей безвестности в середине — конце 1970-х, в разгар еврейского движения в СССР, когда многие новые борцы еще не выехали, Дольник думал, что проигрывает Хавкину и К°, но на самом деле все активисты 1960-х, включая Хавкина, Драбкина, Бродецких и пр., «проиграли» активистам 1970–1980-х, затмившим их в глазах израильской и западной публики, в исторической памяти и в историографии.

* * *

Произведения самиздата — источник не только текстуальный, но и визуальный, и визуальная информация позволяет нам добавить светлых то-

³⁰ Эдуард Самойлович Кузнецов (1939–2024) — деятель самиздата и участник чтений на площади Маяковского (обвинен в антисоветской агитации и отсидел семь лет в 1961–1968 гг.), один из главных фигурантов ленинградского «самолетного дела» (1970; приговорен к высшей мере, замененной на 15-летнее заключение, но в 1979 г. был по обмену выпущен в Израиль), в 1980–1990-е годы работал в русскоязычной израильской журналистике, известен прежде всего как основатель газеты «Вести» и издания «MIG-news».

нов в очерк судьбы Соломона Дольника. Рассказывая о подпольном производстве в Москве, Дольник с удовлетворением отмечает свое умение «мастеровать» [Dolnik 1972–1977 (1.2): 35] (изготовил фотокопировальный станок) и решать сложные полиграфические задачи (придумал, как печатать карты, открытки). Хотя он сетует на то, что в Израиле ему пришлось вновь обратиться к самиздату из-за непризнанности и невключенности в легальный культурный процесс, представляется, что, невзирая на фрустрирующие причины, само это занятие доставляло ему подлинное удовольствие. Неслучайно он изготовил по меньшей мере шесть автобиографических сборников, хотя, если убрать все повторы, можно было бы обойтись одним: по сути, это одна автобиография в шести редакциях со множеством приложений, во плоти иллюстрирующих описываемую в тексте самиздатовскую деятельность. К каждому сборнику он фломастерами рисовал по несколько титулов с названием, подзаголовком и еще заголовками, статус которых затруднительно определить; использовал разные экслибрисы, вклеивал многочисленные картинки неясного назначения, фотографии, копии документов, листы из своих московских материалов. Корешки обклеивал узорчатой оберточной бумагой или клеенкой и связывал шнурком, для упрочения или украшения переплета использовал страницы гляцевых журналов, на которых мы наблюдаем то рекламу чая «Высоцкий»³¹ или оральных контрацептивов, то алую розу, то выходящую из моря девушку в купальнике³². Оформление его творений далеко от эстетической безупречности — оно эклектично и причудливо, но поражает изобретательностью мастера и убеждает в большой любви книжника к своему делу.

Источники

Архивные

Авербух 1978–1979 — Интервью Исая Авербуха с Борисом Словиным. 1978–1979 // САНЖР. Р. 426.

Альтшулер 1974 — Письмо М. Альтшулера С. Дольнику. 4 июня 1974 г. Вложение в [Дольник 1972] // САНЖР. СЕЕJ. 983/20.4.

Бродецкая и др. б. д. — *Бродецкая Т. и др.* В защиту чести и достоинства. Б. д. Машинопись // САНЖР. Р. 342. Khavkin, David.

Дольник 1976 — *Дольник Сол.* Подпольный Московский сионистский самиздат. 1960–1966. Тель-Авив; Яффо, 1976. Машинопись // FSO. F. 5/1.3.

Житницкий 1974 — *Житницкий М. С.* Мой путь в Израиль. 1974 // САНЖР. СЕЕJ. 983/26.1.

³¹ Wissotzky Tea — израильская чайная компания, на которую приходится три четверти израильского рынка чая; была основана в середине XIX в. в Москве Вульфом Высоцким под названием «В. Высоцкий», затем «В. Высоцкий и К°».

³² При обыске у него нашли самодельные игральные карты с фотографиями манекенщиц, и следователи попытались предъявить ему распространение порнографии, но он возмущенно парировал тем, что девушки на фотографиях облачены в купальники [Dolnik 1972–1977 (3): 90].

- Закрытое письмо б. д. — Эдуарду Кузнецову. Закрытое письмо для открытой печати. Б. д. Машинопись // САНЖР. Р 342. Khavkin, David.
- Интервью Якова Рои — Интервью Якова Рои с Михаилом Гурвичем (б. д.); с Йосефом и Анной Керлер (1983 г.); с Гитой Ландсман (1982) // САНЖР. The Interviews of Dr. Yakov Roi. Inv-10091-23, Inv-10091-33, Inv-10091-37.
- Коган 1965 — Коган Ф. Воспоминания о встречах с патриархом Алексием. Январь 1965 г. // РГАЛИ. Ф. 2272. Оп. 1. Д. 36.
- Коган 1966 — Коган Ф. Разговор со следователем. 1 октября 1966 г. // РГАЛИ. Ф. 2272. Оп. 1. Д. 37.
- Менделевич б. д. — Письмо Иосифа Менделевича Абе Таратуте. Б. д. // САНЖР. ARS. Box 17. File 039-001.
- Дольник 1972 — Дольник С. Мой путь в Израиль. Тель-Авив; Яффо, 1972 // САНЖР. СЕЕJ. 983/20.4.
- Моргулис 1960 — [Моргулис Э.] Евреи. Палестина. Государство Израиль. Л., 1960. Машинопись // САНЖР. СЕЕJ. 672.
- Письмо 1980а — Письмо С. Дольника организаторам симпозиума в Центре по исследованию и документации восточноевропейского еврейства. После 13 октября 1980 г. // САНЖР. СЕЕJ. 1204.
- Письмо 1980b — Письмо С. Дольника Симе Ицикас, ученому секретарю Центра по исследованию и документации восточноевропейского еврейства. 20 октября 1980 г. // САНЖР. СЕЕJ. 1204.
- Dolnik 1972–1977 — Dolnik S. Зов времени. Голутская одиссея: В 4 ч. (Ч. 1; 1.2; 2; 3). Тель-Авив; Яффо, 1972–1977 // САНЖР. СЕЕJ. 1204.

О п у б л и к о в а н н ы е

- Бадрицкий б. д. — Бадрицкий А. Былое // Земелах: советские еврейские эго-документы. URL: <https://zemelah.online/documents/badritsky-txt1>.
- Беленький б. д. — Беленький С. Воспоминания // Земелах: советские еврейские эго-документы. URL: <https://zemelah.online/documents/belenkiy-txt>.
- Богораз 1974 — Богораз Л. Чувствую ли я себя частью еврейского народа? // Еврейский самиздат. Т. 4 / Под ред А. Бен-Арие. Иерусалим: Еврейский ун-т, Центр. документации восточно-европейского еврейства, 1974. С. 39–43. (1-я публ.: Евреи в СССР. Вып. 1. 1972).
- Городецкая 2018 — Городецкая А. Через тюрьмы к звездам // Jewish.ru. 2018. 17 окт. URL: <https://jewish.ru/ru/people/society/187545>.
- Дольник 1971 — Дольник И. Злополучная вобла. Картинки из пережитого // Посев. 1971. № 11. С. 30–31.
- Дольник 1976–1977 — Дольник С. Подпольный Московский сионистский Самиздат. Воспоминания // Наша страна. 1976. 24 дек., 31 дек.; 1977. 7 янв.
- Дьяченко 1967 — Дьяченко В. Падение // Известия. 1967. 23 февр.
- Еврейский самиздат 1974 — Еврейский самиздат // Наша страна. 1974. 26 нояб.
- Известия 1967 — «Известия»: Йегуд совети нидун бе-ашмат «ригуль ле-товат Исраэль» [«Известия»: советский еврей осужден по обвинению в «шпионаже в пользу Израиля»] // Га-Цофе: [Газ.; Израиль]. 1967. 24 февр. (На иврите).
- Интервью 1975–1976 — The Jewish Underground Movement in the USSR in the 1930s and 1940s = Га-махтерет га-йегудит бе-Брит га-моацот (асирей Цион): [Интервью Соломона Дольника Михаэлю Сегеву. 1975–1976] // Национальная библиотека Израиля. URL: https://www.nli.org.il/en/audio/NNL_ALEPH990044209940205171/NLI.

- Казаков 1974 — *Казаков А. П.* Об опыте работы по снижению эмиграционных настроений среди евреев, живущих в Литовской ССР // Труды Высшей школы [КГБ]. Вып. 8 / [Ред. кол.: М. А. Козичев и др.]. М.: [б. и.], 1974. С. 173–179.
- Клячкин 1974 — *Клячкин М.* Чувствую ли я себя частью еврейского народа? // Еврейский самиздат. Т. 4 / Под ред. А. Бен-Арие. Иерусалим: Еврейский ун-т, Центр. документации восточно-европейского еврейства, 1974. С. 43–45. (1-я публ.: Евреи в СССР. Вып. 1. 1972).
- Кошаровский 2007 — *Кошаровский Ю.* Мы снова евреи: Очерки по истории сионистского движения в Советском Союзе: В 4 т. Иерусалим: [б. и.], 2007.
- Маргулис 1996 — *Маргулис М. Д.* «Еврейская» камера Лубянки. Иерусалим: Гешарим, 1996.
- Морозов 1998 — Еврейская эмиграция в свете новых документов / Под ред. Б. Морозова. Тель-Авив: [Центр Каммингса, Тель-Авивский университет; ЦХСД], 1998.
- Нудель б. д. — *Нудель И. Я.* Рука в темноте. Ч. 2 // Ежевика-Публикации. URL: http://pubs.ejwiki.org/wiki/Ида_Нудель_•_Рука_в_темноте_•_Часть_2.
- Петров-Агатов 1972 — *Петров-Агатов А.* Арестантские встречи // Грани. № 83. 1972. С. 47–78.
- Рахлин 2013 — *Рахлин Ф.* Пророчество Эзры Моргулиса // Проза.ру. 2013. URL: <https://proza.ru/2013/11/14/1338>.
- Рихат 1967 — Рихат ткуфат Сталин оле мегаршаат Дольник бе-ригуль [Запах сталинской эпохи поднимается от обвинения Дольника в шпионаже] // Маарив: [Газ.; Израиль]. 1967. 25 февр. (На иврите).
- Рубин 1977 — *Рубин А.* Страницы пережитого // Мой путь в Израиль. Иерусалим: Б-ка Алия, 1977. С. 83–250.
- Сионизм 1970 — Сионизм без маски // Советские профсоюзы. 1970. № 13. С. 42–43.
- Тумерман 1977 — *Тумерман Л.* Если бы молодость знала, если бы старость могла // Мой путь в Израиль. Иерусалим: Б-ка Алия, 1977. С. 7–81.
- Шумихин 2006 — *Шумихин С.* Еврейка в «православном логове» // Religare. 2006. 24 янв. URL: <https://religare.ru/2519910>.

Сокращения

- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).
- РГАНИ — Российский государственный архив новейшей истории (Москва).
- САНJP — Central Archives for the History of Jewish People (Иерусалим).
- FSO — Archiv der Forschungsstelle Osteuropa (Бремен).

Литература

- Векс 2012 — *Векс М.* Жизнь как квеч. Идиш: язык и культура / Пер. с англ. А. Фруман. М.: Текст, 2012.
- Зеленина 2015 — *Зеленина Г.* «У меня свое хобби — я коллекционирую евреев»: поиски идентичности на досуге // Теория моды: одежда, тело, культура. № 36. 2015. С. 160–223.
- Зеленина 2022 — *Зеленина Г.* «Не допуская на губительные пути»: еврейское движение и воспроизводство нетерпимости // Профессионалы и маргиналы в славянской и еврейской культурной традиции / Отв. ред. О. В. Белова. М.; Бостон; СПб.: Academic Studies Press; Библиороссика, 2022. С. 179–229. <https://doi.org/10.31168/2658-3356.2022.9>.
- Костырченко 2012 — *Костырченко Г. В.* Тайная политика Хрущёва: Власть, интеллигенция, еврейский вопрос. М.: Междунар. отношения, 2012.
- Нуркова 2009 — *Нуркова В. В.* История как личный опыт // Историческая психология и социология истории. 2009. № 1. С. 5–27.

- Слѣзкин 2005 — *Слѣзкин Ю.* Эра Меркурия. Евреи в современном мире / Авториз. пер. с англ. С. Б. Ильина. М.: Нов. лит. обозрение, 2005.
- Bernstein 1994 — *Bernstein M. A.* Foregone conclusions: Against apocalyptic history. Berkeley; Los Angeles; Oxford: Univ. of California Press, 1994.
- Katz 1975 — *Katz J.* Was the Holocaust predictable? // *Commentary*. Vol. 59. No. 5. 1975. P. 41–48.
- Tuller 1996 — *Tuller D.* Cracks in the iron closet: Travels in gay and lesbian Russia. Boston: Faber and Faber, 1996.

References

- Bernstein, M. A. (1994). *Foregone conclusions: Against apocalyptic history*. Univ. of California Press.
- Katz, J. (1975). Was the Holocaust predictable? *Commentary*, 59(5), 41–48.
- Kostyrchenko, G. V. (2012). *Tainaia politika Khrushcheva: Vlast', intelligentsiia, evreiskii vo-pros* [Khrushchev's secret policy: Power, intelligentsia, Jewish question]. *Mezhdunarodnye otnosheniia*. (In Russian).
- Nurkova, V. V. (2009). Istoriia kak lichnyi opyt [History as a personal experience]. *Istori-cheskaia psikhologiia i sotsiologiia istorii*, 2009(1), 5–27. (In Russian).
- Slezkine, Yu. (2004). *The Jewish century*. Princeton Univ. Press.
- Tuller, D. (1996). *Cracks in the iron closet: Travels in gay and lesbian Russia*. Faber and Faber.
- Wex, M. (2005). *Born to kvetch: Yiddish language and culture in all its moods*. St. Martin's Press.
- Zelenina, G. (2015). “U menia svoe khobbi — ia kolleksioniruiu evreev”: poiski identich-nosti na dosuge [“I have a hobby — I collect Jews”: The search for identity as a pastime]. *Teoriia mody: odezhd, telo, kul'tura*, 36, 160–223. (In Russian).
- Zelenina, G. (2022). “Ne dopuskaia na gubitel'nye puti”: evreiskoe dvizhenie i vosproiz-vodstvo neterpimosti [“Preventing from pernicious ways”: Jewish movement in the late Soviet Union and the reproduction of intolerance]. In O. V. Belova (Ed.). *Professional'ny i marginal'ny v slavianskoi i evreiskoi kul'turnoi traditsii* (pp. 179–229). Academic Studies Press; Bibliorossika. <https://doi.org/10.31168/2658-3356.2022.9>. (In Russian).

Информация об авторе

Галина Светлоярровна Зеленина
кандидат исторических наук
доцент, кафедра иудаики, Институт
стран Азии и Африки, Московский
государственный университет
им. М. В. Ломоносова
Россия, 125009, Москва, ул. Моховая,
д. 11, стр. 1
старший научный сотрудник,
Лаборатория историко-культурных
исследований, Школа актуальных
гуманитарных исследований,
Институт общественных наук,
Российская академия народного
хозяйства и государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
✉ galinazelenina@gmail.com

Information about the author

Galina Svetloyarovna Zelenina
Cand. Sci. (History)
Associate Professor, Department
of Jewish Studies, Institute of Asian
and African Studies, Lomonosov
Moscow State University
Russia, 125009, Moscow, Mokhovaya
Str., 11, Bld. 1
Senior Researcher, Center for Cultural
Studies, School for Advanced Studies
in the Humanities, Institute for Social
Sciences, The Russian Presidential
Academy of National Economy and
Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt
Vernadskogo, 82

✉ galinazelenina@gmail.com

Н. Л. Пушкарева

<http://orcid.org/0000-0001-6295-3331>

✉ pushkarev@mail.ru

Институт этнологии и антропологии
им. Н. Н. Миклухо-Маклая РАН (Россия, Москва)

«НЕ ЖЕНСКОЕ ДЕЛО»? К ПРОБЛЕМЕ ТРАДИЦИЙ И ПРЕЕМСТВЕННОСТИ ПОКОЛЕНИЙ В СЕМЬЯХ РОССИЙСКИХ ЖЕНЩИН-УЧЕНЫХ

Аннотация. Статья посвящена антропологии академического сообщества в контексте женской истории и основана на опубликованных воспоминаниях современниц, их устных историях (записанных автором), материалах периодической печати. Основная рабочая гипотеза — предположение о сохранении традиций академической жизни из поколения в поколение и выработке таких ее черт, которые сформировали свои устои и неписанные правила, соблюдаемые представителями разных поколений научных работников. Автор проанализировала детали образа жизни трех поколений женщин-ученых в СССР и России, достигших профессионального признания (защитивших докторскую диссертацию и имеющих высокую цитируемость работ). Первое — женщины, рожденные в 1917–1949 гг.; второе — дети бэби-бума послевоенного времени, 1950–1969 гг. рождения; третье — появившиеся на свет в 1970–1999 гг. Сопоставление отношения женщин-ученых к собственным достижениям в сравнении с успешностью их подруг, не ставших учеными, жизненных установок дочерей современных женщин-ученых с установками старших поколений привело к выводу о коррекции гипотезы. Работа с воспоминаниями об учебе и пути в науку, субъективными оценками успехов и поражений привела к выводу о значительных трансформациях в мотивациях женщин-ученых в России на фоне перемен в общественной жизни страны и в повседневно-бытовых практиках за последние 70 лет. Высокая мотивированность, ориентированность на самопожертвование во имя Науки у женщин старшего поколения сменилась жесткой рациональностью и куда меньшей сентиментальностью у их дочерей.

Ключевые слова: советская наука, женщины-ученые, академическая повседневность, женская история, антропология научного сообщества, повседневные практики, профессиональная мотивация

Благодарности. Исследование выполнено в рамках проекта РНФ 24-78-10005 «Женский голос российской науки. 1800–1980-е гг.».

Для цитирования: Пушкарева Н. Л. «Не женское дело»? К проблеме традиций и преемственности поколений в семьях российских женщин-ученых // Шаги / Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 76–92. EDN: EVZOSG.

Поступило 4 апреля 2024 г.; принято 21 марта 2025 г.

N. L. Pushkareva

<http://orcid.org/0000-0001-6295-3331>

✉ pushkarev@mail.ru

*The Russian Academy of Sciences Miklouho-Maklay
Institute of Ethnology and Anthropology
(Russia, Moscow)*

“NOT A WOMAN’S BUSINESS”? ON THE PROBLEM OF TRADITIONS AND CONTINUITY OF GENERATIONS IN RUSSIAN FAMILIES OF WOMEN SCIENTISTS

Abstract. The anthropology of the academic community is an understudied topic in Soviet women’s history. This article examines it and draws on published memoirs of female contemporaries, their oral histories (recorded by the author), and periodicals. The main working hypothesis is that traditions of academic life have been preserved from generation to generation and that features have developed that have formed stable traditions and unwritten rules observed by representatives of different generations of academic workers. The author analyzes details of the lifestyle of three generations of female academics in the USSR and Russia who achieved professional recognition and had highly cited publications. The first are women born in 1917–1949; the second are children of the post-war baby boom, born in 1950–1969; the third — those born during 1970–1999. Comparison of the attitude of female scientists to their own achievements in comparison with the success of their friends who did not become scientists, the life attitudes of the daughters of contemporary female scientists with the attitudes of older generations led to the conclusion about the need to correct the hypothesis. Working with memories, analyzing subjective assessments of successes and failures one can conclude that significant transformations in the motivations of female scientists in Russia are connected with the changes in the public life of the country and in everyday life practices over the past 70 years. High motivation, focus on self-sacrifice in the name of Science among older women has been replaced by strict rationality and much less sentimentality in their daughters.

Keywords: Soviet science, women scientists, academic everyday life, women’s history, anthropology of the scientific community, everyday practices, professional motivation

Acknowledgements. Supported by the Russian Science Foundation, project No. 24-78-10005 “The Female Voice of Russian Science, 1800s–1980s”.

To cite this article: Pushkareva, N. L. (2025). “Not a woman’s business”? On the problem of traditions and continuity of generations in Russian families of women scientists. *Shagi / Steps*, 11(2), 76–92. EDN: EVZOSG. (In Russian).

Received April 4, 2024; accepted March 21, 2025

Тема антропологии академической жизни, столь властно ворвавшаяся в устоявшийся и признанный спектр исследовательских тем начала XXI в. [Пушкарева 2012а; Валькова 2012; Комарова 2013; 2016], неизбежно ставит перед аналитиком вопрос о путях формирования, а главное — о возможностях сохранения традиций, выработанных работниками интеллектуальной сферы в процессе их каждодневного труда.

Как и в других сферах общественного бытия, традиции и устоявшиеся практики в жизни интеллектуалов служат стабилизации и воспроизводству привычных форм отношений (в данном случае между научными работниками разных возрастов, полов и рангов). В обыденных практиках (обычаях) передача накопленного опыта осуществляется непосредственно, в конкретной ситуации. Что же касается традиций (не имеющих детальных и жестких предписаний), то об их существовании недавно принятые на работу сотрудники НИИ, а тем более члены семей научных работников, узнают, как правило, опосредованно, описательно. Это не удивительно. Традициями считаются установления, поддерживаемые не писаными правилами, а «силой общественного мнения» [Shils 1981: 7], путем воспроизведения целостных фрагментов прошлого опыта. Социологи, антропологи, историки определяют актуальность обращения к традициям, а с ними и к теме преемственности, необходимостью сохранения ценностного потенциала социальных достижений, обусловленных академической жизнью и культурой сообщества научных работников, т. е. всей совокупностью норм и ценностей сотрудников, работающих в системе Российской Академии наук [Прохоров 2010].

«Выраженный в социально-организованных стереотипах групповой опыт, который путем пространственно-временной передачи аккумулирован и воспроизведен в различных человеческих коллективах» [Бондарев 2014: 55] (а это и есть традиция), может оказаться сильнее формальной власти и ее распоряжений. Потому-то изучение такого группового опыта, истории соблюдения академических правил, включая неписаные, — это аналитическая линия к осмыслению особенностей отдельных групп, в том числе гендерных [Долгова, Стрельцова 2019], путь к пониманию динамики ценностных ориентаций поколений ученых и сконструированного социального порядка, поддержания равновесия и бесконфликтности в рамках одного института или целой Академии.

Приступая к изучению бытовых практик разных поколений научных работниц, хотелось думать, что каждое новое поколение не забывает, а напротив — приумножает опыт старших. С этой рабочей гипотезой на протяжении последней четверти века довольно успешно работалось и уже получены некоторые результаты. Проведено немало исследований, в том числе об асимметрии в зарплатах мужчин и женщин в российской науке и «стеклянном потолке» для женщин, защитивших докторские диссертации [Пушкарёва 2012b], о структурообразующих и отличительных чертах женской научной повседневности: о работе без выходных и праздников, о своеобразии досуга (который часто неразделим с работой),

бюджете времени в течение суток [Пушкарева 2021], о помощницах по хозяйству и о круге домашних забот в восприятии этих интеллектуалок [Пушкарева, Секенова 2020], об образах женщин-ученых в фольклоре и общественном мнении [Пушкарева 2006].

Вопрос об опыте поколений, поставленный в данном тексте, — сохранение традиций детьми и внуками женщин, занимающихся интеллектуальным трудом в научно-исследовательских учреждениях, — продолжает эти изыскания. Найти семьи научных работников, в которых бы не менее трех поколений женщин посвятили себя науке, оказалось почти невозможным (в общей выборке они составляют менее 1%), поэтому, формируя свою эмпирическую базу, мы ставили задачей просто собрать сопоставимое число рассказов от женщин разных научных поколений, представляющих разные профессии (включая прежде всего, конечно, научные династии). Отметим походя, что династиями в науке стали гордиться лишь в последние годы, а до этого передача профессионального мастерства и традиций среди представителей одной фамилии десятилетиями именовалась «семейственностью» и не приветствовалась.

Приступая к генерализации выводов, полученных в результате эмпирических изысканий, мы старались учесть и контекст перемен, и выводы современных ювенологов, центрирующих свои изыскания на процессах модернизации применительно к теме демографических генераций. Они, изучая российское общество XX в., в частности, выделяют респондентов трех поколений: 1) рожденных до 1952 г. (полагая, что этот год завершал особый демографический цикл, характерный для экстремального времени войны и послевоенной разрухи), 2) рожденных в годы оттепели и ранней стагнации (между 1952 и 1970 гг.) и 3) рожденных после 1970 г. Общим их ожидаемым выводом является тривиальное, в сущности, умозаключение о том, что культура последующих поколений оказывается более модернизированной, чем предыдущих [Вассерман 2004], а сами эти процессы за последние полвека (1970–2020-е) еще и ускорились [Бурко, Вассерман 2022].

Попытка приложить эти выводы к истории советской науки в ее гендерном аспекте (заставившем изучать именно женскую повседневность в академическом сообществе) позволила сделать следующие важные наблюдения.

Старшее (первое) поколение женщин в советской науке, действительно, своеобразно и в известной степени уникально. Оно вспоминает о своем приходе в науку с ностальгической восторженностью и стремлением приукрасить пережитое. Это отличие поколенческого свойства отмечено, как ни странно, и П. Бурдые, описавшем совсем не наше, а французское научное сообщество — но не коснувшемся, к сожалению, этой темы в гендерном аспекте. Зато он ввел в науку понятие «академическое поколение», которое может не совпадать с демографическим (когда какие-то события в интеллектуальной сфере резко меняют сообщество, как, например, события 1968 г. во Франции) [Bourdieu 1988: 147].

В России женщины-ученые первого, старшего, поколения, рожденные до начала 1950-х, были воспитаны еще раннесоветскими призывами женщин в науку. В 1920—1930-е годы академические кадры из народа (и в том числе женские) были идеей фикс организаторов новой науки, решительно отказавшихся от трудоустройства выпускниц Бестужевских курсов и европейских университетов (для них по большей мере были уготованы обслуживающие должности хранительниц, библиотечарш и т. п.) [Долгова, Стрельцова 2019: 106]. Женщины старшего советского научного поколения выучились в послевоенное десятилетие и вступили в науку в момент ее востребованности, «когда зарплаты были большими» [Пушкарёва 2016]. Свое положение в профессиональном поле они воспринимали в начале XXI в. (когда мы начали сбор воспоминаний) как стабильное, зависящее от их собственных усилий, а не от контекста, не от внешних обстоятельств. Рационально понимаемая стабильность рождена их собственным сопоставлением возможностей и ограничений профессионального, материального, личностного и статусного порядков, причем ограничений, ими успешно преодоленных (это доктора наук или, в редких случаях, члены-корреспонденты РАН).

Их рассказы о себе подтверждают: они не изменили профессии в 1980—1990-е годы, когда многие мужчины ушли из науки в бизнес и иные области, отказываясь от нищенской зарплаты в РАН. Размышляя о своем жизненном пути, они говорят о том, что им повезло «рано заявить о своей самостоятельности», иметь счастье близкого общения с ныне уже легендарным поколением ученых, родившихся до 1917 г. и сформировавшихся в годы первого советского призыва в Науку [Фрумкина 1997: 118]. Для многих это поколение старших было образцовым, они и не считали возможным для себя с ним разрывать. Немалое число ученых из этого поколения имеют опыт социальной мобильности (родились в семьях, где родители не имели высшего образования, жили вдалеке от столичной и университетской науки, но хотели стать ее частью, как замечено некоторыми внимательными наблюдателями [Berger 1990; 2000: 31]. В известной мере старшее поколение женщин-ученых — «поколение иллюзий»; если в Западной Европе это ниспровергательницы старых устоев, участницы революции 1968 г. [Bude 1990: 39], то у нас в России — те, кто был воспитан в духе ожидания лучшего (если не построения коммунизма, то приближения к более справедливому обществу), готовности жертвовать собой во имя него.

Подтверждением схожести взглядов того поколения могут служить фильмы об ученых времен хрущевской оттепели и раннего застоя, т. е. 1960—1970-х годов: «Девять дней одного года» (1961), «Иду на грозу» (1965), «Укрощение огня» (1971), «Открытая книга» (1973). «Удивительно, как на всех фотографиях, без исключения, отобразились приметы пятидесятих: выражения лиц, исполненные светлых надежд, характерные прически, вышитые блузочки, отложные воротнички, спортивные костюмы, мол, достаточно ребячества, мы без пяти минут специалисты сво-

его дела» [Филатов 2004: 15]. Некоторые из женщин-ученых того времени совершили подвиг, сумев и детей воспитать, и сделать громадный рывок в науке — создать собственные научные направления, защитить две диссертации, а подчас и достигнуть уровня членов-корреспондентов РАН.

В 20 метрах, разгороженных на две клетушки, на аспирантскую стипендию и зарплату инженера <...> жили с двумя дочерьми и няней, которая всякий раз оказывалась временной. Это была откровенная нищета. Можно лишь поражаться <...> тому, что эти условия не исказили ее характер, где доминантой оставалась <...> готовность в своих изысканиях идти до конца, чего бы это ни стоило, —

размышляла об академике, экономисте Т. И. Заславской (родившей дочерей в 1953 и 1955 гг.) ее коллега-филолог [Фрумкина 2008].

Второе поколение женщин-ученых (1950-х — начала 1960-х годов рождения) — это в значительном числе те, кого их матери хотели видеть именно учеными. Эти матери — научные работницы — вспоминают, что вслед за эпохой политической оттепели пришли времена застоя, о которых сами они говорят не без иронии и приводят бытовавшее тогда выражение «В науку пошел середняк» (парафраз известного выражения из «Краткого курса истории ВКП(б)» о 1929 г. «В колхозы пошел середняк»). С сокращением числа энтузиастов, готовых жертвовать всем ради науки, в российских НИИ в 1965—1985 гг. появилось множество случайных людей. В этом не было уникальности; аналогичная ситуация сложилась и в Европе, и в США: в научную область хлынул поток молодежи, родившейся уже после войны и не готовившей себя «к долгому и трудному пути» [Винер 2001: 236]. В поколении «шестидесятниц» можно найти не менее двух основных мотивов не уходить из этой профессиональной сферы. Во-первых, это мотив «психологического дохода» (моральной компенсации материальных трудностей радостью общения с интеллектуалами, возможностью внутреннего роста, самоуважения). Во-вторых — мотив понимаемой материальной перспективы (медленного, но все же роста благополучия и увеличения окладов и зарплат).

Неотъемлемой частью академического быта, по воспоминаниям представительниц второго научного поколения, был коллективизм. Практически все, говоря о своей жизни в 1960-е и позже, вспоминают о совместных турпоходах, участии в демонстрациях, встрече космонавтов, о выездах на природу. В 1970-е к этому добавились совместные празднования государственных праздников, подготовка к ним капустников, «конкурсов пирогов». 1980-е характеризуются как годы встреч с деятелями искусства и литературы (особенно гонимыми и непризнанными официальной властью) [Рютова 1994: 1320; Фрумкина 1997: 103, 119]. Эти черты в стиле досуга сотрудников академических учреждений выглядели привлекательными, друзья из других сфер и профессий приходили на такие встречи, завязывались знакомства на всю жизнь.

Институционально это предопределялось жесткой регулярностью заседаний (одни и те же дни и часы), а также тем, что вход в институты был свободным (без пропускной системы) [Рютова 1994: 1321]. При этом трудовая повседневность (как образ жизни сотрудников академических НИИ) в доперестроечное время была разительно отличной от образа жизни всей остальной части работающих: не было обязательных ежедневных присутствий, было «решено отменить табельный учет научных сотрудников» [Там же: 1322] (в 1950-е годы существовавший), свободный бюджет времени был очень притягателен. Для некоторых категорий научных работников, особенно со статусом старших научных сотрудников (поскольку престиж науки еще сохранялся), были значимы высокие оклады в НИИ. Например, 400 рублей оклада доктора наук, старшего научного сотрудника, в нашем институте были сопоставимы со ставкой народного артиста СССР [Пушкарёва 2016].

Для этого второго послевоенного поколения научных сотрудниц было очевидным негласное разделение коллег в институтах академического профиля на приближенных к властному ресурсу (завотделами, замдиректора, члены ученых советов) и удаленных от него неформальных лидеров. Последние чаще всего не были членами советов, не посещали защит, им систематически «не давали» аспирантов, не включали в списки на премирование, наконец, их в советские времена даже не выпускали в составе общих делегаций от НИИ за рубеж, но... именно их работы там, за рубежом, и были известны. Женщины были и среди таковых (хотя их было немного, много меньше, чем мужчин). Существование в такой системе координат удовлетворяло личные амбиции и давало ощущение независимости, признанного инакомыслия:

После 1968 г. сама я по возможности дистанцировалась от всего, что происходило в институте. <...> Я исправно выполняла план, который сама же и составляла <...> я дорожила своей независимостью. <...> Сегодня не просто передать дух московской жизни 70-х годов. <...> Жили интенсивно, сложно, конфликтно, многие — надрывно [Фрумкина 1997: 167–168].

Среди «непризнанных» и необлеченных властью в науке в те годы было немало евреек. Именно для представительниц этой национальности создание особых сетей взаимопомощи в научной среде было практикой выживания, адаптации в академическом сообществе. «У меня всегда было много предложений поработать за границей, но долгие годы меня туда просто не выпускали — я не была членом партии», — сообщила И. П. Белецкая; комментируя эти слова, интервьюер замечает: «Сколько возможностей было потеряно из-за несоответствия анкеты формальному канону» [Изварина 2004]. Это подтверждают и воспоминания Р. М. Фрумкиной, которой (по ее словам) ее подруга В. В. Люблинская сказала о носителях научной власти того времени: «Да жидоморы они, Рита!» [Фрумкина 1997: 174].

И все же не гендерные и тем более не национальные барьеры были главной отличительной чертой этого поколения женщин-ученых. О другой, действительно главной черте точнее всех высказалась профессор-филолог, сравнив своих ровесниц с современной научной молодежью, весьма прагматично настроенной:

Люди нашего поколения — и мы, выпускники 1960 года, в их числе, — <...> были, конечно, идеалистами и мечтателями. Мы были воспитаны на высоких нравственных идеалах и потому были склонны идеализировать действительность. Этот идеализм не позволил нам приспособиться к разительно изменившимся в последние десятилетия обстоятельствам жизни [Зубкова 2005], —

т. е. не позволил остаться все теми же — ценящими любое участие в своей судьбе, нетребовательными и жертвенными. Вспоминая о своем приезде в «родное институтское гнездо» после долгого перерыва, когда-то работавшая в московском академическом институте, а ныне живущая далеко от столицы профессор-физик благодарно отметила (как о чем-то необязательном, как о подарке и проявлении внимания к ней): «В Физпроблемах мне немедленно выдали связку ключей, пропуск “Вниз”, выделили ежедневный паек (командированным его обычно не давали), оставшийся в Москве от старой дружбы Института с гастрономом “Спутник”», также она отметила доступ к компьютеру и электронной почте [Рютова 1994: 1339–1340]. Удобные условия работы это поколение женщин-ученых считало неожиданным подарком, а не нормой, особое отношение к себе со стороны коллег-ровесников оценивалось ими как акт внимания «скромного Рыцарского Ордена Института» [Там же: 1340] (поскольку ни о какой теме домогательств и речи не могло быть в разговорах того времени).

Анализируемая генерация женщин-ученых доказала, что семейные межпоколенные трансферты (в том числе переданная следующему поколению мысль о необходимости не просто высшего образования, но именно научного пути в будущем) явили собой овеществленную форму общественного сознания, развитие которой содействовало интеграции — на базе включения в обиход, в «привычное» — ряда важных идейных концептов и принципов: приоритета «не личного», ответственности перед будущим, социального оптимизма [Темницкий 2018]. Это далеко не всегда нравится младшим, вошедшим в науку и преподавание в 2010-е годы: «Россия — страна с прочно засевшей традицией возрастной иерархии: тот, кто старше, априори умнее и опытнее, а значит, и право имеет большее. Меня с самого детства возмущало вот это...», — посетовала молодая исследовательница Дарья Вьюгина (26 лет, медиаменеджмент) [Научной жизнью 2020].

Третье поколение — женщин-ученых, рожденных после 1972 г. (дочери и даже внуки тех, кто чувствовал себя в науке первопроходцами), — как обнаружили опросы, хотят отдавать жизнь служению науке

далеко не с тем энтузиазмом, что первое и второе поколения. Их культура более модернизирована и более прагматична.

Сильно изменился стиль жизни научного работника. «Очень много времени уходит на оформление бумаг, написание научных статей. Раньше я и не думала, что на это будет уходить больше половины моего времени», — призналась молодая кандидат химических наук Мария Боровкова (сотрудница Университета ИТМО) [Блинникова 2017]. В одном из биографических нарративов родители-ученые, так и не сумевшие добиться того, чтобы их дочери и внуки пошли по их стопам (хотя для них они собирали уникальные домашние библиотеки), названы «чтецами неразрезанных книг»:

...сейчас Ал. Ал. <...> — заслуженный профессор и завкафедрой. <...> «Вот, — сокрушается он, — и библиотеку некому оставить. <...> А как жаль, замечательная была здесь научная школа, научная традиция». Он взял <...> большой кухонный ножик и пошёл в гостиную, разрезать сдвоенные страницы никогда никем за все сто лет не читанной книги [Лисюткина 2010].

Респондентки, рожденные в 1980-е годы и позже, выполнившие семейный проект (высшее образование, аспирантура, защита кандидатской), значительно отличаются по своим жизненным историям от матерей. Те были всецело ориентированы на то, чтобы быть не хуже братьев-мужчин или просто сверстников-мужчин («Он пытался развить мои способности, потому что он мечтал иметь сына, а родилась дочка, и вот он пытался во мне развить мужские какие-то навыки, чтобы ему со мной было интересно»¹), эти же часто упрекают родительниц в том, что их воспитали недостаточно женственными:

Мама мне говорила: «Учись гладить рубашки — в жизни пригодится!» И от нее же я слышала глубоко меня уязвлявшие высказывания типа: «Если б вы были мальчики!» Вот были бы сыновья — они бы нас и на даче там, и отвезли-привезли, а вот вы, девىцы... Так что вся моя сознательная жизнь — это доказательство, что я не хуже, чем если б я была мальчиком. А сейчас у меня две дочери — уже они мне читают морали, что я их воспитывала недостаточно женственными...²

Для многих представительниц младшего поколения научных работниц при выборе стези все так же важно иметь ежедневное общение с интеллектуалами на работе, поскольку «критерием успешности являются деньги, а назвать науку прибыльной сферой язык не поворачивается» (Елена Масталыгина, 29 лет, кандидат химических наук [Научной жизнью 2020]).

¹ Авторский архив (далее — АА). Врач-онколог, 65 лет. Интервью 28.02.2005 (Москва).

² АА. Филолог, 51 год. Интервью 5.02.2008 (Москва).

В качестве факторов, влияющих на динамику модернизированности поколения, сейчас обычно называют степень урбанизированности среды, в которой протекала социализация респонденток, семейное воспитание (немало современных научных работниц признается, что их матери тоже служили науке, например, Ирина Лившиц, завлаб, Университет ИТМО [Блинникова 2017]) и, конечно, качество и уровень полученного ими образования [Вассерман 2004; Бурко, Вассерман 2022]. Так или иначе, но становиться учеными в третьем поколении хотят далеко не все (даже получив научную степень) [Вольф 2009]. Мотивируя свое решение, они говорят, что не хотят быть похожими на «поколение матерей», которые по сей день «неспособны расслабиться». Они иначе понимают чувство самоуважения и собственного достоинства, не хотят быть жесткими к себе, завышать личные стандарты.

Заниматься же наукой «дискретно» сложно: если хочется продвигаться в науке, то надо постоянно быть «на острие», а это требует много времени и сил (Светлана Сенатова, 37 лет, кандидат химических наук [Научной жизнью 2020]).

Очевидно, что постулаты второго поколения женщин-ученых были сформулированы амбициозными, высокообразованными женщинами, выпускницами столичных университетов — МГУ и ЛГУ, МВТУ (ныне МГТУ им. Н. Э. Баумана) и Технологического института в Ленинграде. Они рассматривали профессиональный успех как вершину жизненного успеха и «забывали» о других формах достижений (таких как прочная семья, долголетие престарелых родителей, нуждающихся в поддержке, контакт и дружба с выросшими детьми, достижение внутренней мудрости, проницательности, душевного покоя). Вырастая, дочери женщин-ученых, живя своим умом, не находят для себя в научной деятельности многого из того, что привлекало их матерей [Саралиева, Балабанов 2002: 112]. И все же не уходят из науки. Мотивация их похожа на прежние установки: сопричастность к работе над важной темой, психологический климат в коллективе, наличие интеллектуальной среды для общения. Коллеги-мужчины этих молодых женщин ищут менее трудоемкие, но более высокодоходные способы, чем занятие наукой [Проскурина (Яворович) 2002: 76; Мещеркина 1996], а женщины убеждают себя, что «свои рядом — важнее».

Профессор Т. М. Бирштейн — главный научный сотрудник Лаборатории теории и математического моделирования полимерных систем в Институте высокомолекулярных соединений РАН — так ответила на вопрос «Как бы вы расценили попытку кого-то из детей уйти в гуманитарную область?»: «Если это интересно — почему нет? Каждый должен заниматься тем, что ему по душе» [Хохряков 2007]. Но «по душе» сейчас научной молодежи по большей мере то, что хорошо оплачивается. Жертвование чем-либо во имя науки не оправдано в их глазах. Немолодая состоявшаяся

яся женщина-ученая, отвечая на вопросы и излагая свою судьбу в виде структурированной и линейной научной агиографии, заметила:

Дети не пошли по моим стопам. <...> Дочь Аделя закончила хим-фак БГУ, но по специальности не трудится, и я этому очень рада. Все-таки это не женское дело [Курамшина 2005].

Коллеги-одногодки и просто женщины того же поколения научных работниц подтверждают это без восторга: «...это сегодня наша боль, мы теряем столько молодых умов» [Мухамедшин 2007]. В начале 2000-х годов абсолютное большинство (90%) получивших высшее образование женщин уже не видело ничего плохого в том, чтобы не искать способы самореализации в профессии, и готовы были зависеть от мужа и даже «хоть от кого» (но зависеть). Во Франции эта цифра была тогда в два раза меньше (50%), в США — всего 15% [Юров 2009]. Однако именно в России женщине с высшим образованием, а зачастую и научной степенью прямой дорогой стала дорога в несамостоятельность. Низкая зарплата и высокая сложность труда — главные «минусы» профессии научного работника [Саралиева, Балабанов 2002: 112], отсюда и вывод, который делается внучками женщин-ученых, создававших научные направления в 1950—1960-х годах: лучше *зависеть*, чем *пахать*, быть на иждивении, чтобы не жертвовать собой во имя науки, поскольку — как показал опыт прежнего поколения и общие идейные установки века нынешнего (с призывом «Назад, в семью!») — такую жертву никто не заметит [Маршак, Рожкова 2015]. Сравним этот вывод с биографическим рассказом женщины-ученой старшего возраста:

В минуты тоски по годовалому малышу, которого я была вынуждена оставить на попечение мамы, я брала в руки маечку сына и, вдыхая его запах, начинала плакать. Соседка по комнате всегда находила слова для утешения: «Когда ваш сын вырастет, он будет гордиться своей мамой-ученым», — говорила она. Нам казалось, что мы — лицо нации, нашей науки, хотели быть первыми [Арапова 2005].

Современная же научная молодежь рассуждает по-иному:

...больших успехов и нормальной зарплаты можно добиться только будучи вовлеченным в деятельность полностью, без выходных и праздников. Мужчина способен себе это позволить <...>, тогда как женщина, как правило, отдает предпочтение семье (Елена Масталыгина, 29 лет, кандидат химических наук [Научной жизнью 2020]).

Есть и другие рассказы (но их меньше), в которых старшее поколение возлагает на самых младших в семье девочек немалые надежды именно в аспекте продолжения научной традиции:

Дочь — врач-кардиолог <...>. Вся надежда на внуку. Мне кажется, что внучке не безынтересно бывать в лаборатории. Ребенок провел уже первые научные эксперименты и выступил с докладом на школьной конференции. <...> Несмотря на то, что наши дети не избрали науку способом существования, они хорошо усвоили, что если ты будешь не безразличен к тому делу, которое делаешь, то все получится. Люби делать то, что ты должен делать... [Куприянова 2006].

Вообще же престиж научной деятельности в мужском сообществе выше, чем в современном женском [Андреевкова 2009: 5]. И чем выше уровень образования опрошенных, тем реже они хотели бы видеть своих дочерей учеными [Бердашкевич 2000]. Опрос десятилетней давности (2014 г.) показал, что только 32% россиян были бы рады, если бы их сын или дочь решили стать научными работниками. А многие бы совсем не обрадовались такому выбору: ученые — люди «чудаковатые», их работа кажется 63% опрошенных «скучной», 50% считают ее «опасной», а жизнь — «лишенной развлечений» (50% ответивших) [Полякова, Чернович 2015]. Да и доказывать свою профпригодность, «когда мужчина, твой ровесник и равный тебе по статусу <...>, сразу воспринимается как эксперт», а «мне нужно приложить некоторые усилия к тому, чтобы меня слышали» (Екатерина Орел, 37 лет, искусствовед [Научной жизнью 2020]), как-то не очень хочется.

Если признать молодежь главным субъектом социальных трансформаций, а жизненным успехом — итог самоутверждения личности в заданной среде, то станет яснее, зачем нами проведено сопоставление образов жизни, жизненных миров и ценностных установок трех поколений женщин-ученых. Академическая традиция — значимая сущность жизни научного сотрудника, динамичная и пластичная форма ее выражения. Процесс преемственности академической традиции включает и консервативную часть — накопление и перетекание старого опыта в новый (что обеспечивается самой социализацией нового поколения, детством и юностью, проведенными в академической среде), и часть креативную — аккумуляцию полезного опыта с переносом его в новые реалии, зачастую — пересмотр устоявшихся норм. Чего же в истории российского академического сообщества оказалось больше?

Получившие высшее образование и защитившие первую (кандидатскую) диссертацию дочери женщин-ученых — это личности, уже имеющие жизненный опыт и реализующие эффективные жизненные стратегии. И главное, среди успешных молодых женщин, избравших научную стезю, более половины (53%) составляют замужние, обладающие безусловной социальной ответственностью [Возьмитель 2021: 80]. Их отказ от образа жизни матерей и бабушек, отдававших все время жизни в науке, объясним изменившейся реальностью, то есть вовсе не сломом академической традиции и желанием пренебречь академической культурой, для которой ранее была характерна (на протяжении десятилетий истории со-

ветской науки) большая коллегиальность, большая готовность к самопожертвованию, большее восприятие научной работы не как профессии, а как образа жизни.

Источники

- Арапова 2005 — *Арапова Э.* Заглядывая в тайны женских сердец (Из интервью к. пед. н., доцента Б. Тажиковой) // Эхо Оша. 2005. 1 марта. URL: <http://echoosha.narod.ru/March05/hist.htm>. [В настоящее время недоступно].
- Винер 2001 — *Винер Н. Я.* — математик / [Пер. с англ. Ю. С. Родман, Н. А. Зубченко]. [М.]: Ижевск: НИЦ «Регулярная и хаотическая динамика», 2001.
- Блинникова 2017 — *Блинникова Н.* Женщины-ученые о работе, вдохновении и волшебстве науки // Новости Университета ИТМО. 2017. 11 февр. URL: https://news.itmo.ru/ru/university_live/leisure/news/6427.
- Вольф 2009 — *Вольф Н.* Феминизм: миф об успехе // Новая Европа. 2009. 12 дек. URL: http://n-europe.eu/article/2009/12/12/feminizm_mif_ob_uspekhe. [Архивная копия доступна через Web.archive.org].
- Зубкова 2005 — *Зубкова Л. Г.* В Москве только один университет // Клуб выпускников филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова. [2005]. URL: <http://www.philol.msu.ru/~alumni/memories/zubkova>. [Архивная копия доступна через Web.archive.org].
- Изварина 2004 — Академик И. П. Белецкая: «Додумать — и сделать так, как надо...» / Беседу вела Е. Изварина // Наука Урала. 2004. № 2. URL: http://www.uran.ru/gazetanu/2004/01/nu02/wvmnu_p4_02_012004.htm.
- Куприянова 2006 — *Куприянова О.* Профессор Ирина Ившина: Желаю каждой женщине царствовать в чьем-то сердце // Российская Академия наук: [Дайджест]. 2006. 6 марта. URL: <http://www.ras.ru/digest/showdnews.aspx?id=22e3900d-3472-4ed0-b42d-77e4c8a07e2b&.ky>.
- Кураמיшина 2005 — *Кураמיшина Г. У.* науки женское лицо: [Интервью с чл.-корр. АН Республики Башкортостан Н. К. Ляпиной] // Ватандаш = Соотечественник. 2005. Сентябрь. URL: <https://vatandash.bashkortostan102.ru/index.php?article=451>.
- Лисюткина 2010 — *Лисюткина Л.* Чтец неразрезанных книг // Livejournal.com. 2010. 22 авг. URL: <https://shaherezada.livejournal.com/218418.html>.
- Мухамедшин 2007 — *Мухамедшин Р.* Успех академика Белецкой // Республика Татарстан. 2007. 2 нояб., № 219 (26075). URL: <https://rt-online.ru/p-rubr-obsh-1271>.
- Научной жизнью 2020 — Научной жизнью живете? Монологи женщин-ученых о своей работе и стереотипах // РИА Новости. [Обновлено] 2020. 3 марта. URL: <https://sn.ria.ru/20181116/1532484985.html>.
- Рютова 1994 — *Рютова М. П.* «Есть Ученый совет и семинар по средам. Этого достаточно» // Успехи физических наук. Т. 164. № 12. 1994. С. 1320–1339.
- Филатов 2004 — *Филатов А.* Любят с этих фотографий океаны биографий // Время, оставшееся с нами. Филологический факультет в 1953–1958 годах: Воспоминания выпускников / [Редкол.: С. С. Ангелина и др.]. М.: Макс Пресс, 2004. С. 18–26.
- Фрумкина 2008 — *Фрумкина Р.* Татьяна Заславская, академик // Полит.Ру. 2008. 28 февр. URL: <http://www.polit.ru/author/2008/02/22/zaslav.html>. [Архивная копия доступна через Web.archive.org].
- Фрумкина 1997 — *Фрумкина Р. М.* О нас — наискосок. М.: Рус. словари, 1997.
- Хохряков 2007 — Вопреки горению изб / Вопросы задавал В. Хохряков // Санкт-Петербургский университет. № 8 (3756). 2007. 30 мая. URL: <http://www.spbumag.nw.ru/2007/08/6.shtml>. [Архивная копия доступна через Web.archive.org].

Юров 2009 — Юров И. Большинство российских женщин хотели бы стать содержанками // Новый регион — Екатеринбург. 2009. 23 марта. URL: <http://www.nr2.ru/ekb/225178.html>. [Архивная копия доступна через Web.archive.org].

Литература

- Андреевская 2009 — [Андреевская А. В.] Отчет «Современное поколение ученых: ценности, мотивация, стиль жизни» / АНО «Центр прикладных исследований и программ». М.: [б. и.], 2009. URL: http://www.inor.ru/files/5_2_2008_195.pdf.
- Бердашкевич 2000 — Бердашкевич А. П. Российская наука: состояние и перспективы // Социологические исследования. 2000. № 3. С. 118–123.
- Бондарев 2014 — Бондарев А. В. Вклад Э. С. Маркаряна в становление отечественных культурогенетических исследований // Культурогенез и культурное наследие / [Науч. ред. и сост. А. В. Бондарев]. М.; СПб.: Центр гуманистических инициатив, 2014. С. 31–55.
- Бурко, Вассерман 2022 — Бурко В. А., Вассерман Ю. М. Модернизационный синдром и доверие как факторы диспозиционной структуры: взаимосвязь в аспекте межпоколенных особенностей // Социологические исследования. 2022. № 3. С. 52–63. <https://doi.org/10.31857/S013216250017388-9>.
- Валькова 2012 — Валькова О. А. Государственная политика в сфере профессионального научного труда женщин в России: конец XIX века — 30-е годы XX века // Расписание перемен: Очерки истории образования и научной политики в Российской империи — СССР (конец 1880-х — 1930-е годы) / [Отв. ред. А. Н. Дмитриев]. М.: Нов. лит. обозрение, 2012. С. 809–848.
- Вассерман 2004 — Вассерман Ю. М. Анализ социокультурных последствий модернизации российского общества (некоторые результаты пилотажного исследования) // Ученые записки гуманитарного факультета. Вып. 7 / [Гл. ред. В. Н. Стегний]. Пермь: ПГТУ, 2004. С. 225–239.
- Возьмитель 2021 — Возьмитель А. А. Объективные и субъективные характеристики успеха постсоветской стилистической молодежи // Вестник Института социологии. Т. 12. № 4. 2021. С. 67–86. <https://doi.org/10.19181/vis.2021.12.4.751>.
- Долгова, Стрельцова 2019 — Долгова Е. А., Стрельцова Е. А. «Добро пожаловать в клуб»: положение женщин в советской науке 1920-х годов // Социологические исследования. 2019. № 2. С. 97–107. <https://doi.org/10.31857/S013216250004014-8>.
- Комарова 2013 — Антропология академической жизни: традиции и инновации / Отв. ред. и сост. Г. А. Комарова. М.: ИЭА РАН, 2013.
- Комарова 2016 — Комарова Г. А. Антропология академической жизни: опыт интеграции наук // Феномен междисциплинарности в отечественной этнологии / Отв. ред. и сост. Г. А. Комарова. М.: ИЭА РАН, 2016. С. 224–246.
- Маршак, Рожкова 2015 — Маршак А. Л., Рожкова Л. В. Жизненный успех в представлениях российской молодежи // Социологические исследования. 2015. № 8. С. 157–160.
- Мешеркина 1996 — Мешеркина Е. Введение в антологию мужской жизни // Судьбы людей: Россия XX век: Биографии семей как объект социологического исследования / Отв. ред. В. Семенова, Е. Фотеева. М.: Ин-т социологии РАН, 1996. С. 298–325.
- Полякова, Чернович 2015 — Полякова В. В., Чернович Е. М. Что россияне думают о научной карьере? // Мониторинг инновационного поведения населения [НИУ ВШЭ]. Информационный бюллетень. 2015. № 1. URL: <https://issek.hse.ru/data/2015/04/22/1095478449/Отношение%20россиян%20к%20карьере%20в%20сфере%20науки.pdf>.

- Проскурина (Яворович) 2002 — *Проскурина (Яворович) М. М.* Феминизация науки как социологическая проблема // Социологические исследования. 2002. № 3. С. 72–76.
- Прохоров 2010 — *Прохоров А. В.* Соотношение корпоративной и академической культур в современном университете // Вестник Тамбовского университета. Сер. Гуманитарные науки. 2010. Вып. 10 (90). С. 179–184.
- Пушкарева 2006 — *Пушкарева Н. Л.* Женщины-ученые в российском постсоветском фольклоре // Этнографическое обозрение. 2006. № 4. С. 39–59.
- Пушкарева 2012a — *Пушкарева Н. Л.* Женщины-историки в России 1810–1917 гг. // Вестник Пермского университета. История. 2012. № 1 (18). С. 228–245.
- Пушкарёва 2012b — *Пушкарёва Н. Л.* Наука — не женское дело? К истории феминизации российской науки в начале XXI века // Вестник Тверского государственного университета. Сер. История. 2012. № 2. С. 105–121.
- Пушкарёва 2016 — *Пушкарёва Н.* Когда зарплаты были большими: материальное поощрение советских учёных в 1921–1953 гг. // Российская история. 2016. № 6. С. 69–83.
- Пушкарева 2021 — *Пушкарева Н. Л.* Труд и отдых женщин-ученых в советской и постсоветской России в оценках их самих // Этнографическое обозрение. 2021. № 3. С. 98–105. <https://doi.org/10.31857/S086954150015498-7>.
- Пушкарева, Секенова 2020 — *Пушкарева Н. Л., Секенова О. И.* «Занималась хозяйством»: домашние помощницы в повседневной жизни женщин-историков первой половины XX в. // Вестник Пермского университета. История. 2020. № 4 (51). С. 15. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2020-4-5-15>.
- Саралиева, Балабанов 2002 — *Саралиева З. Х.-М., Балабанов С. С.* Воспроизводство научно-педагогических кадров: гендерный аспект // Социологические исследования. 2002. № 11 (223). С. 110–119.
- Темницкий 2018 — *Темницкий А. Л.* Ценности жизненного успеха и их воплощение у работающего населения России // Вестник Института социологии. Т. 9. № 3. 2018. С. 122–142. <https://doi.org/10.19181/vis.2018.26.3.529>.
- Berger 1990 — *Authors of their own lives: Intellectual autobiographies by twenty American sociologists* / Ed. by B. M. Berger. Berkeley, CA: Univ. of California Press, 1990.
- Berger 2000 — *Berger B. M.* Autobiographien: Soziologie der Soziologen // Alhei P., Andrews M., Behrens J. Biographische Sozialisation / Ed. by E. M. Hoerning. Stuttgart: De Gruyter, 2000. S. 21–32. <https://doi.org/10.1515/9783110510348-003>.
- Bourdieu 1998 — *Bourdieu P.* Homo academicus / Trans. by P. Collier. Stanford: Stanford Univ. Press, 1988.
- Bude 1990 — *Bude H.* Das Altern einer Generation. Die Jahrgänge 1938–1948. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1990.
- Shils 1981 — *Shils E.* Tradition. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1981.

References

- [Andreenkova, A. V.] (2009). *Otchet “Sovremennoe pokolenie uchenykh: tsennosti, motivatsiia, stil’ zhizni”* [Report “The modern generation of scientists: values, motivation, lifestyle”] (Center for Applied Research and Programs) (n. e.). http://www.inop.ru/files/5_2_2008_195.pdf. (In Russian).
- Berdashkevich, A. P. (2000). Rossiiskaia nauka: sostoiianie i perspektivy [Russian science: state and prospects]. *Sotsiologicheskie issledovaniia*, 2000(3), 118–123. (In Russian).
- Berger, B. M. (Ed.) (1990). *Authors of their own lives: Intellectual autobiographies by twenty American sociologists*. Univ. of California Press.

- Berger, B. M. (2000). Autobiographien: Soziologie der Soziologen. In P. Alhei, M. Andrews, & J. Behrens. *Biographische Sozialisation* (E. M. Hoerning, Ed.) (pp. 21–32). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110510348-003>.
- Bondarev, A. V. (2014). Vklad E. S. Markariana v stanovlenie otechestvennykh kul'turogeneticheskikh issledovaniy [Contribution of E. S. Markaryan to the formation of domestic cultural genetic research]. In A. V. Bondarev (Ed.). *Kul'turogenez i kul'turnoe nasledie* (pp. 31–55). Tsentr gumanisticheskikh initsiativ. (In Russian).
- Bourdieu, P. (1998). *Homo academicus* (P. Collier, Trans.). Stanford Univ. Press.
- Bude, H. (1990). *Das Altern einer Generation. Die Jahrgänge 1938–1948*. Suhrkamp.
- Burko, V. A., & Vasserman, Y. M. (2022). Modernizatsionnyi sindrom i doverie kak faktory dispoziitsionnoi struktury: vzaimosv'яз' v aspekte mezhpokolennykh osobennostei [Modernization syndrome and trust: interrelation in the aspect of intergenerational characteristics]. *Sotsiologicheskie issledovaniia*, 2022(3), 52–63. <https://doi.org/10.31857/S013216250017388-9>. (In Russian).
- Dolgova, E. A., & Streltsova, E. A (2019). “Dobro pozhalovat' v klub”: polozhenie zhen'shchin v sovetskoi nauke 1920-kh godov [“Welcome to the club”: position of women in Soviet science in the 1920s]. *Sotsiologicheskie issledovaniia*, 2019(2), 97–107. <https://doi.org/10.31857/S013216250004014-8>. (In Russian).
- Komarova, G. A. (Ed.) (2013). *Antropologiya akademicheskoi zhizni: traditsii i innovatsii* [Anthropology of academic life: traditions and innovations]. IEA RAN. (In Russian).
- Komarova, G. A. (2016). Antropologiya akademicheskoi zhizni: opyt integratsii nauk [Anthropology of academic life: experience of integration of sciences]. In G. A. Komarova (Ed.). *Fenomen mezhdistsiplinarnosti v otechestvennoi etnologii* (pp. 224–246). IEA RAN. (In Russian).
- Marshak, A. L., & Rozhkova, L. V. (2015). *Zhiznennyi uspekhi v predstavleniiakh rossiiskoi molodezhi* [Success in life in the views of Russian youth]. *Sotsiologicheskie issledovaniia*, 2015(8), 157–160. (In Russian).
- Meshcherkina, E. (1996). Vvedenie v antologiyu muzhskoi zhizni [Introduction to the anthology of men's life]. In V. Semenova, & E. Foteeva (Eds.). *Sud'by liudei: Rossiia XX vek: Biografii semei kak ob'ekt sotsiologicheskogo issledovaniia* (pp. 298–325). Institut sotsiologii RAN. (In Russian).
- Polyakova, V. V., & Chernovich, E. M. (2015). Chto rossiiane dumaiut o nauchnoi kar'ere? [What do Russians think about a scientific career?]. *Informatsionnyi biulleten' [of HSE University]*, 2015(1). <https://issek.hse.ru/data/2015/04/22/1095478449/Отношение%20россиян%20к%20карьере%20в%20сфере%20науки.pdf>. (In Russian).
- Prokhorov, A. V. (2010). Sootnoshenie korporativnoi i akademicheskoi kul'tur v sovremennom universitete [Correlation of corporate and academic cultures of modern university] // *Vestnik Tambovskogo universiteta, Ser. Gumanitarnye nauki*, 2010(10, no. (90)), 179–184. (In Russian).
- Proskurina (Yavorovich), M. M. (2002). Feminizatsiya nauki kak sotsiologicheskaya problema [Feminization of science as a sociological problem]. *Sotsiologicheskie issledovaniia*, 2002(3), 72–76. (In Russian).
- Pushkareva, N. L. (2006). Zhenshchiny-uchenye v rossiiskom postsovetskom fol'klore [Women scientists in Russian post-Soviet folklore]. *Etnograficheskoe obozrenie*, 2006(4), P. 39–59. (In Russian).
- Pushkareva, N. L. (2012a). Zhenshchiny-istoriki v Rossii 1810–1917 gg. [Women-historians in Russia in 1810–1917]. *Vestnik Permskogo universiteta. Istorii*, 2012(1, no. 18), 228–245. (In Russian).
- Pushkareva, N. L. (2012b). Nauka — ne zhenskoe delo? K istorii feminizatsii rossiiskoi nauki v nachale XXI veka [Science is not a female business? To the history of the feminization

- of Russian science at the beginning of the 21st century]. *Vestnik Tverskogo gosudarstvennogo universiteta, Ser. Istoriia*, 2012(2), 105–121. (In Russian).
- Pushkareva, N. (2016). *Kogda zarplaty byli bol'shimi: material'noe pooshchrenie sovetskikh uchennykh v 1921–1953 gg.* [When salaries were really big: material incentives for Soviet scientists, 1921–1953]. *Rossiiskaia istoriia*, 2016(6), 69–83. (In Russian).
- Pushkareva, N. L. (2021). *Trud i otдых zhenshchin-uchennykh v sovetskoi i postsovetskoi Rossii v otsenkakh ikh samikh* [Work and leisure of women scholars in Soviet and post-Soviet Russia as assessed by themselves]. *Etnograficheskoe obozrenie*, 2021(3), 98–105. <https://doi.org/10.31857/S086954150015498-7>. (In Russian).
- Pushkareva, N. L., & Sekenova, O. I. (2020) “Zanimalas' khoziaistvom”: domashnie pomoshchnitsy v povsednevnoi zhizni zhenshchin-istorikov pervoi poloviny XX v. [“Doing housework”: domestic workers in everyday life of women-historians of the 1st half of the 20th century]. *Vestnik Permskogo universiteta. Istoriia*, 2020(4, no. 51), 5–15. <https://doi.org/10.17072/2219-3111-2020-4-5-15>. (In Russian).
- Saralieva, Z. Kh.-M., & Balabanov, S. S. (2002). *Vosproizvodstvo nauchno-pedagogicheskikh kadrov: gendernyi aspekt* [Reproduction of scientific and pedagogical personnel: a gender aspect]. *Sotsiologicheskie issledovaniia*, 2002(11, no. 223), 110–119. (In Russian).
- Shils, E. (1981). *Tradition*. Univ. of Chicago Press.
- Temnitskiy, A. L. (2018). Tsennosti zhiznennogo uspekha i ikh voploshchenie u rabotaiushchego naseleniia Rossii [Life success values and their fulfillment for Russia's working population]. *Vestnik Instituta sotsiologii*, 9(3), 122–142. <https://doi.org/10.19181/vis.2018.26.3.529>. (In Russian).
- Val'kova, O. A. (2012). Gosudarstvennaia politika v sfere professional'nogo nauchnogo truda zhenshchin v Rossii: konets XIX veka — 30-e gody XX veka [State policy in the field of professional scientific work of women in Russia: the end of the 19th century — the 30s of the 20th century]. In A. N. Dmitriev (Ed.). *Raspisanie peremen: Ocherki istorii obrazovaniia i nauchnoi politiki v Rossiiskoi imperii — SSSR* (pp. 809–848). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Vasserman, Yu. M. (2004). Analiz sotsiokul'turnykh posledstviu modernizatsii rossiiskogo obshchestva (nekotorye rezul'taty pilotazhnogo issledovaniia) [Analysis of the socio-cultural consequences of the modernization of Russian society (some results of a pilot study)]. In V. N. Stegnii (Ed.). *Uchenye zapiski gumanitarnogo fakul'teta* (Vol. 7, pp. 225–239). PGU. (In Russian).
- Vozmitel, A. A. (2021). Ob'ektivnye i sub'ektivnye kharakteristiki uspekha postsovetskoi stolichnoi molodezhi [Objective and subjective characteristics of the success of post-Soviet youth]. *Vestnik Instituta sotsiologii*, 12(4), 67–86. <https://doi.org/10.19181/vis.2021.12.4.751>. (In Russian).

Информация об авторе

Наталья Львовна Пушкарёва

доктор исторических наук
главный научный сотрудник,
заведующая Центром гендерных
исследований, Институт этнологии
и антропологии им. Н. Н. Миклухо-
Маклая РАН

Россия, 119334, Москва, Ленинский
пр-т, д. 32а

✉ pushkarev@mail.ru

Information about the author

Natalia Lvovna Pushkareva

Dr. Sci. (History)
Chief Researcher, Head of the Center
for Gender Studies, The Russian
Academy of Sciences Miklouho-Maklay
Institute of Ethnology and Anthropology
Russia, 119334, Moscow, Leninsky
Prospect, 32a

✉ pushkarev@mail.ru

М. В. Воробьева^а

<https://orcid.org/0000-0002-8093-0878>
✉ vorobyova-mariya@yandex.ru

Е. С. Кочухова^а

<https://orcid.org/0000-0002-7329-2046>
✉ elena.kochukhova@yandex.ru

^а *Институт философии и права УрО РАН
(Россия, Екатеринбург)*

СОВЕТСКИЕ САДЫ И ПАРКИ 1920–1930-х годов В ГОСУДАРСТВЕННОЙ КУЛЬТУРНОЙ ПОЛИТИКЕ: ВЗГЛЯД СКВОЗЬ ПРИЗМУ ИГРОВОГО КИНО

Аннотация. В статье представлены результаты исследования репрезентации садов и парков в советском игровом кино 1920–1930-х годов в контексте трансформации государственной культурной политики этого периода. Установки государственной культурной политики относительно назначения и функционала садово-парковых пространств сопоставлены с изображением садов и парков в кино 1920–1930-х годов. Сделан вывод, что доминанты культурной политики государства избирательно отражены в фильмах. Кино середины 1920-х годов изображает скорее наличное положение дел в садах и парках. В фильмах конца 1920-х — начала 1930-х годов отражены идеологические установки тех лет относительно воспитательной функции парков. В середине 1930-х в некоторые фильмы возвращается политически нейтральный образ парка как пространства частной жизни, что отражает наметившийся поворот в официальных требованиях к паркам. Фильмы второй половины 1930-х годов полностью встраиваются в новое русло государственной культурной политики — отдых в парке деполитизирован. Авторы статьи связывают эти колебания с историческим контекстом — нэпом и его сворачиванием, интенсификацией «культурной революции» в связи с индустриализацией, а также «консервативным поворотом» середины 1930-х годов.

Ключевые слова: государственная культурная политика, СССР, городские сады, ЦПКиО, советское кино 1920–1930-х годов, игровое кино

Для цитирования: Воробьева М. В., Кочухова Е. С. Советские сады и парки 1920–1930-х годов в государственной культурной политике: взгляд сквозь призму игрового кино // Шаги / Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 93–110. EDN: HOWFEA.

Поступило 29 июля 2024 г.; принято 20 апреля 2025 г.

M. V. Vorobyeva^a

<https://orcid.org/0000-0002-8093-0878>
✉ vorobyova-mariya@yandex.ru

E. S. Kochukhova^a

<https://orcid.org/0000-0002-7329-2046>
✉ elena.kochukhova@yandex.ru

^a Institute of Philosophy and Law of the Ural Branch
of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Ekaterinburg)

SOVIET GARDENS AND PARKS OF THE 1920S AND 1930S IN STATE CULTURAL POLICY: A VIEW THROUGH THE LENS OF FEATURE FILMS

Abstract. The article analyzes the representation of gardens and parks in Soviet feature films from the 1920s and 1930s, set against the backdrop of evolving state cultural policy during that era. It compares the state's cultural policy guidelines regarding the purpose and functionality of garden and park spaces with their cinematic portrayals in films from the same period. The study is based on a sample of ten films set in Soviet urban everyday life. For a detailed investigation, episodes set in gardens and parks were chosen. The analysis focused on the role of these episodes in the plot, the visual elements within the frame (such as objects and infrastructure), and the content of intertitles and dialogues. The dominant themes of state cultural policy are selectively reflected in these films. In the mid-1920s, cinema primarily depicted the existing conditions of gardens and parks. By contrast, films from the late 1920s and early 1930s began to reflect the ideological directives of that time, particularly emphasizing the educational role of parks. In the mid-1930s, some films reintroduced a politically neutral image of parks as spaces for private life, aligning with a shift in official park requirements. Films produced in the latter half of the 1930s fully embraced a new direction in state cultural policy, portraying park recreation as depoliticized. The authors link these fluctuations to historical contexts such as the New Economic Policy and its subsequent rollback, the intensification of the “cultural revolution” associated with industrialization, and the “conservative turn” of the mid-1930s.

Keywords: state cultural policy, USSR, city gardens, Central Park of Culture and Leisure, Soviet cinema of the 1920s–1930s, feature films

To cite this article: Vorobyeva, M. V., & Kochukhova, E. S. (2025). Soviet gardens and parks of the 1920s and 1930s in state cultural policy: A view through the lens of feature films. *Shagi / Steps*, 11(2), 93–110. EDN: HOWFEA. (In Russian).

Received July 29, 2024; accepted April 20, 2025



Парк культуры и отдыха рассматривается в современных исследованиях как дисциплинарное пространство и одна из витрин советского образа жизни [Shaw 2011; Кухер 2012; Кочухова, Рабинович 2015; Барышева 2016; Мясникова, Шайгарданова 2016; Кладова 2020; Воробьева, Рабинович 2022]. Такие парки приходят на смену городским садам 1920-х годов, обещая новый тип досуга и другой уровень работы с посетителями. При этом достаточно сложно ответить на вопросы, в какой степени посещение парка научало человека желательным нормам поведения, как работали заложенные в него механизмы контроля. К. Кухер, изучив множество источников о работе Центрального парка культуры и отдыха (ЦПКиО) им. Горького в Москве, делает вывод, что «определить, где были только намерения воздействовать на посетителей, а где — реальные действия, невозможно» [Кухер 2012: 293]. А. Ю. Голбин исследует противоречия между требованиями властей, воплощающимися в программах московских парков, и запросами посетителей [Голбин 2018]. М. В. Воробьева и Е. И. Рабинович акцентируют внимание на критике региональной прессой организации отдыха в садах и парках [Воробьева, Рабинович 2021].

Поскольку типичный региональный парк культуры и отдыха, каких было большинство в стране, испытывал проблемы с финансированием и кадрами, его деятельность была далека от высоких стандартов, задаваемых ЦПКиО им. Горького в Москве. Как в таком случае посетитель мог увидеть норму поведения в данном публичном пространстве? Мы предполагаем, что одним из источников этой нормы являлся киноэкран. Посещение кино было одним из популярных видов городского досуга [Лебина 2015: 295]. В антропологии советского досуга сформировался взгляд на игровое кино как один из эффективных инструментов социальной индоктринации [Дашкова 2013; Романов, Ярская-Смирнова 2009; Михайлин, Беляева 2020]: завладев зрительским восприятием, оно способно моделировать образцы для подражания, что сделало его важным инструментом пропаганды.

Мы предлагаем соединить в анализе, с одной стороны, кино, с другой — сады и парки, рассматривая их как два инструмента государственной культурной политики. Кино в силу своей суггестивности является хорошим средством интериоризации идеологии и, кроме того, историческим источником, запечатлевшим важные детали повседневности своего времени. Поэтому кино 1920–1930-х годов способно рассказать о реальных садах и парках, а также о том, каким был взгляд государства на роль этих пространств в культуре — в случае если этот взгляд считывается в кино.

Цель исследования — выявление репрезентации садово-парковых пространств на материале вышедших в прокат советских фильмов 1920–1930-х годов, доступных для кабинетного исследования, снятых в РСФСР и других русскоязычных республиках¹. Мы покажем, как в государствен-

¹ Мы не включили в выборку кино, созданное в среднеазиатских и кавказских республиках СССР, поскольку не считаем свою осведомленность о локальных культурных контекстах достаточной.

ной культурной политике определяются назначение и функционал садово-парковых пространств; опишем, как позиционируются сады и парки в кино 1920–1930-х годов; сравним образы садов и парков в кино с установками государственной культурной политики.

В нашу выборку вошли десять фильмов, действие которых разворачивается в городской повседневности² 1920–1930-х годов и которые содержат эпизоды, происходящие в садах и парках. Ключевой метод исследования — дискурс-анализ, применяя который, мы обращали внимание на сюжетное и предметное наполнение выявленных эпизодов, их длительность, ситуативную подачу досуговых практик и содержание титров. Фильмы из нашей выборки включают эпизоды разной продолжительности — от 1 мин. до 25 мин. Мы не различали длинные и короткие эпизоды, считая, что сам факт их помещения в фильм говорит об их важности для создателей кино. Эпизоды с садами и парками значимы для каждого фильма по-своему — они раскрывают характер героев, работают на развитие сюжета, держат фабулу фильма, а иногда просто служат красивым фоном для выигрышной подачи действия, происходящего на первом плане.

Список фильмов 1920–1930-х годов

1. «Папиросница от Моссельпрома» (реж. Ю. Желябужский, 1924, Межрабпом-Русь, Москва).
2. «Парижский сапожник» (реж. Ф. Эрмлер, 1927, Совкино, Ленинград).
3. «Кружева» (реж. С. Юткевич, 1928, Совкино, Москва).
4. «Кварталы предместья» (реж. Г. Гричер-Чериковер, 1930, Одесская киностудия, Одесса).
5. «Наследный принц республики» (реж. Э. Иогансон, 1934, Ленфильм, Ленинград).
6. «Частная жизнь Петра Виноградова» (реж. А. Мачерет, 1934, Москинокомбинат, Москва).
7. «Горячие денечки» (реж. А. Зархи, И. Хейфиц, 1935, Ленфильм, Ленинград).
8. «Случайная встреча» (реж. И. Савченко, 1936, Рот-Фронт, Москва).
9. «Моя любовь» (реж. В. Корш-Саблин, 1940, Советская Беларусь, Минск).
10. «Музыкальная история» (реж. А. Ивановский, Г. Раппапорт, 1940, Ленфильм, Ленинград)³.

² По этой причине кино, где местом действия является деревня/колхоз/совхоз, в нашу выборку не вошло. Так же, как и фильмы про отдых на курортах, поскольку пребывание в курортном парке нельзя отнести к сфере повседневности.

³ Фильмы «Моя любовь» и «Музыкальная история» вышли на экран в 1940 г., однако в производство были запущены раньше, поэтому мы относим их к 1930-м годам.

Исторический контекст

Положение советского кинематографа в 1920-е годы было специфическим. Государство видело в нем эффективное средство агитации, пропаганды, воспитания и мобилизации масс [Сидорчук 2022: 319]. При этом единой линии руководства культурой в то время пока не существовало, и политика государства в области искусства во многом сводилась к теоретизированию [Юсупова 2016: 11–14]. Ситуация усложнялась тем, что государство испытывало желание поставить кинематограф на самоокупаемость и не тратить на его содержание деньги из бюджета.

Материальная база отрасли позволяла выпускать около ста фильмов в год [Белодубровская 2020: 9]. В период нэпа кинотеатры зачастую арендовали частные лица и компании, напрямую заинтересованные в извлечении прибыли [Жданкова 2022: 134], конкурентов же за внимание и деньги публики было тогда немало. Зрителям, еще до революции привыкшим к развлекательному отечественному и зарубежному кино, больше нравились фильмы понятные, снятые на традиционные мелодраматичные или комедийные сюжеты [Юсупова 2016: 89], а за высокоидейные и к тому же говорящие на непривычном авангардном киноязыке фильмы они платили неохотно. В результате большую часть 1920-х годов советский кинопрокат наполняли заграничные фильмы (преимущественно голливудские и немецкие). Так, в 1925 г. около 80% прибыли кинопромышленности давало зарубежное кино. Пользовалось спросом также русское дореволюционное кино, «восточное» кино (производства кинофабрик Армении, Грузии и др.), а также новые советские мелодрамы [Там же: 34–35]. Новое советское кино, стремясь к коммерческому успеху, переносило традиционные жанровые сюжеты на советскую почву, в советский быт.

Во второй половине 1920-х годов государство стало принимать меры по централизации киноотрасли: количество частных студий постепенно сокращается, и со сворачиванием нэпа частные кинотеатры национализируются [Юсупова 2016: 24]. Важной вехой стало проведенное в 1928 г. I Всесоюзное партийное совещание по кинематографии, после которого переход от экономических приоритетов в управлении кино к идеологическим стал очевиден (см.: [Шерстнев 2022: 137; Юдин 2021: 144]). В постановлении СНК СССР «Об усилении производства и показа политико-просветительных кинокартин» от 7 декабря 1929 г. производственные киноорганизации обязывались «немедленно выделить особые секторы по производству политико-просветительных картин» и «отпустить на расходы по производству политико-просветительных картин в 1929/1930 г. из собственных средств не менее 30% общих сумм, отпускаемых ими на расходы по производству картин» (цит. по: [Сидорчук 2022: 336]). В начале 1930-х годов прекращается ввоз новых зарубежных фильмов, а старые постепенно выводятся из проката в силу естественных причин (износа пленки, морального устаревания) [Там же: 337]. Однако уже к середине 1930-х годов, после известного высказывания И. В. Сталина «Жить стало лучше, товарищи. Жить стало веселее», начался поворот в сторону доре-

волюционных буржуазных норм досуга, в том числе в сфере кинематографа. Легкое развлекательное кино прекращают критиковать. Напротив, распространяются картины комедийного и мелодраматического жанра, в которых идеологический посыл выражен не так прямолинейно, как в более ранних образцах («Цирк» (1936), «Свинарка и пастух» (1941), «Светлый путь» (1940), «Моя любовь» (1940) и др.) [Салис 2012].

Изученные нами фильмы относятся и к периоду нэпа, когда кинематографистам было позволено стремиться к коммерческому успеху, и к переходному периоду, когда от кино более жестко стали требовать выполнения задач по агитации и пропаганде, а развлекательность критиковалась, и ко времени «консервативного поворота», когда в кино «легкий жанр» вновь начал приветствоваться.

История развития садово-парковых пространств как объекта государственной культурной политики в 1920–1930-е годы во многом похожа на историю кино. Сады и парки по сложившейся задолго до 1920-х годов практике предоставляли, помимо столь важного в условиях городской скученности свежего воздуха и близости к природе, целый спектр развлечений, как полезных для здоровья и конструктивных, так маргинальных и вредных — спортивные игры и занятия, театральные постановки, концерты, времяпрепровождение в ресторанах, буфетах, пивных, бильярдных, кегельбанах (см.: [Рябова 2019: 197–203]). Советская власть стремилась отбросить нежелательные маргинальные формы досуга и ввести новые, связанные с воспитанием людей в нужном духе. Сады и парки в начале 1920-х годов стали восприниматься как своего рода летние площадки рабочих клубов — центров досуга нового типа [Сидорчук 2022: 261]. Соответственно, от них требовалось проводить активную идеологическую работу с посетителями.

Однако эту амбициозную задачу оказалось выполнить нелегко. С началом нэпа сады и парки, оставшиеся с дореволюционных времен, были отданы на самоокупаемость. Плата за вход, как правило, не покрывала расходов на содержание сада или парка, поэтому разнообразные площадки и точки активности в них арендовались частными лицами. Необходимость извлекать доход диктовала и соответствующий развлекательный контент, не сильно поменявшийся после революции [Сидорчук 2022: 281]. Запросы населения оставались преимущественно консервативными, привычки не изменились — люди в большинстве своем оставались равнодушными к идеолого-воспитательным формам досуга, хотели просто погулять по аллеям, посидеть в пивной или ресторане, посмотреть заграничный фильм или незатейливую театральную постановку. При этом перед администрацией садов и парков остро стояла необходимость отчитываться в проведении воспитательной работы, поскольку из-за отсутствия таковой последняя подвергалась резкой критике со стороны местной прессы (и, вероятно, также со стороны локальных органов власти) [Воробьева, Рабинович 2021: 108–109]. Выход администрация садов и парков нашла следующий: проводить идеологизированные мероприятия формально и

в небольшом количестве, чтобы можно было о них отчитаться и при том не отбить желания у публики посещать сад или парк, принося туда свои деньги. Многочисленные рабкоры выражали негодование через прессу, бичуя слабую идеологическую наполненность культурно-развлекательной программы садов и парков, но это не меняло ситуацию [Воробьева, Рабинович 2021: 109; Кладова 2020: 177].

Ситуация стала меняться в конце 1920-х годов. Сворачивание нэпа, начало первой пятилетки (1928) и коллективизации (1929), интенсификация «культурной революции» существенно изменили идеологическую обстановку в стране. Уместные ранее дискуссии сменились четкими установками, коммерческие расчеты утратили свою актуальность. В организации досуга теперь предписывалось «изжить элементы аполитичности»⁴ [Барышева 2016: 10]. Работа садов и парков стала более идеологизированной — к большому удовольствию прессы. Усилилась спортивно-милитаристская составляющая, да и в целом эти пространства сделались более дисциплинарными [Воробьева, Рабинович 2021: 110]. Именно тогда, в 1928 г., возник и реализовался проект московского ЦПКиО — нового паркового пространства, которое должно было решать задачу воспитания и перевоспитания в духе идеологии власти на качественно ином уровне и служить образцом для всех других садово-парковых пространств страны. «Фабрика переделки сознания», «культурно-политический комбинат под открытым небом», «рассадник социалистической культуры» [Барышева 2016: 10] — так называли ЦПКиО в разных источниках. Суть проекта заключалась в том, чтобы на основе либо радикального преобразования ранее существовавших парковых пространств, либо создания новых, «с чистого листа», сразу нацелить их на идеологизированное воспитание и пропаганду государственных достижений. ЦПКиО, который в 1932 г. получил имя М. Горького, содержал многочисленные объекты для проведения агитационно-массовой и спортивно-оборонной работы. В нем организовывались политизированные митинги, шествия, театрализованные постановки, карнавалы; действовали аттракционы наподобие «политического лабиринта» и др. [Кухер 2012: 161–165]. Участие в некоторых видах политизированного досуга (лекции, консультации по политическим вопросам и пр.) было бесплатным [Барышева 2016: 14–16]. ЦПКиО им. Горького в первые годы своей работы стремился к физическому и идеологическому контролю над посетителями: применяя механизмы разделения и стигматизации, требовательную риторику и «диктатуру» парковой архитектуры [Кухер 2012: 293].

Но эта тенденция просуществовала недолго. Ближе к середине 1930-х годов появились признаки недовольства досугом, чрезмерно загруженным политикой. «Первой ласточкой» был широко известный фельетон И. Ильфа и Е. Петрова «Веселящаяся единица» (1932), в котором писатели критиковали организацию отдыха в ЦПКиО за излишнюю бюрократи-

⁴ Постановление ЦК ВКП(б) о культурно-просветительной работе профсоюзов от 1 апреля 1929 г.

зированной, политизированность и формальный подход к организации отдыха (обилие лозунгов, малое количество развлекательных аттракционов и низкое их качество) [Ильф, Петров 1990]. В 1934 г. вышло постановление ЦК ВЛКСМ «О летней массовой работе», где администрациям парков культуры и отдыха вменялись в вину «навязывание всем проходящим различных неудачных, явно надуманных форм “коллективного отдыха”», «чрезмерная загрузка времени отдыха политической работой» и предлагалось «запретить комсомольским комитетам создание в парках культуры и отдыха различных стационарных политшкол и семинаров, устройство в выходные дни выездных конференций, перевыборных собраний, политслетов и т. д.» [Постановление 1934: 3]. Осуждению подверглись и несколько наиболее востребованных видов политработы, активно использовавших игровое начало для придания большей привлекательности в глазах масс, — политлотереи, политбои, политвикторины, агитсуды [Сидорчук 2022: 532–533]. С середины 1930-х годов аполитичная развлекательная составляющая отдыха в садах и парках постепенно снова стала доминировать, а его природный компонент — восприниматься как нечто важное и нужное [Воробьева, Рабинович 2022: 134]. К концу десятилетия мероприятия, проводившиеся в самом главном парке СССР (а вслед за ним и в других парках страны), становились все более развлекательными, утрачивая политическую направленность, присущую им раньше [Кухер 2021: 176].

Результаты исследования

Фильм «Папиросница от Моссельпрома» (1924) содержит лишь один краткий эпизод⁵, связанный с садом или парком⁶. Мы видим героя и героиню катающимися на лодке. Они фактически совмещают работу со свиданием: снимают документальный фильм о Москве для предпринимателя-иностранца. Высадившись на берег и установив камеру, они не только снимают живописные берега с беседкой-ротондой, но еще бегают друг за другом, целуются. Этот эпизод связан с важным сюжетным поворотом — случайно попавший на пленку поцелуй повлечет их увольнение из киностудии. Сад/парк здесь явлен, по большому счету, как природное пространство с некоторыми удобствами. Таким же мало обустроенным пространством предстает парк в фильме «Парижский сапожник» (1927)⁷: из инфраструктуры представлена только пристань с прокатом лодок. Девушки и юноши катаются на лодках, жгут костер, читают стихи, флиртуют. В кадре тесно, создается ощущение переполненности пространства, как если бы вечером туда устремилась вся фабричная молодежь.

⁵ Общая продолжительность эпизода — 1 мин.

⁶ В реалиях 1920–1930-х годов городские сады обычно существовали в небольших городах, а парки — в больших. Мы будем именовать то или иное парковое пространство садом или парком в зависимости от величины города, где оно помещается по сюжету фильма (если в фильме прямо не обозначено, что перед нами: парк или сад).

⁷ Общая продолжительность эпизода — около 3 мин.

Фильм «Кружева» (1928)⁸ рассказывает о переустройстве сада «Фабричная мечта» в летнюю площадку клуба. В первый раз сад показан вечером. Деревянные решетчатые ворота сада полуоткрыты, в неровном свете кажутся покосившимися, герой в задумчивости замер перед ними — дальше туман и темная галерея, ведущая куда-то в неизвестность; перспектива скрыта от его взгляда. Этот кадр, достойный немецкого киноэкспрессионизма, не обещает зрителю ничего хорошего. В следующих эпизодах — пиво, дым сигарет, оставшийся с дореволюционных времен платный аттракцион-тир с движущимися фигурками. Фигурки двигаются очень быстро, кадры мельтешат, зеваки у стойки теснят друг друга мелкими нервными движениями. Дрожащей камерой снят оркестр, играющий джаз. Множество посетителей сняты как темная безликая масса — со спин дальним планом, средним планом как мельтешение ног, ракурсом сверху как толчея. Статисты, за исключением пары фигур, одеты в темное. Кадры в ресторане передают атмосферу безудержных возлияний: один мужчина жадными глотками пьет пиво из большой кружки, на его усах остается пена; другой, открывая бутылку, проливает так много, что в стакан практически ничего не попадает. На краю фонтана сидят парочки, обнимаются и шелкают семечки; спутники всех девушек — хулиганы, признаком которых выступают клетчатые кепи. За счет замедленной съемки⁹ в этом длинном эпизоде все движения выглядят неестественно ускоренными, нервными. Сад предстает как место неправильного отдыха — впрочем, место весьма популярное. Позже там происходит попытка сбыта краденых с фабрики кружев держателям пивной. Героя, старающегося помешать сбыту краденного, избивают и буквально вышвыривают за пределы сада. Далее по сюжету редакция стенгазеты в ее новом выпуске критикует работу сада, получает поддержку читателей и на общем собрании рабочих принимается решение перевести сад «Фабричная мечта» под контроль правления рабочего клуба. Финальный эпизод показывает радикально другое место отдыха — светлое, упорядоченное, с авангардной вывеской, по-спортивному одетыми посетителями, заново оформленным агитационным тиром от Осоавиахима. Мишень представляет собой цветные панели, при попадании пули панели поворачиваются обратной стороной и составляют лозунг «Хулиганству положим конец!» Что еще изменилось в инфраструктуре, за исключением входной группы в сад и тира, фильм не показывает. Время съемок фильма и выхода его на экраны совпадает, во-первых, с антиалкогольной кампанией, которая, безусловно, затронула организацию отдыха в реальных парках страны [Рабинович 2015: 305–312], а во-вторых, с дискуссией об организации паркового пространства принципиально нового типа — центральных парков культуры и отдыха [Кочухова, Рабинович 2015: 6–18].

⁸ Общая продолжительность эпизодов — около 7 мин.

⁹ Если пленка в киноаппарате движется медленнее, то за одну секунду записывается меньше кадров, чем при стандартной скорости, — например, 12 вместо 24. При проекции получившейся записи со стандартной частотой 24 кадра/сек. происходит ускорение движения в два раза (в одну секунду показывается то, что было записано за две).

Фильм «Кварталы предместья» (1930)¹⁰ отчасти продолжает линию, связывающую спорт и парк, спорт и советский образ жизни, начатую в «Кружевах». В этом фильме мы видим парк, предстающий в двух ипостасях — как традиционное место прогулок, встреч влюбленных и друзей, а также как место, оказывающее воспитательное воздействие. С одной стороны, зрителю показывают фонтан, дорожки и клумбы, водный каскад — более или менее обычное оснащение парка. Главные герои — еврейская девушка Дора и ее русский друг комсомолец Василий — ведут, сидя на скамейке, разговор о совместном будущем. Лирическое настроение кадра быстро сменяется драматическим — создание семьи требует от девушки непростых решений. С другой стороны, представлена оборудованная разными спортивными снарядами площадка, где зритель видит много людей, главным образом молодых и очень увлеченных своим занятием. Дору, оторванную в силу образа жизни от разнообразных рабочих коллективов и комсомола, постепенно вовлекают в общую спортивную игру с мячом. Эта игра буквально дает ей энергию для того, чтобы уйти из родительского дома; эпизод тяжелого расставания с матерью следует сразу за эпизодом в парке. Таким образом, ее приобщают не столько к спорту, сколько к новому образу жизни молодежи; этот энергичный молодежный коллектив даст ей опору, когда семейная жизнь с Василием зайдет в тупик. Пространство парка через занятия спортом начинает воспитывать своих посетителей, социализируя их в желаемом для власти русле.

В «Частной жизни Петра Виноградова» (1934)¹¹ воспитательная роль парка только усиливается. Часть действия фильма происходит в модном и широко рекламируемом властью новом парковом пространстве — ЦПКиО им. М. Горького (характерно, что из всех фильмов выборки парку здесь уделяется больше всего времени), казалось бы, как обычно, на фоне парка. Однако действия героев подчинены его правилам. Сначала в кадре возникает парашютная вышка — принципиально новый объект парковой инфраструктуры. Поднявшись на вышку, необходимо спуститься именно на парашюте. Главный герой Петр Виноградов, глядя с вышки вниз, сомневается в своем желании совершить прыжок — но ему не дают вернуться по лестнице, надевают на него парашют и отправляют прыгать. Далее герои попадают на концерт классической музыки, их разговор между собой выглядит там неуместным, они пытаются отмахнуться от осуждающих взглядов, но в конце концов принимают правила поведения. Кадры со статистами тоже поддерживают ощущение организованного культурного отдыха: отдыхающие сидят на шезлонгах, а не на траве, по прямой центральной аллее маршируют матросы; на смотр молодых мастеров науки, техники, искусства и физкультуры идут ровные колонны спортсменов и военных; пожарный делает замечание участнику смотра, репетирующему чтение стихотворения с сигаретой в руке. «Частная жизнь Петра Виноградова» демонстрирует новации в организации пространства

¹⁰ Общая продолжительность эпизода — около 6,5 мин.

¹¹ Общая продолжительность эпизодов — около 25 мин.

парка и активности посетителей. Во-первых, появляется парашютная вышка, сама по себе служащая важным маркером милитаризации физкультуры и спорта [Никонова 2010: 238, 246]. Во-вторых, отдых в парке изображается не просто коллективным, но тщательно упорядоченным. Таким образом, парк предстает как дисциплинарное пространство, меняющее поведение людей. Но не все связанные с парком сцены фильма показывают новаторские досуговые практики. Наряду с описанными выше новациями фильм содержит один вполне традиционный эпизод отдыха в парке: вечерняя прогулка по аллее, заполненной людьми, гуляющими или сидящими на лавочках, катание на круговой карусели.

Совсем небольшой эпизод с парком встречается в фильме «Наследный принц республики» (1934)¹². Герой с героиней оказываются в парке. Показаны берег водоема, сидящие на траве перед водой люди; видны дорожки с лавочками, сплошь занятыми посетителями. На глади воды — множество лодок и яхт. Герои заходят в ресторан, где им подают скромный обед. В ходе трапезы между ними происходит размолвка и героиня убегает, а героя задерживает официант, требуя расчета. Здесь парк представлен как востребованное пространство отдыха, предоставляющее возможность получить полезный для здоровья досуг и культурное обслуживание, а «парковый» эпизод ярко высвечивает противоречия между героями и разницу их взглядов (при этом сам парк не играет существенной роли в сюжете — для эпизода важнее ресторан, который мог располагаться и не в парке).

Фильм «Горячие денечки» (1935)¹³ уделяет немало внимания садово-парковому пространству (после «Частной жизни Петра Виноградова» он на втором месте по продолжительности связанных с садом / парком эпизодов). При этом он являет образ городского сада, радикально не совпадающий с тем, что намечено в финале «Кружев», «Кварталах предместья» и «Частной жизни Петра Виноградова». Он скорее возвращает нас к пониманию парка, продемонстрированному в кино первой половины и середины 1920-х годов. В фильме сад изображается как главное место проведения досуга, которым располагает маленький провинциальный городок. Здесь сконцентрировано много людей. Ключевые и важные для развития сюжета события личной жизни героев фильма — свидания, ухаживания, объяснения в любви, ссоры и примирения — проходят в саду. Сад предстает и в качестве природного пространства, где цветут яблони, ночами поют соловьи, красиво светит луна, и как окультуренное место, где можно весело покататься на карусели или качелях, посидеть на лавочке, погулять по дорожкам, попеть песни. Никаких следов массовых мероприятий, централизованной организации досуга фильм не содержит. Посетители сада либо предаются свободному отдыху на лоне природы и аполитичным развлечениям, либо занимаются личной жизнью.

¹² Общая продолжительность эпизода — чуть более 2 мин.

¹³ Общая продолжительность эпизодов — около 18 мин.

В фильме «Случайная встреча» (1936)¹⁴ сад позиционируется исключительно как пространство отдыха, беззаботного досуга. Эпизод в саду предварен интертитром «Впрочем, не все время молодежь отдавала работе и физкультуре» (в этом фильме пространством для спорта становится стадион, а не парк). Сад предстает необходимым пространством для общения молодежи и значим для сюжета — именно там возможно уединение, там обретают ясность чувства героев, звучат объяснения в любви. Лирический пейзаж (пруд, лодка, раскидистые деревья) обеспечивает подходящий фон для любовной линии, отчасти говоря за героев.

Фильм «Моя любовь» (1940)¹⁵ начинается кадрами в парке. Под бодрую фоновую песню многочисленные посетители парка гуляют, сидят на скамейках, читая книги и газеты, разговаривая между собой или просто разглядывая проходящую мимо публику. Не наблюдается попыток организовать отдых пребывающих в парке людей. Каждый занят своим, и занятия эти не нагружены идеологически. Три основных героя кинокартины прогуливаются по аллее с гитарой и катаются на лодке. Эпизод в парке дает зачин будущему сюжетному конфликту — двое мужчин влюблены в одну девушку, которая не может пока сделать свой выбор. Значимым для исследователя визуальности 1930-х годов обстоятельством является довольно подробный показ богатой инфраструктуры парка: несколько фонтанов разных видов и очертаний, беседки-ротонды, мостики, лавочки, лодки, аллеи, киоски с пивом и даже с колбасными изделиями. При этом фильм не производит радикальных новаций в образе парка / сада, который вновь позиционируется как пространство, обеспечивающее посетителям отдых на красивом фоне.

Фильм «Музыкальная история» (1940)¹⁶ продолжает эту же линию. Герой и героиня показаны в парке на свидании. Инфраструктура парка продемонстрирована в виде многочисленных лодок, на которых катаются нарядные статисты, а также мостика, где останавливаются герои. Таким образом, парк снова, как и в первых фильмах нашей выборки, предстает в качестве слегка окультуренной природы — места отдыха, где пытаются найти уединение любовные парочки. Невзирая на краткость связанных с парком эпизодов, они довольно насыщены событийно: имеют место объяснение в любви, импровизированное выступление героя, поющего любовную песню и срывающего аплодисменты других посетителей; рождаются противоречия между героем и героиней; разворачивается комический эпизод с протагонистом. Вместе с тем главные события фильма не связаны с парком, и «парковый» эпизод только лишь дополняет их, не играя в сюжете смыслообразующей роли.

¹⁴ Общая продолжительность эпизода — чуть более 3 мин.

¹⁵ Общая продолжительность эпизода — чуть более 5 мин.

¹⁶ Общая продолжительность эпизодов — чуть более 5 мин.

Выводы

В фильмах 1920–1930-х годов городские сады и парки предстают в качестве важного места проведения досуга. В двух фильмах уделяется специальное внимание устройству этого досуга, акцентируется внимание на правильном поведении в парке. В восьми других натурные съемки парка захватывают общим планом природные красоты (водную гладь, рощи) и его инфраструктуру. Достаточно иногда поместить в кадр дорожки, клумбы и лавочки, чтобы у зрителя была возможность отличить парк от леса. Кроме того, в кадр попадают фонтаны, шезлонги, лодки, аттракционы (карусели, качели, тир), рестораны, киоски, эстрадные веранды, спортивные площадки, мостики, парашютные вышки. Все это — фон для личной жизни героев, многие, подчас ключевые события которой происходят в парке или саду. По большому счету, если сюжет фильма включает романтическую линию, то он будет включать в себя и эпизоды в парке, выступая некоторым аналогом отсутствующих частных пространств¹⁷. При этом сад или парк позиционируется как пространство коллективного досуга — за тем редким исключением, когда героям удастся уединиться, на дальнем плане кадра мы видим довольно большое количество посетителей.

В целом, парк или сад показаны как свободное от забот место, где поддерживается атмосфера праздника, а герои беспечно проводят свое время, никем не управляемые. При этом в большей части фильмов свободный, идеологически не нагруженный отдых персонажей не проблематизируется, словно он таков, каким и должен быть. Исключением выступают фильм «Кружева», где маргинальные досуговые практики становятся причиной кардинального переформатирования сада, а также фильм «Частная жизнь Петра Виноградова», где отдых героев в ЦПКиО им. М. Горького упорядочен и дисциплинирован извне.

Невзирая на то что сад/парк периодически фигурирует в фильмах 1920–1930-х годов, пристального внимания режиссеров он не привлекает, и чаще всего эпизоды с парками довольно кратки. Только в трех из десяти фильмов нашей выборки — «Кружевах», «Частной жизни Петра Виноградова», «Горячих денечках» — саду/парку уделено особое внимание. Однако если в первых двух фильмах сад/парк действительно важен для развития сюжета и незаменим, то в «Горячих денечках» он по необходимости, за отсутствием других убедительных декораций выступает удобным и красивым фоном для личной жизни героев. В остальных фильмах выборки эпизоды с парками и садами более кратки, даже если в них происходят ключевые события в жизни героев, значимые для сюжета фильма. Несколько «парковых» эпизодов из разных фильмов очень схожи и презентуют парк/сад стандартно-типически (например, в фильмах «Случайная встреча», «Моя любовь», «Музыкальная история»).

¹⁷ В пяти фильмах из десяти сад/парк является местом, где ищут уединения влюбленные.

Следовал ли киноэкран за протекавшими в 1920–1930-е годы идеологическими процессами? Далеко не всегда. Фильмы 1920-х годов «Папиросница от Моссельпрома» и «Парижский сапожник» скорее отражали реальное положение дел в садах и парках (аполитичный отдых в окультуренном природном пространстве), чем идеологические установки, согласно которым сад/парк должен быть летней площадкой клуба и проводить воспитательную работу с посетителями.

Проблема «неправильно» функционирующего сада, а также необходимости его переустройства в более желательном направлении, поставлена в 1928 г. («Кружева») — времени начала индустриализации, сворачивания нэпа, антиалкогольной кампании, большей, чем ранее, политизации жизни в целом. Этот фильм вполне соответствует установкам государственной культурной политики, так же как и хронологически следующий — «Кварталы предместья», в 1930 г. показывающий парк, который способствует здоровому образу жизни (занятия спортом), воспитанию и социализации в нужном власти русле.

Фильмы середины 1930-х годов презентуют парк по-разному. В «Частной жизни Петра Виноградова» демонстрируется идеальное с точки зрения власти парковое пространство — московский ЦПКиО им. М. Горького: дисциплинарно организованное и не содержащее признаков маргинального досуга, избавленное от недостатков садов и парков прошлых лет. Но фильм «Наследный принц республики» вновь показывает парк как место аполитичного досуга на лоне окультуренной природы. Вероятно, такое противоречивое позиционирование парка связано с переломным моментом в культурной политике, который пришелся на 1932–1934 гг., когда критика упорядоченного, бюрократизированного и политизированного досуга в парках уже появилась, но окончательный разворот в сторону аполитичного праздничного досуга еще не произошел.

В последних фильмах нашей выборки — фильмах второй половины 1930-х годов «Горячие денечки», «Случайная встреча», «Моя любовь», «Музыкальная история» — этот разворот чувствуется отчетливо. Отдых в парке деполитизирован и не содержит признаков дисциплинарных практик, что соответствует «консервативному повороту» и отходу к дореволюционным нормам досуга в сфере государственной культурной политики.

Не все фильмы следуют за доминантами государственной культурной политики разных периодов в отношении садов и парков, а потому не могут быть названы в чистом виде ее проводниками. При этом в целом кино работает на конструирование культурно приемлемых образов поведения в пространстве парка: девиантные практики подчеркнуто осуждаются, парк всегда представлен как место доброжелательного общения, семейных и дружеских встреч, независимо от степени демонстрации дисциплинирующего характера последнего.

Источники

- Ильф, Петров 1990 — *Ильф И., Петров Е.* Веселящаяся единица // Ильф И., Петров Е. Веселящаяся единица: Рассказы. Фельетоны. Мурманск: Кн. изд-во, 1990. С. 155–158.
- Постановление 1934 — Постановление ЦК ВЛКСМ (по докладу Горьковского горкома и Сокольнического парка культуры и отдыха им. Бубнова) «О летней массовой работе» // На смену! [Газ.]. 1934. 1 июня.

Литература

- Барышева 2016 — *Барышева Е. В.* «Фабрика переделки сознания»: символика советских парков культуры и отдыха в репрезентации власти 1920–1930-х гг. // Известия Уральского федерального университета. Сер. 2: Гуманитарные науки. Т. 18. № 1 (148). 2016. С. 9–25. <https://doi.org/10.15826/izv2.2016.1.001>.
- Белодубровская 2020 — *Белодубровская М.* Не по плану: Кинематография при Сталине. М.: Нов. лит. обозрение, 2020.
- Воробьева, Рабинович 2021 — *Воробьева М. В., Рабинович Е. И.* О месте идеологии в работе советских садов и парков 1920 — начала 1930-х годов (на примере г. Свердловска) // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. Т. 27. № 3. 2021. С. 101–112. <https://doi.org/10.15826/izv1.2021.27.3.060>.
- Воробьева, Рабинович 2022 — *Воробьева М. В., Рабинович Е. И.* Советские парки культуры и отдыха как проект 1930-х годов: столичные образцы и провинциальные практики // Известия Уральского федерального университета. Сер. 1: Проблемы образования, науки и культуры. Т. 28. № 4. С. 131–141. 2022. <https://doi.org/10.15826/izv1.2022.28.4.071>.
- Голбин 2018 — *Голбин А. Ю.* «Культурная революция»: становление системы парков культуры и отдыха в СССР 1928–1941 гг. // Вестник РГГУ. Сер. Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. № 5 (38). С. 27–36. <https://doi.org/10.28995/2073-6355-2018-5-27-36>.
- Дашкова 2013 — *Дашкова Т.* Телесность — Идеология — Кинематограф: Визуальный канон и советская повседневность. М.: Нов. лит. обозрение, 2013.
- Жданкова 2022 — *Жданкова Е.* Кинотеатр для «нового человека»: досуг и кино в СССР в 1920-е годы // Новое литературное обозрение. 2022. № 3 (175). С. 122–136. https://doi.org/10.53953/08696365_2022_175_3_122.
- Кладова 2020 — *Кладова К. Ю.* «Для чего существует городской сад»: советский идеологический проект и региональная практика (на примере г. Кургана 1920–1930-х гг.) // Реформы в повседневной жизни населения России: история и современность: Материалы Междунар. науч. конф. / Отв. ред. В. А. Веремenco, В. Н. Шайдуrow. СПб.: Изд-во Ленингр. гос. ун-та им. А. С. Пушкина, 2020. С. 174–179.
- Кочухова, Рабинович 2015 — *Кочухова Е. С., Рабинович Е. И.* «Культурно-политический комбинат» под открытым небом: центральный парк 1930х vs клубные сады 1920х. Случай Свердловска // Лабиринт: Журнал социально-гуманитарных исследований. 2015. № 2. С. 6–18.
- Кухер 2012 — *Кухер К.* Парк Горького. Культура досуга в сталинскую эпоху. 1928–1941 / [Пер. с нем. А. И. Симонова; Науч. ред. В. Л. Лейтнер]. М.: Рос. полит. энциклопедия (РОССПЭН), 2012.
- Лебина 2015 — *Лебина Н.* Советская повседневность: нормы и аномалии. От военного коммунизма к большому стилю. М.: Нов. лит. обозрение, 2015.

- Михайлин, Беляева 2020 — Михайлин В., Беляева Г. Скрытый учебный план: Антропология советского школьного кино начала 1930-х — середины 1960-х годов. М.: Нов. лит. обозрение, 2020.
- Мясникова, Шайгарданова 2016 — Мясникова Л. А., Шайгарданова Н. Л. Советский Эдем: Монография. Екатеринбург: Гуманит. ун-т, 2016.
- Никонова 2010 — Никонова О. В. Воспитание патриотов: Осоавиахим и военная подготовка населения в уральской провинции (1927–1941 гг.). М.: Новый хронограф, 2010.
- Рабинович 2015 — Рабинович Е. И. Градус экономики советской культуры: антиалкогольная кампания 1928–1929 годов в парках Свердловска // Советский социокультурный проект: исторический шанс или глобальная антиутопия: Материалы Междунар. науч. конф. (X Колоснищинские чтения), 24 апреля 2015 года / Отв. ред. Е. И. Рабинович. Екатеринбург: Гуманит. ун-т, 2015. С. 305–312.
- Романов, Ярская-Смирнова 2009 — Романов П., Ярская-Смирнова Е. «Глазной советский человек»: правила (подо)зрения // Визуальная антропология: режимы видимости при социализме / Под ред. Е. Р. Ярской-Смирновой, П. В. Романова. М.: ООО «Вариант»; ЦСПГИ. С. 7–17.
- Рябова 2019 — Рябова С. А. Увеселительные сады в Москве в 1917–1928 годах // Сады XX века: символ и реальность: Сб. ст. и материалов / Сост. и науч. ред. Б. М. Соколов. М.: ГМЗ «Царицыно», 2019. С. 197–203.
- Салис 2012 — Салис Р. «Нам уже не до смеха...»: Музыкальные кинокомедии Григория Александрова / Авториз. пер. с англ. В. А. Третьякова. М.: Нов. лит. обозрение, 2012.
- Сидорчук 2022 — Сидорчук И. В. Досуг городского населения России в 1918–1935 гг.: Монография. СПб.: ПОЛИТЕХ-ПРЕСС, 2022.
- Шерстнев 2022 — Шерстнев Г. От символизма к культурфильму: о попытках создания зрителя киноискусства в СССР в конце 1920-х годов // Новое литературное обозрение. 2022. № 3 (175). С. 137–156. https://doi.org/10.53953/08696365_2022_175_3_137
- Юдин 2021 — Юдин К. «Кино... не может быть аполитичным»: контроль над советским киноискусством (1928–1941 гг.) // Россия XXI. 2021. № 5/6. С. 142–161.
- Юсупова 2016 — Юсупова Г. М. «С большим материальным и художественным успехом...» Кассовые феномены популярного искусства 1920-х годов: Кино. Литература. Театр. М.: ГИИ, 2016.
- Shaw 2011 — Shaw C. 'A fairground for "building the new man"': Gorky Park as a site of Soviet acculturation // Urban History. Vol. 38. No. 2. 2011. P. 324–344.

References

- Barysheva, E. V. (2016). "Fabrika peredelki soznaniia": simbolika sovetskikh parkov kul'tury i otdykha v reprezentatsii vlasti 1920–1930-kh gg. ["A factory of consciousness alteration": The symbolism of Soviet parks of recreation and leisure as represented by the authorities between the 1920s and 1930s]. *Izvestia Ural'skogo federal'nogo universiteta, Ser. 2: Gumanitarnye nauki*, 18(1, no. 148), 9–25. <https://doi.org/10.15826/izv2.2016.1.001>. (In Russian).
- Belodubrovskaya, M. (2020). *Ne po planu: Kinematografiia pri Staline* [Not according to the plan: Cinematography under Stalin]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (In Russian).
- Dashkova, T. (2013). *Telesnost' — Ideologiya — Kinematograf: Vizual'nyi kanon i sovetskaya povsednevnost'* [Physicality — Ideology — Cinematography: Visual canon and Soviet everyday life]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (In Russian).
- Golbin, A. Yu. (2018). "Kul'turnaya revoliutsiia": stanovlenie sistemy parkov kul'tury i otdykha v SSSR 1928–1941 gg. ['The Cultural Revolution': The make of a system for Parks

- of Culture and Leisure in the USSR 1928–1941]. *Vestnik RGGU, Ser. Literaturovedenie. Iazykoznanie. Kul'turologiia*, 2018(5, no. 38), 27–36. <https://doi.org/10.28995/2073-6355-2018-5-27-36>. (In Russian).
- Iudin, K. (2021). “Kino... ne mozhnet byt' apolitichnym”: kontrol' nad sovetским kinoiskusstvom (1928–1941 gg.) [“Cinema cannot be outside politics”: Control over Soviet cinema in 1928–1941]. *Rossii XXI*, 2021(5/6), 142–161. (In Russian).
- Iusupova, G. M. (2016). “*S bol'shim material'nym i khudozhestvennym uspekham...*” *Kassovye fenomeny populiarnogo iskusstva 1920-kh godov: Kino. Literatura. Teatr* [“With great material and artistic success...” Box office phenomena of popular art of the 1920s: Cinema. Literature. Theatre]. GII. (In Russian).
- Kladova, K. Iu. (2020). “Dlia chego sushchestvuet gorodskoi sad”: sovet'skii ideologicheskii proekt i regional'naia praktika (na primere g. Kurgana 1920–1930-kh gg.) [“What the urban garden is for”: An ideological project of the Soviet era and its implementation: on the example of Kurgan in the 1920s and 1930s]. In V. A. Veremenko, & V. N. Shaidurov (Eds.). *Reformy v povsednevnoi zhizni naseleniia Rossii: istoriia i sovremennost': materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii* (pp. 174–179). Izdatel'stvo Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A. S. Pushkina. (In Russian).
- Kochukhova, E. S., & Rabinovich, E. I. (2015). “Kul'turno-politicheskii kombinat” pod otkrytym nebom: tsentral'nyi park 1930kh vs klubnye sady 1920kh. Sluchai Sverdlovsk [Open air “cultural-political complex”: Central Park of the 1930s vs clubs parks of the 1920s (the case of Sverdlovsk)]. *Labirint: Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniï*, 2015(2), 6–18. (In Russian).
- Kucher, K. (2007). *Der Gorki-Park. Freizeitkultur im Stalinismus. 1928–1941*. Böhlau Verlag.
- Lebina, N. (2015). *Sovetskaia povsednevnost': normy i anomalii. Ot voennogo kommunizma k bol'shomu stilu* [Soviet everyday life: norms and anomalies. From War Communism to the grand style]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Miasnikova, L. A., & Shaigardanova, N. L. (2016). *Sovetskii Edem: Monografiia* [Soviet Eden: A monograph]. Gumanitarnyi universitet. (In Russian).
- Mikhailin, V., & Beliaeva, G. (2020). *Skrityi uchebnyi plan. Antropologiia sovet'skogo shkol'nogo kino nachala 1930-kh — serediny 1960-kh godov* [Hidden curriculum: The anthropology of Soviet school cinema from the early 1930s to the mid-1960s]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Nikonova, O. V. (2010). *Vospitanie patriotov: Osoaviakhim i voennaia podgotovka naseleniia v ural'skoi provintsii (1927–1941 gg.)* [Educating patriots: Osoaviakhim and military training of the population in the Ural province (1927–1941)]. Novyi khronograf. (In Russian).
- Rabinovich, E. I. (2015). Gradus ekonomiki sovet'skoi kul'tury: antialkohol'naia kampaniia 1928–1929 godov v parkakh Sverdlovsk [Degree of Soviet culture economy: Anti-alcohol campaign of 1928–1929 in the parks of Sverdlovsk]. In E. I. Rabinovich (Ed.). *Sovetskii sotsiokul'turnyi proekt: istoricheskii shans ili global'naia antiutopiia: materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii (X Kolosnitsynskie chteniia), 24 apreliia 2015 goda* (pp. 305–312). Gumanitarnyi universitet. (In Russian).
- Riabova, S. A. (2019). Uveselitel'nye sady v Moskve v 1917–1928 godakh [Pleasure gardens in Moscow in 1917–1928]. In B. M. Sokolov (Ed.). *Sady XXI veka: simvol i real'nost'. Sbornik statei i materialov* (pp. 197–203). GMZ “Tsaritsyno”. (In Russian).
- Romanov, P., & Iarskaia-Smirnova, E. (2009). “Glaznoi sovet'skii chelovek”: pravila (podo) zreniia [“The Soviet eye man”: The rules of (under)vision]. In P. V. Romanov, & E. R. Iarskaia-Smirnova (Eds.). *Vizual'naia antropologiia: rezhimy vidimosti pri sotsializme* (pp. 7–17). OOO “Variant”; TsSPGI. (In Russian).
- Salys, R. (2009). *The musical comedy films of Grigorii Aleksandrov: Laughing matters*. Univ. of Chicago Press.
- Shaw, C. (2011). ‘A fairground for “building the new man”’: Gorky Park as a site of Soviet acculturation. *Urban History*, 38(2), 324–344.

- Sherstnev, G. (2022). Ot simbolizma k kul'turfil'mu: o popytках sozdaniia zritel'ia kinoiskusstva v SSSR v kontse 1920-kh godov [From symbolism to kulturfilm: On attempts to create a film art's spectator in the USSR in the late 1920s]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2022(3. no. 175), 137–156. https://doi.org/10.53953/08696365_2022_175_3_137. (In Russian).
- Sidorchuk, I. V. (2022). *Dosug gorodskogo naseleniia Rossii v 1918–1935 gg.: Monografiia* [Leisure of the urban population of Russia in 1918–1935: A monograph]. POLITEKh-PRESS. (In Russian).
- Vorobyeva, M. V., & Rabinovich, E. I. (2021). O meste ideologii v rabote sovetskikh sadov i parkov 1920 — nachala 1930-kh godov (na primere g. Sverdlovsk) [On the place of ideology in the work of Soviet gardens of the 1920s — early 1930s (on the example of Sverdlovsk)]. *Izvestiia Ural'skogo federal'nogo universiteta, Ser. 1: Problemy obrazovaniia, nauki i kul'tury*, 27(3), 101–112. <https://doi.org/10.15826/izv1.2021.27.3.060>. (In Russian).
- Vorobyeva, M. V., & Rabinovich, E. I. (2022). Sovetskie parki kul'tury i otdykha kak proekt 1930-kh godov: stolichnye obraztsy i provintsial'nye praktiki [Soviet recreation parks as a project of the 1930s: Metropolitan patterns and provincial practices]. *Izvestiia Ural'skogo federal'nogo universiteta. Seriya 1. Problemy obrazovaniia, nauki i kul'tury*, 28(4), 131–141. <https://doi.org/10.15826/izv1.2022.28.4.071>. (In Russian).
- Zhdankova, E. (2022). Kinoteatr dlia “novogo cheloveka”: dosug i kino v SSSR v 1920-e gody [Cinema theatres for the “new man”: Leisure and cinema in the USSR in the 1920s]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2022(3, no. 175), 122–136. https://doi.org/10.53953/08696365_2022_175_3_122. (In Russian).

Информация об авторах

Мария Владимировна Воробьева

кандидат культурологии
научный сотрудник, отдел
философии, Институт философии
и права УрО РАН
Россия, 620108, Екатеринбург,
ул. Софьи Ковалевской, д. 16
✉ vorobyova-mariya@yandex.ru

Елена Сергеевна Кочухова

кандидат философских наук
старший научный сотрудник, отдел
философии, Институт философии
и права УрО РАН
Россия, 620108, Екатеринбург,
ул. Софьи Ковалевской, д. 16
✉ elena.kochukhova@yandex.ru

Information about the authors

Maria Vladimirovna Vorobyeva

Cand. Sci. (Cultural Studies)
Researcher, Department of Philosophy,
Institute of Philosophy and Law
of the Ural Branch of the Russian
Academy of Sciences
Russia, 620108, Ekaterinburg, Sofia
Kovalevskaya Str., 16
✉ vorobyova-mariya@yandex.ru

Elena Sergeevna Kochukhova

Cand. Sci. (Philosophy)
Senior Researcher, Department
of Philosophy, Institute of Philosophy
and Law of the Ural Branch
of the Russian Academy of Sciences
Russia, 620108, Ekaterinburg, Sofia
Kovalevskaya Str., 16
✉ elena.kochukhova@yandex.ru

Т. К. Аллахвердиев ^а

<https://orcid.org/0000-0002-3310-7571>

✉ allerm64@gmail.com

О. Н. Сыч ^а

<https://orcid.org/0000-0002-5470-8077>

✉ olgasychsova@gmail.com

^а независимый исследователь (Россия, Москва)

РАДИКАЛЬНОЕ ИСКУССТВО И ИНСТИТУЦИИ: ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ, КОНТЕКСТЫ И СВЯЗИ

Аннотация. В статье исследуется проблема взаимодействия между современным радикальным искусством и художественными институциями. В первую очередь разбирается связь исследуемой проблемы с историей направления в концептуальном искусстве, известного как «институциональная критика». Далее внимание уделяется проблеме теоретизации деятельности зарубежных субкультурных объединений, работающих на пересечении рок-музыки, индастриала и радикального искусства. Для соответствующего анализа авторы рассматривают три примера, иллюстрирующих три разные формы взаимодействия: коллектив COUM Transmissions с ICA London в Великобритании 1970-х годов; арт-группа «Война» с государственной премией «Инновация» в России первой половины 2010-х; Антолина Баевр и Дмитрий Федоров с неназванным музеем в России второй половины 2010-х. Соответственно, авторы приходят к выводу о существовании статичного, маневренного и аллергического взаимодействия.

Ключевые слова: институциональная критика, радикальное искусство, акционизм, субкультура, индастриал, аудиовизуальное, «Гениальные диЛЛетанть», Throbbing Gristle

Для цитирования: Аллахвердиев Т. К., Сыч О. Н. Радикальное искусство и институции: взаимодействия, контексты и связи // Шаги/Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 111–129. EDN: KGIZOM.

Поступило 16 февраля 2024 г.; принято 30 апреля 2025 г.

T. K. Allakhverdiev ^a

<https://orcid.org/0000-0002-3310-7571>

✉ allerme64@gmail.com

O. N. Sych ^a

<https://orcid.org/0000-0002-5470-8077>

✉ olgasychsova@gmail.com

^a Independent Scholar (Russia, Moscow)

RADICAL ART AND INSTITUTIONS: INTERACTIONS, CONTEXTS AND CONNECTIONS

Abstract. The article explores the problem of interaction between radical art and institutions. The problem of the Radical as such is examined, taking into account the complexity and ideologization of the term. The authors try to trace how exactly the Radical was implemented in contemporary art practices, who exactly and why resorted to radicalization of their own artistic language, and by what social shifts and contexts was this radicalization conditioned. First of all, the connection of the problem with the history of institutional critique is analyzed — new contexts are proposed for scholarly engagement with the legacy of institutional critique as such, given its a priori radicality assumed by its creators. Next, attention is paid to the problem of theorizing subcultural groups working at the intersection between rock and industrial music and radical art. For further analysis, the authors consider three examples illustrating three different forms of interaction: COUM Transmissions with ICA London in the UK of the 70s; the art group “Voina” with the state prize “Innovation” in Russia in the first half of the 2010s; Antonina Baever and Dmitry Fedorov with an unnamed museum in Russia in the second half of the 2010s. Accordingly, the authors distinguish static, maneuverable and allergic interaction.

Keywords: institutional critique, radical art, actionism, subculture, industrial, audiovisual, Geniale Dilletanten, Throbbing Gristle

To cite this article: Allakhverdiev, T. K., & Sych, O. N. (2025). Radical art and institutions: Interactions, contexts and connections. *Shagi / Steps*, 11(2), 111–129. EDN: KGIZOM. (In Russian).

Received February 16, 2024; accepted April 30, 2025

Введение

Среди последних попыток ответить на вопрос «Что есть радикальное?» — публикация в формате круглого стола в журнале «ARTMargins», издаваемом «MIT Press», в которую вошли рассуждения более чем двадцати видных современных философов, искусствоведов, художников и критиков [Albergo et al. 2021]. Но кажется, что мы все еще очень далеки от однозначного ответа — так, редакционная коллегия «Журнала по исследованию радикализма» (The Journal for the Study of Radicalism) особенно приветствует «статьи, в которых переосмысливаются определения и теории радикализма» (We especially welcome articles that reconceptualize definitions and theories of radicalism)¹. Мы вновь и вновь приходим к моменту, когда в разговоре об искусстве легитимным становится использование методологического инструментария политической теории. Представляется, что любой исследователь институциональной критики² рано или поздно оказывается в точке осознания непримиримой вражды, закономерного в свете дискурсивного поворота³ антагонизма между Художником и Институцией, которая все чаще, перефразируя героя культового американского сериала о потерявшем социальные координаты учителе химии, заявляет: «I am the art»⁴.

Умы как умудренных опытом теоретиков, так и совсем молодых художников по сей день продолжает волновать проблема взаимоотношения искусства и институции. Общественный запрос материализовался в 1969 г. с выходом статьи профессора Иллинойского университета Джорджа Дики «Определяя искусство». В ней он обозначил новый взгляд на сущность искусства, который получил название институциональной теории искусства. Дики прямо заявил об институциональном факторе признания артефакта в качестве произведения искусства. Кроме институционального фактора в широком контексте, Дики говорит об оценке и, в частности, об оценивающем субъекте, который, по нашему мнению, в силу собственной социальной вовлеченности непременно подключает к процессу онтологизации искусства идеологические экстерналии, поддерживая тем самым функционирование культурных идеологических аппаратов государства [Альтюссер 2011]. При этом даже самый проницательный теоретик, коим может быть и сам художник, «видящий

¹ См. сайт журнала (URL: <https://msupress.org/journals/journal-for-the-study-of-radicalism>).

² Институциональная критика — течение современного искусства, зародившееся в конце 1960-х годов: критика институций искусства посредством художественного высказывания. К настоящему времени институциональная критика приобрела черты междисциплинарной дискурсивной практики, повлиявшей как на становление институций нового типа, так и на конструирование идентичности художника.

³ Дискурсивный поворот — ситуация в искусстве 1990-х годов, выразившаяся в расширении социальной функции искусства и приоритетном внимании к дематериализованным медиумам (лекции, симпозиумы, дискуссии, беседы, мастер-классы и т. д.).

⁴ В знаменитом американском сериале «Во все тяжкие» (Breaking Bad; 2008–2013) скромный учитель химии заболевает раком и становится наркобароном. Самая известная его фраза «I am the danger!» подытоживает внутреннее разложение героя.

идеологический механизм насквозь, не в состоянии сам ускользнуть от него: в своем ненаучном существовании он в той же мере (идеологический) субъект, как и все остальные» [Долар 2012]. Именно ускользание, артикулированное Делёзом и Гваттари, стало важнейшей стратегией (анти)взаимодействия радикально настроенных художников с институтами в последующие десятилетия.

В 1964 г. Артур Данто выпускает статью «Мир искусства», объединившую под небом соответствующего «мира» сложную сеть художников, кураторов, коллекционеров, музейных работников, меценатов, представителей аукционных домов, оценщиков, реставраторов, критиков, искусствоведов и философов искусства, которые связаны между собой определенными эфемерными нитями, делающими «искусство» возможным. По Данто, эти нити поддерживают существование специфического режима мира искусства: «Способность видеть нечто как искусство требует чего-то такого, что недоступно глазу, — атмосферы художественной теории, знания истории искусства; для возникновения этой способности нужен мир искусства» [Данто 2017: 64]. И если политический радикализм — это намерение трансформировать или заменить фундаментальные принципы общества или политической системы, часто посредством революции или радикальных реформ, то радикальное в искусстве стремится вывернуть наизнанку упомянутый выше «мир», демистифицировать его институциональное ядро и предложить новые категории осмысления художественной активности человека, децентрализованные и нетовариизируемые, свободные от борьбы за власть и суверенитет.

Если продолжать следовать обозначенной Дики и Данто логике, неудивительно появление художников, несогласных с гегемонией институционального Демиурга и желающих разрезать купол, очерчивающий границы этого мира, словно Лучо Фонтана — холст. Заключенное в его рамки «институциональное» искусство, все больше напоминающее гипертекст, закономерно нашло желающих проникнуть между его строк, поставить под сомнение глобальное высказывание, производимое им на языке транснационального капитализма и рационального распределения ресурсов, подвергнув его тщательному «эзотерическому» прочтению, идеолог которого, Лео Штраус, говорил, что «мы иногда видим противоречие между традиционным, поверхностным, доксографическим анализом кого-то из великих писателей прошлого и более осмысленным, глубоким, монографическим анализом» [Штраус 2012: 19]. Прозорливым художникам не потребовалось много времени, чтобы увидеть в таком *писателе* «невидимую руку рынка», — в 1971 г. Ханс Хааке представил свою знаменитую работу «Недвижимость на Манхэттене, принадлежащая Шапольски и др., социальная система в реальном времени, состояние дел на 1 мая 1971 г.». Три года спустя Майкл Ашер разберет стену, соединяющую выставочные залы галереи Клэр Копли в Лос-Анджелесе с ее офисными помещениями, сделав видимым бюрократический скелет сакрального тела искусства. С начала 1970-х годов институциональная критика заявила о себе во весь голос.

Как правило, институциональная критика, к настоящему моменту уже включенная во все возможные учебники и курсы по истории современного искусства, была лишена радикального трансгрессивного заряда. Она оставалась очагом концептуалистского сопротивления «изнутри», не направленным на подрыв *per se*⁵, но задающим болезненные вопросы всем до сих пор очарованным мистической патетикой белого куба. Как, по меткому замечанию Лео Стайнберга, произведение искусства бросает вызов жизни и воображению [Стайнберг 2021: 56], так и радикал бросает вызов миру искусства, скомпрометированному и бездушному, обрекая себя на неизбежные разочарования: «Столкнувшись со всемогущей системой, которая, похоже, способна переварить любую оппозицию и встроить в себя любой протест, нужно сделать вывод, словно бы ты не принадлежишь этому миру, словно была бы возможность разбить лагерь в каком-то другом месте, абсолютно внешнем по отношению к порочному кругу господства...» [Бенсаид 2012: 17]. Того же мнения придерживался Герберт Маркузе, подчеркивая, что «такие формы протеста и трансцендирования перестали быть негативными и уже не приходят в противоречие со *status quo*. Скорее они являются церемониальной частью практического бихевиоризма, его безвредным отрицанием, и *status quo* легко переваривает их как часть своей оздоровительной диеты» [Маркузе 2003: 43].

Оставаясь по большей части безвредным отрицанием, что подтверждает процветающая музейная экономика институций-монстров, институциональная критика со стороны радикально настроенных акторов мира искусства привела к появлению нового институционализма — практико-ориентированного, созидательного формата институциональной критики, работающего в плоскости создания институций нового типа. В его рамках отношение к институциям зачастую неоднозначно; само это явление предельно гетерогенное, несводимое к определенной программной догматике. Критическая линия восприятия нового институционализма чаще всего указывает на его принципиальную адаптируемость к неолиберальной действительности, несмотря на все стремление освободиться от идеологии, создать альтернативные механизмы работы, экспериментировать с иерархиями, восприятием и контекстами. Опираясь на Л. Болтански и Э. Кьяпелло, Паскаль Гилен сетует на то, что «критицизм искусства оказался впитан капиталистической идеологией и теперь стоит на службе неолиберальной системы труда» [Гилен 2015: 10]. При этом Марион фон Остен прямо интерпретирует тактическое использование институциональных пространств (например, для организации кинопоказов, семинаров, публичных проектов) в качестве стратегии критических по отношению к миру искусства левых, антиглобалистских и феминистских художе-

⁵ Хито Штейерль: «Это процесс культурной или символической интеграции критики в институцию или, скорее, на поверхность институции без каких-либо материальных последствий внутри самой институции или ее организации» [Steyerl 2006]. Однако появившаяся в середине 1990-х годов тенденция — новый институционализм, — как минимум ставит слова Штейерль под вопрос.

ственных коллективов на службе буржуазной общественности [Von Osten 2005]. Можно сказать, что исследовательница не видит возможностей для плодотворного сотрудничества с «идеологическим врагом», любые контакты с которым, по ее мнению, — это всегда игра на руку глобальному спектаклю.

Иногда попытки радикальных художников оспорить институциональную гегемонию закономерно вписываются в предложенную Жаком Рансьером концепцию «несогласия» — вооружившись в том числе теоретическим инструментарием, разработанным концептуалистами, такими как Роберт Смитсон, Джозеф Кошут, Дональд Джадд и другие, они «не согласились» с предлагаемыми институциональной доминантой формами распределения символического капитала, эстетикой измеримости [Гилен 2015: 11], с «хищным финансовым процессом дереализации» и «рекомбинантным корпоративным мнимым» [Берарди 2016: 13–14]. Их задачей стало выработать альтернативные стратегии взаимодействия. Но в других случаях осмысливать соответствующие прецеденты посредством методологий «несогласия» становится недостаточным.

Проблемы теоретизации субкультурных объединений

Целый спектр проблем и противоречий в процессах взаимодействия институций и радикальных художественных актов обнаруживается при анализе работы с явлением, обобщенным понятием «рок-культура», которое традиционно отделяется от медиумов современного искусства. Однако некоторые коллективы в силу концептуальности собственного эстетизиса (или антиэстетизиса) вышли за пределы традиционных для музыкальных проектов репрезентаций, подойдя к полю современного искусства вплотную. Историю взаимоотношений рок-музыки и музейных институций можно коротко охарактеризовать через обоюдные препоны неприятия и обратные манипуляции, призванные адаптировать продукты популярной культуры к иерархиям истории искусства или использовать музейные контексты как выгодную диспозицию для удара по истеблишменту.

Непростой характер взаимодействия музеев и рок-культуры во многом обусловлен проблемами теоретизации последней. В 1979 г. теоретик медиа Д. Хебдидж в своей симптоматичной монографии «Субкультура. Значение стиля» [Hebdige 2002] затронул вопрос непонимания исследователями путей анализа «реабилитированных» продуктов поп- и субкультуры, следствием чего стала их ошибочная оценка мерой «высокого искусства» [Ibid. 128–129]. Д. Хебдидж, вступая в полемику с авторами, пытавшимися оправдать ценность субкультурных артефактов с помощью привычных критериев, выдвинул тезис, согласно которому принадлежность таких объединений культуре обусловлена преимущественно их коммуникативной функцией. Несмотря на то что исследователь верно подметил несостоятельность попыток изучения подобных объединений исключительно в эстетическом ракурсе, он, тем не менее, косвенно проводил параллель между субкультурой и авангардистскими течениями по особенностям их

взаимосвязи с господствующей культурной системой — «от неприятия до включения» [Hebdige 2002: 129–130].

Подобно произведениям авангарда, субкультурный стиль постепенно и неизбежно затрагивает обработка и абсорбция массовой культурой, а затем коммерциализация с утратой революционности [Hebdige 2002: 130]. Так, в сугубо потребительский формат коллекции одежды от бренда «032с» были интегрированы визуальные работы коллектива из Западного Берлина Die Tödliche Doris [Barry 2020], входившего в андеграундное художественно-музыкальное объединение 1980-х годов «Гениальные диЛЛетанты»⁶ (Geniale Dilletanten), которое сформировалось как реакция и на англо-американское культурное доминирование, и на стагнацию самой культуры и социальных отношений ФРГ 1980-х годов. Подобная линия сопоставления с авангардом нашла свое продолжение не только в отдельных теоретических работах, но также стала удобным и действительным по сей день способом конвертации субкультурных явлений в выставочный формат.

Тем не менее концепция Хебдижа обнаруживает и ряд противоречий, главное из которых заключается в трактовке и основополагающей роли, отведенной визуальному стилю, — «абсолютизации стиля», как охарактеризовали этот недостаток субкультурных теорий Е. Л. Омельченко и С. И. Поляков [2017: 116]. Внешними особенностями характеризует масштабные молодежные объединения и В. Р. Дольник, классифицируя последние как «клубы» [Дольник 2009: 124–125]. Чтобы согласиться с приоритетом этого аспекта, достаточно обратиться к субкультуре панков, широко ассоциирующейся с конкретной атрибутикой, проникшей как в массовое потребление, так и в высокую моду. На первый взгляд, субкультурному стилю, олицетворяющему «отказ от правящей идеологии» и культурных нарративов [Hebdige 2002: 133], вполне соответствует имидж объединений сродни западноберлинским «ДиЛЛетантам», среди которых выделяются группы Die Tödliche Doris и Einstürzende Neubauten, пик деятельности которых пришелся на 1980-е годы (первая просуществовала до 1987 г., вторая функционирует до сих пор). Однако случай «ДиЛЛетантов» ставит под сомнение примат стиля ввиду фактического отсутствия у них какого-либо однозначного внешнего маркера принадлежности и общности, чтобы с его помощью убедительно вписать это объединение в представленную систему. Так, эпатаж участников Die Tödliche Doris, зачастую выбиравших эксцентричные наряды и экспериментировавших с гендерными репрезентациями, резко контрастировал с мрачным аскетизмом во внешнем облике Einstürzende Neubauten. Несмотря на сходство их (анти)-художественных и музыкальных стратегий, а также объединяющий эти коллективы западноберлинский контекст, в их работах также не прослеживается гомогенности стиля и тематики.

Подобные противоречия были выявлены и разрешены в относительно новом концепте сцены, которую, по мнению Е. Л. Омельченко и

⁶ Написание отражает намеренную орфографическую ошибку в оригинальном немецкоязычном названии.

С. И. Полякова, также образует общность этических и эстетических представлений [Омельченко, Поляков 2017: 113, 117]. В случае «ДиЛЛетантов» общим знаменателем является антиэстетика, многоуровневая деконструкция, сочетание примитива и сложных концептуальных решений. Кроме того, Омельченко и Поляков развивают мысль социолога культуры С. Торнтон и указывают на отчетливое желание адептов подобных объединений постулировать свою индивидуальность, что явно вступает в противоречие с категоричностью концепта субкультуры в вопросах стиля [Там же: 115], но легко подтверждается такими кейсами, как западноберлинский андеграунд.

На первый взгляд, разработка концепции сцены открыла возможности для комплексного анализа культурных сообществ, например, для изучения стилистического индивидуализма и отпадений от «канона», а также для включения в обзор широкого ряда аспектов, относящихся к различным сторонам бытования специфичных объединений [Омельченко, Поляков 2017: 115, 125]. Вместе с тем присущая данной концепции трактовка с акцентом на локальных паттернах и культурной географии одновременно отодвинула визуальные маркеры контркультурных течений на второй план, что создает сложности для их интерпретации такими институциями, как музеи и галереи. В результате определение явлений рок-культуры и их визуальность продолжают оставаться проблемным полем, аппарат исследования и репрезентации которого обречены на высокую степень подвижности и неизбежное ретроспективное по своей сути обращение к прежним аксиологическим категориям.

Среди недостатков прежних субкультурных теорий Омельченко и Поляков выделили их утрированную классификационную категоричность, при которой не учитывались смешанные взаимоотношения так называемых мейнстрима и андеграунда без четких демаркационных линий, но с попытками адаптации и заимствованием средств и каналов дистрибуции, продвигавших в том числе и эстетику контркультурных образований [Омельченко и Поляков 2017: 114–115]. В привычные процессы дистрибуции действительно инкорпорировалась критическая линия даже наиболее радикально настроенных групп, таких как британские бунтари 1970-х годов Crass и Throbbing Gristle (происходившие из небольших английских городов, эти коллективы работали и за их пределами), предпочитавших использовать общепонятные коммерциализированные системы для трансляции их же дестабилизации [Cogan 2007: 77]. Этот принцип можно экстраполировать и на двойственные взаимоотношения целой плеяды постпанк-коллективов с музейными площадками, которые они наводнили для проведения различных перформансов и акций.

В своей знаменитой монографии «Все порви, начини сначала: Постпанк 1978–1984 гг.» музыкальный журналист С. Рейнольдс на примере группы Talking Heads объясняет противоречивое отношение музыкальных коллективов к определению себя посредством ярлыка «искусство» связанными с ним коннотациями холодности и элитарности, противо-

речащими духу рок-н-ролла и превращающими музыку в подобие развлечения для художников [Рейнольдс 2021: 189]. В то же время признание своей деятельности искусством, например участниками британской группы Wire (основана в 1976 г.), частично освобождало приверженцев панка и постпанка от обвинений в излишней необоснованной манерности [Там же: 189]. Кроме того, проникновение в музеи и галереи можно рассматривать как своеобразную альтернативу пути рок- и поп-музыкантов, а также как воплощение довольно традиционной негласной оппозиции «поп-культура / музей».

Как отмечает Г. Морроу, повторяя вывод К. М. Мойста, в артефактах субкультур, таких как американские плакаты, отчетливо воплотилась интенция нивелировать понятия высокого и низкого, отличающая культуру постмодернизма (цит. по: [Morrow 2020: 59–60]). Визуальная сторона творчества «Гениальных диЛЛетантов» и других адептов DIY с их рецепцией некоторых инноваций в мире искусства, с одной стороны, и определенное дистанцирование от развлекательной поп-музыки, с другой, предоставила музейным институциям наиболее удобный и внешне оправданный выход к феномену «рок-культуры» — профанной и элитарной одновременно.

Тем не менее работа с музеефикацией контркультурных коллективов неизменно осложнялась консервативным характером экспозиционных практик и систем хранения [Baker et al. 2018: 7]. Так, отношения субкультурных деятелей с институциями могли значительно затрудняться непозволительным для художников отказом соблюдать нормы авторского права, которым в различных формах апроприации первые без стеснения [Morrow 2020: 60] пользовались как манифестом против модернистской парадигмы, в том числе против законов и отношений внутри искусства капиталистической системы [Ibid.]. Не менее проблемный пункт — этические нормы, намеренно попираемые коллективами наподобие Throbbing Gristle в их телесно экстремальных перформансах (см. далее о перформативном проекте «Prostitution»).

COUM Transmissions. Статичное взаимодействие

Брайан Коган обращается к опыту английских панк- и индастриал-групп Crass и Throbbing Gristle, созданных выходцами из художественной среды и вдохновленных традицией хэппенингов 1960-х [Cogan 2007]. Последовательные анархисты, Crass расформировали группу в тот момент, когда институционализирующая популярность начала противоречить их идеологическим задачам. Напротив, участники Throbbing Gristle были далеки от четких идеологий. Их подход представлял скорее синкретическую антитезу поп-культурному идолопоклонству, коммодификации радикальных новаций панк-рока и акционизма, комплексной «медиавирусологии», описанной медиаведом Дугласом Рашкоффом, активно общавшимся с лидером Throbbing Gristle Джenezисом Пи-Орриджем, которого он цитирует в своей книге: «Это может показаться притянутым за уши, — продолжает

он чуть более скромно, — но мы живем в мире, где все — язык и метафора. Язык используется для манипуляции вещами в соответствии с идеей об их назначении, выработанной небольшой группой лиц: это наследуемое, безусловное и нерушимое право на власть» [Рашкофф 2003: 355]. В дальнейшем Пи-Орридж снимется в культовом немецком фильме «Декодер» (Decoder; 1984) вместе с легендой бит-поколения, писателем Уильямом Берроузом. Авторы фильма «Декодер» исследовали, как именно децентрализованная и обезличенная корпоративная машина власти манифестируется посредством поп-культурного калейдоскопа образов и аффектов.

Интерес Пи-Орриджа к радикальным исследованиям механизмов власти коренится в конце 1960-х годов, когда он, отчислившись из Университета Халла, основал вместе с Джоном Шапиро перформативный коллектив COUM Transmissions, к которому спустя некоторое время присоединились Кози Фанни Тутти и другие участники. После нескольких музыкально-перформативных акций дадаистского толка, приковавших к ним внимание как интересующейся маргинальной культурой публики, так и полиции, COUM получили «грант экспериментального искусства» от финансируемой государством Ассоциации искусств Йоркшира, что стало их первым документированным соприкосновением с художественными институтами [Ford 1999: 60]. После этого, в 1973 г., COUM принимают участие в государственном музыкальном конкурсе и мероприятиях городского совета Халла, связанных с празднованием вступления Великобритании в Европейское экономическое сообщество. Учитывая неконформистскую направленность коллектива, его стремление к радикальной трансгрессии и противопоставление собственного соматического эстетизма обывательскому образу жизни, можно предположить, что контакты группы с государственными учреждениями носили подрывной характер. Однако при этом нет информации о том, что участники объединения отказались от денег, выделенных в качестве гранта.

После переезда в Лондон COUM, вдохновленные достижениями венских акционистов, начинают уделять больше внимания шоковому аспекту перформативных практик, несмотря на продолжающееся преследование со стороны полиции. Именно тогда они начинают активные проникновения на институциональные территории, как бы прощупывая их на прочность, исследуя гибкость их горизонтов. Энтузиазм быстро сменился фрустрацией, когда группа оказалась в бюрократической веренице аккредитаций и согласований. Тем не менее участие коллектива на Stadfest в немецком Ротвайле, куда они попали благодаря гранту в 750 фунтов от Британского совета, укрепило репутацию COUM как одной из самых инновационных перформанс-групп на лондонской арт-сцене [Cuzner 2017]. Тогда они убедили Совет искусств и Британский совет отнестись к ним серьезно и продолжить поддержку.

В дальнейшем COUM концентрировались на откровенных, часто членовредительских перформансах, исследующих темы табу, порнографии, природы отвратительного, пределов нормативности и социального быта,

а Пи-Орридж постепенно приобретал славу радикала, «экстремиста низменной эстетики» [Зарре 2016: 133]. Несмотря на уголовное преследование по обвинению в распространении порнографических материалов через почту, в 1975 г. COUM выставляются на Девятой Парижской биеннале. Однако кульминацией работы коллектива стала знаменитая выставка «Prostitution», прошедшая в Институте современного искусства (Institute of Contemporary Arts, ICA) — одной из самых прогрессивных художественных институций Великобритании. Одноименный перформанс включал в себя предельно физиологические манипуляции с телами исполнителей, демонстрацию порнографических изображений, привлечение представителей маргинальных слоев общества в качестве персонала. В этом же году Маргарет Тэтчер становится лидером Консервативной партии, страна пребывает в состоянии экономической нестабильности, впереди кризис платежного баланса и многочисленные забастовки. В это время радикальное высказывание на пересечении между музыкой, современным искусством и оккультизмом становится для участников COUM, многие из которых впоследствии станут костяком «эзотерического подполья Британии» [Кинан 2021], единственно возможным способом говорения об утраченной телесности, о разрушительности постфордистской системы управления, внутренней и агрессивной внешней политике тэтчеризма.

Государственный характер финансирования выставки стал поводом для критики чиновников в сфере культуры со стороны парламентских бюрократов. Моральная паника, впоследствии охватившая консервативные круги британской общественности, привела к знаменитой цитате парламентария Николаса Фейрберна о том, что участники COUM Transmissions были «разрушителями цивилизации» (*wreckers of civilisation*) [Ford 1999: 12]. Тем не менее никаких санкций по отношению к ICA применено не было — институция продолжает работать и сейчас, а выставка «Prostitution» стала одной из самых значительных вех в ее истории. Несмотря на то что после скандала финансирование этой выставки и связанных с ней проектов прекратилось, можно сказать, что в данной ситуации выгодоприобретателями стали как радикальные художники, так и сама институция. Учитывая тот факт, что участники коллектива не считали сотрудничество с институциями противоречащим собственному радикальному мировоззрению, мы характеризуем обозначенную форму взаимодействия как статичную — и художник, и институция остаются в своих собственных неизменных ролях, не пытаясь прямолинейно влиять на принципы деятельности друг друга. И если «художественное качество определяется положением артефакта в институциональном контексте» [Гилен 2015: 58], а «качество произведений зависит от иерархического положения института» [Там же], то можно сказать, что деятельность COUM Transmissions в рамках выставочных и публичных программ ICA стала катализатором развития прогрессивного характера репутации обеих сторон.

Арт-группа «Война». Маневренное взаимодействие

Иные варианты взаимодействия художника и институций можно проследить в российском контексте. Важно учитывать неустойчивое состояние арт-рынка и его системы отношений в 1990-е годы, возникшее в стране в меняющихся экономических и политических условиях [Митенко 2019]. В этой связи весьма показателен феномен раннего московского акционизма, который, несмотря на отсутствие прямой связи между его деятелями и институциями в силу обозначенных обстоятельств, тем не менее можно считать ключом к пониманию радикальных художественных практик в России [Дьяконов 2013; Митенко 2019].

Хрестоматийным примером подобного искусства стала известная акция движения «Э. Т. И.» («Экспроприация Территории Искусства») на Красной площади 18 апреля 1991 г. Основу акции против запрета использования obscene выражений в общественных местах составило нецензурное слово из трех букв, выложенное телами участников арт-группы и случайных прохожих [Баскова 2015: 37–38; Ковалев 2016]. Работа приобрела в глазах общественности и правоохранительных органов дополнительные идеологические подтексты, а один из организаторов события, Анатолий Осмоловский⁷, оказался фигурантом уголовного дела, правда, вскоре закрытого [Баскова 2015: 38–40; Ковалев 2016]. Этому радикальному художественному жесту во многом наследуют акции 2010-х годов, зачастую предполагавшие непосредственное взаимодействие и конфликт с художественными институциями.

В начале 2011 г. российскую акционистскую арт-группу «Война» номинируют на государственную премию «Инновация» в категории «Произведение визуального искусства» за их знаменитую акцию, в ходе которой на санкт-петербургском Литейном мосту был изображен мужской половой орган 65 метров в длину и 27 метров в ширину. Спустя некоторое время появляется информация, что «Война» исключена из шорт-листа премии за нарушение регламента [Саминская 2011a]⁸. Параллельно происходил судебный процесс над обвиненными по статье «Хулиганство» участниками группы Олегом Воротниковым и Леонидом Николаевым, арестованными в октябре предыдущего года за акцию «Дворцовый переворот» [РИА Новости 2011; Саминская 2011b]. Проанализируем медийное поле на предмет отношений группы «Война» с «Инновацией» и ее учредителем — Государственным центром современного искусства (ГЦСИ) в связи с номинацией.

⁷ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

⁸ Нарушением регламента признали следующий факт: «В соответствии с условиями конкурса “Инновация” заявители обязаны получить согласие всех авторов, заявленных на участие в конкурсе. Однако после опубликования списка номинантов из публикации ряда СМИ выяснилось, что никто из членов арт-группы “Война” не давал своего согласия на участие в конкурсе» [РИА Новости 2011].

Наибольшую известность основанная в 2007 г. «Война» получила из-за акций в публичных местах, выражающих радикальное несогласие с осуществляемой действующим правительством государственной политикой. Потенциальное участие «Войны» как антагонистичной государству силы в проектах, реализуемых при поддержке Министерства культуры и ГЦСИ, можно рассматривать как идеологически противоречивое, непоследовательное. Эта позиция нашла место в заявлении Алексея Плущера-Сарно, одного из основателей группы и ее идеолога:

Мы призываем всех честных художников, которые попали в шорт-лист, отказаться от участия в этом позорище. <...> Группа «Война» расценивает премию «Инновация» как попытку уничтожения самих идеологических основ свободного арт-цеха [Коммерсантъ 2011].

Как видно из заявления, Плущер-Сарно отрицал деятельность «Инновации» как таковой, приравнивая ее к лакмусовой бумажке для проверки художников на конформизм и «моральную неустойчивость» [Там же; Война 2011]. При этом другая участница объединения настаивала на аффективном потенциале их искусства, несовместимого с денежными поощрениями [Саминская 2011b; Война 2011]. В то же время член экспертного совета «Инновации», куратор и педагог Арсений Сергеев высказывал предположение, что арестованные участники могли бы получить освобождение в случае победы коллектива [Саминская 2011b]. Так и произошло, «Война» победила в номинации, а ее участники были выпущены под залог [Борисов 2011]. Впоследствии Воротников покинет Россию, а Николаев будет скрываться внутри страны, где погибнет.

Описываемая ситуация обозначила разрыв между теми художниками, которые считали, что компромисс с государственными институциями возможен, и теми, кто был убежден в том, что это неприемлемо. Номинация и победа «Войны» породила обширную дискуссию в профессиональном сообществе и стала одним из первых знаков разрыва консенсуса. Две стороны единого до того момента организма практически исчерпали средства для взаимопонимания и удалились друг от друга — как физически, так и мировоззренчески. Одни — художники, покинувшие Россию или приостановившие активную деятельность, принимающие эссенциалистскую постдискурсивную модель искусства как единственно возможную, немыслимую вне критической парадигмы. Другие — оставшиеся в стране, изолированные от глобального сообщества и обращающиеся к альтернативным методам репрезентации. Последние часто подвергаются критике со стороны первого лагеря за конформизм и декоративность.

Выдвигавшие работу «Войны» Арсений Сергеев и Евгений Уманский утверждали, что отказ коллектива от участия в премии им не поступал:

Ни в одном из своих выступлений ни один из участников группы «Война» не отказывался от номинирования и вхождения в шорт-лист. Более того, во многих своих выступлениях члены группы

прямо утверждали, что согласны с выдвижением и никаких возражений по этому поводу не имеют [Саминская 2011a].

«Мы отказались от использования на личные нужды денег премии, <...> но не отказывались от чести получить оценки от ведущих экспертов совриска на грядущем голосовании», — сообщил Плущер-Сарно [Саминская 2011a]. В то же время Николаев высказал мнение, что «вероятно, люди, которые номинировали нас, хотели выразить свою солидарность...» [Борисов 2011]. Помимо всего прочего, это говорит об установке «Войны» на неиерархичность, что объясняет плюрализм ее участников во взглядах на номинацию. В связи с изложенным мы приходим к выводу, что, несмотря на радикальное отторжение взаимодействия с институцией некоторыми участниками «Войны», другие ее участники допускают как взгляд на ситуацию под другим углом, так и перераспределение финансового вознаграждения. Упомянутый фокус на горизонтальной структуре поспособствовал тому, что в случае с «Войной» мы имеем дело с *м а н е в р и р у ю щ е й* формой взаимодействия с институцией. Эта форма характеризуется гибридностью наполняющих ее отношений, которые могут строиться как по принципу взаимной выгоды или общественного блага, так и по принципу рассогласования мнений акторов, не нуждающихся в холистическом экстремуме. Отметим, важнейшей характеристикой исследуемых отношений является тот факт, что рассматриваемая институция напрямую зависит от государства, и это в тех или иных случаях может оказать решающую роль в том, по какой именно траектории будут развиваться отношения художника и институции.

Антонина Баеве́р и Дмитрий Фе́доров. Аллергическое взаимодействие

Слово *аллергия*, происходящее от двух древнегреческих слов ἄλλος ‘другой, иной, чужой’ и ἔργον ‘действие’, становится для нас плодотворным способом описания третьего формата взаимодействия художника и институции. Аллергия — в первую очередь гиперчувствительность организма к внешним раздражителям, выражающаяся в специфических, часто болезненных реакциях. По своей сути это взаимодействие является наименее продолжительным, проявляющимся лишь спорадически, сводящимся к взаимному неприятию и отвержению.

Рассмотрим две ситуации, произошедшие в 2014–2015 гг. Выпускник Московской школы фотографии и мультимедиа им. Родченко художник Дмитрий Федоров во время вечера вернисажей проехал обнаженным в лифте одного из московских музеев. Его коллега и соавтор Антонина Баеве́р утверждает, что после этой акции директор музея лично предприняла немедленные меры по устранению цифровых следов перформанса во избежание репутационных рисков, связанных с радикальным жестом художника, не вписывающегося в декларируемые государством нарративы⁹.

⁹ Сообщение Антонины Баеве́р в онлайн-беседе с авторами 23 октября 2023 г.

Деконструируя посредством обнажения свободное от незапланированных трансгрессий пространство музея, Федоров, социально исключенный из ритуализированной среды «большого» искусства, проявил себя как Другой, ставящий под сомнение легитимность институционального гегемона.

Приблизительно в то же время в день открытия выставки «Городская скульптура 1930-х годов» в Парке Горького (Москва) демонстрировалась видеоработа Антонины Баевер «Социализм во сне». В ней критиковались вторичность, конъюнктурность современного российского искусства и ситуация неравенства, в которой обладатели платиновых карт обладают правом бесплатного входа в один из московских музеев, в то время как незащищенные и непривилегированные слои общества вынуждены для этого ждать определенного дня раз в месяц [Baever 2022]. В личном разговоре Баевер упоминала о последующей внезапной перепалке, санкционированной на случайной встрече директором музея, который узнал в работе отсылку к ситуации в руководимом им учреждении. Любопытна сопутствующая апелляция директора к негласному договору, сложившемуся в российском искусстве 2014–2015 гг., в соответствии с которым крупный институциональный агент продвигает карьеру художника-подопечного, а последний обязуется не подвергать сомнению авторитет своего благодетеля, не критиковать институциональную доминанту. Это положение дел Баевер сравнивает с омертой — мафиозным кодексом чести, наделяющим преступников ореолом нравственной чистоты. В то же время Мария Линд указывает на неоднозначность тенденции к фетишизации проблемы врожденного конфликта между художником и институцией, презумпции вины институции в том или ином «преступлении» [Lind 2011].

Эти две ситуации в очередной раз подсвечивают, говоря словами Мишеля Фуко, «капиллярный» характер современной власти, «не исходящей из некоего центрального источника, но циркулирующей по всему социальному телу, вплоть до самых мелких и малозначимых его пределов <...> власть везде и в каждом, демонстрирует Фуко, она в равной степени присутствует и в самых тривиальных деталях и отношениях повседневности, и в вип-ложах, производственном конвейере, палатах парламента и военных базах» [Фрейзер 2002]. Именно это обуславливает природу аллергического взаимодействия художника и институции — институциональная повседневность не может усвоить радикальные акты, не вписывающиеся в ее собственный бюрократический утопизм; высказывание художника становится неким «багом», «глитчем», сбоем в системе, привыкшей к алгоритмизированной и четкой работе с нерадикальным искусством.

Заключение

Мы рассмотрели три формы взаимодействия радикального искусства и институций — статичную, маневрирующую и аллергическую. Каждая из описываемых форм может заимствовать черты иной формы, трансформироваться, пытаться лишиться искусства радикальной интенции и критического заряда. Несмотря на постулируемую институциональной критикой

непримиримую вражду художника и институции, даже самое радикальное по меркам собственного времени искусство может сосуществовать с институцией в модусе равнодушной взаимовыгоды, о чем свидетельствует пример статичной формы взаимодействия COUM Transmissions и ICA, а также широко известная в последние двадцать лет стратегия нового институционализма. Вопреки пространству для постситуационистской критики содействия институциональному спектаклю, большинство критически настроенных художников сотрудничают с институциями — кто-то в надежде сорвать спектакль со стороны кулис, кто-то со стойким стремлением приблизить реформы, кто-то с уверенностью, что в умелых руках институциональная платформа свободна для переприсвоений, а предоставляемые ей инструменты могут способствовать распространению блага. Их радикализм есть пища для дискуссии.

Источники

- Баскова 2015 — Девяностые от первого лица. Т. 1: Анатолий Осмоловский¹⁰. Олег Мавроматти. Дмитрий Пименов. Александр Бренер. Сергей Кудрявцев / Авт. док. проекта С. Баскова. М.: База, 2015.
- Борисов 2011 — *Борисов Г.* Группа «Война» считает государственным признанием не премию, а тюрьму // РИА Новости. 2011. 26 февр. URL: <https://ria.ru/20110226/339440636.html>.
- Война 2011 — «Война»: Никто не смеет оценивать наше искусство в деньгах // Санкт-Петербург.Ру. 2011. 15 февр. URL: <https://saint-petersburg.ru/m/society/old/300479>.
- Дьяконов 2013 — *Дьяконов В.* «Для вселенной двадцать лет — мало»: Галереи 1990-х годов как заказчики и популяризаторы искусства молодого российского капитализма // АРТГИД. 2013. 18 сент. [Архивная копия:] URL: <https://web.archive.org/web/20240617030121/https://artguide.com/posts/423>.
- Коммерсантъ 2011 — Алексей Плущер-Сарно: пусть для начала выпустят из тюрьмы авторов величайшего арт-шедевра, Литейного Х.я // Коммерсантъ. 2011. 14 февр. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1585396>.
- Митенко 2019 — *Митенко П.* 13 акций, которые сделали московский акционизм // Концептуальный вандализм | KB: [Сообщество в соцсети «ВКонтакте»]. 2019. 23 июня. URL: https://vk.com/@conceptual_vandalism-pavel-mitenko-13-akcii-kotorye-sdelali-moskovskii-akcionizm.
- РИА Новости 2011 — Арт-группу «Война» исключили из номинантов на премию «Инновация» // РИА Новости. 2011. 26 февр. URL: <https://ria.ru/20110226/339462901.html>.
- Саминская 2011a — *Саминская И.* Арт-сообщество призывает бойкотировать премию «Инновация» // РИА Новости. 2011. 28 февр. URL: <https://ria.ru/20110228/340211518.html>.
- Саминская 2011b — *Саминская И.* Группа «Война» клеймит жюри «Инновации», объявившее их акцию шедевром // РИА Новости. 2011. 16 февр. URL: <https://ria.ru/20110216/334883157.html>.

¹⁰ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

- Barry 2020 — *Barry R.* Ich bin Die Tödliche Doris 032c FW20 Preview // 032c. 2020. 9 Oct. URL: <https://032c.com/magazine/ich-bin-die-todliche-doris>
- Baever 2022 — Социализм во сне/ Socialism in a dream // Antonina Baever: [Канал на YouTube]. 2022. 17 марта. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c15jKUg1EzM>.
- Cuzner 2017 — *Cuzner R.* Primal evidence: The strange world of COUM Transmissions // The Quietus. 2017. 27 Jan. URL: <https://thequietus.com/interviews/strange-world-of-coum-actions-cosey-fanni-tutti-genesis-p-orridge>.
- Steyerl 2006 — *Steyerl H.* The institution of critique // transversal texts. 2006. [Jan.]. URL: <https://transversal.at/transversal/0106/steyerl/en>.

Литература

- Альтюссер 2011 — *Альтюссер Л.* Идеология и идеологические аппараты государства (заметки для исследования) / Пер. с фр. С. Рындина; Науч. ред. И. Калинина и В. Софронова // Неприкосновенный запас. 2011. № 3. С. 14–58. [Цит. по электрон. републ.]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2011/3/ideologiya-i-ideologicheskie-apparaty-gosudarstva.html>.
- Бенсаид 2012 — *Бенсаид Д.* Спектакль как высшая форма товарного фетишизма / Пер. с фр. С. Денисова. М.: Ин-т общегуманитар. исследований, 2012.
- Берарди 2016 — *Берарди Ф.* «Бифо». Новые герои: Массовые убийцы и самоубийцы / Пер. с англ. М. Ю. Диунова. М.: Кучково поле, 2016.
- Гилен 2015 — *Гилен П.* Бормотание художественного множества. Глобальное искусство, политика и постфордизм / Пер. с англ. М. Табенкина. М.: Ад Маргинем Пресс. 2015.
- Данто 2017 — *Данто А.* Мир искусства / Пер. с англ. Е. Куровой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2018.
- Долар 2012 — *Долар М.* По ту сторону интерпелляции / Пер. с англ. К. Саркисова // Неприкосновенный запас. 2012. № 5. С. 33–54. [Цит. по электрон. републ.]. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2012/5/po-tu-storonu-interpellyaczii.html>.
- Дольник 2009 — *Дольник В. Р.* Непослушное дитя биосферы: Беседы о поведении человека в компании птиц, зверей и детей. СПб.: Петроглиф. 2009.
- Кинан 2021 — *Кинан Д.* Эзотерическое подполье Британии. Как Coil, Current 93, Nurse With Wound и другие гениальные сумасброды перепридумали музыку / Пер. с англ. И. Давыдова. М.: Individuum, 2021.
- Ковалев 2016 — *Ковалев А.* Словарь 90-х: акционизм // ПостНаука. 2016. 10 нояб. URL: <https://postnauka.org/video/69732>.
- Маркузе 2003 — *Маркузе Г.* Эрос и цивилизация. Одномерный человек: Исследование идеологии развитого индустриального общества / Пер. с англ. А. Юдина. М.: АСТ, 2003.
- Омельченко, Поляков 2017 — *Омельченко Е., Поляков С.* Концепт культурной сцены как теоретическая перспектива и инструмент анализа городских молодежных сообществ // Социологическое обозрение. Т. 16. № 2. 2017. С. 111–132.
- Рашкофф 2003 — *Рашкофф Д.* Медиавирус / Пер. с англ. Д. Борисова. М.: Ультра. Культура, 2003.
- Рейнольдс 2021 — *Рейнольдс С.* Всё порви, начни сначала: Постпанк 1978–1984 гг. / Пер. с англ. И. Миллера. М.: Шум, 2021.
- Стайнберг 2021 — *Стайнберг Л.* Другие критерии. Лицом к лицу с искусством XX века / Пер. с англ. О. Гавриковой. М.: Ад Маргинем Пресс, 2021.
- Фрейзер 2002 — *Фрейзер Н.* Фуко о современной власти: эмпирические прозрения и нормативная путаница / Пер. с англ. В. Макарова // Неприкосновенный запас. 2002. № 2. С. 27–47. [Цит. по электрон. републ.]. URL: <https://magazines.gorky>.

media/nz/2013/2/fuko-o-sovremennoj-vlasti-empiricheskie-prozreniya-i-normativnaya-putanica.html.

Штраус 2012 — Штраус Л. Преследование и искусство письма / Пер. с англ. Е. Кухарь под ред. А. В. Павлова // Социологическое обозрение. 2012. № 3. С. 12–25.

Alberro et al. 2021 — Alberro A., Bhabha H., Castillo A., Chukhrov K., Demos T. J., Eleison K., Emmelhainz I., English D., Flores P., González J. A., Groys B., Holert T., Huysen A., Jones A., Joselit D., Kee J., Mirzoeff N., Osborne P., Roberts J., Shaked N., Smith T., Stiles K., Tiampo M., Wagner A. M. What is radical? // ARTMargins. Vol. 10. No. 3. P. 8–96. https://doi.org/10.1162/artm_a_00301.

Cogan 2007 — Cogan B. “Do they owe us a living? Of course they do!” Crass, Throbbing Gristle, and anarchy and radicalism in early English punk rock // Journal for the Study of Radicalism. Vol. 1. No. 2. 2007. P. 77–90. <https://doi.org/10.1353/jsr.2008.0004>.

Baker et al. 2018 — The Routledge companion to popular music history and heritage / Ed. by S. Baker, C. Strong, L. Istvandity, Z. Cantillon. Abingdon; New York: Routledge, 2018. <https://doi.org/10.4324/9781315299310>.

Ford 2009 — Ford S. Wreckers of civilisation: The story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle. London: Black Dog Publishing, 1999.

Hebdige 2002 — Hebdige D. Subculture: the meaning of style: [Electronic ed.]. Taylor & Francis e-Library. 2002 (1st ed.: London; New York: Routledge, 1979).

Lind 2011 — Lind M. Models of criticality // Selected Maria Lind writing / Ed. by B. K. Wood. London: Strenberg Press, 2011. P. 81–96.

Morrow 2020 — Morrow G. Designing the music business: Design culture, music video and virtual reality. Cham: Springer Nature Switzerland AG, 2020. https://doi.org/10.1007/978-3-030-48114-8_1.

Von Osten 2005 — Von Osten M. A question of an attitude — changing methods, shifting discourses, producing public, organising exhibitions // In the place of the public sphere? / Ed. by S. Sheikh. Berlin: B_Books. 2005. P. 142–146.

Zappe 2016 — Zappe F. ‘When order is lost, time spits’: The abject unpopular art of genesis (Breyer) P-Orridge // Unpopular culture / Ed. by M. Lütke, S. Pöhlmann. Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2016. P. 129–146.

References

Alberro, A., Bhabha, H., Castillo, A., Chukhrov, K., Demos, T. J., Eleison, K., Emmelhainz, I., English, D., Flores, P., González, J. A., Groys, B., Holert, T., Huysen, A., Jones, A., Joselit, D., Kee, J., Mirzoeff, N., Osborne, P., Roberts, J., Shaked, N., Smith, T., Stiles, K., Tiampo, M., & Wagner, A. M. (2021). What is radical? *ARTMargins*, 10(3), 8–96. https://doi.org/10.1162/artm_a_00301.

Althusser, L. (1971). *Lenin and philosophy and other essays*. Monthly Review Press.

Baker, S., Strong, C., Istvandity, L., & Cantillon, Z. (Eds.) (2018). *The Routledge companion to popular music history and heritage*. Routledge.

Bensaïd, D. (2014). *Le spectacle, stade ultime du fétichisme de la marchandise: Marx, Marcuse, Debord, Lefebvre, Baudrillard, etc.* Éditions Lignes.

Berardi, F. (2015). *Heroes: Mass murders and suicide*. Verso Books.

Cogan, B. (2007). “Do they owe us a living? Of course they do!” Crass, Throbbing Gristle, and anarchy and radicalism in early English punk rock. *Journal for the Study of Radicalism*, 1(2), 77–90. <https://doi.org/10.1353/jsr.2008.0004>.

Danto, A. (1964). The artworld. *The Journal of Philosophy, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting*, 61(19), 571–584.

Dolar, M. (1993). Beyond interpellation. *Qui Parle*, 6(2), 75–96.

- Dol'nik, V. R. (2009). *Neposlushnoe ditia biosfery: Besedy o povedenii cheloveka v kompanii ptits, zveri i detei* [Disobedient child of the biosphere: Conversations about human behavior in the company of birds, animals, and children]. Petroglif. (In Russian).
- Ford, S. (1999). *Wreckers of civilisation: The story of Coum Transmissions & Throbbing Gristle*. Black Dog Publishing.
- Fraser, N. (1981). Foucault on modern power: Empirical insights and normative confusions. *PRAXIS International*, 1(3), 272–287.
- Gilen, P. (2009). *The murmuring of the artistic multitude: Global art, politics and Post-Fordism*. Valiz.
- Hebdige, D. (2002). *Subculture: The meaning of style* (Electronic Ed.). Taylor & Francis e-Library. (1st ed.: London; New York: Routledge, 1979).
- Keenan, D. (2016). *England's hidden reverse: a secret history of the esoteric underground: Coil, Current 93, Nurse With Wound*. Strange Attractor Press.
- Kovalev, A. (2016, November 10). Slovar' 90-kh: aktsionizm [A dictionary of the 1990s: Actionism]. *PostNauka*. <https://postnauka.org/video/69732>.
- Lind, M. (2011). Models of criticality. In B. K. Wood (Ed.). *Selected Maria Lind writing* (pp. 81–96). Strenberg Press.
- Marcuse, H. (1964). *One dimensional man: Studies in the ideology of advanced industrial society*. Beacon Press.
- Morrow, G. (2020). *Designing the music business: Design culture, music video and virtual reality*. Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-48114-8_1.
- Omel'chenko, E., & Poliakov, S. (2017). Kontsept kul'turnoi tseny kak teoreticheskaya perspektiva i instrument analiza gorodskikh molodezhnykh soobshchestv [The concept of cultural scene as theoretical perspective and the tool of urban communities analysis]. *Sotsiologicheskoe obozrenie*, 16(2), 111–132. (In Russian).
- Reynolds, S. (2006). *Rip it up and start again: Postpunk 1978–1984*. Penguin Books.
- Rushkoff, D. (1996). *Media virus! Hidden agendas in popular culture*. Ballantine Books.
- Steinberg, L. (2007). *Other criteria: Confrontations with twentieth-century art*. Univ. of Chicago Press.
- Strauss, L. (1988). *Persecution and the art of writing*. Univ. of Chicago Press.
- Von Osten, M. (2005). A question of an attitude — changing methods, shifting discourses, producing public, organising exhibitions. In S. Sheikh (Ed.). *In the place of the public sphere?* (pp. 142–166). B_Books.
- Zappe, F. (2016). 'When order is lost, time spits': The abject unpopular art of genesis (Breyer) P-Orridge. In M. Lütke, & S. Pöhlmann (Eds.). *Unpopular culture* (pp. 129–146). Amsterdam Univ. Press.

Информация об авторах

Тимур Казбекович Аллахвердиев

магистр юриспруденции
независимый исследователь
Россия, Москва
✉ allerm64@gmail.com

Ольга Николаевна Сыч

независимый исследователь
Россия, Москва
✉ olgasychsova@gmail.com

Information about the authors

Timur Kazbekovich Allakhverdiev

Master of Law
Independent Scholar
Russia, Moscow
✉ allerm64@gmail.com

Olga Nikolaevna Sych

Independent Scholar
Russia, Moscow
✉ olgasychsova@gmail.com

В. А. Замыслова

<http://orcid.org/0000-0003-0948-0031>

✉ vzamyslova@hse.ru

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
(Россия, Москва)

Влияние публичной сферы на стратегии художников в перформансе 1990-х годов

Аннотация. В статье предлагается анализ российского перформанса 1990-х годов через концепцию публичной сферы немецкого философа Юргена Хабермаса. Позднесоветский перформанс характеризовался закрытым статусом мероприятий; художники предпочитали загородные пространства, рассылали на акции персональные приглашения, а их действия были незаметными или тихими. К началу 1990-х годов произошли значительные изменения. Увеличилась частота перформансов: в год могли проходить десятки мероприятий. Перформансы стали более заметными: о них начали писать в ежедневных газетах. Художники предпочитают вести себя вызывающе и громко, производят эпатажирующие действия. Все это происходит на городских улицах и площадях: в толпе прохожих, среди повседневных событий. Анализ стратегий художников учитывает специфику мест действия, их исторические, социальные и другие особенности, тип публикуемых в газетах новостных материалов и специфику языка, а также формирование необходимой для сферы публики. В статье показано, что изменения в публичности места влияет на стратегию, выбранную художником.

Ключевые слова: публичная сфера, перформанс, Юрген Хабермас, Александр Бренер, публика, улица

Для цитирования: Замыслова В. А. Влияние публичной сферы на стратегии художников в перформансе 1990-х годов // Шаги / Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 130–149. EDN: KOEIBG.

Поступило 19 апреля 2024 г.; принято 2 мая 2025 г.

V. A. Zamyslova

<http://orcid.org/0000-0003-0948-0031>

✉ vzamyslova@hse.ru

HSE University (Russia, Moscow)

THE INFLUENCE OF THE PUBLIC SPHERE ON ARTISTS' STRATEGIES IN PERFORMANCE IN THE 1990s

Abstract. The article offers an analysis of Russian performance art of the 1990s through the concept of the public sphere introduced by German philosopher Jürgen Habermas. The late Soviet period of performance history in Russia was characterised by the closed status of the events, the preference for suburban spaces, the presence of personal invitations and the calm or quiet character of the artists' actions. The 1990s saw significant changes. The frequency of performances increased: dozens of events could take place per year. Performances became more visible: they began to be written about in daily newspapers. Artists prefer to behave defiantly and loudly, favouring shocking actions. All this takes place on city streets and squares: in the crowd of passersby, among everyday events. The author proposes to examine the changes in artistic strategies through the components of the concept of the public sphere. The analysis includes the characteristics of action locations, their historical, social and other features, the type of news materials published in newspapers and the specificity of language, as well as the formation of the public necessary for the public sphere. Thus, the article shows that the publicity of the place determines the strategy chosen by the artist.

Keywords: public sphere, performance, Jürgen Habermas, Alexander Brener, public, street

To cite this article: Zamyslova, V. A. (2025). The influence of the public sphere on artists' strategies in performance in the 1990s. *Shagi / Steps*, 11(2), 130–149. EDN: KOEIBG. (In Russian).

Received April 10, 2024; accepted May 2, 2025

Перформанс как произведение искусства — многогранный и неоднозначный объект, для осуществления которого необходимо несколько характеризующих условий. Для перформанса важнее всего процесс его создания, действие, а не результат, который уходит на второй план. Процесс может быть осуществлен одним художником, может являться коллективной работой, а может осуществляться без участия художника. Телесность перформанса, долгое время считавшаяся необходимым условием, сегодня может быть поставлена под сомнение: тело как материал или медиум художника [Фишер-Лихте 2015: 139] в перформансе может как присутствовать, так и отсутствовать. Еще одно условие — место действия, физическое пространство, которое может быть реальным или виртуальным. В каждом отдельном случае перформанс будет представлять тот или иной тип художественной стратегии.

В этой статье рассматриваются только те перформансы, которые происходили с использованием тел художников, вне зависимости от того, сколько их вовлекалось в процесс, т. е. как коллективные, так и индивидуальные. Мы остановимся на перформансах, местом действия которых является открытая городская территория, а не замкнутое пространство музея, выставочного зала, мастерской или галереи.

Среди специфических факторов, обуславливающих особенности уличных перформансов, можно выделить погодные условия и время суток. В холодное время происходит гораздо меньше перформансов, чем в теплое; большая их часть осуществляется днем, а не в ночное или вечернее время. Другие факторы — количество прохожих, расположение улицы в центре или на окраине города, ее историческая значимость, статус (пешеходная зона или проезжая часть, площадь или проспект и т. д.), связь с современными реалиями (происходит ли что-то на ней в настоящий момент), наличие исторических, общественных или государственных объектов (памятников, скверов, прудов, правительственных зданий и т. д.), связанные с улицей привычки горожан (например, улицы могут быть местами для прогулок, встреч или самоорганизованных выступлений) и др. Каждый из этих признаков в отдельности или их совокупность определяют не только концептуальную часть художественного действия, но и ту форму, которую это действие приобретет.

1. Время улицы

История перформансов, местом действия которых являются улицы российских городов, насчитывает более тридцати лет. За это время данный феномен неоднократно становился предметом фундаментальных исследований и отдельных статей. Можно выделить несколько этапов теоретического осмысления такого рода перформансов в России.

На первом этапе, в 1990-е годы, уличные перформансы анализируются в формате небольших критических статей и заметок, которые поначалу пишут сами художники или представители их ближайшего окружения, ср. публикации в «Художественном журнале» Александра Бренера, Людми-

лы Бредихиной, Анатолия Осмоловского¹ и т. д. [Бренер 1993; Бредихина, Кулик 1996; Осмоловский 1997²]. Эти статьи можно рассматривать и как размышления над текущими процессами в искусстве перформанса, и как попытку манифеста, т. е. определения себя по отношению к актуальной реальности. Они являются важными документами времени, когда происходящее на улице становится частью рефлексии профессионального сообщества, но не претендуют на глубокий анализ. Одну из первых попыток проанализировать рассматриваемый феномен и одновременно дать ему определение предприняла искусствовед Екатерина Дёготь в статье «Московский акционизм» [Дёготь 1997: 295–300]; соответствующий термин был предложен по аналогии с венским акционизмом рубежа 1950–1960-х годов.

Второй этап (рубеж 1990–2000-х — начало 2010-х годов) характеризуется большей аналитичностью, осмыслением перформансов предыдущего десятилетия и первыми попытками выстроить преемственность по отношению к художественным стратегиям 1990-х годов. В 1999 г. выходит № 25 «Художественного журнала» под названием «90-е годы. Часть 1»; вторая часть публикуется в 2000 г. (№ 28–29); в 2007 г. появляются книга искусствоведа Андрея Ковалёва «Российский акционизм» [Ковалёв 2007] и отдельные статьи, например, американского слависта Джонатана Брукс Платта [2018]. Характерными особенностями созданных в этот период текстов (в основном это касается критических работ начала 2010-х годов) стали очевидная политизация дискурса, выход в междисциплинарную методологию и оценки акций текущего десятилетия через сопоставление с теми, что происходили в 1990-е. Так, Александра Новоженова пишет о кризисе доверия в отношении «московского акционизма», предлагая «краткий дайджест российского акционизма» с 1991 г. по 2012 г. [Новоженова 2012]. Алек Эпштейн в книге «Тотальная “Война”» противопоставляет деятельность группы «Война» в 1990-е и в 2007–2009 гг. [Эпштейн 2012]. Эту же группу, а вместе с ней других представителей «новой волны» уличного перформанса, критикует Павло Митенко, указывая на разницу их отношения к попыткам создания самоорганизованных сообществ, принципам объединения и развития художественных стратегий [Митенко 2013].

На третьем этапе, начало которого можно отсчитывать после 2012 г., расширяется разнообразие уличных перформансов: от стремительных и моментальных акций до длительных шествий и проектов, которые длятся годами. Авторы исследований, вышедших в этот период, определяют отмеченную в предыдущее десятилетие преемственность по отношению к 1990-м как признак единого направления, обладающего собственной

¹ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

² Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

внутренней логикой развития. Так, с 2011 г. по 2018 г. в разных городах России проводился фестиваль «МедиаУдар», объединивший в одном пространстве художников, исследователей и активистов. Его итогами стали сборники статей [Волкова, Фальковский 2014; Зубченко и др. 2016], в которых постсоветский перформанс определялся через понятие активистского искусства, предложенное американской исследовательницей Ниной Фелшин в сборнике «Но разве это искусство? Дух искусства как активизм» [Felshin 1995]. Павло Митенко и Сильвия Шассен, вслед за Екатериной Дёготь использующие термин «московский акционизм», выделяют три стадии, или «волны», развития перформанса с 1990-х по 2010-е годы [Митенко, Шассен 2017].

В аналитических работах последнего периода предпринимается попытка определить место уличного перформанса в контексте общей истории современного искусства. Пример такой работы — книга «Эпизоды модернизма: От истоков до кризиса», написанная Глебом Напреенко и Александрой Новоженовой. Перформанс 1990-х годов, осуществляемый в городском пространстве, становится частью намеченной авторами истории модернистских высказываний в искусстве России с середины XIX до конца XX в. [Напреенко, Новоженова 2018]. Роман Осминкин в своей диссертации обращается к феномену коллективности в перформансе; для него перформансы на улицах — не отдельный тип, а часть общего развития современного искусства [Осминкин 2020].

Упомянутых выше и ряд других авторов объединяет внимание к формальным, стилистическим или теоретико-философским основам уличных перформансов. Все они так или иначе выделяют момент «слома» — начало 1990-х годов, когда художественные стратегии изменяются и улица становится активным местом для действий. Но ни в одной из этих работ не предпринималась попытка рассмотреть этот «слом» не только с точки зрения изменений в социальной, политической или философской сфере, но и с точки зрения места действия и исходя из аксиомы, что форма перформанса связана с условиями места, в которых он осуществляется.

Материал этой статьи относится к периоду начиная с последних советских десятилетий и до конца 1990-х годов. Эти хронологические рамки обусловлены очевидным резким изменением в художественных стратегиях на рубеже 1980-х и 1990-х годов: если ранее художники предпочитали использовать тактики мимикрии и подстраивания под повседневные действия или находить для своих акций удаленные от общественного внимания пространства, то с конца 1980-х перформансы осуществляются в центре города, а художники во время акции ведут себя показательно вызывающе и стараются привлечь внимание. Поскольку этот период ознаменовался ростом гражданской активности, можно говорить о ситуации взаимовлияния: в город «выходят» не только художники, а публичная сфера в целом активизируется.

2. Публичность перформанса

Один из главных теоретиков публичной сферы, немецкий философ Юрген Хабермас, предлагает рассматривать публичность как ситуацию, характерную для определенного общества и зависимую от ряда обстоятельств, среди которых политические и гражданские свободы; право на собрания и обсуждение происходящего; наличие мест, которые утверждаются как доступные для собраний и дискуссий, а также развитой независимой прессы, которая распространяет итоги дискуссий. Центральным для Хабермаса понятием является публика — люди, которые собираются и обсуждают происходящие события. Это группа, которая осознает собственные права на свободное высказывание, на формулирование требований и вынесение суждений, обладает собственным голосом. От обычной группы людей, находящихся в одном пространстве, публика Хабермаса отличается тем, что обсуждает социально значимые проблемы через логику аргументации, которая непременно игнорирует социальные и иные статусы или привилегии. Другими словами, публика — это группа в определенной степени анонимная, временно лишенная иерархий и заинтересованная в решении определенных проблем [Хабермас 2016: 88–89]. Прежде всего это проблемы социального, политического или гражданского значения, касающиеся того, что может оказывать или уже оказывает влияние на условия жизни и отдельного человека, и публикации в целом. Обсуждая их, публика формулирует публичное мнение [Там же: 50]. Подобно тому как не всякая группа людей является публикой, публичное мнение — это не любое суждение публики: это консенсус, выдвигаемый от лица публики по отношению к происходящему [Там же: 77].

Мостиком между властью, принимающей решения, публикой, выносящей суждения, и остальным обществом выступает пресса. Для Хабермаса тиражные издания — это особые составляющие публичной сферы, которые обычно «манипулятивно используются властью для создания массовой лояльности, спроса и уступчивости» [Хабермас 2016: 40]. Поэтому пресса не должна быть ангажирована ни властью, ни публикой, ни кем-либо еще. Она должна быть разнообразной и многочисленной по количеству изданий, должна распространяться повсеместно, но особенно в местах, где собирается публика. Для Хабермаса идеальный пример такого места — кофейня, замкнутое пространство, посещаемое узким кругом людей. Подобные кофейни существовали в конце XVIII в. во Франции. Это места ежедневного ритуала питья кофе и чтения новостных газет. Там не приняты громкая музыка или иной шум, который может помешать возникновению предполагаемой Хабермасом публичной дискуссии.

Сам по себе публичный статус не может быть напрямую зависим от физического пространства: Хабермас признает за кофейнями потенциал публичного места, но не утверждает, что любая кофейня обязательно будет местом, где формируется публика. Если говорить об области искусства, то у музея или выставочного пространства также есть публичный статус и потенциал стать местом формирования публичного мнения.

В музее зритель часто подготовлен к ситуации выставки: ему известны правила и социальные нормы. Зритель может смотреть и видеть; фокус его зрительского внимания направлен или непосредственно на конкретные объекты, или на саму ситуацию музея либо выставки. Другими словами, посетители музея могут стать публикой, а сам музей — местом формирования публичной сферы. О подобном фокусе внимания у прохожего, идущего по улице города, говорить сложно. Улица сама по себе не может считаться публичным пространством потому, что она доступна большему числу людей, чем музей.

В рамках перформанса как такового могут задействоваться и вовсе непубличные пространства, например личные квартиры. С одной стороны, эти пространства в целом нетипичны для демонстрации искусства, с другой — существуют квартирные выставки и выставки в мастерских художников, представляющие собой отдельную тему с собственными проблемным полем и задачами. Наконец, перформансы могут осуществляться в транспорте, например в автобусе или вагоне метро, — здесь критерии Хабермаса применимы еще в меньшей степени. Городское транспортное средство замкнуто, имеет четкие физические границы, но при этом пребывание в нем следует логике необходимого передвижения из одной точки в другую, ожидания прибытия на нужную остановку или станцию метро, после которой пассажир покидает подобное «не-место» (см.: [Оже 2017]).

Место само по себе не имеет статуса публичного или непубличного; такой статус может быть только потенциальным, если условия формируют в нем публику. А изменения в публичной сфере, которые в этой статье будет рассмотрены как причина изменений в художественных стратегиях перформанса в России 1990-х годов, должны характеризоваться следующими критериями:

- 1) появление публики, которая осознает собственные права, формулирует публичное мнение;
- 2) появление свободной прессы, разнообразие изданий и их многообразие;
- 3) появление мест, в которых есть возможность собираться и обмениваться мнениями;
- 4) появление событий, которые провоцируют дискуссию публики.

В понимании Хабермаса, все эти критерии взаимосвязаны и не могут существовать друг без друга. В случае нехватки какого-то элемента нарушается вся цепочка, и публичная сфера не работает. В отношении перформанса из этих четырех пунктов сложнее всего анализировать третий — появление места, где для обсуждения произошедшего собирается публика. В случае с акциями в выставочном зале можно предположить, что таким местом становится пространство зала. Но если акция происходит на улице города, наличие места для обсуждения представляет проблему: где могут собраться те, кто недавно увидел перформанс, произошедший на площади или у памятника в парке? Далее критерий места, где

публика собирается для обсуждения уличных перформансов в 1990—2010-е годы, будет допущением и теоретической возможностью, которую пока невозможно анализировать с необходимой точностью.

Что касается четвертого пункта — появления событий, которые являются катализаторами обсуждения, — мы признаём за перформансом статус такого события, которое может стать объединяющей темой для публики. Событийный статус перформанса обусловлен и его принадлежностью к конкретному моменту: перформанс с трудом поддается повторению, даже в рамках реэнактмента. К тому же художественная стратегия в перформансе — это стратегия действия, нарочито противопоставленного реальности; перформанс острояет реальность, акцентируя на себе внимание.

Если же перформанс является событием, формирующим публичную сферу, необходимо понимать, каковы отношения между публичностью как ситуацией и действиями художников; какое влияние оказывают изменения в публичной сфере на трансформацию художественных стратегий.

3. Кроме музея

История отечественного перформанса начинается вне выставочных пространств и даже за пределами города. 1970-е годы, когда отдельные художники и художественные группы впервые обращаются к перформансу как медиуму искусства, — это время, когда свободное появление на городских улицах с разнообразными высказываниями все еще невозможно и преследуется властью. Законодательство, ограничивающее права граждан, следит и за соблюдением регламента общественных собраний: допустимы только официальные и утвержденные, а неофициальные быстро пресекаются. Художественные перформансы с 1970-х до конца 1980-х годов проводятся за пределами города — на пригородных территориях, а также в частных квартирах и заброшенных городских зданиях, предназначенных под снос и сквотируемых художниками. В силу замкнутости, скрытого характера этих локусов или их удаленности от города проводимые в них перформансы были невидимы для широкого круга зрителей. Их выбор был обусловлен как особенностями места, так и изначальной интенцией художников обеспечить безопасность участников. Другими словами, место выбиралось исходя как из задач конкретного перформанса, так и из специфики самого места, которая диктовала задачи и стратегии акции.

С 1976 г. группа «Коллективные действия», в состав которой в разное время входили Андрей Монастырский, Николай Панитков, Георгий Кизевальтер, Никита Алексеев, Игорь Макаревич, Елена Елагина и др., устраивает «Поездки за город» — выездные перформативные события. Во время перформанса «Появление» (1976) художники использовали в качестве сцены широкое поле, с одной стороны которого расположились приглашенные зрители, а с другой находился лес — природные «кулисы», откуда художники выходили на «сцену» поля и доходили до ее края, т. е.

места, где начинался «зрительный зал». Таким образом формировалась почти классическая театральная ситуация.

Позднесоветские перформансы проводились также в транспорте и в отдаленных от центра районах. В 1982 г. в Москве участники группы «Мухомор» Свен Гундлах, Константин Звездочетов, Алексей Каменский, Владимир и Сергей Мироненко спускаются в метро; их одноименная акция предполагала нахождение художников на протяжении целого дня в пространстве подземки. Ранее, в 1978 г., на перекресток московских улиц Дмитрия Ульянова и Вавилова вышли художники Михаил Рошаль, Виктор Скерсис и Геннадий Донской, тогда входившие в группу «Гнездо». Они несли транспарант, визуально напоминающий агитационные растяжки, знакомые советским гражданам по праздничным парадом и демонстрациям, только на красном полотне вместо привычных символов советской власти или цитат из вождей располагалась часть абстрактной картины французского живописца Франца Клайна (1910–1962).

Еще один локус позднесоветского перформанса — квартиры. Так, во время акции «Съедение “Правды”» (1975) Виталий Комар и Александр Меламид готовили на кухне квартиры, где жил Меламид, котлеты, но вместо мяса использовали газету «Правда».

В 1990-е годы, когда улицы города стали пространством гражданских практик, перформансы проводятся уже не просто в черте города, а в самых видимых и многолюдных местах. Важнейшим местом акций становится главная площадь города (в Москве — Красная площадь).

Первым таким перформансом, который был осуществлен на Красной площади, стала акция «Текст» группы «Экспроприация территории искусства» («Э. Т. И.») (18 апреля 1991 г.). В группу «Э. Т. И.», сформированную накануне проведения акции, вошли бывшие участники поэтического объединения «Министерство ПРО СССР» Анатолий Осмоловский³, Дмитрий Пименов и Григорий Гусаров [Баскова 2015: 29]. В перформансе участвовало 14 человек: Анатолий Осмоловский⁴, Григорий Гусаров, Александра Обухова, Милена Орлова, Максим Кучинский и ряд анонимных лиц. Перформанс, состоявший в том, что его участники выложили своими телами obscene слово, по воспоминаниям Осмоловского⁵, был ответом на некий «закон о нравственности», вышедший тремя днями ранее — 15 апреля 1991 г. и запрещающий употреблять ненормативную лексику в общественных местах [Там же: 37]. При разбирательстве во время задержания у представителей группы пытались выяснить, связана ли их

³ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

⁴ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

⁵ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

акция с местом ее проведения; милиционеры высказывали предположение, что она могла быть обращена к мавзолею и телу В. И. Ленина [Баскова 2015: 39]. Несмотря на то что это предположение было неверным, оно указывает на характерный для перформанса принцип, в соответствии с которым место акции оказывает влияние на ее интерпретацию.

Красная площадь — локус с особым историческим и политическим значением, тщательно охраняемый силовыми структурами. Ее аура формируется наличием одновременно нескольких исторических объектов, которые находятся на относительно небольшой территории. Так, Мавзолей Ленина хранит тело «отца революции»; перед ним десятилетиями проходили важнейшие парады, а на его трибуне стояли самые важные люди страны. Если не считать Кремля, Красная площадь является одной из наиболее охраняемых территорий в Москве; помимо въездов в Кремль и мавзолея здесь располагаются закрытые для постоянного доступа территории некрополя, а также Лобное место, музеефицированный собор Покрова на Рву, памятник Минину и Пожарскому и здание ГУМа с нео-русским фасадом.

Если рассматривать пространство площади как своеобразную театральную сцену, перечисленные сооружения представляют собой декорации. Каждое из них имеет свою историю и современную значимость; доступ к ним регламентирован. Например, ГУМ — и торговый комплекс, и памятник архитектуры конца XIX в., в нем проводятся экскурсии, посвященные эклектизму рубежа XIX–XX вв. Мавзолей Ленина — склеп, в который можно попасть как в музей; при нем существует исследовательский центр с собственным штатом научных сотрудников, и одновременно это трибуна для лиц, принимающих парады. Собор Василия Блаженного — действующий храм и филиал расположенного на другом конце площади здания Государственного исторического музея. Многие из находящихся на площади и примыкающих к ней объектов имеют несколько статусов и функций, некоторые из них в разные исторические периоды меняли место своего расположения и внешний вид, появлялись и исчезали. Сама площадь столетиями была местом проведения ярмарок, на протяжении нескольких десятилетий имела проезжую часть для городского транспорта и лишь к концу XX в. превратилась в пешеходную территорию — но и этот ее статус безусловен: через ворота Спасской башни въезжают и выезжают правительственные машины, а на территории площади в любой момент могут появиться машины полиции и других органов власти.

Красная площадь — это место парадов, четко спланированных театрализованных шествий: краснокирпичные стены становятся задником сцены, разрозненные памятники — декорациями, а толпы, проходящие организованными группами, — актерами. Парады начинаются не на Красной площади, но именно она является местом, где завершаются праздничные шествия. Церемониальность этого пространства сопряжена с высоким уровнем проходимости: на ней круглые сутки можно встретить людей, которые приходят сюда, привлеченные историческим статусом места или

проводимыми здесь городскими мероприятиями. Будучи пешеходной, Красная площадь тем не менее не равнозначна, например, парковой зоне: она имеет статус памятника, т. е. находится под юридической защитой от возможных изменений, кроме того, на ней почти отсутствуют места, где можно присесть, скрыться от непогоды или уединиться. В этом локусе, воспринимающемся горожанами как церемониальный, туристы видят своего рода театральную декорацию, диковинную мизансцену, насыщенную историческими артефактами.

Важными оказываются также близкое расположение Красной площади к правительственным зданиям и ее большая по сравнению с ними доступность: чтобы попасть за пределы кремлевской стены и посмотреть вблизи на Большой Кремлевский дворец, необходимо приобрести билет, который, тем не менее, не позволит получить доступ на закрытую территорию, тогда как на Красную площадь билет не нужен.

Таким образом, если рассматривать улицу как сцену, а перформанс как событие, провоцирующее публичную дискуссию, то пространство Красной площади — одно из идеальных мест для подобной задачи.

На Красной площади 1 февраля 1995 г. прошла акция «Первая перчатка», во время которой художник Александр Бренер чуть более минуты простоял на Лобном месте. Для перформанса художник выбрал образ боксера: он периодически выкрикивал в сторону кремлевской стены призывы выйти на бой и воспроизводил движения, характерные для соответствующего вида спорта; из одежды на нем были только боксерские трусы, перчатки и ботинки. Тематической рамкой перформанса стала начавшаяся в конце 1994 г. Первая чеченская война. Бренер адресовал свою акцию в форме театрализованного представления лично президенту. Заняв Лобное место, он выделил себя на плоскости площади: границы этого памятника стали своеобразной рамкой или трибуной. Постамент, на который забрался художник, создавал параллель с находящимся рядом произведением монументального искусства — памятником Минину и Пожарскому; таким образом Бренер подчеркнул и собственную роль, выступая «живой скульптурой». Это усилило внимание, которое он планировал привлечь к себе, и сделало его более заметным. Тот факт, что Лобное место ограничено перилами, сформировал своеобразные границы действия — условного ринга, визуально ограничивая место гипотетического поединка.

Лобное место в разное время своего существования использовалось по-разному, но, будучи огороженным постаментом, возвышающимся над площадью, оно всегда было точкой притяжения внимания. Важно и его расположение — в отличие от других объектов, Лобное место расположено непосредственно на Красной площади, тогда как остальные архитектурные доминанты скорее примыкают к ней (исключение составляет памятник Минину и Пожарскому, который ранее располагался по центру фасада ГУМа на самой площади, но теперь примыкает к Покровскому собору). Таким образом, появление на Лобном месте Александра Бренера было продиктовано продуманной стратегией видимости: он выбрал един-

ственное возвышение, которое находится в относительной изолированности от близлежащих объектов, поэтому его перформанс стал заметнее для проходящих мимо людей, которые предположительно могли стать публикой.

4. Между зрителем и публикой

Зритель перформанса, происходящего не в скрытом или замкнутом пространстве, не является спланированным и ожидаемым, а также не мимикрирует под повседневное поведение, оказывается застигнутым врасплох. Такой зритель появляется только в тот момент, когда перформанс переходит на улицы городов, пересекает черту видимости, становится слишком явным.

Зритель позднесоветского перформанса погружен в процесс и понимает происходящее. Он знает, что его ждет как зрителя, он готов преодолевать преграды: тратить часы на путь до отдаленных районов или за город, его не страшит перспектива быть арестованным или замеченным правоохранительными органами.

Зрители «Поездок за город», осуществлявшихся группой «Коллективные действия», получали персональные приглашения и только через такую систему могли присутствовать на событии. Приглашения выполняли одновременно две функции: обеспечить безопасность всех участников процесса и ориентировать их, где и в какой момент ожидать проведения акции. Все они знали друг друга лично; попасть на перформанс случайный или незнакомый человек с большой вероятностью не мог. В приглашениях на перформансы «Коллективных действий» указывались координаты и путь, которым предполагалось добраться до места. Он мог занять у зрителя несколько часов и потребовать смены нескольких видов транспорта: метро, автобуса, пригородного поезда или электрички. Часть пути всегда необходимо было преодолеть пешком по пересеченной местности. Приглашенные входили в число близких знакомых, друзей и единомышленников художников; их численность была небольшой: около 30–50 человек. Перформанс был для них запланированным показом, к которому была возможность подготовиться, проделав длительный путь в компании других зрителей.

В квартирных перформансах участвовал еще более избранный круг зрителей. Так, на акции Комара и Меламида «Съедение “Правды”», помимо самих художников, присутствовало всего два человека: Екатерина Арнольд, которая помогала во время действия (на фотографиях, документирующих акцию, можно увидеть кисти ее рук), и фотограф Валентин Серов [Светляков 2019: 87].

Ограничения прав и свобод, влиявшие на выбор художниками позднего СССР мест для акций, прослеживались и в том, что касалось диалога и создания публичного мнения, которые по Хабермасу характеризуют публику и формируют публичную сферу. Пресса в Советском Союзе ограничивалась только официальными изданиями, а сам по себе феномен не-

официального, выразившегося, например, в самиздате или любительских малотиражных изданиях, оставался незначительным и еще в большей степени предполагал формирование небольших закрытых сообществ. Информацию о перформансах можно было получить, только будучи частью узкого круга посвященных или входя в число тех немногих, кто получал подобные издания.

12 июня 1990 г. был принят закон, разрешающий издавать СМИ без усиленного контроля со стороны правительства [Закон 1990], что привело к возникновению множества газет и журналов и увеличению их тиражей. Например, газета «Московский комсомолец», в которой с 1991 по 1993 г. освещались в том числе перформансы на улицах города, выходила в этот период тиражом около миллиона экземпляров. По сравнению с этим тираж в 10 000 экземпляров, которым поначалу выходил «Художественный журнал», узкоспециализированный и рассчитанный на высокообразованное профессиональное сообщество, заинтересованное в актуальных вопросах современного искусства, выглядит небольшим.

Городское пространство 1990-х не предполагало запланированного нахождения тех, кто может документировать акцию без предварительной подготовки. В объективы случайных прохожих перформансы начинают попадать гораздо позднее — в конце 2000-х — начале 2010-х годов, когда в России распространяются мобильные телефоны с камерами, позволяющие фотографировать и получать видеофайлы, а также социальные сети, где эти документы можно публиковать. В 1990-е годы фото- и видеотехника была в распоряжении прежде всего профессиональных репортеров и фотографов, а также редких туристов. Поэтому документирование уличных перформансов в этот период являлось специально запланированной частью акций.

На видео, которое документирует перформанс «Первая перчатка», камера следует за художником от момента его появления на площади до момента, когда его сажают в машину милиции. Очевидно, тот, кто снимал происходящее, пришел на место проведения акции специально, заранее зная о том, что произойдет, и имея задание это задокументировать. В камеру почти не попадает ничего лишнего, кроме самого художника и того, что он делает: он — главный герой, а его перформанс — единственный объект съемки.

Одно из изданий, которое публикует заметку об акции «Первая перчатка», — газета «Коммерсантъ-Daily». Заметка начиналась со слов: «В субботу на Красной площади очередную творческую акцию провел известный израильский художник Александр Бренер» [Коммерсантъ 1995]. Происходит прямое заявление, что Бренер — известный художник, а сама акция является очередной, т. е. привычной, ожидаемой с точки зрения известности художника и того, чем именно он известен. Заметка об упомянутой выше акции «Текст» группы «Э. Т. И.» в газете «Московский комсомолец» 1991 г. также начиналась с оговорки: «Молодежное движение “ЭТИ” уже известно своими нестандартными выступлениями...»

[Ковалёв 2007: 52]. Автор заметки предполагал, что читатели газеты или должны быть в курсе того, чем известно «движение», которое провело акцию, или увидеть здесь намек на известность «движения» в определенных кругах (т. е. прийти к выводу, что если они не знают про активность художников, то это только потому, что они не следят за новостями). Можно предположить, что читатели знают соответствующие имена и даже если не ожидают столкновения с акциями на улице (ведь перформансы все еще остаются неожиданными событиями), могут понять, что именно перед ними происходит, вспомнив более ранние публикации в многотиражных газетах. Возможно и другое объяснение — медийная стратегия: художники всегда известны, а их действия всегда являются очередными.

5. Шепот сменился криком

Помимо мест, которые влияют на публичность перформанса, изменения затрагивают и художественные стратегии. Позднесоветский перформанс незаметен не только благодаря локусу и специфике его зрителей. И художники группы «Гнездо», вышедшие на улицу с транспарантом-абстракцией, и художники группы «Мухомор», спустившиеся в метро, не вступали в открытое взаимодействие с окружающими [Обухова 2010: 156–160]. Заметить последних было практически невозможно: их поведение ничем не отличалось от поведения обычных пассажиров московской подземки, кроме того, что они провели под землей целый день, не выходя в город. Зрелищность акции «Гнезда» была выше, и она должна была привлечь внимание, однако этого по счастливому стечению обстоятельств не произошло. Симптоматично, что искусствовед Екатерина Дёготь, анализируя этот перформанс, делает акцент на том, что художники не получили наказания за свою акцию, что практически лишает ее статью интерпретации или концептуальной составляющей [Дёготь 2008].

Стратегии позднесоветского перформанса — «тихие»: художники стремятся быть незаметными, слиться с повседневностью, их инаковость вскрывается только при внимательном наблюдении. В «Поездках за город» «Коллективные действия» раз за разом воспроизводили то, что искусствовед Саша Обухова обозначает как реализацию жизни [Обухова 2010: 158]. Эта реализация жизни располагалась за пределами привычного социального пространства. Другими словами, участники группы считали и далее продолжали считать (а «Коллективные действия» не приостановили и не сильно видоизменили свои тактики после распада СССР), что художественные высказывания возможно делать только в изолированных от привычных общественных зон пространствах. «Тишина» позднесоветских художественных стратегий — это подстраивание под повседневность, особенно если перформанс все-таки попадал на улицы или в другие части города. Мимикрии способствовала длительность действий: перформансы, использовавшие «тихие тактики», были продолжительными по времени (от нескольких часов в большинстве перформансов «Коллективных действий» до целого дня в перформансе «Метро» группы «Мухомор»).

С наступлением 1990-х годов ситуация кардинально меняется: акция «Текст» группы «Э. Т. И.» продолжается считанные секунды: перформансисты не располагают значительным временем, как и не имеют намерения слиться с толпой. Напротив, они преследуют цель привлечь внимание, используя потенциал толпы туристов и прохожих на Красной площади. Действительно, если обратиться к документирующим акцию фотографиям, видно, что цель оказалась достигнута: вокруг лежащих людей собралась толпа зевак-зрителей. Сотрудники правоохранительных органов, которые пытаются поднять участников акции, привлекают дополнительное внимание к общему действию. Происходит что-то вызывающе нетипичное.

Александр Бренер, вышедший на Лобное место, одет как боксер и ведет себя как боксер. Он громок, активен и к тому же почти обнажен, несмотря на февральский холод. Бренер — один из тех художников 1990-х, кто последовательно использовал тактики шокирующего поведения: инициировал сексуальный акт у памятника А. С. Пушкину; выступил как «хозяин» «животного» в совместном с Олегом Куликом перформансе «Бешеный пес, или Последнее табу, охраняемое одиноким Цербером»; врывался в церковь во время службы; публично мастурбировал в закрытом на деконструкцию бассейне «Москва» [Ковалёв 2007: 138, 162—164, 148—149, 174]. Для его практик 1990-х годов пространством была не только улица, а стратегией — не только неожиданность: перформансы происходили в галереях и музеях, некоторые из них заранее заявлялись как часть программы вернисажей или выставок.

Взаимосвязь изменений в стратегиях художников и изменений в публичной сфере в этот период в целом не вполне очевидна, но становится более явной, если обратиться к ситуациям, в которых разворачиваются перформансы 1990-х годов. Улица — это место, где присутствует потенциальная публика или определенное число зрителей, которые пока не осознают своей роли. Первоначальная задача художников — привлечь их внимание. Но привлечь не просто так — иначе не будет разницы между художественным жестом и банальной маргинальной выходкой. Необходимо создать то самое событие, которое может стать катализатором для обсуждения важных и глубинных тем. Для этого необходимо использовать не только актуальную тему, но и контекст места, и ограниченное время. Поэтому на смену «тихим» тактикам приходят более активные, а местами агрессивные действия, близкие девиантному поведению.

Истоки девиантности в художественных стратегиях постсоветского перформанса можно найти в театральных выступлениях итальянских футуристов, в раскрашивании своих лиц русскими футуристами, позднее — в перформансах венского акционизма. В отличие от «тихих» перформансов, незаметных и намеренно продолжительных, рассчитанных на внимательного зрителя, агрессивные действия художников 1990-х годов, проводящих акции на улицах города, становятся моментально видимыми. Это происходит благодаря не только самому действию, но и ситуации, в которой оно разворачивается, т. е. очевидному несоответствию действия

пространству. Приобретая девиантный характер, перформанс провоцирует как повышенное внимание, так и любое направленное действие. Перформансы в городской среде становятся частью опыта городского жителя, а поскольку подобные действия отличаются от повседневного и социально приемлемого поведения, они притягивают внимание.

Следует отметить, что в 1990-е годы художники продолжают проводить перформансы и акции на пригородных территориях или в заброшенных зданиях. С одной стороны, эта художественная стратегия 1970-х и 1980-х была продолжена в 1990-е, но, с другой, она не является характерной особенностью этого периода. Эти художники, среди которых можно назвать движение «за Анонимное и Бесплатное искусство», группу «ТАНАТОС», оказываются в меньшинстве и лишаются внимания со стороны как исследователей, так и медиа. Далее, уже в 2010-е годы, начали распространяться перформативные действия фестивального характера, проходящие в природном ландшафте и имеющие закрытый или полужакрытый формат. Напротив, роль городских улиц и центра города как места акций в это время постепенно уменьшается. И причины этого стоит искать не только внутри концептуальных основ художественной работы акционистов.

Публичная сфера, изменения в которой начались с конца 1980-х годов и сделали улицу пространством действия как художников, так и гражданских активистов, к концу столетия снова меняется. Снижается роль печатных СМИ, на их место приходят блоги и персональные сайты художников. Стратегии художников быстро реагируют на новые условия: на место «своих» журналистов, которых приглашали на акции, приходят «свои» блогеры «Живого журнала» (ЖЖ), наподобие Алексея Плущера-Сарно, который в 2000-е годы вел всю коммуникацию от лица группы «Война». В свою очередь, к началу 2010-х снизится роль ЖЖ и художники перейдут в пространство социальных сетей, где будут вести персональные страницы, которые одновременно станут их персональными архивами.

Улицы постепенно закрываются: усиливается контроль со стороны власти, появляется все больше законов, ограничивающих свободу собраний и высказываний в общественном пространстве. Если в 1990-е годы художники подвергались задержаниям и могли иметь проблемы с властями, но, как правило, быстро оказывались на свободе без заведения на них уголовных дел, то с начала 2000-х годов общий контроль сферы искусства со стороны власти усиливается, а художников чаще привлекают к уголовной ответственности. Наряду с этим стоит учитывать развитие профессиональной сферы современного искусства: на место самоорганизованных пространств, сквотов и небольших галерей приходят первые крупные художественные кластеры («Винзавод»), государственные институции (Государственный центр современного искусства) и премии («Инновация»), учреждаются биеннале и развивается область образования в современном искусстве (Школа Родченко, Институт «База»). Отношения художников, выходящих на улицы в 2000-е годы, с официальными институциями неоднозначны: так, в 2011 г. группа «Война», два представителя которой на-

ходились под арестом, получает государственную премию в области современного искусства за работу на Литейном мосту, сделанную в предыдущем, 2010 г. и носящую очевидный антиправительственный характер [Эпштейн 2012: 199].

* * *

Изменения в публичной сфере создали условия для изменений в стратегиях художников. Во-первых, на них оказывает влияние наличие публики, готовой обсуждать произошедшее, спорить и выносить суждения. На улице может оказаться самая разнообразная аудитория, в том числе не подготовленная к столкновению с искусством перформанса. Неподготовленность аудитории влияет на восприятие ею действий. Когда Александр Бренер вышел на «ринг» Лобного места в феврале 1995 г., он не заявлял эксплицитно о том, что президент виновен в развязывании войны, — он вызывал его на символический бой, т. е. обращался к предполагаемому оппоненту с метафорическим заявлением, требующем декодирования. Возможный свидетель должен провести логическую операцию и в результате понять, что бой на ринге приравнивается к военным действиям, а сам поединок — к процессу разрешения конфликта через применение физической силы. При отсутствии подобных навыков для зрителей, потенциально наблюдавших перформанс, или для читателей новостных изданий этот жест художника мог быть воспринят как любопытное, по-своему забавное зрелище, граничащее с многовековой традицией скоморошества, или просто как хулиганство.

Локусы, в которых проводятся перформансы 1990-х годов, требуют внимательной декодировки, поскольку они представляют собой не просто места, а часть стратегии. Место оказывает влияние на развитие перформанса в момент его совершения и на его последующую интерпретацию. Место неоднозначно, в противном случае Красная площадь была бы просто главной площадью города, а Лобное место — просто возвышением на ней. Перформанс подчеркивает и усиливает дополнительное значение места, но чтобы понять это, необходим комментарий.

Функцию комментирования берет на себя пресса, освещающая события. Теперь акционисты рассылают персональные приглашения журналистам, задача которых — быстро писать заметки в газеты; тем самым вокруг художников создается дополнительное пространство дискуссии, а их аудитория (публика) расширяется, а вслед за этим расширяется и дискурсивное пространство. Через публикации в газетах, а потом в пространстве социальных сетей и интернет-медиа перформанс выходит за пределы профессионального сообщества.

Таким образом, изменения в публичной сфере, связанные с расширением в 1990-е годы прав и свобод граждан и прессы, а также с повышением уровня осознанности, приводят к изменениям в художественных стратегиях. Публичность влияет на выбор места: учитывается его исторический или иной статус, реальное или потенциальное количество про-

хожих. Место акции предполагает развитие и формирование публичной сферы, которая, с одной стороны, учитывается перформансом, а с другой стороны, им же и формируется. Являясь одновременно следствием определенных событий и поводом для будущего обсуждения или принятия решений, перформанс обладает потенциалом трансформации реальности, т. е. прямого или косвенного на нее влияния.

Перформанс, разрабатывая собственные стратегии, находится в зависимости от публичной сферы гражданского общества, проникает в эту сферу и оказывает на нее влияние, при этом эволюционируя сам. Это можно представить в виде циклической схемы, где каждый из пунктов является взаимозависимым и не может существовать обособленно: при изъятии любой из составляющих схема коллапсирует, вплоть до исключения возможности проведения художественных акций в пространстве города. Например, если убрать из схемы прессу, перформанс окажется чем-то, что предназначено только очевидцам самого события; возможно, они смогут зафиксировать на фото или видео часть акции или передать устно информацию о ней, однако, выступая как отдельные акторы процесса публикаций новостей, они не смогут добиться необходимого охвата аудитории и сделать событие широко известным. Таким образом, даже проведенный в «правильном» месте перформанс не станет публичным событием. Если убрать из схемы значимость места, перформанс потенциально теряет в глубине своего смысла: он привлекает внимание, попадает в новости, но сохраняется ли при этом его художественная ценность или он становится событием гражданского активизма как такового?

Источники

Баскова 2015 — Десяностые от первого лица. Т. 1: Анатолий Осмоловский⁶. Олег Мавроматти. Дмитрий Пименов. Александр Бренер. Сергей Кудрявцев / Авт. док. проекта С. Баскова. М.: База, 2015.

Бредихина, Кулик 1996 — *Бредихина Л., Кулик О.* Политическое животное обращается к вам // Художественный журнал. № 11. 1996. [Цит. по электрон. версии]. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/67/article/1444>.

Бренер 1993 — *Бренер А.* Как можно быть художником // Художественный журнал. № 2. 1993. [Цит. по электрон. версии]. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/48/article/972>.

Дёготь 2008 — *Дёготь Е.* Десять акций группы «Гнездо» // Colta. 2008. 27 февр. URL: <https://os.colta.ru/art/projects/109/details/998>.

Закон 1990 — О печати и других средствах массовой информации: Закон СССР от 12.06.1990 № 1552-1 // Электронный фонд правовых и нормативно-технических документов. URL: <https://docs.cntd.ru/document/9038393>.

Коммерсантъ 1995 — Художник снял штаны и вызвал президента на поединок // Коммерсантъ. 1995. 14 февр. № 26. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/101982>.

⁶ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

- Новоженкова 2012 — *Новоженкова А.* Акционизм. Кризис доверия // Архроника. 2012. [Янв.] URL: artchronika.ru/gorod/акционизм-кризис-доверия.
- Осмоловский 1997 — *Осмоловский А.* Актуальное искусство: здесь и сейчас (Отказ от музея) // Художественный журнал. № 15. 1997. [Цит. по электрон. версии]. URL: moscowartmagazine.com/issue/47/article/9567.

Литература

- Брукс Платт 2018 — *Брукс Платт Дж.* Московский акционизм и неолиберальная революция // Художественный журнал. № 104. 2018. [Цит. по электрон. версии]. URL: <https://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1559>.
- Волкова, Фальковский 2014 — МедиаУдар: Активистское искусство сегодня. [Т.] 1 / [Под ред. Т. Волковой, И. Фальковского]. [М.]: [Common Place], [2014].
- Дёготь 1997 — *Дёготь Е.* Террористический натурализм. М.: Изд. фирма «AdMarginem», 1997.
- Зубченко и др. 2016 — МедиаУдар: Активистское искусство сегодня [Т.] 2 / [Под ред. Т. Волковой, Е. Зубченко, П. Митенко]. [М.]: [б. и.], [2016].
- Ковалёв 2007 — Российский акционизм. 1990–2000 / Авт. сост. А. Ковалёв. М.: WAM, 2007.
- Митенко 2013 — *Митенко П.* Как действовать на виду у всех? (Московский акционизм и политика сообщества) // Новое литературное обозрение. № 124. 2013. С. 252–268.
- Митенко, Шассен 2017 — *Митенко П., Шассен С.* Третья волна акционизма: искусство свободного действия во время реакции // Художественный журнал. № 102. 2017. [Цит. по электрон. версии]. URL: moscowartmagazine.com/issue/60/article/1241.
- Напреенко, Новоженкова 2018 — *Напреенко Г., Новоженкова А.* Эпизоды модернизма: От истоков до кризиса. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.
- Обухова 2010 — Мухомор / Ред.-сост. С. Обухова. Вологда: Б-ка моск. концептуализма Германа Титова, 2010.
- Оже 2017 — *Оже М.* Не-места: Введение в антропологию гипермодерна / [Пер. с фр. М. Ю. Коннова]. М.: Нов. лит. обозрение, 2017.
- Осминкин 2020 — *Осминкин Р. С.* Коллективные формы художественного перформанса в России начала XXI века: Дис. ... канд. искусствоведения / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. СПб., 2020.
- Светляков 2019 — *Светляков К. А.* Комар и Меламид: сокрушители канонов. М.: Breus, 2019.
- Фишер-Лихте 2015 — *Фишер-Лихте Э.* Эстетика перформативности / Пер с нем. Н. Кандинской; Под общ. ред. Д. В. Трубочкина. М.: Play&Play; Канон+, 2015.
- Хабермас 2016 — *Хабермас Ю.* Структурные изменения публичной сферы: Исследования относительно категории буржуазного общества: С предисл. к переизд. 1990 г. / Пер. с нем. В. В. Иванова. М.: Весь мир, 2016.
- Эпштейн 2012 — *Эпштейн А.* Тотальная «Война»: Арт-активизм эпохи тандемократии. М.: Георгий Еремин; Иерусалим: Умляют Network, 2012.
- Felshin 1995 — But is it art?: The spirit of art as activism / Ed. by N. Felshin. Seattle: Bay Press, 1995.

⁷ Материал, на который приведена ссылка в настоящей работе, касается деятельности иностранного агента Анатолия Феликсовича Осмоловского, содержащегося в реестре иностранных агентов.

References

- Auge, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. Verso Press.
- Bruks Platt, Dzh. [= Brooks Platt, J.] (2018). Moskovskii aktsionizm i neoliberal'naia revoliutsia [Moscow actionism and neoliberal revolution]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 104. <https://moscowartmagazine.com/issue/72/article/1559>. (In Russian).
- Degot', E. (1997) *Terroristicheskii naturalizm* [Terroristic naturalism]. Izdatel'skaia firma "AdMarginem". (In Russian).
- Epshtein, A. (2012). *Total'naia "Voina": Art-aktivizm epokhi tandemokratii* [Total Voina: Art-activism of the era of tandemocracy]. Georgii Eremin; Umliaut Network. (In Russian).
- Felshin, N. (Ed.) (1995). *But is it art?: The spirit of art as activism*. Bay Press.
- Fischer-Lichte, E. (2004). *Ästhetik des Performativen*. Suhrkamp.
- Habermas, J. (1962). *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Neuwied. (In German).
- Kovalev, A. (2007). *Rossiiskii aktsionizm. 1990–2000* [Russian actionism. 1990–2000]. WAM. (In Russian).
- Mitenko, P. (2013). Kak deistvovat' na vidu u vseh? Moskovskii aktsionizm i politika soobshchestva [How to act in the public view? Moscow actionism and community politics]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 124, 252–268. (In Russian).
- Mitenko, P., Shassen S. (2017). Tret'ia volna aktsionizma: iskusstvo svobodnogo deistviia vo vremia reaktsii [The third wave of actionism: The art of free action in the time of reaction]. *Khudozhestvennyi zhurnal*, 102. moscowartmagazine.com/issue/60/article/1241. (In Russian).
- Napreenko, G., & Novozhenova, A. (2018). *Epizody modernizma: Ot istokov do krizisa* [Episodes of Modernism: From origins to crisis]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Obukhov, S. (2010). *Mukhomor* [The Mukhomor]. Biblioteka moskovskogo kontseptualizma Germana Titova. (In Russian).
- Osminkin, R. S. (2020). *Kollektivnye formy khudozhestvennogo performans v Rossii nachala XXI veka* [Collective forms of artistic performance in Russia at the beginning of the 21st century] (Cand. Sci. (Art Studies) Diss., Russian State Pedagogical University named after A. I. Herzen). (In Russian).
- Svetliakov, K. (2019). *Komar i Melamid: sokrushiteli kanonov* [Komar and Melamid: Canon crushers]. Breus. (In Russian).
- Volkova, T., & Fal'kovskii (Eds.) (2014). *MediaUdar: Aktivistskoe iskusstvo segodnia* [MediaStrike: Activist art today]. Common Place. (In Russian).
- Volkova, T., Zubchenko, E., & Mitenko, P. (2016). *MediaUdar: Aktivistskoe iskusstvo segodnia* [MediaStrike: Activist art today] (Vol. 2) (n. e.). (In Russian).

Информация об авторе

Вера Алексеевна Замыслова

аспирантка, Аспирантская
школа по искусству и дизайну,
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа
экономики»

Россия, 109028, Москва, Покровский
бульвар, д. 11

✉ vzamysova@hse.ru

Information about the author

Vera Alekseevna Zamyslova

Postgraduate Student, Postgraduate School
of Art and Design, HSE University
Russia, 109028, Moscow, Pokrovsky
Boulevard, 11

✉ vzamysova@hse.ru

О. В. Дьяченкова<http://orcid.org/0000-0002-8501-4115>✉ dyachenkovaolga@yandex.ru*Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Россия, Москва)*

СОВМЕСТНОЕ ПРОЕКТИРОВАНИЕ: К НОВОЙ ЭКОЛОГИЧЕСКОЙ ПАРАДИГМЕ В ИСКУССТВЕ И ДИЗАЙНЕ

Аннотация. В статье рассматривается переосмысление природы в современных художественных и дизайнерских практиках. Специальное внимание уделяется использованию живых организмов, которые становятся инструментом дизайна и меняют процессы производства, сельского хозяйства, культуры питания, медицины, одежды и источников энергии. В многочисленных исследованиях проектирование, осуществляемое совместно с живыми организмами, определяется как новая экологическая парадигма, которая выступает как решение катастрофических последствий промышленной революции и современных методов производства. В работе анализируются подход к искусству и дизайну, основанный на подражании природе, ее имитации, и биоинтегрированный подход, использующий живые материалы и процессы. Сделан вывод, что оба подхода основаны на одном и том же научном методе, подразумевающем междисциплинарную проектную деятельность и сотрудничество между художниками, дизайнерами, биологами и представителями соответствующих научных областей. Особое внимание уделено описанию терминов с компонентом *био-*, таких как *биоморфизм*, *биомиметика*, *биомимикрия* и *бионика*, которые являются частью биовдохновленного подхода. Отмечается существенное отличие *биомиметики* и *биомимикрии* от практики биодизайна, когда живые организмы используются в качестве основного компонента продукта. Выделяется два способа работы с живым организмом: путем выбора биологического сырья растительного, животного или микробного происхождения и участия живого компонента в функционировании продукта. Таким образом, в статье показано, как художники и дизайнеры в рамках новой экологической парадигмы работают с живыми материалами и пытаются выйти за рамки человекоцентрированного понимания к проектированию с помощью природы. В заключении обозначен ряд проблем, связанных с масштабированием данной практики и применением прототипов продуктов к реальному производству.

Ключевые слова: биодизайн, био-арт, биомимикрия, биомиметика, биовдохновленный дизайн, биотехнологии, устойчивость, экология, природа, живые материалы, сайнс-арт

Для цитирования: Дьяченкова О. В. Совместное проектирование: к новой экологической парадигме в искусстве и дизайне // Шаги/Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 150–163. EDN: PXIQCR.

Поступило 1 марта 2024 г.; принято 30 апреля 2025 г.

O. V. Dyachenkova

<http://orcid.org/0000-0002-8501-4115>

✉ dyachenkovaolga@yandex.ru

HSE University (Russia, Moscow)

CO-DESIGN: TOWARDS A NEW ECOLOGICAL PARADIGM IN ART AND DESIGN

Abstract. The article examines the rethinking of nature in contemporary art and design practices. Special attention is paid to the use of living organisms, which become a design tool and change the processes of production, agriculture, food culture, medicine, clothing, and energy sources. In numerous studies, design, done in conjunction with living organisms, has been identified as a new ecological paradigm that acts as a solution to the catastrophic consequences of the industrial revolution and modern production methods. In the academic field, the morphology of the new ecological paradigm has barely been formed. The paper analyzes an approach to art and design based on mimicry of nature, its imitation, and a biointegrated approach, using living materials and processes. It is concluded that both approaches are based on the same scientific method, which implies interdisciplinary design activities and collaboration between artists, designers, biologists and representatives of the respective scientific fields. Particular attention is paid to the description of terms with the prefix *bio*, such as *biomorphism*, *biomimetics*, *biomimicry* and *bionics*, which are part of the bio-inspired approach. We note the essential difference between biomimetics and biomimicry and the practice of biodesign, where living organisms are used as the main component of a product. Two ways of working with the living organism are highlighted: by choosing biological raw materials of plant, animal or microbial origin, and by the participation of the living component in the functioning of the product. Thus, the article shows how artists and designers within the new ecological paradigm work with living materials and attempt to move beyond a human-centered understanding towards design with nature. The conclusion identifies a number of challenges in scaling this practice and applying product prototypes to real-world production.

Keywords: biodesign, bioart, biomimicry, biomimetics, bio-inspired design, biotechnology, sustainability, ecology, nature, living materials, science art

To cite this article: Dyachenkova, O. V. (2025). Co-design: Towards a new ecological paradigm in art and design. *Shagi / Steps*, 11(2), 150–163. EDN: PXIQCR. (In Russian).

Received March 1, 2024; accepted April 30, 2025

Введение

Понимание природы как единой целостной системы лежит в основе многих философских течений и художественных произведений. Органические формы, паттерны и структуры использовались в древности и в Новое время в пластических искусствах. Однако внимательное изучение природы и формальное подражание ей со стороны художников и дизайнеров достигло своего апогея в конце XIX в. в различных версиях стиля модерн по всей Европе. Отвергнув академические каноны прошлого, модерн изобрел свой собственный язык, основанный на природных образах. Вдохновленное английским движением Arts & Crafts¹, целое поколение европейских художников и дизайнеров детально изучало журналы и справочники по растениям и животным. Почтение к природе проявилось в таких трудах, как «Камни Венеции» (1851–1853) Джона Рескина и «Грамматика декоративного искусства» (1910) Оуна Джонса. Всеобъемлющее изучение природы привело к использованию стилизованных природных элементов в архитектуре, живописи, скульптуре и других формах дизайна. Живые, волнистые и плавные линии стали главной категорией художественного языка модерна.

Интерес к природе как модели или инструменту искусства и дизайна оставался последовательным и в архитектуре начала XX в. Это особенно заметно в работах архитектора Фрэнка Ллойда Райта (США), архитектора и дизайнера Алвар Аалто (Финляндия) и архитектора Мис ван дер Роэ (Германия), которые уделяли особое внимание органическим материалам, например древесине и камню. Более привычное современное понимание окружающей среды и промышленного производства как систем, влияющих на природную среду, созрело в результате экологического движения и энергетического кризиса 1960-х и 1970-х годов, найдя отражение в работах писателя и эколога Рэйчел Карсон, дизайнера Виктора Папанека и архитектора Ричарда Бакминстера Фуллера (США) [Carson 1962; Papaneck 1971; Fuller, Kuromiya 1982]. Лучшим представлением идей, которые они отстаивали, является концепция промышленной экологии, впервые выдвинутая в 1989 г. Робертом Фрошем и Николасом Галлопулосом — двумя учеными, работающими на General Electric. Их тезис можно кратко сформулировать следующим образом: промышленные процессы могут быть аналогичны экосистемам, где каждый отработанный продукт становится сырьем для другого процесса [Frosch, Gallopoulos 1989: 144–152]. Эта идея была с натуралистической точки зрения рассмотрена американским биологом и экологом Джанин Бенюс в книге «Биомимикрия: инновации, вдохновленные природой» (1997). Самое раннее появление термина *биомимикрия* обнаруживается в диссертации по химии 1982 г. [Fu et al. 2014: 6].

¹ Arts & Crafts («Искусства и ремесла») — художественно движение второй половины XIX — начала XX в. «Зародилось в Великобритании и было вдохновлено выступлениями Дж. Рёскина, У. Морриса и др. против машинного производства, приводящего к обезличиванию вещей, за осознание нравственной и художественной ценности ручного труда» [Шукурова б. д.].

В книге Бенюс биомимикрия определяется как новая наука, которая изучает природные принципы и использует их в конструкциях, технологиях и материалах. По утверждению автора, при помощи биомимикрии дизайнеры могут разрабатывать продукты, производство которых менее затратно, которые потребляют меньше энергии и подвергают компании меньшим юридическим рискам. Бенюс призывает смотреть на природу как на наставника [Benyus 1997: 291–292]. Биомимикрия стала альтернативным подходом в период растущей эксплуатации природных ресурсов в производстве и предложила новый способ проектирования и решения проблем инновационным путем научного наблюдения за природой.

Возможно, в недавнем прошлом простого подражания природным формам было достаточно в качестве символической и эстетической цели, но это время прошло. Дизайнеры сталкиваются с беспрецедентной необходимостью изменять свои приоритеты и методы для улучшения экологии окружающей среды. Это новое давление, интеллектуальное, этическое и нормативное, требует признания хрупкости природы и нашей ответственности за ее сохранение для будущих поколений. В условиях меняющихся и усиливающихся ограничений дизайнеры и художники начинают выходить за рамки подражания, чтобы использовать процессы, наблюдаемые в живом мире, где природные системы достигают почти идеальной экономии энергии и материалов. Дизайнеры обращаются к биологам для перенятия их опыта и получения рекомендаций. Они начинают использовать широкий спектр традиционных художественных средств, которые переплетаются с новыми методами, являющимися биологическими по своей природе. Например, био-арт объединяет биотехнологии и подразумевает использование для создания художественных работ живых организмов, генетически модифицированных материалов; обращение к тканевой инженерии, нейробиологии и другим биологическим дисциплинам. Художники используют живые организмы для репрезентации экологических идей и того, как мы реагируем на окружающую среду, в которой живем. Для биодизайна, наоборот, важен функциональный аспект, а не принцип демонстрирования. Он черпает вдохновение из существующих природных систем и имитирует их для создания экологичных продуктов. Живые организмы становятся инструментом дизайнера и меняют процессы производства, сельского хозяйства, культуры питания, медицины, одежды, энергии.

Итак, сегодня происходит переосмысление природы в художественных и дизайнерских практиках. В многочисленных исследованиях проектирование, осуществляемое совместно с живыми организмами, определяется как новая экологическая парадигма [Chayaamor-Neil et al. 2024: 25]. Описывая отношения, складывающиеся с другими живыми организмами в процессе разработки биодизайна, авторы 2010–2020-х годов говорят о «сотрудничестве» (К. Колле, Р. Бернабеи, О. Кирдёк, П. Гоугх и др.), «совместном исполнении» (С. Париси, В. Рогноли; С. Камере, Э. Карана и др.), «совместной работе» (К. Колле, Н. Цохен, Е. Сичер, С. У. Явуз),

«совместном творчестве» (С. Камере, Э. Карана, Р. Бернабеи и др.) и «совместном проектировании» (С. Кеуне, К. Колле). Новая практика выступает как решение катастрофических последствий промышленной революции и современных методов производства и потребления. В академическом поле морфология новой парадигмы почти не сформирована. Более того, мы наблюдаем размытые границы между биоиндохновленным подходом, основанным на подражании природе, ее имитации, и биоинтегрированным, использующим живые материалы и процессы. Оба подхода основаны на одном научном методе, подразумевающем междисциплинарную проектную деятельность и сотрудничество между художниками, дизайнерами, биологами и соответствующими научными областями. Ключевой задачей становится определение терминов проектирования с компонентом *био-*, таких как *биомимикрия*, *биомиметика*, *биоиндохновение* и *биоинтеграция*. В статье будет показано, как дизайнеры в рамках новой экологической парадигмы успешно работают с живыми материалами и пытаются выйти за рамки человекоцентрированного понимания к проектированию с помощью природы. В описании процесса проектирования мы будем опираться на концепцию дизайнера и профессора лаборатории Массачусетского технологического института Нэри Оксман, предложенную на саммите по биомимикрии в 2013 г. в Бостоне. Она дополняет размышления представителей неоматериализма о форме и материи, призывая к взаимодействию с органическими материалами. Одной из задач становится необходимость признать ряд проблем, связанных с данной практикой, и продемонстрировать изменение роли художника и дизайнера — от создания продукта до биопроизводства и сдвига в общественном одобрении и мышлении.

От биоподражания к биоинтеграции

Имитация принципов и стратегий природы привела к возникновению множества терминов с компонентом *био-*, которые имеют близкое значение. В комплексном исследовании Файеми и соавторов определены такие термины, как *биомиметика*, *биомимикрия* и *бионика* [Fayemi et al. 2014: 173]. Они являются частью подхода, вдохновленного биологией, который напрямую не использует природу в дизайне. Дизайн, вдохновленный природой, имеет исключительно эстетическую или символическую цель и отличается от биомимикрии и биомиметики, ориентированных на сочетание инновации и устойчивости. Под устойчивостью понимается способность поддерживать экологический баланс в природной среде и сохранять природные ресурсы для обеспечения благополучия нынешнего и будущих поколений. Одним из ключевых инструментов для борьбы с экологическими вызовами являются инновационные решения, которые помогают сократить негативное воздействие на природу и оптимизировать использование ресурсов. Например, значительными достижениями последних лет стали внедрение источников возобновляемой энергии, развитие энергосберегающих технологий, экологичные транспорт и стро-

ительство. Еще дальше идут современные направления био-арта и био-дизайна. Они основаны на работе с живыми материалами или системами, которые включены в процесс проектирования [Myers 2012: 8].

Подробнее остановимся на возникновении терминов *биоморфизм*, *биомиметика*, *биомимикрия*, *бионика*.

Термин *биоморфизм* был впервые сформулирован Альфредом Корт Хэддоном в работе «Эволюция в искусстве» как представление всего живого [Haddon 1914: 127]. Другая концепция была предложена А. Барром в 1936 г. в книге «Кубизм и абстрактное искусство» для обозначения формы, вдохновленной природой [Biomorphic n. d.]. Этот термин долгое время использовался в англо-американской интеллектуальной традиции и был заимствован российской теорией. Культурологические основы биоморфизма были заложены работами таких исследователей, как Е. В. Байкова [2011], А. В. Стрижак и Н. Ю. Казакова [2020], посвященные вопросам образного моделирования, изучению системы биоморфных моделей и антропоморфных паттернов. Байкова в своей монографии разрабатывает авторскую концепцию биоморфизма как системы образного моделирования в культуре [Байкова 2011: 3].

Термин *биомиметика* был введен американским биофизиком Отто Х. Шмиттом примерно в 1950 г. Проводя исследование для докторской диссертации, ученый уделял особое внимание изучению нервной системы осьминога. Он был увлечен идеей создания вдохновленной биологией электрической схемы, которая могла бы применяться в медицинской инженерии. Шмитт провел многочисленные эксперименты, чтобы понять, как работает нервная система осьминога и как можно использовать ее принципы в создании новых медико-инженерных изобретений. В результате он разработал концепцию биомиметики, которая стала основой для новой междисциплинарной области [Jacobs 2014: 2]. Биомиметический дизайн не был известен в широких кругах вплоть до 1970 г., когда зоолог Вернер Нахтигаль начал популяризировать биомиметику в европейских странах, как научный метод. В написанной им в соавторстве книге «Биомиметика в архитектуре и дизайне: Природа — аналогии — технологии» принципы биомиметического проектирования рассматриваются в контексте архитектурного дизайна [Pohl, Nachtigall 2015]. Биомиметика фокусируется на изучении природных систем, структур и процессов с целью их применения для решения инженерных и научных задач.

Термин *биомимикрия*, введенный в 1980 г., решает социальные, экологические и экономические задачи [Benyus 1997; Hayes et al. 2020; Pedersen Zari 2019]. В биомимикрии важную роль играет создание разумных и творческих решений с целью развития устойчивой окружающей среды, в биомиметике акцент делается на развитие технологий.

Уильям Майерс отмечает, что за последние двадцать лет произошла эволюция: «Биодизайн идет дальше, чем другие вдохновленные биологией подходы к проектированию и производству. В отличие от биомимикрии и расплывчатого “экологического дизайна”, биодизайн подразумевает ис-

пользование живых организмов в качестве основных компонентов продуктов, изменяющих границы между естественной и созданной человеком средой» [Myers 2012: 8]. Брейер и Мигайру утверждают, что «произошла глубокая трансформация самой концепции природы, которая теперь неотделима от технического и технологического производства» [Migayrou 2013: 11]. В биодизайне, в отличие от биовдохновленного дизайна и биомимикрии, живые организмы выполняют роль дизайнера. В этом случае живой компонент не только выступает материалом, но и способен действовать, а также влиять на функционирование объекта. Например, для получения энергии используются микроводоросли, которые обитают в водной среде и могут фотосинтезировать, поглощая углекислый газ. Нина Вильямс и Кэрол Колле характеризуют подобные практики как «взлом жизни» [Williams, Collet 2020: 25].

Наиболее распространенное значение термина *биодизайн* в настоящее время относится к внедрению жизни в процесс разработки продукта [Myers 2012: 8]. Это может произойти на ранних стадиях работы с живым организмом путем выбора биологического сырья растительного, животного или микробного происхождения. В этом случае сырье не производится, а выращивается или культивируется. Это наиболее широко используемый способ применения живого организма в биодизайне. Пример — биодизайнерский проект «Fur_tilize», разработанный междисциплинарным дизайнером Дарьей Цапенко в сотрудничестве с микробиологом Ханом Вёстеном из Утрехтского университета. Проект отражает видение будущего, в котором одежда не является статичной, а растет и трансформируется. Дизайнер создала многоступенчатый план выращивания живых организмов на одежде. Штаммы грибов засеивали в коврики из конопляного волокна, которые размещали на поверхности плащей, по форме напоминающих кимоно, и поливали несколько раз в день; в результате на плащах вырастали съедобные плодовые тела грибов. На следующих этапах поверхность засеивалась бобовыми и иными культурами. Эти плащи, созданные в лаборатории, представляют собой гипотетический прототип одежды, проходящей несколько этапов роста, в результате которых производятся материал и продукты питания.

Процесс проектирования, который в XX в. был заиклен на предварительном определении формы, дизайнер и эколог из Массачусетского технологического института Нери Оксман предлагает заменить на схему, когда форма вытекает из материального процесса и стимулов окружающей среды. Таковы, например, материалы, которые могут, взаимодействуя с физической средой, реагировать на световое, тепловое и другие виды излучения. Оксман говорит об «экологии материалов», рассматривая последние как живые [Smith et al. 2020]. По ее мнению, созданные человеком материалы будут сочетать выращенное сырье с сырьем, изготовленным при помощи одновременно природных и синтетических технологий. Взаимоотношения между материалами, людьми и организмами в мире природы будут характеризоваться полной синергией.

Таким образом, в рамках нового материализма Нери Оксман, материя рассматривается как одушевленная, в отличие от неоматериализма. В последнем случае *нео* отсылает к поствиталистскому положению, согласно которому то, что одушевляет материю, объясняется с помощью теоретической физики, а не приписывается духу или сущности. Как объясняют Дианна Коул и Саманта Фрост, неоматериализм стремится дать понимание имманентной способности материи действовать и преобразовывать, не прибегая к понятиям внутреннего духа или сущности, которые были ключевыми для витализма. Неоматериалисты выдвигают важную идею о том, что материя является активной силой в создании миров и опыта, но они не трансформируют эту идею в систему этики и тем самым обходят дуализм природы и культуры, организмов и машин. Напротив, Нери Оксман в рамках своей концепции старается прийти к «социальным преобразованиям». Как она говорила в своей программной речи, «...это значит спросить, как мы можем помочь материалу быть тем, чем он хочет быть. И как мы можем учитывать его свойства» [Fisch 2017: 14]. Она предлагает открытые и бесконечные взаимосвязи с другими существами и системами, при этом подчеркивает, что это не совсем новый подход, а скорее концептуальная траектория, уходящая корнями в середину XIX в., когда немецкий архитектор и художественный критик Готфрид Земпер написал «Четыре элемента строительного искусства» (1851), а Чарльз Дарвин — «Происхождение видов» (1859). Форма следует за живым организмом, а дизайнер становится не создателем формы, а руководителем биологического материала и инициатором систем. Идея производства заменяется идеей выращивания. Попытка дизайнеров работать с биологией сигнализирует о намерении сделать эти циклы как можно более экологически и социально здоровыми. В конце концов биология работает гораздо эффективнее и результативнее, чем большинство механических или промышленных процессов.

Популярной практикой является разработка текстильного дизайна и дизайна обуви с помощью грибного мицелия. Дизайнеры используют его в качестве преобразующего и связывающего агента для создания ткани, которую можно легко восстановить при повреждении и без труда утилизировать, не засоряя окружающую среду; при утилизации одежда из грибного мицелия становится питательной средой для роста других живых организмов. Такие продукты уже широко представлены на рынке. В меньшей степени на рынок внедрена созданная на основе мицелия продовольственная продукция, при этом компании по всему миру предлагают мицелиевое земледелие и создают продукты на основе грибов. Например, нью-йоркская студия *Living* в сотрудничестве с Утрехтским университетом разработала новый продукт питания из грибов, выращенных на пластиковых отходах, разлагаемых грибами, а также кулинарные инструменты для его употребления и прототип для его выращивания — «*Fungi Mutarium*». Грибы выращиваются на специально разработанных формах агар-агара — заменителя желатина на основе морских водорослей, кото-

рые, смешиваясь с крахмалом и сахаром, служат питательной основой для грибов. Это прототип устройства, которое в настоящее время не является коммерчески доступным [Myers 2022: 61]. Данный проект показывает, что производство продуктов питания может быть изменено и что необходимы новые технологии для ведения сельского хозяйства, в том числе в экстремальных условиях окружающей среды.

Особенно остро эта проблема стала очевидна в свете геополитического кризиса последних лет, который привел к росту цен на продукты и потребительские товары. Кроме того, многие страны обеспокоены поиском новых источников энергии. В таких условиях биодизайн, который работает над проблемой легкодоступной, возобновляемой и недорогой энергии, приобретает все больший интерес. Голландская компания *Officina Corpuscoli* и дизайнер Маурицио Монтальти в рамках проекта «*System Synthetics*» исследуют возможности производства биотоплива из разлагающихся пластиковых отходов [Myers 2022: 48]. Его студия предлагает создание нового продукта в результате сочетания свойств двух разных грибковых организмов: способности гниющего древесного гриба эффективно разлагать жесткие синтетические соединения и способности дрожжей ферментировать полученную биомассу. Дизайнеру удастся производить спирт и биотопливо, которое рассматривается как ценный энергоисточник. Проект предлагает решение двух острых современных проблем: утилизацию продуктов с коротким сроком годности, изготовленных из токсичных материалов, и все более насущную потребность в возобновляемой энергии.

Дизайнеры, думающие о производственных системах, считают себя прежде всего партнерами организмов, с которыми работают и на которые разработанные ими продукты могут повлиять. Глядя на процесс создания продукта, биодизайнеры превращают потоки отходов в сырье для следующего цикла.

Менее распространена практика биодизайна, при которой живые организмы не просто представляют собой материал, а способны действовать и влиять на функционирование объекта. Таковы, например, лампы, созданные на основе светящихся организмов. Биолуминесценция организмов и растений — одна из наиболее интересных областей биодизайна. Многие компании, в том числе *Philips*, занимается разработкой осветляющих растворов, в состав которых входят микроорганизмы. Иметь «живую лампу» — значит заботиться о маленькой экосистеме микроорганизмов или водорослей, которые дают свет в обмен на уход за ними. Такие продукты изменяют традиционную парадигму, согласно которой для освещения окружающей среды достаточно управлять выключателем [Karana et al. 2020: 7].

Внедрение живых организмов в дизайн и архитектуру часто воспринимается как научно-фантастическая идея, однако мы видим, как эта технология становится все более доступной и осуществимой. Тем не менее основная проблема — страх общества перед биологией. Например, Мар-

ко Полетто отмечает укоренившееся представление о том, что бактерии и микроорганизмы как таковые опасны и должны быть удалены из городской среды [Poletto 2018]. Но они — часть нашего мира. Поэтому важная миссия состоит в том, чтобы изменить мышление не только обывателей, но и представителей законодательной власти, которые иногда мешают биодизайнерам приступить к разработке нового продукта.

В рамках биодизайна биологические системы часто сочетаются с передовыми цифровыми инструментами, которые способствуют общению и сотрудничеству между живыми организмами и человеком. Так, в проекте Майкла Седбона «Эксперименты в области биоалгоритмической политики» бактерии показаны как активные участники экосистемы, обладающие собственными волей и интересами. Седбон объединил два биореактора, наполненных фотосинтезирующими бактериями, которые могут получать свет, необходимый для их роста, и вырабатывать кислород. Доступ к общему источнику света предоставлялся после производства кислорода. В этом помогали самообучающиеся алгоритмы, которые тестировали рыночные стратегии конкуренции и сотрудничества двух бактериальных культур [CMD n. d.]. Проект демонстрирует взаимодействие нечеловеческих агентов — алгоритмов и нейронных сетей, — которые помогают в поиске равновесия двух бактериальных экосистем через сотрудничество и конкуренцию. Эти две экосистемы становятся элементами единого киборга, сочетающего в себе органическое и неорганическое. Здесь вполне уместно привести аргумент представителей неоматериализма Дж. Беннетт [Bennett 2004] и Р. Брайдотти [Braidotti 2013] о том, что материя, в данном случае бактерии, обладает собственной движущей силой, способной размножаться и участвовать в рыночных отношениях. Однако Седбонд подвергает сомнению мысль о признании нас всего лишь участниками, а не хозяевами онтологической системы, и, напротив, показывает сложные запутанные отношения машины, природы и человека, что близко к концепции Нери Оксман.

Биоинтегрированный подход заметно контрастирует с моделью, которая была характерна для XX в., когда природа воспринималась как фон, а основополагающим был принцип «господства над природой» Фрэнсиса Бэкона, считавшего, что природа покоряется лишь тому, кто сам подчиняется ей, а те, кто не может повиноваться природе, не могут и повелевать ею. Более того, сегодня неактуальна и обозначенная Жанин Бенюс структура ученичества перед природой с ее четкой иерархией. Нери Оксман, выступая на саммите по биомимикрии, предложила концепцию, основанную на восприятии природы не просто как модели для подражания, но как «вычислительной и производственной платформы» [Fisch 2017: 16]. Оксман не разделяет природу и технологию. Что было бы, если бы биология повторила технологию? Исследовательница рекомендует представить себе обратные отношения, когда биология повторяет технологию, которые биомимикрия должна полностью отвергнуть. Она рассматривает природу не как авторитетную схему отношений, которой нужно следовать, а

скорее как экологию материальных итераций, с помощью которых можно мыслить. Новая экологическая парадигма дополняет нематериалистический подход взаимодействия с органическими материалами, предполагая новый способ осмысления природы и технологии.

Заключение

Пути современного дизайна и его гибридизация с биологическими науками представляют собой интересный сценарий с множеством вариантов развития. Тем не менее этот междисциплинарный подход выявляет трудности с преобразованием инноваций в осязаемые результаты. Большинство проектов, разработанных дизайнерами совместно с учеными-биологами, остаются в основном в нишевых контекстах, которые представлены публикациями, выставками в галереях и музеях современного искусства [Chayaamor-Neil et al. 2024: 26]. Прототипы продуктов по-прежнему трудно применить к реальному производству, следовательно, маловероятно быстро перенести в повседневную жизнь людей. Новая сфера требует расширения инфраструктуры и создания автоматизированного биопроектирования, развития крупномасштабных производственных мощностей, а также внедрения инструментов биомаркетинга [Ibid.: 27]. Такие ресурсы труднодоступны для частных компаний, не говоря уже о стартапах. Стартапы в области биодизайна обычно основаны на революционных идеях, однако они фокусируются только на продукте и не затрагивают рынок, конкурентов, пользователей и поставщиков. Более того, остается открытым вопрос масштабной реализации биопродуктов. Эксперты склонны считать: нет никаких сомнений в том, что такая реализация произойдет в будущем. Ведь сама природа как технология является самой масштабируемой технологией в мире. Вопрос лишь в том, как отрегулировать эти процессы. Стандартизация и производственные изменения были решающими для перехода от ремесла к промышленной революции; способность ученых изменять внутреннее функционирование клетки расширяет возможности дизайнеров и делает возможным переход от индустриального общества к биотехнологическому. Этот сдвиг может свидетельствовать о возвращении феномена многогранного творца, когда архитектор был одновременно ученым, а художник — инженером. Новая экологическая парадигма способна смягчить негативные последствия промышленной революции и помочь художникам и дизайнерам правильным образом реагировать на культурные сдвиги, которые мы еще пока не в состоянии описать.

Источники

CMD n. d. — [CMD: Experiments in Bio-Algorithmic-Politics] // Michael Sedbon: [A personas website]. URL: <https://michaelsedbon.com/CMD>.

Poletto 2018 — Urban microbiology is the key to building the future of our cities | Marco Poletto | TEDxBucharest // TEDx Talks: [Channel on YouTube]. 2018. Apr. 24. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=azD7YrIBUsQ>.

Biomorphic n. d. — Biomorphic // Tate Collection. [n. d.]. URL: <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/b/biomorphic>.

Литература

Байкова 2011 — Байкова Е. В. Биоморфизм как система образного моделирования в культуре: Дис. ... д-ра культурологии / Саратовский гос. тех. ун-т. Саратов, 2011.

Стрижак, Казакова 2020 — Стрижак А. В., Казакова Н. Ю. К вопросу о происхождении и использовании термина «биоморфизм» // Дизайн и технологии. № 78 (120). 2020. С. 14–21.

Шукурова б. д. — Шукурова А. Н. «Искусства и ремёсла» // Большая российская энциклопедия: [Электрон. версия]. URL: https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2022363.

Bennett 2004 — Bennett J. The force of things: Steps toward an ecology of matter // Political Theory. Vol. 32. No. 3. 2004. P. 347–372. <https://doi.org/10.1177/0090591703260853>.

Benyus 1997 — Benyus J. Biomimicry: Innovation inspired by nature. New York: Harper Collins Publishers, 1997.

Braidotti 2013 — Braidotti R. Posthuman humanities // European Educational Research Journal. Vol. 12. No. 1. 2013. P. 1–19. <https://doi.org/10.2304/eej.2013.12.1.1>.

Carson 1962 — Carson R. Silent spring. Boston: Houghton Mifflin, 1962.

Chayaamor-Heil et al. 2024 — Chayaamor-Heil N., Houette T., Demirci Ö., Badarnah L. The potential of co-designing with living organisms: Towards a new ecological paradigm in architecture // Sustainability. Vol. 16. No. 2. 2024. 673. <https://doi.org/10.3390/su16020673>.

Fayemi et al. 2014 — Fayemi P. E., Maranzana N., Aoussat A., Bersano G. Bio-inspired design characterisation and its links with problem solving tools // Proceedings of the 13th International Design Conference — Design 2014. May 19–22, 2014, Dubrovnik — Croatia. Vol. 1 / Ed. by D. Marjanov, M. Storga, N. Pavkovic, N. Bojcetic. Dubrovnik: Sveučilišna tiskara, 2014. P. 173–182.

Fisch 2017 — Fisch M. The nature of biomimicry: Toward a novel technological culture // Science, Technology, & Human Values. Vol. 42. No. 5. 2017. P. 795–821. <https://doi.org/10.1177/0162243916689599>.

Frosch, Gallopoulos 1989 — Frosch R. A., Gallopoulos N. E. Strategies for manufacturing // Scientific American. Vol. 261. No. 3. 1989. P. 144–152. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican0989-144>.

Fu et al. 2014 — Fu K., Moreno D., Yang M., Wood K. L. Bio-inspired design: An overview investigating open questions from the broader field of design-by-analogy // Journal of Mechanical Design. Vol. 136. No. 11. 2014. 111102. <https://doi.org/10.1115/1.4028289>.

Fuller, Kuromiya 1982 — Fuller R. B., Kuromiya K. Critical path. New York: St. Martin's Griffin, 1982.

Haddon 1914 — Haddon A. C. Evolution in art: As illustrated by the life-histories of designs. London: Walter Scott, 1914.

Hayes et al. 2020 — Hayes S., Desha C., Baumeister D. Learning from nature — biomimicry innovation to support infrastructure sustainability and resilience // Technological Forecasting and Social Change. Vol. 161. 2020. 120287. <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2020.120287>.

Jacobs 2014 — Jacobs S. Biomimetics: A simple foundation will lead to new insight about process // International Journal of Design & Nature and Ecodynamics. Vol. 9. No. 2. 2014. P. 83–94. <https://doi.org/10.2495/DNE-V9-N2-83-94>.

- Karana et al. 2020 — Karana E., Barati B., Giaccardi E. Living artefacts: Conceptualizing livingness as a material quality in everyday artefacts // *International Journal of Design*. Vol. 14. No. 3. 2020. P. 37–53.
- Migayrou 2013 — Migayrou F. Naturalizing architecture // *Naturaliser l'architecture = Naturalizing architecture* / Ed. by M. A. Brayer, F. Migayrou. Orleans: HYX, 2013. P. 38–59.
- Myers 2012 — Myers W. Bio design: Nature. Science. Creativity. New York: Thames and Hudson, 2012.
- Myers 2022 — Myers W. Emerging bioart and biodesign: [E-book] / With contributions from G. McDowall, R. Baaklini, X. van der Eijk. 2022. (Bio Art & Design Award). URL: <https://www.badaward.nl/assets/site/Emerging20Bioart202620Biodesign-gecompri-meerd.pdf>.
- Papanek 1971 — Papanek V. Design for the real world: Human ecology and social change. New York: Pantheon Books, 1971.
- Pedersen Zari 2019 — Pedersen Zari M. Regenerative urban design and ecosystem biomimicry. London: Routledge, 2019.
- Pohl, Nachtigall 2015 — Pohl G., Nachtigall W. Biomimetics for architecture & design: Nature — analogies — technology. Berlin: Springer, 2015.
- Smith et al. 2020 — Smith R. S. H., Bader C., Sharma S., Kolb D., Tang T. C., Hosny A., Moser F., Weaver J. C., Voigt C. A., Oxman N. Hybrid living materials: Digital design and fabrication of 3D multimaterial structures with programmable biohybrid surfaces // *Advanced Functional Materials*. Vol. 30. No. 7. P. 1–14. <https://doi.org/10.1002/adfm.201907401>.
- Williams, Collet 2020 — Williams N., Collet C. Biodesign and the allure of “grow-made” textiles: An interview with Carole Collet // *GeoHumanities*. Vol. 7. No. 1. 2020. P. 345–357. <https://doi.org/10.1080/2373566X.2020.1816141>.

References

- Baikova, E. V. (2011). *Biomorfizm kak sistema obraznogo modelirovaniia v kul'ture*. [Biomorphism as a system of figurative modeling in culture] (Dr. Sci. (Culture Studies) Diss., Saratov State Technical University). (In Russian).
- Bennett, J. (2004). The force of things: steps toward an ecology of matter. *Political Theory*, 32(3), 347–372. <https://doi.org/10.1177/0090591703260853>.
- Benyus, J. (1997). *Biomimicry: Innovation inspired by nature*. Harper Collins Publishers.
- Braidotti, R. (2013). Posthuman humanities. *European Educational Research Journal*, 12(1), 1–19. <https://doi.org/10.2304/eej.2013.12.1.1>.
- Carson, R. (1962). *Silent spring*. Boston: Houghton Mifflin.
- Chayaamor-Heil, N., Houette, T., Demirci, Ö., & Badarnah, L. (2024). The potential of co-designing with living organisms: Towards a new ecological paradigm in architecture. *Sustainability*, 16(2), 673. <https://doi.org/10.3390/sul16020673>.
- Fayemi, P. E., Maranzana, N., Aoussat, A., & Bersano, G. (2014). Bio-inspired design characterisation and its links with problem solving tools. In D. Marjanov, M. Storga, N. Pavkovic, & N. Bojcetic (Eds.). *Proceedings of the 13th International Design Conference — Design 2014. May 19–22, 2014, Dubrovnik — Croatia* (Vol. 1, pp. 173–182). Sveučilišna tiskara.
- Fisch, M. (2017). The nature of biomimicry: Toward a novel technological culture. *Science, Technology, & Human Values*, 42(5), 795–821. <https://doi.org/10.1177/0162243916689599>.
- Frosch, R. A., & Gallopoulos, N. E. (1989). Strategies for manufacturing. *Scientific American*, 261(3), 144–152. <https://doi.org/10.1038/scientificamerican0989-144>.

- Fu, K., Moreno, D., Yang, M., & Wood, K. L. (2014). Bio-inspired design: An overview investigating open questions from the broader field of design-by-analogy. *Journal of mechanical design*, 136(11), 111102. <https://doi.org/10.1115/1.4028289>.
- Fuller, R. B., & Kuromiya, K. (1989). *Critical path*. St. Martin's Griffin.
- Haddon, A. C. (1914). *Evolution in art: As illustrated by the life-histories of designs*. Walter Scott.
- Hayes, S., Desha C., & Baumeister, D. (2020). Learning from nature — biomimicry innovation to support infrastructure sustainability and resilience. *Technological Forecasting and Social Change*, 161, 120287. <https://doi.org/10.1016/j.techfore.2020.120287>.
- Jacobs, S. (2014). Biomimetics: A simple foundation will lead to new insight about process. *International Journal of Design & Nature and Ecodynamics*, 9(2), 83–94. <https://doi.org/10.2495/DNE-V9-N2-83-94>.
- Karana, E., Barati, B., & Giaccardi, E. (2012). Living artefacts: Conceptualizing livingness as a material quality in everyday artefacts. *International Journal of Design*, 14(3), 37–53.
- Migayrou, F. (2013). Naturalizing architecture. In M. A. Brayer & F. Migayrou (Eds.). *Naturaliser l'architecture = Naturalizing architecture* (pp. 38–59). HYG.
- Myers, W. (2012). *Bio design: Nature. Science. Creativity*. Thames and Hudson.
- Myers, W. (2022). *Emerging bioart and biodesign* (E-book, G. McDowall, R. Baaklini, & X. van der Eijk, Contributions). <https://www.badaward.nl/assets/site/Emerging20Bioart202620Biodesign-gecomprimeerd.pdf>.
- Papanek, V. (1971). *Design for the real world: Human ecology and social change*. Pantheon Books.
- Pedersen Zari, M. (2019). *Regenerative urban design and ecosystem biomimicry*. Routledge.
- Pohl, G., & Nachtigall, W. (2015). *Biomimetics for architecture & design: Nature — analogies — technology*. Springer.
- Shukurova, A. N. (n. d.). “Iskusstva i remesla” [Arts & Crafts]. *Bol'shaia rossiiskaia entsiklopediia*. https://old.bigenc.ru/fine_art/text/2022363. (In Russian).
- Smith, R. S. H., Bader, C., Sharma, S., Kolb, D., Tang, T. C., Hosny, A., Moser, F., Weaver, J. C., Voigt, C. A., & Oxman, N. (2020). Hybrid living materials: Digital design and fabrication of 3D multimaterial structures with programmable biohybrid surfaces. *Advanced Functional Materials*, 30(7), 1–14. <https://doi.org/10.1002/adfm.201907401>
- Strizhak, A. V., & Kazakova N. Yu. (2020). K voprosu o proiskhozhdenii i ispol'zovanii termina “biomorfizm” [To the question of the origin and use of the term “biomorphism”]. *Dizain i tekhnologii*, 78 (no. 120), 14–21. (In Russian).
- Williams, N., & Collet, C. (2020). Biodesign and the allure of “grow-made” textiles: An interview with Carole Collet. *GeoHumanities*, 7(1), 345–357. <https://doi.org/10.1080/2373566X.2020.1816141>.

Информация об авторе

Ольга Викторовна Дьяченкова
аспирантка, Аспирантская
школа по искусству и дизайну,
факультет креативных индустрий,
Национальный исследовательский
университет «Высшая
школа экономики»
Россия, 109028, Москва,
Покровский б-р, д. 11
✉ dyachenkovaolga@yandex.ru

Information about the author

Olga Viktorovna Dyachenkova
Post-Graduate Student, Doctoral School
of Arts and Design, Faculty of Creative
Industries, HSE University
Russia, 109028, Moscow, Pokrovsky
Boulevard, 11
✉ dyachenkovaolga@yandex.ru

А. Ю. Пронина

<http://orcid.org/0000-0002-3480-6155>

✉ chapterxvi@yandex.ru

Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики» (Россия, Москва)

ФОТОГРАФИКА В ДИЗАЙНЕ ОБЛОЖЕК МУЗЫКАЛЬНЫХ АЛЬБОМОВ 1970–2010-х ГОДОВ В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ АНДРЕ РУЙЕ

Аннотация. В статье рассматривается применение фотографии в графическом дизайне, раскрывается понятие фотографии как специального направления работы с фотографией. Показан возможный вариант выстраивания системы, по которой функционирует фотография в дизайне. Для анализа фотографии автор применяет метод экстраполяции, перенося идею французского искусствоведа Андре Руйе о четырех функциях фотографии на частный случай ее применения в графическом дизайне. Анализируется текст книги А. Руйе «Фотография: между документом и современным искусством». Автор рассматривает четыре функции, о которых пишет Руйе: фотография как документ, фотография как выражение, фотография как инструмент и фотография как художественный материал. Фотография как документ обнаруживает тесную связь с референтом, обозначает изображенное, находит частое применение в дизайн-проектах. Фотография как выражение наделяет изображение бóльшим смыслом, чем экфрастическое прочтение изображения, и используется для создания атмосферных образов со скрытыми смыслами и деталями. Фотография дает дизайнеру мощный инструментарий для конструирования новых образов. Фотография как художественный материал позволяет создавать дизайн-проекты, сопоставимые с произведениями искусства по глубине замысла и реализации. Каждая функция рассмотрена на примерах дизайна обложек музыкальных альбомов 1970–2010-х годов. По итогам исследования автор приходит к заключению, что предложенная Руйе концепция применима как к теории графического дизайна (для изучения созданных объектов), так и в качестве практического руководства для создания новых объектов графического дизайна.

Ключевые слова: фотография, фотографика, фотография в дизайне, документ, теория и история фотографии, история дизайна, музыкальный альбом, Андре Руйе, визуальные исследования

Для цитирования: Пронина А. Ю. Фотографика в дизайне обложек музыкальных альбомов 1970–2010-х годов в контексте идей Андре Руйе // Шаги / Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 164–187. EDN: PYQMYB.

Поступило 2 июня 2024 г.; принято 2 мая 2025 г.

A. Yu. Pronina

<http://orcid.org/0000-0002-3480-6155>

✉ chapterxvi@yandex.ru

HSE University (Russia, Moscow)

FOTOGRAFIKS IN COVER DESIGN OF MUSIC ALBUMS (1970s–2010s) IN THE CONTEXT OF ANDRÉ ROUILLÉ'S IDEAS

Abstract. The article discusses the practice of using photographs in graphic design and reveals the concept of fotografiks as a special approach to working with photography. The lack of extensive research in the field of fotografiks makes the study of photographs in design highly relevant. We demonstrate a process for defining a structure from different types of images and then building systems through which photography works in design and which can be used for practical purposes. To analyze fotografiks, the author uses the method of extrapolation: she transfers the idea of the French art critic André Rouillé about the four functions of photography to the special case of its use in graphic design. André Rouillé's book, *Photography: Between document and contemporary art*, is analyzed. The article examines and analyzes the four functions that Rouillé writes about: photography as document, photography as expression, photography as tool, and photography as material. Photography as a document reveals a close connection with the referent, denotes what is depicted, and is often used in design projects. Photography as expression is capable of imparting more meaning to an image than an ekphrastic reading of that image, and is used to create atmospheric images with hidden meanings and details. Photography as tool gives designers a powerful toolkit for constructing new images. Photography as material allows one to create design projects comparable to works of art in terms of the depth of their concept and implementation. Each of these functions is discussed using examples of music album cover design from the 1970s–2010s. Based on the results of the study, the author concludes that A. Rouillé's proposal to consider photography through its functions is applicable both in design theory, for the study of created works, and in practical applications in the field of graphic design.

Keywords: photography, fotografiks, photography in design, document, theory and history of photography, history of design, music album, André Rouillé, visual studies

To cite this article: Pronina, A. Yu. (2025). Fotografiks in cover design of music albums (1970s–2010s) in the context of André Rouillé's ideas. *Shagi / Steps*, 11(2), 164–187. EDN: PYQMYB. (In Russian).

Received June 2, 2024; accepted May 2, 2025

Введение

Фотografia широко применяется в дизайне. Ее используют для создания плакатов, обложек, визуализации идей, рекламы и продвижения товаров, но процесс выбора, способы применения и получения выразительных образов с помощью фотографии исследован в недостаточной мере, что делает необходимым изучение фотографии в дизайне как самостоятельного явления.

Изучение фотографии в дизайне — частный случай общей истории фотографии. Отличительными чертами фотографии в дизайне являются, во-первых, тесная связь с форматом носителя (обложка книги, квадратная обложка музыкального альбома, вертикальный формат экрана смартфона или узкий горизонтальный баннер на сайте); во-вторых, неразрывная связь с другими графическими элементами дизайна: шрифтом, другими фотографиями, графикой, фоном, цветом и обязательными коммерческими элементами, например, штрих-кодом. В-третьих, такие технологии производства фотографии и объектов дизайна, как цифровая съемка, компьютерная обработка, печать тиража в типографии, оказывают сильное влияние на воспроизводство фотографии и итоговый вид объекта графического дизайна.

Все вышеперечисленное позволяет говорить о существовании отдельной области фотографии, которая определяется как «фотография в дизайне», или «фотографика». Последним термином в дизайн-среде определяется проектная фотография, которую создают дизайнеры. Термин используется в работах отечественных исследователей дизайна Е. В. Черневич [1979: 18], А. Н. Лаврентьева [2015: 14–15] и др., а также зарубежных ученых, таких как теоретик дизайна Филипп Меггс [Carson, Meggs 1999: 6]. В данной статье мы продолжаем эту традицию и определяем фотографику как проектную фотографию в дизайне¹. Применение данного термина ограничено областью графического дизайна и используется в значении проектной фотографии, т. е. фотографии, взаимодействующей с другими частями дизайн-системы, такими как шрифт, формат носителя и др. Для фотографики могут быть использованы как готовые фотографии, так и созданные специально для проекта.

На сегодняшний день исследователи предлагают различные принципы систематизации фотографии [Степанов 2022: 148]; данный вопрос находится в актуальном дискурсивном поле. Но пока не представляется возможным сделать отсылки к однозначным подходам к работе с фото-материалом. Несмотря на то что в графическом дизайне фотография используется постоянно, отсутствует разработанная методология как создания фотографики, так и ее теоретического изучения. Именно поэтому мы обращаемся к методу экстраполяции, применяя к изучению фотографики подход, который сформулировал и подробно описал Андре Руйе [2014], — мы будем рассматривать фотографику через функции фотографии.

¹ Развернуто история термина *фотографика* рассматривается в статье автора [Пронина 2012].

Андре Руйе сформулировал четыре функции фотографии: 1) фотография как документ, 2) фотография как выражение, 3) фотография как инструмент и 4) фотография как материал. В статье мы детально проанализируем каждую функцию и рассмотрим, как в каждой из них фотография проявляет себя в объектах дизайна. Это позволяет увидеть, как принципы, разработанные для фотографии в общем, работают в прикладной области графического дизайна.

Кроме экстраполяции общей концепции Руйе на область практического дизайна мы используем классический формально-стилистический метод искусствоведения для описания и анализа работ дизайнеров, которые приводим в качестве примеров, а именно обложек музыкальных альбомов, созданных с использованием фотографии. Обложки подобраны таким образом, чтобы наглядно проиллюстрировать, как в дизайне реализуются принципы функций фотографии.

Отдельного внимания заслуживает связь изображения на обложке с музыкальным содержанием альбома. Содержание накладывает значительный отпечаток на смысл изображения и влияет на восприятие фотографии зрителем. Реальность, в которую вписана просто фотография, и та, в которую вписана фотография в рамках фотографии, различны. В последнем случае фотография приобретает иной характер и часто выступает в роли метафоры. В нашей статье вопрос о связи изображения на обложке с музыкальным содержанием альбома не рассматривается подробно, но учитывается при анализе.

Андре Руйе как исследователь

Андре Руйе (André Rouillé; 1947–2025) — французский искусствовед, теоретик и историк фотографии, арт-критик. Он является основателем (2002) и главным редактором французского портала об искусстве Paris-art.com. Кроме этого, А. Руйе — автор многочисленных критических эссе и исследований на тему истории фотографии и искусства. По мнению доктора социологии Софи Барро (Sophie Barreau), подход Руйе к изучению фотографии состоит в том, чтобы «поставить фотографию вверх ногами, т. е. начать с изображения и его контекста, чтобы прийти к различным процессам создания фотографии»² [Barreau 2007: 165]. Барро отмечает, что «Андре Руйе подходит к фотографии как к многообразной, меняющейся социальной практике и таким образом затрагивает ее историю и ее будущее» [Ibid.: 165].

В 2005 г. во Франции выходит книга А. Руйе «Фотография: Между документом и современным искусством» [Rouillé 2005]. В 2014 г. был опубликован ее русский перевод [Руйе 2014]. Это обширное исследование, которое, как отмечает в рецензии на книгу искусствовед О. В. Гавришина, представляет «объединение разных подходов — исторического и критического, разных исследовательских и интеллектуальных полей — культурной истории XIX в., исследований авангарда с ревизионистских позиций,

² Здесь и далее перевод с французского автора статьи.

актуальной художественной критики и практики — и составляет главную особенность и несомненную эвристическую ценность этой книги» [Гавришина 2015: 317]. В книге представлен взгляд Руйе на фотографию в контексте истории искусства с 1970-х годов по 2010 г. Ее автор разработал новую методологию изучения фотографии. Он мыслит фотографию всеобъемлюще, говорит о ее тотальности. Оптика его исследования связана с раскрытием функций фотографии; через призму функциональных задач он выстраивает и описывает развитие фотографии с момента изобретения до наших дней. В рамках созданной Руйе системы можно описать все существующее множество фотографий; любая фотография может быть классифицирована и наделена одной из четырех функций.

Значение фотографии, включенной в дизайн-проект, становится амбивалентным: с одной стороны, сохраняется функция фотографии; с другой стороны, она включена в структуру нового произведения искусства. В этот момент появляется фотографика.

Фотография как документ по А. Руйе

В период становления фотография воспринималась как объективный взгляд машины на мир. В этом подходе А. Руйе фиксирует тесную связь между изображением и референтом и обозначает три опорные точки, характеризующие фотографию как документ: фотографическая современность, фотографическая истина и функции документа.

Аспекты фотографической современности Руйе описывает с помощью понятия «видение». Он рассматривает способы и отношения видения, методы его осмысления, его модели и имманентность, которые анализирует с социальной и экономической точек зрения.

В XIX в. произошли изменения в понимании и восприятии времени. Фотография с ее большей по сравнению с графикой и живописью скоростью получения изображения отвечала запросам новой эпохи. Взгляд машины воспринимался как объективный по сравнению со взглядом художника, что придавало фотографии статус современного инструмента. Индустриальное ускорение требовало технологического прорыва в области тиражирования изображений, и фотография успешно решила эту задачу. В науке и искусстве превалировали рациональное мышление и желание инвентаризировать, описать и объяснить устройство мира. Фотография стала своевременным средством для ответа на этот запрос.

Фотографическая манера видеть и показывать вещи вступила в противоречие с существовавшей художественной традицией, что выдвинуло ее в авангард новых визуальных средств. В этой роли фотография воплотилась в трех практиках видения: пикторализм, «новое видение» и «новая вещественность». В процессе своего развития она «вышла на улицу» и сделала возможным исследование города и его жителей, что привело к появлению нового жанра — фоторепортажа.

Несмотря на то что Руйе много говорит о фотографии-документе, он в то же время отмечает, что имеет в виду ее рассмотрение с документальной стороны и тем самым поднимает вопрос фотографической истины. Он разворачивает доказательное поле, говоря о некорректности восприятия фотографии исключительно в качестве документа, и утверждает, что «по природе своей фотография не является документом; тем не менее каждое отдельное изображение обладает документальной ценностью...» [Руйе 2014: 21].

Согласно Руйе, проблема документальности сопрягается с понятиями «вера» и «истина». Он поднимает вопрос о невозможности полного соответствия фотографии своему референту, так как фотография зависит от ситуации, в которой она создается, от взгляда фотографа и других факторов. Руйе описывает создание фотографии-документа как регистрацию и запечатление, как трансформацию внешней среды и создание новой реальности. Также Руйе выделяет формальные признаки фотографической истины: четкость, прозрачность и моментальность. Далее в статье эти признаки будут рассмотрены подробнее.

Руйе выделяет несколько функций документа: архивирование, установление порядка, модернизация знания, иллюстрирование и информирование; все они проявляются в фотографической практике.

Как архив, фотография собирает и фиксирует события, факты и людей: это процесс механического накопления материала. Фотография без устали регистрирует все, что попадает в объектив; уменьшает, увеличивает или кадрирует реальное. Накопленный архив нужно систематизировать, а систематизация фотографии обусловлена действиями людей, таким образом, встают вопросы об отборе фотографий, об управлении вниманием зрителя, о формировании нового нарратива, обусловленного последовательностью фотографий.

Функция модернизации знания доверяет фотографии фиксацию неуловимых глазом вещей и событий: полета пули, макроскопического приближения, вида с высоты птичьего полета. Самая распространенная задача, которую решает фотография-документ, — иллюстрирование. Эта задача была локомотивом роста и распространения фотографии начиная с времени ее появления (фотоиллюстрации в журналах и книгах) и до наших дней (фотобанки и изображения в интернете).

Функция информирования имела колоссальное значение для «золотого периода» репортажной съемки (1930—1950-е). Для прессы фотография обладает большим значением: появление авторитетных фоторепортеров, мораль репортажа и связка фото с текстом, в отличие от иллюстрирования, позволили фотографии-документу через неуловимые детали дать зрителю более расширенное информационное поле, чем было ранее.

Но с течением времени документальная сущность фотографии подвергается критике, поскольку любая фотография оказывается субъективной, ведь она отражает личное мнение и авторский взгляд фотографа; эта субъективность со временем привела к кризису фотографии-документа.

Фотография на основе фотографии-документа

Как можно видеть, дизайнеры часто применяют в работе фотографию-документ. В большинстве случаев фотография имеет значение иллюстрации; будучи тесно связана с референтом, она отображает и обозначает его. Фотографию-документ используют для демонстрации товаров в каталогах, а также в рекламе. В этом случае фотография обозначает то, что на ней изображено, является изображением конкретного объекта, и ее задача — продемонстрировать его.

Для этой категории фотографий важна четкость. С самого начала фотография поражала своей возможностью фиксировать детали. Рисовальщик даже при большом желании быть точным все-таки делал художественные обобщения, а высокая четкость снимков стала синонимом достоверности.

В фотографии мы ценим ее моментальность как уникальную форму истины. Кроме скорости съемки, моментальность влияет на само изображение: уходит статическое позирование, появляется спонтанное, экспрессивное кадрирование, граница фотографии смещается. Документируя таким образом момент, фрагмент времени, фотография становится интересной для рассматривания, поэтому такие «пойманные моменты» часто используются в дизайне.



Ил. 1. Группа Blur. Обложка альбома «Parklife» (1994).
Фотограф: Боб Томас. Дизайн: студия Stylorouge

Fig. 1. Blur. Cover of album Parklife (1994). Photographer: Bob Thomas.
Design: studio Stylorouge

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/94761-Blur-Parklife/image/SW1hZ2U6MTU0NTM0MzE=>

В 1994 г. вышел альбом «Parklife» группы Blur (см. ил. 1). Для дизайна обложки музыканты выбрали готовую фотографию собачьих бегов из портфолио спортивного фотографа Боба Томаса. Музыканты объясни-

ли свой выбор тем, что морды собак на этом кадре выглядят смешно и безумно, что соответствует настроению альбома и характеру песен. Фотография доминирует над текстом, заполняя все пространство обложки, и даже название группы в виде ярких желтых букв, расположенное внизу, превращается в часть фотографии, в барьер, который намеревается перепрыгнуть один из псов.

Часто обложки музыкальных альбомов оформляются портретами исполнителей. Но фотографию на обложке альбома «Raising Sand» Роберта Планта и Элисон Краусс (2004; см. ил. 2) отличает то, что она сделана в характере lifestyle (повседневности). Зритель видит исполнителей в естественных, не постановочных позах. Внимание музыкантов привлекло что-то за кадром. Сцена хорошо продумана, нейтральный фон песчаной дюны не отвлекает от стройных силуэтов и рифмы в образах героев: их черная одежда, выющиеся волосы, улыбки создают гармоничное настроение. Перед нами фотография-документ, миг, выхваченный из потока времени. Но нам его достаточно, чтобы представить жизнь до и после него.



Ил. 2. Роберт Плант и Элисон Краусс. Обложка альбома «Raising Sand» (2004). Фотограф: Памела Спрингстин.

Фотограф группы: Русс Харрингтон.

Дизайнер и арт-директор: Стив Джаргенсмайер

Fig. 2. Robert Plant and Alison Krauss. Cover of album Raising Sand, 2004.

Photographer: Pamela Springsteen. Band photographer: Russ Harrington.

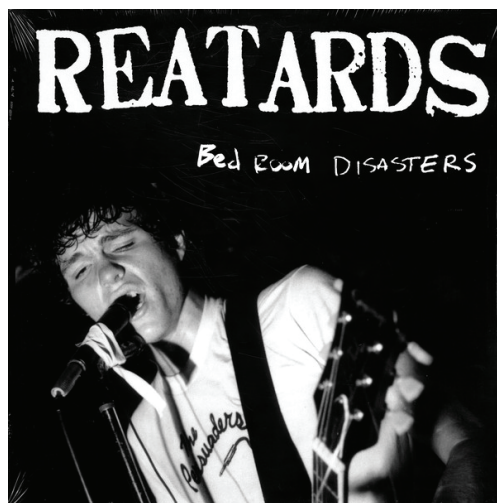
Designer and art director: Steve Jurgensmeyer

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/41031-Robert-Plant-Alison-Krauss-Raising-Sand/image/SW1hZ2U6MjQzNjI1MA==>

А. Руйе отмечает, что фотография-документ расцветает в эпоху репортажа. Способность одним кадром описать событие — искусство. Задача

таких кадров — вызывать в зрителе ощущение причастности, присутствия. Таким образом, мы видим, что фотография-документ — это не только каталожное изображение, но и изображение, которое эмоционально повествует о свершившемся моменте.

Для обложек музыкальных альбомов такие фотографии чаще всего создаются на концертах. Концерт — событие, в котором эмоциональный подъем музыканта и зрителя находится на максимальном пике. Концерты насыщены и эмоциональны. Важно поймать момент, уловить «истинность». Так, на обложке альбома «Bed Room Disasters» группы Reatards (2004; см. ил. 3) помещен портрет музыканта, сделанный во время концерта. Его лицо далеко от идеального портрета: глаза прищурены, лицо запечатлено в момент пения и от этого искажено. Тем не менее все эти детали в совокупности сообщают фотографии эмоциональное напряжение, которое усиливается диагональной композицией кадра в пространстве обложки.



Ил. 3. *Группа Reatards. Обложка альбома «Bed Room Disasters» (2004). Фотограф: Крис Андерсон, работает под псевдонимом Кандерсон*

Fig. 3. *Cover of Reatards's album Bed Room Disasters, 2004. Photographer: Chris Anderson, pseudonym Canderson*

URL: <https://www.discogs.com/ru/release/1236595-Reatards-Bed-Room-Disasters/image/SW1hZ2U6NDcxNzIyOA==>

Фотография как выражение по А. Руйе

Говоря о фоторепортаже, мы заходим на территорию фотографии-выражения, так как репортажная съемка наряду с ее объективностью, документальностью и способностью сообщить информацию стала давать оценку отображенным событиям. А. Руйе описывает этот процесс следу-

ющим образом: «После полутора веков почти безраздельного владычества документальной стороны фотографии (обозначим ее термином “фотография-документ”) в последнюю четверть XX века мы присутствовали при весьма отчетливом изменении тенденции: документ вступил в глубокий кризис, который выразился в расцвете “фотографии-выражения” — выразительной стороны фотографии, в течение долгого времени скрытой или отвергаемой» [Руйе 2014: 162].

Согласно Руйе, документальная фотография, как и фотография вообще, не может предоставлять зрителю достоверную информацию о реальности; она неравнозначна референту, «создает миры, позволяет им проявиться» [Руйе 2014: 11]. Он рассуждает о невозможности объективной истины, из чего делает вывод, что любое изображение есть фикция. По этому вопросу он вступает в полемику с Роланом Бартом, писавшим, что фотография — это предмет, которому предшествует существующий референт, который и отображается в фотографическом снимке [Барт 2011]. Андре Руйе критикует Барта за его возвеличивание референта и игнорирование значения самой фотографии и фотографического процесса. Ведь, по мнению Руйе, «вещь и фотография начинают друг на друга влиять» [Руйе 2014: 72, 81].

Таким образом, фотография из функционально невольного положения документа начинает «выражать», а не просто иллюстрировать [Руйе 2014: 194]. Фотография-выражение призвана выражать идею. Фотография выступает как обобщающий образ, символ, а не индекс, как в документе (термины *символ* и *индекс* используются здесь в понимании Чарльза Пирса [2011]). Автору важно найти образ. В кадре разворачивается драматургия действия, нарратив, появляется неочевидный на первый взгляд смысл.

Фотография на основе фотографии-выражения

Метафора — ключевой метод в создании дизайн-проектов и неисчерпаемый источник образов для дизайна. Промышленные дизайнеры вдохновляются органическими формами; фэшн-дизайнеры создают коллекции, вдохновленные природой; коммуникационные дизайнеры создают бренд-концепции, основанные на метафорическом понимании бренда. На метафоре строятся рекламные образы, которые через ассоциации говорят о дружбе, любви и иных человеческих ценностях.

Дизайнер может работать с изображениями, которые значат больше, чем то, что изображено в буквальном смысле. И выбор, и создание таких фотографий наделяют дизайн новыми смыслами и придают всему объекту, в нашем случае музыкальному альбому, большую глубину, чем фотография-документ.

Для альбома «El Camino» группы The Black Keys (1997; см. ил. 4) использовано фото автомобиля на парковке. *El camino* в переводе с испанского означает ‘дорога’, ‘путь’, и автомобиль выступает как символ дороги и движения. Кроме этого, сама модель авто выбрана не случайно, это машина, на которой группа ездила в свои первые туры.



Ил. 4. *Группа The Black Keys. Обложка альбома «El Camino» (1994)*

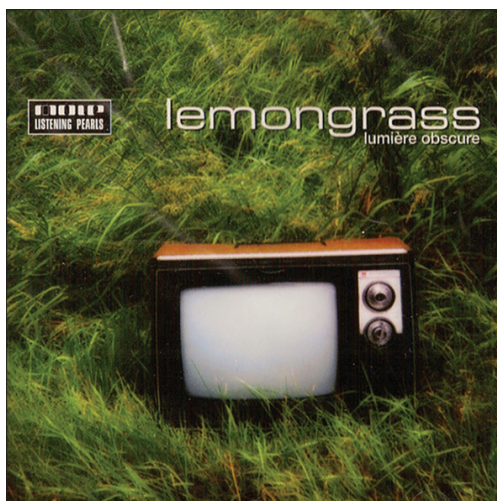
Fig. 4. *The Black Keys. Cover of album El Camino, 1994*

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/390739-The-Black-Keys-El-Camino/image/SW1hZ2U6NDA4MTM2MDE=>

Если фотография-документ — это преимущественно отобранные готовые снимки, то фотография-выражение — это, как правило, постановочная, спроектированная фотография. На обложке альбома «Lumiere obscure» 1999 г. немецкого исполнителя Роланда Восса (Roland Voss), работающего в проекте Lemongrass, размещена фотография, на которой в густой зеленой траве стоит выключенный телевизор (см. ил. 5). Соединение образа буйно растущей травы и обесточенного телевизора создают точку противостояния между природным и рукотворным, при этом телевизор утопает в растительности, таким образом заявлена победа природы над техногенным.

Двойной портрет на обложке альбома «Happiness» группы Hurts (2010; см. ил. 6) показывает на первый взгляд очень похожих между собою молодых мужчин, но при более пристальном взгляде мы замечаем разность их образов, и чем дольше мы будем рассматривать фотографию, тем больше деталей сможем обнаружить. Положение рук — на столе и под столом, одежда — костюм с двубортным пиджаком и рубашка с закатанными рукавами, фигуры освещены с разных сторон. Так постепенно, деталь за деталью складывается ощущение: несмотря на то что на снимке мы видим людей, сидящих за одним столом, на самом деле они противопоставлены друг другу, а сама ситуация, в которой они участвуют, похожа если не на вопрос, то на разговор неравных по положению людей. Как интерпретировать фотографию, которая иллюстрирует альбом под названием «Счастье»? Что может выражать черно-белый парный портрет: возможно, речь идет о необходимости отстаивать свое право на счастье? Или же это ме-

тафора небесного суда, на котором взвешивается человеческая жизнь со всеми ее взлетами и падениями?



Ил. 5. Проект Lemongrass. Обложка альбома «Lumière obscure» (1999)

Fig. 5. Lemongrass. Cover of album Lumière obscure, 1999

URL: <https://www.discogs.com/ru/release/2744-Lemongrass-Lumière-Obscure/image/SW1hZ2U6MzUxOTMzMg==>



Ил. 6. Группа Hurts. Обложка альбома «Happiness» (2010)

Fig. 6. Hurts. Cover of album Happiness, 2010

URL: <https://www.discogs.com/ru/release/2550098-Hurts-Happiness/image/SW1hZ2U6NjQ1NDUxOA==>

Фотография как инструмент по А. Руйе

В середине XIX — первой трети XX в. художники быстро взяли фотографию в арсенал своих инструментов. Создавались альбомы с фотографиями обнаженной натуры в стандартных позах. Художники, например Эжен Делакруа, сотрудничали с фотографами и создавали каталоги фотографий для своей работы, а некоторые живописцы, например Альфонс Муха, организовывали собственные фотоателье. Фотографию использовали в коллажах (дадаисты и сюрреалисты), для поиска новых композиционных ракурсов, точек и углов зрения (Ласло Мохой-Надь, Александр Родченко). Фотография стала исходным материалом, и через ее трансформацию создавались новые произведения; с фотографией работали как с инструментом; она попала в поле экспериментов, ее комбинировали и подвергали трансформациям, что позволяло создать новый, ранее не существовавший образ.

Фотография как инструмент дала художникам новые выразительные возможности. В 1920-е годы расцветает техника коллажа; художественным приемом становится использование фотофильтров. Разнообразные методы фотопечати дают толчок к работе с цветом и текстурой бумаги. Само существование негативного носителя на пленке открывает мир иррациональных образов. Так в фотографии был обнаружен большой творческий ресурс. Молодые художники в поисках творческих идей начинают ассимилировать возможности фотографии в искусство прежде всего через материалы.

По сравнению с фотографией-выражением фотография-инструмент работает с материальными признаками фотографии.

Фотографика на основе фотографии-инструмента

Разнообразные приемы фотографии можно разделить на две группы. В первом случае изображения обусловлены техническими возможностями камеры, техникой печати, типами пленок и т. п.; приемы второй группы работают с композицией, точкой зрения, ракурсом.

Технические особенности фотографии — неисчерпаемый художественный ресурс; каждый прием обладает своей визуальной силой и характером, и интересно наблюдать, с какой целью используются фотографии или результаты их обработки в дизайнерских проектах.

Обложка сингла группы Depeche Mode «Enjoy the Silence» (1990; см. ил. 7) оформлена изображением силуэта розы, выполненном в технике, имитирующей технику фотограммы — съемку без камеры. Это изображение отсылает нас к первым фотоотпечаткам У. Ф. Тальбота (1800–1877), к его экспериментам съемки без фотоаппарата, только с использованием светочувствительного материала и источника света, когда он запечатлевал формы растений. В бесцветном силуэте, данном нам в инверсии, обнаруживается нечто магическое, призрачное, печальное. Образ розы представляется нам готически романтизированным. Мы видим, как благодаря графике, которую, в отличие от фотореалистичного снимка, обретает изображение цветка, создается настроение и выстраивается эмоциональный образ.



Ил. 7. Группа Depeche Mode. Обложка сингла «Enjoy the Silence» (1990)

Fig. 7. Depeche Mode. Cover of single Enjoy the Silence, 1990

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/22019-Depeche-Mode-Enjoy-The-Silence/image/SW1hZ2U6NDQ5MDQ5NA==>

Фотография может быть напечатана в разных масштабах. Соединение разномасштабных изображений в одно, многократное повторение и спиралеобразное смещение стали приемами для создания обложки альбома «Split» группы The Groundhogs (1971; см. ил. 8). Несмотря на кажущуюся простоту, этот прием требовал нетривиальной технической реализации, так как дизайн создавался без применения компьютера, и в реальности автору обложки пришлось напечатать десять изображений с шагом в масштабе, вырезать окружности разного диаметра и собрать их в цельную динамичную композицию.

Частым приемом, который пришел из технической части фотопроцесса в дизайн, является использование фильтров. Фильтры могут тонировать, поляризовать, искажать и трансформировать изображение. Фильтры как дополнительная насадка на оптику были нужны аналоговой фотографии для создания искажений. В качестве художественного приема часто используется фильтр «калейдоскоп». Калейдоскоп довольно вариативен, он искажает картинку в зависимости от того, как организованы грани на стекле фильтра, а движение камеры относительно объекта влияет на итоговое преломление. Прием одновременно понятен и загадочен, он создает ощущение чего-то праздничного, подобного преломлению света в хрустале, но в то же время чего-то таинственного благодаря новым, дополнительным граням. В качестве примера можно привести оформление альбома музыканта Four Tet, вышедшего в рамках серии DJ-Kicks (см. ил. 9), где многократно повторенное в калейдоскопе лицо диджея создает темпо-ритмическую организацию пространства.



Ил. 8. Группа The Groundhogs. Обложка альбома «Split» (1971)

Fig. 8. The Groundhogs. Cover of album Split, 1971

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/101396-Groundhogs-Split/image/SW1hZ2U6MjIwMjIxNzk=>

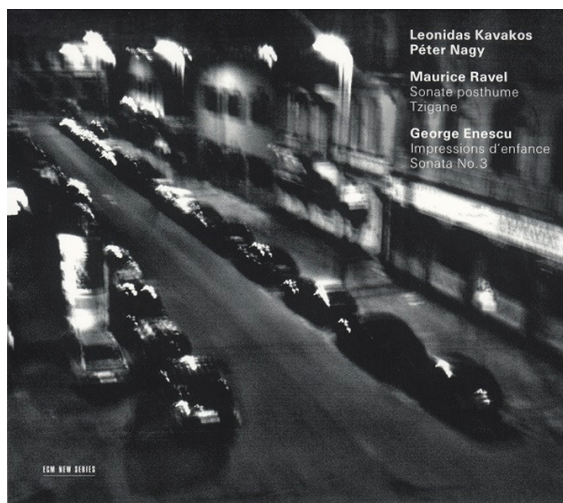


Ил. 9. Проект DJ Kicks. Обложка альбома треков от Four Tet (2006)

Fig. 9. DJ Kicks project. Cover of album of tracks by Four Tet, 2006

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/74149-Four-Tet-DJ-Kicks/image/SW1hZ2U6ODUyMTY1OTg=>

Художественными приемами часто становятся технические ошибки — например, фотографии с некорректно выставленным временем экспонирования, в том числе пересвеченные фотографии, в которых настолько много света, что детали теряются. Слишком долгая выдержка может стать источником размытых кадров, если работать без штатива и снимать с рук. Именно фотография со следами тремора была использована для оформления обложки совместного альбома греческого скрипача Леонидаса Кавакоса (Leonidas Kavakos) и пианиста Петера Надя (Péter Nagy), которые исполняют произведения Мориса Равеля и Джордже Энеску (2006; см. ил. 10). Изображение и способ съемки создают созвучное содержанию музыки настроение.



Ил. 10. Леонидас Кавакос (скрипка) и Петер Надь (фортепиано) исполняют Ж. М. Равеля и Дж. Энеску. Обложка альбома (2006)

Fig. 10. Leonidas Kavakos (violin) and Péter Nagy (piano) perform J. M. Ravel and G. Enescu. Cover of album, 2006

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/1053189-Leonidas-Kavakos-Péter-Nagy-2-Maurice-Ravel-George-Enescu-Maurice-Ravel-George-Enescu/image/SW1hZ2U6OTg1MDIxMQ==>

Фотография как художественный материал по А. Руйе

К концу XX в. фотография преодолевает подчиненные функции инструмента и носителя и начинает выступать как основная составляющая произведения [Руйе 2014: 410]. А. Руйе отмечает, что фотография как материал искусства является результатом серьезной работы художника.

Еще в работах немецких дадаистов 1920-х годов фотография выступает в роли художественного материала. Они использовали фотографию как элемент сложного визуального конструкта. Л. Мохой-Надь говорил о том, что работа с фотографией не сводится к творческому процессу съемки, но «трансформирует фотографический процесс съемки в свободную художественную активность» [Moholy-Nagy 1928: 152].

В работе художника с фотографией принципиальными становятся отношение фотографии к реальности и ее существование как презентации, т. е. отсылающей к себе самой и, в отличие от фотографии-документа или фотографии-впечатления, отсылающей к референту [Руйе 2014: 431].

В этом поле Руйе формулирует две идеи: во-первых, искусство-фотография наполняет фотографию смыслом и концепцией, во вторых, убеждение, согласно которому фотография — это не искусство, поскольку оно механистично, т. е. создано механическим аппаратом, нежизнеспособно.

Фотографика на основе «искусства-фотографии»

Несмотря на утилитарность, некоторые работы графического дизайнера наделены силой современного искусства: от дизайнера требуется не только техническое или художественно-композиционное решение, он должен мыслить и действовать как художник, иметь свое авторское видение. При создании таких работ дизайнер мыслит лист как художник, наряду с этим владея техникой съемки или глубоким пониманием возможностей материала. Воспринимая фотографию как художественный материал, дизайнер не перемещает фотографию на периферию своих произведений; напротив, фотография становится «искусством-фотографией».

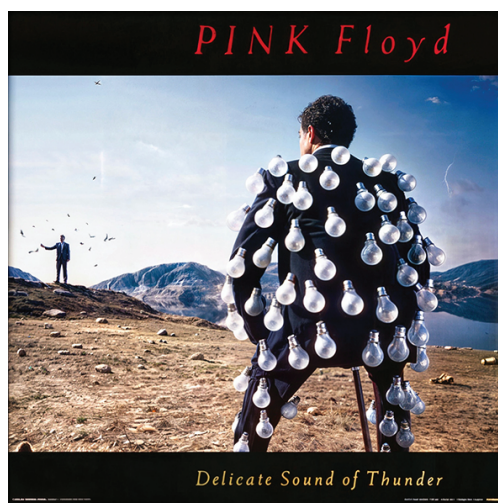
Первым автором-дизайнером, который интегрировал фотографию в дизайн-проекты, стал Ласло Мохой-Надь (1905—1946). Он радикально изменил вектор работы с фотографией в традициях Баухауса, работая с ее чистой ясной формой, и был одним из первых, кто системно изучал характерные свойства, присущие фотографии: мобильность, точку зрения, беспристрастное фиксирование реальности.

Далее мы приведем примеры обложек альбомов, оформление которых показывает использование фотографии как художественного материала. Их дизайнеры демонстрируют проектный подход к работе, обложка мыслится сразу в виде фотографии, и заранее предполагается ее дополнение графическими элементами, такими как текст, логотипы и др. Художник проектирует полный цикл производства фотографии: от идеи до конечного результата. Для ряда дизайнеров фотография стала способом создавать визуальные образы и конструировать свои творческие замыслы. Итоговое изображение на обложке альбома, плакате, книжной обложке или на страницах журнала неразрывно связано с его смыслом. Рассмотрим работы дизайнеров, которые самостоятельно создавали фотографию для дизайн-проектов.

Сторм Торгерсон (Storm Torgerson, 1944—2023) — британский фотограф и дизайнер, основатель дизайнерской студии Hipgnosis, основной специализацией которой стала разработка дизайна для обложек музыкальных альбомов. Торгерсон известен как автор большинства обложек группы Pink Floyd; он был близким другом участников группы и разделял идеи рок-н-ролла. В числе прочего он заявлял о способности рок-н-ролла быть глупым и сумасшедшим. Все работы, в том числе дизайн обложки альбома «Delicate Sound of Thunder» (1988), метафоричны. Сторм Торгерсон трепетно относится к деталям, каждый элемент его работ не случаен;

образ, метафора, игра со смыслами — то, что делает их столь завораживающими. Автор постоянно размышляет и в результате создает нереальные реальности, которые воплощают его идеи. Работы Торгерсона представляют яркий пример «искусства-фотографии» в дизайне.

«Delicate Sound of Thunder» — концертный альбом. С. Торгерсон поставил себе творческую задачу — показать на обложке альбома опыт посещения рок-концерта. Концерты Pink Floyd всегда отличались грандиозностью и эффектностью — квинтэссенцией светового и звукового шоу. Вдохновившись природой такого взаимодействия, Торгерсон на обложке для альбома разыграл сцену, в которой мистер Свет встречается мистера Звука (Mr Light meets Mr Sound) [Torgerson, Curzon 2007: 109], воплотив ее в виде фотографии (см. ил. 11), где изображены двое мужчин. Один из них стоит вдалеке на холме в окружении стаи птиц, а другой, в костюме, к которому прикреплены лампочки, повернулся спиной к зрителю. В этом кадре обнаруживаются отсылки к произведениям других жанров искусства: так, композиционно эта встреча организована в стилистике перестрелки из кинематографического вестерна, а пиджак с лампочками отсылает нас к «пиджаку-афродизиаку» Сальвадора Дали. Тем самым Торгерсон конструирует новый образ, опираясь на известные метафоры, и наполняет обложку альбома множеством смыслов.

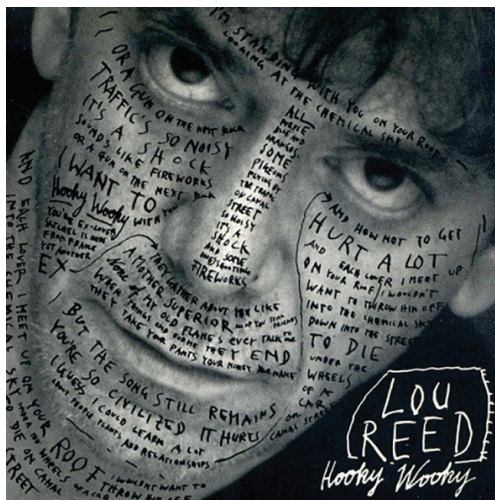


Ил. 11. Группа Pink Floyd. Обложка альбома «Delicate Sound of Thunder» (1988).
Дизайнер, фотограф: Сторм Торгерсон

Fig. 11. Pink Floyd. Cover of album Delicate Sound of Thunder, 1988.
Designer, photographer: Storm Torgerson

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/406702-Pink-Floyd-Delicate-Sound-Of-Thunder/image/SW1hZ2U6MTA4MzA5NDE=>

Стефан Загмайстер (Stefan Sagmeister, род. 1963) — австрийский дизайнер, живет и работает в США. Своим творческим кредо он видит создание дизайна, который затрагивает сердца людей, вызывает эмоции, что реализуется через разрушение границ и устоев. Характерными признаками работ С. Загмайстера являются темпераментность содержания и неожиданность в использовании художественных средств [Филь, Филь 2008: 158]. В отличие от Торгерсона, непосредственно снимавшего фото, для Загмайстера фотография является одним из инструментов, с которым он работает, при этом фотография в его работах может совмещаться с текстом, а финальная презентация проекта и идеи часто происходит посредством фотографии. В качестве примера можно привести ставший иконой графического дизайна плакат Загмайстера для его лекции в Детройте, который изображает собственное тело дизайнера с нацарапанной на нем текстом афиши (1999) или работу с эффектом анаглифа в дизайне обложки альбома группы Н. Р. Zinker «Mountains of Madness», где благодаря эффекту фильтра спокойная морда собаки, изображенная на обложке, в момент извлечения пластинки из конверта превращается в дикий оскал. На обложке альбома Лу Рида «Hooky Wooky» (1996) дизайнер стирает границы между фотографией и графикой, используя лицо в качестве основы для направления линий текста (см. ил. 12).



Ил. 12. Лу Рид. Обложка альбома «Hooky Wooky» (1996).
Дизайн буклета к альбому: Стефан Загмайстер

Fig. 12. Lou Reed. Cover of album Hooky Wooky, 1996.
Album booklet design: Stefan Sagmeister

URL: <https://www.discogs.com/ru/master/220864-Lou-Reed-Hooky-Wooky/image/SW1hZ2U6ODM3MzY5Ng==>

Стефан Загмайстер, кроме того, создал типографические инсталляции, текст на которых складывается во фразу «Tryin to Look Good Limits My Life» (Попытка выглядеть хорошо ограничивает мою жизнь) (2004). Это пять фотографий, на которых запечатлены части фразы, созданные с помощью скотча на заборе, гофрированной трубы, плавающей в бассейне, и собранные из веток кустарника [Roberts 2015: 270].

Дэвид Карсон (David Carson, род. 1954) — американский дизайнер, арт-директор; он считается пионером гранж-типографики в графическом дизайне. Вслед за Руди Вандерлансом и Зузанной Личко в 1990-е годы он начал действовать наперекор модернистским принципам работы с пространством журнальной полосы и произвел революцию в графическом дизайне [Хеллер, Чваст 2016: 264—265]. Особенно Карсон известен по работам с журналом альтернативной музыки «Ray Gun», с которым сотрудничал в 1992—1995 гг. Во многом появление анархических приемов в верстке, использовавшихся Карсоном, объясняется тотальным вступлением графического дизайна в цифровую эпоху.



Ил. 13. Обложка переизданных альбомов Джона Колтрейна 1963 г. (2018).
Дизайн обложки: Дэвид Карсон

Fig. 13. Cover of John Coltrane's '63 albums' reissue, 2018.
Cover design: David Carson

URL: <https://www.discogs.com/ru/release/12890602-John-Coltrane-1963-New-Directions/image/SW1hZ2U6NjY5MzY4NDE=>

Неразборчивость как художественный прием отличает его работу и со шрифтом, и с изображением. Изображение складывается из обрывков страниц журналов, цветных плашек, фрагментированной фотографии — все это необходимо дизайнеру для создания эмоционально заряженного визуального сообщения. Дэвид Карсон так говорит о себе: «Я большой сторонник эмоций в дизайне и сообщений, которые отправляются до

того, как кто-то начнет читать...» [Muller 2022: 409]. Источником для работ дизайнера в равной мере являются как снимки, опубликованные в журналах и т. п., так и его собственные фотографии. Примеры авторского стиля Карсона можно увидеть в оформлении обложек переизданий альбомов Джона Колтрейна (см. ил. 13–14).

Дэвид Карсон — автор трех книг о дизайне, из которых в контексте фотографии особенно интересна «Fotografiks» [Carson, Meggs 1999]. Книга сверстана самим автором и полностью состоит из сделанных им фотографий, сопровождаемых текстом. Читателя-зрителя на страницах встречают развороты, сверстанные в фирменной стилистике Карсона. Текст к книге написан американским теоретиком искусства, автором книг и статей по истории графического дизайна Филиппом Меггсом (Philip B. Meggs, 1942–2002). На титульной странице он отмечает, что фотографика (fotografiks) — это баланс между фотографией и дизайном, осуществляемый через графический образ, который появляется из содержания, а далее, на первом шмуцтитуле размещена фраза: «Или фотографика — это фотография с подходом графического дизайна» (Or Fotografiks Photography with a [graphic design] [sic!] attitude). Эту фразу можно понимать как говорящую о процессе поиска и проектирования фотографии для решения задач дизайна. Именно таков подход к работе с фотографией Д. Карсона.



Ил. 14. Обложка переизданных альбомов Джона Колтрейна 1963 г. (2018).
Дизайн групповой упаковки и буклета: Дэвид Карсон

Fig. 14. Cover of John Coltrane's '63 albums' reissue, 2018.
Group packaging and booklet design: David Carson

URL: <https://www.discogs.com/ru/release/12890602-John-Coltrane-1963-New-Directions/image/SW1hZ2U6NjY5MzY4NDE=>

Заключение

Мы рассмотрели примеры создания дизайна музыкальных альбомов с применением фотографии и смогли обнаружить, что все функции фотографии, сформулированные А. Руйе, реализуются в графическом дизайне. Фотография как документ характеризуется точностью, буквальностью и обозначает изображенный предмет. В дизайне эта функция находит применение в тех случаях, когда нужно подчеркнуть реальность события или предмета. Фотография как выражение используется, если нужно с помощью простых технических средств создать сложный многоплановый образ. Фотография как инструмент применяется для проектирования новой визуальной среды при помощи технических приемов и методов: в этом случае фотография перестает обозначать изображаемое и становится творческим инструментом, подобно краскам для художника. Фотография как художественный материал — максимально креативная функция, благодаря чему сама фотография становится объектом искусства. Как правило, над созданием таких фотографий работают художники и дизайнеры высокого уровня.

В результате проведенного сравнительного анализа было выявлено, что описанные Руйе функции существенно различаются в фотографии и фотографике: фотография в своих функциях эволюционировала, приобретая и аккумулируя их поэтапно, а фотографика, или фотография в дизайне, использует все функции фотографии одновременно.

Предлагаемая А. Руйе концепция функций фотографии может быть использована как метод дизайн-практики и стать основой методологии фотографикки и дизайн-проектирования.

Работая над материалом данной статьи, мы вновь убедились в гибкости и многофункциональности фотографии, в ее бескрайнем творческом потенциале и способности к трансформациям в зависимости от художественной концепции.

Литература

- Барт 2011 — *Барт Р.* Camera lucida: Комментарии к фотографии / Пер. с фр., послесл. и коммент. М. К. Рыклиной. М: ООО «Ад Маргинем Пресс», 2011.
- Гавришина 2015 — *Гавришина О.* Фотография: исследовательский ландшафт последней трети XX столетия (Рец. на кн.: *Руйе А.* Фотография: Между документом и современным искусством. СПб., 2014) // Новое литературное обозрение. 2015. № 6 (136). С. 317–320.
- Лаврентьев 2015 — *Лаврентьев А. Н.* Фотографика в системе образования дизайнера-графика // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. 2015. № 3. С. 14–28.
- Пирс 2011 — *Пирс Ч. С.* Что такое знак? / Пер. А. А. Аргамаковой под ред. Е. В. Борисова // Вестник Томского государственного университета. Сер. Философия. Социология. Политология. 2009. № 3 (7). С. 88–95.
- Пронина 2012 — *Пронина А. Ю.* Фотографика. История термина, его значение и местоположение в системе искусств // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда: Вестник МГХПА. 2012. № 4. С. 50–55.

- Руйе 2014 — Руйе А. Фотография: Между документом и современным искусством / Пер. с фр. М. Михайлова. СПб.: Клаудберри, 2014.
- Степанов 2022 — Степанов М. А. Воображение фотографии // Международный журнал исследований культуры. 2022. № 4 (49). С. 148–151. https://doi.org/10.52173/2079-1100_2022_4_148.
- Филь, Филь 2008 — Филь Ш., Филь П. Графический дизайн XXI века / Пер. с англ. И. М. Борисова. М.: Астрель, 2008.
- Хеллер, Чваст 2016 — Хеллер С., Чваст С. Эволюция графических стилей: От викторианской эпохи до нового века / Пер. с англ. И. Форонова. М.: Изд-во Студии Артемия Лебедева. 2016.
- Черневич 1979 — Черневич Е. В. Из истории графического дизайна // Советское фото. 1979. № 2. С. 18–19.
- Barreau 2007 — Barreau S. André Rouillé. *La photographie: Entre document et art contemporain*. Paris. Gallimard, coll. “Folio / Essais”, 2005, 704 pages: [Compte rendu] // *Ethnologie française*. Vol. 37. No. 1. 2007. P. 165–167.
- Carson, Meggs 1999 — Carson D. *Fotografiks: An equilibrium between photography and design through graphic expression that evolves from content* / Text by Ph. Meggs. Richmond: Gingko Press Inc., 1999.
- Moholy-Nagy 1928 — Moholy-Nagy L. *Photographie, mise en forme de la lumière* // Moholy-Nagy L. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie*. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1993. P. 152–153.
- Muller 2022 — Muller J. *The history of graphic design: 1890 — today*. Los Angeles: Taschen, 2022.
- Roberts 2015 — Roberts C. *Graphic design visionaries*. London: Laurence King, 2015.
- Rouillé 2005 — Rouillé A. *La photographie: Entre document et art contemporain*. Paris: Gallimard, 2005.
- Torgerson, Curzon 2007 — Torgerson S, Curzon P. *Mind over matter: The images of Pink Floyd*. London: Omnibus Press, 2007.

References

- Barreau, S. (2007). André Rouillé. *La photographie: Entre document et art contemporain*: [Review]. *Ethnologie française*, 37(1), 165–167.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire: Note sur la photographie*. Seuil.
- Carson, D. (1999). *Fotografiks: An equilibrium between photography and design through graphic expression that evolves from content* (Ph. Meggs, Text). Gingko Press Inc.
- Chernevich, E. V. (1979). Iz istorii graficheskogo dizaina [From the history of graphic design]. *Sovetskoe foto*, 1979(2), 18–19. (In Russian).
- Fiell, Ch. J., & Fiell, P. M. (2005). *Graphic design for the 21st century*. Taschen.
- Gavrishina, O. V. (2015). Fotografii: issledovatel'skii landshaft poslednei treti XX stoletia (Rets. na kn.: Ruie A. Fotografii: Mezhdru dokumentom i sovremennym iskusstvom) [Photography: Research landscape of the last third of the 20th century. SPb., 2014 (Review of Russian edition of Rouillé 2005)]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2015(6, no. 136), 317–320. (In Russian).
- Heller, S., & Chwast, S. (2011). *Graphic style: From Victorian to new century*. Harry N. Abrams.
- Houser, N., De Tienne, A., Eller, J. R., Lewis, A. C., Clark, C. L., & Davis, D. B. (Eds.) (1998). *The essential Peirce: Selected philosophical writings. Vol. 2. 1893–1913*. Indiana Univ. Press.

- Lavrent'ev, A. N. (2015). Fotografika v sisteme obrazovaniia dizainera-grafika [Fotographiks in the education system of graphic designers]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda: Vestnik MGKhPA*, 2015(3), 14–15. (In Russian).
- Moholy-Nagy, L. (1993). Photographie, mise en forme de la lumière. In L. Moholy-Nagy. *Peinture, photographie, film et autres écrits sur la photographie* (pp. 152–153). Jacqueline Chambon.
- Muller, J. (2022). *The history of graphic design: 1890 — today*. Taschen.
- Pronina, A. Iu. (2012). Fotografika. Istoriia termina, ego znachenie i mestopolozhenie v sisteme iskusstv [Fotographiks. History of the term, its meaning and place in the system of arts]. *Dekorativnoe iskusstvo i predmetno-prostranstvennaia sreda: Vestnik MGKhPA*, 2012(4), 50–55. (In Russian).
- Roberts, C. (2015). *Graphic design visionaries*. Laurence King.
- Rouillé, A. (2005). *La photographie: Entre document et art contemporain*. Gallimard.
- Stepanov, M. A. (2022). Voobrazhenie fotografii [Photography's imagination]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovani kul'tury*, 2022(4, no. 49), 148–151. https://doi.org/10.52173/2079-1100_2022_4_148. (In Russian).
- Torgerson, S, & Curzon, P. (2007). *Mind over matter: The images of Pink Floyd*. Omnibus Press.

Информация об авторе

Анастасия Юрьевна Пронина

преподаватель, Школа дизайна,
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа
экономики»
аспирантка, Аспирантская школа по
искусству и дизайну, Национальный
исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
Россия, 115054, Москва, ул. Малая
Пионерская, д. 12
✉ chapterxvi@yandex.ru

Information about the author

Anastasiya Yuryevna Pronina

Tutor, Art and Design School, HSE
University
Post-Graduate Student, Postgraduate
School of Art and Design, HSE
University
Russia, 115054, Moscow, Malaya
Pionerskaya Str., 12
✉ chapterxvi@yandex.ru

А. А. Плеханов

<https://orcid.org/0000-0001-6548-0402>
✉ plekhanov.art.alex@gmail.com

Университет Падуи
(Италия, Падуя)

ЕВЛАМПИЙ НАДЬКИН: ИСТОРИЯ И ПРОИСХОЖДЕНИЕ ГЛАВНОГО ПЕРСОНАЖА КОМИКС-СТРИПОВ 1920–1930-х гг.

Аннотация. Статья посвящена генезису одного из первых массово известных героев советского комикса, Евлампия Надькина, и его репрезентации в раннесоветских медиа. Анализируются материалы журналов и газет «Сатирикон», «Новый Сатирикон», «Смехач», «Бегемот», «Гудок» «Ленинские искры», а также дневников и воспоминаний 1900–1930-х годов. Показано, что художник-карикатурист Борис Антоновский в 1924–1925 гг. создал своего персонажа Евлампия Надькина на основе уже существующего и известного в ленинградской культурной среде персонажа дореволюционной сатирической журналистики Телеграфиста Надькина, который, в свою очередь, был создан главным редактором журнала «Сатирикон» Аркадием Аверченко благодаря графоманским стихам, пришедшим в редакцию журнала в конце 1900-х годов. Делается вывод о том, что данное сходство могло быть проигнорировано в советской историографии ввиду антисоветских политических воззрений Аверченко. Показан медийный путь персонажа, который в результате закрытия ленинградских сатирических журналов в 1933 г. появился в детской газете «Ленинские искры», трансформировавшись в сына Евлампия Надькина — Яшу Надькина. В этой газете комикс-стрипы, фельетоны, шутки и карикатуры с ним публиковались даже после смерти Бориса Антоновского в 1934 г., вплоть до 1941 г. В статье впервые обращается внимание на историю театральных и балетных воплощений Евлампия Надькина.

Ключевые слова: советский комикс, русский комикс, нэп, сатирические журналы, театр, балет, газеты для детей, журналистика, «Сатирикон», Аверченко, Антоновский

Благодарности. Автор выражает свою искреннюю благодарность Валерию Игоревичу Шубинскому за вдохновение, без которого данная статья никогда не была бы написана.

Для цитирования: Плеханов А. А. Евлампий Надькин: история и происхождение главного персонажа комикс-стрипов 1920–1930-х гг. // Шаги / Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 188–209. EDN: RZWKEQ.

Поступило 17 сентября 2024 г.; принято 26 апреля 2025 г.

A. A. Plekhanov

<https://orcid.org/0000-0001-6548-0402>
✉ plekhanov.art.alex@gmail.com

University of Padua
(Italia, Padua)

YEVlampy NADKIN: THE HISTORY AND ORIGIN OF THE MAIN COMIC STRIP CHARACTER OF THE 1920S–1930S

Abstract. The article is devoted to the study of the genesis of Yevlampy Nadkin, one of the first widely known heroes of Soviet comics, and his embodiment in early Soviet media. Utilizing materials from newspapers and magazines such as *Satyrikon*, *Novyi Satyrikon*, *Smekhash*, *Gudok*, *Begemot*, and *Leninskie iskry*, as well as diaries and memoirs from the early 1900s to the 1930s, the study reveals that the artist Boris Antonovsky created Yevlampy Nadkin in 1925. This figure was based on Telegraphist Nadkin, a pre-revolutionary character originally conceived by Arkady Averchenko for the satirical journal *Satyrikon*. The editorial staff of *Smekhash*, many of whom were former employees of *Satyrikon* and *Novyi Satyrikon*, supported Antonovsky's character, maintaining the biographical legend established by Averchenko. The similarity between the two figures may have been ignored in Soviet historiography due to Averchenko's anti-Soviet views. The article traces Nadkin's trajectory through the Soviet media during the 1920s and 1930s, illustrating how he migrated between publications amidst the centralization of Stalinist power. By 1933, Nadkin transformed into Yasha Nadkin in the children's newspaper *Leninskie iskry*, where he continued to appear in comic strips, feuilletons, jokes, and caricatures until 1941. Even after Boris Antonovsky's death in 1934, the character persisted in print. Additionally, the article highlights the theatrical and ballet adaptations of Yevlampy Nadkin for the first time.

Keywords: Soviet comics, Russian comics, NEP, satirical magazines, theater, ballet, children's newspapers, journalism, *Satyrikon*, Averchenko, Antonovsky

Acknowledgements. The author expresses his sincere gratitude to Valery Igorevich Shubinsky for the inspiration, without which this article would never have been written.

To cite this article: Plekhanov, A. A. (2025). Yevlampy Nadkin: The history and origin of the main comic strip character of the 1920s–1930s. *Shagi / Steps*, 11(2), 188–209. EDN: RZWKEQ. (In Russian).

Received September 17, 2024; accepted April 26, 2025

Введение

История отечественного комикса остается пока малоизученным направлением для исследований русской культуры, однако многообещающим и таящим в себе множество открытий. Перспективным в этом смысле является изучение конкретных персонажей комиксов. Если героям классических американских комиксов посвящены сотни научных монографий и тысячи статей, то отечественные комиксы того же временного периода остаются малоизученным явлением, известным разве что специалистам по литературе раннего СССР и советской карикатуре.

Период нэпа стал одним из наиболее продуктивных для советского комикса благодаря квазирыночной экономике и ограниченной свободе предпринимательства, способствовавших появлению множества иллюстрированных газет и журналов. На общесоветском фоне выделялся Петроград/Ленинград с его идущей с дореволюционных времен традицией иллюстрированных журналов, рабочие коллективы которых смогли пережить годы революции и Гражданской войны и вернуться к своей профессиональной деятельности. В этой среде рождается самый известный комикс-персонаж эпохи 1920–1930-х годов, знаковый атрибут сатирических ленинградских иллюстрированных газет и журналов — длинноносый и взъерошенный, неудачливый, но неунывающий обыватель Евлампий Карпович Надькин. Исследование данного персонажа представляется крайне важным для истории отечественного комикса по нескольким причинам.

Прежде всего комикс-стрипы о жизни Надькина и его семьи представляют собой настоящую энциклопедию жизни и выживания советского обывателя в постоянно меняющемся и неустроенном мире раннего Советского Союза. Он стал знаковым героем популярной культуры 1920-х, появляясь в творчестве поэтов и писателей этого периода. Характерно воспоминание о поэте-обэриуте Александре Введенском, который в ответ на вопрос: «А на кого ты хотел бы походить сегодня?» — ответил, что хотел бы быть похожим на Евлампия Надькина, «когда в морозную ночь где-нибудь на Невском беседует у костра с извозчиками или пьяными проститутками» (цит. по: [Шубинский 2008: 218]). Существует дискуссия о том, как именно и в каких эпизодах использовали комиксы о Надькине в своем творчестве Ильф и Петров [Вулис 1960: 149; Щеглов 2009: 259–260; 629]. Его имя неоднократно задействовалось в качестве литературной маски разными поэтами и писателями: Евгением Осиповичем Венским (псевдоним — *Пяткин*), Борисом Владимирович Жирковичем, более известным под псевдонимом *Иван Прутков*, и, возможно, Михаилом Михайловичем Зощенко [Македонская 1984: 61]. Наконец, Надькин как персонаж стал примером трансмедийного феномена. Комиксы о нем выходили в разных газетах и журналах, где над его приключениями работали разные художники и сценаристы. Таким образом, комикс о Надькине вышел за пределы не только авторства одного создателя, но и медийных границ, став важным элементом культурного контекста Ленинграда

1920–1930-х годов и даже, как будет показано далее, послужил основой для пьесы.

Несмотря все вышеперечисленное, до сих пор не было проведено полноценного анализа истоков и жизненного пути персонажа, и данная статья призвана ответить на несколько важных вопросов. Во-первых, будет уточнено время появления Евлампия Надькина, авторство и происхождение образа. Несмотря на то что персонаж становится массово известным только во второй половине 1920-х годов, его истоки следует искать на страницах дореволюционной печати. Во-вторых, будет очерчен его жизненный путь в советских медиа 1920–1930-х годов и уточнено время исчезновения из советской печати.

Для решения поставленной задачи были проанализированы журналы и газеты «Гудок», «Красная газета» «Ленинские искры», «Смехач», «Бегемот», «Современный театр», «Рабочий и театр», «Жизнь искусства» за 1920–1930-е годы, а также журнал «Сатирикон» за 1908–1914 гг. Кроме того, были привлечены дневниковые записи и воспоминания, касающиеся данного периода.

Комиксы как исторический источник

Изучение комиксов с исторической точки зрения позволяет рассматривать их как уникальный источник, сочетающий визуальные и текстовые элементы для передачи информации. Однако, несмотря на то что комиксы на протяжении более века являются неотъемлемой частью популярной культуры, их признание в качестве исторических источников произошло лишь в 1990-е годы (см.: [Scholz 1990]). После резонансных работ художника Арта Шпигельмана, посвященных теме Холокоста, комиксы начали рассматриваться как источник, имеющий потенциал для исторического исследования. Так, Офер Ашкенази и Якоб Диттмар отмечают, что комиксы, хотя они и не соответствуют традиционным канонам академической историографии, являются важным инструментом для передачи исторической информации. Авторы подчеркивают, что комиксы, претендующие на статус документального свидетельства, могут участвовать в академической дискуссии, используя источники и объясняя их происхождение для читателя, что позволяет им реконструировать исторические события и взаимодействовать с академической историографией [Ashkenazi, Dittmar 2019].

Хиллари Чут отмечает, что комиксы играют важную роль в визуализации историй, которые часто остаются незамеченными в традиционных медиа. Комикс дает возможность голосам маргинализированных групп быть услышанными и зафиксированными, даже если они игнорируются в официальных исторических источниках. Это делает их важным инструментом для представления альтернативных историй, основанных на личных переживаниях представителей социальных меньшинств, что позволяет расширить и обогатить исторический нарратив [Chute 2010]. Комикс способен включать в себя не только известные, но и скрытые недооценен-

ные моменты, такие как переживания отдельных людей или коллективов в периоды социальных и культурных изменений. Это делает его уникальным источником, поскольку он может отражать как широко известные события и явления, так и менее заметные, но не менее важные.

Бен Ландер акцентирует внимание на том, что комиксы могут предлагать альтернативные способы исторического повествования, используя визуальные элементы для передачи информации, которая часто теряется в традиционном текстовом формате. Комиксы вовлекают читателя в процесс интерпретации событий, поскольку требуют соучастия в достраивании пространства комикса, тем самым делая восприятие истории более интерактивным [Lander 2005: 116]. Это особенно важно в контексте исторической науки, где традиционные повествовательные структуры могут ограничивать представление о прошлом. Ландер указывает, что такие произведения, как «Маус» Арта Шпигельмана, используют графическую форму для критического осмысления исторической репрезентации, демонстрируя сложность и субъективность исторического нарратива о Холокосте [Ibid.: 114]. Таким образом, комиксы расширяют границы исторической науки, предлагая новые подходы к изучению и представлению прошлого.

Однако остаются трудности, связанные с архивированием и анализом этого материала; ограниченное институциональное признание комикса затрудняет его систематическое историческое исследование. Тем не менее растущий интерес к комиксам как части визуальной истории подчеркивает их значимость в изучении культурной памяти и историографии.

Рождение Евлампия Надькина

Анализируя существующие исследования, посвященные истории комикса в России, необходимо отметить, что в постсоветский период ни Евлампию Надькину, ни создателю его визуального образа, художнику Борису Антоновскому, не уделялось достаточного внимания. Можно зафиксировать лишь отдельные исследования, где Евлампий Надькин упоминается в контексте истории раннесоветского комикса [Боровский 2010: 266; Антанасиевич 2018: 42–43], при этом не лишённые фактологических неточностей. Советская художественная и литературная критика хотя и отдавала должное создателю визуального образа Надькина Борису Антоновскому, подававшемуся как «один из основоположников советской карикатуры» [Горина, Вольценбург 1970: 173 (ст. «Антоновский Борис Иванович»)], но оставалась весьма немногословной в отношении его персонажа как представителя не всегда партийно-выдержанных сатирических журналов эпохи нэпа. В биобиблиографическом словаре «Художники народов СССР» весьма сжато упоминается, что Антоновский создал «сатирический персонаж самодовольного Евлампия Надькина», и ошибочно указывается, что он впервые появился в детской газете «Ленинские искры» в 1924 г. [Там же], отсюда данная ошибка перекочевала и в другие работы [Штейнер 1990; Антанасиевич 2018: 42]. В статье о сатирической

прессе Г. А. Скороходова Евламий Надькин служит маркером плохого, обывательского и аполитичного юмора, создаваемого авторами журнала «Смехач», который, несмотря на попытки измениться, «так и не мог расстаться с привычными, но давно изжившими себя сюжетами и образами» [Скороходов 1968: 457]. Исследователи советской прессы С. И. Стыкалин и И. К. Кременская, создавшие важную мини-энциклопедию советской сатирической прессы, не раз отмечают Надькина как персонажа, появляющегося в разных журналах той эпохи, но в целом этот образ тонул в критике «Смехача» и его авторов, которым «недоставало подлинно высокой партийности, политической страстности в обличении недостатков» [Стыкалин, Кременская 1963: 302].

Подводя итог, можно сказать, что информация о происхождении Надькина остается весьма скудной и напрямую увязывается лишь с художником, мультипликатором и преподавателем Высшего художественно-технического института Борисом Ивановичем Антоновским. Как художник-карикатурист он начал свой путь в одесских газетах, впоследствии переехал в Петроград и стал художником знакового юмористического журнала Российской империи «Новый Сатирикон». Бориса Антоновского в числе первых можно причислить к пантеону лучших советских авторов комиксов 1920–1930-х годов. Особую роль в творческой жизни Антоновского занимал его любимый персонаж Евламий Карпович Надькин. О том, насколько он был важен для художника, говорит цитата из его автобиографии, напечатанной в «Бегемотнике» — шуточной энциклопедии журнала, вышедшей под его же редакцией: «Вообще — холост, но имею любимого сына Евл. Кар. Надькина» [Бегемотник 1928: 13].

Впервые персонаж, до степени смещения похожий на Евлампия Надькина, появился на рекламной страничке журнала «Смехач» за 1924 г. (№ 18). На ней изображен зазывала, который вынужден перекрикивать толпу читателей, не желающую услышать новость об увеличении количества номеров журнала и требующую полностраничной карикатуры (в ее роли иногда выступал 6–8-панельный комикс), традиционно появлявшейся на последних страницах журналов того времени: «Здесь, извините, 15-ая [sic!] страница, а не площадь для митинга. Здесь рисунку полагается быть, а не вам» [Б. А. 1924]. И хотя этот первый рисунок несколько грубоват, в нем уже появлялись характерные черты Надькина — длинный нос, зачесанные назад космы-«запятаые», иллюстрация подписана инициалами Б. А. (Борис Антоновский), поэтому с высокой долей уверенности можно сказать, что перед нами первая версия Евлампия Надькина (ил. 1). Однако все же это был неофициальный дебют его персонажа. Первое появление персонажа, где он предстает под своим «настоящим» именем, приходится на 1925 г.: в № 12 журнала «Смехач» появляется иллюстрированное объявление с его участием [Антоновский 1925a] (ил. 2), оно же в более пространной форме дублируется в майском № 111 газеты «Гудок», в издательстве которой изначально выходил «Смехач».

О ПРОИЗВОДИТЕЛЬНОСТИ

— Уважаемые граждане и уважаемые гражданки! Поставив себе целью повысить производительность...

— А что вы производите, товарищ?

— Он? Он шум производит. Тут люди по делу идут, а он взгромоздился на какие-то штуковины и орет.

— Граждане и гражданки! Насколько я понял, здесь поднят вопрос о том, что я произвожу. Позвольте сказать...

— Нет, товарищ, позвольте уж мне сказать! Что вы производите? Беспорядок вы производите—только и всего. Здесь, извините, 15-ая страница, а не площадь для митинга. Здесь рисунку полагается быть, а не вам. Чего вам здесь нужно?

— А то и нужно, что вы ничего не понимаете? Рисунку полагается быть... скажите, какой спец нашелся! А я, по-вашему, что?

— Вы?

— Да-с. Я-с. Не рисунок, по-вашему?

— Оно, конечно, рисунок...

— То-то, что конечно. А вы лезете. Дела не лаете договорить. Что-ж, по-вашему, меня здесь для забавы поставили? Даром место отняли? Ну?

— Да мы, товарищ, ничего...

— А если ничего, так слушайте, а не лезьте с репликами. Тоже, цинероны нашлись! Помолчать не могут! Да знаете-ли вы, вместо чего я здесь поставлен?

— Нет! Скажите!

— Вместо объявления.

— Чего??

— Объявления. О „Смехаче“.

— Не может быть!

— Факт.

— Так вы-бы, товарищ, так прямо и сказали. А то вы, вдруг, о производительности... Причем тут производительность?

— Значит, причем. Дали-бы договорить, так поняли-бы. Итак, уважаемые граждане и уважаемые гражданки, поставив себе целью повысить производительность, мы выпускаем в октябре, вместо двух номеров „Смехача“, — три.

— Ну?

— Честное слово!!

— Ура! Урра! Уррра!

— Эх, товарищ, и жалко-ж, что вы нарисованный...

— А в чем дело?

— Мы-бы вас, товарищ, качать стали!

— Качать меня не надо. Зря раскачаюсь. А вот что: раскачайтесь-ка сами да подпишитесь на „Смехач“: шесть гривен в месяц — без газеты „Гудок“, рупь пятнадцать — с „Гудком“.



Рис. Б. А.

СМЕХАЧ



СМЕХАЧ



СМЕХАЧ



СМЕХАЧ



Ил. 1. Первый прототипический образ Евлампия Надькина в журнале «Смехач» (1924, № 18)

Fig. 1. The first prototypical depiction of Yevlampy Nadkin in the magazine Smekhach (1924, no. 18)



Ил. 2. Объявление о подписке на журнал «Смехач» с участием Евлампия Надкина — первое появление персонажа («Смехач», 1925, № 12)

Fig. 2. Subscription advertisement for the magazine Smekhach featuring Yevlampy Nadkin — the character's first appearance (Smekhach, 1925, no. 12)

Разберем второе приветственное рекламное сообщение из «Гудка» более подробно. Помимо визуальной части, изображающей Евлампия Надкина, оно сопровождается выжимкой из интервью с ним:

...любовь к приключениям возникла у меня еще до рождения. И я весьма удивил свою мамашу, появившись на свет двумя месяцами раньше установленного срока. Я вообще не люблю медлить. Я также не чужд литературе: мои стихи неоднократно помещались в разных «почтовых ящиках». Теперь я не пишу стихов, я занят приключениями, и только в минуты отдыха читаю произведения других поэтов. Самый лучший журнал, это, конечно, — «Смехач» (цена — 60 коп. в месяц, для подписчиков «Гудка» — 50 к.). До скорого свидания на страницах «Смехача»! [Антоновский 1925b]¹.

¹ Орфография и пунктуация источников далее сохранены, за исключением особенностей орфографии до реформы 1918 г.

На самом рисованном объявлении, идентичном тому, что было опубликовано в журнале «Смехач», можно прочитать следующее:

Я, Евлампий Надькин, (настоящий) уведомляю своих читателей и почитателей, что вернувшись из-заграницы, возобновляю свои приключения на страницах журнала «СМЕХАЧ» [Там же].

Это объявление весьма примечательно тем, что помимо двух вполне понятных сообщений о стоимости подписки на журнал «Смехач» и представлении нового персонажа в нем заложено еще одно, предназначенное для искушенного читателя. В самоописании Надькина дается несколько важных фактов о его биографии, а именно: его стихи «неоднократно помещались в разных “почтовых ящиках”» (см. об этом далее), он возвращается из-за границы и любит читать произведения других поэтов. Все это отсылает нас к истинному происхождению Евлампия Надькина, не связанному с именем Антоновского, к настоящему мему дореволюционной сатирической печати — Телеграфисту Надькину.

Прежде чем перейти к исследованию биографии Телеграфиста, необходимо отметить, что цель, ради которой персонаж появляется в журнале, — это реклама самого издания. Таким образом, Надькин как герой комикса по своей функции идентичен персонажам классических американских газетных комикс-стрипов конца XIX — начала XX в. Он и его комикс-приключения являются способом поднять продажи журнала и увеличить его аудиторию.

Телеграфист Надькин

Как уже было сказано, художник Борис Антоновский начинает свой путь столичного карикатуриста в 1916 г. в журнале «Новый Сатирикон», где знакомится с обновленным после 1913 г. составом редакции, включая главного редактора, писателя-сатирика Аркадия Тимофеевича Аверченко. Именно он имел обыкновение публиковать ответы на присланные в журнал письма в разделе «Почтовый ящик», на который сделана отсылка в объявлении 1925 г., и он же фактически создал самостоятельного персонажа — Телеграфиста Надькина.

Надькин в разных амплуа трижды появляется на страницах «Сатирикона» в 1908–1909 гг. Все эти случаи приходятся на рубрику «Почтовый ящик “Сатирикона”», где публиковались ответы на письма, приходящие в редакцию журнала. В № 9 за 1908 г. мы видим наивное четверостишие, присланное из г. Двинска Витебской губернии неким Надькиным, которое сопровождается саркастическим замечанием Аверченко о том, что «нам лично нравятся два поэта: Сюлли-Прюдом и Надькин. Последний даже побойчей будет» [Почтовый ящик 1908a]. Через несколько месяцев в № 18 того же 1908 г. появляется упоминание о присланных в редакцию стихах (но без них самих), подписанных псевдонимом *Крестьянин*, но автор оказывается раскрыт и получает жесткую отповедь от Аверченко, пишущего, что он не «Крестьянин», а «Телеграфист Надькин» и его сти-

хи скверны, безграмотны и нелепы [Почтовый ящик 1908b]. В третьем письме адресант снова меняет маску и представляется как *Юный Шиллер*, однако он был вновь раскрыт, но, опять же, достиг своего. Его колоритное в своей посредственности стихотворение было напечатано в журнале, хотя и сопровождалось едкими замечаниями редактора [Почтовый ящик 1909]. Анализ авторства двух стихотворений, опубликованных в рубрике «Почтовый ящик» за 1908 и 1909 гг., может привести к двум возможным выводам. С одной стороны, стихи могут быть действительно написаны одним и тем же автором. Их сходство проявляется в общей стилистике и тематике. Оба текста обладают схожими чертами: высокопарным языком, чрезмерным пафосом и идеализацией образов, что характерно для ранних попыток литературного творчества, стремящихся к эффектности, но лишенных оригинальности. С другой стороны, в нашем распоряжении лишь два стихотворения общей длиной 12 строк, что не дает нам возможности сделать однозначные выводы. Поэтому есть вероятность, что перед нами два стихотворения разных авторов, которые Аверченко воспринял как работы одного.

Как бы то ни было, в 1910 г. Аверченко в своей театральной рецензии «Зимний буфф» рассказывает историю получения писем от Надькина. Согласно этому тексту, в редакцию «Сатирикона» была прислана толстая тетрадка со стихами, автор которых подписался как *Телеграфист Надькин*.

Замечательна эта рукопись была тем, что в ней, как солнце в капле воды, отразилось [sic!] тысяча других авторов — самых бездарных, самых напыщенно-пошлых, самых безграмотных — какой-то особой бакалейной безграмотностью... Если бы редактор напечатал эту замечательную рукопись — мир узнал бы: до какой пошлости, потрясающего убожества, кургузого пафоса, до какой глубины падения может дойти простая человеческая мысль, если ее переложить в такие, выстраданные неимоверными родильными муками стихи! [Аверченко 1910: 6].

История Надькина служит вступлением для рецензии на оперетту «Граф Люксембург», где Аверченко сравнивает автора постановки и игру актеров со стратегией Надькина, выдававшего себя за других людей.

Этот неизвестный поэт-графоман, подписавшийся однажды псевдонимом *Телеграфист Надькин*, настолько запал в душу Аверченко, что в 1914 г. в его авторском сборнике «О хороших, в сущности, людях» он посвящает ему отдельный рассказ — «Телеграфист Надькин» [Аверченко 1914]. Говоря сегодняшним языком, Аверченко высмеивает философскую гипотезу симуляции, состоящую в том, что окружающая действительность — это иллюзия, и чтобы она выглядела реалистично, некая программа подстраивается под его восприятие, формируя физические объекты, разум и сознание реципиента. Для этого Аверченко понадобилась фигура туповатого, но на сто процентов уверенного в своей интеллектуальной состоятельности и непогрешимости Надькина.

Вышесказанное позволяет сформулировать две версии происхождения фигуры Надькина. Первая заключается в том, что это действительно был поэт из провинциального города, который полюбился маститому редактору журнала своей поэзией, воспринимавшейся Аверченко по принципу «так плохо, что уже хорошо». Вторая версия предполагает, что перед нами мистификация со стороны Аверченко, который произвольно выхватил два стихотворения из писем в журнал и, обозначив их как работы Надькина, в дальнейшем придумал историю, изложенную в рецензии на «Зимний буфф». Обе версии имеют право на существование, но автор полагает, что версия тотальной фиктивности персонажа Надькина не выдерживает критики. Для мистификации неясны ее цель и аудитория; кроме того, стихи и ответы на них пришли с разницей более чем в год. Во втором письме мы не видим даже стихов «Надькина», а лишь язвительный комментарий Аверченко. Поэтому, на мой взгляд, перед нами скорее пример реального поэта, чьи посредственные стихи стали основой для создания персонажа Аверченко — глуповатого и самодовольного поэта-графомана.

Анализ корпуса дневников соответствующего периода показывает, что Телеграфист Надькин шагнул дальше внутриредакционной шутки и спустя годы после первого появления в «Сатириконе» остался характерным персонажем, через образ которого выражались важные мысли и идеи. Писатель Леонид Николаевич Андреев на страницах своего дневника в записи от 3 июня 1918 г., полной, как и большинство его записей послереволюционного периода, мрачных переживаний о потерянной родине, крушении общественных норм и нравственной системы координат, упоминает Телеграфиста Надькина как пример человека, неспособного к различению добра и зла, прекрасного и посредственного. Он является идеальным типом, с которым Андреев сравнивает своих родственников и друзей:

Поэт «телеграфист Надькин» ведь читал Пушкина и путем простого сравнения мог бы видеть, насколько его собственные вирши негодны, но он этого никогда не видит. Пушкин сам по себе, а он, Надькин, сам по себе; и выслушав со слезами повесть о герое, такой Надькин немедленно совершает свинство, и никак не может понять, почему это свинство? [Андреев 1994: 105–106].

Таким образом, художник Антоновский, пришедший в журнал «Сатирикон» в 1916 г., не мог не знать этого персонажа, который символически воплощал сонм графоманских стихов, приходивших в журнал. Можно с уверенностью утверждать, что Телеграфист Надькин, описанный Аркадием Аверченко, и Евлампий Надькин, вышедший из-под кисти Бориса Антоновского, представляют собой одного и того же персонажа. В описании любовно собраны все ключевые детали биографии Надькина — страсть к написанию стихов, отправляемых в «почтовые ящики» журналов, графоманское подражание великим поэтам и невольная эмиграция, произошедшая из-за распада империи, когда город Двинск оказался на территории Литовской Республики и в 1920 г. получил новое имя *Даугавпилс*.

Более того, коллектив журнала «Смехач» делает биографию Надькина предметом игры с читателем, как бы подзуживая интерес к этой персоне и потворствуя ему. В 1925 г. на протяжении нескольких номеров (№ 17–19) сюжет комиксов крутится вокруг сомнительности биографии Надькина. В первом журналисты со всей Европы требуют от него раскрыть его биографию, что он обещает сделать в следующем номере. Во втором Надькин рассказывает, как в детстве, будучи пионером, спас Петроград и отделения Госхалвы и Костромлеса от взбесившегося слона. На замечание сотрудников «Смехача» о том, что многих описываемых реалий, в том числе пионеров, в дореволюционный период не было, Надькин парирует: «Вы еще скажете, может-быть, что и Евлампия Надькина не было!!» [Антоновский, д'Актиль 1925a]. В третьем номере Надькин рассказывает о том, как его первую любовь, некую маркизу, во время путешествия в Африку съели местные жители. В конце этой истории Надькин на коленях просит редакцию «Смехача» прекратить требовать от него истории о его прошлом: «Не могу я больше! Окончательно заврался! Увольте меня от биографии! Дозвольте продолжать приключения!» [Антоновский, д'Актиль 1925b].

Наряду с этим авторы комиксов о Надькине продолжают придерживаться аверченковской биографической легенды. В № 13 номере «Смехача» за 1926 г. Надькин, «художник, литератор и композитор», впадает в панику после требования Общества драматических писателей и композиторов предоставить анкету, в которой должны быть указаны «социальное положение до октября 1917 г. и происхождение» и «род занятий и место службы при царизме, с февраля по октябрь 1917 г. и с октября 1917 г. по настоящее». Он предчувствует увольнение с работы, так как понимает, что будет вынужден сообщить о своем роде службы:

— Ах, товарищи — бубнит он: — чует мое сердце беду, будучи не пролетарского происхождения, а именно телеграфный чиновник при царизме!

Я, конечно, не такой замаранный, как граф Лев Толстой, но все-ж таки не рабочий от станка... Ах съмут, теперь меня, товарищи... [К бумажному кризису 1926].

В чем же причина того, что до сих пор не была замечена такая очевидная связь между персонажами, которые носят одинаковую фамилию? Ответ может крыться в личности создателя Телеграфиста Надькина, главреда «Сатирикона» и «Нового Сатирикона» Аркадия Аверченко, не принявшего Октябрьскую революцию, работавшего в годы Гражданской войны в журналах и газетах Белого движения, автора знаменитого сборника «Дюжина ножей в спину революции». Возможно, прямая связь между явно антисоветским писателем и создателем визуального образа Надькина — Антоновским — не акцентировалась, чтобы не компрометировать последнего. Ведь иначе получалось бы, что классик советской карикатуры Борис Антоновский и его читатели поддерживали персонажа, созданного явно контрреволюционным автором. Факты цензурирования истории, связанной с журналом «Новый Сатирикон», подтверждаются историей

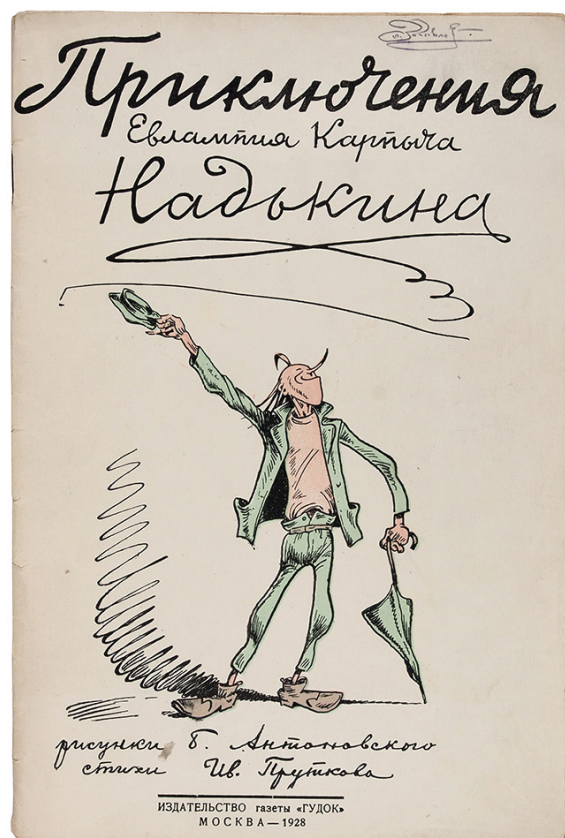
выхода в свет альбома «Смеется Антоновский». Изданный в 1963 г. в Ленинграде, он был возвращен на доработку как «монография, пестревшая упоминанием закрытых в свое время советской властью реакционных и аполитичных журналов. Особенно много места без конкретного анализа и критики было отведено журналу “Новый Сатирикон”» [Блюм 2005: 211]. Как отмечает А. В. Блюм, сведения о журнале в книге все же сохранились, но авторам пришлось вставить фразу о том, что «Новый Сатирикон» «опирался на идеологию либеральной буржуазии» [Там же]. В уже упоминавшейся статье Скороходова причины неудовлетворительной (с точки зрения советской власти) работы журнала «Смехач» заключались в том, что в ленинградских журналах продолжали работать сотрудники дореволюционных сатирических журналов — «бывшие сатириконцы и питомцы “Бича”», которые, по мнению советской власти, не были способны правильно разбираться в политической обстановке и нередко рассматривали события «с обывательской точки зрения» [Скороходов 1968: 448; 455].

Надькины в советской прессе и вокруг нее

В течение второй половины 1920-х — начале 1930-х годов Надькин с завидной регулярностью публикуется в журналах «Смехач», где в 1926—1927 гг. у него появляется жена Матильда Надькина и даже своя полоса в журнале — «Газета Надькина», эстетически подражающая знаковой ленинградской «Красной газете». Его изображение не единожды размещали на обложке журнала [Антоновский 1925с; 1927]. Также он зачастую упоминается как член редакционной коллегии, а когда нужно — как сокращенный в угоду оптимизации бывший сотрудник [Дела редакционные 1925]. Если автором комиксов о Надькине до 1933 г. практически всегда выступал Борис Антоновский, то за текстовую часть отвечали разные поэты и писатели-сатирики. Чаще всего авторами подписей к одностраничным стрипам были сатирики д’Акtilь (Анатолий Адольфович Френкель) и Иван Прутков (Борис Владимирович Жиркович), реже — Владимир Васильевич Воинов, Михаил Яковлевич Пустынин и Александр Матвеевич Флит. Большинство из них до революции, как и Антоновский, печатались в журналах «Сатирикон» и «Новый Сатирикон».

Журнал «Смехач» был по настоящему массовым изданием тех лет, его тираж в 1925 г. составлял 55—60 тыс. экз., а к концу 1928 г. вырос до 100—110 тыс. экз. В 1927 г. редакцией был предпринят интересный проект по стимулированию подписки на журнал: планировалось издать 12 иллюстрированных брошюр и рассылать их в качестве бесплатного приложения «Смехач на дому», которое рекламировалось как серия под редакцией Евлампия и Матильды Надькиных [Сенсационное сообщение 1927]. В рекламных объявлениях обещалось, что читатель найдет в этих брошюрах «правила для здоровья и поддержания жизни, разные заметки по хозяйству, сведения о всяческих чудесах, сообщения о нервных болезнях, о непромокаемом пальто, о путешествии под водой, а также всякие советы, как, например, составить порошок, от которого произойдет гром,

подобный пушечному выстрелу, как развести в квартире грибы, как развить в себе энергию, силу воли и музыкальные наклонности, как приготовить борщ со сметаной и без, а также историю происхождения сосисок и пр.» [Кто дольше 1927]. Как и многие другие проекты этого времени, данный не был реализован в полной мере: в результате в серии вышли лишь две брошюры «Развлечения на дому. Искусство развлечь себя и окружающих, без вреда для организма и без жалоб соседей» [Надькин 1928a], «Жилец-самоучка. Искусство жить в уплотненной квартире. Жилплощадь, как таковая, ее характер, флора и фауна: Лекции Евлампия Надкина, прочитанные им в Сорбонск[ом] ун[иверсите]те, Харитоньевск[ой] поликлинике, а также в картонажном заведении Матильды Надкиной» [Надькин 1928b] и не вошедшие в серию «Смехач на дому» «Приключения Евлампия Карпыча Надкина» [Антоновский, Прутков 1928] (см. ил. 3).



Ил. 3. Обложка книги «Приключения Евлампия Карпыча Надкина» (М.: Изд-во газеты «Гудок», 1928).

Рис. Б. Антоновского, стихи Ив. Пруткова

Fig. 3. Cover of The Adventures of Yevlampy Karpovich Nadkin (Moscow, published by the newspaper Gudok, 1928).
Illustration by B. Antonovskiy, poems by Iv. Prutkov

После закрытия «Смехача» в том же 1928 г. комиксы с участием Надькина начинают выходить в журнале «Бегемот» и газете «Пушка», издававшейся как приложение к «Бегемоту» и впоследствии преобразованной в журнал, а также в журнале «Ревизор». Интересный факт — появление в 1928 г. историй о Кондратии Катькине (его визуальный образ создал художник Константин Иванович Рудаков), свидетельствующее о популярности и узнаваемости Евлампия Надькина, образ которого мог быть без труда спародирован [Павлов, Радищев 1963: 29]. Известность Надькина выходит и за пределы «колыбели революции». Например, в 1926–1927 гг. он появился в ежемесячной сатирико-юмористической «Веселой газете» — приложении к газете «Брянский рабочий», — где выступает как ведущий собственной рубрики «Приключения Евлампия Надькина (Брянского)» [Стыкалин, Кременская 1963: 73].

В начале 1930-х годов параллельно с централизацией власти в руках И. В. Сталина количество сатирических журналов начинает сокращаться. Журнал «Смехач», несмотря на интерес к нему читателей и рост тиража, был закрыт по политическим мотивам. Такая же участь постигла журналы «Чудак», «Бегемот», «Пушка» и «Ревизор». Надькин на время пропадает из печати, чтобы в 1933 г. появиться в детской периодике. Борис Антоновский возрождает своего персонажа в лице его сына — Яши Надькина. Впервые он появляется в этом году в № 75 газеты «Ленинские искры» — главном советском ленинградском издании для детей [Антоновский 1933], точнее, в юмористическом приложении «Юмористический журнал пионера и школьника “Баклажка”» (ил. 4), где далее и будет выходить большинство комикс-стрипов, карикатур, шуток и фельетонов с его участием. В 1934 г. Антоновский умирает от болезни, но его детище — семейство Надькиных — этой участи избегло. Яша Надькин продолжает жить на страницах детской газеты «Ленинские искры» благодаря двум ее сотрудникам, ранее коллегам Антоновского по журналу «Бегемот» — сатирикам Марку Ароновичу Гейзелю и Георгию Сергеевичу Карейше (псевдоним *Буби*). В газете они активно работают над фельетонами, юмористическими рассказами, а также короткими остротами, главным героем которых выступает не особо преуспевающий в учебе, но активный, жизнерадостный и шмысленный в проказах школьник-трикстер Яша Надькин (ил. 5).

В газете «Ленинские искры» качество изображения по сравнению со «Смехачом» и «Пушкой» падает, рисунки становятся более условными. Рисовал Яшу целый ряд выдающихся ленинградских художников-карикатуристов того времени. Отдельно стоит выделить Владимира Гальба, Бориса Шемиота, Николая Муратова, Ивана Шабанова, Льва Коростышевского, большинство которых, без сомнения, испытали влияние работ Бориса Антоновского. Многие из них в дальнейшем вступят в художественную группу «Боевой карандаш», активно использовавшую комикс в качестве своего художественного языка в годы советско-финской, а затем Великой Отечественной войны. Яша Надькин будет появляться на страницах «Ленинских искр» вплоть до 1941 г. В военные годы выпуск газе-



Ил. 4. Первое появление Яши Надкина в «Баклажке» — юмористическом приложении к газете «Ленинские искры» (1933, № 75)

Fig. 4. The first appearance of Yasha Nadkin in Baklajzka (1933, no. 75), a humorous supplement to the newspaper *Leninskie iskry* (Lenin's Sparks)

ты прекратился, она возобновила свою работу только в декабре 1945 г., но более Надкин на страницах издания не фигурировал. Самое последнее упоминание представителей семейства Надкиных в советской печати датируется 1960 годом, когда художник и первый главный редактор журнала «Веселые картинки» Иван Семенов в журнале «Крокодил» рисует



Ил. 5. Типичный стрип с Яшей Надькиным из газеты «Ленинские искры» (1936, № 66). Художник Б. Шемиот, текст Г. Карейши

Fig. 5. A typical comic strip featuring Yasha Nadkin from the newspaper Lenin's Sparks (1936, no. 66). Illustrated by B. Shemiott, text by G. Kareisha

комикс-стрип о том, как «Касьян Евлампиевич Надькин (сын Евлампия Надькина)» решил стать кинолюбителем [Семенов 1960].

Отдельного разговора заслуживает появление Надькина в качестве персонажа театра, балета и массовых представлений. В 1928 г. в театральном объединении «Живая Красная газета», созданном при соответствующих газете и издательстве (которое выпускало в числе прочего журналы «Смехач» и «Бегемот»), выходит постановка «Похождения Евлампия Надькина» в жанре обозрения из восьми эпизодов. Согласно сюжету, Надькин, представитель треста «Главсосиска», теряет документы, которые нужны ему для того, чтобы принять заказ на поставку, и пускается на их поиски в разных характерных локусах Ленинграда того времени, среди которых Гостиный двор, завод, заводской красный уголок, спорт-кружок и кладбище. Постановщиком обозрения выступил Генрих Фридрихович Энритон, ученик Всеволода Мейерхольда [Дарьялов 1928; Рывин 1928; Л. Т. 1928].

В том же году был анонсирован еще более амбициозный проект. В Малом Ленинградском государственном оперном театре (ныне Михайловский театр) планировалось поставить академический балет (sic!) «Евлампий Надькин» [Доклад 1928; Репертуар 1928], балетмейстером которого был заявлен Федор Васильевич Лопухов [Соллертинский 1928: 5], а композитором Юрий Александрович Шапорин [В Ленинграде 1928]. Но, к сожалению, его постановка, как, впрочем, и нескольких других произведений, не состоялась [Сезон 1929].

Более скромная, но не менее искренняя любовь ждала Надькина и его семью среди детской аудитории. На некоторое время Надькин стал почти фольклорным персонажем, его образ использовался в новогодних и праздничных представлениях, организованных газетой «Ленинские искры», а также в концертных представлениях и церемониях награждения отличников среди учащихся Ленинграда и области [Лич 1936; Дубянская 1937; Гейзель 1937].

Заключение

Итак, генезис персонажа Евлампия Надькина, визуальный образ которого был создан художником Борисом Антоновским в 1924–1925 гг. для журнала «Смехач», неразрывно связан с героем Аркадия Аверченко — Телеграфистом Надькиным, появившимся в результате работы Аверченко с письмами читателей в журнал «Сатирикон». Евламий Надькин и Телеграфист Надькин фактически являются одним и тем же персонажем. Аверченко и Антоновский, так же как и большая часть редакции журнала «Смехач», знали друг друга лично, вместе работали в редакции «Нового Сатирикона», поэтому нет ничего удивительного, что Антоновский для своей серии комиксов использовал уже знакомого многим персонажа.

С момента появления Надькина на страницах газеты «Гудок» и журнала «Смехач» Антоновский и его соавторы всячески намекают искушенному читателю, не проговаривая напрямую, на разные обстоятельства, которые позволили бы ему осознать тождественность этих двух персонажей. Причины игнорирования их идентичности в историографии советской журналистики и визуальной культуры следует усматривать в политической позиции Аверченко, не принявшего Октябрьскую революцию и активно противодействовавшего ей, следствием чего стала (при очевидном признании таланта Аверченко как писателя) минимизация упоминаний его персоны в официальной советской истории сатирической журналистики.

Евламий Надькин стал весьма известен в раннем СССР благодаря популярности ленинградских журналов «Смехач», «Пушка», «Бегемот», «Ревизор», оказавших в этом плане влияние даже на провинциальную прессу. С 1933 г., после завершения политики нэпа и начала жесткой централизации печати в руках сталинской номенклатуры, приведшей к закрытию большинства общесоюзных юмористических иллюстрированных журналов, Антоновский нашел возможность продолжить Надькина в его сыне, школьнике-трикстере Яше Надькине. Комиксы о нем печатались в газете «Ленинские искры» с 1933 по 1941 г., пока выпуск издания не прервала война. В 1934 г. Антоновский умирает, но благодаря сотрудникам газеты. Яша Надькин на долгие годы станет неотъемлемым героем газеты «Ленинские искры» и любимцем ленинградских детей.

Не менее важной и интересной является история воплощения образа Надькина в театральных постановках. Полную историю его воплощений еще предстоит написать, однако уже сейчас можно констатировать, что это, по всей видимости, первый случай, когда отечественный комикс послужил основой для театральной пьесы. В 1928 г. режиссером Г. Ф. Энритом и коллективом «Живой Красной газеты» было поставлено ревю «Приключения Евлампия Надькина». В том же году в театральных кругах (МАЛЕГОТ, ныне Михайловский театр) готовился (но так и не был поставлен) балет «Евламий Надькин», балетмейстером которого был заявлен Ф. В. Лопухов, а композитором — Ю. А. Шапорин. Продолжение изучения данного персонажа требует архивных исследований, которые бы позволили узнать о том, почему балет «Евламий Надькин»

не был поставлен, участвовал ли в его подготовке Борис Антоновский и каков был изначальный замысел авторов.

Источники

- Аверченко 1910 — *AVE* [Аверченко А. Т.] Зимний буфф // Сатирикон. 1910. № 7. С. 6–7.
- Аверченко 1914 — *Аверченко А.* Телеграфист Надькин // Аверченко А. О хороших, в сущности, людях. 4-е изд. СПб.: Изд. «Нового Сатирикона», 1914. С. 69–71.
- Андреев 1994 — *Андреев Л. Н. С. О. С.*: Дневник (1914–1919). Письма (1917–1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918–1919) / Под ред. и со вступ. ст. Р. Дэвиса, Б. Хеллмана. М.; СПб.: Феникс; [Париж]: Atheneum, 1994.
- Антоновский 1925a — [Рис. Б. Антоновского] // Смехач. 1925. № 12. С. 12.
- Антоновский 1925b — Из беседы с Евл. Надькиным / Рис. Б. Антоновского // Гудок: [Газ.]. 1925. 17 мая, № 111. С. 6.
- Антоновский 1925c — Реклама двигатель торговли / Рис. Б. Антоновского // Смехач. 1925. № 37. С. 1.
- Антоновский, д'Актиль 1925a — Детство Евлампия Надькина (С примечаниями редакции «Смехача») / Текст А. д'Актиля, рис. Б. Антоновского // Смехач. 1925. № 18. С. 16.
- Антоновский, д'Актиль 1925b — Первая любовь Евлампия Надькина (Романтическое приключение с неожиданным концом) / Текст А. д'Актиля, рис. Б. Антоновского // Смехач. 1925. № 19. С. 16.
- Антоновский 1927 — В последнюю минуту 1926 года / Рис. Б. Антоновского // Смехач. 1927. № 1. С. 1.
- Антоновский 1933 — *Антоновский Б.* Яша Надькин начал «учиться»! / [Рис. Б. Антоновского] // Ленинские искры: [Газ.; Ленинград]. 1933. 11 сент., № 75. С. 5.
- Антоновский, Прутков 1928 — Приключения Евлампия Карпыча Надькина / Рис. Б. Антоновского; Стихи Ив. Прутова. М.: Изд-во газ. «Гудок», 1928.
- Б. А. 1924 — О производительности / [Рис. Б. А.] // Смехач. 1924. № 18. С. 14.
- Бегемотник 1928 — Бегемотник (Энциклопедия Бегемота). Л.: Изд-во «Красной газеты», 1928.
- В Ленинграде 1928 — В Ленинграде перед сезоном // Современный театр. 1928. 18 сент. № 38. С. 603.
- Гейзель 1937 — *Гейзель М.* Всем было весело! // Ленинские искры: [Газ.; Ленинград]. 1937. 5 янв. № 2. С. 4–5.
- Дарьялов 1928 — *Дарьялов К.* «Евлампий Надькин» // Рабочий и театр. 1928. № 21. С. 14–15.
- Дела редакционные 1925 — Дела редакционные // Смехач. 1925. № 27. С. 15.
- Доклад 1928 — Доклад дирекции ак[адемических] театров // Рабочий и театр. 1928. № 24. С. 2.
- Дубянская 1937 — *Дубянская И.* Праздник областных ребят // Ленинские искры: [Газ.; Ленинград]. 1937. 21 июня, № 56. С. 6.
- К бумажному кризису 1926 — К бумажному кризису // Смехач. 1926. № 13. С. 8.
- Кто дольше 1927 — Кто дольше всех живет? // Гудок: [Газ.]. 1927. 11 дек., № 283. С. 4.

- Л. Т. 1928 — *Л. Т. Евламий Надькин* в «Живой Красной» // Красная газета. 1928. [Дата не восстановлена; цит. по вырезке, хранящейся в фондах Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки]. URL: [#mode/inspect/page/10/zoom/4](http://lib.sptl.spb.ru/nodes/6740?query=Надькин).
- Лич 1936 — *Лич А.* Первая Ёлка // Ленинские искры: [Газ.; Ленинград]. 1936. 1 янв., № 1. С. 3.
- Надькин 1928a — *Надькин Е. К.* Жилец-самоучка. Искусство жить в уплотненной квартире. Жилплощадь, как таковая, ее характер, флора и фауна: Лекции Евлампия Надькина, прочитанные им в Сорбонск[ом] ун[иверсите]те, Харитоньевск[ой] поликлинике, а также в картонажном заведении Матильды Надькиной. М.: Тип. «Гудок», 1928.
- Надькин 1928b — *Надькин Е. К.* Развлечения на дому. Искусство развлечь себя и окружающих, без вреда для организма и без жалоб соседей. М.: Тип. «Гудок», 1928.
- Почтовый ящик 1908a — Почтовый ящик «Сатирикона» // Сатирикон. 1908. № 9. С. 15.
- Почтовый ящик 1908b — Почтовый ящик «Сатирикона» // Сатирикон. 1908. № 18. С. 15.
- Почтовый ящик 1909 — Почтовый ящик «Сатирикона» // Сатирикон. 1909. № 6. С. 11.
- Репертуар 1928 — Репертуар театров // Новый зритель. 1928. 19 авг. № 33–34. С. 14.
- Рывин 1928 — *Рывин Я.* «Живая красная» у моряков // Рабочий и театр. 1928. 15 июля. № 29. С. 12.
- Сезон 1929 — Сезон окончен // Рабочий и театр. 1929. 23 июня. № 25. С. 2.
- Семенов 1960 — *Семенов И.* Как Касьян Евлампиевич Надькин (сын Евлампия Надькина) стал кинолюбителем // Крокодил. 1960. 20 февр., № 5. С. 4–5.
- Сенсационное сообщение 1927 — Сенсационное сообщение. Надькин вызывает Алехина! // Гудок. 1927. 10 дек. № 282. С. 4.
- Соллертинский 1928 — *Соллертинский И.* Федор Лопухов // Жизнь искусства. 1928. 28 фев. № 9. С. 4–5.

Справочные издания

- Горина, Вольценбург 1970 — Художники народов СССР: Биобиблиогр. словарь: В 6 т. Т. 1: Аавик — Бойко / Отв. ред. Т. Н. Горина; Гл. сост. О. Э. Вольценбург. М.: Искусство, 1970.
- Стыкалин, Кременская 1963 — *Стыкалин С., Кременская И.* Советская сатирическая печать, 1917–1963. М.: Гос. изд-во полит. лит., 1963.
- Штейнер 1990 — *Штейнер Е.* Антоновский, Борис Иванович // Сто памятных дат: Художественный календарь. 1991 / Авт.-сост. Н. А. Борисовская. М.: Сов. художник, 1990. [Цит. по:] Краткие биографии художников и скульпторов. URL: https://art-100.ru/text.php?id_texts=3640.

Литература

- Антанасевич 2018 — *Антанасевич И.* Русский комикс королевства Югославия. СПб.: Скифия, 2018.
- Блюм 2005 — *Блюм А. В.* Как это делалось в Ленинграде: Цензура в годы оттепели, застоя и перестройки. 1953–1991. СПб.: Академ. проект, 2005.
- Боровский 2010 — *Боровский А.* Попытка комикса // Русский комикс: Сб. ст. / Сост. Ю. Александрова, А. Барзах. М.: Нов. лит. обозрение, 2010. С. 249–274.

- Вулис 1960 — Вулис А. З. И. Ильф и Е. Петров: Очерк творчества. М.: Худ. лит., 1960.
- Македонская 1984 — Македонская Е. Спутник профессии // Альманах библиофила. Вып. 16 / Гл. ред. Е. И. Осетров. М.: Книга, 1984. С. 45–68.
- Павлов, Радишев 1963 — Павлов Г., Радишев Л. Смеется Антоновский. Л.: Художник РСФСР, 1963.
- Скороходов 1968 — Скороходов Г. А. Сатирическая журналистика // Очерки истории русской советской журналистики (1933–1945) / Ред. А. Г. Деметьев. М.: Наука, 1968. С. 444–472.
- Шубинский 2008 — Шубинский В. Даниил Хармс: Жизнь человека на ветру. СПб.: Вита Нова, 2008.
- Щеглов 2009 — Щеглов Ю. К. Романы Ильфа и Петрова: Спутник читателя. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2009.
- Ashkenazi, Dittmar 2019 — Ashkenazi O., Dittmar J. Comics as historiography // Image Text: Interdisciplinary Comics Studies. Vol. 11. No. 1. P. 1–35.
- Chute 2010 — Chute H. Graphic women: Life narrative and contemporary comics. New York: Columbia Univ. Press, 2010.
- Lander 2005 — Lander B. Graphic novels as history: Representing and reliving the past // Left History. Vol. 10. No. 2. P. 113–125.
- Scholz 1990 — Scholz M. F. Comics — eine neue historische Quelle? // Zeitschrift für Geschichtswissenschaft. Bd. 38. Heft. 11. S. 1004–1010.

References

- Antanasievich, I. (2018). *Russkii komiks korolevstva Iugoslaviia* [Russian comics of the Kingdom of Yugoslavia]. Skifiia. (In Russian).
- Ashkenazi, O., & Dittmar, J. (2019). Comics as historiography. *Image Text: Interdisciplinary Comics Studies*, 11(1), 1–35.
- Blium, A. V. (2005). *Kak eto delalos' v Leningrade: Tsenzura v gody otteperi, zastoia i perestroiki, 1953–1991* [How it was done in Leningrad: Censorship in the years of Thaw, Stagnation, and Perestroika, 1953–1991]. Akademicheskii proekt. (In Russian).
- Borovskii, A. D. (2010). Popytka komiksa [An attempt at comics]. In Iu. Aleksandrova, & M. Barzakh (Eds.). *Russkii komiks* (pp. 249–274). Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Chute, H. (2010). *Graphic women: Life narrative and contemporary comics*. Columbia Univ. Press, 2010.
- Lander, B. (2005). Graphic novels as history: Representing and reliving the past. *Left History*, 10(2), 113–125.
- Makedonskaia, E. (1984). Sputnik professii [Profession's satellite]. In E. I. Osetrov (Ed.). *Al'manakh bibliofila* (Vol. 16, pp. 45–68). Kniga. (In Russian).
- Pavlov G., & Radishchev, L. (1963). *Smeetsia Antonovskii* [Antonovsky is laughing]. Khudozhnik RSFSR. (In Russian).
- Scholz, M. F. (1990). Comics — eine neue historische Quelle? *Zeitschrift für Geschichtswissenschaft*, 38(11), 1004–1010.
- Shcheglov, Yu. K. (2009). *Romany Il'fa i Petrova: Sputnik chitatelia* [The novels of Ilf and Petrov: A reader's guide]. Izdatel'stvo Ivana Limbakha. (In Russian).
- Shubinskii, V. (2008). *Daniil Kharms: Zhizn' cheloveka na vetru* [Daniil Kharms: The life of a man in the wind]. Vita Nova. (In Russian).
- Skorokhodov, G. A. (1968). Satiricheskaia zhurnalistika [Satirical journalism]. In A. G. Dement'ev (Ed.), *Ocherki istorii russkoi sovetskoi zhurnalistiki (1933–1945)* (pp. 444–472). Nauka. (In Russian).

Vulis, A. Z. (1960). *I. Il'f i E. Petrov: Ocherk tvorchestva* [I. Ilf and E. Petrov: Essay about artistic creation]. Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).

Информация об авторе

Артеми́й Алекса́ндрович Плеха́нов

*кандидат исторических наук
научный сотрудник, факультет
исторических наук, географических наук
и древнего мира, Университет Падуи
Italia, 35141, Padova, Via
del Vescovado, 30*

✉ *plekhanov.art.alex@gmail.com*

Information about the author

**Artemii Aleksandrovich
Plekhanov**

*Cand. Sci. (History)
Researcher, Department of Historical
and Geographic Sciences and
the Ancient World, University of Padua
Italia, 35141, Padova, Via
del Vescovado, 30*

✉ *plekhanov.art.alex@gmail.com*

Е. В. Конышева^{ab}

<https://orcid.org/0000-0001-8094-5036>

✉ e_kon@mail.ru

^a Научно-исследовательский институт теории и истории архитектуры и градостроительства (филиал Центрального научно-исследовательского и проектного института Министерства строительства и жилищно-коммунального хозяйства Российской Федерации) (Россия, Москва)

^b Челябинский государственный университет (Россия, Челябинск)

ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО И АРХИТЕКТУРА СТАЛИНСКОЙ ЭПОХИ: ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЕ ОПТИКИ В ИЗДАНИЯХ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ

Аннотация. В статье анализируются современные тренды в научных исследованиях о советском градостроительстве и архитектуре сталинской эпохи. Представлен краткий обзор отечественных и зарубежных изданий последнего десятилетия, в которых отражены актуальные научные подходы. Автор утверждает, что на смену советской научной парадигме не пришла новая целостная научная концепция и существует множественность авторских интерпретаций. В исследованиях преобладает междисциплинарный подход, что дает импульс обогащению проблематики, источников и исследовательских методов. Автору представляется, что основным исследовательским трендом является смещение оптики с объекта на процессы и контексты, в рамках которого доминируют тема взаимоотношения власти и профессионального сообщества, внимание к формам и механизмам государственного регулирования архитектурного творчества. Среди других исследовательских линий в статье рассматриваются такие приоритетные направления, как ревизия знания о мастерах советского зодчества, изучение профессионального дискурса, международные коммуникации советской архитектуры. Относительно последней темы отмечается важность смещения акцента на понятие «культурный трансфер», предполагающее не одностороннее заимствование, а транснациональную циркуляцию идей и взаимообмен. Автор приходит к выводу, что при всем различии тематических ракурсов прослеживается общая тенденция к рассмотрению исследовательского объекта в социально-культурном контексте, в сложном процессе взаимосвязей и взаимовлияний.

Ключевые слова: советское градостроительство, советская архитектура, 1930-е — начало 1950-х годов, новые исследовательские тенденции

Благодарности. Исследование выполнено за счет средств Государственной программы фундаментальных научных исследований Российской Федерации на долгосрочный период (2021–2030 гг.) в рамках Плана фундаментальных научных исследований РААСН и Минстроя России на 2024–2026 гг.

Для цитирования: Конышева Е. В. Градостроительство и архитектура сталинской эпохи: исследовательские оптики в изданиях последних лет // Шаги /Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 210–223. EDN: WDUDGJ.

Поступило 9 сентября 2024 г.; принято 1 апреля 2025 г.

Shagi / Steps. Vol. 11. No. 2. 2025
Articles: Review article

E. V. Konysheva^{ab}

<https://orcid.org/0000-0001-8094-5036>

✉ e_kon@mail.ru

^a *Research Institute for the Theory and History
of Architecture and Urban Planning
(Branch of the Central Research
and Design Institute of the Ministry of Construction
of Russia) (Russia, Moscow)*

^b *Chelyabinsk State University (Russia, Chelyabinsk)*

URBAN PLANNING AND ARCHITECTURE OF THE STALIN ERA: RESEARCH OPTICS IN PUBLICATIONS OF RECENT YEARS

Abstract. The article analyzes modern trends in scientific research on Soviet urban planning and architecture of the Stalin era. The text provides a brief overview of domestic and foreign books of the last decade, which reflect current scientific approaches. The author argues that the Soviet scientific paradigm has not been replaced by a new holistic scientific concept, but there is a plurality of authors' interpretations. The research is dominated by the interdisciplinary approach, which gives impetus to the enrichment of problems, sources and research methods. The author believes that the main research trend is also a shift in optics from the object to processes and contexts, and within this framework, the topic of the relationship between the authorities and the professional community, the study of the forms and mechanisms of state regulation of architectural creativity dominates. Among other research lines, the article considers such priority areas as the revision of knowledge about the masters of Soviet architecture, the study of professional discourse, and international communications of Soviet architecture. The last topic notes the importance of shifting the emphasis to the concept of “cultural transfer”, which implies not one-sided borrowing, but transnational circulation and exchange. The author comes to the conclusion that, despite all the differences in thematic per-

spectives, there is a general tendency to consider the research object in a socio-cultural context, in a complex process of interrelations and mutual influences.

Keywords: Soviet urban planning, Soviet architecture, 1930s — early 1950s, new research trends

Acknowledgements. The research was carried out with the funds of the state program of the Russian Federation “Scientific and Technological Development of the Russian Federation” for 2021–2030 within the Plan of Fundamental Scientific Research of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences and the Ministry of Construction of Russia for 2024–2026.

To cite this article: Konyshcheva, E. V. (2025). Urban planning and architecture of the Stalin era: Research optics in publications of recent years. *Shagi / Steps*, 11(2), 210–223. EDN: WDUDGJ. (In Russian).

Received September 9, 2024; accepted April 1, 2025

Прошедшие три постсоветских десятилетия значительно изменили представления о советском градостроительстве и архитектуре сталинской эпохи. Нет оснований говорить о создании новой целостной концепции, пришедшей на смену советской научной парадигме. Сложность и многомерность общей картины не дают возможности превратить ее в стройную, логичную и непротиворечивую систему. Однако признание этого объективного факта уже можно назвать достижением нового научного знания — в противовес искусственной логике, в соответствии с которой происходит последовательная смена градостроительных подходов и архитектурных стилей. Слишком много акторов архитектурно-градостроительного процесса — институциональных и персональных, слишком объем и типологически разнообразен предмет исследования, и соответствующее этому факту многообразие исследовательских оптик формирует мозаичную картину. И если история архитектуры до XX в. — это наслаивающееся знание разных эпох, постепенно расширяющее и дополняющее общую картину, то в отношении советского периода пройден еще слишком короткий путь осмысления. Хронологическая близость исследовательского объекта создает дополнительную сложность, поскольку недавнее прошлое еще животрепещуще, а слом устоявшихся представлений и оценок воспринимается зачастую как покушение на творческие и научные авторитеты, вызывая отторжение консервативной части профессионального сообщества.

Ревизия знания о сталинской эпохе затрагивает множество аспектов, и существует широкий круг отечественных и зарубежных исследований, опирающихся на разные методологические принципы. Их систематизация и анализ — уже сейчас предмет для фундаментального исследования. В данной публикации обзорно затрагивается лишь небольшая часть изданий за последние несколько лет, их выбор обусловлен в значительной

степени профессиональными предпочтениями автора и, несомненно, представлениями о степени важности и актуальности «прицела».

Одна из ведущих современных исследовательниц советского градостроительства Ю. Л. Косенкова еще десятилетие назад сформулировала ключевые, на ее взгляд, новации в архитектуроведении [Косенкова 2014]. Прежде всего речь идет о преодолении «синдрома истощенности знаний». Это стало возможным благодаря, во-первых, расширению источниковой базы как за счет привлечения широкого круга архивных материалов, так и за счет открытия значительного регионального пласта архитектурно-градостроительных объектов. Во-вторых, речь идет о том, что благодаря расширению предмета исследований внимание сместилось с объекта как такового (вопросы «что?», «как?» и «кем?») на целеполагание (вопрос «почему?») и на управленческие механизмы организации архитектурно-градостроительной деятельности. Более пристальный и трезвый взгляд на предмет, лишенный идеологического прессинга, позволил разделить желаемое и реальное в практике советской архитектуры. Порожденная широким спектром источников и сюжетов множественность авторского видения предопределила разнообразие оптик и индивидуализированных интерпретаций общей концепции.

Практическим отражением последнего тезиса и своеобразным промежуточным итогом новых исследовательских тенденций стала двухтомная коллективная монография «Советское градостроительство. 1917–1941», созданная по инициативе и под редакцией Ю. Л. Косенковой [2018]. Академическое и фундированное издание не является при этом классическим трудом с описанными по единому шаблону периодами, формирующим цельную картину. Монография выстроена по концептуальным разделам — от градостроительной политики и методологии проектирования к реалиям градостроительной практики, от унифицирующего столичного начала к региональной специфике. Индивидуальные авторские подходы ограничены лишь заданной тематикой, но не единообразными требованиями и общностью оценок. Книга предлагает читателю особую интеллектуальную работу — самостоятельное сопоставление концепций, взглядов, интерпретаций и выводов.

Современным исследовательским трендом можно назвать смещение оптики на процессы и контексты. В том числе в последние годы среди главенствующих тем утвердилось то, что многие десятилетия представляла собой «фигуру умолчания», — формы и механизмы государственного регулирования архитектурного творчества, взаимоотношения власти и профессионального сообщества. Этот исследовательский подход, заданный в конце XX — начале XXI в. Х. Хадсоном, Б. Гройсом, В. З. Паперным, М. Г. Мееровичем, Д. С. Хмельницким, обретает новые грани и открывает новые пласты. При этом абстрактное понятие «власть» приобретает очертания вполне конкретных фигур, а политика превращается в непосредственную составляющую творческого процесса. Исследователь-

ская оптика настраивается как на макро-, так и на микроуровень — на срез персональных судеб.

В случае макроуровня значимой работой последних лет стала книга А. Н. Селивановой с характерным подзаголовком «Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР» [Селиванова 2019]. Автор пытается вскрыть причины стиливого поворота середины 1930-х годов, лежащие за пределами профессиональной сферы, и в то же время не объясняет трансформации только прямолинейным диктатом власти. Она распутывает клубок, в котором сплелись, с одной стороны, властное политико-идеологическое давление и репрессивные практики, с другой — личный профессиональный выбор, карьерные амбиции, конформизм и страх. В результате этого встречного движения были уничтожены творческая свобода и независимость архитектора, покорена профессиональная среда, деформированы критерии архитектурного качества. В этой же тематической плоскости лежит и книга американского историка архитектуры Д. Удовички-Селба, в которой анализируются сходные сюжеты и проблемы [Udovički-Selb 2022]. Утверждая, что на протяжении 1930-х годов «сохранялся дух авангарда» и звучал «ритм двух барабанщиков», автор высказывает дискуссионную мысль о том, что именно различные стиливые предпочтения на властной вершине приводили к поиску «стилевого баланса» и открывали «пространство для архитектурных экспериментов и разнообразия». Он, как и А. Н. Селиванова, подчеркивает внутрикорпоративные профессиональные, идеологические и поколенческие конфликты, активную роль самого архитектурного сообщества в процессе «сталинизации» архитектуры. Подробное рассмотрение механизма взаимодействия власти и архитектурного сообщества стало в последние годы элементом и литературы «микроуровня» — исследований творчества конкретных мастеров сталинской эпохи. В. В. Седов в биографии Бориса Иофана прямо указывает на этот аспект современного искусствоведения: «Ее (архитектуру Б. М. Иофана. — Е. К.) невозможно оторвать от политики, экономики, славы и ужаса СССР. А потому эту архитектуру необходимо рассматривать на фоне СССР, на фоне Москвы и особенностей ее тогдашней власти. Это затрудняет исследование <...>, требует постоянного балансирования между чистым искусствознанием и историей и политикой <...> Это сбивает с пути, но это же настраивает на честное рассмотрение, на трезвый взгляд, на поиски обусловленности» [Седов 2022: 5].

В целом можно говорить о ревизии знания о значимых фигурах советской архитектуры. Речь идет не только о творцах советского авангарда, которым на протяжении 1990–2000-х годов были возвращены имена и биографии, прежде всего усилиями С. О. Хан-Магомедова, но также и о мэтрах «сталинской архитектуры» — Б. М. Иофане, И. В. Жолтовском, А. В. Щусеве. Обращение именно к этим персоналиям в последние годы, безусловно, связано с юбилейными датами. Однако намечен общий тренд, который, вероятно, сохранится применительно и к иным биографическим сюжетам. Этот тренд можно обозначить тезисом, сформулированным

И. Е. Печёнкиным и О. С. Шурыгиной в их монографии об И. В. Жолтовском, — «герой между биографией и мифом» [Печенкин, Шурыгина 2023]. Или в еще более заостренной форме, предложенной Д. С. Хмельницким применительно к жизнеописаниям И. В. Жолтовского и А. В. Щусева, — «загадки» биографии и творчества [Хмельницкий 2015; Chmelnizki 2021]. Несмотря на разницу авторских подходов и оценок, объединяющим началом указанных работ является проблематизация творческого и жизненного пути архитекторов — авторы ставят под сомнение имеющееся знание, утвердившиеся трактовки и оценки, акцентируют «проблемные точки». И. Е. Печёнкин и О. С. Шурыгина выстраивают, казалось бы, традиционное биографическое повествование из последовательных жизненных этапов. Однако источниковая база, впечатляющая своим разнообразием, позволяет авторам слой за слоем снимать шелуху мифологизированной истории, рисовать подлинную картину и воссоздавать полный противоречий образ архитектора. В свою очередь, Д. С. Хмельницкий заостряет внимание только на ключевых сюжетах и противоречиях. Но в обоих случаях рассказ о персоналии включается в широкий контекст; поднимаются вопросы социального и профессионального статуса, взаимоотношений государственного заказчика и творца, возможности и степени творческой свободы, выстраивания жизненной стратегии в условиях тоталитарной системы, профессионального и личного выбора и, наконец, подлинного авторства архитектурных проектов.

Масштабная фигура всегда дает возможность не только рассмотреть ее в широком контексте, но и попытаться проделать обратный анализ — оценить влияние творческой деятельности мастера на этот контекст, на трансформацию профессиональной среды, архитектурных принципов и стилевых форм. Максимально широкий взгляд возможен скорее в рамках не биографического, а сборного исследования. Стремление объединить под «крылом» одной фигуры разные аспекты, предложить стереоскопическое изображение и тем самым сделать срез эпохи также можно назвать современным исследовательским трендом. Примером такого рода является книга о Б. М. Иофане с подзаголовком «Пути архитектуры 1920–1940-х годов» [Вяземцева и др. 2023]. Под одной обложкой собраны исследования разных авторов, анализирующих как творческий путь самого архитектора, так и более широкий круг вопросов — архитектурную среду, стилевые метаморфозы, трансграничные коммуникации. Подобного рода публикации всегда таят в себе опасность, что заглавная фигура уйдет в тень и растворится среди множества сюжетов. Однако можно говорить о все более ясно выраженном стремлении не замыкаться в научных исследованиях в рамках «монотемы» и уйти от цельного исследования-«монолита», а обратиться к полистилистике как к форме рефлексии, в большей степени соответствующей многослойности тем и образов, многообразию вертикальных и горизонтальных взаимосвязей. Это демонстрируют и исследования крупномасштабных тем, такие как упомянутое выше фундаментальное издание о советском градостроительстве, и прицельные взгляды на персоналии и стили.

Самостоятельное значение в исследованиях архитектурно-градостроительных процессов 1930—1950-х годов имеет анализ профессионального дискурса, отразившего попытку «перевода» абстрактных представлений власти об образе советского города и предпочитаемых архитектурных формах в термины профессионального языкового аппарата. Трансформация архитектурной лексики, зафиксированная не только в публикациях в прессе и публичных выступлениях, но и в теоретических трудах, несомненно, накладывала отпечаток и на речевые практики, и на профессиональную деятельность, в немалой степени сосредоточенную на вербализации образного архитектурного языка. Ключевая фигура в архитектурном дискурсе сталинской эпохи — Давид Аркин. Несмотря на то что его имя — неизменный спутник публикаций о советской архитектуре 1920—1930-х годов, Д. Е. Аркин оставался в тени исследовательского интереса до появления монографии Н. Ю. Молока [2023]¹. Автор не просто впервые реконструировал биографию Д. Е. Аркина и системно проанализировал творческие взгляды и их эволюцию от апологетики модернизма к «освоению наследия». Перед нами именно тот случай, когда контекст превращается в актора. Аркин был одним из творцов не только новой архитектурной теории и критики, но и важного рычага в механизме управления архитектурной сферой — Союза советских архитекторов, где являлся одним из видных функционеров. И этот механизм безжалостно перемолол своего создателя, превратившегося из обвинителя в обвиняемого. С документальной точностью в книге показана деформированная профессиональная среда, внутри которой морально уничтожали выбранную «жертву» при молчаливом согласии или агрессивном участии коллег, скованных страхом или использующих в карьерных интересах государственную репрессивную машину. Безусловно, глава, посвященная борьбе с космополитизмом, представляет особую ценность, поскольку этот сюжет впервые подробнейшим образом показан применительно к архитектурной сфере.

Д. Е. Аркин — блестящий знаток современной западной архитектуры и один из главных персонажей заграничных связей советской архитектуры в 1930-е годы. Можно сказать, что именно он во многом определял «международную политику» Союза архитекторов, хотя и в узких рамках возможностей, заданных политической властью. Европеизированный космополит со знанием французского, английского, немецкого и итальянского языков, корреспондент французского журнала «L'Architecture d'aujourd'hui», ученый секретарь архитектурной секции Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС), главный транслятор и «переводчик» идеологии сталинской архитектуры зарубежным коллегам, он сконцентрировал в своей фигуре все парадоксы международных связей советской архитектуры 1930—1940-х годов.

Международные коммуникации советской архитектуры — еще одна из востребованных тем в исследованиях как начала XXI в. в целом, так и не-

¹ См. рецензию на книгу в этом номере журнала. — *Примеч. ред.*

скольких последних лет. Эта проблематика получила новый толчок для изучения в контексте отказа от концепции культурной автаркии СССР 1930–1950-х годов [Кларк 2018]. В общей исследовательской линии можно вычленить несколько актуальных сюжетов, обычно сосредоточенных на собственном проблемном поле и до сих пор не связанных между собой сквозными нитями.

Первый из них, имеющий достаточно длительную историю, — это использование западного опыта и непосредственное иностранное участие в советском градостроительстве и архитектуре эпохи первых пятилеток. Актуальная исследовательская потребность в рамках этой линии — выход за границы изучения творчества отдельных фигур или регионов и формирование системного взгляда. По-прежнему единственной комплексной работой, целенаправленно сосредоточенной на интернациональном взаимодействии в 1930-е годы, является немецкая коллективная монография «Градостроительство в тени Сталина: Мир в поисках социалистического города в СССР» (2003), переведенная на русский язык [Боденшатц, Пост 2015]. Ее «говорящий» подзаголовок уже сам по себе отражает стойкий миф 1920-х — начала 1930-х годов о возможности реализации в Стране Советов передовых градостроительных идей и «современной архитектуры». И в то же время в книге показана трагедия крушения этого мифа в тени сталинского тоталитаризма. Издание ценно прежде всего максимально широким охватом, взглядом «с птичьего полета». Внимание в книге фокусируется на заграничных влияниях и примерах использования западного опыта в первой половине 1930-х годов, но акцентируются только наиболее крупномасштабные градостроительные работы с участием международных сил. В свою очередь, попытка системного анализа деятельности европейских градостроителей в СССР с выявлением причин их приглашения и поставленных перед ними задач, места и роли в советской проектной системе, как и вклада в теорию и практику советского градостроения, была предпринята также автором данной статьи [Конышева 2017]. На наш взгляд, системный подход возможен только с выходом за пределы исследования крупных фигур, с которыми связаны наиболее известные градостроительные проекты, — например, Э. Мая, Х. Майера, К. Майера — и введение в исследовательское поле максимально широкого круга имен и объектов, что открывает возможности для комплексного анализа и верифицированных выводов.

Второй, и наиболее активно эксплуатируемый сюжет, связан со стилевой проблемой — с западными влияниями и их интерпретациями в советской архитектурной практике 1930-х годов. Прежде всего речь идет об «американизмах» и советских вариациях ар-деко в творчестве конкретных архитекторов и в стилистике объектов. Редкие публикации ставят проблему шире — она становится проблемой не одностороннего восприятия, но художественного диалога. Ф. Белла, последовательно рассматривая взаимодействие сквозь призму творчества советских и американских мастеров (М. И. Мержанова, В. К. Олтаржевского, А. Н. Душкина,

Ф.-Л. Райта, А. Кана и др.), как и архитектурных событий (конкурсы на монумент Х. Колумбу, советского павильона на нью-йоркской выставке 1939 г.), анализирует специфику советского восприятия Америки. Важно, что кроме этого он показывает, как заимствованные формы возвращались на породившую их почву — уже в виде орудия пропагандистской экспансии и демонстрации советской архитектуры как «универсалистской» [Bellat 2014]. Если Ф. Белла концентрируется именно на архитектуре, хотя и в широком временном диапазоне 1930–1970-х годов, то Ж.-Л. Коэн в своей последней книге говорит о необходимости рассматривать не один «горизонт», а несколько [Cohen 2021]. В его исследовании впервые показано многообразие трансферов, от производственных технологий до искусства, а также представлены многочисленные «агенты американизма» — политики, писатели, инженеры, архитекторы и художники, отразившие свои впечатления во множестве жанров: травелогах, романах, произведениях искусства. На основе анализа этого широкого спектра материалов продемонстрирована советская специфика восприятия и интерпретации «американского».

Обе книги, и особенно книга Ж.-Л. Коэна, находятся в русле нового исследовательского подхода, который подразумевает отказ от таких терминов, как *заимствование* или *влияние*. Он предполагает заменить их понятием «культурный трансфер», в котором акцентируются транснациональная циркуляция идей и выстраивание «сетей обмена» (networks of exchange). Культурный трансфер имеет динамический характер и означает активный процесс трансформации идей, концепций и форм. Культурный обмен понимается не как процесс циркуляции объектов и идей «как они есть», но деконструкция оригинала, его реинтерпретация, переосмысление, переозначивание. Это «дорога с двусторонним движением», и такой подход меняет взгляд и на международные коммуникации с участием СССР. Западные технологии, обогащенные советским опытом, возвращались в Европу и США, стимулируя развитие новых идей и практик.

Одно из последних изданий, посвященных советско-американскому сотрудничеству межвоенного времени, носит показательное с этой точки зрения название «Детройт — Москва — Детройт» [Cohen et al 2023]. Имея подзаголовок «Архитектура для индустриализации», коллективная монография отнюдь не ограничивается взаимодействием в сфере промышленной архитектуры, а предлагает широкий спектр интерпретаций темы — каким образом технологии организации поточного производства и промышленного проектирования, рожденные в Детройте (Г. Форд, А. Кан), оказали влияние на самые разные сферы. В текстах 14 авторов анализируются не только пути и методы трансферов, перенос индустриальных технологий в проектную сферу (как промышленного, так и градостроительного проектирования), деятельность американских специалистов в СССР (показанную через документальные свидетельства и воспоминания), но и сотрудничество в процессе проектирования Дворца Советов или «американизм» в советском кинематографе 1930-х годов. Отдельно представлены и агенты коммуникаций — Н. Осинский (В. В. Оболенский), А. К. Бу-

ров, С. Г. Брон, А. Кан, И. С. Николаев. Авторы-редакторы во вступительной аналитической статье акцентируют в том числе обратный транзит «из Москвы в Детройт» — транзит градостроительных идей, принципов районной и национальной планировки, методов централизованного планирования и организации широкомасштабных инфраструктурных проектов, примененных, например, в «Новом курсе» эпохи Великой депрессии.

Одна из авторов и редакторов указанной книги, американский историк архитектуры К. Кроуфорд, подчеркнула этот аспект также в своей монографии о советском градостроительстве середины 1920-х — начала 1930-х годов [Crawford 2022]. Рассматривая советский «пространственный эксперимент» на примере проектирования и строительства трех промышленно-селитебных комплексов — «нефтяного города» Баку, «стального города» Магнитогорска и «машинного города» при Харьковском тракторном заводе, — автор формулирует одну из целей своего исследования как «развенчание мифа» о централизованном и тотальном характере советского градостроительного планирования. К. Кроуфорд описывает опытный поиск и передачу «удачных» городских моделей и стратегий проектирования от объекта к объекту. Важно отметить представление автора о советских городах как «узлах глобальной сети», внутри которой свободно циркулировали социальные, градостроительные и иные актуальные идеи, стратегии и практики. Отдельно Кроуфорд выделяет «уроки социалистического пространственного эксперимента», утверждая, что его влияние вышло далеко за пределы политических границ и фрагменты «социалистического пространства» (прежде всего организация жилой среды) были внедрены по всему миру.

Концепция культурного трансфера предполагает также пристальное изучение «агентов перемещений» — корпоративных или индивидуальных. Применительно к советской специфике особую актуальность имеет исследование превалировавших институциональных форм международных коммуникаций. Представляется важным рассматривать задачи и формы зарубежных контактов, механизмы организации коммуникаций и взаимодействия с властными инстанциями в контексте интернационального сотрудничества, тактики профессионального сообщества в условиях тотальной регламентации зарубежных связей и, конечно, личностный аспект. Осмысления требует и диссонанс дискурсов для «внешнего» и «внутреннего» употребления, порожденный провозглашенными задачами международной деятельности: расходящиеся стилевые векторы советской и западной архитектуры не должны были стать причиной международной изоляции и препятствовать укреплению связей с «передовыми течениями архитектурной мысли на Западе», изучению западной практики, обмену опытом и пропаганде достижений советского зодчества. Тема трансграничных архитектурных контактов в «зрелые» 1930-е годы столь же многогранна, сколь и малоизучена, это пока еще мозаичная картина, ожидающая системного анализа. Ее отдельные аспекты представлены преимущественно статьями или текстами в рамках коллективных монографий либо рассмотрены в контексте творческих биографий, в том числе в изданиях,

упомянутых выше. Однако обнадеживающие шаги уже сделаны — издательство музея «Гараж» в последние пять лет выпустило две монографии, посвященные интернациональным художественным связям. Если первая из них сосредоточена на бытовании западного модернистского искусства в стенах выставочного пространства Государственного музея изобразительных искусств им. А. С. Пушкина и Эрмитажа [Лопаткина 2019], то вторая обращена непосредственно к коммуникациям советских и британских архитекторов в 1930—1960-е годы [Малич 2024]. Важно, что автор последней книги не замыкается на описании советско-английских контактов. На примере двусторонних отношений К. А. Малич анализирует общие моменты: институциональную организацию международных контактов (архитектурная секция ВОКС и английское общество культурных связей (SCR)); стилевые аспекты (с важным тезисом о том, что стилистические предпочтения интерпретировались как инструмент идеологического противостояния); техники советского гостеприимства; взаимные профессиональные интересы и, наконец, ключевые события и персоналии.

* * *

Подводя итоги вышесказанному, можно утверждать, что при всех различиях ракурсов современных исследований ясно прослеживается общая тенденция — преобладает не искусствоведческий стилевой анализ или описательно-повествовательный текст творческой биографии (хотя такие работы, безусловно, ценны и заслуживают отдельного внимания), а рассмотрение исследовательского объекта в социально-культурном контексте, в сложном процессе взаимосвязей и взаимовлияний. Одним из важнейших элементов научного поиска стало расширение источниковой базы за счет обращения к архивным документам разного типа, в том числе ведомственным, управленческим, государственно-политическим. Доминирует междисциплинарная парадигма, что дает импульс обогащению проблематики и исследовательских методов. В этом контексте необходимо указать на, вероятно, наиболее междисциплинарный по своему характеру труд, не упомянутый выше, — книгу американской исследовательницы К. Зубович о московских «высотках» [Зубович 2023]. В книге история архитектуры сплетается с социальной и городской историей; героями выступают не столько здания, сколько связанные с их строительством трансформации городского пространства, а наряду с траекториями жизни архитекторов, политических деятелей и чиновников в фокусе внимания оказываются обычные москвичи, строители, включая заключенных, будущие жители элитных новостроек и многие другие, так или иначе связанные с возведением «семи сестер». Все они получают свой голос благодаря массиву разноплановых источников, включающих и эго-документы.

Лавинообразное накопление новой фактологической информации привело к формированию многомерной картины, в рамках которой пока еще не вырисовывается системное знание. Авторский нарратив тоже может быть подвергнут сомнению: нельзя назвать случайным новый тренд —

публикацию документальных приложений к монографическим исследованиям. Авторы дают читателю возможность сформировать собственное видение и тем самым еще больше множат интерпретационный ряд. На примере истории советской архитектуры мы можем видеть, как и в других гуманитарных науках, распад «единства знания», и на современном этапе вряд ли есть возможность преодоления этой дискретности. Расширившаяся фактологическая база и отказ от самоцензуры в темах, трактовках и оценках разрушили сложившийся за десятилетия мифологизированный образ советской архитектуры. Конечно, авторская оптика может формировать искаженную субъективным видением картину, а на месте одного мифа может быть создан другой. Но, несмотря на то что некоторые интерпретации и выводы в современных исследованиях представляются спорными, в архитектуроведческой науке очевидна общая направленность на ревизию устоявшихся концепций и оценок, на поиск «новой правды». Важно также отметить и близость исследовательских направлений современных отечественных и зарубежных авторов. Открывшийся на рубеже 1990–2000-х годов доступ к зарубежным публикациям и широкое проникновение западных методологических подходов, несомненно, способствовали обновлению российского архитектуроведения и формированию общего тематического и методологического поля. Сегодня можно говорить о взаимном обогащении и о диалоге коллег, говорящих на одном профессиональном языке, даже если существуют концептуальные или оценочные разногласия. В подобном диалоге (очном и заочном) также видится залог перманентного обновления знания и создания правдивой картины истории советского градостроительства и архитектуры.

Литература

- Боденшатц, Пост 2015 — Градостроительство в тени Сталина: Мир в поисках социалистического города в СССР / [Пер. с нем. Е. Ефимовой, О. Титовой]; Под ред. Х. Боденшатца, К. Пост. Berlin: Verlagshaus Braun; SCIO Media, 2015.
- Вяземцева и др. 2023 — Борис Иофан. Пути архитектуры 1920–1940-х годов: К 130-летию архитектора / Авт.-сост. А. Г. Вяземцева, С. Гесслер, К. А. Малич, И. Е. Печёнкин. М.: Кучково поле Музеон, 2023.
- Зубович 2023 — *Зубович К.* Москва монументальная: Высотки и городская жизнь в эпоху сталинизма / Пер. с англ. Т. Азаркович. М.: АСТ; Corpus, 2023.
- Кларк 2018 — *Кларк К.* Москва, четвертый Рим: Сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931–1941) / Пер. с англ. А. Гавриковой, А. Фоменко. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.
- Конишева 2017 — *Конишева Е. В.* Европейские архитекторы в советском градостроительстве эпохи первых пятилеток. М.: БуксМарт, 2017.
- Косенкова 2014 — *Косенкова Ю. Л.* Четверть века изучения истории архитектуры советского периода. Что изменилось? // Academia. Архитектура и строительство. 2014. № 3. С. 10–14.
- Косенкова 2018 — Советское градостроительство. 1917–1941: [В 2 кн.] / [Под ред. Ю. Л. Косенковой]. М.: Прогресс-Традиция, 2018.

- Лопаткина 2019 — *Лопаткина К.* Бастарды культурных связей: Интернациональные художественные контакты СССР в 1920–1950-е годы. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2019.
- Малич 2024 — *Малич К.* «Пришел, увидел — побежден!» Советские и британские архитекторы в 1930–1960-е годы. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024.
- Молок 2023 — *Молок Н.* Давид Аркин: «идеолог космополитизма» в архитектуре. М.: Нов. лит. обозрение, 2023.
- Печенкин, Шурыгина 2023 — *Печенкин И., Шурыгина О.* Иван Жолтовский. Опыт жизнеописания советского архитектора. М.: Нов. лит. обозрение, 2023.
- Седов 2022 — *Седов В.* Архитектор Борис Иофан. М.: Кучково поле Музеон, 2022.
- Селиванова 2019 — *Селиванова А. Н.* Постконструктивизм: Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР. М.: БуксМарт, 2019.
- Хмельницкий 2015 — *Хмельницкий Д.* Иван Жолтовский. Архитектор советского палладианства / При участии А. В. Фирсовой. Берлин: DOM Publishers, 2015.
- Bellat 2014 — *Bellat F.* Amériques-URSS: architectures du défi. Paris: Éditions Nicolas Chaudun, 2014.
- Chmelnizki 2021 — *Chmelnizki D.* Alexey Shchusev. Architect of Stalin's empire style. Berlin: DOM Publishers, 2021.
- Cohen 2021 — *Cohen J.-L.* Building a new New World: Amerikanizm in Russian architecture. Montréal, Canadian Center for Architecture, 2021.
- Cohen et al 2023 — Detroit–Moscow–Detroit: An architecture for industrialization, 1917–1945 / Ed. by J.-L. Cohen, C. Crawford, C. Zimmerman. Cambridge: The MIT Press, 2023.
- Crawford 2022 — *Crawford Ch. E.* Spatial revolution: Architecture and planning in the early Soviet Union. Ithaca: Cornell Univ. Press, 2022.
- Udovički-Selb 2022 — *Udovički-Selb D.* Soviet architectural Avant-gardes: Architecture and Stalin's revolution from above, 1928–1938. London [etc.]: Bloomsbury Visual Arts, 2022.

References

- Bellat, F. (2014). *Amériques-URSS: architectures du défi*. Éditions Nicolas Chaudun.
- Bodenschatz, H., & Post, C. (2003). *Städtebau im Schatten Stalins: Die internationale Suche nach der sozialistischen Stadt in der Sowjetunion 1929–1935*. Verlagshaus Braun.
- Chmelnizki, D. (2021). *Alexey Shchusev. Architect of Stalin's empire style*. DOM Publishers.
- Clark, K. (2011). *Moscow, the Fourth Rome: Stalinism, cosmopolitanism and the evolution of Soviet culture, 1931–1941*. Harvard Univ. Press.
- Cohen, J.-L. (2021). *Building a new New World: Amerikanizm in Russian architecture*. Canadian Center for Architecture.
- Cohen, J.-L., Crawford, C., & Zimmerman, C. (Eds.) (2023). *Detroit–Moscow–Detroit: An architecture for industrialization, 1917–1945*. The MIT Press.
- Crawford, Ch.E. (2022). *Spatial revolution: Architecture and planning in the early Soviet Union*. Cornell Univ. Press.
- Khmel'nitsky, D. (2015). *Ivan Zholtovskii. Arkhitektor sovetskogo palladianstva* [Ivan Zholtovsky. Architect of Soviet Palladianism]. DOM Publishers. (In Russian).
- Konysheva, E. V. (2017). *Evropeiskie arkhitektory v sovetskom gradostroitel'stve epokhi pervykh piatiletok* [European architects in Soviet urban development during the first five-year plans]. BuksMart. (In Russian).
- Kosenkova, Yu. L. (2014). Chetvert' veka izucheniia istorii arkhitektury sovetskogo perioda. Chto izmenilos'? [A quarter of a century of studying the history of Soviet architecture under new conditions. What has changed?]. *Academia. Arkhitektura i stroitel'stvo*, 2014(3), 10–14. (In Russian).

- Kosenkova, Yu. L. (Ed.) (2018). *Sovetskoe gradostroitel'stvo. 1917–1941* [Soviet urban development. 1917–1941] (2 Vols.). Progress-Traditsiia. (In Russian).
- Lopatkina, K. (2019). *Bastardy kul'turnykh svyazei: Internatsional'nye khudozhestvennye kontakty SSSR v 1920–1950-e gody* [Bastards of cultural ties: International artistic contacts of the USSR in the 1920s–1950s]. Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”. (In Russian).
- Malich, K. (2024). “*Prishel, uvidel — pobezhden!*” *Sovetskie i britanskii arkhitektory v 1930–1960-e gody* [“Came, saw, conquered!” Soviet and British architects in the 1930s–1960s]. Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”. (In Russian).
- Molok, N. (2023). *David Arkin: “ideolog kosmopolitizma” v arkhitekture* [David Arkin: “ideologist of cosmopolitanism” in architecture]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Pechenkin, I., & Shurygina, O. (2023). *Ivan Zholtovskii. Opyt zhizneopisaniia sovetskogo arkhitekora* [Ivan Zholtovsky. An attempt at a biography of a Soviet architect]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Sedov, V. (2022). *Arkhitekt Boris Iofan* [Architect Boris Iofan]. Kuchkovo pole Muzeon. (In Russian).
- Selivanova, A. N. (2019). *Postkonstruktivizm: Vlast' i arkhitektura v 1930-e gody v SSSR* [Post-constructivism: Power and architecture in the 1930s in the USSR]. BuksMart. (In Russian).
- Udovički-Selb, D. (2022). *Soviet architectural Avant-gardes: Architecture and Stalin's revolution from above, 1928–1938*. Bloomsbury Visual Arts.
- Vyazemtseva, A. G., Gessler, S., Malich, K. A., & Pechenkin, I. E. (Eds.) (2023). *Boris Iofan. Puti arkhitektury 1920–1940-kh godov: K 130-letiiu arkhitekora* [Boris Iofan. The paths of architecture of the 1920s–1940s: For 130 Years of the Architect]. Kuchkovo pole Muzeon. (In Russian).
- Zubovich, K. (2020). *Moscow monumental: Soviet skyscrapers and urban life in Stalin's capital*. Princeton Univ. Press.

Информация об авторе

Евгения Владимировна Конышева
кандидат искусствоведения
ведущий научный сотрудник, отдел
истории архитектуры
и градостроительства Новейшего
времени, Научно-исследовательский
институт теории и истории
архитектуры и градостроительства
(филиал Центрального научно-
исследовательского института
и проектного института
Министерства строительства
и жилищно-коммунального хозяйства
Российской Федерации)
Россия, 119331, Москва,
пр-т Вернадского, д. 29
доцент, кафедра истории России и
зарубежных стран, Челябинский
государственный университет
Россия, 454084, Челябинск,
пр-т Победы, д. 162в
✉ e_kon@mail.ru

Information about the author

Evgeniya Vladimirovna Konysheva
Cand. Sci. (Art History)
Leading Researcher, Department
of History of Architecture and Urban
Development of Modern Times, Research
Institute for the Theory
and History of Architecture and Urban
Planning (Branch of the Central Research
and Design Institute of the Ministry
of Construction of Russia) Russia,
119331, Moscow,
Prospekt Vernadskogo, 29
Associate Professor, Department
of History of Russia and Foreign
Countries, Chelyabinsk State University
Russia, 454084, Chelyabinsk,
Prospekt Pobedy, 162v
✉ e_kon@mail.ru

И. Е. Печёнкин

<http://orcid.org/0000-0002-8000-7792>

✉ pech_archistory@mail.ru

Российский государственный
гуманитарный университет
(Россия, Москва)

«СТАЛИНСКАЯ АРХИТЕКТУРА» В ЗЕРКАЛЕ ТЕКУЩИХ ИССЛЕДОВАНИЙ ПОЧТИ ВЕК СПУСТЯ

Аннотация. В статье предпринят обзор актуального состояния научного знания о советской архитектуре 1930–1950-х годов, маркированной в общественном сознании как «сталинская», в частности, с намеком на то, что ее подлинным генеральным автором выступал советский диктатор. В рамках одной статьи невозможно осветить все многообразие проблем, связанных с изучением феномена «сталинской архитектуры», поэтому автор сфокусировал внимание на наиболее значимых исследовательских трендах. К таковым относится в первую очередь поиск адекватной терминологии, которая позволила бы уйти от излишней публицистичности (присутствующей, например, в популярном словосочетании *сталинский ампи́р*), отразила бы внутреннюю динамику архитектурного процесса в рамках двух десятилетий и обозначила бы место советской архитектуры в глобальном контексте (прежде всего западном). С точки зрения методологии, по-прежнему превалирует эмпирический подход, фактически продолжается стадия выявления и систематизации материала. При этом существенно возрастает значение микроисторических и биографических штудий, посвященных отдельным регионам и персоналиям. В числе факторов, негативно влияющих на исследовательский процесс, стоит отметить тенденцию к политизации и реидеологизации историко-архитектурного дискурса.

Ключевые слова: XX в., 1930-е, 1940-е, 1950-е, СССР, архитектура, историография, дискуссия о терминах, Давид Аркин, Борис Иофан, Алексей Щусев, Иван Жолтовский

Для цитирования: Печёнкин И. Е. «Сталинская архитектура» в зеркале текущих исследований почти век спустя // Шаги/Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 224–243. EDN: WLGIQN.

Поступило 8 июля 2024 г.; принято 3 апреля 2025 г.

I. E. Pechenkin

<http://orcid.org/0000-0002-8000-7792>

✉ pech_archistory@mail.ru

Russian State University for the Humanities
(Russia, Moscow)

“STALINIST ARCHITECTURE”: REFLECTED IN MODERN RESEARCH ALMOST A HUNDRED YEARS LATER

Abstract. The article provides a review of up-to-date academic knowledge of Soviet architecture of the 1930s–1950s, usually labeled in public discourse as *Stalinist*, as if the Soviet dictator was in fact its true supreme author. Of course, it is impossible to cover in one article the whole variety of problems associated with the study of the phenomenon of Stalinist architecture. For this reason, the author’s attention is focused on the most significant research trends. First of all, these include the search for the most appropriate terminology that would allow one to avoid excessive journalisticism (like the popular phrase “Stalinist Empire style”), would reflect the internal dynamics of the architectural process over the course of two decades, and would designate the place of Soviet architecture in the global context (primarily the Western one). From the point of view of methodology, the empirical approach still prevails, and the stage of identifying and systematizing the material is actually continuing. At the same time, the importance of micro-historical and biographical studies dedicated to specific regions and particular personalities is significantly increasing. Among a number of factors that negatively affect the research process, it is necessary to note the tendency towards politicization and re-ideologization of academic discourse in architectural history.

Keywords: 20th century, 1930s, 1940s, 1950s, USSR, architecture, historiography, discussion of terminologies, David Arkin, Boris Iofan, Alexey Shchusev, Ivan Zholtovsky

To cite this article: Pechenkin, I. E. (2025). “Stalinist architecture”: Reflected in modern research almost a hundred years later. *Shagi / Steps*, 11(2), 224–243. EDN: WLGIQN. (In Russian).

Received July 8, 2024; accepted April 3, 2025

Предварительные замечания

Втеперь довольно далекие 2000-е годы архитектурный критик Григорий Ревзин емко сформулировал несколько возможных в постсоветских условиях позиций по отношению к архитектуре сталинского времени:

Во-первых, внешне объективистская советская <...> — так написан любой учебник советской литературы, так написаны все книги про сталинских архитекторов и все истории сталинской архитектуры. Во-вторых, страстно антисоветская, в рамках которой все, созданное в советское время, заражено чумой. В-третьих, отстраненно-структуралистская, когда весь материал рассматривается как репрезентация мифа. В-четвертых, агиографически антисоветская, в которой те или иные деятели культуры рассматриваются как героически противостоящие советской власти трагические жертвы истории [Ревзин 2008: 187].

Думается, что эта раскладка не утратила актуальности и сегодня, хотя за два десятилетия изменилось многое: ушли из жизни мэтры советского архитектуроведения, поблекли важные в прошлом идеи, утратили значимость некоторые государственные научные институты¹. Попытки выстраивания альтернативной, не завязанной на бюджетное финансирование инфраструктуры науки об архитектуре в целом успеха не достигли, примером чему служит судьба журнала «Проект Классика» (2001–2009), со страниц которого позаимствована приведенная выше цитата.

Можно считать парадоксальным то, что исследования архитектуры сталинских десятилетий, т. е. времени, когда это искусство превратилось в инструмент внутренней политики и служило государственной монополии, в начале XXI в. фактически оказались делом частной инициативы. Несмотря на различия в судьбах государств постсоветского пространства, эта особенность является для них общей. В условиях, когда едва ли не главным мотивом исследований становится личный энтузиазм, существенная роль в них начинает принадлежать не профессиональным архитектуроведам, а любителям локальной истории, которые очень добросовестно каталогизируют фактуру конкретного места, работая с периодикой и архивами ([Ерофалов-Пилипчак 2010; Широчин 2020] и др.). Кроме того, выпадение истории архитектуры из обоймы официальных дисциплин создало предпосылки для ревизии наработанного предшественни-

¹ Речь идет в первую очередь о судьбе профильного НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства, учрежденного в 1944 г. в системе Академии архитектуры СССР для теоретического сопровождения и информационного обеспечения советской архитектурной практики. В 2014 г. он был лишен юридического лица и понижен до ранга филиала Центрального научно-исследовательского и проектного института (ЦНИИП) Минстроя России, а в 2021 г. фактически растворился в этом учреждении, потеряв не только помещение, но и солидную часть научных сотрудников, многие из которых как раз занимались исследованиями советского материала.

ками и в конце концов открыло дорогу молодым исследователям в обход заскорузлых академических иерархий и карьерных лифтов.

Сказанное не отрицает значения этой базы². В частности, трудов Селима Хан-Магомедова, который начал свой путь, открыв большинству глаза на наследие архитектурного авангарда, а увенчал его двумя неожиданными для него книгами — об Иване Жолтовском и Иване Фомине [Хан-Магомедов 2010a; 2011], т. е. о мастерах, олицетворяющих живучесть классики в советской архитектуре. Мотивом обращения Хан-Магомедова к этим фигурам стала выдвинутая им теория двух «суперстилей», основанных соответственно на классической традиции (ордере) и на формально-пластических достижениях левого искусства вкупе с новейшей техникой [Хан-Магомедов 2010b: 11]. Эта теория как будто примиряла между собой неоклассиков (вроде того же Жолтовского) и модернистов (вроде Моисея Гинзбурга или Виктора Веснина), так что сам Хан-Магомедов писал о «диалоге двух универсальных систем» [Хан-Магомедов 2010a: 15]. Принципиальная бесконфликтность этой теории позволяет оценить ее как порождение советского архитектуроведения, ощутило пережившего советскую эпоху. Здесь присутствовала та самая «объективистская» оптика, о которой упоминал Григорий Ревзин: стремление скруглить углы, нивелировать перепады, что достижимо лишь на уровне макроистории, с которого практически не видны частности и детали. Как мы увидим, такой подход к советскому материалу отнюдь не ушел в прошлое, но приобрел черты гротеска.

Гораздо важнее то, что Хан-Магомедовым была эскизно намечена стратегия изучения архитектуры сталинской эпохи. В список приоритетных тем вошли школы Фомина, Жолтовского и Иофана, московское метро и высотки, ВСХВ 1939 г. и ВДНХ 1954-го, архитектура каналов Москва — Волга и Волга — Дон. На первое место исследователь поставил *постконструктивизм*, обозначив так временной отрезок первой половины — середины 1930-х годов, когда шло «умеренное “обогащение” внешнего облика зданий, преодоление “излишнего аскетизма” архитектуры» в стремлении прийти к неоклассике «через опыт авангарда» [Хан-Магомедов 1996: 639]. В обиходе же термин, образованный по аналогии с многочисленными «-измами» первой половины прошлого века, широко применяется для маркирования построек с точки зрения стиля. На этом примере хорошо видна неустойчивость дефиниций, связанных с интересующим нас периодом истории архитектуры.

² Ввиду ограниченности объема статьи в ней невозможно представить сколько-нибудь полную историографию советской архитектуры и градостроительства 1930–1950-х годов и даже указать работы исследователей, писавших об этом периоде во второй половине — конце прошлого века. Разумеется, сложно переоценить вклад в становление этого раздела архитектуроведения таких специалистов, как В. Э. Хазанова, А. А. Стригалёв, М. И. Астафьева-Длугач, Ю. С. Яралов и др.

Терминология и идеология

Начать стоит с того, что у советской архитектуры 1930–1950-х годов отсутствует имя, но при этом существует ряд псевдонимов, отражающих разброс мнений в отношении не столько памятников, сколько самого исторического периода. Самое популярное «прозвище» — *сталинский ампи́р*; его многие признают вопиюще неточным (хотя бы ввиду очевидных различий между стилем довоенной и послевоенной архитектуры), но именно так называлась вполне академическая конференция, прошедшая в Москве осенью 2007 г. Материалы ее спустя несколько лет были опубликованы в сборнике с более нейтральным заглавием, но одиозное сочетание слов сохранилось в названиях некоторых статей. На правах составителя издания Юлия Косенкова не только подчеркнула несовершенство термина, бессильного охватить столь сложное и эклектичное явление, но и предположила принципиальную бессмысленность спора об именах, призвав перенести внимание на «то мощное творческое начало, которое, несомненно, пробивалось на свет, несмотря на многочисленные запреты, ограничения и противоречивые требования» [Косенкова 2010: 7–8].

Однако игнорировать вопрос о терминах согласны далеко не все. Примечательным случаем искусствоведческого нейминга является *стиль Победа*, придуманный Татьяной Астраханцевой в период знаменательных перемен политической повестки в России и инструментализации памяти о войне. Во вступительной статье к альбому-каталогу выставки «Победа. Стиль эпохи», состоявшейся в 2010 г. в Центральном музее Великой Отечественной войны, Астраханцевой полноценно раскрыты идеологические коннотации ее изобретения:

После 9 мая 1945 года на короткий отрезок времени была создана особая художественная ситуация, когда сложились воедино условия, определяющие появление полноценного, т. е. со всеми сопутствующими атрибутами, исторического стиля: беспрецедентный национальный подъем, некое согласие относительно основных мировоззренческих понятий (чего, например, так не хватает сейчас), масштабная государственная поддержка искусства, внятный и избирательный госзаказ [Астраханцева 2010: 9].

Концепция Астраханцевой была принята на вооружение Российской академией художеств (РАХ), где в 2021 г. состоялась большая конференция под названием «Победа — стиль эпохи. Академический взгляд» [Астраханцева 2023]. Взгляд этот в числе прочего предполагает веру в то, что «однажды явленный и безусловно состоявшийся, этот стиль поможет сформулировать Стиль Победы дня сегодняшнего — став частью культурной и идеологической политики государства в еще один переломный момент нашей истории» [Презентация 2024]. Но подобные идеологические интервенции в сферу науки не вносят искомой ясности. Так, «стиль Победа» в одном месте описан Астраханцевой «как апофеоз самобытно-

го “сталинского ампира”» [Астраханцева 2010: 9]³. Это хороший пример объяснения непонятного через непонятное.

Одним из «триггеров» дискуссии об архитектуре сталинского времени служит вопрос о *советском ар-деко*⁴. Несомненно, в ряду причин можно назвать глобальную популярность этого стиля в настоящее время, но в отечественном контексте значение получила не только репутация ар-деко как воплощения хорошего буржуазного вкуса. Возвращаясь к началу статьи, можно сказать, что ретроспективное ассоциирование советской архитектуры 1930-х годов с французским и американским ар-деко действительно противостоит «страстно антисоветской», по словам Григория Ревзина, тенденции описания и оценки советской архитектуры предвоенного и военного десятилетий. Наличие гедонистического ар-деко в СССР рассматривается как залог нормальности советской культуры и возможности вписать страну в панораму мировой истории XX в. не на правах изгоя.

Эта концепция отличается от описанной выше, в которой, напротив, форсируется тема уникальности пути, пройденного советским искусством середины прошлого столетия. В 2002 г. Татьяна Малинина защитила докторскую диссертацию на тему «Стиль Ар Деко [sic!]: истоки, региональные варианты, особенности эволюции»; три года спустя вышла основанная на этой работе книга. Поскольку в западной историографии тема ар-деко в Европе и за океаном была уже неплохо освещена, новизна работы Малининой состояла именно в обнаружении советской версии стиля. Впрочем, и в диссертации, и в книге осторожно говорилось об «отечественном аналоге Ар Деко», который все же не растворяется в мировом потоке и требует применения уклончивых эвфемизмов вроде «диалога авангарда и классики» [Малинина 2005: 228 и след.]. Отсутствие в работе Малининой полноценного заключения и четкого вывода сигнализирует об открытом состоянии вопроса, ответ на который в конечном счете слишком зависит от политических установок конкретного автора.

Не исключено, что очевидное присутствие в проектах и реализациях советских архитекторов 1930-х годов форм ар-деко имеет достаточно простое объяснение, связанное с необходимостью конструировать респектабельный имидж страны для внешнего зрителя. Тему параллельного существования в сталинском СССР архитектуры «для внутреннего и наружного потребления» подробно анализировал в своей статье Вадим Басс, акцентируя контраст между визуальной риторикой советского павильона на Всемирной выставке в Нью-Йорке и ансамбля ВСХВ, имевших различного адресата [Басс 2016a].

³ Ср. с пассажем из публикации о сталинской архитектуре одного из региональных промышленных центров, где оказались собраны едва ли не все варианты ее наименования: «Это архитектурное наследие относится к “стилю Победы”, а точнее к советскому неоклассицизму послевоенных лет. Такой стиль в архитектуре часто называют “сталинским ампиром”» [Орельская 2015: 4-я с. обложки].

⁴ См., например: [Багина и др. 2019].

Отмечая эти различия, нужно подчеркнуть, что распространение «американизма» в архитектуре сталинской эпохи и потребность в репрезентации СССР за рубежом были сложно взаимосвязаны. Если обращение к грандиозному «стилю небоскребов» в утвержденном проекте Дворца Советов Бориса Иофана, Владимира Шуко и Владимира Гельфрейха (1932) легко связать с тем, что Вадим Басс называет искусством фальстарта — экспрессией «преждевременного триумфа, предшествующего трагедии новой войны» [Басс 2016а: 85], то подражание другой версии ар-деко, стримлайну, в интерьере станции метро «Маяковская» Алексея Душкина (1936–1938) могло означать желание вписаться в определенную художественную конъюнктуру, дать пример «американского на советский лад», коль скоро это «американское» признано самым передовым в технико-технологическом плане⁵. Во всяком случае, эта станция, представленная в Нью-Йорке в виде полноразмерной копии одной из секций перронного зала, снискала успех у публики и даже удостоилась премии [Душкина 2004: 75].

Вопрос об отношении архитектурного процесса в СССР 1930–1950-х годов к мировому решается не только выявлением формальных «пересечений» с буржуазной модой (часто — буквального подражания ей), но и штудированием роли иностранных специалистов в советской архитектуре и градостроительстве, а также изучением международных связей Союза советских архитекторов, который олицетворял государственную монополию в сфере зодчества. Этим аспектам посвящены работы Евгении Конышевой [2023] и Ксении Малич [2024].

Диссоциация

В 2007 г. в двух московских издательствах увидели свет сразу две книги Дмитрия Хмельницкого, которые допустимо считать версиями, по сути, одного труда: «Зодчий Сталин» и «Архитектура Сталина» [Хмельницкий 2007а; 2007б]. Хотя сам исследователь отрицал какую-либо предвзятость со своей стороны, говоря даже об отсутствии у него исходной концепции [Хмельницкий 2009], названия книг хорошо обозначают ракурс, в котором им рассматривается советская архитектура 1930–1950-х годов: как буквально сталинская, сформированная исключительно механизмом государственной цензуры, первоисточником которой являлась фигура вождя. Заочно полемизируя с Игорем Голомштоком, поставившим в свое время советский материал в глобальный контекст художественного производства тоталитарных режимов [Голомшток 1994], Хмельницкий подчеркивает уникальность сложившейся в СССР ситуации полного подчинения архитекторов партийному диктату, результатом чего являются

⁵ Ср. со словами архитектора Владимира Шуко: «Америка может много дать нашим архитекторам в отношении строительной техники, умения пользоваться строительными материалами и вообще в отношении смелых решений архитектурных проблем» [Шуко 1935: 19–20].

крушение всякого профессионализма, абсурдность и даже безумность проектов.

Столь экспрессивные оценки работ советских зодчих у Хмельницкого проистекают в том числе из субъективных вкусовых установок. Однако за этой риторикой нельзя не увидеть целой традиции контрастного противопоставления 1930-х годов предыдущему десятилетию, ярким документом которой стала книга Владимира Паперного «Культура Два». Опубликованная впервые за рубежом в середине 1980-х, она совершенно не походила на советские тексты об архитектуре первых пятилеток, поскольку вместо привычного панегирика содержала остроумное, пропитанное иронией описание социокультурной девиации.

Но фактически одновременно с этой точкой зрения на сталинскую культуру возникла и альтернативная — не в смысле апологии этой культуры, а в плане описания ее отношений с предыдущей эпохой как более сложных и неоднозначных. Эта позиция сформулирована Борисом Гройсом, который прослеживает сильную преемственность между проектами авангарда и сталинского соцреализма [Гройс 2023: 26–27]. Правда, в разговоре об архитектуре приходится иметь дело в том числе с конкретными формальными признаками стиля, нарастанием роли декора и хорошо считываемым нагнетанием монументальности зданий. Эти метаморфозы, напрямую вызванные официальной установкой на освоение классического наследия, свидетельствуют о трансформации профессионального мышления советских архитекторов, ставших объектами «перевоспитания» со стороны власти. Однако простой констатации вторжения государства в творческую сферу, закрепленного постановлением Политбюро от 23 апреля 1932 г. [Постановление 1932], сегодня недостаточно. Вопреки декларациям, разрыв никогда не бывает полным.

Выявление тонких связей там, где на первый взгляд пролегает жесткий водораздел, является одной из актуальных задач изучения советской архитектуры, или, шире, архитектуры XX в., поскольку речь идет не только о поколениях и конкретных лицах, но и о странах и регионах. Важным шагом в преодолении «макроисторического» подхода к интерпретации архитектурного процесса в СССР 1930-х годов стала защищенная в 2009 г. диссертация Александры Селивановой, которая десять лет спустя была издана в виде монографии [Селиванова 2019].

Раскрывая историческое содержание периода установления государственного контроля в архитектуре, Селиванова фокусирует внимание на попытках относительно свободного творчества вчерашних конструктивистов в условиях, когда «противостояние творческих позиций эпохи авангарда сменилось противостоянием двух лагерей: архитекторов-профессионалов и “партийцев”» [Селиванова 2019: 302]. На долю опытных мастеров ложилась обязанность «перевести на язык профессии “наказы” власти, высказанные в виде внеархитектурных примитивов и абстракций (“радостная”, “бодрая”, “красивая”, “правдивая”, “человечная”, “целестремленная” архитектура)» [Там же: 303]. Отойдя от чисто позитивист-

ского ракурса обсуждения архитектуры, Селиванова показала, что за порой неуклюжими попытками искусственно снабдить модернистские здания карнизами, порталами и барельефами скрывалась драма конкретных людей, пытавшихся рационализировать происходящее в продолжавшихся по инерции теоретических дискуссиях.

Общий вектор «перевоспитания» советских зодчих предполагал свертывание таких обсуждений или, во всяком случае, перевод их в плоскость политической демагогии [Паперный 2007: 211 и след.]. Велик соблазн описать сложившуюся в 1930-е атмосферу внутри профессиональной корпорации как своего рода антимир или театр абсурда, однако здесь важно избежать упрощений и генерализации. Для этого полезно проанализировать частные сюжеты, фактура которых может противоречить господствующему нарративу. Благодаря своему бэкграунду исследователя петербургской неоклассики начала XX в. уже упомянутый Вадим Басс имеет возможность рассматривать материал сталинского периода в прочной связи с предыдущими десятилетиями, и в этой перспективе видно, например, как теоретическое и педагогическое наследие рационалистов из АСНОВА, оформленное в виде канонического учебника по композиции, влияло на советское архитектурное образование последующего времени. В своей статье исследователь задается вопросами,

...как предложенная модернистами наукообразная дисциплина оказалась фактически единственной общеразделяемой отечественными архитекторами системой знания, главным инструментом мышления о собственном предмете, едва ли не заменой архитектурной теории? <...> Какое место категории и ценности, восходящие к модернистской композиционной пропедевтике, заняли в кругу профессиональных знаний зодчего и в архитектурном дискурсе и почему? Почему, наконец, советские архитекторы постепенно утратили интерес к гуманитарным дисциплинам и философии и какие последствия это имело для профессии и отрасли? [Басс 2016b: 17–18].

Разумеется, ни о каком явном присутствии пропедевтического курса, разработанного во ВХУТЕМАСе, в архитектурной школе 1930–1950-х годов, речи идти не могло; его полноценная рецепция пришлась уже на период оттепели. Однако в латентном, закамуфлированном виде наследие модернистов не просто сказывалось, но формировало стержень архитектурного знания в СССР, содержа свободные от идеологических спекуляций критерии для суждений как о современной, так и об исторической архитектуре [Басс 2016b: 32–33].

Одним из главных мифов об архитектуре сталинского периода является представление о полной эффективности пресловутого «перевоспитания» зодчих. Здесь можно увидеть примечательный консенсус между апологетами Сталина как идеального менеджера, твердой рукой достигавшего безукоризненной исполнительской дисциплины и порядка, и их оппонентами, оценивающими такое всевластие негативно, но признающими

его как исторический факт. Между тем возможность жесткого манипулирования культурой «сверху» безотносительно готовности потенциальных исполнителей понять и принять приказ еще три десятка лет тому назад была подвергнута критике в статье Сергея Кавтарадзе: «...прежде чем такой приказ прозвучит, он должен быть “разрешен” самой культурой эпохи, совокупным сознанием общества» [Кавтарадзе 1990: 4].

С другой стороны, сегодня мы имеем фактические свидетельства того, как непредсказуемо преломлялись властные импульсы в профессиональной среде 1930-х годов. Проведенный Юлией Старостенко анализ архивных материалов, связанных с подготовкой Генерального плана реконструкции Москвы 1935 г., убедительно показывает, что многочисленные постановления и реорганизации проектного дела в столице СССР отнюдь не обеспечивали планомерности творческого процесса и прогнозируемости его результатов. Как отмечает исследователь, «...напряжение между властью и архитекторами возникало не только и не столько в связи с поисками “правильного” стиля советской архитектуры, сколько с гораздо более прагматичными аспектами их деятельности» [Старостенко 2023: 158]. При этом власть, выступая в роли заказчика, рассматривала архитекторов как препятствие осуществлению амбициозных управленческих замыслов.

В поисках человека

В конце прошлого столетия вышли в свет ставшие хрестоматийными работы Евгения Добренко «Формовка советского читателя» [Добренко 1997] и «Формовка советского писателя» [Добренко 1999]. Исследования с названием «Формовка советского архитектора» не существует, хотя авторы, писавшие о сталинском периоде, неизбежно этой темы касались (см. работы Владимира Паперного, Александры Селивановой, Дмитрия Хмельницкого и др.). С долей иронии можно сказать, что первым советским «архитектором», выкованным тридцатыми годами, стал искусствовед и литератор Давид Аркин, подписавший криптонимом *Архитектор* в 1936 г. разгромный памфлет, опубликованный в газете «Правда» и направленный против модернистов и лично Константина Мельникова.

Книга об Аркине, написанная Николаем Молоком, который имел возможность разбирать личный архив своего героя [Молок 2023]⁶, заполняет важную лауну. Дело в том, что именно Аркин претендует на роль необходимого звена в механизме поворота советской архитектуры 1930-х годов к освоению классики и историзму. Еще Паперный обратил внимание в своей книге на странную фигуру умолчания в обсуждении этого поворота советскими искусствоведами: причины его представлялись странными, почти мистическими. Свидетельства современников, надо сказать, этому способствовали, транслируя слухи начала 1930-х:

⁶ См. рецензию на книгу в этом номере журнала. — *Примеч. ред.*

Интересные рассказы И[вана] Вл[адиславовича Жолтовского] (не шаржированные ли?) о повороте к классицизму. Каганович: «Я пролетарий, сапожник, жил в Вене, люблю искусство; Молотов любитель красивых вещей, Италии, коллекционер» <...> Ал[ексею] Толстому приказано написать статью <...> про классицизм (Щусев: «вот мерзавец, а вчера ругал мне классику») [Лансере 2008: 625, 626].

Хотя точки над *i* в этой истории еще не расставлены и простор для исследования по-прежнему огромен, можно уверенно говорить о наличии у доктрины освоения классики вполне серьезной теоретической подоплеки. Упомянутая в приведенной цитате из дневника художника Евгения Лансере (1875—1946) статья Алексея Толстого — это программный текст под названием «Поиски монументальности», опубликованный в 1932 г. и давно разобранный на цитаты. Например:

Классическая архитектура (Рим) ближе всех нам <...>. Ее открытость, назначение — для масс, импульс грандиозности, — не грозящей и подавляющей, но как выражение всемирности, все это не может не быть заимствовано нашим строительством [Толстой 1932].

В своей книге Николай Молок приводит веские аргументы в пользу того, что знаменитая статья Толстого была инспирирована чуть более ранней публикацией Аркина, которого и надлежит считать действительным автором поворота к классике [Молок 2023: 60—62]. Удивительной кажется в этой связи только невнятность контуров идеала. Если бы он был порождением дилетантского воображения партийных начальников, это было бы объяснимо. Но то, почему профессиональный искусствовед, выступая в роли идеолога советской архитектуры, ограничился погромом сторонников современного движения и довольно общими соображениями о применении исторического наследия, требует дополнительного осмысления.

Если же задаться целью найти фигуру, которая ярче всех воплотила образ сталинского архитектора, то таковой, несомненно, окажется Борис Иофан. Речь не идет о позиции в служебной иерархии, числе учеников или количестве осуществленных работ. Однако именно этот мастер прочно ассоциируется не только с принятым к реализации проектом Дворца Советов в Москве, но в целом с той рубрикой советского зодчества 1930-х годов, которую Вадим Басс назвал «архитектурой для наружного употребления», включая прогремевший павильон СССР на Всемирной выставке в Париже 1937 г., увенчанный скульптурной группой Веры Мухиной. Иофану довелось (или удалось) создать образы-символы целой страны. Собственно говоря, эта мысль не нова: некоторые черты Иофана явственно узнаются в одном из героев романа Анатолия Рыбакова «Дети Арбата»:

Обученный в Италии, объездивший много стран и знакомый с современной западной архитектурой, Архитектор возглавлял школу, опирающуюся на классическое наследие, но с учетом современных, прежде всего высотных конструкций [Рыбаков 1998: 317].

Вместе с тем жизнь и творчество Иофана в советский период нечасто пользовались вниманием историков архитектуры. Долгое время единственной специальной работой об этом мастере оставалась книга Исаака Эйгеля, проработавшего с Иофаном более сорока лет в качестве секретаря [Эйгель 1978]. Тем более примечательным видится всплеск интереса к этому архитектору в последнюю пару десятилетий, в том числе со стороны зарубежных исследователей [Sudjic 2022]. Международная слава Иофана, связанная с опытом жизни и работы в Италии, а также с амбициозностью проектов, обеспечила ему неординарное положение среди коллег еще в 1930-е годы. А в современном контексте он оказался главным корифеем советского ар-деко, вокруг которого, как уже говорилось, существует живая дискуссия.

Сегодня мы имеем ряд монографий об Иофане, которые вышли в последние пять лет. Значительного интереса заслуживает книга Владимира Седова, основанная на анализе корпуса авторской графики мастера из собрания архитектора Сергея Чобана [Седов 2022]. Книга, вышедшая за авторством Марии Костюк [2019], на деле представляет собой сборник текстов нескольких авторов, включая итальянского мэтра Алессандро Де Маджистриса. Его же статьей открывается и коллективный труд, в который вошли материалы прошедшей осенью 2021 г. международной конференции, приуроченной к 130-летию Иофана, но задуманной с целью рассмотреть его творчество в широком контексте профессиональных проблем 1920—1940-х годов, таких как взаимоотношения архитектора и тоталитарной власти, контакты советских архитекторов с зарубежными коллегами, рецепция формальных идей и стилевые влияния [Вяземцева и др. 2023].

Думается, что компаративистский ракурс, обеспеченный участием исследователей из разных стран с темами, посвященными архитектурно-градостроительной политике в СССР, Третьем Рейхе и фашистской Италии, позволил увидеть Иофана в несколько новом свете. Но резюмировать вполне ревизионистское восприятие этого мастера и его наследия, пожалуй, удалось Владимиру Седову:

Архитектор Иофан не придумал новой формы, не изобрел нового стиля. Он не принадлежал к тем, кто задумывается о содержании и философском смысле архитектурной оболочки. Он брал форму извне, уже готовую <...> разглядывая и оценивая постройки Бориса Иофана сегодня, мы должны помнить о принадлежности автора к коммунистической идеологии <...> Сила личной веры Иофана была велика, а потому его творчество было способно снабжать режим, вождя, революцию — сложными композициями, этой верой одухотворенными [Седов 2022: 222—224].

Таким образом, Иофан как бы соединял в себе ипостаси профессионального архитектора и «партийца», противопоставленные А. Селивановой, и это парадоксальное единение, вероятно, стоит считать причиной его уникальной репутации и судьбы.

Существенно подчеркнуть, что экспрессивная творческая манера Иофана, оказавшаяся почти идеальной для экспорта левой идеологии, не стала мейнстримом в советской архитектуре 1930-х и последующих годов. Все-таки императив освоения исторического наследия (в отвлеченно-классической или национальных версиях) доминировал, а потому наиболее влиятельными оказались мастера старшего поколения — Иван Жолтовский и Алексей Шусев, полуторавековые юбилеи которых пришлось соответственно на 2017 и 2023 гг., что закономерно вызвало рост интереса к этим фигурам. Шусеву была посвящена целая серия выставочных проектов, сопровождавшихся печатными каталогами [Карпова 2022; Аввакумов и др. 2023; Шашкова и др. 2023].

Алексей Шусев достиг вершин профессии, удостоился четырех Сталинских премий, много построил, успел проявить себя в музейном деле и объективно был крупным и разносторонним художником. Образ его в реалиях советского времени был изрядно мифологизирован; в частности, преуменьшалось значение его дореволюционных произведений, оставались в тени некоторые биографические подробности вроде дворянского происхождения [Колузаков 2017]. Как представляется, гранью деятельности Шусева после 1917 г., которая пока лишь слегка была затронута исследователями, являлась энергичная пропаганда (и словом, и делом) обращения к национально-выразительным формам, включая «русский стиль» [Масиель Санчес 2011; Печёнкин 2023]. Феномен «руссоцентризма» (sic; в оригинале — *National Bolshevism*) в сталинской культуре стал темой монографии Дэвида Бранденбергера, но материал архитектуры им был практически не задействован [Бранденбергер 2017].

Ситуацию с Иваном Жолтовским стоит считать во многом сходной, но в силу еще более глубокой мистификации образа «непримиримого классика и палладианца, колдующего над пыльными трактатами далекого прошлого»⁷, открытия, сделанные в ходе архивных разысканий, могут быть более сенсационными. Удалось выяснить, например, что Жолтовский в действительности не был переводчиком трактата Андреа Палладио, вопреки указанию на титульном листе издания Всесоюзной академии архитектуры [Печёнкин, Шурыгина 2018]. Интересно понять, насколько продуктивным могло бы оказаться изучение творческих судеб советских и зарубежных архитекторов в сравнительной перспективе. Взяв для примера того же Жолтовского и Френка Ллойда Райта, которые были сверстниками и прожили одинаковое число лет (1867–1959), можно увидеть, что они следовали совершенно различным подходам к профессии: «Жолтовский не был *современным архитектором* и, по всей видимости,

⁷ Габричевский А. Г. Иван Владиславович Жолтовский как теоретик архитектуры (опыт характеристики). М., 1946. Цит. по: [Хан-Магомедов 2010а: 303].

не стремился им стать» [Печёнкин, Шурыгина 2023: 101]. Субъективное здесь превалировало над объективным, но в случае других мастеров «сталинской» архитектуры это могло работать иначе.

Некоторые итоги

В фокус внимания исследователей ожидаемо попадают прежде всего «маршалы» архитектуры сталинского периода, творческие биографии которых, как оказалось, содержат немало белых пятен. Но как насчет менее приметных фигур, в том числе тех, чья жизненная траектория пересеклась с трагедией Большого террора? Сложно не согласиться с Дмитрием Хмельницким:

Архитекторов гибло относительно меньше, чем, скажем, писателей, но гарантий выжить не было ни у кого. <...> Пока невозможно ответить на вопрос, почему погиб в лагере первый ректор Академии архитектуры Крюков, а Щусев или Веснины — выжили. Но это тоже — история архитектуры [Хмельницкий 2009].

Важным шагом к освоению этой темы стала книга казахстанского исследователя Елизаветы Малиновской под откровенным даже для 2018 г. названием «Репрессированная архитектура», которая затронула комплекс проблем, находившихся вне поля зрения историков советской архитектуры: это не только судьбы зодчих, пострадавших в годы репрессий, но и политика центра в отношении национальных окраин [Малиновская 2016; 2018]. Описание материала советской архитектуры после 1920-х годов с точки зрения постколониальной теории, думается, вполне резонно: в сталинское время Москва утвердилась в роли метрополии, которая диктовала республикам Союза в том числе и архитектурные вкусы. Фактически рефлексия архитектурного наследия 1930–1950-х годов сегодня перестала быть однозначно комплиментарной; на смену благостному нарративу советских учебников выдвигаются альтернативные, фокусирующие внимание на насильственном характере водворения «большого стиля» [Смоленская 2023] или ориенталистской природе проектов, производившихся для республик Кавказа и Средней Азии [Chukhovich 2021].

Предпринятый в данной статье краткий обзор позволяет сделать следующие выводы. Исследовательский инструментарий архитектуроведов по-прежнему почти исчерпывается формальным анализом и биографическим методом, что предопределено традицией. Практика показывает, однако, достаточную эффективность такого эмпирического подхода, поскольку объем необработанного материала довольно велик. Говоря совсем просто, есть проблема нечитанных архивных папок.

Наконец, в двадцатые годы нового столетия невозможно говорить о деполитизации и деидеологизации историко-архитектурного дискурса, и применительно к советской архитектуре 1930–1950-х годов это особенно видно. Призывы ограничить разговор об архитектурном наследии сталинской эпохи обсуждением формально-композиционных особен-

ностей зданий или художественного качества декора нередко выражают весьма определенную политическую позицию и намерение умалчивать о неудобных аспектах прошлого. Для того чтобы любованию формой было избавлено от внехудожественных коннотаций, видимо, требуется более внушительная историческая дистанция. Последняя, впрочем, лишила бы нас ощущения живой связи с героями и очевидцами исследуемой эпохи, которая запечатлелась в массиве пока еще доступных для анализа документов.

Источники

- Лансере 2008 — Лансере Е. Дневники: [В 3 кн.] / Предисл. и сост. В. Бялик. Кн. 2. М.: Искусство-XXI век, 2008.
- Постановление 1932 — Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». 23 апреля 1932 г. // Партийное строительство. 1932. № 9. С. 62.
- Презентация 2024 — Презентация коллективной монографии «Победа — стиль эпохи. Академический взгляд» в РАХ [13 мая 2024 г.] // Российская академия художеств. [2024]. URL: <https://rah.ru/news/detail.php?ID=60399>.
- Рыбаков 1998 — Рыбаков А. Н. Дети Арбата: Трилогия. Кн. 1: Дети Арбата: Роман. М.: ТЕРРА—Книжный клуб, 1998.
- Толстой 1932 — Толстой А. Н. Поиски монументальности // Известия. 1932. 27 февр. № 57 (4824). С. 2.
- Chukhovich 2021 — Chukhovich B. О. театре оперы и балета имени Навои // Письма о Ташкенте. 2021. 27 дек. URL: <https://mytashkent.uz/2021/12/27/o-teatre-opery-i-baleta-imeni-navoi/>.

Литература

- Аввакумов и др. 2023 — Сочинилъ архитекторъ Щусевъ / Авт.-сост. Ю. И. Аввакумов, М. В. Евстратова, С. В. Колузаков. М.: Бослен, 2023.
- Астраханцева 2010 — Астраханцева Т. Л. Стиль великой эпохи // Победа. Стиль эпохи. 1945—1955: выставка 7 мая — 15 сентября 2010 года: Альбом-каталог / [Сост. и науч. ред. Т. Л. Астраханцева и др.]. М.: Арсис-Дизайн, 2010. С. 9—22.
- Астраханцева 2023 — Победа — стиль эпохи: Академический взгляд / Отв. ред. и сост. Т. Л. Астраханцева. М.: Союз Дизайн, 2023.
- Багина и др. 2019 — Авангард, ар-деко, эклектика / [А. Бархин, М. Белов, А. Бронницкая и др.]; Подгот. текста Е. Багина, П. Капустин // Проект Байкал. № 62. 2019. С. 30—36.
- Басс 2016a — Басс В. Г. Архитектура для внутреннего и наружного употребления: советский павильон на нью-йоркской выставке 1939 г. и ансамбль ВСХВ // Шаги / Steps. Т. 2. № 1. 2016. С. 82—102.
- Басс 2016b — Басс В. Формальный дискурс как последнее прибежище советского архитектора // Новое литературное обозрение. 2016. № 1 (137). С. 16—38.
- Бранденбергер 2017 — Бранденбергер Д. Л. Сталинский руссоцентризм. Советская массовая культура и формирование русского национального самосознания (1931—1956) / [Авториз. пер. с англ. Н. Г. Алешиной и др.]. 2-е изд., перераб. и доп. М.: Рос. полит. энциклопедия, 2017.

- Вяземцева и др. 2023 — Борис Иофан. Пути архитектуры 1920—1940-х годов: К 130-летию архитектора / Авт.-сост. А. Г. Вяземцева (отв. сост.), С. Гесслер, К. А. Малич, И. Е. Печёнкин. М.: Кучково поле Музеон, 2023.
- Голомшток 1994 — *Голомшток И.* Тоталитарное искусство. М.: Галарт, 1994.
- Гройс 2023 — *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. 2-е изд. М.: Ад Маргинем Пресс, 2023.
- Добренко 1997 — *Добренко Е.* Формовка советского читателя: Социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: [Академ. проект], 1997.
- Добренко 1999 — *Добренко Е.* Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.: Академ. проект, 1999.
- Душкина 2004 — *Душкина Т. Д.* Воспоминания о жизни и творчестве архитектора Алексея Николаевича Душкина // Жизнь архитектора Душкина. 1904—1977: Книга воспоминаний / Публ., сост. и науч. ред. Н. О. Душкиной. М.: А-Фонд, 2004. С. 21—216.
- Ерофалов-Пилипчак 2010 — *Ерофалов-Пилипчак Б. Л.* Архитектура советского Киева. Киев: Изд. дом А+С, 2010.
- Кавтарадзе 1990 — *Кавтарадзе С.* Хронотоп культуры сталинизма // Архитектура и строительство Москвы. 1990. № 11. С. 3—7.
- Карпова 2022 — Алексей Шусев. Архитектор, художник, директор: К 150-летию со дня рождения / [Отв. ред. Т. Л. Карпова]. М.: [Гос. Третьяковская галерея], 2022.
- Колузаков 2017 — Сергей Колузаков: Многое о Шусеве в советское время прихордилося замалчивать / Интервьюер А. Спивак // Третьяковская галерея. [2017]. URL: <https://www.tg-m.ru/news/sergei-koluzakov-mnogoe-o-shchuseve-v-sovetskoe-vremya-prikhodilos-zamalchivat>.
- Коньшева 2023 — *Коньшева Е. В.* Международные связи Союза советских архитекторов в 1930-е годы: профессиональный диалог под государственным надзором // Борис Иофан. Пути архитектуры 1920—1940-х годов: К 130-летию архитектора / Авт.-сост. А. Г. Вяземцева (отв. сост.), С. Гесслер, К. А. Малич, И. Е. Печёнкин. М.: Кучково поле Музеон, 2023. С. 297—310.
- Косенкова 2010 — *Косенкова Ю. Л.* От составителя // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / Сост. и отв. ред. Ю. Л. Косенкова. М.: Ком-Книга, 2010. С. 7—8.
- Костюк 2019 — *Костюк М.* Борис Иофан. До и после Дворца Советов. Берлин: DOM publishers, 2019. = *Kostyuk M.* Boris Iofan. Architect behind the *Palace of the Soviets*. Berlin: DOM publishers, 2019.
- Малинина 2005 — *Малинина Т. Г.* Формула стиля: Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М.: Пинакотека, 2005.
- Малиновская 2016 — *Малиновская Е. Г.* «Репрессированная архитектура» — история и проблематика изучения, судьбы архитекторов (Г. М. Людвиг, Л. Н. Мейльман) // Academia. Архитектура и строительство. 2016. № 4. С. 55—64.
- Малиновская 2018 — *Малиновская Е. Г.* «Репрессированная архитектура» — сталинские новостройки, творчество и судьбы архитекторов. Алматы: ARK Gallery, 2018.
- Малич 2024 — *Малич К.* «Пришел, увидел — побежден!» Советские и британские архитекторы в 1930—1960-е годы. М.: Музей современного искусства «Гараж», 2024.
- Масиель Санчес 2011 — *Масиель Санчес Л. К.* Ташкентский оперный театр. «Национальное» в творчестве А. В. Шусева // Предмет архитектуры: Искусство без границ / Отв. ред. и сост. И. Н. Слюнькова. М.: Прогресс-Традиция, 2011. С. 241—246.

- Молок 2023 — *Молок Н.* Давид Аркин: «идеолог космополитизма» в архитектуре. М.: Нов. лит. обозрение, 2023.
- Орельская 2015 — *Орельская О. В.* «Стиль Победы» в архитектуре города Горького. Нижний Новгород: Кварц, 2015.
- Паперный 2007 — *Паперный В.* Культура Два. М.: Нов. лит. обозрение, 2007.
- Печёнкин 2023 — *Печёнкин И.* «Русификация» советской архитектуры в 1930–1940-х гг.: идеология, теория, практика // Российская история. 2023. № 2. С. 161–171. <https://doi.org/10.31857/S2949124X23020128>.
- Печёнкин, Шурыгина 2018 — *Печёнкин И., Шурыгина О.* Палладио по-русски. Новые данные о переводе «Четырёх книг об архитектуре» в начале XX века // Искусствознание. 2018. № 3. С. 238–263.
- Печёнкин, Шурыгина 2023 — *Печёнкин И., Шурыгина О.* Иван Жолтовский: Опыт жизнеописания советского архитектора. М.: Нов. лит. обозрение, 2023.
- Ревзин 2008 — *Ревзин Г.* Сдвиг по Хмельницкому // Проект Классика. № XXIII–MMVIII [= № 23. 2008]. С. 186–188.
- Седов 2022 — *Седов Вл. В.* Архитектор Борис Иофан. М.: Кучково поле Музеон, 2022.
- Селиванова 2019 — *Селиванова А. Н.* Постконструктивизм. Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР. М.: БуксМАрт, 2019.
- Смоленская 2023 — *Смоленская С. А.* Между модернизмом и соцреализмом: творческие судьбы украинских архитекторов // Борис Иофан. Пути архитектуры 1920–1940-х годов: К 130-летию архитектора / Авт.-сост. А. Г. Вяземцева (отв. сост.), С. Гесслер, К. А. Малич, И. Е. Печёнкин. М.: Кучково поле Музеон, 2023. С. 182–195.
- Старостенко 2023 — *Старостенко Ю. Д.* Вопросы взаимодействия архитекторов и власти на материалах преобразований проектного дела в Москве в 1930-е годы // Борис Иофан. Пути архитектуры 1920–1940-х годов: К 130-летию архитектора / Авт.-сост. А. Г. Вяземцева (отв. сост.), С. Гесслер, К. А. Малич, И. Е. Печёнкин. М.: Кучково поле Музеон, 2023. С. 148–158.
- Хан-Магомедов 1996 — *Хан-Магомедов С. О.* Архитектура советского авангарда: В 2 кн. Кн. 1: Проблемы формообразования. Мастера и течения. М.: Стройиздат, 1996.
- Хан-Магомедов 2010a — *Хан-Магомедов С. О.* Иван Жолтовский. М.: С. Э. Гордеев, 2010.
- Хан-Магомедов 2010b — *Хан-Магомедов С. О.* «Сталинский ампи́р»: проблемы, течения, мастера // Архитектура сталинской эпохи: Опыт исторического осмысления / Сост. и отв. ред. Ю. Л. Косенкова. М.: КомКнига, 2010. С. 10–24.
- Хан-Магомедов 2011 — *Хан-Магомедов С. О.* Иван Фомин. М.: С. Э. Гордеев, 2011.
- Хмельницкий 2007a — *Хмельницкий Д.* Архитектура Сталина: Психология и стиль. М.: Прогресс-Традиция, 2007.
- Хмельницкий 2007b — *Хмельницкий Д.* Зодчий Сталин. М.: Нов. лит. обозрение, 2007.
- Хмельницкий 2009 — *Хмельницкий Д.* Ворованный воздух: о пользе архитектурно-исторических дискуссий // Проект Классика. № XXVIII–MMIX [= № 28. 2009]. [Цит. по электрон. републ.] URL: http://projectclassica.ru/discus/28_2009/28_discus_01.htm.
- Шашкова и др. 2023 — *Шусев 150: Каталог выставки / Сост. Н. О. Шашкова, К. В. Смирнова, Ю. В. Ратомская, А. А. Оксенюк; Науч. ред. Ю. Д. Старостенко.* М.: Гос. науч.-исслед. музей архитектуры им. А. В. Щусева; Кучково поле Музеон, 2023.
- Широчин 2020 — *Широчин С.* Архитектура межвоенного Киева. Несуществующий город. Нью-Йорк: Алмаз, 2020.
- Щуко 1935 — *Щуко В. А.* Творческий отчет // Архитектура СССР. 1935. № 6. С. 16–21.

Эйгель 1978 — *Эйгель И. Ю.* Борис Иофан. М.: Стройиздат, 1978.

Sudjic 2022 — *Sudjic D.* Stalin's architect: Power and survival in Moscow. London: Thames and Hudson, 2022.

References

- Astrakhantseva, T. L. (2010). Stil' velikoi epokhi [Style of the Great Epoch]. In T. L. Astrakhantseva (Ed.) *Pobeda. Stil' epokhi. 1945–1955: vystavka 7 maia — 15 sentiabria 2010 goda: Al'bom-katalog* (pp. 9–22). Arsiz-Dizain. (In Russian).
- Astrakhantseva, T. L. (Ed.) (2023). *Pobeda — stil' epokhi: Akademicheskii vzgliad* [Victory as the style of the era: Academic view]. Soiuz Dizain. (In Russian).
- Avvakumov, Iu. I., Evstratova, M. V., & Koluzakov, S. V. (2023). *Sochinil' arkhitektor "Shchusev"* [Architect Shchusev composed]. Boslen. (In Russian).
- Bagina, E., & Kapustin, P. (Eds.). (2019). Avangard, ar-deko, eklektika: Diskussionnyi klub PB [Avant-Garde, Art Deco, Eclecticism]. *Proekt Baikal*, 62, 30–36. (In Russian).
- Bass, V. G. (2016). Arkhitektura dlia vnutrennego i naruzhnogo upotrebleniia: sovetskii pavil'on na n'iu-iorskoi vystavke 1939 g. i ansambl' VSKhV [Architecture for internal and external use: The Soviet pavilion at the 1939 New York World's Fair and the All-Union Agricultural Exhibition]. *Shagi /Steps*, 2(1), 82–102. (In Russian).
- Bass, V. (2016). Formal'nyi diskurs kak poslednee pribezhishche sovetskogo arkhitekora [The discourse of form as the last refuge of the Soviet architect]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2016(1, no. 137), 16–38. (In Russian).
- Brandenberger, D. (2002). *National Bolshevism: Stalinist mass culture and the formation of modern Russian national identity, 1931–1956*. Harvard Univ. Press.
- Dobrenko, E. (1997). *Formovka sovetskogo chitatelia: Sotsial'nye i esteticheskie predposylki reitsepsii sovetskoi literatury* [The making of the state reader: Social and aesthetic contexts of the reception of Soviet literature]. Akademicheskii proekt. (In Russian).
- Dobrenko, E. (1999). *Formovka sovetskogo pisatel'ia: Sotsial'nye i esteticheskie istoki sovetskoi literaturnoi kul'tury* [The making of the state writer: Social and aesthetic origins of Soviet literary culture]. Akademicheskii proekt. (In Russian).
- Dushkina, T. D. (2004). Vospominaniia o zhizni i tvorchestve arkhitekora Alekseia Nikolaevicha Dushkina [Memories of the life and work of the architect Alexei Nikolaevich Dushkin]. In N. O. Dushkina (Ed.). *Zhizn' arkhitekora Dushkina. 1904–1977: Kniga vospominanii* (pp. 21–216). A-Fond. (In Russian).
- Erofalov-Pilipchak, B. L. (2010). *Arkhitektura sovetskogo Kiev*a [Architecture of Soviet Kyiv]. Izdatel'skii dom A+S. (In Russian).
- Eigel', I. Iu. (1978). *Boris Iofan* [Boris Iofan]. Stroizdat. (In Russian).
- Golomshtok, I. (1994). *Totalitarnoe iskusstvo* [Totalitarian art]. Galart. (In Russian).
- Grois, B. (2023). *Gesamtkunstwerk Stalin* [Gesamtkunstwerk Stalin]. Ad Marginem Press. (In Russian).
- Karpova, T. L. (Ed.) (2022). *Aleksei Shchusev. Arkhitektor, khudozhnik, direktor: K 150-letiiu so dnia rozhdeniia* [Alexei Shchusev: Architect, artist, director: For the 150-anniversary of his birth]. Gosudarstvennaia Tret'iakovskaia galereia. (In Russian).
- Kavtaradze, S. (1990). Khronotop kul'tury stalinizma [Chronotope of the culture of Stalinism]. *Arkhitektura i stroitel'stvo Moskv*y. 1990(11), 3–7. (In Russian).
- Khan-Magomedov, S. O. (1996). *Arkhitektura sovetskogo avangarda* [Architecture of the Soviet Avant-garde] (Book 1). Stroizdat. (In Russian).
- Khan-Magomedov, S. O. (2010a). *Ivan Zholtovskii* [Ivan Zholtovsky]. S. E. Gordeev. (In Russian).

- Khan-Magomedov S. O. (2010b). “Stalinskii ampir”: problemy, techeniia, mastera [“Stalinist Imperial style”: its problems, trends and architects]. In Iu. L. Kosenkova (Ed.). *Arkhitektura stalinskoi epokhi: Opyt istoricheskogo osmysleniia* (pp. 10–24). KomKniga. (In Russian).
- Khan-Magomedov, S. O. (2011). *Ivan Fomin* [Ivan Fomin]. S. E. Gordeev. (In Russian).
- Khmel’nitskii, D. (2007a). *Arkhitektura Stalina: Psikhologiya i stil’* [Stalin’s architecture: Psychology and style]. Progress-Traditsiia. (In Russian).
- Khmel’nitskii, D. (2007b). *Zodchii Stalin* [Stalin the architect]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Khmel’nitskii, D. (2009). Vorovannyi vozdukh: o pol’ze arkhitekturno-istoricheskikh diskussii [Stolen air: on the benefits of architectural and historical discussions]. *Proekt Klassika*, 28. http://projectclassica.ru/discus/28_2009/28_discus_01.htm. (In Russian).
- [Koluzakov, S.] (2017). Sergei Koluzakov: Mnogoe o Shchuseve v sovetskoe vremia prikhodilos’ zamalchivat’ [Much about Shchusev was necessarily suppressed in the Soviet epoch suppressed] (A. Spivak, Interviewer). *Tret’iakovskaia galereia*. <https://www.tg-m.ru/news/sergei-koluzakov-mnogoe-o-shchuseve-v-sovetskoe-vremya-prikhodilos-zamalchivat>. (In Russian).
- Konysheva, E. V. (2023). Mezhdunarodnye sviazi Soiuza sovetskikh arkhitektorov v 1930-e gody: professional’nyi dialog pod gosudarstvennym nadzorom [International relations of the Union of Soviet Architects in the 1930s: Professional dialogue under state supervision]. In A. G. Vyazemtseva, S. Gessler, K. A. Malich, & I. E. Pechenkin (Eds.). *Boris Iofan. Puti arkhitektury 1920–1940-kh godov: K 130-letiiu arkhitektora* (pp. 297–310). Kuchkovo pole Muzeon. (In Russian).
- Kosenkova, Iu. L. (2010). Ot sostavitelia [Editorial note]. In Iu. L. Kosenkov (Ed.). *Arkhitektura stalinskoi epokhi: Opyt istoricheskogo osmysleniia* (pp. 7–8). (In Russian).
- Kostyuk, M. (2019). *Boris Iofan. Architect behind the Palace of the Soviets*. DOM publishers.
- Maciel Sanches, L. K. (2011). Tashkentskii opernyi teatr. “Natsional’noe” v tvorchestve A. V. Shchuseva [Tashkent Opera House. The “National” in the work of A. V. Shchusev]. In I. N. Sliun’kova (Ed.). *Predmet arkhitektury: Iskusstvo bez granits* (pp. 241–246). Progress-Traditsiia. (In Russian).
- Malich, K. (2024). “Prishel, uvidel — pobezhden!” Sovetskie i britanskii arkhitektory v 1930–1960-e gody [“I came, I saw, I was defeated!” Soviet and British architects in the 1930s–1960s]. Muzei sovremennogo iskusstva “Garazh”. (In Russian).
- Malinina, T. G. (2005). *Formula stil’ia: Ar Deko: istoki, regional’nye varianty, osobennosti evoliutsii* [Formula of style: Art Deco: origins, regional variations, features of evolution]. Pinakoteka. (In Russian).
- Malinovskaia, E. G. (2016). “Repressirovannaia arkhitektura” — istoriia i problematika izuchenii, sud’by arkhitektorov (G. M. Liudvig, L. N. Meil’man) [“Repressed architecture” — history and problems of study, fate of architects (G. M. Ludwig, L. N. Mailman)]. *Academia. Arkhitektura i stroitel’svo*, 2016(4), 55–64. (In Russian).
- Malinovskaia, E. G. (2018). “Repressirovannaia arkhitektura” — stalinskie novostroiki, tvorchestvo i sud’by arkhitektorov [“Repressed architecture”: Stalin’s new buildings, creativity and fate of architects]. ARK Gallery. (In Russian).
- Molok, N. (2023). *David Arkin: “ideolog kosmopolitizma” v arkhitekture* [David Arkin: “An ideologist of Cosmopolitanism” in the architecture]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Orel’skaia, O. V. (2015). “Stil’ Pobedy” v arkhitekture goroda Gor’kogo [Victory Style in the architecture of the city of Gorky]. Kvarts. (In Russian).
- Papernyi, V. (2007). *Kul’tura Dva* [Culture Two]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).
- Pechenkin, I. (2023). “Rusifikatsiia” sovetskoi arkhitektury v 1930–1940-kh gg.: ideologiya, teoriia, praktika [Russification of the Soviet architecture in 1930 and 1940s: ideol-

- ogy, theory, practice]. *Rossiiskaia istoriia*. 2023(2), 161–171. <https://doi.org/10.31857/S2949124X23020128>. (In Russian).
- Pechenkin, I., & Shurygina, O. (2018). Palladio po-russki. Novye dannye o perevode “Chetyrekh knig ob arkhitekture” v nachale XX veka [Palladio in Russian. News on the translation of the “Four Books of Architecture” in the beginning of 20th century]. *Iskusstvoznanie*. 2018(3), 238–263. (In Russian).
- Pechenkin, I., & Shurygina, O. (2023). *Ivan Zholtovskii: Opyt zhizneopisaniia sovetskogo arkhitekтора* [Ivan Zholtovsky: An attempt at a biography of the Soviet architect]. *Novoe literaturnoe obozrenie*. (In Russian).
- Revzin, G. (2008). Sdvig po Khmel’nitskomu [Shift according to Khmel’nitsky]. *Proekt Klassika*, 23, 186–188. (In Russian).
- Sedov, V. V. (2022). *Arkhitekt Boris Iofan* [Boris Iofan, architect]. Kuchkovo pole Muzeon. (In Russian).
- Selivanova, A. N. (2019). *Postkonstruktivizm. Vlast’ i arkhitektura v 1930-e gody v SSSR* [Postconstructivism: Power and architecture in USSR of the 1930s]. BuksMArt. (In Russian).
- Shashkova, N. O. et al. (2023). *Shchusev 150: Katalog vystavki* [Shchusev 150: Exhibition catalog]. Gosudarstvennyi nauchno-issledovatel’skii muzei arkhitektury im. A. V. Shchuseva: Kuchkovo pole Muzeon. (In Russian).
- Shchuko, V. A. (1935). Tvorcheskii otchet [Report on creative work]. *Arkhitectura SSSR*, 1935(6), 16–21. (In Russian).
- Shirochin, S. (2020). *Arkhitectura mezhvoennogo Kieva. Nesushchestvuiushchii gorod* [Architecture of interwar Kyiv: Non-existent city]. Almaz. (In Russian).
- Smolenskaia, S. A. (2023). Mezhdru modernizmom i sotsrealizmom: tvorcheskie sud’by ukrainiskikh arkhitektorov [Between the Modernism and the Sotsial Realism: Artistic fate of Ukrainian architects]. In A. G. Vyazemtseva, S. Gessler, K. A. Malich, & I. E. Pechenkin (Eds.). *Boris Iofan. Puti arkhitektury 1920–1940-kh godov: K 130-letiiu arkhitekтора* (pp. 182–195). Kuchkovo pole Muzeon. (In Russian).
- Starostenko, Iu. D. (2023). Voprosy vzaimodeistviia arkhitektorov i vlasti na materialakh preobrazovaniia proektnogo dela v Moskve v 1930-e gody [Problems of interaction of architects and the authorities. Based on the materials of the reformation of urban planning in Moscow in the 1930s]. In A. G. Vyazemtseva, S. Gessler, K. A. Malich, & I. E. Pechenkin (Eds.). *Boris Iofan. Puti arkhitektury 1920–1940-kh godov: K 130-letiiu arkhitekтора* (pp. 148–158). Kuchkovo pole Muzeon. (In Russian).
- Sudjic, D. (2022). *Stalin’s architect: Power and survival in Moscow*. Thames and Hudson.
- Vyazemtseva, A. G., Gessler, S., Malich, K. A., & Pechenkin, I. E. (Eds.) (2023). *Boris Iofan. Puti arkhitektury 1920–1940-kh godov. K 130-letiiu arkhitekтора* [Boris Iofan. The paths of architecture of the 1920–1940s: For 130 Years of the Architect]. Kuchkovo pole Muzeon. (In Russian).

Информация об авторе

Илья Евгеньевич Печёнкин
кандидат искусствоведения
заведующий кафедрой истории
русского искусства, факультет
искусств, Российский
государственный гуманитарный
университет
Россия, 125047, Москва, Миусская пл.,
д. 6
✉ pech_archistory@mail.ru

Information about the author

Ilia Evgen’ecich Pechenkin
Cand. Sci. (Art History)
Head of the Department of Russian
Art History, Faculty of History of Art,
Russian State University
for the Humanities
Russia, 125047, Moscow,
Miusskaya Sq., 6
✉ pech_archistory@mail.ru

В. Г. Басс

<https://orcid.org/0000-0003-4725-6356>

✉ bass@eu.spb.ru

Европейский университет в Санкт-Петербурге

THE PROVINCE WITHIN THE METROPOLE: THE HISTORY OF SOVIET ARCHITECTURE AS SEEN FROM MID-CENTURY LENINGRAD

Аннотация. В основу статьи положены архивные материалы обсуждений рукописи «Краткого курса истории советской архитектуры» в Ленинградском филиале Академии архитектуры СССР. Этот курс представлял собой первый сводный труд по истории советской архитектуры, подготовленный на рубеже 1940–1950-х годов сотрудниками Академии и опубликованный массовым тиражом уже в постсталинскую эпоху. Материалы демонстрируют неожиданное для эпохи разнообразие мнений. Наряду с «московской», «центральной», существовали и «местные» точки зрения; в частности, можно говорить о специфической ленинградской школе архитектуры и архитектурной истории с характерными для нее ценностями, приоритетами, иерархиями. Особенности «локального взгляда» на историю архитектуры города трех советских десятилетий нашли отражение и в утверждении профессиональной преемственности ленинградцев по отношению к работам мастеров дореволюционного периода, и в неожиданно лояльной оценке ленинградской архитектуры конструктивистского периода, в постоянном подчеркивании градостроительных, ансамблевых качеств архитектуры Петербурга-Ленинграда, в отборе памятников и персоналий для «Краткого курса».

Ключевые слова: история советской архитектуры, ленинградская архитектурная школа, учебник истории архитектуры, Академия архитектуры СССР, архитектура Ленинграда, архитектура Петербурга, ленинградский конструктивизм

Примечание. Сокращенная русскоязычная версия текста была представлена в виде доклада на конференции «Актуальные проблемы теории и истории искусства» (Москва, 2022) и опубликована в сборнике конференции. Статья построена на материалах доклада для конференции «States in Between: Architecture and Empire in East Europe and Northeast Eurasia» (European Architectural History Network, Хельсинки, 2023).

Для цитирования: Bass V. G. The province within the metropole: The history of Soviet architecture as seen from mid-century Leningrad // Шаги / Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 244–261. EDN: WRNSW.

Поступило 9 сентября 2024 г.; принято 28 марта 2025 г.



V. G. Bass

<https://orcid.org/0000-0003-4725-6356>

✉ bass@eu.spb.ru

European University at St. Petersburg
(Russia, Saint Petersburg)

THE PROVINCE WITHIN THE METROPOLE: THE HISTORY OF SOVIET ARCHITECTURE AS SEEN FROM MID-CENTURY LENINGRAD

Abstract. The article is based on archival materials dealing with the discussions of the manuscript of “Concise Course of the History of Soviet Architecture” at the Leningrad branch of the Academy of Architecture of the USSR. The course was the first comprehensive work on the history of Soviet architecture prepared at the turn of the 1940s–1950s by the staff of the Academy and published in mass circulation only in the post-Stalin period. The materials demonstrate a degree of diversity of opinions unexpected in the epoch of political and ideological dictatorship. Along with the “Moscow” (or “Central”) viewpoint, there were also some “local” ones characteristic of local architectural communities, even within the Soviet metropole. In particular, there was the Leningrad school of architecture and architectural history with its characteristic values, priorities, and hierarchies (related to both historic and contemporary construction). The peculiar “local view” on the history from the city’s architecture during the three Soviet decades can be seen in architects’ attempts to establish the professional succession from the pre-Revolutionary architecture and to claim the succession of the classical tradition, in their unexpectedly loyal evaluation of Leningrad Constructivist architecture, in their constant stressing the ensemble qualities of the architecture of Saint Petersburg — Leningrad, in the choice of buildings and personalities for the “Concise Course”.

Keywords: history of Soviet architecture, Leningrad architectural school, the architectural history textbook, the Academy of Architecture of the USSR, architecture of Leningrad, architecture of St. Petersburg, Leningrad Constructivism

Note. An abridged Russian version of the text was delivered as a paper at the conference “Actual Problems of Theory and History of Art” (Moscow, 2022) and published in conference proceedings. The present article is based on the paper presented at the conference “States in Between: Architecture and Empire in East Europe and Northeast Eurasia” (European Architectural History Network, Helsinki, 2023).

To cite this article: Bass, V. G. (2025). The province within the metropole: The history of Soviet architecture as seen from mid-century Leningrad. *Shagi / Steps*, 11(2), 244–261. EDN: WRNNSW. (In Russian).

Received September 9, 2024; accepted March 28, 2025

Analyzing the history of Soviet architecture in Imperial/colonial perspective, historians usually focus on relations between the metropole and the province. However, the Soviet metropole was very heterogeneous in terms of architecture and culture, and this diversity was typical of both architectural style and discourse (and the architectural values they represented). The article examines this heterogeneity.

During the 2nd half of the 1930s — early 1950s the Academy of Architecture of the USSR had been developing several histories of Russian and Soviet architecture. By the turn of the 1940s–1950s some of them were finalized as manuscripts and were the subject of reviewing and professional discussion. These discussions demonstrated an impressive variety of opinions. Along with the “All-Union” (or Moscow-centric) views there were also “local” ones.

The mainstream mid-century Soviet architectural discourse had appropriated Modernist formal, spatial, and psychological concepts of the 1920s — early 1930s (see: [Bass 2016]), but was based on values and historic hierarchies established in the pre-Revolutionary period. “Imperial” aesthetic values (ranging from “classical unity” and “noble simplicity” to “classical grandeur”) articulated and popularized at the turn of the centuries and using St Petersburg as an example, turned out to be also “local” Leningrad architectural virtues after the capital had been relocated to Moscow. Despite the centralization and ideological dictate, the Leningrad architectural community possessed some autonomy in terms of both style and shared values.

The present study is based on archival documents, including the minutes of the discussions of the “Concise Course of the History of Soviet Architecture”¹ at the Leningrad Branch of the Academy. The documents (from the Central State Archive of Literature and Art of Saint Petersburg²) reflect the specificity of Moscow and Leningrad schools of architectural history, the historians’ rivalry, etc. For instance, local architects were involved in the writing of the course after they had condemned the “Leningrad” chapters written by Moscow colleagues.

The article offers a sort of microhistorical approach to the history of Soviet architecture: close examination of one local case contributes to a more profound understanding of general processes and trends, complex and heterogeneous phenomena. The text is both traditionalist and “revisionist” in a way: traditionalist since it belongs to the conventional field of architectural historiography and employs conventional sources such as archival documents, and “revisionist” — because it challenges the conventional narrative of mid-20th century Soviet history.

The archival materials make it possible to reconstruct the peculiar “Leningrad view” of the Soviet architectural history. The documents illustrate the changing attitudes towards, for example, interwar Soviet architecture — from the timid attempts to rehabilitate Constructivism in the period of wartime and early postwar

¹ One should mention that “Concise Course” was the conventional form of the authoritative and canonical historic narratives in various fields approved by the state — starting with *History of Communist Party of the Soviet Union (Bolsheviks): Short Course* (1938).

² Hereafter TsGALI SPb.

mitigation of political control, to the shaping of the official historic canon during “the campaign against Cosmopolitanism”.

Some measure of the autonomy may be seen in architects’ claims that Leningrad hadn’t been affected by Modernist movements, in their establishing the professional succession from pre-Revolutionary architecture, in common discourse stressing the ensemble qualities of new Leningrad buildings, in the choice of edifices to be mentioned as well as personalities to be subjects of particular essays within the “Concise Course”³.

Leningrad had its peculiar history of professional institutions, a specific generational structure of the architectural community, a unique history of the architectural turn of the early 1930s. There were also some “authoritative” historic narratives written by Leningrad architects, such as “A review of the architectural and planning development of Leningrad” [Baranov et al. 1943] published in the besieged city in 1943, or “Architecture and construction of Leningrad” [Baranov 1948]. The Leningrad Branch of the Academy had been working on extensive research, summing up the experience of Leningrad town planning for three decades; the monograph being prepared was to be as large as 400 pages with 500 figures⁴.

“Why did they write the history of Leningrad architecture without involving Leningraders?”

That is why the outrage of Leningrad architects is not surprising. Originally, the local architects were not involved in writing the “Concise Course”, and it caused their predictable resentment. They pointed out that the Leningrad chapters of the manuscript were full of factual errors.

Why should they write the history of Leningrad architecture without involving Leningraders?⁵ (Ia. Glikin, discussion of the “Concise Course” manuscript, May, 1951).

That’s why [the book is] in some places “a tall tale” <...>. There is the Leningrad Branch of Academy, and if it had been consulted a large number of errors could have been avoided⁶ (Ia. Glikin, *Ibid.*).

³ Obviously, the issue of the professional autonomy of the Leningrad architectural community is much broader and cannot be reduced to the case in question. This issue can be explored both at the institutional and personal levels, as well as in regard to the issue of style. One can mention the participation of Leningrad architects in Moscow and All-Union competitions – for example, that for the design of the Eternal Glory Pantheon of Great People of the Soviet Union (1954, see the correspondence: TsGALI SPb. *Fond 341. Opis’ 1. Delo 373*). Another subject is the part the representatives of the Leningrad professional community played in the architectural governing bodies at the USSR and the RSFSR levels (see e. g. G. Simonov, N. Baranov, etc.). The “Creative meeting of architects of Moscow and Leningrad” in April 1940 could be also mentioned (see: [Tvorcheskie voprosy 1940]).

⁴ See: TsGALI SPb. *F. 347. Op. 1. D. 61*. The supervisor N. Baranov, researchers S. Brovtsev and T. Rimskaia-Korsakova.

⁵ TsGALI SPb. *F. 347. Op. 1. D. 147. List 42*.

⁶ *Ibid.*

A lot of things have been muddled, a lot was left out, and non-existent things were added⁷ (A. Dmitriev, *Ibid.*).

Let us give the historical background of the episode the article focuses on. The story begins in 1949, when the Academy of Architecture of the USSR was tasked with the writing of the “Concise Course of the History of Soviet Architecture” as a university textbook; it was to be up to 40 printer’s sheets (one printer’s sheet corresponds to 20 pages). The first version of the manuscript was finalized by the authors (N. Bylinkin, Ia. Kornfel’d, Iu. Savitskii, N. Stoianov and A. Mikhailov) the same year. “This version of the textbook was widely reviewed and then discussed by a committee led by B. Iofan. The most prominent experts in the history of Soviet architecture along with important creative professionals took part in reviewing” [Mikhailov 1950: 79]. The revised (second) version was prepared by May 1, 1950, and then “they started editing it collectively” [*Ibid.*]. The editorial board of the textbook included A. Mikhailov (chief editor), A. Vlasov, A. Gegello, B. Iofan, V. Dzhakhangirov, V. Zabolotnyi, A. Kurdiani, S. Safarian, M. Useinov.

As Iu. Savitskii noted, “The work started in late 1948 even before the issuance of the governmental decree. It was clear even then that a course like that had to be written”.⁸

It should be mentioned that the work on extensive narratives in the field of architectural history started as early as the 1930s, when the Academy of Architecture was established. For instance, the gargantuan project of a textbook on the history of world architecture (120 “author’s sheets” — about 4800 thousand characters — with 1000 figures), which was being prepared in the Academy under Moisei Ginzburg’s supervision since the 1930s, covered Soviet architecture until 1939 [Ginzburg 1940].

Both the “capital work” on the history of Soviet architecture and the “concise history” were included in research plans of the Academy for 1946–1950 alongside similarly “rolling” research works on architectural theory and on the history of Russian and world architecture and “architecture of the peoples of the USSR” (see: [Chernov 1950; Osnovnye arkhitekturnye problemy 1947; Akademiia arkhitektury 1950]); the “History of Russian architecture. Concise Course” textbook, published in 1951, turned out to be the only finalized work of this kind.

One can consider the studies of the history of Soviet architecture in the first post-war years as a sort of jubilee “summing up” for the 30th anniversary of the Revolution and, at the same time, an element of a broad “Zhdanovite” national-patriotic ideological campaign. Let us provide one example. On November 29, 1946, V. Golovnia, Head of the institutions of artistic education department of the USSR Ministry of Higher Education, sent a letter to the heads of departments of art educational institutions (including that of the Committee for Architectural Affairs of the USSR Council of Ministers) and the directors of such establishments. The author states that in those institutions “there are manifesta-

⁷ TsGALI SPb. F. 347. Op. 1. D. 147. L. 59.

⁸ TsGALI SPb. F. 347. Op. 1. D. 148. L. 4.

tions of apoliticality, lack of ideology, escapism from Soviet reality, non-critical acceptance of Western art, veneration of it, formalism.” The Moscow architectural institute (MARKHI), for instance, is accused of “academicism” in diploma works, of a passion for graphic art, of detachment from the real needs of Soviet construction, of obsession with architecture of the past. “In fact, they did not deliver the course of the history of Soviet architecture.” The research topics were also far from Soviet art. The respective bodies were obliged to revise all the academic plans and programs “in the light of the last Central Committee’s decisions on ideological work” and, for example, develop a program on the history of Soviet architecture by January 1, 1947. They had also to “review plans of issuing the textbooks and teaching aids for higher educational institutions by December 15, 1946, and to ensure, first of all, the publication of textbooks and teaching aids on the history of art of the Soviet period.”⁹

History and teleology

The architects of Leningrad discussed the manuscript of the “Concise Course” in May, 1951. Members of the Leningrad branches of the Academy and the Union of the Architects took part in the meetings along with the representatives of the educational institutions and the Moscow co-authors of the “Course”. The leaders of the local professional community joined the discussion, including those belonging to the older generation, such as A. Dmitriev and A. Ol’. N. Baranov, E. Levinson, V. Vitman, N. Baklanov, V. Piliavskii, N. Khomutetskii, I. Bartenev, V. Tvel’kmeier et al. were among the speakers.

The manuscript received a cold response and was considered inappropriate as a textbook. N. Baranov: “The text looks like an array of newspaper clippings collected very quickly.”¹⁰ Both the size and content of the book were the subjects of criticism. The discussants recommended cutting the text by 40–50%.

The issue the majority of reviewers touched upon was as follows: whether the historic textbook should provide only the positive examples, whether the authors should mention the “negative” trends, whether the narrative should represent only the history of the establishment of “Socialist Realism”. The research programs of the branches of the Academy in Moscow, Leningrad, and Kiev of the period included such topics as “critique of formalism” (as an example of such research one could mention Mikhail Tsapenko’s Cand. Sci. (Art Studies) thesis of 1949 [Tsapenko 1949] and his infamous monograph “On the Realist Foundations of Soviet architecture”, published in 1952 [Tsapenko 1952]). The Academic council of the Leningrad Branch discussed such an “anti-formalist” research program (based on local Leningrad architectural practice) in December, 1949¹¹. This research was being done at the department of architectural theory and history of the Leningrad branch; the research team, led by A. Gegello, included Ia. Glikin and O. Grintsevich. The program comprised two parts,

⁹ TsGALI SPb. F. 266. Op. 1. D. 50. L. 1–6.

¹⁰ TsGALI SPb. F. 347. Op. 1. D. 147. L. 13.

¹¹ TsGALI SPb. F. 347. Op. 1. D. 49.

a theoretical and a historical one, and the latter was “a brief overview of the main stages of the development of Leningrad architecture for 30 years,” mentioning the outstanding structures of the period. Thus, the “critical” research, carried out by local experts, could serve as a history of Leningrad architecture even better than the “Leningrad” chapters of the “concise history” written by Muscovites.

The history of Soviet architecture was written from the perspective of triumphant Socialist Realism. There were, however, two contradictory positions reflected in the texts and the discussions, the “historicist” and the “teleological”. The majority of Soviet historical narratives (including architectural ones) were written from a “teleological” perspective, “from the point of view of the winners”. But in architecture such a perspective was problematic, even if not dangerous, for the authors and discussants: they themselves or their teachers and colleagues who worked during the “wrong”, Constructivist time.

N. Baranov:

[The history] has been presented by the authors from today’s viewpoint. <...> This is methodologically incorrect, since one shouldn’t put in our mouths (as we were 20 years ago) our present ideas — for if it had been thus we would not have made the mistakes we made then, being convinced that we had to work the way we did and not in another way.¹²

V. Shilkov:

The authors who took on this task [the “Concise Course”] are genuine heroes. The Constructivist period is the most problematic, and the authors try to bypass it by confining themselves to a critique of Ginzburg alone (who, by the way, has already died¹³). The narrative turned out to be non-historical. To make their work historical the authors should have shown all the stages, show how Soviet architecture developed. Conversations with the Moscow authors made clear their orientation: not to write the history of Soviet architecture, but to demonstrate through examples the development of Socialist Realism in Soviet architecture. In my opinion, for a historic textbook this highly tendentious attitude is improper.¹⁴

The problematic Socialist Realism and the history of Soviet architecture as that of the struggle against a “superior enemy force”

The architects admitted the lack of clear vision of what Socialist Realism in architecture was (or should be). Socialist Realism was usually defined based on vague and general indications of the political leadership and also in an “apophatic” way — thorough the opposition to Constructivism, eclecticism, etc. N. Bak-

¹² TsGALI SPb. F. 347. Op. 1. D. 147. L. 13.

¹³ In the meeting’s draft minutes: “and therefore one can blame him with impunity.”

¹⁴ Ibid. L. 47–48.

lanov: “First of all, one should demonstrate what is Socialist Realism. We talk extensively about it, but we have no clear and distinct notion of what is Socialist Realism in architecture.”¹⁵ N. Khomutetskii on the manuscript: “I’ve finished reading having an impression that you hadn’t revealed the method of Socialist Realism.”¹⁶ V. Piliavskii: “I am of the same opinion.”¹⁷

It should be noted that the architects’ repeated attempts to define Socialist Realism theoretically, to endow this concept with some kind of practical, verifiable and intelligible content, to make this “method” instrumental remained unsuccessful [Bass 2016]. Among the works of this kind one can mention the research programs at the Leningrad branch of the Academy carried out under the supervision of A. Gegello¹⁸.

In the discussions, the history of Soviet architecture was represented as the history of a struggle, and Constructivism was claimed to be the stronger side of this confrontation rather than a victim. N. Khomutetskii: the authors

...were too shy, they demonstrated well the importance of leading architects such as Fomin, Rudnev, Shchuko, Shchusev, Gel’freikh, <...> but nowhere is it said that these leading architects, under the influence, the pressure of Constructivism, paid a certain tribute to it. Are we afraid this would diminish their role? One should explain the power and the importance of that pressure <...>. One should demonstrate why it was so strong, why it impacted Rudnev, Shchuko. One should have revealed the roots of Constructivism.¹⁹

Khomutetskii claims that the reasons for the establishment of Constructivism were economic in nature and says that because of a lack of economic knowledge Soviet architects borrowed Western European examples: “Corbusier, Ginzburg [sic!], Mendelsohn etc.”²⁰

Blood, soil, and style

Mentioning Ginzburg among Western European architects is a telling slip of the tongue. The anti-modernist and anti-Constructivist rhetoric of the post-war period was distinctly nationalist. One can find lots of examples of this kind in discussions of the 1940s–1950s. For instance, at a meeting of the Leningrad branch of the Union of Architects in 1948 the architect Lapirov unexpectedly praised Minsk works by I. Langbard and spoke out in defense of the “Russian Soviet Constructivism:”

[Even if the latter] was a mistake, but perhaps this Russian Soviet Constructivism had let slip with its most beautiful mistake here. <...> Not only Langbard, but also a number of other Soviet architects made a

¹⁵ TsGALI SPb. F. 347. Op. 1. D. 49. L. 32.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ TsGALI SPb. F. 347. Op. 1. D. 148. L. 84.

¹⁸ See e. g.: TsGALI SPb. F. 347. Op. 2. D. 85.

¹⁹ TsGALI SPb. F. 347. Op. 1. D. 148. L. 90–92.

²⁰ Ibid. L. 92.

breakthrough somewhere, towards some new architectural horizon, to some new architectural shores. This breakthrough was very significant. It was embodied quite decently here and there in the USSR.²¹

This attempted rehabilitation was sharply rebuffed by F. Oleinik:

Comrade Lapirova said that, allegedly, there had been a time when we had Russian Constructivism <...>. There was no Russian Constructivism — it was a Western phenomenon. There was the Russian Empire style, Russian classicism, but there was no Russian Constructivism. It was an architectural movement that had come to us by chance, we have buried it, and we will never not return to it.²²

However, despite all the heated national-patriotic rhetoric, the real processes in Soviet architecture were much more complex. Let us provide one example. In November 1949, the academic council of the Leningrad branch of the Academy discussed A. Udalenkov's work "On the ways of independent development of Russian architecture and on the reasons for the delay in the creation of Soviet architecture." The same F. Oleinik says:

Every day new discoveries are made in the traditions of Russian architecture, and we, Soviet architects, and Leningraders in particular, draw inspiration exclusively from the sources which are in our Russian architecture. All our Soviet architecture is based exclusively on the Russian tradition.²³

However, in the practice of Leningrad construction of the period, at the turn of the 1940s–1950s, the generic neoclassical style (based on references to the Russian imperial Palladianism of the second half of the 18th — early 19th century), is ingeniously combined with numerous quotations, carefully selected and apparent to fellow architects, for example, from Italian architecture of the 16th century, from works by Michelangelo, A. Palladio, A. da Sangallo Jr., B. Peruzzi, etc. Many examples of this kind can be found, for example, on Petrogradskaya Side. Nationalist arguments were also widely employed in Leningrad architectural discussions of the following, post-Stalin period. When criticizing modernist projects one often mentioned their non-national nature, alien to the Russian and Saint Petersburg tradition, their cosmopolitan, Western, and (which was a rhetorical claim, particularly strong in a political sense), American character. See, e. g., the discussion of the competition designs for a Memorial to the defenders of Leningrad (1964, 1966–1967), of the projects for the development of Vasilyevsky Island (1960s)²⁴, or the letter of the head of the USSR Union of Artists E. Belashova to G. Voronov (chairman of the RSFSR Council of Ministers) proposing to proclaim Leningrad a protected city (1970)²⁵.

²¹ TsGALI SPb. F. 341. Op. 1. D. 188. L. 35–35ob..

²² Ibid. L. 42–42^r.

²³ TsGALI SPb. F. 347. Op. 2. D. 45. L. 8.

²⁴ TsGALI SPb. F. 341. Op. 1. D. 681.

²⁵ Central State Archive of Saint Petersburg. F. 7384. Op. 43. D. 940. L. 52–57.

Leningrad architecture as seen from Leningrad: the continuity of tradition

Reading the minutes of the architects' discussions, one finds a persistent set of features, principles, peculiarities typical, according to the speakers, of Leningrad architecture. The authors of historic narratives should demonstrate this specificity, avoiding at the same time "isolationism".

As an example, discussing the program of "anti-formalist" research in December, 1949, N. Baklanov lamented:

I felt bad for Leningrad since in Moscow there had been many more formalist phenomena, and I was always proud that our traditionalism saved us from formalist infatuations. One can find some in the details, but in general we stood very firm. And it seems to me that Moscow palmed off this topic intentionally on us. We were not mired in Formalism all that much! Perhaps Tatlin? But he is more a Muscovite than a Leningrader.²⁶

On the other hand, the review of the program says:

The architecture of Leningrad <...> is considered entirely separately from the whole of the Soviet Union, as if Leningrad were an insulated island living its own life. <...> The processes in Leningrad architecture are just a particular manifestation of the entire struggle for Socialist Realism in architecture in the land of the Soviets. Such an 'isolationism' is unscientific and harmful.²⁷

In June 1951, after the first review and discussions, a meeting of the members of the Academy took place in Moscow [Obsuzhdenie 1951]. They decided to send the textbook for revision, and the Presidium of the Academy entrusted the Leningrad Branch to take part in working on the Leningrad chapter. As one can see, the discontent of Leningrad architects had not been ignored. Moreover, they turned from authors of auxiliary materials for the Moscow writers into full-fledged co-authors of the course:

Leningrad <...> has overfulfilled the assignment it was given by the Presidium on the Academy: instead of technical clarifications, the group has developed a coherent text on the history of development of Soviet architecture in Leningrad²⁸ (Iu. Savitskii).

In September 1951, the Department of theory and history of Soviet architecture of the Leningrad Branch met to discuss the list of structures to be included in the textbook, as well as architects to be the subjects of monographic essays. The list of the "leaders of Leningrad architecture" includes Gegello, Nikol'skii, Trotskii, Il'in, Ig. Fomin, Levinson (they also mentioned Ol', Vitman, Buryshkin, Katonin, Barutchev, Gintsberg, Asse during the discussion). At the same

²⁶ TsGALI SPb. F. 347. Op. 1. D. 49. L. 31.

²⁷ TsGALI SPb. F. 347. Op. 1. D. 72. L. 28.

²⁸ Ibid. L. 57.

time, Ivan Fomin, Gel'freikh, Rudnev, Shchuko "belonged" to the Moscow chapters of the textbook.

V. Shilkov:

Monographic essays are to be devoted to those architects who have created certain schools. In this regard we can state that there has been the school of Nikol'skii. <...> A kind of school also was established by Levinson and Fomin, since it greatly influenced the development of a number of Leningrad architects. The town-planning school of Il'in [should also be mentioned].²⁹

It is ensemble, town-planning qualities that are considered as a characteristic feature of Leningrad architecture, its main strength.

Our residential areas — Shchemilovka, Moscow Highway, Malaya Okhta and Avtovo — were the first examples in the USSR of the erection of new socialist urban blocks at new sites where before there been nothing but grass . <...> Bateninskii zhilmassiv could be shown as an example of a residential complex. <...> I would demonstrate the Kirovskii District Council building, since it really is very handsome and very characteristic, very well-composed, interestingly and well placed on the square³⁰ (A. Ol').

They included in the list Traktornaia street; the Palevskii residential area was discussed along with Ivan Fomin's design for the Crematorium, which, according to Levinson, "had enormous potential significance for the subsequent development of Soviet architecture."³¹

The list was approved on September 24, and afterwards they started writing the Leningrad chapters of the "Concise Course". On October 26, those chapters were presented to the Academic council of the Leningrad Branch. As V. Shilkov mentioned,

...we managed to carry out this task in such a short time only because we could utilize our previous writings — a study analyzing and synthesizing the experience of housing construction³² and a study on town planning in Leningrad. <...> We don't pretend to be impeccable. Maybe we should or maybe shouldn't have demonstrated what was always a particular Leningrad slant — a kind of specific Leningrad patriotism.³³

With regard to such an ambivalent mention of "Leningrad patriotism" one could recall the "Leningrad Affair", the political purges, aimed at the local leadership, which had been unfolding for more than two years by the time in ques-

²⁹ TsGALI SPb. F. 347. Op. 1. D. 152. L. 32ob.

³⁰ Ibid. L. 21–21ob.

³¹ Ibid. L. 27ob.

³² The research work "The summation of Leningrad housing construction experience over 30 years" (the program see. e. g. in: TsGALI SPb. F. 347. Op. 1. D. 62). The research covered 628 residential structures built in Leningrad after the Revolution.

³³ TsGALI SPb. F. 347. Op. 1. D. 156. L. 74, 79.

tion, and had, for example, tragic consequences for Nikolai Baranov, former architect-in-chief of the city who was dismissed in 1949³⁴ and later expelled from the party and the Union of Architects, etc.

During that meeting, they also underlined the succession, the continuity of the classical tradition. V. Tvel'kmeier claimed that Ivan Fomin's designs for Leningrad were more classical than the architect's works for the Moscow Metro where he "worked while surrounded by Moscow formalists like Ladovskii, Mel'nikov et al."³⁵

Even the Constructivist era unfolded in Leningrad in a different way than in Moscow, since in Leningrad there were such phenomena as works by Belograd and others. Here, the Constructivist era was not as turbulent as in Moscow because it proceeded while keeping a careful eye on the Classical period.³⁶

According to A. Naumov, Leningrad architects "paid great attention to issues of ensemble."³⁷

The traditionality of Modernism

The authors of the research work carried out at the Leningrad Branch were V. Shil'kov, Ia. Glikin³⁸, O. Grintsevich, V. Ruzhzhhe and the postgraduate student L. Zel'ten. The second version of the manuscript was prepared in 1951³⁹. The text was divided into chapters chronologically — from the first post-Revolutionary years (1917–1921) through "the period of the reconstruction" (1921–1925), "the period of the Socialist industrialization and the first Stalin five-year plan" (1926–1933, 2nd and 3rd Five-Year Plans (1934–1941) and the wartime period to the postwar period (1945–1950). The chapter entitled "Leading architects of

³⁴ The archival documents were electronically published in 2023 by the authors of the project "Leningrad as it might have been" (<https://nleningrad.ru/project/gorod/baranov1949/>).

³⁵ TsGALI SPb. *F. 347. Op. 1. D. 156. L. 41*. Tvel'kmeier also mentions "the harmful cosmopolitan concept of Constructivism," which "had been born in Gipromet [the State Institute for Metallurgical Plants Design] and then spread throughout the Soviet Union" (*L. 45*). He also claims that the authors of the course mentioned the visible Constructivist features in M. Gorkii House of Culture building but ignored in this regard the Lensovet house on Karpovka river (*L. 46*).

³⁶ *Ibid. L. 45, 68*.

³⁷ *Ibid. L. 13*.

³⁸ Glikin's personal collection at TsGALI SPb includes a number of documents related to his research work at the Leningrad Branch of the Academy. See, e. g., "The list of designs and buildings according to the stages of the development of Soviet architecture" (TsGALI SPb. *F. 564. Op. 1. D. 247. L. 1–20*). This list is very illustrative, it covers all the important works by Leningrad architects for both this city and other Soviet places and presents a coherent, complete and detailed picture with full consideration of various periods, including the Constructivist one. The same file includes "The list of research works carried out by the group for research in the theory and history of architecture of the Leningrad Branch of the Academy..." in 1948–1951. The "Concise Course of the history of the Soviet architecture of Leningrad" is mentioned as unplanned research done in 1951.

³⁹ For the manuscript see: TsGALI SPb. *F. 347. Op. 2. D. 255*. The list of illustrations includes 48 items.

Leningrad” included monographic essays on A. Gegello, L. Il’in, E. Levinson and Igor Fomin, A. Nikol’skii, N. Trotskii, V. Vitman, A. Ol’ and L. Tverskoi. As V. Shilkov said,

...we sent the [architects’] profiles from the 1st version of the course to the architects mentioned and asked them to inform us in case they disagreed with something. We also visited these comrades in person and interviewed them.⁴⁰

The authors of the manuscript underlined in the preface the collective and “consensual” nature of the work: they “relied to a great extent on the assistance of the whole Leningrad architectural community taking part in the discussions and critique⁴¹” of the course. The illustrations⁴² were allocated, covering all the periods of Leningrad architectural history (including the Constructivist one) almost equally.

The authors’ focus on the tradition, the continuity, is visible, for example, in the parts of the text discussing architectural education. The “high authority of the old [pre-Revolutionary] school”⁴³ is mentioned.

In Leningrad the Free Studios were organized in the Academy of Fine Arts. <...> The formalist trend that arose in Leningrad painting in 1919 was later transferred into architecture by such ideologists as Tatlin and Malevich; it played a significant part in shaping and ideologically equipping formalist movements in architecture — the future ASNOVA and OSA, — but hadn’t impacted architects’ training in Leningrad.

In the 1921–1922 academic year the Free Studios were reorganized into a normal advanced art school.

They took as a basis the curriculum of the Architectural department of the pre-Revolutionary Academy of Fine Arts and transformed it according to current political and technical requirements.

The conclusion of the first chapter says:

The unsurpassed ensembles of the city, the presence of a high-profile architectural community, the established classical traditions conditioned the search for new ideological and artistic content in architecture, based on ensemble principles and classical heritage.⁴⁴

The succession within the professional community determines the unexpectedly calm and sympathetic tone of the writing on the Constructivist buildings (despite the fact that the previous version of the whole course discussed in Mos-

⁴⁰ TsGALI SPb. *F. 347. Op. 1. D. 156. L. 73.*

⁴¹ TsGALI SPb. *F. 347. Op. 2. D. 2556. L. 1b.*

⁴² The illustrative supplement to the manuscript see: TsGALI SPb. *F. 347. Op. 2. D. 252.* See also the list of the illustrations sent later to Moscow for the “Concise Course” (TsGALI SPb. *F. 347. Op. 2. D. 291. L. 1*), which comprises 46 photos of mostly Constructivist Leningrad buildings.

⁴³ Quotations from this point onwards see: TsGALI SPb. *F. 347. Op. 2. D. 255. L. 9–10.*

⁴⁴ *Ibid. L. 11.*

cow in June, 1951, was criticized for the authors' insufficiently critical approach to the evaluation of particular buildings and entire phenomena in the development of Soviet architecture, for the tendency to gloss over and smooth over some shortcomings," and for "a very positive assessment given to some structures in a clearly Constructivist spirit" [Obsuzhdenie 1951]). For instance, Traktornaia street was analyzed profoundly and extensively, and it was called "one of the most interesting residential streets of Leningrad; it represents a united harmonically sounding ensemble."⁴⁵

The architecture of the houses in Traktornaia street features extreme laconicism and simplicity. It is based on happily found proportions of openings and wall surfaces, on rhythmically placed oriels and balconies, on simple and even slightly rough details. The clear, truthful, and perfectly relevant to its time character of the architecture shapes the new appearance of the workers' housing, full of light and air. The sun yellow color of the houses intensifies the cheerful impression of the ensemble. <...> When creating the composition of the street and the architectural solutions of the houses, the architects tried to find new plastic expression in dealing with old elements. The architects provided the houses and the whole ensemble with some features of dynamism and expression *sui generis*, which attaches to them a veneer of Romanticism.⁴⁶

The authors also praise the Palevskii residential complex. They claim that in architecture of the period "a house is a part of a town-planning ensemble, it became three-dimensional and was designed as an architectural volume rather than the ornamented surface of the main façade."⁴⁷

The ensemble qualities, town-planning characteristics of architecture of different periods were in the authors' focus and determined its perception and evaluation. Thus, in the mass housing of the industrialization and 1st Five-Year Plan period "the blocks were usually shaped volumetrically with no consideration of the ensemble."⁴⁸ Disregard for the architectural heritage "gives no possibilities for developing the tradition of Leningrad urban planning; as a result, slightly dissonant elements have been introduced in the uniform appearance of the city."⁴⁹

But the general tone of the text was unexpectedly sympathetic, given the backdrop of the pogrom-like criticism of Constructivism, formalism, etc., typical of architectural writings at the turn of the 1940–1950s. For instance, the first large-block houses by S. Vasil'kovskii are described in this way:

⁴⁵ TsGALI SPb. F. 347. Op. 2. D. 255. L. 17.

⁴⁶ Ibid. L. 18.

⁴⁷ Ibid. L. 20.

⁴⁸ Ibid. L. 30.

⁴⁹ Ibid. L. 36.

Despite the extreme laconicism of the architectural language and the modesty of decoration, the house is perceived as a clear, accomplished and well-balanced structure.⁵⁰

The authors glorify the Leningrad House of Soviets, even though they mention “some features typical of the transition period, related to the overcoming of formalist tendencies and underestimation of the Russian classical heritage.”⁵¹ On the other hand, the “proper”, non-modernist architecture of the 1930th, representing the adoption of the Classical heritage (buildings on Moskovskii avenue, in Shchemilovka, etc.), might be criticized not only for the lack of ensemble unity but also from the point of view of “modernist” common sense: for the “false” monumentality not necessary for residential buildings, for the designers’ excessive passion for “repeating pillars and porticoes” which resulted in shading of interiors⁵².

The evaluation of the House of the Institute of Experimental Medical Science designed by N. Lanceray was more than enthusiastic — even though the tragic fate of the architect who fell a victim of political repression was no secret for his colleagues; even mentioning him in the written text, in the course book, might be dangerous:

Kirovskii avenue, built up with residential buildings designed by first-rate architects of pre-Revolutionary Petersburg (Belograd, Shchuko, Lidval’), demanded of N. Lanceray the high mastery and the ability to find architectural forms that would allow him to fit the new house into the existing ensemble and to link it with surrounding houses by academician Shchuko. Creative use of the classical heritage enabled the designer to attain a fresh and distinct interpretation of the old forms. The new house is closely aligned with the whole ensemble of Kirovskii avenue. The architect Lanceray resolved in the best possible way the task of designing a high-standard residential building, in terms of both layout and architectural form. The clarity of the composition is achieved here along with the high culture of details and quality of all construction and decorative works.⁵³

Conclusion

The revised second version of the “Concise Course” was sent to reviewers in August 1952. The materials prepared by Leningrad architects were employed by the authors of the whole course.

It remained almost as “gigantomaniac” (35 printer’s sheets) as the previous one. The copy of N. Khomutetskii’s review in my possession demonstrates the logic of revisions of the manuscript: “The authors managed to show the history of Soviet architecture more properly, as the history of the struggle of Revolutionary romanticism and Socialist Realist method against all alien ideas and move-

⁵⁰ TsGALI SPb. F. 347. Op. 2. D. 255. L. 55.

⁵¹ Ibid. L. 58.

⁵² Ibid. L. 42.

⁵³ Ibid. L. 53.

ments, resulting in absolute hegemony of the former” [Khomutetskii 1952: 1]. This model — from “Revolutionary romanticism” to Socialist Realism through temporary retreat in the age of Constructivism — was typical of Leningrad texts of the period. For instance, the authors found “Revolutionary romanticism” in the Palace of Labour design by Ivan Fomin:

Classical forms, taken as a basis, were simplified demonstratively and endowed with the severity and the restrained power corresponding to the grandeur and the romanticism of the Revolutionary epoch. It is not surprising that Fomin’s motto of the period was “The Red Doric”.⁵⁴

According to the reviewer, the authors of the revised “Concise Course” still “have not revealed the reasons and prerequisites for the presence of alien and injurious movements, ideas and attitudes (Constructivism, formalism, archaism)” [Khomutetskii 1952: 2]. “There is no need to popularize Ladovskii’s name” [Ibid.: 7]. Khomutetskii suggests shortening the description of Narkomfin commune house twice or three times. “The qualities of the Palevskii housing complex are obviously overestimated, <...> the formalist nature of Lensovet house on Karpovka river should be noted” [Ibid.: 9], etc.

Preparation of the “Concise Course” was not finished in the early 1950s. For instance, in 1957 V. Shil’kov and V. Ruzhzhzhe still were working on the illustrations for the Leningrad chapters.⁵⁵ The textbook on the history of Soviet architecture was published as late as 1962 [Bylinkin et al. 1962], when the political climate was by far milder than in Stalin period. The majority of authors had been working on the book since the turn of the 1940–1950s.

As a postscript, here are some quotations from N. Khomutetskii’s 1952 review, characterizing the political atmosphere of the period:

I find it unacceptable to popularize N. Baranov’s name as the author of the master plan of Leningrad of 1939–40. I do recommend not mentioning Baranov anywhere within the course book. I recommend the same in regard to S. Vasil’kovskii <...>. Should we praise so much the House of the Institute of Experimental Medical Science and popularize the name of N. Lanceray who was arrested by NKVD and died in prison? I believe that the history of Soviet architecture would not lose much if one didn’t mention him, as has been done in the case of A. Iunger et al. (the architect and artist A. Iunger was arrested in Leningrad in 1942, during the siege, and died in 1948. — *V. B.*) [Khomutetskii 1952: 12–13].

A professional discussion had transformed into a political accusation, and today the historian of Soviet architecture has to be aware of the political climate and the circumstances of the period.

⁵⁴ TsGALI SPb. F. 347. Op. 2. D. 255. L. 7.

⁵⁵ See: TsGALI SPb. F. 347. Op. 2. D. 397.

References

- [Akademiia arkhitektury 1950] *Akademiia arkhitektury Soiuza SSR. Predvaritel'nyi tematicheskii plan nauchno-issledovatel'skikh rabot na 1951 god* [The Academy of Architecture of the USSR. Preliminary research work plan for 1951] (1950). Izdatel'stvo i 1-ia tipografiia Gosudarstvennogo izdatel'stva arkhitektury i gradostroitel'stva. (In Russian).
- Baranov, N. V. (1948). *Arkhitektura i stroitel'stvo Leningrada* [Architecture and construction of Leningrad]. Lenizdat. (In Russian).
- Baranov, N. V., Kamensky, V. A., & Morozov, M. V. (Eds.) (1943). *Leningrad: Arkhitektura i planirovochnyi obzor razvitiia goroda* [Leningrad: A review of architectural and town-planning development of the city]. Iskusstvo (In Russian).
- Bass, V. (2016). Formal'nyi diskurs kak poslednee pribezhishche sovetskogo arkhitekora [The discourse of form as the last refuge of the Soviet architect]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 137, 16–38. (In Russian).
- Bylinkin, N. P., Volodin, P. A., Kornfel'd, Ia. A. et al. (1962). *Istoriia sovetskoi arkhitektury. 1917–1958* [The history of Soviet architecture. 1917–1958]. Gosstroizdat. (In Russian).
- Chernov, E. G. (1950). O rabote Instituta istorii i teorii arkhitektury AA SSSR [On the work of the USSR Academy of Architecture Institute for the history and theory of architecture]. In *Raboty Akademii arkhitektury SSSR 1949–1950 gg. Sbornik informatsionnykh soobshchenii k IX sessii Akademii arkhitektury SSSR*. Issue 1 (pp. 77–78). Gos. izd-vo arkhitektury i stroitel'stva. (In Russian).
- Ginzburg, M. Ia. (1940). Uchebnik istorii arkhitektury [The textbook on the history of architecture]. In [The Academy of architecture of the USSR]. *Sbornik rabot* (Vol. 1, pp. 120–126). Gosudarstvennoe arkhitekturnoe izdatel'stvo Akademii arkhitektury SSSR. (In Russian).
- Khometetskii, N. (1952). *Zakliuchenie ofitsial'nogo retsenzenta o vtoroi redaktsii "Kratkogo kursa istorii sovetskoi arkhitektury"* [The official review on the 2nd edition of "Concise Course of the History of Soviet Architecture"] (Manuscript in author's possession). (In Russian).
- Mikhailov, A. I. (1950). O rabote nad uchebnikom istorii sovetskoi arkhitektury [Regarding the work on the textbook in Soviet architectural history]. In *Raboty Akademii arkhitektury SSSR 1949–1950 gg.: Sbornik informatsionnykh soobshchenii k IX sessii Akademii arkhitektury SSSR* (Vol. 1, pp. 79–81). Izdatel'stvo i 1-ia tipografiia Gosudarstvennogo izdatel'stva arkhitektury i gradostroitel'stva. (In Russian).
- [Obsuzhdenie 1951] Obsuzhdenie uchebnika istorii sovetskoi arkhitektury [The discussion of the course book on the history of Soviet architecture]. *Arkhitektura SSSR*, 1951(1), 31. (In Russian).
- [Osnovnye arkhitekturnye problemy 1947] *Osnovnye arkhitekturnye problemy piatiletnego plana nauchno-issledovatel'skikh rabot: Materialy VII sessii Akademii arkhitektury SSSR*. [The principal architectural issues from the five-year plan of the research works: the materials of the 7th session of the USSR Academy of architecture] (1947). Izdatel'stvo Akademii arkhitektury SSSR. [In Russian].
- Tsapenko, M. P. (1949). *Bor'ba s formalizmom v sovetskoi arkhitekture* [The struggle against Formalism in Soviet architecture] (Cand. Sci. (Art History) Thesis, The Academy of Social Sciences of the Central Committee of All-Union Communist Party (Bolsheviks)). (In Russian).
- Tsapenko, M. P. (1952). *O realisticheskikh osnovakh sovetskoi arkhitektury* [On the realist foundations of Soviet architecture]. Gosudarstvennoe izdatel'stvo literatury po stroitel'stvu i arkhitekture. (In Russian).
- [Tvorcheskies voprosy 1940] *Tvorcheskies voprosy sovetskoi arkhitektury: Materialy tvorcheskoi vstrechi arkhitektorov Moskvy i Leningrada 22–24 apreliia 1940 g.* [The creative issues of Soviet architecture] (1940). Gosudarstvennoe arkhitekturnoe izdatel'stvo Akademii arkhitektury SSSR. (In Russian).

Информация об авторе

Вадим Григорьевич Басс

*кандидат искусствоведения
доцент, Школа искусств
и культурного наследия, Европейский
университет в Санкт-Петербурге
Россия, 191187, Санкт-Петербург,
Гагаринская ул., д. 6/1А
✉ bass@eu.spb.ru*

Information about the author

Vadim Grigor'evich Bass

*Cand. Sci. (Art Studies)
Associate Professor, School of Arts
and Cultural Heritage, European
University at St. Petersburg
Russia, 191187, Saint Petersburg,
Gagarinskaya Str., 6/1A
✉ bass@eu.spb.ru*

Л. К. Масиель Санчес ^a<https://orcid.org/0000-0001-8092-5430>✉ leomaciel@mail.ru**Ю. Д. Старостенко** ^b<https://orcid.org/0000-0002-1840-931X>✉ ystarostenko@yandex.ru**К. А. Малич** ^c<https://orcid.org/0000-0003-4213-9468>✉ kseniamalich@gmail.com**И. В. Невзгодин** ^d✉ i.nevzgodin@tudelft.nl**Н. Ю. Васильев** ^{ef}<https://orcid.org/0000-0003-1849-8073>✉ nikolai@vassiliev.net**А. Н. Селиванова** ^g✉ al.selivanova@gmail.com**А. С. Дуднев** ^h<https://orcid.org/0009-0006-1926-0445>✉ dudnev@gmail.com**К. М. Гудков** ^h<https://orcid.org/0000-0002-6452-0211>✉ kmgudkov@gmail.com

Интервью и примечания:

В. Г. Басс ⁱ<https://orcid.org/0000-0003-4725-6356>✉ bass@eu.spb.ru^a независимый исследователь (Мексика, Мехико)^b Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева (Россия, Москва)^c Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики» (Россия, Санкт-Петербург)^d Делфтский технический университет

(Нидерланды, Делфт)

^e Московский государственный академический художественный институт им. В. И. Сурикова при РАХ (Россия, Москва)^f Национальный исследовательский Московский государственный строительный университет (Россия, Москва)^g Университет Баухаус (Германия, Веймар)^h Московская высшая школа социальных и экономических наук (Россия, Москва)ⁱ Европейский университет в Санкт-Петербурге (Россия, Санкт-Петербург)

ИСТОРИЯ СОВЕТСКОЙ АРХИТЕКТУРЫ СО СТОЛЕТНЕЙ ДИСТАНЦИИ: ЗАМЕЧАНИЯ О СОВРЕМЕННОМ СОСТОЯНИИ ИССЛЕДОВАНИЙ

Аннотация. Публикация представляет собой серию коротких интервью с рядом ведущих историков советской архитектуры. В последние десятилетия количество исследований в этой сфере растет лавинообразно. Эту волну публикаций можно рассматривать как ревизию существовавших ранее представлений — или как их развитие. Есть ли какая-то особенная перспектива, особый взгляд и инструментарий в «свежих» исследованиях советской архитектуры первой половины XX в.? Насколько продуктивна «политическая» рамка, методология, связывающая архитектурные процессы, здания, проекты, языки прежде всего со вкусами и запросами власти? Какой масштаб исследования — от макроистории советской архитектуры «в целом» до микроистории конкретных сюжетов — представляется наиболее перспективным? Какие проблемы занимают наших собеседников (история профессиональных институтов, творчество отдельного архитектора, история форм, архитектурных идей, теорий, школы, проектной инфраструктуры, вопросы центра — периферии и т. д.)? Каких исследований, по их мнению, еще не хватает?

Ключевые слова: история советской архитектуры, архитектурная историография, советский конструктивизм, советский модернизм, архитектура сталинского периода, «сталинский неоклассицизм», история архитектурных институций, история архитектурного проектирования

Для цитирования: Масиель Санчес Л. К., Старостенко Ю. Д., Малич К. А., Невзгодин И. В., Васильев Н. Ю., Селиванова А. Н., Дуднев А. С., Гудков К. М. История советской архитектуры со столетней дистанции: замечания о современном состоянии исследований / Интервью и примечания В. Г. Басса // Шаги / Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 262–292. EDN: YNGDDW.

Поступило 19 января 2025 г.; принято 2 апреля 2025 г.

Shagi / Steps. Vol. 11. No. 2. 2025
Interviews

L. C. Maciel Sánchez ^a

<https://orcid.org/0000-0001-8092-5430>
✉ leomaciel@mail.ru

Yu. D. Starostenko ^b

<https://orcid.org/0000-0002-1840-931X>
✉ ystarostenko@yandex.ru

K. A. Malich ^c

<https://orcid.org/0000-0003-4213-9468>

✉ kseiamalich@gmail.com

I. V. Nevzgodin ^d

✉ i.nevzgodin@tudelft.nl

N. Yu. Vassiliev ^{ef}

<https://orcid.org/0000-0003-1849-8073>

✉ nikolai@vassiliev.net

A. N. Selivanova ^g

✉ al.selivanova@gmail.com

A. S. Dudnev ^h

<https://orcid.org/0009-0006-1926-0445>

✉ dudnev@gmail.com

K. M. Gudkov ^h

<https://orcid.org/0000-0002-6452-0211>

✉ kmgudkov@gmail.com

Interview, Notes:

V. G. Bass ⁱ

<https://orcid.org/0000-0003-4725-6356>

✉ bass@eu.spb.ru

^a *Independent Researcher (Mexico, Mexico City)*

^b *A. V. Shchusev State Museum of Architecture
(Russia, Moscow)*

^c *HSE University (Russia, Saint Petersburg)*

^d *Delft University of Technology (The Netherlands, Delft)*

^e *Moscow State Academic Art Institute named after V. I. Surikov
of the Russian Academy of Arts (Russia, Moscow)*

^f *National Research Moscow State University
of Civil Engineering (Russia, Moscow)*

^g *Bauhaus University Weimar (Germany, Weimar)*

^h *Moscow School of Social and Economic Sciences
(Russia, Moscow)*

ⁱ *European University at St. Petersburg (Russia,
Saint Petersburg)*

THE HISTORY OF SOVIET ARCHITECTURE FROM A HUNDRED-YEAR DISTANCE: SOME NOTES ON THE CURRENT STATE OF RESEARCH

Abstract. The publication presents a series of short interviews with several prominent historians of Soviet architecture. During the last few decades, there has been an explosive increase of research in this field. Such a wave of publications might be viewed as either the revision of existing concepts or as their development. Is

there any peculiar perspective and specific methodology typical of recent studies of Soviet architecture of the first half of the 20th century? Is it fruitful to employ a “political” methodology that connects architectural processes, buildings and designs, above all, to the taste and demands of Soviet power? What scope of research seems to be the most promising: from the general history of Soviet architecture to the microhistory of specific phenomena? What issues do the interviewees focus on in their research: the history of professional institutions, the works of individual architects, the history of architectural form, ideas, theory, schools, design techniques, center-periphery relations, etc.? In their opinion, what types of research are still missing?

Keywords: history of Soviet architecture, architectural historiography, Soviet Constructivism, Soviet modernism, architecture of the Stalin period, Stalinist Neoclassicism, history of architectural institutions, architectural design history

To cite this article: Maciel Sánchez, L. C., Starostenko, Yu. D., Malich, K. A., Nevzgodin, I. V., Vassiliev, N. Yu., Selivanova, A. N., Dudnev, A. S., & Gudkov, K. M. (2025). The history of Soviet architecture from a hundred-year distance: Some notes on the current state of research (V. G. Bass, Interview, Notes). *Shagi / Steps*, 11(2), 262–292. EDN: YNGDDW. (In Russian).

Received January 19, 2025; accepted April 2, 2025

«Книги, пятьдесят лет тому назад умещавшиеся на одной библиотечной полке, теперь могли бы заполнить целый зал» — эта формула Виолле-ле-Дюка, описывающая состояние архитектурной библиографии в середине XIX в., отлично подходит для разговора про современное положение дел с изучением архитектуры первых нескольких десятилетий советской эпохи. Сегодня в распоряжении профессиональных историков и «широкой публики» — обширный корпус свежих публикаций, от солидных, построенных на архивном материале научных монографий до туристических путеводителей. Выставки, посвященные советской архитектуре и ее главным фигурам, сменяют одна другую. Интернет-ресурсы полны популярных лекций про авангард, «сталинскую архитектуру», а в последние годы — и про зодчество 1950-х — конца 1980-х, легкомысленно помещенное под зонтик «советского модернизма». Что отличает эту волну интереса от предыдущих — будь то первые опыты реабилитации и изучения советского конструктивизма, предпринятые С. О. Хан-Магомедовым, В. Э. Хазановой и их коллегами, или работы в перспективе истории «тоталитарной архитектуры», — идеалом и наиболее влиятельным образцом которых стала «Культура Два» Владимира Паперного? Предлагают ли новые исследования фундаментальную ревизию истории советской архитектуры — или речь идет об «экстенсивном развитии», об углублении, о постепенном и планомерном накоплении знаний с опорой на новые архивы? Нашими собеседниками в разговоре об этих вопросах стали ведущие специалисты — авторы книг и статей, кураторы выставок и

создатели просветительских, научно-популярных проектов, сотрудники музеев и университетские преподаватели. Участие в серии коротких интервью приняли:

Лев Масиель Санчес — историк архитектуры, автор книг «Купола, дворцы, ДК. История и смыслы архитектуры России» (М., 2024), «Архитектура Сибири XVIII века» (М., 2017) и др., ранее доцент программы по истории искусств Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики» (Москва);

Юлия Старостенко — ученый секретарь Музея архитектуры им. А. В. Щусева, исследователь, автор публикаций по истории советской архитектуры и градостроительства 1920–1930-х годов;

Ксения Малич — автор монографий, посвященных Николаю Митуричу (СПб., 2020) и советско-британским архитектурным связям (М., 2024), куратор выставок в Эрмитаже, руководитель и преподаватель искусствоведческой магистратуры в Школе дизайна НИУ ВШЭ (Санкт-Петербург);

Иван Невзгодин — ассистирующий профессор Делфтского технического университета (Нидерланды), автор монографий об архитектуре Новосибирска 1920–1930-х и 1930–1950-х годов, публикаций о советско-нидерландских архитектурных связях;

Николай Васильев — координатор проекта «МосКонструкт», генеральный секретарь организации DOCOMOMO Россия¹, автор книг, посвященных архитектуре авангарда (М., 2011), строительству Москвы конца XIX в. — первой половины 1930-х (М., 2019), дому Наркомфина (М., 2024) (все совместно с Е. Б. Овсянниковой) и других публикаций, преподает в Институте им. Сурикова и Московском государственном строительном университете;

Александра Селиванова — куратор выставок в Центре авангарда на Шаболовке (Москва), Еврейском музее и центре толерантности, Московском музее современного искусства, Музее Москвы, сокуратор постоянной экспозиции Музея Москвы, автор монографии «Постконструктивизм: Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР» (М., 2019), автор ряда книг серии «Незамеченный авангард», научный сотрудник Университета Баухаус (Веймар);

Александр Дуднев и Константин Гудков — историки, исследователи советского архитектурного авангарда, авторы телеграм-канала 1931.center, преподают в Московской высшей школе социальных и экономических наук (Шанинка).

¹ DOCOMOMO — Международная рабочая группа по документации и консервации зданий, достопримечательных мест и объектов градостроительства современного движения.

Интервью со Львом Масиелем Санчесом

В. Б.: Лев, добрый день! Скажите, пожалуйста, есть ли в исследованиях последнего десятилетия какая-то новая рамка, что-то, чего не было раньше?

Л. С.: Есть два момента подчеркнуто и заслуженно важные. Во-первых, это история взаимоотношений заказчика и исполнителя, потому что рамка советского коллективного заказа и отчасти коллективного исполнения — очень особенная. Она имеет не очень много прецедентов в мировом контексте. Трудность в том, что даже через архивы ты это улавливаешь косвенным образом. Мемуарами это почти не зафиксировано, информация выуживается через какие-то интервью, через журналы заседаний. Это сейчас ловят по крупницам, особенно те, кто занимается архивной работой. Это первое, что очень важно, эти сведения по чуть-чуть начинают публиковаться. И второе — мне кажется, стали больше писать о роли образования, институтов. Я вижу это не как ревизию, а как крайне полезное дополнение, еще один важный фундамент исследований. Зная историю советской жизни, культурной деятельности в СССР, ты можешь это знание из других сфер экстраполировать на архитектуру и строить предположения, но сейчас историки стараются найти максимум достоверных архивных сведений. Я бы подчеркнул эти два момента.

В. Б.: После огромного труда по созданию целостной истории русской архитектуры у вас не возникло ощущения, что в 1930–1950-е советский архитектор — какое-то чуть особенное существо? Не так давно вышла замечательная книга Николая Молока про Давида Аркина и про борьбу с космополитизмом², и там одни и те же люди то живут нормальной профессиональной жизнью, то начинают нести бред, придуриваться, травить друг друга и так далее. То есть можно ли «советское» анализировать теми же инструментами, с которыми подходят к французской архитектуре этого периода, американской, даже архитектуре муссолиниевской Италии? Нет ли здесь чего-то специального — [того], что, условно говоря, не понимаешь, если у тебя нет этого социального опыта?

Л. С.: Безусловно, этот опыт особенный, но трудно сказать, насколько. Я не до конца себе представляю, как работали архитекторы при Муссолини, например. Думаю, там тоже были свои — безусловно, меньшие — опасения. В СССР, конечно, страх был главным инструментом. Та самая самоцензура. Очень хорошо про это написала Александра Селиванова³ — как все само, словно облако, формируется внутри профессионального сообщества. Тем более что власть к этому и стремится. Нет понимания, чего она на самом деле хочет, но, так сказать, припугивает, чтобы архитекторы сами организовались.

В. Б.: Как историку, который, с одной стороны, входит в детали, а с другой — держит в голове большие процессы, — какой уровень обобщения, какая дистанция кажется вам наиболее подходящей?

² См. рецензию на книгу в этом номере журнала.

³ Книга А. Н. Селивановой «Постконструктивизм: Власть и архитектура в 1930-е годы в СССР» (2019).

Л. С.: Мне были бы интересны самые разные примеры.

Было бы очень интересно увидеть книгу, в которой напишут от начала до конца историю одного архитектора в повседневной жизни. Есть великолепная книжка Олега Хлевнюка про Сталина⁴, построенная на анализе официальных записей заседаний. Что-то подобное было бы очень полезно в истории архитектуры — это сразу даст лучшее понимание, как соотносились архитектор и институции.

Я всегда вспоминаю исследования архитектуры монашеских орденов [эпохи] барокко. Это примерно как наши министерства: вроде бы система общая, но есть какая-то специфика заказа. Ордена друг у друга перетягивают мастеров, соревнуются, каждому надо больше привлечь к себе внимание верующих. Было бы любопытно, чтобы появилось такое же исследование на материале министерств. Посмотреть, каждое ли из них выстраивает свою структуру заказа. Скажем, есть две или три мастерские: им задаются некоторые параметры сходства, или же они просто сами повторяют то главное, что уже было построено для этого министерства? Было бы интересно увидеть, стоит ли за этим институциональным единством хоть какое-то стилистическое сходство. Сколько, условно, там авторского почерка, а сколько какого-то общего, скажем, стиля министерства.

При всей ограниченности в сюжетах, которые присутствуют в советской архитектуре, там всегда есть попытки реализоваться, обрести собственный язык. В этом смысле для меня советские архитекторы — все-таки в первую очередь архитекторы. И потом, очень сильных формальных ограничений там нет. Для архитектора та же неоклассика — огромное поле для экспериментов с формой. Особенно это видно на примере окраинных территорий. Я буквально подряд просматривал архитектуру Кавказа и Центральной Азии. Там, конечно, огромное разнообразие. Когда доходит до того, как ты лепишь руками, появляются самые причудливые вещи. Видно, что есть где разгуляться.

Помимо истории институций и личных биографий архитекторов, мне было бы, конечно, интересно увидеть историю советского ордера. Может быть, я сам когда-нибудь ее напишу, но это очень большая работа — все подробно собрать. Своя специфика, свои нюансы есть в Москве, в Ленинграде, а как только выходишь за эти рамки, все становится менее строго.

В. Б.: Есть один послевоенный эпизод, про который я давно допытываюсь у коллег — и ни в архивных материалах, ни от кого пока не получил убедительного ответа. Это история с цитатами из итальянского XVI (и не только) века в работах ленинградских архитекторов конца 1940-х — начала 1950-х. Такое есть и в Москве — можно вспомнить огромный эмгэбэшный⁵ дом Евгения Рыбицкого на улице Чкалова. Но в Ленинграде это смотрится очень демонстративно — прямые отсылки то к Микеландже-

⁴ Книга О. В. Хлевнюка «Сталин. Жизнь одного вождя» (2015).

⁵ Имеется в виду дом сотрудников Министерства государственной безопасности СССР (МГБ), построенный во второй половине 1940-х годов на Чкаловской улице / улице Чкалова (с 1990 г. — Земляной Вал). — *Примеч. ред.*

ло, то к Сангалло Младшему, то к Перуцци на фоне самого густопсового патристического разгула, когда те же архитекторы на всех обсуждениях говорят: «Наша архитектура основана исключительно на бессмертных образцах русского классицизма».

Л. С.: Я себе это представляю, как в фильме «Хрусталева, машину!» — когда атмосфера становится такой невыносимой, что передать ее может образ рушащегося здания, который есть, например, у Джулио Романо в Палаццо дель Те — где все как бы разваливается. В Петербурге была еще обширная традиция 1910-х годов, традиция использования форм в сходной, такой же тяжелой атмосфере. Я думаю, это очень во многом может быть несознательно. Это желание тяжелых и каких-то пугающих форм — просто трансляция ощущения совершенно жуткого времени.

В. Б.: Но как устроен этот механизм воплощения «воздуха», атмосферы эпохи в зданиях? Такие вещи делаются в ужасе, в помраченном состоянии, или же вполне сознательно, или, наконец, просто «на отвали», чтобы не вязались?

Л. С.: Я скорее за последнее объяснение — чтобы не вязались. Ты все равно не понимаешь, что делать, так почему не повеселиться? Но ты не можешь повеселиться на языке русского ампира: не выйдет. Вот архитекторы в русский ампир или в Кваренги и вставляют Джулио Романо. Когда я вижу шусевский театр в Ташкенте, возникает ощущение, что пришли времена, когда уже все равно — можно слепить Грузию с Арменией и Румынией и назвать это Средней Азией, можно все!

В. Б.: Спасибо!

Интервью с Юлией Старостенко

В. Б.: Здравствуйте, Юлия, скажите, пожалуйста, есть ли какая-то особенность в современной волне исследований советской архитектуры?

Ю. С.: Речь идет о том, чтобы предложить качественно новое видение, но не через создание какой-то новой концептуальной истории, а путем погружения, путем уточнения сюжетов. Много внимания уделяется тем сюжетам и проблематике, которые раньше не рассматривались. Идет детализация исследований, расширяется круг источников. Сейчас мы активнее используем периодику. Это не только «Архитектура СССР», «Строительство Москвы», но и «Архитектурная газета», и общеполитические газеты. И плюс, конечно, идет очень заметное расширение архивной базы. Если на заре исследований специалисты пользовались преимущественно фондом Союза архитекторов в РГАЛИ, то сейчас мы осваиваем ГАРФ, РГАЭ и многие другие хранилища, ищем в не самых очевидных фондах. Отчасти это связано с тем, что появился электронный поиск. Это тоже важная вещь, которая сильно изменила исследования. Плюс, например, Яндекс недавно представил весьма неплохо распознанный полный архив «Вечерней Москвы». Там находятся какие-то вещи, которые раньше не приходило бы в голову там искать, потому что надо было пойти в библиотеку и пролистать всю «Вечернюю Москву». А сейчас поиском какие-то вещи

находятся, это благо. Методологически это не совсем правильно, потому что все-таки подшивки надо смотреть сплошняком. Но какие-то моменты уточнять стало проще.

В. Б.: А вам как историку, как исследователю этого периода какой масштаб исследований интереснее всего? В диапазоне от микросюжета (один дом, один конкурс, один важный эпизод из жизни конкретного архитектора) до, условно, нескольких десятилетий градостроительного развития Москвы?

Ю. С.: Мне скорее интересно «гулять» туда-сюда. Есть случаи, когда я беру проблему широко, и есть, когда точно. Как показал опыт большого точечного исследования, которое я завершила в начале 2024 года (надеюсь, что оно все-таки дойдет до аудитории), это сложнее, чем что-то обзорное. Когда у тебя одно здание с богатой историей, вокруг него можно говорить и о том, и о другом, и о третьем. И это сложно, получается гигантский массив разнохарактерной информации, с которым надо как-то совладать.

Приведу другой пример: недавно у меня вышла статья про идею сдвинуть здание Государственного музея изобразительных искусств к Гоголевскому бульвару, чтобы освободить место для площади Дворца Советов. Сюжет совсем маленький, но он разворачивается в большую историю о том, как перемещали здания в Москве. Такие переключения, как мне кажется, дают качественно новое знание. Ты остаешься на земле, на твердом фактологическом знании, и не «улетаешь в космос» на обобщениях. Потому что любое обобщение — это огрубление. Когда ты работаешь с точечными сюжетами, то понимаешь, как там все сложно устроено. И когда возвращаешься к большим материям, то не так вольно все интерпретируешь.

В. Б.: Вопрос про соотношение отечественного и мирового контекста. Вы эксперт, вы знаете своих героев, свои сюжеты с точностью до дня, до документа, до черновика и так далее. Если говорить про 1930–1950-е, каково ваше ощущение? Архитектор в СССР — это совсем специфический тип профессионала? Или это нормальные мировые архитекторы, которые помещены в особые политические координаты, но мало чем отличаются от своих современников по разные стороны разных границ?

Ю. С.: Это вопрос сложный. Года два назад я занималась одним маленьким сюжетом — съездом по планировке городов, который должен был пройти в 1931 году. Он не состоялся, но вместо него было проведено несколько докладов в Политехническом музее. В них принимали участие и Лев Ильин, и Сергей Чернышев, и многие другие. Ты читаешь стенограммы и понимаешь, что в зале сидит Курт Майер, а Эрнст Май делает доклад, что советские архитекторы в это время прекрасно знают международный контекст. Они в курсе того, что еще только-только придумано на Западе. В разные периоды была разная степень включенности советских архитекторов в мировой контекст. 1920-е, начало 1930-х — это, безусловно, общий процесс. Я этот общий процесс фиксирую года до 1938–1939-го. Потом отечественная архитектура начинает изолироваться. Во время Великой Отечественной войны эта изоляция на некоторое время исчезла.

А потом начинается период, который у нас по большому счету еще очень плохо изучен и не осмыслен. Это поздние 1940-е, ранние 1950-е, когда советская архитектура в значительной степени была заиклена сама на себя. И вот тут говорить о том, что советские архитекторы — звезды мировой величины, не получится. Но в те моменты, когда процессы в отечественной архитектуре были близки общемировым, я считаю — да, с советскими архитекторами общались на равных, коллеги их признавали за равных. Это видно и по переписке, которую мы знаем, и, например, по отзывам участников XIII конгресса в Риме в 1935 году. Их принимали там как равных. Мне кажется, это важный критерий. Потому что одно дело смотреть из исторической перспективы, но важно представлять, как это воспринималось тогда. Но в период примерно с 1947 года по 1954-й, 1955-й советские архитекторы из общемировых процессов были исключены, они знали о новейших тенденциях, но следовать им не могли (по воспоминаниям современников, контакты были преимущественно со странами Восточной Европы).

В. Б.: А каких исследований на этом материале, на ваш взгляд, не хватает?

Ю. С.: Когда речь идет про советскую архитектуру, очень часто история проектирования того или иного объекта ограничивается указанием на то, что его спроектировал какой-то конкретный архитектор или какая-нибудь большая контора, мастерская. При этом нам не хватает понимания того, как это все работало. Как распределялись заказы, как все эти проектные конторы действовали, кто в них работал. Важно понимать, как все было организовано, потому что книга И. А. Казуся «Советская архитектура 1920-х годов. Организация проектирования» заканчивается 1932—1933 годом. А как дальше все эти тресты, строительные конторы реорганизовывались, совершенно непонятно. Я это пытаюсь проследить на материалах Москвы. И получается совсем не та картина, которую мы знаем. Например, прототипы крупных проектных контор с рядом мастерских, которыми стали в дальнейшем Моспроекты, появились еще в ходе реформы проектного дела в мае 1941 года. Очень не хватает понимания того, что архитектор работает не сам по себе, он всегда в коллективе. Что это были за коллективы, как они работали? Архитектор проектирует по техническому заданию, в соответствии с какими-то установками, а не творит здание абсолютно из головы. Не хватает, как мне кажется, понимания профессии изнутри. То есть нужно смотреть не только на фасады, а на то, как организовано проектирование, как это влияло на результат. Потому что уже в 1930-е годы вовсю работали крупные проектные институты, весьма далекие от индивидуальных мастерских архитекторов начала XX века. Результатом были многочисленные споры об авторских правах и тому подобных вещах. Совершенно неисследованным явлением остается институт референтов, которые писали заключения на проекты. Ты читаешь документы, и в ряде случаев оказывается, что референт сказал убрать все балконы или, наоборот, добавить балконы. То есть выясняется, что эти «технические» специалисты играли заметную роль в формировании архи-

тектуры. Мне кажется, не хватает исследований — не через телескопы, а через микроскоп. Надо идти в глубину, в лучшее понимание исследуемого — после этого мы сможем качественно по-иному расширять масштаб.

В наследие нам досталось представление, что в советской плановой экономике, при централизованной системе управления все было устроено одинаково. В реальности везде все было очень по-разному, варьировалось от города к городу, от конторы к конторе. Нужно это различие, понимание того, что даже какие-то центральные вещи считывались и внедрялись на местах по-разному. Нужно несколько дифференциаций. Например, есть вопрос про политическую составляющую, про власть. Меня очень смущает попытка свести все к какой-то абстрактной фигуре власти — это множество людей, которые принимают решения, влияют на них. Например, выясняется, что технические задания для соцгородов писались в Госплане усилиями экономистов, многие из которых потом не пережили 1930-е. Исходя из чего они эти задания придумывали? Это не сверху поступило указание «мы строим коммуны», это придумали экономисты, исходя из своих расчетов. В том числе потребительских — как будет завозиться еда и промтовары, сколько людей можно будет разово этими [товарами] обеспечить и тому подобное. То есть с точки зрения историка архитектуры это совершенно не архитектурный материал, но без него сложно разобраться в чисто архитектурных аспектах. И да, «власть» решила строить новые города, но ТЗ писали не в кабинетах Политбюро. Поэтому нужно более детальное, глубокое понимание, как все это работало, иногда — уход в совершенно смежные зоны.

В. Б.: Спасибо!

Интервью с Ксенией Малич

В. Б.: Ксения, скажите, пожалуйста, есть ли, на ваш взгляд, что-то специальное, какая-то особенная перспектива в последних исследованиях советской архитектуры?

К. М.: Это период, который по-прежнему болезненно воспринимается. Причем это не только отечественная особенность, но, безусловно, в целом специфика всего западного искусствоведения, историографии всей европейской архитектуры. Потому что Интербеллум — это время сложных вопросов, которые не решены в судьбах европейских государств до сих пор. И тем более это касается отечественной историографии. Архитектуру периода между Первой и Второй мировыми войнами никак невозможно оторвать и поместить исключительно в область истории искусств, не затрагивая вопросы, связанные с развитием страны и мира в первой половине XX века. Это накладывает отпечаток на историографию, поскольку от того, какую позицию занимает исследователь в отношении болезненных моментов, связанных с историей в целом, зависит то, как он рассматривает историю архитектуры.

Второй момент — это тренд, может быть, не самый новый, но он все больше развивается, и это мне близко. Историю архитектуры сейчас рас-

сказывают не столько при помощи инструментов формального классического искусствоведения, не «по Вельфлину», а как историю судеб архитекторов, историю отдельных будничных сюжетов с максимальным привлечением культурологического материала. Архитектура — масштабная практика, суммирующая не только какие-то эстетические обстоятельства, стилистические тенденции, но и чаяния эпохи, общие культурологические процессы. История повседневности и история культуры очень помогают более объективно (как, наверное, любой искусствовед надеется) взглянуть на сюжет, который лежит в области научных интересов.

Как писал Карло Гинзбург в контексте рассказа про Пьеро делла Франческа⁶, микроисторический метод позволяет делать более качественные обобщения. Я бы, безусловно, распространила это и на историю архитектуры. Вопрос о качественных обобщениях тоже очень важен. Тем более что в контексте истории 1930–1950-х годов любое обобщение может быть очень травматичным и исказить картину. А когда мы начинаем погружаться в нюансы, то понимаем, что существует масса диалектов архитектуры, которые нельзя игнорировать. Наследие XX века доступно в намного большем количестве сюжетов, нежели история предшествующих эпох. Количество источников огромно, объем архивных данных огромен, средства массовой информации интенсивно развивались. Сколько воспоминаний, сколько дневников, сколько документальной хроники, фотографии... Это все наследие, которое требует анализа.

В. Б.: А что этот новый уровень работы с источниками, с архивами дает для понимания архитектуры, для понимания, скажем, связи больших политических процессов и конкретной архитектурной продукции?

К. М.: Чем больше ты погружаешься в материал, тем сложнее все оказывается. И в сюжете с англо-советскими связями я скорее получила на выходе больше вопросов, чем ответов. Безусловно, какие-то общие банальные вещи — что политика и архитектура связаны — подтвердились благодаря анализу источников, архивных материалов. Но с тем, как эта связь работает, все как раз совсем не так очевидно, как кажется. И иногда глобальные процессы в нюансах, в точечных эпизодах истории архитектуры могут проявлять себя совершенно по-разному. Здесь все зависит от того, какой конкретно человек перед тобой, с кем он общался, какая у него судьба. И это как раз самое интересное в истории архитектуры.

В. Б.: А на это еще накладываются все неравномерности и различия — географические, хронологические, школьные и так далее?

К. М.: Да, плюс если посмотреть, например, на предвоенную политическую ситуацию, там тоже каждый месяц все меняется. Есть общие тенденции, но при этом все время менялись маршруты, в том числе культурной дипломатии. Архитектура не может реагировать так же оперативно, как меняется политика в сложные кульминационные моменты истории, когда события происходят очень быстро, меняются курсы, быстро заклю-

⁶ Книга К. Гинзбурга «Indagini su Piero: il Battesimo, il ciclo di Arezzo, la Flagellazione di Urbino» (1981; в рус. пер. М. Велижева — «Загадка Пьеро: Пьеро делла Франческа», 2019).

чаются соглашения, быстро разрываются какие-то связи, потом снова возвращаются.

В. Б.: Насколько с точки зрения историка, который досконально знает английскую архитектуру, продукция советских зодчих есть часть общемирового процесса, или это все-таки вещь в себе? Насколько она, скажем так, не провинциальна?

К. М.: В рамках архитектурной профессии соединяется несколько разных практик. Есть, например, реставрация. И здесь, безусловно, советская архитектура не стояла на периферии, а представляла в какой-то момент лучшую школу научной реставрации. Это касается не только послевоенного восстановления, но и 1920–1930-х годов. Первое, чему поражались иностранцы, приезжавшие в тот же Ленинград, — в каком состоянии находятся именно памятники XVIII, например, века. Того же неоклассицизма, который англичан очень интересовал, потому что это их родное, близкое, понятное. И в принципе русский неоклассицизм XVIII века был мирового уровня, и их поражали аутентичность, сохранность и качество именно научной реставрации. Что касается стилистических тенденций, в конце 1920-х, в начале 1930-х годов советская архитектура им казалась слишком авангардной. А когда послевоенная Западная Европа взяла курс на индустриализацию, интернациональный стиль стал основным для решения прагматических задач, и то, на что ориентировалась советская школа с ее «освоением наследия», казалось не только эстетически неактуальным, но и очень дорогим. Непонятно было, зачем тратить деньги на лепнину, гипс, колонны, паркетные полы, высокие потолки. Англичане в 1950-е годы приезжали и говорили: «Зачем вам потолок три метра»? Но, слава богу, наши архитекторы их не послушали.

В. Б.: А как воспринимались качество исполнения и уровень работы с исторической формой?

К. М.: Сами советские архитекторы жаловались, что качество отделочных работ, качество производимого кирпича, все, что касается именно технологии и ремесла, находится не на очень высоком уровне. И связано это с объемами, со спецификой организации строительной индустрии в рамках огромного государства с плановой экономикой. А на этапах проектирования, до начала стройки, все оставалось совершенно первоклассным. И когда иностранные архитекторы приходили в мастерские, они отдавали должное и уровню графической культуры, и совершенно невероятному качеству подачи проекта. Уже никто так давно не рисовал и не учил этому в той же Британии. И некоторые технические разработки были вполне на мировом уровне. Но когда дело доходило до практики, это все применялось очень редко. В случае с массовым строительством не применялось (я говорю именно о периоде до начала «борьбы с излишествами») — не позволяла организация строительного процесса. Это, конечно, отражалось на внешнем облике зданий и на отделке. Иностранцы отмечают, что качество здесь в разы хуже, чем у тех же самых британских домов. Но мы должны понимать, что в Великобритании речь идет о коли-

честве домов в разы меньшем, чем строилось в Советском Союзе. У них тоже стояла задача восстановить страну, решить жилищную проблему, но это, конечно, несопоставимые цифры.

В. Б.: Но если говорить про «штучные» вещи? Есть, условно, лондонские постройки Латченса, а есть Тверская в исполнении московских архитекторов с неограниченными ресурсами. Как они между собой соотносятся?

К. М.: Безусловно, когда речь идет о показателем, не типовом строительстве, качество в разы выше. Были архитекторы, которые максимально тратили свои силы на то, чтобы уровень ремесленного воплощения их проектов соответствовал замыслу. Тот же Борис Иофан, например. Что касается формального, художественного качества, ответ неизбежно будет субъективным. Скажем, у мастерской Фомина, мне кажется, качество формы остается на уровне. Если говорить о других именах, наверное, хромает. Хотя, например, ленинградская неоклассика 1930-х годов очень крепкая. Она не хуже французских образцов, на которые часто ориентировались наши архитекторы, пролистывая журналы. Но это, наверное, задел еще дореволюционный. Мне кажется, что все, кто заканчивал петербургскую еще Академию художеств, редко позволяли себе откровенную халтуру. Все-таки это была очень серьезная школа. И есть очень много хорошей неоклассической архитектуры, например, московской, которая не уходит в какую-то эклектику, остается архитектурой с большой буквы. Очень часто ее авторы — именно выпускники Академии художеств.

В. Б.: А каких исследований сейчас не хватает?

К. М.: Например, исследований, посвященных градостроительству, тому, как были организованы мастерские. Это то, чем занимается Юлия Старостенко. Не хватает системных знаний о том, как в принципе была организована эта область деятельности, как работал Союз архитекторов, как распределялись заказы, как были организованы мастерские. Кстати, когда приезжали иностранцы, они задавали ровно те же вопросы: как вы распределяете заказы? Сколько процентов женщин работает? Есть ли какая-то специализация — вот эта мастерская жилье делает, а та — кинотеатры? Они это пытались сопоставить с частной практикой. Надо сказать, что примеры советского градостроительства, тот же самый план Москвы, были очень хорошо известны за рубежом. Специфика западно-европейской практики, частная собственность не позволяли воплощать грандиозные замыслы, подобные тем, что планировались в СССР. Но при этом после войны, когда экономика европейских стран была еще милитаризована и централизована, ряд вопросов, связанных с реконструкцией городов и строительством новых районов, сознательно не был полностью отдан на откуп частным застройщикам. И некоторые крупные идеи, безусловно, были отчасти вдохновлены работами советских архитекторов.

В. Б.: Спасибо!

Интервью с Иваном Невзгодиным

В. Б.: Здравствуйте, Иван, скажите, пожалуйста, как бы вы охарактеризовали нынешний этап исследований советской архитектуры?

И. Н.: Надо сразу сказать, что существуют все-таки до сих пор две традиции изучения советской архитектуры — отечественная и зарубежная, то, что делали Анатолий Копп и Жан-Луи Коэн во Франции, Кэтрин Кук и дальше Ричард Андерсон в Великобритании, американцы, немцы — Христиан Шадлих, Христиан Борнграбер, Христиане Пост и Харальд Боденшатц. Там существует даже несколько разных школ. Очень интересно, что в последние двадцать лет как раз возникла возможность более активно читать и следить за публикациями разных исследователей из разных стран. И это, с моей точки зрения, очень полезное занятие. Достаточно посмотреть на типологическое изучение советской архитектуры. Ирина Чепкунова из музея Шусева пишет книгу про клубы, потом Христиане Пост защищает диссертацию про клубы, и есть классические труды Вигдарины Эфраимовны Хазановой о клубах же. И еще Дитрих Шмидт написал диссертацию о советских клубах. И так получается интересный расклад исследовательских перспектив. Возникли различные школы интерпретации, плюс все-таки долгое время существовал языковой барьер, когда, например, историки итальянской школы, тот же Марко де Микелис, Алессандро де Магистрис или Маурицио Мериджи, писали по-итальянски. Некоторые это читали, но все-таки, конечно, английский, французский, немецкий были основными языками. А сейчас замечательная, очень интересная школа появилась в Испании, они активно публикуют исследования о советском авангарде, устраивают выставки. Помимо того, что фокус с Петербурга и Москвы в России сдвинулся на регионы, например на Екатеринбург, Ростов-на-Дону, Самару, существует международный контекст. И самое главное, с моей точки зрения, вот что: когда я начал заниматься историей советской архитектуры, очень сильно не хватало определенности в историческом контексте. История советской культуры 1920–1930-х годов была тоже фрагментарной, на многие вещи нельзя было опереться. И также существовала западная точка зрения на советскую историю. А затем пошли новые исследования.

Я защитил в 2002 году диссертацию про российско-нидерландские архитектурные связи первой трети XX века в Урало-Сибирском регионе. И Владимир Львович Хайт, когда я ему назвал тему, был удивлен, потому что думал, что на эту тему можно одну статью написать, а не кандидатскую диссертацию. В этом отношении я, конечно, был и учеником Ирины Владимировны Коккиной, которая с 1970-х годов под руководством Селима Омаровича Хан-Магомедова занималась как раз международными связями советской архитектуры. Сегодня изучение связей 1920–1930-х годов — перспективное направление исследований, возникает замечательная возможность сравнить документы, которые хранятся в архивах за рубежом и в России. И еще, конечно, исследовать частные архивы, потому что многое как раз сохранилось у родственников участников тех событий.

А в Голландии я писал диссертацию «The Impact of the Modern Movement in Western Siberia»⁷. Там есть несколько интересных тем. Одна тема — это социалистический город, концепция строительства нового города на Урале и в Сибири. Другая — участие иностранцев, там работали американские архитекторы, голландские. И, конечно, очень важен социально-политический контекст — коллективизация, индустриализация. В этой истории были очень интересные эпизоды. Например, в 1950-е годы про жилье в Советском Союзе написал в Америке книжку Тимоти Сосновый. Он, по всей видимости, работал в структурах Госплана, а во время войны оказался в конце концов в Америке. И на самом деле он был единственным исследователем, который в 1950-е годы опубликовал достаточно точную, правдивую информацию с правильной статистикой о состоянии и жилищного строительства в СССР, и промышленного.

В. Б.: Иван, следующий вопрос обусловлен тем, что вы, с одной стороны, исчерпывающе представляете себе русскоязычную историографию, а с другой — знаете, как все устроено в мировом контексте исследований советской архитектуры. На ваш взгляд, какой масштаб и какая перспектива сегодня наиболее продуктивны?

И. Н.: Это достаточно сложный вопрос. Существует традиционное разделение исследователей на архитекторов и искусствоведов, историков искусства. Скажем, Селим Омарович Хан-Магомедов был именно архитектором. Я, конечно, изучаю историю всегда с целью научиться чему-то, понять принципы и методы архитекторов и подчеркнуть, какое это может иметь значение для современной архитектурной практики. В этом отношении важно то, как предлагал трактовать советский модернизм Хан-Магомедов: эти замечательные художественные достижения, эти эксперименты имеют до сих пор значение для современной архитектуры. Думаю, что для моих голландских студентов, для международных студентов это наиболее понятная вещь.

В. Б.: А насколько для них актуален политический контекст этой архитектуры, и считается ли он?

И. Н.: Когда читаешь документы, например выступления архитекторов, иногда самому очень трудно понять, действительно ли они так думают или это чисто официозные высказывания. Например, у меня преподавателем проектирования была Ксения Николаевна Кузьмина, дочь Николая Сергеевича Кузьмина, знаменитого конструктивиста. И благодаря ей мы знаем, что Николай Сергеевич действительно верил в то, что будет новый человек, верил в коммунизм. Нам очень сложно представить, как это все воспринималось тогда.

Но, с другой стороны, я открыл для себя, что в Сибири была очень интересная особенность: в Новосибирске — и в Екатеринбурге (Свердловске), и в Челябинске — большую роль в продвижении современной архитектуры играли чекисты. Там было «прогрессивное» чекистское началь-

⁷ «Влияние современного движения на архитектуру Западной Сибири» (англ.).

ство, которое строило для себя в современной архитектуре. Потом волна сталинских репрессий смела это «прогрессивное чекистское начальство», и поэтому об этом дальше никто не писал. В Новосибирске я нашел в архиве альбом: поздравляют с юбилеем главного чекиста, и ему проектная контора ОГПУ делает альбом с проектами. То есть у них было вполне прогрессивное представление об архитектуре.

Что до современных голландских студентов, у нас тоже есть традиция работы с этим материалом. Еще в 1970-е годы перевели на голландский язык многие статьи из журнала «Современная архитектура». Их особенно интересовали как раз ячейки Стройкома, то есть эксперименты Гинзбурга с жильем. И до сих пор в Голландии типологическое изучение минимальной жилой ячейки, проектирование социального жилья основано как раз на тех исследованиях, которые проводил Гинзбург в Стройкоме. Эти вещи до сих пор актуальны и интересны, те же квартиры типа F. И до сих пор, помимо того, что я сам преподаю, здесь знают и используют этот метод.

В. Б.: Иван, скажите, пожалуйста, а как ваши коллеги и студенты смотрят на советскую архитектуру более позднего периода, 1930—1950-х? Для них это что-то локально советское и необъяснимое вне координат советской профессиональной культуры, политики и так далее, или это все-таки часть мирового контекста?

И. Н.: У нас есть такое понятие, как делфтская школа. Это как раз была реакция уже с конца 1920-х и все 1930-е, 1940-е годы против модернистов. Знаменитый профессор Маринус Ян Гранпре-Мольер пытался возродить голландскую традиционную архитектуру и очень активно боролся с модернистами. У него был достаточно большой авторитет, и он по всей стране «двигал» своих учеников, которые как раз говорили, что основной строительный материал — это не железобетон и не стекло, а кирпич, голландский традиционный кирпич. После 1960—1970-х годов к делфтской школе относились с подозрением, но теперь ее тоже активно изучают. В этом отношении сейчас плюрализм полный — есть очень много заказчиков, есть архитекторы, которые ориентируются опять на Палладио и на голландский неоклассицизм и даже на маньеризм. Из советской архитектуры для голландцев интерес представляют ансамбли. Сталинские высотки в Москве и архитектура советского метро тоже пользуются известной популярностью.

В. Б.: Скажите, пожалуйста, какого толка исследований сейчас не хватает применительно к советской архитектуре? В какую сторону имеет смысл двигаться вашим, так сказать, младшим коллегам?

И. Н.: Очень интересное направление, которое сейчас прервалось (потому что им занимался покойный Юрий Павлович Волчок), — это изучение строительной индустрии и конструкций того времени. Многие здания необходимо реставрировать, и для хорошей, качественной реставрации нужны данные. В Берлине Анке Заливако занималась советскими конструкциями 1920—1930-х. Я думаю, что это до сих пор очень мало исследованная и общественно значимая тема. И, с другой стороны, сейчас

возникло большое краеведческое движение. Есть очень много энтузиастов краеведения и изучения регионов России. И поэтому теперь можно переписать историю советской архитектуры с учетом более значительного вклада регионов. Серьезного переосмысления советского градостроительства после книг Вигдари Эфраимовны Хазановой все-таки пока не произошло. А хорошо бы взять и благодаря неимоверному количеству новых фактов и новой информации по-новому написать картину того, как все развивалось. Тут есть очень много интересных возможностей для молодых исследователей.

В. Б.: Спасибо!

Интервью с Николаем Васильевым

В. Б.: Николай, здравствуйте. Скажите, пожалуйста, как бы вы определили нынешнее состояние дел с изучением советской архитектуры середины века? Можно ли говорить о ревизии исследований предыдущей эпохи?

Н. В.: На мой взгляд, происходит скорее углубление, потому что основные «реперные точки» были заданы уже давно, еще полвека назад. Но по понятным причинам у историков архитектуры, которые занимались, например, авангардной проблематикой в 1960-е, 1970-е (Анатолия Анатольевича Стригалёва, Селима Омаровича Хан-Магомедова и других), не было еще исторической дистанции. Они кого-то застали в живых, в 1960-е годы еще много с кем можно было поговорить, у архитекторов старшего поколения напрямую учились, передавали знания из рук в руки. Но исторической дистанции не было. И эти исследователи задали очень неравномерную картину, в которой есть области хорошо разработанные, а есть совершенно непаханные. Поскольку историков было ограниченное количество и тот, кто занимался методологией проектирования, вообще не изучал, например, практику строительства. А сейчас есть возможность больше ездить, больше фиксировать, смотреть на практику. Больше народа на местах этим занимается. Поэтому сейчас идет движение вглубь.

Что касается ревизии, «ревизионизм» — термин оценочный. Но действительно происходит некоторая переоценка тех идей, которые были высказаны в первые постсоветские годы. В конце перестройки, в 1990-е годы, появились очень, я бы сказал, плакатные заявления на тему того, как мы должны относиться к советскому наследию. Сейчас прошло еще двадцать пять лет, и мы понимаем, что смотреть надо заново и более трезво. Потому что тогда утвердилась — может быть, из-за вульгарного прочтения «Культуры Два» — позиция, согласно которой был святой и непогрешимый конструктивизм, были непонятные попутчики конструктивизма, а потом пришли ретроспективисты и все испортили. Но есть симметричные ситуации в 1930-е и в 1970-е годы. И в 1930-е мы видим политические истории, изменения во всей советской культурной политике. Про это писали многие, например, про градостроительство — Марк Меерович, про стилистические вопросы — Александра Селиванова. Затем ближе к войне все поменялось,

а после войны пришли к чему-то следующему. А теперь возьмем 1970-е: и в начале Брежнев, и в конце Брежнев. Но сравним развитую модернистскую архитектуру, условно, 1970 года и 1980-го, когда к Олимпиаде по всей стране строятся крупные общественные здания. И все из стеклянного, прозрачного, асимметричного, очень близкого по духу конструктивистам становится брутальным. Происходит такое же движение к чему-то третьему, к своеобразному ар-деко, только с бетонными ребрами. Но при этом в 1970-е не было ни одного постановления, ни «борьбы с излишествами», ни решений о том, чтобы что-нибудь запретить или что-нибудь насадить. Архитектура развивается совершенно самостоятельно.

Обидно, что Селим Омарович Хан-Магомедов и исследователи его поколения не успели посмотреть на то, что их персонажи делали после, условно, 1934 года. А у некоторых лучшее приходится на эти годы, а не на 1920-е, когда они смогли построить полтора здания. Сейчас фокус смещается, происходит переоценка 1930-х: где-то это была поздняя стадия конструктивизма, а где-то — новый общий стиль, который мы изучаем в мировом контексте. В мире на ар-деко так тоже стали смотреть относительно недавно.

В. Б.: А как этот новый этап связан с накоплением знаний, информации?

Н. В.: Сейчас стали доступнее документы, есть гораздо больше проектных материалов, переписки к проектам. Это часто бездонная бочка, можно «копать» про одного архитектора всю жизнь. Но это некая кабинетная история. Мне лично интересно сравнивать: есть нечто концептуальное, есть формотворческие модели, обобщенные подходы к стилиобразованию. А реальное строительство гораздо разнообразнее. Мне кажется, все-таки, вредной иллюзией, которая была поддержана модой на бумажную архитектуру, стало представление, что визионерство — это главное. Нет, архитектура — это наполовину проект, а вторая половина — это практическая реализация. Плюс то, что происходит во время бытования здания. И здесь интересно посмотреть, как конструктивизм становится локальным, вернакулярным. Особенно в тех местах, где до этого своей большой традиции капитального строительства не было. Кроме того, часто эти здания меняются буквально на глазах. Они могут формально еще стоять, только там уже не будет тех окон, дворовых фасадов, а то и все перештукатурят, и потеряются мелочи. Но это уже вопрос охранной деятельности.

В. Б.: Тогда возникает вопрос начет охраны. Раннему модернизму уже сто лет, и мы относимся к нему, как к любой исторической архитектуре: вот барокко, а вот Лисицкий или Мельников. Но в этом есть некоторый парадокс — сами творцы этой архитектуры воспринимали ее как явление подчеркнуто современное. И не рассчитывали, что век спустя ДОСОМОМО будет охранять эти памятники как исторические.

Н. В.: Да, в этом есть парадокс. Он нем хорошо написал Борис Гройс в «Коммунистическом постскрипуме». У него там есть еще важный парадокс: если искусство выглядит как искусство, следовательно, перед нами не искусство, а китч. Но в архитектуре XX века формальные оппозиции

в духе Вельфлина работают только применительно к узким явлениям. А если мы помещаем наш материал в широкий международный контекст (поскольку не бывает отдельной советской математики, где дважды два равно пяти), то полюсов оказывается как минимум три. И есть «ортодоксальный» конструктивизм, строгий, есть то, что обычно определяют как экспрессионизм (куда можно записать, например, Мельникова), а есть ретроспективное движение, которое вышло из академической, классической школы и которое не во всех странах выжило.

То есть мы видим не два, а три полюса, включая экспрессионизм, который, не отрицая жизнестроительства, отрицает формальное упрощенчество. И разные архитекторы вращаются то у одного, то у другого, то у третьего полюса. И траектории их в разные периоды могут быть разными.

В. Б.: И на это же еще накладывается география и школа — в Москве, скажем, это одна история, даже в Ленинграде совсем другая, по стране — третья.

Н. В.: Сейчас как раз много занимаются историей образования. Интересно проследить, кто где учился и как потом сложились школы вокруг этих архитекторов в крупных городах — скажем, в Ростове, в Самаре. Было поколение тех, кто учился в 1910-е. Революция, Гражданская война стали для них в какой-то степени социальным лифтом. Они оказались в городах с огромным запросом на стройку и заняли монопольное положение, и их личный вкус, сформированный в ПИГИ⁸, в УЖВЗ⁹, определил целую школу — так что даже приезжие «звезды» из столиц, участвуя в конкурсах, вынуждены были с ним соотноситься. Где-то складываются целые династии. Здорово, что есть региональные исследователи, которые это изучают. А обобщающей полемики, мне кажется, пока не хватает, ее надо больше.

В. Б.: Многие собеседники говорят, что им было бы интересно исследовать механизмы работы на уровне мастерской. Поскольку в любой конвенциональной истории архитектуры написано, например: «Здание Наркомзема, архитектор Щусев». А за этим стоит целая проектная машина.

Н. В.: Ты просто открываешь чертеж и смотришь, кто там указан в штампе. А там и руководитель мастерской, и консультанты... А кто на самом деле проектировал-то? И тут выручает некоторая насмотренность. Мы визуально сначала узнаем авторов, а потом обнаруживаем документы. Надо, с одной стороны, иметь в голове корпус визуальных материалов, а с другой — знать практику строительства. Понимать, как движется проект от человека к человеку. Просто изучения — в духе академической традиции — образцов и движения приемов недостаточно. Потому что внешне вещи могут быть похожими, но если мы посмотрим на объем, на планировки, на реальные конструкции, влияние ландшафта, климата, все оказывается сложнее.

В. Б.: Плюс к каким-то решениям разные архитекторы приходят совершенно независимо, естественным путем.

⁸ Петроградский институт гражданских инженеров.

⁹ Училище живописи, ваяния и зодчества.

Н. В.: Да, это как уравнение, у которого есть разные решения. Есть климатические требования, есть строительные нормы, которые все время усложняются, есть конструкции. А есть ощущение формы — например, когда в 1930-е годы появляется фаска окна. Не наличник, не сандрик, а просто фаска, которая дает ощущение материальности. К зданию нужно подходить, как к некой целостности.

Очень интересный пример — недавние юбилейные выставки, посвященные Щусеву. И поскольку было несколько площадок, можно было рассказать, скажем, только про церкви и про реставрацию, или про другие работы, или только про общественные здания конструктивистской эпохи. И по эскизам, по рисункам можно было проследить, как шла мысль архитектора, как рождается тот же Наркомзем с первых эскизов Гринберга и Щусева.

В. Б.: А какие исследования про 1920—1930-е хотелось бы увидеть?

Н. В.: Мне всегда интересны типологические исследования, когда есть ряд построек и проектов в сопоставлении с исходными задачами. То, что было намечено уже книжкой Ирины Чепкуновой про клубы¹⁰. Сейчас мы лучше понимаем многие вещи. И речь не только про клубы. Есть очень много интересной типологии, которая появилась в эту эпоху, например, в связи с индустриализацией городского хозяйства. Электрические подстанции, например. Или гаражи, про которые пишет Ольга Шурыгина¹¹. То же жилье можно изучать с типологической точки зрения — сопоставить кооперативные дома, разные попытки обобществления быта. Мне интересно то, что касается социологии. Скажем, уже десять лет назад вышла книжка про «Слезу социализма» на ул. Рубинштейна в Ленинграде¹². И в ней рассказано про каждого жильца и дан кусочек текста, стихов или статьи, книги, которые были написаны там. И среди прочего говорится, например, о том, какие взносы платили за обед. Потому что у нас уже вышло второе издание книги про дом Наркомфина¹³, но такой информации нет. Мы знаем, что была столовая. А сколько жильцы тратили на эту столовую? Могли они это себе позволить или нет? Или это как-то субсидировалось? Очень не хватает книг, подобных «Клубной жизни и архитектуре клуба» Вигдари Эфраимовны Хазановой. Там как раз обсуждается, как в Москве вели мониторинг свежестроенных клубов, как была устроена обратная связь.

Очень интересный сюжет — с промышленной архитектурой. Есть огромное количество крупных архитекторов, мы знаем про полтора их общественных здания, а главная работа была как раз в промышленном

¹⁰ Книга И. В. Чепкуновой «Клубы, построенные по программе профсоюзов. 1927—1930» (2006).

¹¹ Книжки О. С. Шурыгиной «Гаражи Москвы: Автомобильная архитектура 1900—1930-х годов» (2020), «Гаражи Петербурга 1900—1910-х годов: история и архитектура» (2019), «Дома для машин: Бахметьевский и другие гаражи Московского коммунального хозяйства 1920-х годов» (2025) и др.

¹² Сборник «Слеза социализма: Дом забытых писателей» (2018; сост. Е. Коган).

¹³ Книга Е. Б. Овсянниковой и Н. Ю. Васильева «Архитектура Дома Наркомфина вчера и сегодня» (2-е изд. 2024).

строительстве. Там интересно прослеживается непрерывность — например, между эпохой модерна и 1920-ми. Этот феномен пока только осознается — постреволюционный модерн. Где-то он по понятным причинам «ободран», а где-то — в хорошем камне, с рельефами, как у Бориса Белозёрского в Симферополе. А в Ленинграде, например, в конструктивизме был натуральный камень — как в Вене. Это может быть небольшой картуш над входом, но он дает совершенно другое ощущение. Поле большое, всегда интересно, что делают коллеги. Я все жду отхода от того типа искусствоведения, когда мы просто соревнуемся в эрудиции. Сейчас мы живем в мире информационной сверхпроводимости.

В. Б.: Спасибо!

Интервью с Александрой Селивановой

В. Б.: Здравствуйте, Александра! Скажите, пожалуйста, есть ли какая-то особенная перспектива, особый взгляд и инструментарий в последней волне исследований советской архитектуры? И насколько, на ваш взгляд, продуктивна «политическая» рамка, методология, связывающая архитектурные процессы, здания, проекты, языки прежде всего со вкусами и запросами власти?

А. С.: Разговор об истории советской архитектуры теперь все чаще ведется в контексте политической, социальной, экономической истории — и это большое достижение, я невероятно рада, что это, наконец, происходит. Потому что, скажем, еще в начале 2000-х годов подобный подход и такая оптика вовсе не были популярны среди авторитетных историков архитектуры. Она не особенно поддерживалась в научных кругах. Например, в моем научном институте, НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства, мало кто заходил на эти опасные территории. Изучение истории советской архитектуры в большей степени носило чисто искусствоведческий характер. Тексты 1970–1990-х годов во многом, конечно, ориентировались на классический искусствоведческий формальный анализ: заимствования, связи, образность, в меньшей степени даже функциональность. А политическая оптика воспринималась как удел авторов, занимавших маргинальные позиции среди историков архитектуры, искусствоведов — таких, как, условно, Владимир Паперный, или Борис Гройс, или позже Дмитрий Хмельницкий (я их ни в коей мере не сравниваю между собой, но лишь отмечаю отношение к ним). Конечно, хотелось бы более научного подхода, чем у упомянутых авторов. И вот того, чего, на мой взгляд, всегда не хватало, — это работы с архивами. Большинство исследователей в большей степени ориентировались на уже опубликованные материалы. Благо Селим Омарович Хан-Магомедов подготовил огромный корпус документов и чертежей в том виде, в каком у него был к ним доступ. И это все не пересматривалось заново. И то, что в последние годы как раз активнее стали появляться исследования на основе семейных архивов, частных коллекций, фондов Музея архитектуры, куда упростился доступ, архивов проектной документации и музеев исто-

рии городов и так далее, — это очень положительные изменения, которые позволили многие вещи переоценить, увидеть гораздо шире. И здесь, мне кажется, есть еще большие перспективы, огромные лакуны неизученного, неисследованного, неопisanного.

В. Б.: А какой масштаб исследований вам представляется наиболее перспективным: от макроистории, от процессов на уровне советской архитектуры целых десятилетий до микроистории конкретных сюжетов? И какие исследовательские направления сегодня выглядят интересными и обещают наибольшее приращение знания: история профессиональных институтов, творчество отдельного архитектора, история форм, архитектурных идей, теорий, школы, проектной инфраструктуры, проблемы центра — периферии, метрополии — провинций — колоний?

А. С.: Мне кажется чрезвычайно интересным именно микроисторическое изучение, потому что здесь обнаруживаются какие-то важные сюжеты, влияния, контакты, которые пропадали за широкими мазками описания архитектуры советского авангарда и дальше, условного «сталинского ампира». Все эти крупные зонтичные термины прошлого столетия, к счастью, сейчас стали постепенно разбираться, деконструироваться. И мне кажется, что это тоже большой успех, потому что вся история оказывается гораздо сложнее. Было множество группировок, множество разных методик, подходов к архитектуре.

Отмечу в первую очередь, что в последние годы стали выходить посвященные отдельным архитекторам монографии, которые как раз в большей степени опираются на архивные исторические материалы и позволяют этот «лакированный» образ многих из первых величин, первых имен увидеть заново. Это большая удача, хотя по-прежнему существует целый ряд «неприкасаемых» фигур, до которых еще предстоит добраться и как-то заново их проанализировать: как пример, архитекторы-чиновники, «зачистившие» профессиональное сообщество в 1930-е и затем много лет возглавлявшие его. Тот же Алабян, Власов, Мордвинов, Чечулин — есть что разобрать. Но этот процесс идет, и в течение ближайших десяти лет появятся, я надеюсь, десятки исследований, где эти недоизученные имена или те, про которые уже «и так все понятно», будут подняты заново и заново описаны.

Мне кажется очень важным исследование проектных институтов, контор — это направление, начатое в свое время Игорем Казусем, к огромному сожалению, особо никем не поддержано. И это просто Клондайк: как они существовали, как распределялись заказы, как работали строительные кооперативы и так далее. Пока есть точечные исследования, которые делают, например, мои коллеги Константин Гудков и Александр Дуднев (проект «1931»). Та работа, что мы делали с ними про Обрaбстрой, например, или то, как они занимаются изучением строительства Общества политехторжан, приоткрывает целые большие, действительно никем не поднятые пласты истории советской архитектуры, которые существовали параллельно, отдельно, независимо от масштабных и хорошо изученных институций.

Но, с другой стороны, даже Союз советских архитекторов, а именно его региональные отделения, тоже остается в тени, остается недоизученным.

В. Б.: А с какими проблемами сегодня сталкиваются исследователи советской архитектуры — помимо обычных для историка трудностей с доступностью материала, архивов?

А. С.: Здесь нужно сказать о том, насколько не хватает обмена информацией — и сейчас, к сожалению, чем дальше, тем больше: и в контексте современной изоляции, и в первую очередь самоизоляции России, и из-за замкнутости московских историков на Москве, петербургских на Ленинграде, екатеринбургских, омских, новосибирских, соответственно, на своей истории, и так далее, и так далее. Сибирь сама по себе, Урал сам по себе. Мы практически не знаем этих историй, имен, фактов, отсутствует какой-то обмен. И невероятно интересные исследования, которые делаются в отдельных городах, остаются только локальным материалом и не становятся широко известны.

Из-за фактического уничтожения НИИ теории и истории архитектуры и градостроительства этот обмен практически прекратился — это все-таки была сеть филиалов и отдельных ученых, представляющих разные города, разные регионы, случались конференции, выходили сборники. Мы сейчас существуем, как мне кажется, в состоянии абсолютной феодальной раздробленности в смысле исторических и искусствоведческих исследований, где большая история не выстраивается из множества малых и никакого обмена не существует. Что уж говорить о других странах, о бывших советских республиках. Эти материалы теперь тоже недоступны; обмен, который был в 1980-х, 1990-х годах между историками архитектуры, сейчас все больше и больше истощается и практически исчезает. В какой-то степени он сохраняется только за счет хороших личных отношений, никакой научной «инфраструктуры» для совместных работ больше нет. Вот эта вот разобщенность, невозможность обмена, недоступность архивов, обсуждений, дискуссий, совместных публикаций — это огромная проблема, эхо которой будет, я думаю, звучать еще долго.

Ту же проблему мы видим и в мировом масштабе (она была и ранее, но сейчас она усугубляется многократно) — темы, посвященные работе советских архитекторов в контексте мировой архитектуры, история обмена, конкурсов, поездок, переписки, взаимовлияний и так далее. В какой-то степени это исследовалось в 1990-е годы, в начале 2000-х. Из последних таких масштабных публикаций я бы назвала исследование Жана-Луи Коэна, к сожалению покойного, посвященное советско-американским проектным связям. Вот таких исследований не хватает, хотя совершенно точно мы не можем говорить об истории раннесоветской архитектуры (да на самом деле и советского модернизма 1950-х, 1960-х и 1970-х) вне контекста связей и отношений с мировыми архитектурными процессами, мировым сообществом. Вот эта экзотизация архитектуры советского авангарда, которая была в позднем СССР, сейчас снова возвращается, он вновь предстает как нечто абсолютно замкнутое, герметичное, ни на что

не похожее, существовавшее только здесь и сейчас. У этой изоляции тоже будут далеко идущие очень негативные последствия. Поток довольно поверхностных выставок (и книг) об архитектуре и искусстве 1920–1940-х в жанре «русское лучшее и уникальное» уплощает тему и отбрасывает научную дискуссию на много лет назад. Более того, эти оды авангарду создаются на фоне руин и под звуки сноса памятников архитектуры, которые по-прежнему разрушаются по всей стране.

И это тоже огромная потеря.

В. Б.: Спасибо!

Интервью с Александром Дудневым и Константином Гудковым

В. Б.: Александр, Константин, здравствуйте! Первый вопрос — про историографию советской архитектуры. В каких направлениях сейчас развиваются исследования и какие направления вам представляются перспективными?

А. Д.: Мы не видим в последнее время никакой особенной ревизии или прорывов. Назовем это углублением и разработкой тех тем и нарративов, которые сложились раньше. Общий канон — ориентация на творцов и стиль (линия Селима Хан-Магомедова) и тоталитарный социологический «контекст» от Марка Мееровича. Здесь за последние лет десять мы даже не можем выделить каких-то книг, которые принципиально поменяли наши представления об архитектуре 1920–1930-х. Книги, кажется, сейчас ушли на второй план в изучении и обсуждении этой архитектуры, теперь дискуссия как будто происходит через язык выставок. Причем если в начале 2000-х инициатива в разговоре об авангарде исходила от ведомых своим интересом специалистов, то теперь все подчинено задаче овладеть вниманием массовой аудитории. Выставки работают в одной оптике: фокус на значительных персонах, на архитекторах, которых нам должно быть интересно знать. То есть по форме это зрительские выставки (должны понравиться зрителю), а по содержанию — кураторские (на основе взгляда и нарратива кураторов). Таковы монографические выставки-хиты — Щусева, Мельникова в Музее архитектуры или про «конструктивизм вообще» в Центре «Зотов». Их язык — это соединение валоризации с юбилейным славословием: мы приходим поклониться работам великих, прикоснуться к прекрасному, взять из кладовой знаний. Музей ведет разговор с позиции «сверху вниз». Исследователи, кураторы, которые делают эти выставки, действительно видят в этом миссию популяризации, просвещения.

В. Б.: Ну, для музея, наверное, популяризация — это неплохо. Другое дело, что на вопрос, каких исследований сейчас еще не хватает, большинство собеседников ответили: пока не хватает институционального уровня. Чтобы не просто было написано, что дом построил, например, Щусев — за этим есть инфраструктура, мастерская. Чтобы было понимание, как работает архитектура.

К. Г.: Да, конечно, эти идеи созвучны тому, что и мы писали про выставку о Щусеве в своих рецензиях в телеграм-канале 1931.center. На-

верное, это даже «лайт-версия» того, что мы хотели бы видеть в качестве трансформации оптики и философии исследований архитектуры — в форме выставок или книг, неважно. Мы ожидаем от исследователей критического взгляда, анализа, оригинального осмысления, новых вопросов, которые двигали бы вперед науку. А не просто инвентаризации и предъявления публике архивов. И для этого не хватает в первую очередь рефлексии. Можем ли мы представить себе исследователей, которые честно говорят о том, что именно помешало изучить мастерскую Шусева для последней выставки о нем, если большинство историков архитектуры это давно интересует? Кстати, по поводу институциональной истории проектирования — есть ведь потрясающе подробная работа Игоря Казуса, но, к огромному сожалению, она не была по-настоящему прочитана и линии работ в этом направлении не появилось! Кроме, конечно, прекрасного труда Ольги Шурыгиной о гаражах. Хочется деконструировать традиционный взгляд на авангард, критически описав то, как мы видим его сегодня. Например, вырвав из колеи адвокации авангардистов, которая опирается на их самомифологизацию. Те рассказывали свою историю — как они, авторы, создают архитектуру, а им что-то мешает, что-то вдохновляет, и они идут от одного варианта проекта к другому. И наши искусствоведы эти же взгляды воспроизводят и ретранслируют публике как факты. Никакой альтернативы этому почти не слышно. И даже работы, которые прозвучали как развенчивающие кумиров, — к примеру, тексты о Шусеве Дмитрия Хмельницкого¹⁴ или о Шухове¹⁵ и Жолтовском¹⁶ Ильи Печёнкина и Ольги Шурыгиной, на самом деле лишь утверждают этот канон «культы личности», вокруг которой сфокусировано все внимание, неважно, с целью прославления или пересмотра заслуг.

Еще одна проблема, которая уже слишком режет глаз последние годы, — и именно благодаря выставкам ее сложнее всего скрывать — методология исследований архитектуры продолжает оставаться позитивистской. Как исследователи, так и кураторы в первую очередь нацелены на выявление и предъявление самых интересных и ранее неизвестных фактов и артефактов. Как бы подразумевается, что если все они сложатся, как кирпичики, то это и будет история архитектуры. Отличная новость — то, что работ в публичном доступе ставится все больше, настоящая революция — это ресурс goscatalog.ru, он, хочется верить, положит конец монополии на наследие, которую присвоили себе музеи и эксперты. Качеству работы с источниками тоже уделяется больше внимания. Тут, конечно, нужно выразить уважение смелой и методичной работе Ильи Печёнкина и Ольги Шурыгиной, которые, как мы это видим, утверждают новый

¹⁴ Книга Д. Н. Хмельницкого (Chmelnizki D.) «Alexey Shchusev. Architect of Stalin's empire style» (2021).

¹⁵ Статья И. Е. Печёнкина «Чего не придумывал Шухов, или Еще раз о перекрытиях Верхних торговых рядов в Москве» (Архитектурное наследие. Вып. 69 (2018). С. 148–159).

¹⁶ Книга И. Е. Печёнкина и О. С. Шурыгиной «Иван Жолтовский: жизнь и творчество» (в 2 кн.; 2021).

стандарт аргументации выводов источниками и не бояться ставить под сомнение и отвергать не имеющие подтверждения «общеизвестные» факты. То, как это делают Илья и Ольга, не просто очень качественно сработано с точки зрения науки, но и невероятно захватывающе и очень вдохновляет, во всяком случае, нас.

Тем не менее мы не можем думать, что только через качественную работу с источниками мы можем выйти на понимание истории. Очарование источниками — это тупик. Это приводит к отсутствию других вопросов и, наверное, к неправильному восприятию того, что такое искусство, у людей, которые приходят на эти выставки или на экскурсии. Оказалось, что вокруг этой позитивистской истории запросто формируется облако мифов, с которым мы потом тщательно пытаемся бороться. Например, многочисленные сюжеты о роли Сталина и всяких постановлений чуть более, чем во всем, что случалось в советской архитектуре. Тут формально все верно, в постановлениях было написано ровно то, что сегодня говорят искусствоведы, но история — это не перечисление фактов и дат, это интерпретация связанных с различными акторами, разнообразных и в том числе противоречащих друг другу источников.

В. Б.: А есть ли, пусть на другом материале, исследования, которые вам кажутся образцовыми?

А. Д.: Ну, например, «Белый город, черный город» Шарона Ротбарда или «Воинствующий модернизм» Оуэна Хазерли. Там мы действительно можем благодаря работе с архитектурой по-другому посмотреть на ее и нашу сегодняшнюю жизнь, на социальную роль архитектуры авангарда и на мифы вокруг нее и продолжать ставить другие, уже собственные вопросы.

Мы можем изучать историю архитектуры не только позитивистски или разбирая ее морфологически, искусствоведчески, но и привлекая другие науки для ее понимания. Для архитектуры 1920–1930-х, архитектуры, которую и Хан-Магомедов называл коллективной, невозможно не привлекать социологию. Как без этого ее изучать? К сожалению, в современной истории советской архитектуры до сих пор почти нет места никому, кроме Сталина и условного Щусева (или Мельникова, неважно), которые выступают в роли демиургов, сверхархитекторов. Здесь возникает опасная параллель с моделью истории сталинизма, которую историки называют тоталитарной, где вне зависимости от отношения к Сталину его воспринимают как главного героя всех событий, а советское общество — как функцию его власти и действий. Мы видим альтернативу в изучении вопросов, связанных с другими акторами. Лично для нас это, к примеру, жилищные кооперативы, про которые я делаю исследование, или Общество политкаторжан как заказчик архитектуры, которым занимается Константин. Мы хотели бы изучить тему коллективного заказчика, то, как сообщество формирует видение будущего, конструирует видение пространства и способы его организации, как взаимодействуют коллектив, архитектор, власть — вообще, все агенты, которые есть в этом поле.

И мы бы хотели, чтобы в Музее архитектуры прошла выставка, например, про жилищную кооперацию. Но пока такую выставку представить сложно. Про архитекторов можно, про стиль можно, но нельзя представить выставку про жителей. И если вообразить себе идеальную полку книг про историю советской архитектуры, то, по нашему мнению, на ней должны быть исследования про жилищную кооперацию, про жителей, про вещи более социальные, антропологические. Насаждали новый быт или не насаждали? Что такое дом-коммуна, утопия это или нет? И так далее. А пока у нас есть разрыв между теоретизированием, которое в основном происходит на Западе, и эмпирическим материалом, который продолжает производиться в России чуть ли не как сырье.

Мы видим здесь огромный потенциал для развития, мы верим, что эта работа будет обязательно сделана, и если в крупных культурных институтах сейчас доминирует канон, который мы сейчас описали, то среди независимых исследователей, площадками для которых пока служат телеграм-каналы или небольшие конференции, мы наблюдаем много междисциплинарной работы, соединяющей историю архитектуры с антропологией и самыми разными темами — от памяти до экологии. У нас большие ожидания от новых форм производства знания — в первую очередь, от гражданской науки и цифровой гуманитаристики. Именно на них рассчитано наше новое большое исследование, и мы хотим, чтобы оно помогло революционизировать изучение архитектуры авангарда. Его результатом будет книга с названием «Москва на стройке», которая сейчас готовится к печати, а в будущем — и база данных. Во-первых, эта работа соединит две будто бы противоположные темы — с одной стороны, это критический взгляд на методологию изучения советской архитектуры 1917–1941 годов. То, о чем мы сегодня говорили, можно назвать демоверсией большого разбора, который мы там проводим. И, с другой стороны, это будет максимально подробный и точный каталог всех зданий Москвы, построенных в этот период. Здесь тоже множество вещей мы сделаем впервые: включим в него все без исключения здания — не только каждый жилой дом, но и каждый корпус завода или, например, общественную уборную. Во-вторых, мы сделали переатрибуцию абсолютно всех объектов по первоисточникам, исправили сотни ошибок предшествующей историографии.

В. Б.: А сколько зданий попадает в ваше исследование?

К. Г.: У нас их сейчас около 6000. А в именном указателе архитекторов будет почти 1500 фамилий. Мы увидели, что все эти годы историки архитектуры создавали что-то вроде элитного клуба из пары-тройки десятков имен. Про остальных почти не писали, не говорили, их мысли и постройки мало кого интересовали. Ну и почти все известное на «общегосударственном уровне» — Москва. Для нас в направлении поиска нового регионального взгляда большим вдохновением является сообщество Екатеринбурга и лично Лариса Пискунова, Игорь Янков и Константин Бугров, они делают новаторскую работу в форме публичной истории, в том

числе выставок, и исследуют, например, авангард как миф, а также то, как архитектура конструктивизма влияет на сегодняшнее восприятие города екатеринбуржцами.

Мы, безусловно, вдохновлялись в своей работе книгой «Новые дома» Елены Соловьёвой и Татьяны Царёвой и «Красной книгой» Елены Овсянниковой, Николая Васильева и коллег. И конечно, серией «Незамеченный авангард» под руководством Александры Селивановой, где мы тоже приняли участие. Хотя в своей работе сделали все наоборот, отказавшись от стилистических и ценностных критериев, расширив временную рамку до 1917–1941 годов, и главное, мы не брали за основу известный нам список зданий, а поставили целью атрибутировать все записи в кадастре, помеченные как постройки нашего периода.

Мы использовали только архивные материалы — чертежи, техническую документацию в Центральном государственном архиве города Москвы, личные дела Союза архитекторов в Российском государственном архиве литературы и искусства, а также архитектурные журналы и газеты — и даем в каталоге все ссылки по каждому объекту. Впервые благодаря нашей работе любой человек сможет сконструировать свое исследование и пойти дальше. Мы сами сделали множество выводов через «дальнее чтение» (например, о соотношении голоса заказчика и голоса архитектора) и кое-где уже успели обчислить количественные данные по объектам и их характеристикам. Надеемся скоро опубликовать книгу — думаем, что такое сочетание критического взгляда, предложений по возможным подходам и подробного каталога потенциальных источников вместе будет вдохновляющим ресурсом для новых вопросов и исследований.

В. Б.: Спасибо!

Информация об авторах

Лев Карлосович Масиель Санчес

кандидат искусствоведения

независимый исследователь

Мексика, Мехико

✉ leomaciels@mail.ru

Юлия Дмитриевна Старостенко

кандидат архитектуры

ученый секретарь, Государственный

научно-исследовательский музей

архитектуры им. А. В. Щусева

Россия, 119019, Москва,

ул. Воздвиженка, д. 5/25

✉ ystarostenko@yandex.ru

Information about the authors

Liev Maciel Sánchez

Cand. Sci. (Art Studies)

Independent Researcher

Mexico, Mexico City

✉ leomaciels@mail.ru

Yulia Dmitrievna Starostenko

Cand. Sci. (Architecture)

Academic Secretary, A. V. Shchusev

State Museum of Architecture

Russia, 119019, Moscow, Vozdvizhenka

Str., 5/25

✉ ystarostenko@yandex.ru

Ксения Александровна Малич

кандидат искусствоведения
доцент, академический руководитель
магистратуры, Школа дизайна,
Национальный исследовательский
университет «Высшая школа
экономики»
Россия, 196608, Санкт-Петербург,
Промышленная ул., д. 17
✉ kseniamalich@gmail.com

Иван Владимирович Невзгодин

доктор архитектуры (Нидерланды),
кандидат архитектуры (Россия)
ассистирующий профессор, факультет
архитектуры и среды, Делфтский
технический университет
Julianalaan 134, 2628 BL Delft,
Netherlands
✉ i.nevzgodin@tudelft.nl

Николай Юрьевич Васильев

кандидат искусствоведения
профессор, кафедра архитектуры,
Московский государственный
академический художественный
институт им. В. И. Сурикова при РАХ
Россия, 109004, Москва, Товарищеский
пер., д. 30.
доцент, кафедра основ архитектуры
и художественных коммуникаций,
Национальный исследовательский
Московский государственный
строительный университет
Россия, 129337, Москва, Ярославское
шоссе, д. 26
✉ nikolai@vassiliev.net

Александра Николаевна Селиванова

кандидат архитектуры
исследователь (PostDoc), Университет
Баухаус (Bauhaus-Universität)
Berkaerstr. 1, 99423 Weimar, Germany
✉ al.selivanova@gmail.com

Александр Сергеевич Дуднев

магистр истории
старший преподаватель, факультет
гуманитарных наук, Московская
высшая школа социальных
и экономических наук
Россия, 125009, Москва, Газетный пер.,
д. 3–5, стр. 1
✉ dudnev@gmail.com

Ksenia Aleksandrovna Malich

Cand. Sci. (Art Studies)
Associate Professor, Academic
Supervisor of the Master's Programme
in Design, School of Design, HSE
University
Russia, 196608, Saint Petersburg,
Promyshlennaya ul., 17
✉ kseniamalich@gmail.com

Ivan Vladimirovich Nevzgodin

Dr. of Architecture (Netherlands), Cand.
Sci. (Architecture) (Russia)
Assistant Professor, Faculty
of Architecture and the Built
Environment, Delft University
of Technology
Julianalaan 134, 2628 BL Delft,
Netherlands
✉ i.nevzgodin@tudelft.nl

Nikolai Yur'evich Vassiliev

Cand. Sci. (Art Studies)
Professor, Department of Architecture,
Moscow State Academic Art Institute
named after V. I. Surikov of Russian
Academy of Arts
Russia, 109004, Moscow,
Tovarishchesky Pereulok, 30
Associate Professor, Department
of Basics of Architecture and Artistic
Communication, National Research
Moscow State University of Civil
Engineering
Russia, 129337, Moscow, Yaroslavl'skoe
Shosse, 26
✉ nikolai@vassiliev.net

Aleksandra Nikolaevna Selivanova

Cand. Sci. (Architecture)
Postdoctoral Fellow, Bauhaus
University Weimar
Berkaerstr. 1, 99423 Weimar, Germany
✉ al.selivanova@gmail.com

Aleksandr Sergeevich Dudnev

MA in Public History
Senior Lecturer, Faculty of Humanities,
Moscow School of Social and Economic
Sciences
Russia, 125009, Moscow, Gazetny Lane,
3–5, Bld. 1
✉ dudnev@gmail.com

Константин Михайлович Гудков

*магистр истории
старший преподаватель, факультет
гуманитарных наук, Московская
высшая школа социальных
и экономических наук
Россия, 125009, Москва, Газетный пер.,
д. 3–5, стр. 1
✉ kmgudkov@gmail.com*

Вадим Григорьевич Басс

*кандидат искусствоведения
доцент, Школа искусств и культурного
наследия, Европейский университет
в Санкт-Петербурге
Россия, 191187, Санкт-Петербург,
Гагаринская ул., д. 6/1А
✉ bass@eu.spb.ru*

Konstantin Mikhaylovich Gudkov

*MA in Public History
Senior Lecturer, Faculty of Humanities,
Moscow School of Social and Economic
Sciences
Russia, 125009, Moscow, Gazetny Lane,
3–5, Bld. 1
✉ kmgudkov@gmail.com*

Vadim Grigor'evich Bass

*Cand. Sci. (Art Studies)
Associate Professor, School of Arts and
Cultural Heritage, European University
at St. Petersburg
Russia, 191187, Saint Petersburg,
Gagarinskaya Str., 6/1A
✉ bass@eu.spb.ru*

В. В. Шишкин^{ab}

<http://0000-0002-5163-5473>

✉ VladimirGenghis@mail.ru

^a Санкт-Петербургский институт истории РАН
(Россия, Санкт-Петербург)

^b Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»
(Россия, Санкт-Петербург)

АВТОГРАФЫ АННЫ АВСТРИЙСКОЙ В РОССИЙСКИХ СОБРАНИЯХ

Аннотация. Статья предваряет публикацию трех документов, подписанных и написанных лично королевой Франции Анной Австрийской (1601–1666), супругой Людовика XIII и матерью Людовика XIV, которые хранятся в Научно-историческом архиве Санкт-Петербургского института истории РАН (в составе коллекции Н. П. Лихачева) и в Отделе письменных источников Государственного исторического музея (Москва). Публикация дополняет предыдущее издание семи писем королевы из коллекций П. П. Дубровского, П. К. Сухтелена и собрания Эрмитажа, осуществленное в 1997 г. в ежегоднике «Средние века». Речь идет, во-первых, о приказе Анны Австрийской в отношении охраны городских ворот Парижа в сентябре 1636 г. во время франко-испанского противостояния в рамках Тридцатилетней войны, а во-вторых, о ее официальном послании маршалу де Ламберу, губернатору пограничной крепости Меца, с требованием поддержания военного и административного порядка в связи со смертью Людовика XIII и воцарением короля-ребенка. Третье из посланий, написанное собственноручно и носящее приватный характер, представляет собой просьбу к великому герцогу Тосканскому повлиять на одного из его подданных-флорентийцев, Луку Фаброни, чтобы он продал Анне Австрийской драгоценности Марии Медичи, оказавшиеся в его руках. Все три автографа представляют собой историческую ценность и служат важной иллюстрацией социально-политических событий во Франции первой половины XVII в.

Ключевые слова: история Франции XVII в., Анна Австрийская, кардинал де Ришелье, кардинал Мазарини, российские коллекции автографов

Благодарности. Статья подготовлена при поддержке гранта «История и типология коммуникации в социальной, политической и визуальной культуре: глобальные тенденции и опыт России».

Для цитирования: Шишкин В. В. Автографы Анны Австрийской в российских собраниях // Шаги/Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 293–308. EDN: YOVBMQ.

Поступило 10 марта 2025 г.; принято 7 апреля 2025 г.

V. V. Shishkin^{ab}

<http://0000-0002-5163-5473>

✉ VladimirGenghis@mail.ru

^a Saint Petersburg Institute of History
of the Russian Academy of Sciences
(Russia, Saint Petersburg)

^b HSE University (Russia, Saint Petersburg)

ANNE OF AUSTRIA'S AUTOGRAPHS IN RUSSIAN COLLECTIONS

Abstract. The article precedes the publication of three documents signed and personally written by Queen of France Anne of Austria (1601–1666), wife of Louis XIII and mother of Louis XIV. They are stored in the Scientific and Historical Archive of the Saint Petersburg Institute of History of the Russian Academy of Sciences (as part of the collection of Nikolay Likhachev), and in the Department of Written Sources of the State Historical Museum in Moscow. The publication complements the previous publication of seven letters by the Queen from the collections of Peter Dubrovsky, Peter Sukhtelen and the Hermitage collection, which appeared in 1997 in the yearbook “Middle Ages.” It includes an order of Anna of Austria regarding the protection of the city gates of Paris in September 1636 during the Franco-Spanish confrontation within the framework of the Thirty Years War, as well as her official message to Marshal de Lambert, governor of the border fortress of Metz, demanding the maintenance of military and administrative order in connection with the death of Louis XIII and the accession of the child king. The third of the messages, written in her own hand and of a private nature, is a request to the Grand Duke of Tuscany to influence one of his Florentine subjects, Luca Fabroni, to sell Anne of Austria the jewelry of Maria de Medici that ended up in his hands. All three autographs are of historical value and serve as an important illustration of socio-political events in France in the first half of the 17th century.

Keywords: history of France of the 17th century, Anne of Austria, Cardinal Richelieu, Cardinal Mazarin, Russian collections of autographs

Acknowledgements. The article was prepared with the support of the grant “History and typology of communication in social, political and visual culture: global trends and Russian experience”.

To cite this article: Shishkin, V. V. (2025). Anne of Austria's autographs in Russian collections. *Shagi / Steps*, 11(2), 293–308. EDN: YOVBMQ. (In Russian).

Received March 10, 2025; accepted April 7, 2025

Со времени первой публикации в ежегоднике «Средние века» писем королевы Франции Анны Австрийской (1601–1666) из Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург) прошло почти тридцать лет [Шишкин 1997]. В 2007 г. эти письма были размещены на электронном исследовательском ресурсе «Двор Франции» для облегчения доступа к ним иностранных исследователей [Chichkine 2008]. За это время появилась основательная диссертация (2015) немецкого историка Оливера Маллика об Анне и ее окружении в 1643–1666 гг., представляющая королеву как умелую правительницу (см.: [Mallick 2016]), а также новые исследования и биографии Анны Австрийской, которые, правда, трудно назвать ревизионистскими [Delorme 2000; Vignal Souleyreau 2006; Solnon 2022]¹, и большой коллективный труд под редакцией француженки Шанталь Грелль с международным составом участников — «Анна Австрийская, испанская инфанта и королева Франции», отражающий ее вклад в политическую и культурную историю Франции [Grell 2009].

Все эти работы в той или иной мере опираются на корреспонденцию и письма королевы, которые вместе с тем выступают второстепенным источником и используются в основном для анализа и характеристик событий периода регентства и Фронды (1643–1653). В настоящее время письма Анны Австрийской, в отличие от таковых Людовика XIII и кардинала де Ришелье [Avenel 1853–1877; Beauchamp 1902: 257–258; Wild et al. 1975–1999; Vignal Souleyreau 2007–2020], не собраны и не систематизированы, хотя, несомненно, представляют значимый исторический интерес. Поводом для написания этой работы стали вновь открытые автографы королевы, хранящиеся в Научно-историческом архиве Санкт-Петербургского института истории РАН (далее — НИА СПбИИ РАН) и в Отделе письменных источников Государственного исторического музея (Москва).

Публикации писем королевы

В настоящее время письма и корреспонденция Анны Австрийской сосредоточены по разным европейским хранилищам: их можно встретить в Национальной библиотеке Франции (Парижа), Национальном архиве Франции, Национальном историческом архиве (Мадрид) и др. Как отмечалось выше, в 1997 г. нами было выявлено и опубликовано семь писем королевы за 1624–1659 гг., происходящих из коллекций П. П. Дубровского (прежде — архивное собрание аббатства Сен-Жермен), П. К. Сухтелена (прежде — муниципальный архив Лиона) и Государственного Эрмитажа (прежде — коллекция Э. Балюза), а также представлен обзор уже опубликованных посланий королевы.

К этому можно добавить, что переписка Анны Австрийской стала предметом определенного интереса только в XIX в., поначалу в связи с дискуссией по поводу характера отношений королевы и кардинала Маза-

¹ См. также докторскую диссертацию Д. Бриля, где автор затрагивает образы Анны Австрийской в искусстве: [Bril 2018].

рини [Robiquet 1912]. Французский философ В. Кузен в 1856 г. опубликовал большую подборку неизвестных документов по внутренней и внешней политике эпохи обоих кардиналов, Ришелье и Мазарини, среди которых были и 12 посланий королевы из Национальной библиотеки Франции, адресованные кардиналу Мазарини, за 1652–1660 гг. [Cousin 1856: 471–484]. В 1929 г. испанский исследователь Р. Марторель Телесжирон издал небольшой сборник писем Филиппа III, короля Испании и отца Анны, адресованных дочери в 1616–1618 гг., в которых король просит ее не забывать про интересы своей родины [Martorell Téllezgiron 1929].

Отдельные документы и письма Анны Австрийской, фрагменты ее посланий время от времени появлялись и появляются в трудах зарубежных и отечественных исследователей [Feuillet de Conches 1864: 329; Шишкин 2017]. Так, автор биографической работы об Анне, французенка Клод Дюлон, изучала ее зашифрованные знаки в письмах к Мазарини [Dulong 1982], а упомянутый Оливер Маллик исследовал переписку королевы периода ее регентства, пытаясь ответить на вопрос, какую роль играла Анна в общении со своими корреспондентами — друга или покровителя [Mallick 2013]. В целом, письма королевы Франции, равно как ее корреспонденция, еще ждут своих исследователей².

Содержание приводимых документов

Публикуемые три автографа представляют собой разные по формулярам документы: в первом случае (см. ил. 1) речь идет о приказе (*De la part la Roayne*) Анны Австрийской членам парижского муниципалитета — прево и эшевенам, выборным магистратам городского совета из числа торгово-купеческой и ремесленной верхушки, написанном секретарем королевской канцелярии и заверенном государственным секретарем Ломени де Бриенном; во втором случае — об официальном письме Жану де Ламберу (*Monsieur de L'Ambert*), губернатору пограничного Меца, также написанном секретарем, с заверяющей подписью государственного секретаря Бутийе; и в третьем (см. ил. 2) — о личном и поэтому собственноручном послании великому герцогу Тосканскому Фердинанду II Медичи, скрепленном двумя собственными печатями королевы.

Приказ Анны Австрийской от 25 сентября 1636 г. (ил. 1) был связан с ее полномочиями губернатора Парижа, которыми 1 сентября ее наделил король Людовик XIII, ее супруг [Duquesne 2002: 199], по причине своего отбытия в этот же день на северо-восток Франции в Пикардию к действующей армии [Carmona 1983: 582–584]. Традиция формальной передачи младшему венценосцу властных полномочий в случае отъезда короля к театру военных действий сложилась во Франции еще в XVI в. [Wanegffelen 2005: 129–137].

² В западноевропейской секции НИА СПб ИИ РАН (Картон 302. № 11) хранится также письмо короля Испании Филиппа IV к его сестре Анне Австрийской, написанное 24 декабря 1660 г. в связи с недавней женитьбой ее сына Людовика XIV на дочери короля Марии-Терезе Австрийской.

События лета — осени 1636 г. развивались для Франции драматично: после успешного начала войны с Габсбургами — королем Испании и императором Священной Римской империи — в мае 1635 г. стремительное наступление из Фландрии испано-имперских сил под командованием Томмазо Савойского и Иоганна фон Верта, которые успешно форсировали р. Сомму, поставило под удар французскую столицу [Леви 2006: 243–244]. Когда 15 августа пала крепость Корби — последний укрепленный форпост перед Парижем — городская охрана увидела огни бивуаков вражеской армии. В Париж хлынули беженцы, в городе царили панические настроения; срочно разрушались мосты через ближайшие реки; нижний этаж Лувра освободили для размещения запасов зерна и соли [Дюлон 2009: 179–183].

В отличие от растерявшегося в этой ситуации главного министра кардинала де Ришелье, поспешившего скрыться в загородных замках, 4–5 августа Людовик XIII объявил тотальную мобилизацию всех мужчин в столице, способных носить оружие, включая поваров и лакеев, и приказал парижскому муниципалитету бросить все силы городской милиции на охрану внешних ворот [Блюш 2006: 194–196].

Уже 13 сентября королевские войска во главе с Людовиком XIII форсировали р. Уазу и вступили в Пикардию, не дав развернуться вражескому наступлению и осадить Париж [Carmona 1983: 585]. 17 сентября в Соборе Парижской Богоматери Анна Австрийская присутствовала на торжественной мессе в честь победы над врагом [Pillorget 1988: 211–215]. Спустя несколько дней она получила предписание супруга издать приказ о возвращении городской милиции к обязанностям поддержания порядка в городе, поскольку прибывшее подкрепление из провинций (король ожидал войска из Бургундии [Beauchamp 1902: 257–258]) позволило успешно контролировать ситуацию вокруг ворот и в предместьях. Именно с этим сюжетом связан первый из приводимых документов (частично цитируется в [Poëte 1916: 254]).

Деликатность ситуации для Анны Австрийской заключалась в том, что, будучи испанской принцессой и выполняя свой долг перед семьей Габсбургов, в момент своего назначения губернатором она была политическим лидером внутренней оппозиции и противницей войны, пребывая в самых дурных отношениях с мужем и его главным министром [Viennot 2008: 16–17]. К тому же она была тесно связана с дворянами-эмигрантами и изгнанной из Франции королевой-матерью Марией Медичи. Ришелье уже летом 1636 г. узнал о том, что Анне тайно доставляют письма и известия от ее друзей за границей, равно как от ее брата, кардинала-инфанта Фердинанда, губернатора Фландрии, и бывшего испанского посла во Франции Мирабеля [Шишкин 2004: 168–171]. Конечно, в таких обстоятельствах подписание ею рассматриваемого приказа носило формальный характер, чего нельзя сказать о следующих документах.

Неожиданное примирение Людовика XIII и Анны Австрийской через год, в конце 1637 г., последовавшее после унижительных для королевы

разбирательств по поводу ее переписки с врагами Франции, обернулось в итоге рождением наследника трона — дофина — в сентябре 1638 г. Уже 14 мая 1643 г. он взошел на престол под именем Людовика XIV. Отныне и навсегда Анна Австрийская превратилась в настоящую француженку, которая отстаивала интересы своего сына-ребенка.

Второй из публикуемых автографов — ее письмо маршалу де Ламберу — датировано 15 мая 1643 г., т. е. написано на следующий день после смерти Людовика XIII. Скорее всего, это одно из циркулярных посланий, которые были спешно подготовлены в королевской канцелярии в связи со смертью короля и рассылались губернаторам провинций и ключевых крепостей. Цель письма — обеспечить лояльность Ламбера и его подчиненных, равно как не допустить волнений в пограничной стратегической крепости в условиях продолжающейся войны. Несомненно, это послание, сопровождающее аналогичное по содержанию письмо Людовика XIV, также говорит о готовности Анны Австрийской взять регентскую власть в свои руки, что и произошло спустя три дня: 18 мая 1643 г. Парижский парламент наделил королеву полномочиями полновластной регентши Франции [Птифис 2008: 21–23].

Адресатом письма являлся Жан, граф де Ламбер и барон де Шитри (1586–1665), с 1639 г. — губернатор Меца, важной цитадели в Эльзас-Лотарингии, отошедшей ко Франции после Итальянских войн. Ламбер, дворянин из знатной семьи из Перигора, был одним из самых преданных короне капитанов: начав службу в качестве пажа при дворе Генриха IV, затем он много воевал против испанцев на стороне Морица Нассауского, штатгальтера Нидерландов, а в 1635 г. получил маршальский жезл из рук Людовика XIII [Таллеман де Рео 1974: 82]. В мае 1644 г. он был отозван регентшей из Меца и возглавил одну из королевских армий, отличившись при осаде Гравелина. Во время Фронды являлся одним из тех, кто остался верен королю и поддержал Анну Австрийскую [Armorial général 1742: 570–571]. Его лояльность была щедро вознаграждена: в феврале 1644 г. он стал маркизом де Сен-Бри, а его потомки сделали успешную карьеру на военной и придворной службе [Сен-Симон 2007: 387–388].

Регентство Анны Австрийской на деле осуществлялось под руководством нового главного министра Франции — кардинала Джулио Мазарини, который оказался напрямую причастен к содержанию третьего из автографов королевы (ил. 2), представленных в настоящей публикации. В частном порядке Анна просит великого герцога Тосканского Фердинанда II Медичи оказать давление на одного из его подданных, графа (в иных источниках виконта) Луку Фаброни, с тем чтобы заставить его продать ей драгоценности Марии Медичи, ее свекрови.

Мария Медичи (1573–1642), вдова Генриха IV и мать Людовика XIII, пребывая в ссоре с сыном и кардиналом де Ришелье, в 1631 г. бежала из Франции, захватив с собой драгоценности, которые ей дарил муж и которые она сама заказывала у парижских ювелиров [Bapst 1889: 296–306]. Проскитавшись за границей несколько лет со своим небольшим двором,

она умерла в Кёльне 3 июля 1642 г., оставив завещание, в котором по неизвестной причине не упомянула о своих украшениях из жемчуга и коллекции жемчужин [Testament 1643]. На тот момент жемчуг считался гораздо дороже бриллиантов и прочих драгоценных камней. Речь как минимум шла о большом ожерелье из 212 малых жемчужин, и нескольких десятках отдельных больших жемчужин как в составе иных украшений, так и по отдельности, стоимостью от тысячи экю каждая [Champollion Figéas 1847: 636–640]. Очень возможно, что жемчуг предназначался ее любимой камеристке Катарине Сельваджо, которая прибыла с ней во Францию из Флоренции, однако буквально сразу же эти драгоценности были присвоены фаворитом и главным распорядителем двора покойной, авантюристом Фаброни, который посчитал, что его прежние услуги были недостаточно вознаграждены (ему были завещаны только кареты и лошади) [Кармона 1998: 410–415]. Правда, часть драгоценностей он все же вернул и кое-что продал Катарине, которая спустя некоторое время перепродала их Анне Австрийской в 1658 г. [Champollion Figéas 1847: 640].

Судя по содержанию письма к великому герцогу и сохранившейся копии письма к Фаброни, Анна пыталась связаться с графом вскоре после смерти свекрови, однако не получила внятных ответов на свое предложение выкупить драгоценности за 30 тыс. экю³. Вполне вероятно, Фаброни предпочел распродать камни по отдельности и получить большую выручку. Фердинанд II Медичи, видимо, уже ничего не мог поделать, и часть наследства Марии Медичи оказалась утраченной.

Несомненно, что именно кардинал Мазарини продумал план действий в отношении Фаброни и драгоценностей с привлечением трех кардиналов-посредников, упоминаемых в послании. Все трое являлись итальянцами и соотечественниками Мазарини, которых он хорошо знал по папскому двору. Двоих — Гримальди и Биччи — можно рассматривать как конфиденентов кардинала: оба в разное время являлись папскими нунциями во Франции и представляли французскую партию в Италии. Кардинал Маттеи, видимо, был также дружен с Мазарини, поскольку Анна Австрийская доверила ему вести переговоры с Фаброни. Биччи должен был ходатайствовать непосредственно перед великим герцогом, а Гримальди — стать посредником при возможной сделке в Генуе. Однако в итоге жадность Фаброни сделала этот план невыполнимым.

* * *

В приложении к настоящей статье после публикации транскрипции документов и их переводов на русский язык приведен список ранее опубликованных посланий королевы. Таким образом, на сегодняшний день в

³ См.: Письмо Анны Австрийской к виконту де Фаброни от 24 августа 1643 г. // Париж, Дипломатический архив Министерства иностранных дел Франции (Paris, Archives diplomatiques du Ministère des Affaires étrangères). Mémoires et Documents (France) 848. Fol. 77^r.

библиотеках, музеях и архивах России выявлено 10 (11) автографов с ее собственноручными подписями — девять писем и один приказ⁴.

Автографы публикуются согласно принципам, разработанными А. Д. Люблинской [1966: 13–14]: раскрываются сокращения, привносятся современные диакритические знаки и знаки препинания при сохранении оригинальной транскрипции.

АВТОГРАФЫ

1. Приказ членам городского совета Парижа.

25 сентября 1636 г. Париж. Оригинал

De part la Royne.

Très chers et bien amés, comme nous ne jugeons pas necessant de continuer plus longtemps la garde des portes de ceste ville et présentement que l'armée du Roy nostre très cher seigneur et époux la couvre, et est en estat de repousser les ennemyes au delà de leurs frontières, nous voullons et vous mandons que vous ayez à lever lesd. gardes sans y apporter aucun retardement ny difficultes, en que ce pendant vous ne laissiez de continuer voz soins pour tenir un chacun en bonne union et concorde en ladite ville, dans le respect et l'obeissance que est deue à Sa Majesté selon que le devoir et voz charges vous y oblige. Sy n'y faictes faulte, car tel est nostre plaisir.

Donné à Paris le XXVe jour de septembre 1636.

Подпись-автограф: Anne

Заверочная подпись гос. секретаря: De Lomenie

Канц. пометы: 1636. 25 sep[tem]bre. Cotte M. 4e liasse. XXVIIIe Régistre. Fol. 112v^o.

На обороте адрес: À nos très chers et bien amés les prévost des marchands et echevins de la ville de Paris.

Здесь же фрагменты печати под кустодой. Пометы XIX в.: vingt neuf; M.

Цит. частично и с ошибками в транскрипции: [Poëte 1916: 254].

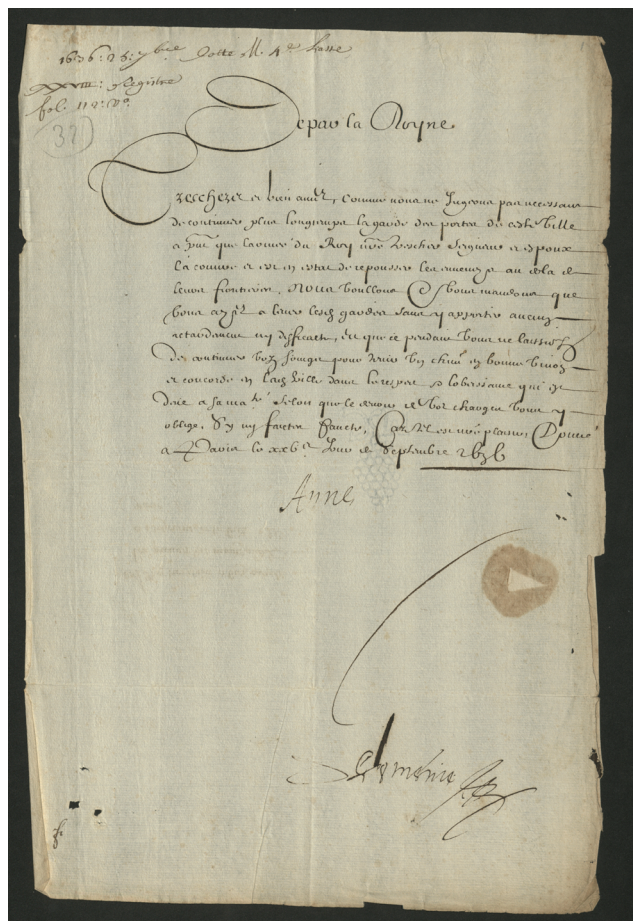
НИА СПБ ИИ РАН.

Западноевропейская секция. Картон 339. № 13

От имени королевы.

Вернейшие и возлюбленные, поскольку мы более не считаем целесообразным наличие охраны городских ворот и в настоящее время их прикрывает армия короля, нашего дражайшего господина и супруга, а положение вещей таково, что враги отброшены к своим границам, мы желаем и приказываем вам, чтобы упомянутая охрана была отозвана без какого-либо промедления и задержки, с тем чтобы вы могли и далее продолжать

⁴ Свидетельская подпись Анны Австрийской также содержится в брачном контракте (апрель 1621 г.) Филиппа де Биньи, графа д'Эне (Philippe de Bigny comte d'Ainay) и Катрин Дю Белле (Catherine Du Bellay), фрейлины королевы. См.: НИА СПБ ИИ РАН. Западноевропейская секция. Картон 337. № 4.



Ил. 1. Приказ членам городского совета Парижа 25 сентября 1636 г.

Fig. 1. Order to the Municipality of Paris. September 25, 1636.

свои усилия по поддержке всеобщего доброго согласия и спокойствия в нашем городе во имя уважения и покорности в отношении Его Величества, согласно вашему долгу и обязанностям, которыми вы облечены. Да будет это исполнено, ибо такова наша воля.

Составлено в Париже в 15-й день сентября 1636 г.

Анна
Де Ломени⁵

Нашим вернейшим и возлюбленным купеческим прево и городским советникам Парижа.

⁵ Анри-Огюст де Ломени, граф де Бриенн (1595–1666), с 1631 г. исполнял обязанности государственного секретаря дома короля вместе со своим отцом, Антуаном де Ломени, сеньором де Виль-о-Клер.

**2. Жану де Ламберу, барону де Шитри,
полевому маршалу и губернатору Меца.
15 мая 1643 г. Париж. Оригинал**

Monsieur de L'Ambert, La lettre du Roy Monsieur mon fils vous apprendre le decés du feu Roy Monseigneur et le sensible deplaisir que nous demeure d'une si grande perte et si prejudiciable à la France pour prevenir les mauvaises suites qui en pourroient arriver, il exhorte comme je sais les compagnies gouvernantes de continuer l'administration de la justice à ses sujets nonobstant ceste mutation, ci ses principaux serviteurs qui ont l'autorité dans ses provinces de contribuer [sic!] ce qui est du pouvoir de leur tranquillité sous son obeissance.

Je vous prie de faire de vostre part en cela tout devoir et vous assure que aux occasions qui s'offriront de vous favoriser vous trouverés le Roy Monsieur mon fils et moy bien disposés à vous tesmoigner nostre bienveillance. Cependant je prieray Dieu qu'il vous ayt, Monsieur de L'Ambert, en sa sainte garde.

Escrit à Paris le XVe jour de May 1643.

Подпись-автограф: Anne

Заверочная подпись гос. секретаря: Bouthillier

На обороте адрес: À Monsieur de L'Ambert, Maréchal des camps et armées du Roy, gouverneur en ville et citadelle de Metz.

Канц. помета: [...] le 15e / XV May.

Государственный исторический музей.

Отдел письменных источников.

Коллекция графа Г. В. Орлова. Картон 1. № 27

Господин де Ламбер, из письма короля, господина моего сына, Вам известно о кончине монсеньора короля и о глубокой печали, в которой мы пребываем из-за этой огромной потери. И дабы избавить Францию от нежелательных последствий, которые могут произойти из-за этого, как я знаю, он призывает губернаторов и вверенные им силы⁶ продолжать отправлять правосудие в отношении наших подданных безотносительно этого события, равно как главных чиновников, обладающих влиянием во вверенных им провинциях⁷, способствовать тому, чтобы своей властью они обеспечили всеобщее спокойствие и повиновение.

Я прошу Вас также выполнять свой долг и заверяю, что король, мой сын, и я не упустим ни одного случая, чтобы вознаградить Вас и выразить наше благоволение. Посему я молю Бога, господин де Ламбер, дабы он хранил Вас под своей святой защитой.

Составлено в Париже в 15-й день мая 1643 г.

⁶ Губернаторы провинций в XVII в. рассматривались прежде всего как военные капитаны, которые возглавляли провинциальное ополчение, а также курировали королевских чиновников на местах [Анот 2017: 144–145; Cabourdin, Viard 1998: 162–163].

⁷ Речь идет о королевских провинциальных чиновниках: представителях казначейской службы, сборщиках налогов и сборов, а также муниципальных властях Меца. С последними у маршала де Ламбера были серьезные разногласия по поводу властных полномочий [François, Tabouillot 1775: 273–274].

Анна
Бутийе⁸

Господину де Ламберу, полевому маршалу армии короля, губернатору города и крепости Меца.

**3. Фердинанду II Медичи, великому герцогу Тосканскому.
31 января 1644 г. Париж. Автограф**

Mon cousin, n'ayant jusqu'à présent veu aucun effect des lettres que j'ay cy-devant faict écrire au Sr Fabroni, concernant quelques perles de feu la Royne Marie, madame ma belle mère, que je desire retirer de luy, et pour lesquelles mon cousin le cardinal Matthei luy fit offer de ma part lors qu'il passa à Vienne, de luy faire payer à Genes ou à Florence, trente mil escus, ainsy qu'il la écris à mon cousin le cardinal Grimaldi, et ce pour toutes les perles de leditte feue Dame Royne qu'il a encore entre les mains, j'ay chargé (pour la confiance que je prens en vostre affection) mon cousin le cardinal Bicchi de vous entretenir plus particulièrement de cet affaire, et vous faire congnoistre le peu de satisfaction que j'ay receu dudit Fabroni, sur le subject duquel je vais prie de donner entiere créance, à ce que vous dira à mondite cousin, vous assurant au surplus que je suis de coeur tout entier, vostre bonne cousine

Anne

À Paris, le dernier janvier 1644

На обороте 2-го л. адрес: À mon cousin le Grand Duc de Toscane.

Здесь же фрагменты двух личных печатей королевы из черного сургуча.

Канц. помета: 1644; ошибочная атрибутивная помета карандашом рукой XIX в.: Reine d'Angleterre.

НИА СПБИБИ РАН.

Западноевропейская секция. Картон 339, № 14

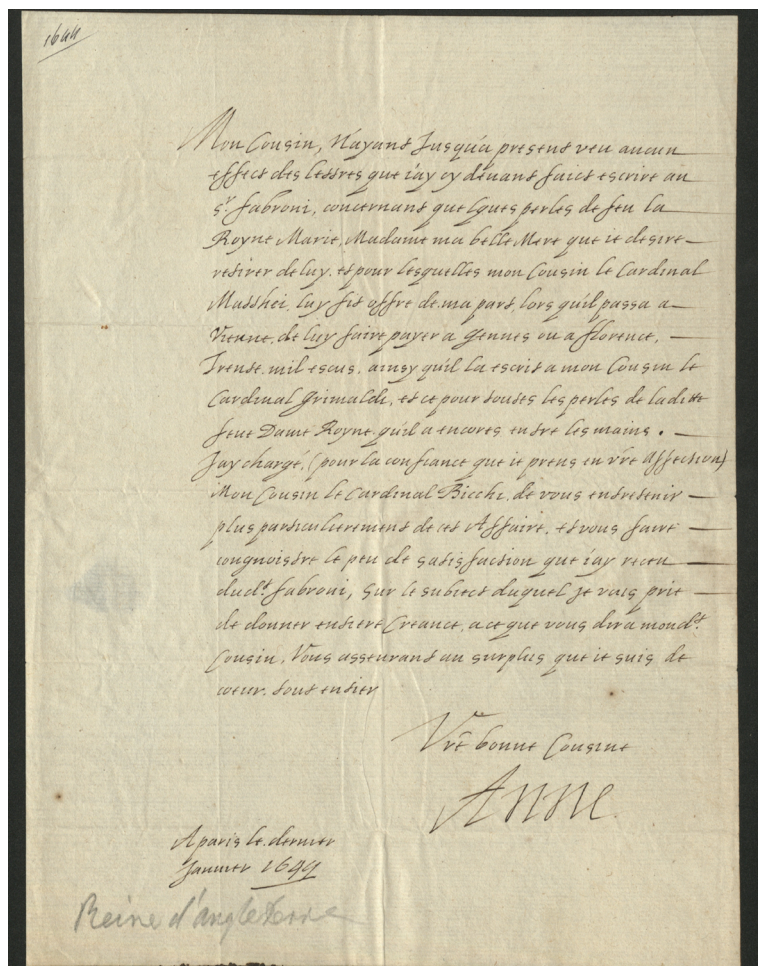
Мой кузен, я до сих пор не получила никакого отклика на мои письма, отправленные ранее господину Фаброне и касающиеся жемчуга покойной королевы Марии, госпожи моей свекрови, которые я желаю у него выкупить. С этой целью мой кузен кардинал Маттеи⁹ по пути в Вену от моего имени делал ему предложение заплатить за них тридцать тысяч экую в Генуе или во Флоренции, для чего также писал моему кузену кардиналу Гримальди¹⁰.

Поскольку весь этот жемчуг названной покойной госпожи королевы по-прежнему пребывает в его руках, я обязала (о чем сообщаю Вам до-

⁸ Клод Бутийе, граф де Шавиньи (1581–1652), государственный секретарь по финансовым делам, один из преданных Ришелье королевских советников.

⁹ Кардинал Гаспаро Маттеи (1598–1650), архиепископ Афинский, происходил из знатной римской семьи, с 1639 г. — папский нунций в Вене при императорском дворе.

¹⁰ Кардинал Джироламо Гримальди-Каваллерони (1597–1685), архиепископ Экса, папский нунций во Франции в 1641–1643 гг., сторонник кардинала Мазарини.



Ил. 2. Фердинанду II Медичи, великому герцогу Тосканскому. 31 января 1644 г.

Fig. 2. Letter to Ferdinand II de Medici, Grand Duke of Tuscany. January 31, 1644

верительно) моего кузена кардинала Биччи¹¹ особенно ходатайствовать перед Вами об этом деле и дать Вам знать о незначительном удовлетворении, которое я получила от названного Фаброни. Я прошу Вас верить всему, что Вам скажет мой названный кузен по этому поводу, заверяя Вас совершенно, что я пребываю сердечно Вашей доброй кузиной,

Анна

В Париже в последний день января 1644 г.

Моему кузену великому герцогу Тосканскому

¹¹ Кардинал Алессандро Биччи (1596–1657), епископ Карпантра, папский нунций во Франции в 1630–1633 гг., сторонник кардинала Мазарини.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Список ранее опубликованных писем Анны Австрийской (Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург)

№	Дата	Место	Адресат	Тип / контрасигнация
1	27 сентября 1624 г.	Сен-Жермен- ан-Ле	Президенты и генеральные казначеи Франции в генеральстве (финансовом округе) Лиона	Оригинал / секретарь королевы Никола Ле Гра
2	13 мая 1626 г.	Фонтенбло	Филипп де Арле, граф де Сези, посол Франции в Константинополе	Оригинал / секретарь королевы Никола Ле Гра
3	15 апреля 1639 г.	Сен-Жермен- ан-Ле	Бернгард Саксен- Веймарский, саксонский капитан на французской службе	Автограф
4	10 мая 1647 г.	Париж	Иннокентий X, римский папа	Автограф
5	20 мая 1649 г.	Компъень	Пьер Сегье, канцлер Франции	Автограф
6	5 июня 1649 г.	Компъень	Пьер Сегье, канцлер Франции	Автограф
7	11 сентября 1659 г.	Бордо	Пьер Сегье, канцлер Франции	Оригинал / без контрасигнации

Источники

- Люблинская 1966 — Внутренняя политика французского абсолютизма, 1633—1649 гг. / Под ред. А. Д. Люблинской. Т. 1. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1966.
- Сен-Симон 2007 — *Сен-Симон*. Мемуары. 1691—1701 / Изд. подгот. В. Н. Малов, М. В. Добродеева, Л. А. Сифурова. М.: Науч. изд. центр «Ладомир»; Наука, 2007.
- Таллеман де Рео 1974 — *Таллеман де Рео Ж.* Занимательные истории / Изд. подгот. А. Л. Андрес, Э. Л. Линецкая, Т. Г. Хатисова, А. А. Энгельке. Л.: Наука, Ленингр. отд-е, 1974.
- Шишкин 1997 — Письма Анны Австрийской в Российской национальной библиотеке в Санкт-Петербурге / Вступ. ст., публ. и коммент. В. В. Шишкина // Средние века. Вып. 60 / Отв. ред. А. А. Сванидзе. М.: Наука, 1997. С. 421—438.
- Armorial général 1742 — *Armorial général, ou registres de la noblesse de France*. Reg. 2. Pt. 2. Paris: [n. e.], 1742.
- Avenel 1853—1877 — *Lettres, instructions diplomatiques et papiers d'État du cardinal de Richelieu*: En 8 vols. / Éd. D.-L.-M. Avenel. Paris: Imprimerie Nationale, 1853—1877.

- Beauchamp 1902 — Louis XIII d'après sa correspondance avec le cardinal de Richelieu / Éd. le comte de Beauchamp. Paris: Renouard, 1902.
- François, Tabouillot 1775 — [François J., Tabouillot N.]. Histoire de Metz, par des religieux bénédictins de la congrégation de S. Vanne. T. 3. Metz: [n. e.], 1775.
- Martorell Téllezgirón 1929 — Cartas de Felipe III a su hija Ana, reina de Francia (1616–1618) / Éd. R. Martorell Téllezgirón. Madrid: Imprenta Helénica, 1929.
- Champollion Figéac 1847 — Documents historiques inédits / Éd. J.-J. Champollion Figéac. T. 3. Paris: Firmin-Didot, 1847.
- Chichkine 2008 — Lettres inédites d'Anne d'Autriche conservée à la Bibliothèque nationale de Russie à Saint-Petersbourg, dans Srednie veka, № 60. Moscou, 1997, p. 426–431 / Éd. V. Chichkine. [Documents édités en ligne sur Cour de France.fr le 1er mai 2008]. URL: <https://cour-de-france.fr/article341.html>.
- Feuillet de Conches 1964 — *Feuillet de Conches F.-S.* Causeries d'un curieux. Variétés d'histoire et d'art tirées d'un cabinet d'autographes et de dessins. T. 2. Paris: H. Plon, 1864.
- Vignal Souleyreau 2007–2020 — La correspondance du cardinal de Richelieu: années 1632–1642: En 5 t. / Éd. M.-C. Vignal Souleyreau. Paris, 2007–2020. [Web ed.]. URL: <https://richelieuletters.hypotheses.org/category/sources-et-bibliographie/sources/sources-imprimees>.
- Testament 1643 — Testament de la reine mère du Roy. [S. l.]: [n. e.], 1643.
- Wild et al. 1975–1999 — Les Papiers de Richelieu, section politique extérieure, correspondance et papiers d'État. Empire allemande. T. 1: 1616–1629 / Éd. A. Wild. Paris: Pedone, 1982; T. 2–3: 1629–1642 / Éd. A. V. Hartmann. Paris: Pedone, 1997–1999; Les Papiers de Richelieu, section politique intérieure, correspondance et papiers d'État. T. 1–6: 1624–1631 / Éd. P. Grillon, Paris: Pedone, 1975–1985.

Литература

- Аното 2017 — *Аното Г.* Франция до Ришелье: Король, власть и общество в 1614 году / Пер. с фр. С. П. Мельгунова. СПб.: Евразия, 2017.
- Блюш 2006 — *Блюш Ф.* Ришелье / Пер. с фр. Т. Левиной. М.: Мол. гвардия, 2006.
- Дюлон 2009 — *Дюлон К.* Анна Австрийская, мать Людовика XIV / Пер. с фр. И. А. Эгипти. СПб.: Евразия, 2009.
- Кармона 1998 — *Кармона М.* Мария Медичи / Пер. с фр. С. Пригорницкой. Ростов-на-Дону: Феникс, 1998.
- Леви 2006 — *Леви Э.* Кардинал Ришелье и становление Франции / [Пер. с англ. Е. Е. Сырневой]. М.: АСТ; Астрель, 2006.
- Птифис 2008 — *Птифис Ж.-К.* Людовик XIV. Слава и испытания / Пер. с фр. И. А. Эгипти. СПб.: Евразия, 2008.
- Шишкин 2004 — *Шишкин В. В.* Королевский двор и политическая борьба во Франции в XVI–XVII веках. СПб.: Евразия, 2004.
- Шишкин 2017 — *Шишкин В. В.* Следствие по делу королевы Анны в 1637 г. // Право в средневековом мире / Под ред. О. И. Варьяш. СПб.: Алетейя, 2017. С. 173–188.
- Bapst 1889 — *Bapst G.* Histoire des bijoux de la couronne de France. Paris: Hachette, 1889.
- Bril 2018 — *Bril D.* Anne d'Autriche en ses images: légitimation du pouvoir féminin et culture visuelle de la majesté dans la France du XVIIe siècle: Thèse de doctorat en histoire de l'art / Université de Bourgogne. Dijon, 2018.
- Cabourdin, Viard 1998 — *Cabourdin G., Viard G.* Lexique historique de la France d'Ancien Régime. Paris: A. Colin, 1998.
- Carmona 1983 — *Carmona M.* Richelieu. L'ambition et le pouvoir. Paris: Fayard, 1983.

- Cousin 1856 — *Cousin V.* Madame de Chevreuse et Madame de Hautefort. Paris: Didier, 1856.
- Delorme 2000 — *Delorme P.* Anne d'Autriche. Paris: Pygmalion, 2000.
- Dulong 1982 — *Dulong C.* Les signes cryptiques dans la correspondance d'Anne d'Autriche avec Mazarin, contribution à l'emblématique du XVIIe siècle // Bibliothèque de l'École de chartes. T. 140. № 1. 1982. P. 61–83.
- Duquesne 2002 — *Duquesne J.* Dictionnaire des gouverneurs de province sous l'Ancien régime, novembre 1315–20 février 1791. Paris: Christian, 2002.
- Grell 2009 — Anne d'Autriche: Infante d'Espagne et reine de France / Éd. C. Grell. Paris: Perrin, 2009.
- Mallick 2013 — *Mallick O.* Freundin oder Gönnerin? Anna von Österreich im Spiegel ihrer Korrespondenz // Perspectivia discussions. No. 8. 2013. URL: https://perspectivia.net/rsc/viewer/ploneimport_derivate_00000454/mallick_freundin.doc.pdf?page=1.
- Mallick 2016 — *Mallick O.* “Spiritus intus agit”: Die Patronagepolitik der Anna von Österreich 1643–1666: Inszenierungsstrategie, Hofhaltungspraxis, Freundschaftsrhetorik. Berlin: De Gruyter, 2016.
- Pillorget 1988 — *Pillorget R.* Paris sous les premiers Bourbons, 1594–1661. Paris: Hachette, 1988.
- Poëte 1916 — *Poëte M.* Paris devant la menace étrangère en 1636. Paris: Perrin, 1916.
- Robiquet 1912 — *Robiquet P.* Le cœur d'une reine: Anne d'Autriche, Louis XIII et Mazarin. Paris: Félix, 1912.
- Solnon 2022 — *Solnon J.-F.* Anne d'Autriche: reine de France “au rang des plus grands rois”. Paris: Perrin, 2022.
- Viennot 2008 — *Viennot É.* La France, les femmes et le pouvoir. T. 2: Les résistances de la société (XVIIe–XVIIIe siècle). Paris: Perrin, 2008.
- Vignal Souleyreau 2006 — *Vignal Souleyreau M.-C.* Anne d'Autriche: La jeunesse d'une souveraine. Paris: Flammarion, 2006.
- Wanegffelen 2005 — *Wanegffelen T.* Catherine de Médicis: Le pouvoir au féminin. Paris: Payot, 2005.

References

- Bapst, G. (1889). *Histoire des joyaux de la couronne de France*. Hachette.
- Bluche, F. (2003). *Richelieu: essai*. Perrin.
- Bril, D. (2018). *Anne d'Autriche en ses images: légitimation du pouvoir féminin et culture visuelle de la majesté dans la France du XVIIe siècle* (Dissertation of the Doctorate of Arts, Univ. of Bourgogne).
- Cabourdin, G., & Viard, G. (1988). *Lexique historique de la France d'Ancien Régime*. A. Colin.
- Carmona, M. (1983). *Richelieu. L'ambition et le pouvoir*. Fayard.
- Carmona, M. (1981). *Marie de Médicis*. Fayard.
- Cousin, V. (1856). *Madame de Chevreuse et Madame de Hautefort*. Didier.
- Delorme, P. (2000). *Anne d'Autriche*. Pygmalion.
- Dulong, C. (1982). Les signes cryptiques dans la correspondance d'Anne d'Autriche avec Mazarin, contribution à l'emblématique du XVIIe siècle. *Bibliothèque de l'École de chartes*, 140(1), 61–83.
- Dulong, C. (1980). *Anne d'Autriche: mère de Louis XIV*. Hachette.
- Duquesne, J. (2002). *Dictionnaire des gouverneurs de province sous l'Ancien régime, novembre 1315 — 20 février 1791*. Christian.

- Grell, C. (Ed.) (2009). *Anne d'Autriche: Infante d'Espagne et reine de France*. Perrin.
- Hanotaux, G. (1898). *Tableau de la France en 1614. La France et la royauté avant Richelieu*. Firmin-Didot.
- Levi, A. (2000). *Cardinal Richelieu and the making of France*. Hachette.
- Mallick, O. (2013). Freundin oder Gönnerin? Anna von Österreich im Spiegel ihrer Korrespondenz. *Perspectivia discussions*, 8. https://perspectivia.net/rsc/viewer/ploneimport_derivate_00000454/mallick_freundin.doc.pdf?page=1.
- Mallick, O. (2016). "Spiritus intus agit": Die Patronagepolitik der Anna von Österreich 1643–1666: Inszenierungsstrategie, Hofhaltungspraxis, Freundschaftsrhetorik. De Gruyter.
- Petitfils, J.-C. (2006). *Louis XIV. La gloire et les épreuves*. Tallandier.
- Pillorget, R. (1988). *Paris sous les premiers Bourbons, 1594–1661*. Hachette.
- Poëte, M. (1916). *Paris devant la menace étrangère en 1636*. Perrin.
- Robiquet, P. (1912). *Le coeur d'une reine: Anne d'Autriche, Louis XIII et Mazarin*. Félix.
- Shishkin, V. V. (2004). *Korolevskii dvor i politicheskaia bor'ba vo Frantsii v XVI–XVII vekakh* [Royal court and political struggle in France in the 16th–17th centuries]. Evraziia. (In Russian).
- Shishkin, V. V. (2017). *Sledstvie po delu korolevy Anny v 1637 g.* [Judicial investigation in the case of Anne of Austria in 1637]. In O. I. Var'iash (Ed.). *Pravo v srednevekovom mire* (pp. 173–188). Aleteia. (In Russian).
- Solnon, J.-F. (2022). *Anne d'Autriche: reine de France "au rang des plus grands rois"*. Perrin.
- Viennot, É. (2008). *La France, les femmes et le pouvoir, Vol. 2: Les résistances de la société (XVIIe–XVIIIe siècle)*. Perrin.
- Vignal Souleyreau, M.-C. (2006). *Anne d'Autriche: La jeunesse d'une souveraine*. Flammarion.
- Wanegffelen, T. (2005). *Catherine de Médicis: Le pouvoir au féminin*. Payot.

Информация об авторе

Владимир Владимирович Шишкин
 доктор исторических наук
 ведущий научный сотрудник, отдел
 всеобщей истории,
 Санкт-Петербургский институт
 истории РАН
 Россия, 197110, Санкт-Петербург,
 Петрозаводская ул., д. 7
 ведущий научный сотрудник, Центр
 исторических исследований, Санкт-
 Петербургская школа гуманитарных
 наук и искусств, Национальный
 исследовательский университет
 «Высшая школа экономики»
 Россия, 190121, Санкт-Петербург,
 Канал Грибоедова, ул. Союза
 Печатников, д. 16, наб., д. 123, лит. А
 ✉ VladimirGenghis@mail.ru

Information about the author

Vladimir Vladimirovich Shishkin
 Dr. Sci. (History)
 Senior Researcher, Department
 of Universal History, Saint Petersburg
 Institute of History of the Russian
 Academy of Sciences
 Russia, 197110, Saint Petersburg,
 Petrozavodskaya Str., 7
 Senior Researcher, Centre
 for Historical Research, School of Arts
 and Humanities, HSE Campus in
 Saint Petersburg
 Russia, 190121, Saint Petersburg,
 Griboyedov Canal, Soyuza Pechatnikov
 Str., 16, Embankment, 123, lit. A
 ✉ VladimirGenghis@mail.ru

А. В. Геворкян ^а

<http://orcid.org/0000-0002-2658-4580>
✉ armenvar@mail.ru

М. В. Строганов ^а

<http://orcid.org/0000-0002-7618-7436>
✉ mustroganov@gmail.com

^а *Институт мировой литературы
им. А. М. Горького РАН (Россия, Москва)*

«БЫТЬ СВЯТЫМ В НАШ ВЕК ОЧЕНЬ ТРУДНО»: В. Г. Короленко и Иоанн Кронштадтский

Аннотация. В. Г. Короленко в своей публицистике не мог обойти вниманием такую значимую фигуру России конца XIX — начала XX в., каким был о. Иоанн Кронштадтский (Иван Ильич Сергиев). Тема эта занимала писателя довольно продолжительное время, что нашло отражение в его дневниках. Однако ряд документов, раскрывающих восприятие Короленко личности настоятеля Андреевского собора в Кронштадте, остались в черновых рукописях писателя лишь в качестве набросков или подготовительных материалов в виде газетных заметок, вклеенных в записные книжки. Сообщения эти освещали не только деятельность священника, но и курьезные случаи, связанные с его персоной. Наброски эти, по замыслу Короленко, должны были войти в виде художественных очерков в цикл «Из записок обывателя», часть которого посвящена церковной и околоцерковной жизни. В статье рассматриваются рецензии и отклики Короленко и Михайловского на литературную деятельность о. Иоанна Кронштадтского, а также таких ревнителей веры, как одиозная личность Михаила Сырокомля-Сопочко. В своих набросках Короленко обращался и к политической деятельности о. Иоанна Кронштадтского, позиции, занятой последним во время еврейского погрома в Кишиневе в 1903 г., обозначившей правый поворот в его деятельности. Часть архивных материалов Короленко впервые вводится в научный оборот.

Ключевые слова: В. Г. Короленко, Иоанн Кронштадтский, М. Сопочко, еврейские погромы, П. Крушеван, Л. Н. Толстой, «Русское богатство», «Из записок обывателя»

Для цитирования: А. В. Геворкян, М. В. Строганов. «Быть святым в наш век очень трудно»: В. Г. Короленко и Иоанн Кронштадтский // Шаги/Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 309–341. EDN: YVTKVD.

Поступило 17 апреля 2024 г.; принято 2 мая 2025 г.

A. V. Gevorgyan^a

<http://orcid.org/0000-0002-2658-4580>

✉ armenvar@mail.ru

M. V. Stroganov^a

<http://orcid.org/0000-0002-7618-7436>

✉ mvstroganov@gmail.com

^a A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences (Russia, Moscow)

“IT IS VERY DIFFICULT TO BE A SAINT IN OUR AGE”: V. G. KOROLENKO AND JOHN OF KRONSTADT

Abstract. V. G. Korolenko in his journalism could not ignore such a significant figure in Russia at the end of the 19th — beginning of the 20th century as John of Kronstadt (Ivan Ilyich Sergiev). This topic occupied the writer for quite a long time, which was reflected in the writer's diaries. However, a number of materials revealing Korolenko's perception of the personality of the rector of St. Andrew's Cathedral in Kronstadt remained in the writer's draft manuscripts only in the form of sketches or preparatory materials in the form of newspaper notes pasted into notebooks. These messages covered not only the activities of the priest, but also curious incidents associated with his person. The article considers Korolenko's and Mikhailovsky's assessments of John of Kronstadt's literary activity, as well as the literary activity of such odious figures as Mikhail Sopotsko-Syrokomla. In his sketches, Korolenko also addressed the political activities of John of Kronstadt, the position taken by the latter during the Jewish pogrom in Chisinau in 1903, which marked a right turn in his activities. Some of Korolenko's archival materials are being introduced into scientific circulation for the first time.

Keywords: V. G. Korolenko, John of Kronstadt, M. Sopotsko, Jewish pogroms, P. Krushevan, L. N. Tolstoy, “*Russian wealth*”, “From the Notes of an Everyman”

To cite this article: Gevorgyan, A. V., & Stroganov, M. V. (2025). “It is very difficult to be a saint in our age”: V. G. Korolenko and John of Kronstadt. *Shagi / Steps*, 11(2), 309–341. EDN: YVTKVD. (In Russian).

Received April 17, 2024; accepted May 2, 2025

Когда в 1894 г. Н. К. Михайловский стал усиленно звать В. Г. Короленко в реорганизуемый им журнал «Русское богатство», он рассчитывал на Короленко в первую очередь как на большую литературную силу, которая идеологически была близка ему. Публицисты-единомышленники у Михайловского на примете были, но другого большого писателя, к тому же единомышленника, найти было негде. И лейтмотивом всех десяти лет их сотрудничества в журнале — до смерти Михайловского в 1904 г. — были настойчивые побуждения Михайловского (и других сотрудников редакции) к Короленко дать что-нибудь «художественное» [ЛН 2022 (1): 141, 157, 160, 172, 186, 205, 217, 222, 234, 276, 281, 340, 361, 444, 473, 518, 521, 587, 588, 642, 645, 647; 2022 (2): 70, 93, 114, 148, 153, 160, 212, 234, 253, 316, 334].

Но «художественное» у Короленко с каждым годом писалось все труднее, просто не шло. С гораздо большим интересом он работал либо над тем, что теперь принято называть non-fiction, либо над публицистикой. Острая, иногда газетного типа публицистика, в которой умелое столкновение реальных фактов вызывало художественный эффект, и автодокументальная проза, в которой обобщался опыт поколения, оказались на самом деле подлинным литературным лицом Короленко. И это был его истинный, оригинальный путь в литературе, весьма продуктивный в большой исторической перспективе.

Однако при жизни Михайловского Короленко вынужден был сдерживаться и выжимать из себя «художественное». Но когда после смерти Михайловского Короленко единолично стал во главе журнала, он сразу же создал в «Русском богатстве» новый раздел «Случайные заметки», который составили небольшие статьи газетного формата с острым публицистическим содержанием. И стал сам наиболее активным вкладчиком этого раздела. Вот как он описывал свой проект в письме к Е. С. Короленко от 18 мая 1904 г.:

Сегодня сдал (и сейчас еще сдаю) последние странички «заметок». Я уже писал тебе, что мы затеваем новый отдел, который будет состоять из коротких сообщений и заметок, подписываемых инициалами или совсем не подписываемых. Это будет дополнением к хронике, но будет касаться фактов литературных, вообще — разнородных. Я даю одну заметку покрупнее («М. А. Протопопов об Н. К. Михайловском») и две небольших. 4 заметки дает Мельшин. На будущую книжку готовит то же Пешехонов. Должно выйти разнообразно и живо [Короленко 1904а: Л. 28–28 об].

Между тем и ранее Короленко писал в жанре очерковой прозы, что вызывало постоянное недовольство Михайловского и высокие оценки современной критики. Так, по поводу путевых очерков «Над лиманом (Из записной книжки путешественника). I. Некрасовский корень. — II. Искатели» (Русское богатство. 1897. № 11) газета «Русские ведомости» писала:

Нужен художественный талант г. Короленка, чтобы из мимоlet-ной встречи создать такие образы, которые могут символизировать собой отношение участников к делу во всякой борьбе за трудно достижимое [И—т 1897: 3].

Впрочем, многие подобные очерки так и не были завершены, хотя наброски к ним сохранились. Обычно это небольшие тексты в жанре исторического анекдота, рассказанные с точки зрения «простодушного», поскольку со времен Вольтера маска Простодушного (естественного человека) постоянно использовалась для художественного острания и идеологического разоблачения разного рода мнимостей современной «культурной» жизни. Именно в этой манере написан неопубликованный цикл «Пустяки мелкие и афоризмы». И к этой же форме относится другой небольшой цикл «Из записок обывателя», который архивистами датирован 1900-ми годами, хотя многие отраженные в них события относятся к 1890-м годам. Заметки этой черновой рукописи посвящены церковной и околоцерковной жизни. В настоящую публикацию включены части № 7–9 «Из записок обывателя», которые связаны с протоиереем, а с 1894 г. — настоятелем Андреевского собора в Кронштадте Иоанном Кронштадтским (Иван Ильич Сергиев; 1829–1908). В некоторых местах текста Короленко оставил пробелы для фактических уточнений, обозначив их рядами точек.

Личность Иоанна Кронштадтского очень интересовала Короленко. М. Горький вспоминал разговор при первом знакомстве с последним, хотя объединял в рассказе события 1891–1893 гг. (само знакомство произошло между декабрем 1889 г. и февралем 1890 г.):

Сказал я ему о моей насильственной беседе с Иоанном Кронштадтским, — он живо воскликнул:

— Как же вы думаете о нем? Что это за человек?

— Человек искренно верующий, как веруют иные, немудрые, сельские попки хорошего, честного сердца. Мне кажется — он испуган своей популярностью, тяжела она ему, не по плечу. Чувствуется в нем что-то случайное и, как будто, он действует не по своей воле. Всё время спрашивает бога своего: так ли, господи? и всегда боится: не так!

— Странно слышать это, — задумчиво сказал В. Г. [Горький 1973а: 242–243].

Горький называет свою беседу с Иоанном Кронштадтским 24–25 июля 1891 г. в саду Куряжского монастыря в Рыжикове под Харьковом насильственной потому, что он хитростью и отчасти силой характера добился ее вопреки внешним обстоятельствам (допуск к отцу Иоанну был запрещен) и внутреннему сопротивлению собеседника [Горький 1973b: 250–259; Груздев 1948: 346–353]. Горький, как мы уже сказали, соединяет факты и события разных годов, но, судя по собственным признаниям Короленко, личность Иоанна Кронштадтского все эти годы уже интересовала его. Во всяком случае в дневник 3 февраля 1894 г. он вносит запись, которая

делает весьма сомнительной его реплику «Странно слышать это» в воспоминаниях Горького:

Святой конца XIX века

Странную, но чрезвычайно характерную для нашего времени фигуру представляет кронштадтский святой и чудотворец о. Иоанн Сергиев, иначе называемый Иоанном Кронштадтским. Кто это? Заведомый шарлатан, или, наоборот, действительный подвижник, святой и чудотворец, — таков вопрос, на который получаются противоположные ответы, причем мнения являются удивительно смешанными и порой вы получаете неожиданный ответ от людей, образ мыслей которых заставлял вас ожидать от них мнения как раз противоположного. Так, говорят, высшее духовенство, с одной стороны, — смотрит на чудотворца весьма косо, считая его интриганом, и только необыкновенная популярность спасает чудотворца-протоиерея от «запрещения». С другой — рассказывают, что Иоанн Кронштадтский был призван даже к постели умирающего Щедрина!..

Я знал, или вернее встречал о. Иоанна в Кронштадте, когда мне приходилось жить в этом городе в 1872 и затем 1876 году. Он крестил девочку моего двоюродного брата и бывал в некоторых знакомых домах. Тогда это был простой человек, с худошавым лицом, мягким выражением глаз и русыми волосами. Держал он себя без всякого ханжества, позволял себе сыграть в преферанс и охотно принимал приглашение «выпить и закусить чем бог послал». Но уже и тогда ходило много рассказов о его доброте к бедным, о том, что он всегда раздавал свое жалование «посадским», и что жена выхлопотала наконец, чтобы жалование выдавали на руки ей... [Короленко 1925–1928 (2): 239–240].

И в самом деле, Иоанн Кронштадтский был призван в 1889 г. к умирающему М. Е. Салтыкову, хотя, очевидно, не по инициативе самого писателя [Салтыков 2019: 35–37, 84–85]. И в самом деле, в 1872 г., будучи студентом Петербургского технологического института, Короленко наезжал в Кронштадт, где в то время жили его мать и сестры, а в 1876–1877 гг. он и сам жил вместе с ними, когда находился под надзором полиции. Однако нам неизвестен тот «двоюродный брат» Короленко, у которого в это время родилась дочь. Со стороны отца у Короленко была только двоюродная сестра Елена Никтополеоновна, в замужестве Бирюкова, но о ее детях ничего неизвестно. А со стороны матери только ее сестра Анжелика Иосифовна Скуревич (в браке Заболоцкая) могла иметь детей, но и о них ничего неизвестно. Брат матери Генрих Скуревич умер в 1872 г., будучи, очевидно, не в браке и бездетным, а сестра Елизавета Скуревич в браке не состояла. Так что мы не знаем, о каких крестинах шла речь. Между тем несомненно, что Короленко мог встречать священника Иоанна Кронштадтского и что личные впечатления переплетались с теми, которые были получены через прессу и книги.

Мы публикуем наброски¹ Короленко о священнике Иоанне Сергиеве в той последовательности, в какой они находятся в рукописи, и после каждого из этих набросков даем отдельный комментарий к каждому из них, чтобы облегчить восприятие «анекдотов».

1

Имея немало уже лет и обладая посему значительным житейским опытом, сверх же того будучи весьма начитан преимущественно в историческом и нравоучительном роде, — вознамерился я вести сии на склоне дней моих записки. Не для иного чего (как то для суетной славы или же прибытку), но единственно делаю сие для удовлетворения внутреннего своего побуждения, — ближним же моим в поучение и увеселение. А дабы показать со всею ясностью, что не тшусь ухищренными и высокоумными блеснуть измышлениями, в первых строках расскажу нижеследующий анекдот [Короленко 1890. Л. 1]².

О Иоанне Кронштадтском

Сей Кронштадтский пастырь написал книжицу, составленную изрядно плохо. Но в предисловии сообщил читателям, будто бы она написана им в часы духовного наития, по внушению духа святого. Из чего явствовать должно, якобы книжица сочинена не Кронштадтским иереем, а Св. Духом.

Грех против Святого Духа и большое лукавство. Ибо светский писатель, на коего был бы взведен поклеп в таковом якобы продиктовании о. Ивану плохой книги, — мог бы отречься от сего, тиснув возражение свое в ведомостях. Чего от Духа Святого ожидать, разумеется, невозможно [Короленко 1890. Л. 29 об].

Речь идет о книге Иоанна Кронштадтского «Моя жизнь во Христе, или Минуты духовного трезвения и созерцания, благоговейного чувства, душевного исправления и покоя в Боге», которая была издана в качестве 4-го и 5-го томов его собрания сочинений в 1892 г. В предисловии к 4-му тому говорилось:

Не предпосылаю моему изданию предисловия: пусть оно говорит само за себя. Всё содержащееся в нем есть не иное что, как благодатное озарение души, которого я удостоился от всепророческого Духа Божия в минуты глубокого к себе внимания и самоиспытания, особенно во время молитвы. Когда мог, я записывал благодатные мысли и чувства, и из этих записей многих

¹ Черновая рукопись стилизованных под околочерковную словесность заметок на разные темы. В публикацию включены № 7–9 «Из записок обывателя». В тексте Короленко в ряде мест оставил пробелы для фактических уточнений. Публикуемые материалы приведены в соответствии с современными нормами орфографии и пунктуации с сохранением некоторых особенностей правописания оригинала.

² Далее следует первый анекдот «Из записок обывателя»: 1. Об остроумном лесничем и еще более остроумном исправнике. Между первыми шестью записками (л. 4–8) и текстами № 7–9 расположены другие заметки и газетные вырезки.

годов составила теперь книга. Содержание книг весьма разнообразно, как увидят читатели, если они будут. Пусть они судят о содержании моего издания³ [Сергиев 1892].

Если допустить, что эта первая заметка об Иоанне Кронштадтском относится, как и вся рукопись, к 1900-м годам, то содержание ее выглядит некоторым анахронизмом, так как книга «Моя жизнь во Христе» вышла, повторим, в 1892 г. Кроме того, в дневнике Короленко есть сходная по содержанию запись, которую по расположению следует датировать временем между 28 ноября и 3 декабря 1893 г. Книга «Моя жизнь во Христе» вышла 4-м изданием в сентябре 1893 г. в Москве в двух томах в типографии Гатцука [Список 1893: 14 (2-я паг.)], но в выходных данных самого издания оно датировано 1894 г.⁴:

О. Иоанн Кронштадтский выпустил недавно книгу: «Моя жизнь во Христе», которая недавно вышла уже 4 изданием. Сам он говорит о ней, что ее содержание «есть не иное что, как благодатное озарение (разрядка оригинала. — А. Г., М. С.) души, которого я удостоился от всепрощающего духа Божия в минуты глубокого к себе внимания и самоиспытания, особенно во время молитвы. Когда мог, я записывал благодатные мысли и чувства и из этих записей многих годов — составила теперь книга».

Хорошая рекомендация, нельзя однако сказать, чтобы о. Иоанн обладал авторской скромностью. Разумеется, очень интересно прочитать произведение, внушенное «благодатным озарением», — нужно однако сказать, что озарение не внушило ничего, кроме жиденьких и банальных поучений, — в роде следующих: «Мы образ божий, а Бог есть любовь. Будем же жить в любви, поревнуем об ней всеми силами. А земное все, все снеди, одежды, деньги, сочтем за сор и не станем из-за сору прогневывать Господа, угрызая друг друга, враждуя друг на друга...» И т. д., и т. д. Все сие сказано в других книгах, даже не претендующих на «благодатное озарение» — и сильнее, и лучше [Короленко 1925–1928 (2): 224–225].

Этот первый «анекдот» еще не имеет бытовой сюжетной основы и написан скорее как рецензия. Однако Короленко вынужден был отказаться от рецензий на книги самого отца Иоанна Кронштадтского, поскольку в подцензурном журнале эти книги были недоступны критике. Их можно было критиковать только косвенно — через тех почитателей и пропагандистов Иоанна Кронштадтского, которые в своем усердии пере-

³ В первых трех томах предисловие отсутствует. Дата цензурного разрешения в томе: 12 мая 1892 г., том издан в июне 1892 г. (см.: [Список 1892: 7]).

⁴ См. второй раздел справочника: [Список 1893] — библиографическая запись за сентябрь: «Моя жизнь во Христе, или Минуты духовного трезвения и созерцания, благоговейного чувства, душевного исправления и покоя в Боге: извлечение из дневника протоиерея Иоанна Ильича Сергиева (Кронштадтского). 4-е изд., испр. и доп. Том 1-й. Москва. Тип. В. А. Гатцука <...>, 7.200 экз. Том 2-й. 436 с. 7.200 экз.».

гибали палку и поневоле обнажали слабые места в учении и поступках кронштадтского батюшки. Именно так появилась рецензия Короленко на книгу, которая в журнале описана следующим образом: «Больные отца Иоанна Кронштадтского. СПб.». Поскольку этот текст выпал из поля зрения исследователей, приводим его полностью:

«Новое чудо отца Иоанна Кронштадтского! Портрет и книжка 5 копеек». «Новое исцеление по молитве отца Иоанна! 5 копеек портрет и книжка!» Эти восклицания в течение нескольких дней раздавались вдоль Невского, причем субъекты разного вида и возраста протягивали проходящим брошюрку в зеленой обложке. На обложке изображен о. Иоанн, благословляющий больного, между тем как на заднем плане врачи, по-видимому, «сознаются в своей бессилии». На другой стороне напечатано, что книжная торговля г-на Кузина помещается внутри двора гр. Апраксина и что там, кроме книг разнообразного содержания, вы можете найти также большой выбор олеографий. Легко представить себе эту интересную коллекцию, продаваемую г-м Кузиным наряду с «новым чудом». Кстати сказать — никакого «нового чуда» в книжке вы не находите. Какой-то неизвестный автор счел для себя удобным припомнить «старые чудеса», относящиеся к 1887—89 году, о коих в свое время много писалось в прессе, а г-н Кузин счел удобным издать это вместе с аляповатым портретом, назначив за все цену 5 копеек. Очевидно, при содействии самоотверженных субъектов, выкрикивающих на Невском сочиненное ими самими заглавие, г-н Кузин в накладе не останется. Читатель согласится, вероятно, что все это вместе взятое довольно характерно, но нам показались особенно интересными, в качестве «знамения времени», рассуждения неизвестного автора, которыми он, вероятно для разнообразия, снабдил свое «сочинение». Вот некоторые отрывки:... «Я неоднократно видел, как гипнотизер Фельдман брал тяжело-больных из госпиталей и приказывал им моментально (!) выздороветь, те вставали и ходили здоровыми»... «Я готов допустить, что половина больных, исцеленных о. Иоанном, получила бы точно такое же исцеление... у Фельдмана без всяких молитв и веры...»... «Понятие о чуде есть условное: для простого человека и хинин, излечивающий лихорадку, и маятник часов, движущийся сам по себе, и паровоз, и пароход — все может быть “чудом”; для интеллигентного человека “чуда” как чуда не существует, а есть исследованные и неисследованные явления природы»... «Можно сказать, что в будущем найдутся объяснения этим пока еще таинственным фактам... и область “чуда” еще более расширится, с тою только разницею, что одни делают эти чудеса именем Бога, а другие силою “научной”» (стр. 5—8). Как видите, неизвестный автор довольно снисходителен также и к науке в лице г-на Фельдмана (!), которого он готов даже признать чудотворцем, отводя ему лишь несколько меньшую область: он излечивает «нервные болезни», тогда как о. Иоанн, по словам автора, сращивает молитвою сло-

манные ноги. Впрочем, примеров подобного исцеления автор на сей раз не приводит, ограничиваясь сообщением нескольких, гораздо менее важных случаев, не исключая таких, когда о. Иоанн советовал больным не уклоняться от помощи врачей, и они получали все-таки исцеление (стр. 30). Если бы не очевидная непосредственность автора, то мы склонны были бы увидеть в этом эпизоде самую ядовитую иронию по адресу врачей, но неизвестный автор, очевидно, в ней не повинен... Во всяком случае — «уморасположение», сквозящее в строках грязноватого изданыца, показалось нам и своеобразным, и характерным. Да, печальна-таки в конце XIX века участь людей, которых описывают интервьюеры в мелкой прессе или сочинители Апраксина рынка, в заведениях гг. Кузиных (Апраксин двор; № 119 — «имеется большой выбор олеографий»!)⁵ [Короленко 1897: 98–99].

Книга с заголовком «Больные отца Иоанна Кронштадтского» нами не была обнаружена. Между тем известно более раннее издание 1891 г. со сходным названием [Животов 1891а]. Поскольку издание это очень редкое (мы смогли найти его только в РНБ⁶), а оно помогает нам разобраться с книгой, которую рецензирует Короленко, мы опишем его. Издание 1891 г. не имеет титульного листа и начинается сразу с текста. Роль титульного листа отчасти выполняет обложка с портретом Иоанна Кронштадтского. На с. 1 — заглавие: «Больные о. Иоанна Кронштадтского. Случаи чудес[ных] исцелений больных по молитве протоиерея Андреевского собора в г. Кронштадте о. Иоанна Ильича Сергиева»; на обложке помещена только первая часть заглавия. На этой же первой странице находится подстрочное примечание: «Настоящий очерк заимствуется нами из газеты “День” и принадлежит перу г. Н. Н. Животова». На последней, 16-й странице после текста написано: «Дозволено цензурою. СПб., 28 июня 1891 г. Типография Эттингера, Казанская, № 44». Вследствие этого книгу и датируют 1891 г., а издателем называют Эттингера. Между тем на последней странице обложки опубликовано объявление о продаже магазином Т. Ф. Кузина целой серии книг об Иоанне Кронштадтском, и мы приводим его, восстанавливая в квадратных скобках настоящие библиографические сведения, которые уточняли по разным источникам. Как мы увидим, одна из этих книг (вып. 4) издана самим Т. Ф. Кузиным, который выступал с публикациями и других книг об Иоанне Кронштадтском [Отец 1901] (о книгоиздателе и книгопродавце Тимофее Федоровиче Кузине [Кузин 1893] известно, что в 1911 г. его магазин находился в Петербурге на Гороховой ул., 44 [Гринченко 2016: 408]). Это дает основание

⁵ Рецензия не подписана, в библиографии Короленко не учтена. Авторство восстанавливается по гонорарным ведомостям журнала «Русское богатство» (ОР РНБ. Ф. 211 (А. Г. Горнфельд). № 1252–1276), благодарим А. В. Вострикова, который подготовил этот материал и предоставил его в наше распоряжение для публикации.

⁶ Благодарим Н. Н. Сперанскую, оказавшую нам помощь в работе с этим редким изданием.

предполагать его участие и в печатании других книг, и только на выпуске 4 нет указания на участие в его создании Н. Н. Животова⁷.

Итак, объявление о продаже книг в магазине Т. Ф. Кузина:

В книжной и картинной торговле Т. Ф. Кузина в С.-Петербурге, внутри Апраксина двора, № 119 поступили в продажу следующие названия:

1-й выпуск. Жизнь и биография о. Иоанна. [Отец Иоанн Ильич Сергиев, Кронштадтский, протоиерей Андреевского собора. Очерк (Из газеты «День») / Сост. Н. Н. Животов. СПб.: Ред. газ. «День», 1890. 87 с.; или: Биография о. Иоанна (Сергиева) Кронштадтского, протоиерея Андреевского собора в Кронштадте. С прибавлением извлечений и поучений отца Иоанна. СПб.: Изд. Кузина, 1892. 128 с.]

2-й [выпуск]. О. Иоанн излечивает пьяниц. [Пьяницы у отца Иоанна Кронштадтского / [Соч.] Н. Н. Животова. М.: Тип. т-ва И. Д. Сытин и К°, 1895 (обл. 1894). 48 с.]

3-й [выпуск]. Дневник о. Иоанна. [Дневник отца Иоанна Ильича Сергиева Кронштадтского, протоиерея Андреевского собора / [Публ.] [Н. Н. Животова]. М., 1892. 36 с.]

4-й [выпуск]. Нищие о. Иоанна. [Нищие о. Иоанна Кронштадтского: Очерк благотворительной деятельности протоиерея Андреевского собора в Кронштадте о. Иоанна Ильича Сергиева. СПб.: Т. Ф. Кузин; Калашниковская тип. А. Трунова, 1891. 16 с.]

5-й [выпуск]. Больные о. Иоанна.

6-й [выпуск]. Исповедники о. Иоанна. [Исповедники о. Иоанна Кронштадтского. Общая и частная исповедь православных протоиерея Андреевского собора в г. Кронштадте о. Иоанном Ильичом Сергиевым. [СПб.:] Тип. Эттингера, 1891 / [Соч.] [Н. Н. Животова]. 16 с.]

7-й [выпуск]. Дети о. Иоанна. [Детство отца Иоанна Ильича Сергиева Кронштадтского, протоиерея Андреевского собора / [Соч.] [Н. Н. Животова]. М.: Тип. И. Д. Сытина и К°, 1892. 18 с.]

Беседы, сказанные протоиереем Иоанном Ильичом Сергиевым в Андреевском соборе в г. Кронштадте. «О Боге Пресвятой Троице», ц. 15 к. и «О Боге Промыслителе мира», ц. 15 к.

Короленко приводит в рецензии ряд цитат из не найденной нами книги 1897 г. Между тем все эти фрагменты мы находим и в издании 1891 г.:

Я неоднократно видел, как гипнотизер Фельдман брал тяжелобольных из госпиталей и приказывал им моментально (!) выздороветь, те вставали и ходили здоровыми [Короленко 1897: 98; Животов 1891а: 2].

Я готов допустить, что половина больных, исцеленных о. Иоанном, получила бы точно такое же исцеление <...> у Фельдмана без всяких молитв и веры [Короленко 1897: 98; Животов 1891а: 2].

⁷ См. также другую книгу этого автора, изданное у Т. Ф. Кузина: [Животов 1891b].

Понятие о чуде есть условное: для простого человека и хинин, излечивающий лихорадку, и маятник часов, движущийся сам по себе, и паровоз, и пароход — все может быть «чудом»; для интеллигентного человека «чуда» как чуда, не существует, а есть исследованные и неисследованные явления природы [Короленко 1897: 98; Животов 1891а: 2].

Можно сказать, что в будущем найдутся объяснения этим пока еще таинственным фактам <...> и область «чуда» еще более расширится, с тою только разницею, что одни делают эти чудеса именем Бога, а другие силою «научной» [Короленко 1897: 98, Животов 1891а: 3].

И еще один пример из конца книги, не прямое цитирование, но пересказ текста:

...примеров подобного исцеления автор на сей раз не приводит, ограничиваясь сообщением нескольких, гораздо менее важных случаев, не исключая таких, когда о. Иоанн советовал больным не уклоняться от помощи врачей, и они получали все-таки исцеление [Короленко 1897: 99].

В 1887 г. в июле месяце отец Иоанн был приглашен каретным извозопромышленником С—вым, больной жене которого предстояла сложная и крайне опасная операция. Исповедовав и приобщив больную Св. Тайн [sic!], уважаемый пастырь посоветовал ей не уклоняться от операции, которая и была вскоре после того совершена доктором Байковым. Результаты операции, по словам сведущих и близких к больной лиц, оказались самые благоприятные, так что в непродолжительном времени больная выздоровела [Животов 1891а: 15].

Вероятно, в издании, которое рецензировал Короленко, был титульный лист с оборотом и была более рыхлая верстка, и в таком случае получается, что это был тот же самый текст, растянутый на два печатных листа.

Вполне возможно, что Короленко читал сочинение Н. Н. Животова еще в газете «День». Так, во всяком случае, можно понять его дневниковую запись от 3 февраля 1894 г. «Святой конца XIX века», начало которой мы уже цитировали. В ней «чудесные исцеления» Иоанна Кронштадтского сопоставляются с «чудесами» Фельдмана:

Потом, уже вернувшись из ссылки в Европ[ейскую] Россию, я застал здесь всё возрастающую славу кронштадтского протоиерея. Говорили о чудесных исцелениях, о необыкновенной его святости и вообще личность Иоанна Кронштадтского обросла тем мистическим преклонением толпы, которое придает такую огромную гипнотическую силу. Газеты трубили (по характерному совпадению) одновременно о чудесах еврея Фельдмана, — гипнотизера, в значительной доле прибавлявшего, кажется, шарлатанство к дей-

ствительной «медиумической» силе, — и о чудесах кронштадтского чудотворца [Короленко 1925–1928 (2): 240].

Ту же самую стратегию — критику Иоанна Кронштадтского через его почитателей и пропагандистов — использовал и Михайловский в рецензии на книгу М. А. Сопощко, изданную к именинам о. Иоанна Сергиева [Сопощко 1902]:

Эта маленькая, в несколько страничек, брошюрка производит уже внешностью своею странное впечатление. Она «посвящается пастырям и клиру Нижегородской, Олонецкой и Киевской епархий». На заглавном листке имени автора нет, но на последней странице имеется подпись «Михаил С—о», а затем такие слова: «Горе» (воз) «имеим сердца!» На обороте же брошюрки значится: «Нижний Новгород. Михаилу Аркадьевичу. Цена 10 коп.». Все это очень загадочно, и по прочтении брошюрки остается столь же загадочным. Неизвестно, что это за «Михаил Аркадьевич», которому, по-видимому, цена 10 коп., и что это за «воз», устроившийся как будто не на своем месте. Неизвестно, наконец, и то, почему брошюра посвящается пастырям и клиру только трех епархий, когда в тексте автор обращается ко «всем пастырям великой российской церкви». А именно: «Каждый архипастырь в своей епархии может сделать съезд всех пастырей и на съезд этот пригласить о. Иоанна», от сослужения и собеседования с которым пастыри получают новую силу для борьбы с лжеучениями и ересями.

Мы ничего не имеем сказать об этом проекте, но кажется нам, что г. М. С—о (он же и Михаил Аркадьевич?) в своих восторженных хвалах о. Иоанну превышает меру, указанную самим кронштадтским пастырем. Недавно о. Иоанн ездил в Костромскую губернию, где самолично убеждал некоторых своих фанатических почитателей, что он не святой и не чудотворец. Между тем в лежащей перед нами брошюре о. Иоанн называется «угодником Божиим», «великим праведником», «победителем бесов» и т. п. Думаем, что таким образом г. М. С—о способствует распространению суеверия, с которым приходится бороться самому о. Иоанну. Не совсем уместным кажется нам и следующая параллель: «На портрете о. Иоанна видим ангельский лик, очи кроткие, чело светлое, уста чистые; общее выражение лица неизъяснимо привлекательное. На портрете Льва Толстого видим чело хмурое, покрытое как бы тучами, взор суровый, общую осанку гордыни».

Усердие г-на М. С.—о было бы, может быть, с известной точки зрения похвально, если бы не было столь чрезмерно [Михайловский 1902: 74–75].

Михайловский, конечно, знал истинное имя автора этого издания, который в свое время был толстовцем, а с 1896 г. стал яростным противником Л. Н. Толстого. Публикации его 1896–1908 гг. под разными псевдонимами и криптонимами неоднократно повторяли буквально один и тот же

материал⁸, а публикации 1910–1911 гг. содержали глумливую сатиру весьма низкого свойства⁹. Неизвестно, обратил ли Михайловский на блеф Сопочко, который писал: «А я ведь естественник — мог стать профессором, учителем юношества, редактором какого-нибудь ученого журнала, да уже и был я литератором, то есть руководителем общественного мнения». И к этому месту сделал примечание: «Писал я в журнале “Русское богатство”, руководимом Н. К. Михайловским, С. Кривенко и В. Г. Короленко, в “Неделе” Гайдебуровской, участвовал в издании Вологодского сборника “Помочь” вместе с П. В. Засодимским» [С—ко 1901а: 52]. Между тем при фронтальном просмотре «Русского богатства» с 1892 г., когда там возобновили сотрудничество Кривенко и Михайловский и начал печататься Короленко, мы не обнаружили ни одной публикации Сопочко.

Однако в данном случае Михайловскому было важнее отделить самого священника Иоанна Сергиева от окружавших его людей, «усердие» которых было «столь чрезмерно». Но Короленко в своем дневнике по тому же самому поводу выступает, естественно, более решительно и откровенно. Сложно однозначно решить, чем привлёк внимание Короленко рассматриваемый далее текст Сопочко (взятый, судя по дневниковой записи, из газеты «Южное обозрение» от 29 сентября 1891 г. [Короленко 1925–1928 (4): 273]) — возможно, это связано с намерением противодействовать его выступлениям и желанием позднее откликнуться на этот пасквиль в печати, однако то, что писатель все же счел для себя нужным сохранить текст, делает его исключительно интересным для настоящей работы.

⁸ См.: Плоды учения гр. Л. Н. Толстого: [Прилож. к ж-лу «Церковные ведомости», изд., при Святейшем Синоде]: [В 2 кн.]. Кн. 2. СПб.: Синод. тип., 1896. 48 с.; С—ко Михайл. Открытое письмо (болящему) графу Льву Николаевичу Толстому от бывшего его поклонника. [СПб.]: Тип. В. В. Комарова, [1899]. 7 с.; С—ко М. А. Плоды учения графа Л. Н. Толстого: Исповедь раскаявшегося толстовца. Тула: Тип. И. Д. Фортунатова, 1901. 75 с.; *Раскаявшийся толстовец М. А. С.* «Мемораблия»: Записки раскаявшегося толстовца // Миссионерское обозрение. 1904. № 8. С. 994–1000; № 10. С. 1276–1279; № 19. С. 1352–1360; № 20. С. 1556–1562; отд. отт.: *Аркадьев М.* «Мемораблия». Записки раскаявшегося толстовца. СПб.: Тип. «Бережливость», 1905. 28 с.; *Товарищ Михайл.* Мое знакомство с графом Л. Н. Толстым, его семьей и последователями // Студент-христианин. 1908. № 1. С. 8–27 (примеч.: «Начало этих очерков товарищ-студенты найдут на страницах “Академиста”, а подписчики получают вместе с первой книжкой этого журнала»); [*Товарищ Михайл.*] 1. Письмо к гр. Толстому; 2. Открытое письмо к Л. Н. Толстому; 3. Открытое письмо (болящему) графу Льву Николаевичу Толстому от бывшего его поклонника // Студент-христианин. 1908. № 2–3. С. 1–34; По поводу юбилея «графа Л. Н. Толстого» // Студент-христианин. 1908. № 11–12. С. 29–30 (основание для атрибуции — начало статьи: «Наше отношение к Толстому известно читателям по статьям в № 1, 2 и 3 книжках журнала»); Из личных воспоминаний о Льве Толстом (= Студент-христианин. 1911. № 1–2).

⁹ См.: Как хоронить яснополянского шарлатана // Студент-христианин. 1910. № 1–2. С. 29–31; Левка Брюхан мрачно-полянский лжемужичок: Сатира // Студент-христианин. 1910. № 5–6. С. 1–15; № 11–12. С. 1–9; № 15–16. С. 15–21; 1911. № 5–6. С. 26–32; № 7–8. С. 6–12; переизд.: Политические сатиры Михаила Сыромкомля-Сопочко: Вып. 1. СПб.: Тип. Страшунер, 1910. 40 с.; К сведению гг. членов Государственной думы правой фракции // Студент-христианин. 1911. № 3–4. С. 7–8; *Лев Катанский [М. А. Сопочко]*. Еретику Льву Толстому // Студент-христианин. 1911. № 3–4. С. 7–8.

Из публикации [Короленко 1925—1928 (4): 272—273] неясно: то ли Короленко вклеил заметку в дневник, то ли переписал ее. Первый ответ предпочтительнее, поскольку текст в дневнике буквально совпадает с газетной перепечаткой [Замечательное явление 1901: 1—2] из «Тульских епархиальных ведомостей», к которым отсылает публикация¹⁰. Об этом свидетельствуют два факта. За отсутствием в газетном наборе греческого шрифта вместо слова εἰκὼν написано: «“иконы” по-гречески — изображение»; и так же — у Короленко. Кроме того, в газетной перепечатке отсутствуют курсивы и два слова из статьи в «Тульских епархиальных ведомостях»; и так же — у Короленко.

Далее приводим оригинальную публикацию [С—ко 1901b], сохраняя и курсив, и измененные либо купированные в перепечатке слова, и написание εἰκὼν.

Многими лицами и в том числе пишущим сии строки замечено удивительное явление с портретом графа Л. Н. Толстого. После отлучения Толстого от Церкви определением богоучрежденной власти выражение лица графа Толстого приняло чисто сатанинский <сатанический>¹¹ облик: стало не только злобно, но свирепо и угрюмо. Это не обман чувств предубежденной души, фанатически настроенной, но действительное явление, которое могут проверить все. И вот замечательное объяснение этого явления: оно дано одним старцем, высокой жизни подвижником: «Около святых икон, то есть <т. е.> изображений святых угодников, Богоматери и Самого Господа, *невидимо, но ощутительно* присутствует Благодать Святого Духа, творящая чудеса и исцеления по своей Ее воле, но не без веры лобызающих святые иконы, поклоняющихся пред ними. Оттого-то изображения на святых иконах в глазах верующих становились многократно <неоднократно> *как живые*. Тут случалось то, что сделалось бы с лицом мертвеца, если бы Бог возвратил душу в мертвое тело: лицо и выражение лица оживало бы. Когда человек с верою (которая *ощущается* как усилие сердца, как вопль, как устремление “горе”) молится перед св. иконою, напр<имер> пред иконою Пресв[ятой] Богородицы, то *Сама Богородица*, привлекаемая верою и воплем сердца молящегося, становится около иконы, и ее невидимое присутствие *чувствуется*, и происходит чудное *впечатление* от иконы.

Таким же образом впечатление, получаемое от портрета (‘иконы’ — εἰκὼν[,] изображение)¹² гр[афа] Толстого объяснимо

¹⁰ Между заголовком и текстом в газете приведен комментарий: «Под таким заглавием в “Тульских Епархиальных Ведомостях” помещена статья Михаила С—ко» [Замечательное явление 1901: 1].

¹¹ Здесь и далее в угловые скобки вынесены разночтения текста статьи, опубликованного 29 сентября 1901 г. в «Южном обозрении», с оригиналом из «Тульских епархиальных ведомостей». Природу подобных отличий можно объяснить как недостаточной внимательной сверкой двух текстов редакцией газеты, так и вмешательством автора в качестве редактора собственного текста.

¹² «Икона зверя» — то есть изображение *звероподобного* антихриста или самого духа злобы, дьявола (Апок. 13, 15, 14, 9). — *Примеч. М. А. Сопочко.*

только присутствием около его портретов *нечистой силы* (бесов и их начальника, дьявола), которой усердно послужил во вред человечества треокаянный граф. Если веруем и *ощущаем* присутствие благодати около святых икон, почему же не верить в присутствие нечистой силы около портретов предавшего себя сатане графа. Будьте <Будем> уверены, что впечатление ваше, притом согласное с впечатлением многих и со смыслом события, не есть фантазия и обман чувств, но есть *духовный опыт*».

До сих пор («до zde», — выражаясь по чину четых-миней) приведены слова из письма старца. Если сопоставить эти наблюдения с известиями о страшных ощущениях, которые по ночам во время болезни тревожили дух графа, то нельзя не согласиться с мнением старца, что около «иконы» графа присутствует таинственно (незримо, но ощутительно) *сатана* и его силы (бесы). Вполне естественно, что это замечено верующими, ибо верующие в Господа приобретают сердце *очень чуткое* по глаголу: «на враги моя воззре око мое» (Пс. 53). Эта чуткость возрастает по мере *чистоты сердца*: «чистии сердцем Бога», а тем более ангелов и демонов, «узрят». Так, Василий Блаженный и другие святые часто видели демонов и <в перепечатке два слова пропущены> ангелов¹³. Полезно бы сопоставить для контраста последний портрет графа Толстого с портретом батюшки о. Иоанна Кронштадтского. Лицо есть зеркало души: на портрете о. Иоанна мы видим мужа богоносного, в *коем почивает Святой Дух*, умиротворяя душу и сердце избранника Своего, проявляясь в огненных глаголах его проповедей, во всем облиции и поступках. На портрете графа Толстого мы видим носителя духов нечистых, гнездилище «отца лжи», который изнутри сердца («от сердца бо исходят помышления злая») Толстого возглаголал ереси и злохуления, кощунства и непотребства. Дивны и страшны дела Господни: дела суда Его и премудрости! Но, торжествуя посрамление ересиарха, земная Церковь (православные люди Божии) должна по слову: «работайте Господеви со страхом» проникаться страхом Божиим многим, помня, что суду Божию подобает начаться с Дому Божия и что самый строгий суд предстоит православному. «Праведник едва спасается!»... Будем же строги к себе и любовно строги друг к другу¹⁴.

Итак, сначала Короленко критикует о. Иоанна через его сторонников. Но вскоре он замечает, что привычка к популярности, упоение ею, стремление сохранить и усилить ее рожают в Иоанне Кронштадтском

¹³ В Олонец[ком] еп[архиальном?] Муромском монастыре еще живет иеромонах Викентий, который, закрыв глаза, «умными очима» видит реющих в эфире демонов в разных видах. — *Примеч. М. А. Сопочко*.

¹⁴ Вопрос об отношении Короленко к проблеме «Лев Толстой и Иоанн Кронштадтский» мы оставляем в данной работе в стороне, так как Короленко решал эту проблему не с позиции «простака» (как строил другие тексты об Иоанне Кронштадтском), а с прямо выраженной авторской точки зрения; см., в частности его статью «Лев Николаевич Толстой» [Короленко 1914: 299–324].

непомерно разросшееся самомнение, и он приписывает себе необычайные способности. В связи с известием о смерти Александра III Короленко заносит в дневник следующую запись:

После смерти государя в народе стали сильно толковать о том, что вот Иоанн Кронштадтский «замаливает купцов», а не замолил царя. В половине ноября «святой» поместил в газетах нечто о последних днях Александра III. Это «нечто», впрочем, ничего не прибавляет к характеристике покойного, зато немало говорит о чудесной силе возложения рук самого о. Иоанна и т. д. «Его величество сказал мне: “Вас любит народ”. — Да, — сказал я, — ваше величество, ваш народ любит меня. — Тогда он изволил сказать: “Да, — потому что он знает, кто вы и что вы”». («Точные Его слова» — прибавляет «святой» в скобках)... За шумом событий — роль кронштадтского чудотворца как-то мало выделялась в газетах. Теперь святой сам сообщает о себе лестное мнение, которое забыли сообщить другие...

(Письмо о. Иоанна Кронштадтского приведено в «Волгаре» № 276) [Короленко 1925–1928 (2): 285].

Ниже приводим полный текст этой публикации в нижегородской газете:

Письмо кронштадтского протоиерея о. Иоанна Сергеева

О. Иоанн Сергеев в письме своем «Церковн[ым] ведом[остям]» о последних днях жизни в Бозе почившего императора Александра III пишет: «17-го октября по желанию в Бозе почившего Государя Императора он был причащен мною Святых Таин. Ежедневно совершал я литургию или в ливадийской церкви, или иногда в “Ореанде”, и в означенный день прямо по совершении литургии в последней я с чашею жизни поспешил к Августейшему Больному, принявшему с благоговейным чувством из рук моих животворящие Тайны.

20-го октября Государь Император также пожелал меня видеть. Я поспешил явиться тотчас по совершении литургии и оставался в Высочайшем присутствии до самой блаженной кончины Государя. По желанию Государыни Императрицы я прочитал молитву об исцелении Болящего и помазал ноги и другие части его елеем. Этот елей из лампы от чтимой чудотворной иконы по желанию усердствующих доставлен был от одного из ялтинских священников, о. Александра, для помазания Августейшего Больного, что и было исполнено. Приняв с искреннею верою это благочестивое усердие, Государь Император выразил желание, чтобы я возложил мои руки на голову Его, и, когда я держал, Его Величество сказал мне: “Вас любит народ”. — “Да, — сказал я, — Ваше Величество, Ваш народ любит меня”. Тогда он изволил сказать: “Да, — потому что он знает, кто вы и что вы” (точные Его слова). После сего вскоре Августейший Больной стал чувствовать сильные припадки удушья, и в уста Его постепенно вводили посредством насоса кислород. Ему было очень тяжело. С левой стороны Августейшего

Больного была Государыня Императрица, пред ним стояли два старшие Сына и Высоконареченная Невеста; с правой — Великий Князь Михаил Александрович и Великая Княжна Ольга Александровна, а у изголовья кресла стоял я. — “Не тяжело ли Вашему Императорскому Величеству, что я держу руки на голове?” — спросил я. — “Нет, — изволил ответить Государь, — мне легче, когда вы держите надо мною руки”. Это оттого, что я явился тотчас после совершения литургии, и дланями своими я держал Пречистое Тело Господне и был причастником Святых Тайн» [Письмо 1894: 3].

2

Привычка к популярности привела священника Иоанна Сергиева на политическую стезю, по которой он плавно стал скользить в сторону национализма и ксенофобии. Уже в книге «Моя жизнь во Христе» он писал:

История избрания и отвержения евреев показывает ту истину, что Бог верных Ему превознесет и возвеличит, а неверных и неблагодарных унизит и отвергнет; еще ту истину, что Он верен в Своих обетованиях и угрозах [Сергиев 1892: 398].

Поэтому следующий «анекдот» в «Из записок обывателя» Короленко направляет уже против самого Иоанна Кронштадтского:

О сем же

Когда в 1903 году произведено в Кишиневе престестокое избиение евреев, то о. Иоанн Кронштадтский написал письмо, в коем во имя христианской любви осуждал сие человекоубийственное дело. И многие, умиляясь, говорили: воистину можно верить, что человек сей вдохновляется Святым Духом и пишет по его внушению.

Однако сие тоже неверно. Ибо вскоре же после того Паволакий Крушеван поехал в Кронштадт и внушил кронштадтскому пастьрю написать письмо в духе уже обратном: во всем обвинялись побитые иудеи, а жестокости над ними как бы даже одобрялись.

Итак, спрашиваю: можно ли допустить, чтобы внушение св. Духа оказалось слабее, нежели внушение неистового молдаванина... [Короленко 1890. Л. 30].

Как известно, после еврейского погрома в Кишиневе 6—7 апреля 1903 г. о. Иоанн Кронштадтский обратился к своей пастве в апреле того же года со словом «Мысли мои по поводу насилий христиан над евреями в Кишиневе», которое вместе с аналогичным словом епископа Волынского и Житомирского Антония по тому же поводу было напечатано отдельной брошюрой в 1903 г. (дозволено цензурою: Одесса, 17 мая 1902 [sic!] г., цена 5 копеек), а потом по материалам дел о погромах департамента полиции было опубликовано гораздо позднее с некоторыми отличиями (самое значительное из которых — отсутствие эпиграфа) [Дубнов, Красный-Адмони 1919: 352—353]:

Ученики Христа Иаков и Иоанн, видя то (пренебрежение самарян к Нему), сказали: «Господи! хочешь ли, мы скажем, чтобы огонь сошел с неба и истребил их, как и Илия сделал?» Но Он, обратившись к ним, запретил им и сказал: «Не знаете, какого вы духа. Ибо Сын Человеческий пришел не губить души человеческие, а спасать».

(Лук. 9. 54—56)

Прочел я в одной из газет прискорбное известие о насилии христиан кишиневских над евреями, побоях и убийствах, разгроме их домов и лавок, и не мог надивиться этому из ряда вон выходящему событию. Помню, что было подобное событие в 1881 году на юге России, но в гораздо меньшей силе и остроте, и было следствием пагубных увлечений и заблуждений. А теперь что породило это потрясающее до глубины души буйство христианского русского народа, который вообще отличается простотою и добротой? Сильно чувствуется воздействие со вне злонамеренных людей, подстрекнувших наш народ к такому небывалому погрому. Сердце Царя, пекущегося об общем благе и спокойствии народа и о правильном течении жизни государства, особенно скорбит об этом ужасном кровавом происшествии. И когда же оно свершилось? На Пасхальной неделе, когда вся тварь разумная небесная и земная, ангелы и верные христиане ликуют о воскресении Христа из мертвых как начатке общего воскресения всего рода человеческого. Какое недомыслие или непонимание величайшего праздника христианского, какое тупоумие русских людей! Какое неверие! Какое заблуждение!

Вместо праздника христианского они устроили скверно-убийственный праздник сатане, — землю превратили как бы в ад. Тому ли научились христиане от Христа, своего небесного Учителя, кроткого и смиренного сердцем, Который трости надломленной не переломит и льна курящегося не угасит (Мф. 12, 20), т. е. сердца сокрушенного и смиренного не уничтожит и курящуюся верой и покаянием душу не угасит, не допустит умереть, — пока она не довершит покаяния своего?

Русский народ, братья наши! Что вы делаете? Зачем вы сделали варварами, — громилами и разбойниками людей, живущих в одном с вами отечестве, под сенью и властью одного Русского Царя и поставленных от Него правителей? Зачем допустили пагубное самоуправство и кровавую разбойническую расправу с подобными вам людьми? Вы забыли свое христианское звание и слова Христовы: научитесь от Мене, яко кроток есмь и смирен сердцем (Мф. 11, 29). Послушайте, как Он поучал учеников Своих кротости и незлобию. Однажды Он, восхотев идти в Иерусалим, послал вестников пред лицом Своим, и они пошли, и вошли в селение самарянское, чтобы приготовить для Него сердца людей. Но там не приняли Его, потому что Он имел вид путешествующего в Иерусалим. Видя то, ученики Его Иаков и

Иоанн сказали: Господи! хочешь ли, мы скажем, чтобы огонь сошел с неба и истребил их, как и Илия сделал. Но Он, обратившись к ним, запретил им и сказал: не знаете, какого вы духа. Ибо Сын Человеческий пришел не губить души человеческие, а спасать. И пошли в другое селение. Вот каково должно быть поведение христианина, вот каков должен быть дух его. Каков же и чей дух проявили кишиневцы над евреями? Дух диавола, — но кто не имеет Духа Христова, кротости, смирения, терпения, повиновения власти, тот и не Его (Рим. 8, 9), тот и не Христов, а раб диавола и наследует подобную ему участь. Ученики Иаков и Иоанн из ревности ко Господу и любви к Нему хотели истребить самарян огнем небесным, но Господь строго запретил им это. О, как бы Он грозно запретил кишиневским громилам убивать горожан-евреев, и громить, и истреблять их жилища! Познайте же, братья русские, какого вы духа? Не обижайте никого и ни из-за чего. Любите врагов ваших, благотворите ненавидящим вас, благословляйте проклинающих вас и молитесь за обижающих вас (Мф. 5, 44). — Вот вам мое краткое евангельское слово, братья русские, по поводу кровавой расправы с евреями и с детьми их, ни в чем не повинными. Аминь [Слово 1903: 9–12].

Однако вскоре после произнесения этого слова к Иоанну Кронштадтскому приехал черносотенный публицист, организатор бессарабского отделения Союза русского народа П. А. Крушеван, и под его влиянием Иоанн Кронштадтский резко изменил свое мнение. Крушеван рассказал об этом, говоря о себе в третьем лице, в издаваемой им газете «Заря» (где вскоре он впервые под названием «Программа завоевания мира евреями» напечатал и «Протоколы сионских мудрецов»; 28 августа — 7 сентября 1903):

Вот она, русская душа!

Около месяца тому назад во многих газетах было напечатано слово о. Иоанна Сергиева, протоиерея кронштадтского, обращенное к кишиневским христианам по поводу еврейского погрома. Слово это, однако, не было приведено ни «Новым временем», ни «Знаменем», ни другими газетами. Можно было бы подумать, что газеты эти не случайно, а, точно сговорившись, не привели его.

Но сговорились они разве настолько, насколько могут сговориться люди, когда у них сердце полно одинаково горячей любви к родине, когда все, что причиняет ей боль, заставляет с такой же болью сжиматься их сердце и стремиться к одному лишь: не усугублять той скорби, которая и без того выпала на долю их родины и родного народа.

Помещение письма отца Иоанна Сергиева именно и могло бы усугубить эту скорбь.

В русской семье разразилось бедствие грустное, мрачное, и разразилось оно потому, что между двумя группами населения — еврейским и христианским, сложились совершенно не-

нормальные для совместного сожительства условия. Разразилось бедствие стихийно, точно так же, как оно разражалось, в течение двух тысячелетий и среди других народов, и с теми же последствиями: приплатиться пришлось не только еврейскому населению, но и христианскому, как и вообще приходится приплачиваться во всех тех случаях, когда социальный порядок и строй жизни нарушается насильственным путем. Редакции нескольких русских газет все это понимали, чувствовали всем сердцем, и потому, удрученные скорбью, на которую было обречено христианское население, главным образом — вследствие фатальной необходимости жить вместе с евреями, не решались усугублять гнета, переживаемого им, тяжким приговором отца Иоанна Сергиева. Редакции русских газет слишком хорошо знали ту популярность и уважение, которыми глубоко чтимый пастырь пользуется среди русского народа, знали, какое гнетущее впечатление произведет каждое его слово на те русские души, которые и без того пострадали, хотя и не принимали никакого участия в погроме, пострадали прежде всего в силу того невыносимого обостренного положения, которое создала кишиневская трагедия. Вот почему эти газеты не напечатали слова о. Иоанна Сергиева. И не напечатали вполне основательно и с точки зрения христианской этики, и с точки зрения христианской религии, так как христианская религия прежде всего подсказывает милосердие, сострадание и умиротворенье силой любви христианской и всепрощенья даже к действительно виновным.

Время и обстоятельства показали, что русские газеты не ошиблись в этом отношении, что они угадали те сомнения, какие должен был переживать и сам о. Иоанн, произнося свой суровый приговор. На днях отец Иоанн Сергиев сам подтвердил это. И то, что он сделал в данном случае, может удивительно ярко свидетельствовать об искренности и благородстве русской христианской души, о ее необыкновенной чистосердечности и простоте. Другой пастырь, на месте отца Иоанна Сергиева, при его популярности, при его авторитете, никогда не решился бы отречься от сказанного им. Газеты подхватили его слово, перепечатали его со всевозможными лестными для него комментариями, которые в другом могли бы только вызвать суетность и, пожалуй, стремление лавировать чтоб той или другой ценой сохранить этот симпатичный ореол. Но посмотрите, как поступает этот действительно искренний, действительно честный и благородный русский христианин с правдивой, любящей беззаветно свой народ душой. Из «Правительственного сообщения» он узнает, что послужило мотивом погрома, какие причины вызвали его; в этом же убеждают его и письма, полученный им из Кишинева от хорошо известных ему лиц. И вот он, не колеблясь, зная прекрасно, что это может вооружить против него известную часть печати, нисколько не задумывается над этим, и стремится только к одному: всеми силами удовлетворить потребность правды своей христианской души, исполнить свой святой долг пастыря и христианина, который первый должен

служить примером братской любви и непосредственного раскаяния в своих ошибках.

23 мая, в Кронштадт, к отцу Иоанну приехало из Кишинева одно почтенное лицо, занимающее там видное общественное положение.

В беседе с о. Иоанном лицо это в присутствии многих посетителей выяснило действительные причины, вызвавшие погром.

И отец Иоанн сказал:

— Я уже знаю это и сожалею о том, что сказал раньше. Я уже выслал для семейств христиан сначала триста рублей, а потом — пятьсот...

И когда собеседник его, продолжая описывать тяжкое положение, в котором благодаря погрому очутились не только семьи лиц, арестованных по поводу погрома, но и сотни христиан ремесленников, лишившихся заработка у евреев, отец Иоанн прослезился и сказал с глубокой грустью:

— Я собирався написать кишиневским христианам письмо... Я напишу сейчас.

Ему подали перо и чернила. И он тут же, в присутствии других посетителей, написал на почтовом листе малого формата «Письмо к возлюбленным братьям, кишиневским христианам», которое я привожу ниже дословно, прибавив, что оно может быть напечатано.

И это письмо, и этот искренний порыв являются, по-моему, удивительно характерной психологической чертой русской христианской души. Вот она вся целиком — во всем своем благородстве, со всей своей беспредельной искренностью и беззаветной любовью. — Ошибка так ошибка, увлечение — так увлечение, но ни искорки лжи, ни тени лицемерья, ни тени позирования. Только огромная нравственная сила и неисчерпаемая любовь к людям могут подсказать такой трогательный и глубокий по-своему значению шаг.

Но для того, чтоб читатели могли еще больше оценить значение этого письма, еще больше полюбить чистую и хорошую душу отца Иоанна, они должны прочитать его слово, которое было напечатано ранее.

П. Крушеван

**Письмо отца Иоанна Сергиева
Моим возлюбленным во Христе Боге
братьям кишиневским христианам**

Из последующих (за первыми) газетных известий о кишиневском погроме я достоверно убедился, что евреи сами были причиною того буйства, увечий и убийств, которые ознаменовали 6 и 7 числа апреля. Уверился я, что христиане, в конце концов, остались обиженными, а евреи за понесенные убытки и увечья сугубо награжденными от своих и чужих собратий. Это я знаю и из частных писем, писанных мне самыми искренними, давно живущими в Кишиневе и основательно знающими дело людьми. А потому взываю к христианам кишиневским: простите исклю-

чительно только к вам обращенную мною укоризну в совершившихся безобразиях. Теперь я убежден из писем очевидцев, что нельзя обвинять одних христиан, вызванных на беспорядки евреями, и что в погроме виноваты преимущественно сами евреи.

Кронштадтский протоиерей Иоанн Сергиев.

23 мая 1903 г. Кронштадт

[Крушеван 1903: 2–3]

Всю эту ситуацию А. П. Пятковский пересказал с приведением большого числа цитат в своем обзоре «Наши внутренние дела» в журнале «Наблюдатель». Курсивы, которые сделал А. П. Пятковский в письме Иоанна Кронштадтского, усилили его антисемитскую ориентацию: «я достоверно убедился, что евреи сами были причиною того буйства», «христиане в конце-концов остались обиженными», «простите исключительно только к вам обращенную мною укоризну», «в погроме виноваты преимущественно сами евреи» [Пятковский 1903: 48–49].

Резюмируя эту ситуацию, Короленко писал С. П. Подъячеву значительно позднее, 19 декабря 1906 г.:

Конечно, темноты еще много, но все же сила изуверов не растет, а падает. Этот самый Иван Кронштадтский был чуть не всероссийский, а теперь стал только «истинно русским» и черносотенным [Подъячев 1906. Л. 10].

3

Все это приводит к появлению третьего «анекдота» об Иоанне Кронштадтском, который сюжетно связан с Владимирским собором на Колокольной улице в Петербурге:

О нем же

В столичном городе С[анкт-]Петербурге, на Колокольной улице, выстроена преизрядная церковь, в коей, между прочим, происходят прения между церковниками и людьми старого обряда, приемлющими, а ино и не приемлющими священство.

Однажды некий лукавый возражатель сказал воинствовавшему миссионеру:

— Отче. Се видим соблазн и колеблемся духом. Общая исповедь не воспрещена ли собором?

— Верно говоришь ты, чадо, — отвечивал миссионер. — Она воспрещена собором в году, о чем имеются и соборные постановления.

— Отче, — продолжал лукавец, — исповедь не есть ли таинство?

— Опять истинно.

— Не правда ли, что в таинстве никто не может делать никакой же перемены? И ежели знаменовать себя двуперстием или же триперстием [sic!] — не составляет еще важности, то в совершеннии таинства и обряда менять не подобает?

— И опять верно, — отвечал миссионер. — Перейди теперь к изложению причины: чесо ради блазнитесь и колеблетесь духом.

— Отче, — сказал вопрошатель с сокрушением. — В городе Кронштадте иерей Иоанн еженедельно производит общую исповедь всенародно. И однако не видим запрещения.

Поставленный сим вопросом в превеликое затруднение, миссионер, подняв очи горе, пребыл в молчании. После же сего, вздохнув, сказал тако:

— Могий вместити да вместит. Не могий — да не осуждает...

От чего среди слушателей поднялся смятенный ропот, а один из них, сказал:

— Но в таком разе за что осуждаете тех, кто венчается круг ракитова куста. Ибо и к этому применимо тоже речение: могий вместить да вместит...

На что миссионер уже не нашел достойного ответа [Короленко 1890. Л. 33 об.—35].

Короленко неправ: общая исповедь никогда не запрещалась церковными соборами, но не запрещалась потому, что предполагалась несуществующей. Вместе с тем в профессиональной богословской литературе нет никаких указаний, что Иоанн Кронштадтский получил разрешение на общую исповедь, напротив, общая исповедь толкуется как индивидуальная практика, которую может оправдать только особая прозорливость его как человека:

...общая исповедь была особым дерзновением о. Иоанна Кронштадтского, за которое он будет отвечать перед Господом [Свенцицкий 1979: 175].

В общей исповеди о. Иоанна Кронштадтского не нарушались основные свойства Таинства в силу особых благодатных даров, данных ему от Господа [Там же: 174] (ср. [Вениамин 2000: 91–95, 176–177]).

...он был способен увидеть человека, который, может быть, внешне каялся, но на самом деле покаянного чувства не испытывал или исповедовал далеко не все из того, что совершил. И тогда святой Иоанн говорил ему: «И ты кайся». И тогда этот человек — в священном трепете — начинал уже каяться по-настоящему.

Но сейчас у нас с вами отцов Иоаннов Кронштадтских, к сожалению, что-то не видно [Малков 2016: 138–179].

Однако в современной биографии Иоанна Кронштадтского говорится (без ссылок на какие-либо источники) следующее:

Лишь обстоятельства — постоянно увеличившееся число: от нескольких сот до нескольких тысяч исповедующихся, приходивших к нему постоянно на соборную службу — заставили его обратиться в Петербургскую консисторию за разрешением про-

водить общую исповедь. В порядке исключения ему было дано такое разрешение [Одинцов 2014: 217].

Неординарная служебная практика самого Иоанна Кронштадтского находилась в известном соотношении с ненормативным поведением его читателей и поклонников. В цитировавшейся выше дневниковой заметке «Святой конца XIX века» от 3 февраля 1894 г. Короленко продолжал:

К сожалению, вместе с тем, к прежнему представлению о простой фигуре доброго священника стало примешиваться совершенно невольно что-то неприятное, отвращающее, нездоровое. В газетах проскальзывали, между дифирамбами, — коротенькие заметки о каких-то исступленных бабах, устраивавших в Кронштадте чуть не радения в честь чудотворца, и вообще движение подняло муть и грязь темного изуверства и невежества. Кажется, понемногу, добрый и слабый человек становился сам жертвой возникшего около него течения и, поверив в свою сверхъестественную миссию, — поплыл за уносившей его струей. В 80-х годах в той же мелкой прессе, которая трубила о чудесах о. Иоанна, сообщалось также о скандальном разбирательстве у мирового судьи: какая-то полковница, прежде державшая, так сказать, на откуп доходного святого, как-то оплошала, и святой перешел в другие руки. Полковница не помирилась с этой потерей и стала буйственно отнимать его в публичных местах и загонять в свое стойло. Раз, накинувшись на него при публике, она сорвала с него шляпу и ударила ею непокорного... [Короленко 1925–1928 (2): 240–241].

Через десять лет, в 1904 г., Короленко вновь хотел вернуться к сюжетам, связанным с Иоанном Кронштадтским, и для «Случайных замечаний» готовил статью, но, как можно судить, уже не о ярких поклонниках кронштадтского священника, а о религиозной секте иоаннитов, которая сформировалась к этому времени и с которой Православная церковь вела активную борьбу (см.: [Зими́на 2010: 127–139]). Короленко сообщал об этом А. В. Пешехонову 9 июня 1904 г.:

Дорогой Алексей Васильевич.

Я уже отослал две «заметки». Одна называется: «Соня Мармеладова на лекции г-жи Лухмановой», другая (пожиже) «Новые возражатели». Обе мне кажутся жидковаты, но вместе с двумя Вашими да, может быть, еще с прибавкой Петра Филипповича, полагаю, сойдут изрядно. Ваши темы придадут некоторую основательность, мои — довольно легкая кавалерия. Хотел еще написать о секте Иоаннитов (обожатели И. Кронштадтского), но, выбрав материал, вижу, что в день этого не сделаешь, а между тем — приходится уже ехать. Эти сборы и прочее лишают необходимого рабочего настроения. Итак — вероятно с этим придется отложить до июля [Короленко 1904b. Л. 10–13].

Заметка эта не появилась, и никакие наброски ее и подготовительные материалы к ней неизвестны. Но данное письмо ярко свидетельствует о том, что тема Иоанна Кронштадтского не оставляла Короленко в течение долгого времени. Однако в архиве Короленко сохранилась вырезка из газеты «Биржевые ведомости» (№ 211, 11 августа, без года), вклеенная в тетрадь:

О. Иоанн Кронштадтский в объявлении местного гешефтмахера

Злоупотребление именем почтенного пастыря решительно не знает никаких границ. Так, недавно во множестве экземпляров разослано следующее «дозволенное в печати кронштадтским полицмейстером Савичем» объявление: «Сим имею честь довести до сведения господ, приезжающих в Кронштадт и желающих иметь свободный доступ для свидания с о. Иоанном Ильичем Сергиевым (Кронштадтским), что мною вновь заключен с домовладельцем контракт и что, как известно, в моих меблированных комнатах батюшка бывает почти ежедневно, если не находится вне Кронштадта. С своей стороны, я принимаю горячее усердие, чтобы посетители комнат не засиживались и виделись бы с о. Иоанном возможно скорее.

Комнаты вновь отремонтированы, чисты и со всеми удобствами, так что приезжающему нет надобности возить с собой постель и прочие обременяющие его вещи.

С почитением Н. Пельд.»

Вот до чего дошло! Кончено, всякие комментарии к этому печатному «с дозволения полицмейстера» безобразию совершенно излишни¹⁵ [Короленко 1890. Л. 16].

Кроме того, в самом конце дневниковой записи «Святой конца XIX века» от 3 февраля 1894 г., которую мы неоднократно цитировали, Короленко сообщает следующий факт:

Вообще, быть святым в наш век очень трудно. Теперь «Р[усская] Жизнь» опять сообщает пикантный случай с тем же святым, и опять известие исходит из камеры мирового судьи 22 участка гор. Петербурга, к которому поступил следующий протокол заведу-

¹⁵ Такого рода случаи фиксировались неоднократно; ср. в частности: «Изуверство. Злоупотребление именем о. Иоанна Сергиева с целью сектантской пропаганды практиковалось и в Конотопском уезде. В с. Обмачеве в конце Великого поста полицией, по словам “Киевл[янина]”, задержан борзенский мещанин П., пророчествовавший там с первой недели поста. Занимаясь предсказыванием будущего и религиозными поучениями, П. благословлял крестьян именем о. Иоанна Кронштадтского, причем все получаемые от своих получателей деньги расходовал на покупку свечей, которые частью ставил в церкви перед образами, частью раздавал бедным. Ссылаясь на какой-то золотой пояс, якобы полученный им от о. Иоанна, П., кроме частных предсказаний о судьбе того или иного из своих клиентов, пророчествовал также о грядущих политических событиях. Так, например, он уверял крестьян, что нынешней весной будет большая война, в которой русские войска понесут огромные потери и т. п. Проповедывал П. не только в частных домах, но главным образом в церковной сторожке, где во время ежедневных высокопостных богослужений слушать его собиралось немало народа» (Новое время. 1903. № 9736, 14 (27) апреля. С. 4).

ющего полицейской командой на балтийском вокзале... [Короленко 1925–1928 (2): 241].

После этой записи Короленко вклеил вырезку из «Русской жизни»:

Оригинальное приглашение

К мировому судье 22-го участка на днях поступил следующий протокол заведывающего полицейской командой на балтийском вокзале.

«11-го января настоящего года, — говорилось в протоколе, — с поездом № 28, приходящим в Петербург в 4 ч. 20 м. дня прибыл из Ораниенбаума батюшка отец Иоанн Кронштадтский. Сопутствуемый многочисленной толпой народа, батюшка вместе с с.-петербургскою купчихой А. И. Зайцевскою, проживающею в д. № 61 по Николаевской улице, с вокзала последовал к ожидавшей его карете. Когда, однако, г-жою Зайцевскою была отворена для пропуска его дверца кареты, в ней оказался какой-то неизвестный, потребовавший, чтобы батюшка ехал к нему на квартиру помолиться о выздоровлении его тяжело больного отца. Удивленный батюшка, однако, на это не согласился и попросил неизвестного оставить карету. Но ни просьбы его, ни увещания г-жи Зайцевской не могли «сдвинуть» с места неизвестного, назвавшегося классным художником Николаем Савичем Постемским, проживающим в квартире отца в д. № 17 по Крюкову каналу. Только при помощи полиции силою удалось, наконец, удалить г. Постемского из кареты и препроводить в управление участка, причем он производил шум и волновал публику».

Так гласил протокол...

Препроводив его к судье, полиция просила привлечь классного художника Н. Постемского к ответственности по 38 ст[атье] уст[ава] о нак[азаниях], т. е. за беспорядок в публичном месте. На днях г. Постемский предстал перед судьей.

— Я не буду, г. судья, оправдываться перед вами, пусть лучше все расскажут свидетели, — заявил он.

Были спрошены свидетели, и вот что они показали.

— Никакого скандала, г. судья, не было. Постемский только спокойно сидел в карете и, несмотря на троекратную просьбу о. Иоанна, не хотел оттуда выходить, упрашивая о. Иоанна поехать к нему на квартиру. Наконец, он вышел, и когда его взял околоточный надзиратель, он спокойно последовал за ним в контору, — говорил свидетель, городской Афанасьев.

Точно так же отрицал шум и другой свидетель, кучер при карете, Митрофанов.

— Только вот не видал я, как он забрался-то в карету, — говорил он, — подаю это ее к подъезду, глядь, там человек сидит... Несколько другую окраску придал происшествию третий свидетель, служащей у г. Постемского, 12-летний мальчик Николай Петров, ходивший вместе с хозяином на вокзал.

— Страшно больной (рак в горле) старик отец Николая Савича, — начал мальчик, — давно уже просил сына пригласить

о. Иоанна помолиться. Исполняя желание отца, Н. С. писал письма батюшке, жена его ходила к г[-же] Зайцевской, прося содействия в этом, но все было напрасно. Батюшка не приезжал. Тогда Н. С., думая, что его письма не доходят, решил лично просить батюшку. Зная, что батюшку видеть трудно, он задумал дожидаться его в его же карете. Прежде, однако, чем сделать это, он предупредил о своем намерении полицию и Зайцевскую, а затем уже тихо сел в карету. Когда карета была подана к подъезду, первая вышла к ней г-жа Зайцевская. Увидев там г. Постемского, она закричала на кучера, тот открыл переднее окно и, просунув в него кнут, начал им выгонять г. П., г. П., однако, сейчас же вырвал кнут, но тут на него набросилась г-жа Зайцевская. Страшно взволнованная, она хватала его за платье, рвала его и даже позволила себе, когда увидела, что никто не помогает, схватить г. Постемского за волосы и вытаскивать его из кареты. Г. П. без шума отбивался и, все-таки, дождался о. Иоанна, не нарушая тишины при нем. Вышел он также тихо по приказанию околоточного надзирателя.

На основании таких свидетельских показаний, судья, г. Иваньков, постановил считать г. Постемского, по обвинению его по 38-й статье уст. о нак., по суду оправданным. («Нов.») [Оригинальное приглашение 1894: 2–3]¹⁶.

Вся эта история на самом деле случилась в Петербурге 11 января 1894 г. Классный художник 3-й степени Николай Саввич Постемский (род. 1862) звал Иоанна Кронштадтского к своему умирающему отцу, тоже художнику, Савве Васильевичу Постемскому (1825–1894)¹⁷, звал по просьбе умирающего и потому был так настойчив. Александра Ивановна Зайцевская, вдова 2-й гильдии петербургского купца М. С. Зайцевского, владелица керамического завода в Боровичах, была с 1893 г. «каретницей» Иоанна Кронштадтского и потому сопровождала его при посещении больных¹⁸.

Вся эта трагикомическая история на самом деле произошла. И после вклейки Короленко приписал:

Бедный святой конца XIX века! Карета, кучер, выгоняющий «верующего» кнутом, точно собаку, и в довершение всего какая-то фурия «купчиха Зайцевская», держащая «святого» в повиновении и отпускающая его святость (по повышенной таксе?) к тем, кто сумеет ее упротить... [Короленко 1925–1928 (2): 241].

Короленко, как можно судить, коллекционировал такие анекдоты об Иоанне Кронштадтском. Некоторые из них он узнавал во время своих путешествий по стране. В. Ф. Булгаков сообщает:

Приведу еще рассказ Короленко о том, как он ходил на открытие мощей Серафима Саровского.

¹⁶ Ср.: [Случай 1894].

¹⁷ См. о них: [Будько 2020: 54–61].

¹⁸ См. о ней: Музей истории г. Боровичи и Боровичского края: [Группа в соцсети «ВКонтакте»]. 2010. 2 апр. URL: https://vk.com/wall-82835447_5372.

— Так как ехал царь, то со всех деревень набрали мужиков-охранников и расставили по всей дороге. Мы шли вдвоем с товарищем. Подходим к нескольким таким охранникам. Поздоровались. «Что вы здесь делаете?» — спрашиваем. «Караулим царя». — «Да что же его караулить?» — «Его извести хотят». — «Кто же?» — «Да скорей вот такие же, как вы, картузники!» А я заметил, что на одном из мужиков тоже был картуз, и с козырьком, разорванным пополам. Я ему и говорю: «Да ведь на тебе тоже картуз, да у меня еще с одним козырьком, а у тебя ведь с двумя!» Так шуткой всё кончилось, стали смеяться... Какое же у них представление о том, кто хочет извести царя? По их мнению, по России ходят студенты с иконой и все добиваются, чтобы царь приложился к иконе. Раз он было чуть не приложился и уже перекрестился, да батюшка Иван Кронштадтский говорит: «Стои! солдат, пали в икону!» Солдат взял ружье, хотел палить, вдруг из-за иконы выскочил татарин... Я говорю мужикам: «Что вы, какой татарин?» Но они объясняют, что татарин с двумя ножами, в той и в другой руке; его студенты посадили в икону: как царь стал бы прикладываться, он бы его так с обеих сторон ножами и убил бы. Я тогда и говорю своему товарищу, — добавил Короленко, — о каких мы говорим конституциях, о каких реформах, когда в народе такая темнота?.. [Булгаков 1989: 309–310].

* * *

Итак, мы попытались реконструировать очерк Короленко об Иоанне Кронштадтском. Как видим, Короленко предполагал написать его не в форме своих собственных воспоминаний о кронштадтском батюшке, но в виде записок одного «простодушного» человека («Из записок обывателя») о другом «простодушном» человеке. Такое построение, конечно, могло помочь обойти цензурные препятствия, но главная цель его состояла в ином. Короленко предлагал не «интеллигентский», но интеллектуально «наивный» подход к личности и имиджу Иоанна Кронштадтского, что должно было обнажить сложность и противоречивость самого этого явления — «святой конца XIX века». «Интеллигентская» точка зрения была выражена, например, в письме И. В. Шкловского к А. Г. Горнфельду от 23 января 1905 г. из Лондона:

Я недавно выписал и перечитал почти всю «новейшую» литературу с ее критиками и философами (Мережковским, между прочим). Для меня все это как будто бы написанное на непонятном языке. Неужели публика серьезно увлекается мистицизмом Мережковского, круто замешанным с порнографией. Из этого «миста» (Mist, тумана) для меня выделяется камилавка отца Иоанна Кронштад[т]ского. Пожалуйста, ответьте на этот пункт [Шкловский 1905. Л. 8].

Эта позиция, возможно, и справедлива. Но она и легко может быть подвергнута критике: так пишет человек, не верующий в чудо. Позиция, которую предлагал Короленко, была сильна тем, что отражала точку зре-

ния «простодушного» «обывателя», который и мог бы (и желал бы) поверить в чудо, но ему постоянно мешают то одни, то другие привходящие обстоятельства.

Не опубликованные ни в свое время, ни позднее эти заметки Короленко не вошли в научный обиход и не учитываются ни составителями сводов воспоминаний современников [Орнатская и др. 2004], ни исследователями этих сводов. Эти составители упоминают Короленко попутно, и мнения его не входят в выстраиваемую ими общую картину (см.: [Ильяшенко 2004; Киценко 2006; Kizenko 1995]). Между тем заметки Короленко могли бы сообщить этой общей картине большую емкость и значение, потому что при настоящем положении дел картина эта остается одиозной и ангажированной.

Источники

Архивные

- Короленко 1890 — *Короленко Вл. Г.* Записная тетрадь. 1890, июль и позже // ОР РГБ. Ф. 135. Разд. I. Карт. 8. Ед. хр. 420.
- Короленко 1904а — *Короленко В. Г.* Письмо Е. С. Короленко от 18 мая 1904 г. // ОР РГБ. Ф. 135. Разд. II. Карт. 4. Ед. хр. 2. Л. 28–28 об.
- Короленко 1904б — *Короленко Вл. Г.* Письма Пешехонову А. В. 1904. 21 марта — 22 июня. Петербург, Джанхот, Полтава в Петербург // ОР РГБ. Ф. 225. Карт. 3. Ед. хр. 35. Л. 10–13.
- Подъячев 1906 — Письмо Вл. Короленко С. П. Подъячеву // ОР ИМЛИ. Ф. 22: Подъячев С. П. Оп. 3. Ед. хр. 14.
- Шкловский 1905 — *Шкловский И. В.* Письма А. Г. Горнфельду. 1899–1912 и б. д. // ОР РНБ. Ф. 211. Ед. хр. 1108. Л. 8.

Опубликованные

- Оригинальное приглашение 1894 — Оригинальное приглашение // Русская жизнь. 1894. № 28. 30 янв. С. 2–3.
- Случай 1894 — Случай с о. Иоанном Кронштадтским // Петербургская газета. 1894. № 29. 30 янв. С. 2. [Рубрика «Петербургские отголоски»].
- Письмо 1894 — Письмо кронштадтского протоиерея о. Иоанна Сергиева // Волгарь. 1894. № 276, 17 ноября. С. 3. (1-я публ.: Тульские епархиальные ведомости. 1901. Август. № 15–16. Часть неофиц. С. 574–576. Тексты полностью совпадают).
- Короленко 1897 — [*Короленко В. Г.*] Больные отца Иоанна Кронштадтского. СПб. // Русское богатство. 1897. № 10. Отд. 2. С. 98–99.
- Замечательное явление 1901 — Замечательное явление с портретом графа Л. Н. Толстого // Южное обозрение. 1901. № 1609. 29 сент. С. 1–2.
- Михайловский 1902 — [*Михайловский Н. К.*] Кронштадтский маяк (19 октября 1902 г.). Ко дню именин о. Иоанна Сергиева (Кронштадтского). Нижний Новгород, 1902 // Русское богатство. 1902. № 12. С. 74–75.
- Пятковский 1903 — [*Пятковский А. П.*] Наши внутренние дела // Наблюдатель. 1903. № 6. С. 48–49 (2-я pag.).
- Булгаков 1989 — *Булгаков В. Л.* Н. Толстой в последний год его жизни: Дневник секретаря Л. Н. Толстого / Вступ. ст. и примеч. С. А. Розановой. М.: Правда, 1989.

- Горький 1973а — *Горький М. В. Г. Короленко* // Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. Т. 16: Повесть. Рассказы, очерки, стихи. 1917–1924. М.: Наука, 1973. С. 240–259.
- Горький 1973б — *Горький М.* Из воспоминаний <Иоанн Кронштадтский> // Горький М. Полное собрание сочинений. Художественные произведения: В 25 т. Т. 16: Повесть. Рассказы, очерки, стихи. 1917–1924. М.: Наука, 1973. С. 450–458.
- Животов 1891а — Больные о. Иоанна Кронштадтского. Случаи чудес[ных] исцелений больных по молитве протоиерея Андреевского собора в г. Кронштадте о. Иоанна Ильича Сергиева / [Публ.] [Н. Н. Животова]. СПб.: Тип. Эттингера, [ценз. 1891].
- Животов 1891б — Церковный раскол Петербурга в связи с общероссийским расколом: Очерки, [печатавшиеся в газете «День»] / [Соч.] Н. Н. Животова. СПб.: Изд. книгопродавца Т. Ф. Кузина, 1891.
- И–т 1897 — *И–т [Игнатов И. Н.]* Журнальные новости // Русские ведомости. 1897. № 350. 19 дек. С. 3.
- Короленко 1914 — *Короленко В. Г.* Полное собрание сочинений. Т. 1. СПб.: Т-во А. Ф. Маркс, 1914.
- Короленко 1925–1928 — *Короленко В.* Дневник: [В 4 т.]. Полтава: Гос. изд-во Украины, 1925–1928. (Полн. собр. соч. Посмертное изд.; Т. 1–4).
- Крушеван 1903 — *Крушеван П.* Вот она, русская душа!; Письмо отца Иоанна Сергиева. Моим возлюбленным во Христе Боге братьям кишиневским христианам // Знамя. 1903. № 141. 28 мая (10 июня). С. 2–3.
- Кузин 1893 — Каталог книг книгопродавца Тимофея Федоровича Кузина в С.-Петербурге ... СПб.: [б. и.], 1893.
- Отец 1901 — Отец Иоанн Кронштадтский. Исцеление женщины в селе Кончанском Новгородской губернии. СПб.: Изд. Т. Ф. Кузина, 1901.
- Салтыков 2019 — *Салтыков К. М.* Интимный Щедрин: Воспоминания сына писателя / Подгот. текста, вступит. ст. и коммент. М. В. Строганова. Талдом: Перо, 2019.
- Сергиев 1892 — Полное собрание сочинений протоиерея Иоанна Ильича Сергиева: [В 6 т.]. 1-е изд. Т. 4: Моя жизнь во Христе ... Ч. 1. Кронштадт: Тип. В. Ерофеева, 1892.
- С–ко 1901а — *С–ко М. А.* Плоды учения графа Л. Н. Толстого: Исповедь раскаявшегося толстовца. Тула: Тип. И. Д. Фортунатова, 1901.
- С–ко 1901б — *С–ко М. [Сопоцько М. А.]* Замечательное явление с портретом графа Л. Н. Толстого // Тульские епархиальные ведомости. 1901. Август. № 15–16. Часть неофиц. С. 574–576.
- Сопоцько 1902 — *Сопоцько-Сырокомля М. А.* Кронштадтский маяк (19 октября 1902 г.) Ко дню именин о. Иоанна Сергиева (Кронштадтского). Нижний Новгород: Тип. «Техник», 1902.
- Слово 1903 — Слово епископа Антония и о. Иоанна Кронштадтского по поводу насилий христиан над евреями в г. Кишиневе. Одесса: Книгоизд-во Д. Сегон; Тип. и нотопечатня И. Копельмана, 1903.
- Список 1892 — Список изданий, вышедших в России в 1892 году. СПб.: Тип. Мин-ва внутр. дел, 1892. [Раздел 2:] Список изданий, вышедших с разрешения с.-петербургского духовного цензурного комитета в январе — июне 1892 года.
- Список 1893 — Список изданий, вышедших в России в 1893 году. СПб.: Тип. Мин-ва внутр. дел, [1894]. [Раздел 2:] Список изданий, вышедших с разрешения московского духовного цензурного комитета в 1893 году.

Сокращения

ОР РГБ — Отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва).

ОР РНБ — Отдел рукописей Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

ОР ИМЛИ — Отдел рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН (Москва).

Литература

Будько 2020 — *Будько В. И.* Ефим Андреев. Доложск и Выхватка. СПб.: Страта, 2020.

Вениамин 2000 — *Вениамин (Федченков), митрополит.* Отец Иоанн Кронштадтский. М.: Паломник, 2000.

Гринченко 2016 — *Гринченко Н. А.* Книжные магазины Санкт-Петербурга (1862–1917 гг.) // Книжное дело в России в XIX — начале XX века: Сб. науч. тр. Вып. 18 / [Ред.-сост. Н. Г. Патрушева]. СПб.: Рос. нац. б-ка, 2016. С. 386–436.

Зимина 2010 — *Зимина Н. П.* Иоанниты // Православная энциклопедия. Т. 25 / Под ред. Патриарха ... Кирилла. М.: Церк.-науч. центр «Православная энциклопедия», 2010. С. 127–139. [Электрон. версия]. URL: <https://www.pravenc.ru/text/578020.html>.

Груздев 1948 — *Груздев И.* Горький и его время. 2-е изд. Т. 1. Л.: Сов. писатель, 1948.

Дубнов, Красный-Адмони 1919 — Материалы для истории антиеврейских погромов в России. Т. 1: Дубоссарское и Кишиневское дела 1903 года / Под ред. и с вступ. ст. С. М. Дубнова, Г. Я. Красного-Адмони. Пг.: Тип. «Кадима», 1919.

Ильяшенко 2004 — *Ильяшенко Ф. А.* Отец Иоанн Кронштадтский в восприятии современников: Автореф. дис. ... канд. ист. наук / Моск. гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. М., 2004.

Киценко 2006 — *Киценко Н.* Святой нашего времени: Отец Иоанн Кронштадтский и русский народ / [Пер. с англ.]. М.: Нов. лит. обозрение, 2006.

ЛН — Литературное наследство. Т. 107: Журнал «Русское богатство» Н. К. Михайловского. Из переписки членов редакции, авторов и современников. 1890–1903. В 2 кн. / Отв. ред. М. Л. Спивак. Кн. 1: 1890–1899; Кн. 2: 1900–1903. М.: ИМЛИ РАН, 2022.

Малков 2016 — *Малков П. Ю.* Введение в Литургическое Предание: Таинства Православной Церкви: Курс лекций. 4-е изд., перераб. и доп. М.: Изд-во ПСТГУ, 2016.

Одинцов 2014 — *Одинцов М.* Иоанн Кронштадтский. М.: Мол. гвардия, 2014.

Орнатская и др. 2004 — Святой праведный Иоанн Кронштадтский. Воспоминания самовидцев / Сост. Т. И. Орнатская, Ю. В. Балакшина, Т. Б. Ильинская, Б. Ф. Споров. М.: Отчий дом, 2004.

Свенцицкий 1979 — *Свенцицкий В., свящ.* Шесть чтений о Таинстве покаяния в его истории (Против общей исповеди) // Надежда: Христианское чтение. Вып. 2 / Сост. З. Крахмальникова. Frankfurt/Main: Possev-Verlag, 1979. С. 105–178.

Kizenko 1995 — Kizenko N. The making of a modern saint: Ioann of Kronstadt and the Russian people, 1855–1917: Doctoral diss. / Columbia Univ. New York, 1995.

References

Bud'ko V. I. (2019). *Efim Andreev. Dolozhsk i Vyskatka*. Strata. (In Russian).

Dubnov, S. M., & Krasnyi-Admoni, G. Ia. (Eds.) (1919). *Materialy dlia istorii antievreiskikh pogromov v Rossii* [Materials for the history of anti-Jewish pogroms in Russia] (Vol. 1). Tip. "Kadima". (In Russian).

- Grinchenko, N. A. (2016). Knizhnye magaziny Sankt-Peterburga (1862–1917 gg.) [Book-stores of St. Petersburg (1862–1917)]. In N. G. Patrusheva (Ed.). *Knizhnoe delo v Rossii v XIX — nachale XX veka: Sbornik nauchnykh trudov* (Vol. 18, pp. 386–436). Rossiiskaia natsional'naia biblioteka. (In Russian).
- Gruzdev, I. (1948). *Gor'kii i ego vremia* [Gorky and his time] (2nd ed., Vol. 1). Sovetskii pisatel'. (In Russian).
- Il'iashenko, F. A. (2004). *Otets Ioann Kronshtadtskii v vospriiatii sovremennikov* [Перевод] (Abstract of Cand. Sci. (History) Dissertation, Lomonosov Moscow State University) (In Russian).
- Kizenko, N. (1995). *The making of a modern saint: Ioann of Kronstadt and the Russian people, 1855–1917*. Columbia Univ. Press.
- Kizenko, N. (2000). *A prodigal saint: Father John of Kronstadt and the Russian people*. Pennsylvania (Doctoral diss., Columbia University).
- Malkov, P. Iu. (2016). *Vvedenie v Liturgicheskoe Predanie: Tainstva Pravoslavnoi Tserkvi: Kurs lektsii* [Introduction to Liturgical Tradition: The Sacraments of the Orthodox Church: A course of lectures] (4th ed., rev. and enl.). Izdatel'stvo PSTGU. (In Russian).
- Odintsov, M. (2014). *Ioann Kronshtadtskii* [John of Kronstadt]. Molodaia gvardiia. (In Russian).
- Ornatskaia, T. I., et al. (Eds.) (2004). *Sviatoi pravednyi Ioann Kronshtadtskii. Vospominaniia samovidtsev* [St Righteous John of Kronstadt. Memoirs of self-witnesses]. Otchii dom. (In Russian).
- Spivak, M. L. (Ed.). *Literaturnoe nasledstvo* [Literary heritage], Vol. 107: *Zhurnal "Russkoe bogatstvo" N. K. Mikhailovskogo. Iz perepiski chlenov redaktsii, avtorov i sovremennikov. 1890–1903* [N. K. Mikhailovsky's journal *Russian Wealth*. From the correspondence of members of the editorial board, authors and contemporaries. 1890–1903], Book 1: 1890–1899, Book 2: 1900–1903. IMLI RAN. (In Russian).
- Sventsitskii, V., priest (1979). *Shest' chtenii o Tainstve pokaianiia v ego istorii (Protiv obshchei ispovedi)* [Six readings on the Sacrament of Penance in its history (Against general confession)]. In Z. Krakhmal'nikova (Ed.). *Nadezhda: Khristianskoe chtenie* (Vol. 2, pp. 105–178). Possev-Verlag (In Russian).
- Veniamin (Fedchenkov), Metropolitan (2000). *Otets Ioann Kronshtadtskii* [Father John of Kronstadt]. Palomnik. (In Russian).
- Zimina, N. P. (2010). *Ioannity* [Adepts of John of Kronshtadt]. In Patriarch ... Cyrill (Ed.). *Pravoslavnaia entsiklopediia* (Vol. 25, pp. 127–139). Tserkovno-nauchnyi tsentr "Pravoslavnaia enciklopediia". <https://www.pravenc.ru/text/578020.html>. (In Russian).

Информация об авторах

Information about the authors

Армен Варужанович Геворкян

кандидат филологических наук
старший научный сотрудник, отдел
«Литературное наследство», Институт
мировой литературы им. А. М. Горького
РАН

Россия, 121069, Москва, ул. Поварская,
д. 25а

✉ armenvar@mail.ru

Armen Varuzhanovich Gevorgyan
Cand. Sci. (Philology)

Senior Research Fellow, Department
“Literary Heritage”, A. M. Gorky
Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences
Russia, 121069, Moscow, Povarskaya
Str., 25a

✉ armenvar@mail.ru

Михаил Викторович Строганов

*доктор филологических наук
ведущий научный сотрудник, отдел
«Литературное наследие», Институт
мировой литературы им. А. М. Горького
РАН*

*Россия, 121069, Москва, ул. Поварская,
д. 25а*

✉ *mvstroganov@gmail.com*

Mikhail Viktorovich Stroganov

*Dr. Sci. (Philology)
Leading Researcher, Department
“Literary Heritage”, A. M. Gorky
Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences
Russia, 121069, Moscow, Povarskaya
Str., 25a*

✉ *mvstroganov@gmail.com*

В. Г. Басс

<https://orcid.org/0000-0003-4725-6356>
✉ bass@eu.spb.ru

Европейский университет в Санкт-Петербурге
(Россия, Санкт-Петербург)

ПАМЯТНИК НАУЧНОМУ ПОГРОМУ

Рецензия на: Молок Н. Давид Аркин: «идеолог космополитизма» в архитектуре / [Гос. ин-т искусствознания]. М.: Нов. лит. обозрение, 2023. 472 с.: ил. (Очерки визуальности).

Для цитирования: Басс В. Г. Памятник научному погрому // Шаги/Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 342–346. EDN: ZHTTOI.

Поступило 2 января 2025 г.; принято 25 марта 2025 г.

V. G. Bass

<https://orcid.org/0000-0003-4725-6356>
✉ bass@eu.spb.ru

European University at St. Petersburg
(Russia, Saint Petersburg)

A MONUMENT TO A SCIENTIFIC *POGROM*

A review of: Molok, N. (2023). *David Arkin: “Ideolog kosmopolitizma” v arkhitekture* [David Arkin: “An ideologist of cosmopolitanism” in architecture]. Novoe literaturnoe obozrenie. (In Russian).

To cite this review: Bass, V. G. (2025). A monument to a scientific *pogrom*. *Shagi / Steps*, 11(2), 342–346. EDN: ZHTTOI. (In Russian).

Received January 2, 2025; accepted March 25, 2025

Давид Ефимович Аркин — идеолог советской архитектуры 1930–1940-х годов, один из тех авторов, чьими глазами, через посредство чьих текстов и профессионалы, и публика, и, надо понимать, власть смотрели на зодчество современное и историческое. В тридцатые он оказывается в числе «моторов» или, точнее, официальных голосов «антиформалистической», антимодернистской кампании. В следующем же десятилетии сам попадает под каток борьбы с «космополитизмом и низкопоклонством перед Западом». Николай Молок тщательнейшим образом реконструирует жизненный путь и интеллектуальную биографию героя, эволюцию его текстов и изменение зафиксированных в них взглядов — неважно, добровольное или вынужденное, продиктованное соображениями профессионального и просто физического выживания.

Эта реконструкция приоткрывает перед читателем механизмы, скрытые за фасадом истории советской архитектуры, за поворотами в художественной политике, за трансформациями стилей и языков. Сообразно этим изменениям текст членится на главы, три из которых посвящены основным этапам и сюжетам биографии Аркина, а еще одна, третья по счету, представляет собой своего рода «вставную новеллу» (о ней — ниже). В книге немало вполне перворазрядных открытий — так, именно Аркин оказывается автором печально знаменитой «правдинской» статьи 1936 г. «Какофония в архитектуре». И кампания 1930-х против «формализма» в архитектуре, и «антикосмополитический» погром конца 1940-х документированы автором буквально по дням, от газетной статьи к статье. Уже одно это делает исследование Н. Ю. Молока ценнейшим приобретением для историков архитектуры, искусства, культуры, наконец, для историков «советского» в любых его ипостасях. В издании есть и обширное приложение, в котором опубликованы тексты самого Аркина, биографическая справка, исчерпывающая библиография его трудов, а также архивные документы — например, оправдательное письмо героя в адрес М. А. Суслова или материалы «суда чести» над Д. Е. Аркиным, А. В. Буниным и Н. П. Былинкиным, состоявшегося в 1947 г. Эти документы — чтение одновременно пугающее и завораживающее: на наших глазах умные и при других обстоятельствах, вероятно, недурные люди ломают жизни с увлечением своры из мандельштамовской «Четвертой прозы»: «Вдарь, Васенька, вдарь, а мы покуда чернявого придержим, а мы покуда вокруг попляшем». Впрочем, как в любом погроме, здесь есть свои энтузиасты (В. А. Шквариков, А. Г. Мордвинов или Д. Н. Чечулин) и прямые мародеры-выгодоприобретатели (А. И. Михайлов), а есть те, кто и на фоне творящегося ужаса пытается вести себя сдержанно и даже выгораживает официально назначенную жертву (скажем, Н. Я. Колли и И. В. Рыльский).

Но менее всего эта книга располагает к морализаторству и рассуждениям о том, как «из ядущего вышло ядомое». Это именно и в первую очередь образцовое искусствоведческое исследование. Тексты здесь сталкиваются с текстами, идеи с идеями. В этом отношении особую и вполне самостоятельную ценность представляет третья глава, посвященная но-

вому открытию французского зодчества эпохи Просвещения и Революции искусствоведением XX в. (а русскоязычного читателя с этой архитектурой знакомили как раз Игорь Грабарь в 1910-е и Давид Аркин в 1930-е годы). Этот сюжет занимает автора книги на протяжении десятилетий, и без публикаций Николая Молока «историографию вопроса» представить себе невозможно. Вероятно, обсуждение идей Эмиля Кауфмана, «переоткрывшего» французских визионеров — для Аркина в том числе — и включившего их в историю и в основание современной архитектуры, устроено несколько более подробно, чем анализ других сюжетов из интеллектуальной биографии героя книги. Да и рассказ этот выходит за горизонт жизненного пути последнего. Post Scriptum же к третьей главе, в котором говорится про статьи о Леду и Ле Корбюзье, написанные Аркиным для двух изданий Большой советской энциклопедии в 1930-х и начале 1950-х годов, наоборот, избыточно лаконичен — тональность этих текстов находится в некотором противоречии с архитектуроведческим мейнстримом, что, вероятно, требует отдельной рефлексии. Но историку архитектуры эти страницы доставят специальное наслаждение. И это именно тот ракурс, в котором отечественное зодчество, история и теория архитектуры выглядят как должно — как органическая часть мировых. Архитектура и наука интернациональны, тем отвратительнее и разрушительнее попытки (трагически успешные) конца 1940-х — начала 1950-х годов в приступе патристического самодовольства исключить их из мирового контекста. И жертвой их в числе прочих оказался Давид Аркин.

Книга Николая Молока — никоим образом не апология. Образ героя, который вырисовывается у читателя, равно притягателен и неприятен. Интеллектуал и проповедник, Аркин — человек сильных убеждений. Только они у него периодически меняются. Так бывает с людьми пишущими; поэта далеко заводит речь, особенно если он, как видно уже с первого текста, выбрал своей миссией пасти народы. В этом отношении естественно напрашивается параллель с Александром Бенуа, другим «пионером архитектурного эссеизма» («титул» этот, присвоенный Давиду Аркину Абрамом Эфросом, автор книги выносит в название первой главы). Бенуа еще в 1900-е мечтает о «министерстве» и говорит о желании «заведовать целым миром», Аркин в 1930-е пытается от лица политической власти (а как еще расценивать статьи в «Правде»?) учить архитекторов, как им надо и как не надо проектировать, что изучать, что любить, в общем, «что такое хорошо и что такое плохо» в архитектуре. Где у первого «министерство изящных искусств», «Мир искусства» и — по праву рождения — Академия художеств, у второго — «Архитектурная газета», «Архитектура СССР», Союз советских архитекторов и Академия архитектуры (характерно, что, как точно отмечает автор книги, именно последняя станет мишенью атак в антикосмополитическую кампанию). Для любителя социологических построений советское «поле архитектуры» 1920—1950-х годов — отличная лаборатория. Здесь борьба интеллигенции за власть, о которой говорит Беньямин в «Московском дневнике» (см., например: [Беньямин 2014: 117—118]), опосредована

профессиональными институтами, художественными теориями, проектной и строительной практикой, критикой. Тем более удивительно, кстати, что Аркин подписывает «Какофонию» криптонимом *Архитектор*. Он теоретик, историк, критик, идеолог — т. е. «writer» и «thinker», но по понятиям архитектурной корпорации никак не архитектор.

При всей фундаментальности и документальной надежности работа Н. Ю. Молока оставляет читателя наедине с немалым количеством вопросов — и это следует счесть скорее ее достоинством, приглашением к дискуссии, поскольку при демонстративной жесткости тоталитарного контроля и жестокости насилия советская система имела характер отчасти хаотический, и угадать связь причин и следствий применительно к конкретной жизни и судьбе вряд ли удастся. Аркин, официально и публично признанный в 1949 г. главным «космополитом» от архитектурной теории и критики, да еще и притянутый к «суду чести» двумя годами ранее за «антипатриотическую» публикацию в «The Architectural Review», пострадал по профессиональной и карьерной части, но все же уцелел, избежав трагической участи множества современников. Автор книги пишет: «Кампания по борьбе с космополитизмом закончилась для Аркина фактическим запретом на профессию. В апреле 1949 года его уволили из Академии архитектуры <...>. Правда, он оставался ученым секретарем Правления союза архитекторов, однако <...> функции Аркина были, скорее всего, номинальными. Кроме того, он лишился возможности публиковаться: <...> в 1949 году он не напечатал ни одной статьи, а в 1950–1951 годах — лишь три статьи в газете “Советское искусство”» (с. 248–249; в списке публикаций, правда, значится еще статья 1951 года в газете «Neues Deutschland», выпускавшейся в ГДР). Но в не менее, казалось бы, мрачном 1952 г. публикаций у Аркина уже оказывается шесть, вполне по его же «допогромной» норме 1940-х годов. То есть запрет на профессию — при очевидном трагизме и ненормальности происходящего — оказывается не тотальным. Неочевидным выглядит и другой тезис автора — что «с началом “борьбы с архитектурными излишествами” вернулся и Аркин — архитектурный критик» (с. 254). Из того же списка публикаций следует, что статьи Аркина-критика печатаются и в 1951 г., и в 1952-м, и в 1953-м, т. е. задолго до Всесоюзного совещания строителей 1954 г., от которого обычно отсчитывают официальный старт кампании по «борьбе с излишествами» (впрочем, историки советской архитектуры — достаточно вспомнить публикации О. В. Казаковой — давно показали, что и борьба эта шла начиная с 1930-х годов, и даже терминология, включая знаменитые *излишества*, не была изобретением «оттепельной» эпохи). Рецензент мог бы привести и другие примеры неочевидного, амбивалентного положения героя книги в эти годы: так, весной 1953 г. член-корреспондент Академии архитектуры СССР, профессор Д. Е. Аркин (титуты официальные, из стенограммы¹) по приглашению правления Ленинградского отделения Союза архитек-

¹ См.: Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга. Ф. 341. Оп. 1. Д. 348.

торов выступает перед зодчими Ленинграда. Тема доклада — «Новое в советской архитектуре». На дворе 17 апреля 1953 г.; только что выпустили из заключения «убийц в белых халатах», арестованных по «делу врачей». И при этом Аркин выглядит отнюдь не вчерашним опальным «космополитом», а вполне уважаемым столичным гостем, для ленинградских коллег он очевидным образом представляет авторитетную, «московскую» точку зрения.

Это исследование требует медленного чтения. При этом некоторые утверждения автора представляются небесспорными — например, тезис о том, что в первой половине 1930-х годов (речь идет про 1934 г.) «идея “конкурсной архитектуры” в СССР сходилась на нет» (с. 113), — достаточно посмотреть на проектную практику этого времени и последующих десятилетий, причем не только московскую. А когда Аркин критикует «обилие лишенных какого бы то ни было архитектурного лица проектов и построек» (с. 65) в дискуссии о «творческих задачах советской архитектуры и проблеме архитектурного наследия», речь, думается, идет не о фасаде как «лице» здания, как это можно заключить из предшествующих цитат, — а именно об отсутствии у зданий «архитектурной физиономии» (специальной выразительности, своеобразия, того, что раньше обозначали словом харáктерность). Но, разумеется, подобные вопросы никак не умаляют огромной и превосходной работы Николая Молока. Эта книга определенно должна занять место в списках литературы, обязательной для чтения и обсуждения. Поскольку и историкам искусства, и архитекторам опыт их «старших коллег» из поколения Аркина может оказаться весьма полезным.

Литература

Беньямин 2014 — Беньямин В. Московский дневник: [1926–1927] / [Пер. с нем. С. Ромашко]. М.: Ад Маргинем Пресс, 2014.

References

Benjamin, W. (1980). *Moskauer Tagebuch*. Suhrkamp.

Информация об авторе

Вадим Григорьевич Басс
кандидат искусствоведения
доцент, Школа искусств
и культурного наследия, Европейский
университет в Санкт-Петербурге
Россия, 191187, Санкт-Петербург,
Гагаринская ул., д. 6/1А
✉ bass@eu.spb.ru

Information about the author

Vadim Grigor'evich Bass
Cand. Sci. (Art Studies)
Associate Professor, School of Arts and
Cultural Heritage, European University
at St. Petersburg
Russia, 191187, Saint Petersburg,
Gagarinskaya ul., 6/1A
✉ bass@eu.spb.ru

А. А. Плешков

<https://orcid.org/0000-0003-1327-568X>

✉ aleksei.pleshkov@ulb.be

✉ sheginoid@gmail.com

Брюссельский свободный университет
(Université libre de Bruxelles) (Бельгия, Брюссель)

ИСТОРИЧЕСКАЯ АРЕТОЛОГИЯ НАУКИ: ХЕРМАН ПОЛ О НАУЧНЫХ ДОБРОДЕТЕЛЯХ И ЦЕННОСТНЫХ ГОРИЗОНТАХ ИСТОРИКОВ ОТ АНТИЧНОСТИ ДО НАШИХ ДНЕЙ

Рецензия на: Paul H. *Historians' virtues: From Antiquity to the twenty-first century*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2022. (Cambridge Elements: Historical Theory and Practice). 66 pp. <https://doi.org/10.1017/9781108993067>.

Для цитирования: Плешков А. А. Историческая аретология науки: Херман Пол о научных добродетелях и ценностных горизонтах историков от античности до наших дней // Шаги / Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 347–364. EDN: ZNGCCY.

Поступило 7 августа 2024 г.; принято 2 мая 2025 г.

Shagi / Steps. Vol. 11. No. 2. 2025
Book Reviews

A. A. Pleshkov

<https://orcid.org/0000-0003-1327-568X>

✉ aleksei.pleshkov@ulb.be

✉ sheginoid@gmail.com

Free University of Brussels (ULB) (Belgium, Brussels)

HISTORICAL ARETOLOGY OF SCIENCE: HERMAN PAUL ON SCHOLARLY VIRTUES AND VALUE HORIZONS OF HISTORIANS FROM ANTIQUITY TO THE PRESENT DAY

A review of: Paul, H. (2022). *Historians' virtues: From Antiquity to the twenty-first century*. Cambridge Univ. Press. 66 pp. <https://doi.org/10.1017/9781108993067>.

To cite this review: Pleshkov, A. A. (2025). Historical aretology of science: Herman Paul on scholarly virtues and value horizons of historians from Antiquity to the present day. *Shagi / Steps*, 11(2), 347–364. EDN: ZNGCCY. (In Russian).

Received August 4, 2024; accepted May 2, 2025

Рецензируемая книга Хермана Пола «Добродетели историков: от античности до XXI в.», вышедшая в серии «Основы исторической теории и практики» авторитетного издательства Кембриджского университета, представляет собой интеллектуально щедрое и одновременно компактное, доступное для широкой аудитории и вместе с тем стимулирующее к профессиональному размышлению введение в изучение научных добродетелей. Эта исследовательская область — я предлагаю называть ее исторической аретологией науки¹ — стремительно развивается с начала XXI в., вписываясь в контекст ревизионистской историографии науки. Херман Пол, нидерландский специалист по историографии и по интеллектуальной истории XIX в., может быть назван одним из отцов-основателей направления, а его вклад в развитие исторической аретологии представляется наиболее систематическим и значительным. В своих статьях и книгах последних 10–15 лет², а также в реализованных на базе Лейденского университета проектах³ Пол испытывает эвристический потенциал теории добродетели применительно к истории гуманитарной науки, а также обустраивает общую теоретическую рамку своего проекта с помощью понятий научных (scholarly) добродетелей (virtues), пороков (vices), научной самости (scholarly persona).

В центре внимания книги — понятие добродетелей историков. Концептуально Пол понимает добродетель в аристотелевском неморализаторском смысле: как рефлексивную и устойчивую черту характера, позволяющую ее носителю чувствовать себя и действовать хорошо, правильно. Правильность в этом контексте отсылает не столько к моральному содер-

¹ Использование термина *историческая аретология науки* прежде всего позволяет не смешивать проект исторического изучения научных добродетелей с эпистемологией добродетелей (virtue epistemology) — одним из важнейших направлений развития аналитической эпистемологии последних десятилетий [Касавин 2019]. Несмотря на общий интерес к добродетелям в процессе познания, эти два направления имеют не так много общего: если первое интересуется «научными добродетелями» в контексте появления и развития институционализированных форм знания (научных школ, дисциплин, образовательных и научных институций), то второе — «эпистемические добродетели», обеспечивающие достижение конкретных эпистемических целей (познание, понимание, объяснение и пр.). Кроме того, два эти направления демонстрируют показательную незаинтересованность друг в друге. Так, в «Объективности» Лорейн Дастон и Питера Галисона [Дастон, Галисон 2018] — одной из первых и наиболее влиятельных работ по исторической аретологии науки — «классики» эпистемологии добродетелей не упоминаются, несмотря на то что авторы описывают свой предмет как «эпистемические», а не «научные» добродетели. Но и эпистемологов добродетелей мало интересуют наработки исторического изучения добродетелей. Так, в статье «Эпистемология добродетелей» Стэнфордской философской энциклопедии нет ссылок ни на работы по объективности Дастон и Галисона, ни на более новые работы, выполненные в рамках этого направления [Turri et al. 2021]. Этот разрыв, во многом обусловленный дисциплинарным шовинизмом историков и философов, с недавних пор предметно обсуждается и критикуется (см., например: [Verburgt 2023]). В любом случае возможный синтез требует внимательного аналитического разграничения исходных проектов.

² См. полный список работ Пола (URL: <https://www.universiteitleiden.nl/en/staffmembers/herman-paul/publications#tab-4>).

³ См. сайт текущего проекта «Ученые пороки: история longue durée» (Scholarly Vices: A Longue Durée History) (URL: <https://www.virtuesandvices.nl/>).

жанию, сколько к успешности поступка, к достижению предполагаемых целей действия, так же как и греческое *ἄρετή* в исходном смысле предполагает добротность, слаженность, годность чего-либо, выраженные в успешном выполнении своей функции [Гайденок и др. 2008: 145–148]. Научные добродетели, как отмечает Пол, отличаются и от технических навыков, например знания иностранных языков, и от когнитивных способностей, например хорошей памяти (р. 3; ср. [Paul 2014]). Историк античности может сменить исследовательскую область и продолжить работу, не используя знания древнегреческого; со временем его память может ухудшиться, но от этого он не перестает быть исследователем. Обладать добродетелью — значит быть определенным образом, или, как пишет Пол в контексте истории историографии, «Честность, аккуратность, добросовестность и тому подобное являются чертами характера, потому что они описывают характерные для историков способы думать, говорить, учить или писать. Эти качества не случайны, а устойчивы, они укоренены в личности их обладателей до такой степени, что становятся почти второй природой» (р. 3; разрядка моя).

Хотя добродетели составляют устойчивое ядро самости ученого⁴, они не рассматриваются в духе лавджоевских аисторических идей-единиц: добродетели возникают, изменяются и исчезают. Разное видение целей исторического исследования, например легитимация позиций правящей элиты или описание прошлого «как оно было на самом деле», а также бытование практик производства исторического знания, таких как исследовательский семинар или написание монографии, задают контекст, в котором культивируются разные констелляции добродетелей (р. 15). Тем не менее Пол не стремится к абсолютной релятивизации добродетелей историков и предлагает рассматривать их в едином горизонте, используя метод «серийной контекстуализации» (р. 6). Этот метод, предложенный Дэвидом Армитиджем, предполагает «реконструкцию последовательности различных контекстов, в которых идентифицируемые агенты стратегически использовали существующие языки для достижения определенных целей, таких как легитимация и делегитимация, убеждение и разубеждение, достижение консенсуса и радикальные инновации» [Armitage 2012: 498].

Метод серийной контекстуализации позволяет Полу работать с категориально разным пониманием добродетели. Во-первых, речь может идти об эксплицитных высказываниях о добродетели в текстах историков, прежде всего XVIII–XIX вв., таких как Эдвард Гиббон или Теодор Момзен. Во-вторых, об имплицитных описаниях добродетелей, скрывающихся за «качествами» или «научным темпераментом» автора, «ментальными привычками» или «складом ума» исследователя. Отсутствие специфической риторики добродетели для описания работы историков характерно для античности, где слова *ἄρετή* или *virtus* обычно «заняты» для описания государственных деятелей или воинов, так же как и

⁴ Помимо статей Пола, посвященных «scholarly persona» и обсуждения «scientific self» в упомянутой «Объективности» Дастон и Галисона, см. также: [Daston, Sibum 2003].

для первой половины XX в., когда слово «добродетель», по остроумному замечанию Поля Валери, умерло (р. 43). Наконец, в-третьих, добродетель используется как аналитический инструмент, с помощью которого обсуждаются характерные паттерны исследовательской работы конкретных авторов или даже «моральная экономия» (*moral economy*) исторической науки определенных периодов. Такое троякое понимание добродетелей можно проиллюстрировать на материале рецензий в советской исторической периодике 1930–1950-х годов: высказывания наподобие «ученый-большевик призван оценивать объективно» подразумевают достаточно строгое следование марксистско-ленинской ортодоксии, что, в свою очередь, говорит о принципиальном значении лояльности [Матвеев 2020]. Таким образом, зазор между декларируемой ценностью (объективность), ее понятийным содержанием (следование ортодоксии) и культивируемой добродетелью (лояльность) может быть весьма значительным, следовательно, расширительное понимание добродетели создает очевидную теоретическую трудность.

Это замечает и сам Пол, когда пишет о необходимости отграничения своего проекта как от истории понятий (*Begriffsgeschichte*), так и от историографии научных идеалов (с некоторыми оговорками — *Ideengeschichte*) (р. 7). Тем не менее это разграничение он готов игнорировать, отмечая в частности, что «немногие ученые в этой области пытаются провести четкие терминологические различия <...> историки историографии обычно предпочитают сохранять свои категории гибкими и адаптируемыми к различным историческим условиям» (р. 3–4). Очевидно, что цель книги Пола — сохранить как можно больше возможных «точек входа» в историческую аретологию для исследователей разных эпох и интеллектуальных культур. Однако, на мой взгляд, книга демонстрирует, что теоретическая гибкость как добродетель может быть истолкована и как порок теоретической неразборчивости, угрожающий всему предприятию исторического изучения научных добродетелей.

Эта проблема отчетливо проявляется в первых двух главах книги, «Характеристика: почему важны добродетели» и «Какие добродетели? Какие цели? Почему историки расходятся во мнениях?», где Пол обсуждает добродетели древнегреческих и древнеримских историков, китайскую историографию имперского периода, наконец, средневековую церковную историю. Так, основная часть книги начинается с рассмотрения идеализированных представлений античных авторов о необходимых качествах историка (Лукиан, Фукидид), а также анализа критики их «коллег» за наличие исследовательских пороков (Полибий vs Тимей, Плутарх vs Геродот). Пол реконструирует следующий список характерных для античной историографии добродетелей: смелость, правдивость, непредвзятость, прямолинейность, лояльность (р. 9)⁵.

⁵ Пол ссылается на работу Александра Мейса [Meeus 2020], предложившего наиболее детализированный список добродетелей античной историографии: беспристрастность, правдивость, зеркальность (*mimesis* / *mirroring reality* — т. е. способность выстраивать нарратив, максимально придерживаясь фактуры, но, в отличие от более знакомой «объективности», не требующей исключения субъектности автора), точность, пытливость или любопытство, скрупулезность, трудолюбие, осторожность и логичность в рассуждении, опытность, приверженность традиции.

Тем не менее подход Пола здесь соответствует двум направлениям интеллектуальной истории, от которых он во введении пытается отграничить свой проект, — историографии научных идеалов и истории понятий. Следуя за древними авторами в их описании вожеленных добродетелей и обличаемых пороков, Пол получает ценностный горизонт античной историографии, который лишь отчасти «заземляется», т. е. возвращается из царства ценностей в реальность работы историка, с помощью характерных методов истории понятий⁶.

Зазор между декларируемыми ценностями и практикуемыми добродетелями можно проиллюстрировать критикой Геродота Плутархом. Так, в сочинении «О злокозненности Геродота» Плутарх обличает «личную злобу и нерасположение», «клевету», неразборчивость Геродота (865b; 868c) (здесь и далее цит. по: [Аристотель 1983]). Соответственно, можно обоснованно предположить, что желаемыми добродетелями для Плутарха оказываются непредвзятость, правдивость, аккуратность, что вполне соответствует упомянутому списку добродетелей античной историографии. Чтобы связать декларируемые ценности и добродетели исследуемого автора, Пол ссылается на распространенное античное убеждение, что «речь — зеркало ума» (*oratio speculum mentis*), в данном контексте подразумевая, что текст отражает ум или характер его автора (р. 8, 9, 14). С одной стороны, этот принцип заложен в самом основании исторической аретологии, ведь, как справедливо замечает Пол в заключении своей книги, «...если добродетели — это черты характера, то они проявляются во всем, что делают историки» (р. 53). Но, с другой стороны, это не означает, что слова о добродетели равнозначны делам историков. Текст отражает характер автора, потому что автор не просто использует те или иные слова, но «совершает действия при помощи слов» (см.: [Austin 1962])⁷.

Очевидно, что в труде «О злокозненности Геродота» Плутарх культивирует добродетели, ускользающие от историко-понятийного анализа и историографии научных идеалов: острословие, соревновательность, избирательное чтение, так или иначе подчиненные его представлениям о политической лояльности. Подобная констелляция добродетелей выглядит странной для историков позднейших эпох. Неслучайно аутентичность текста неоднократно оспаривалась, в том числе из-за уверенности, что Плутарх был «добрым и беззлобным мыслителем, неспособным на столь враждебную критику» [Hershbell 1993: 143]. Тем не менее, если цель античных историков — борьба с уничтожающим память временем [Momigliano 1966], а главная награда — неувядающая слава, для обычных людей связанная с

⁶ Синхронный анализ дополняется диахронным, семасиологический — ономасиологическим, вполне в духе историографической истории понятий Козеллека [Koselleck 1989; Бедерек 2010].

⁷ Здесь проявляется сходство исторической аретологии с еще одним проектом истории понятий — проектом Квентина Скиннера. Перформативное измерение языка и теория речевых актов играет важную роль в его теоретико-методологической программе (см., например: [Скиннер 2018] и другие статьи сборника, в котором опубликована данная статья).

политической принадлежностью [Bakker 2002], то указанные «агональные» добродетели перестают выглядеть странными. Для позднейших историков текст Плутарха сохраняет значение во многом благодаря его добродетелям пытливости, любопытства, скрупулезности, трудолюбия⁸. Но этот список будет неполным для понимания «научной самости» Плутарха, активно вовлеченного в борьбу между разными типами мудрости.

Собственно, расхождение исторической аретологии науки с историко-понятийно информированной историографией научных идеалов связано не только с важностью методического разграничения «слов и дел», но и с институциональным контекстом. Пол отмечает, что изучает добродетели прежде всего как дискурс (р. 6), но сами по себе тексты — это еще не дискурс: они должны быть вписаны в релевантные устойчивые практики и / или институциональный контекст. Приводимые Полом кейсы из китайской историографии и средневековой церковной истории демонстрируют, что вписывание текста даже в жанровый контекст (а жанр работает именно как институт, задавая «горизонт ожидания» для читателей и «модель письма» для авторов [Todorov 1976: 163]) значительно уточняют аретологическое исследование. Так, ценностные горизонты историографического подхода Сыма Цяня и одного из наиболее влиятельных и известных его критиков, Бань Гу, в целом совпадают: приверженность традиции и следование Конфуцию, внимательность к деталям и трудолюбие. Тем не менее, «в отличие от крайне синкретичных и личных интерпретаций Сыма Цяня, которые способствовали его открытому одобрению политики невмешательства первых ханьских правителей и его скрытой критике авторитаризма императора У-ди, Бань Гу преследовал одну первостепенную цель: легитимировать положение династии Хань в истории» (р. 17). Соответственно, «истории» двух авторов принадлежат разным жанрам, и, хотя эти историки эксплицитно разделяют ключевые историографические ценности, практикуемые ими добродетели принципиально различаются. И наоборот, безусловная политическая лояльность Бань Гу как системообразующая добродетель порождает иной жанр исторического текста [Ng, Wang 2005: 67–76], чем констелляция добродетелей «аналитического энциклопедизма», характерная для Сыма Цяня (53–67). Общая институциональная рамка придворной истории позволяет сравнивать эти добродетели. Связать эти констелляции с характерными добродетелями античной или нововременной историографии уже намного сложнее: до-

⁸ Ср. высказывания об этой работе Фридриха Генриха Якоби: «...благородно-романтические фразы и полное непонимание задач политической истории вызывали бы в нас только чувство досады, если бы это сочинение не сохранило столько ценного материала, заимствованного из более древней полемики <...> Плутарх сознательно проповедует крайнее извращение фактов in majore patriae gloriam» — или Луи Виктора Амеде Оветта: «Тенденция и идея этого произведения: все прекрасно в истории великой победоносной борьбы греков против персов. Наследием великих предков являются только великие подвиги благородства <...> Тем не менее, сочинение Плутарха содержит рассуждения и факты, имеющие значительную ценность сами по себе и заслуживающие того, чтобы к ним отнеслись со вниманием, чем бы ни было вызвано их появление в труде Плутарха» (цит. по: [Лурье 1947: 154–155]).

бродетели не просто проявлялись в разных жанрах исторического письма, но и культивировались в несопоставимых институциональных контекстах производства знания.

Пол и сам чувствует эту проблему. В следующей, третьей главе книги — «Дискурс встречается с практикой: добродетели как критерий качества деятельности» — автор обращает внимание на зазор между декларируемыми ценностями и практикуемыми добродетелями: «До сих пор мы видели, как историки используют категории добродетели и порока в основном для артикуляции историографических идеалов <...> эти суждения отражали взгляды историков на то, что историки должны делать *в идеале* (здесь и далее — курсив оригинала. — А. П.), а не то, как они *в действительности* ведут себя при изучении прошлого. Это поднимает вопрос о том, как язык добродетели историков относится к каждодневным реальностям собирания источников, составления заметок или преподавания в классе» (р. 24). Пол видит возможность подобного изучения через анализ текстов и авторских заметок с целью выявления устойчивых черт характера авторов. Очевидно, это непростая задача: «Хотя у нас нет недостатка в источниках, информирующих нас о *языке* добродетелей историков, эти источники не предлагают прозрачного видения того, как историки *практикуют* добродетели» (р. 23).

Рассматриваемый в третьей главе кейс французского историка и эрудита Луи-Себастьяна ле Нэн де Тиллемона лучше иллюстрирует именно эту сложность, а не переход от исследования историографических идеалов к добродетелям. Большую часть главы Пол продолжает заниматься аксиологией исторического исследования. Анализируя фронтиспис книги Жана Мабильона, к кругу которого принадлежал Тиллемон (р. 25–27), посмертно опубликованный текст самого Тиллемона «Качества, необходимые историку, пишущему жития святых» (р. 29–30), а также биографию Тиллемона, написанную его учеником и коллегой Мишелем Тронше (р. 30), Пол реконструирует идеализированный образ историка XVII в. Так, историк в большей степени — это добросовестный исследователь, трудолюбиво штудирующий древние тома и свитки, а не остроумный писатель, развлекающий широкую публику. Сам Тиллемон пишет о ключевом значении скромности и смирения (*humilité*) для историка, при этом Пол замечает, что эта категория в рассматриваемый период характеризует прежде всего отношение человека к Богу, соответственно, смирение чаще всего невидимо внешнему наблюдателю. Тем не менее Тронше подтверждает, что для патрона было характерно «сердечное смирение», ведь Тиллемон открыто предостерегал историка от тщеславия, он подписал первый том «Истории» лишь инициалами и отказался читать хвалебную рецензию на свою работу (хотя сам Пол замечает, что биография Тронше написана в жанре агиографии, где «научная святость» Тиллемона изображается пропорциональной предмету его исследований). Таким образом, для Тиллемона ключевыми ценностями исторического труда оказываются исследовательская добросовестность, внимательное отношение к фак-

там, критичность и смиренность. Но говорит ли это что-то о его добродетелях? Пол признает, что весь этот материал — не проблеск реальных практик, дела историка, скрытого за текстами и словами историка, но именно представления об идеализированном образе историка и ценностном горизонте исследовательской деятельности (р. 30).

Анализ «Мемуаров о церковной истории» Тиллемона позволяет Полу сделать вывод, что внимательность, аккуратность и трудолюбие являются не только ценностью, но и добродетелями автора: он обстоятельно проговаривает вопросы об атрибуции исследуемых текстов, стремится подтвердить свои тезисы обращением к другим источникам, тщательно сопровождает цитаты ссылками с номерами томов и страниц. При этом, как отмечает Пол, беспристрастность не является добродетелью Тиллемона, так же как не является его сильным качеством и умение выстраивать нарратив. Например, Тиллемон называет Ария «орудием дьявола», используемым для ослабления Церкви Христовой, а еще имеет привычку приводить обширные цитаты из источников, не пытаясь встроить их в собственное повествование (р. 28). Обращение к исследовательским заметкам Тиллемона, хранящимся в Национальной библиотеке Франции, демонстрирует колоссальный объем чтения, стоящий за трудами Тиллемона, что свидетельствует о стремлении историка оставаться как можно ближе к своим источникам, его трудолюбию, аккуратности, внимательности⁹. Стоит признать, что полученный результат выглядит скромным: *close reading* текстов, включая трудоемкую работу с заметками Тиллемона, позволяет сделать вывод о важности для историка XVII в. упомянутых добродетелей.

Только после этого Пол предлагает обратиться не просто к авторским текстам, из которых можно «вытащить» либо крупницы практикуемых добродетелей, либо декларируемые ценности, но к тому, что он удачно называет контактными зонами (р. 8, 25, 30, 53) дискурса и практики историков. Прежде всего к этим контактными зонам относятся оценочные жанры академического письма: книжные рецензии, рекомендательные письма. Но этот список может быть расширен: исследовательские семинары (пусть доступ к этой практике возможен только через тексты), учебники и пособия по методам исторического исследования, современные практики *peer review*, наконец, кодексы корпоративной этики исторических ассоциаций. Контактные зоны, как уточняет Пол, — это «пространства, где язык добродетели встречается с повседневной реальностью историков, читающих источники, выдвигающих аргументы и выстраивающих сюжетные линии» (р. 30). Только здесь, строго говоря, Пол начинает свою историческую аретологию науки.

⁹ Эдвард Гиббон остроумно охарактеризовал Тиллемона следующим образом: «терпеливый и твердо ступающий альпийский мул», способный оказать помощь «на скользких тропках» истории более литературно одаренным авторам (р. 28). Кажется, что остроумие — одна из самых живучих добродетелей историков.

Пол следует проверенным для исторической аретологии путем и обращается к рассмотрению книжных рецензий¹⁰. Фокус все еще остается на конкретном авторе — Тиллемоне, но работа автора становится более «дальней»¹¹. Анализируя рецензии на разные тома «Мемуаров» с 1690 по 1738 г., Пол демонстрирует, как в конкретной практике научного рецензирования тематизируются и закрепляются исследовательские добродетели. Конstellляция добродетелей точности (внимательность, аккуратность, скрупулезность) обретает здесь конкретное содержание: рецензенты хвалят Тиллемона за то, как он взвешивает и анализирует порой противоречивые источники, предельно аккуратно разграничивает оригинальные тексты от более поздних интерполяций, а достоверные свидетельства — от необоснованных рассказов. Здесь же становится видно, как добродетель «смирения», вопреки историко-понятийной особости французского *humilité*, гармонично вписывается в указанную конstellляцию добродетелей: рецензенты замечают, что смирение Тиллемона обнаруживается, страница за страницей, в его сдержанности в вопросах датировок и осторожности в выводах при отсутствии убедительных доказательств (р. 31).

Пол, тем не менее, замечает: мы не можем говорить о том, что Тиллемон действительно обладал этими добродетелями, но лишь о том, что рецензенты воспринимали его как обладающего ими (р. 31–32). Но именно здесь, на мой взгляд, и проявляется разница между историографией научных идеалов и исторической аретологией: первая ищет возможности вытащить «сердечное смирение» из программного текста или агиографии, вторая работает с тем, что оказывается видимым в конкретной практике. Добродетель, следуя (нео)аристотелианской традиции, всегда работает на двух уровнях, внутреннем и внешнем: она определяет самость агента и является устойчивой чертой характера, но всегда проявляется вовне, оказывается видимой в поступках. Цель учения о добродетели, как замечает Аристотель, — «не знание, а поступки» (*EN* I.1095a): можно блестяще изучить гитарные партии, не выходя из своей комнаты, но виртуозным гитаристом нас делает не знание и не только совершенное исполнение, но и публичная демонстрация этого умения, а также признание мастерства слушателями.

Эта практичность исторической аретологии отчетливо проявляется в следующей, четвертой главе, в которой Пол обращается к еще одной важной для исторической аретологии практике — исследовательскому семи-

¹⁰ См., например: [Pleshkov, Surman 2021] и статьи, опубликованные в той же рубрике соответствующего журнала, а также [Ten Hagen 2022].

¹¹ «Дальний» здесь предполагает дистанцию от представлений о научных добродетелях самого исследуемого автора. Эта дистанция обретается благодаря взгляду другого, рецензента, на «дело» исследуемого автора и необходимые для реализации этого «дела» качества. Пол анализирует совсем небольшой корпус рецензий, и в этом смысле «дальность» его подхода несоизмерима с «дальним чтением» (*distant reading*) Франко Моретти [2016]. Однако перспективы цифровых гуманитарных наук для исторической аретологии представляются многообещающими.

нару¹². Он сосредотачивается на обсуждении домашних семинаров Георга Вайца — ученика Леопольда фон Ранке и одного из крупных академических историков своего времени. Реконструировать эту практику Полу помогают воспоминания участников семинара, письма самого Вайца, описывающие его видение ценностного горизонта исторической науки, исследования по немецкой интеллектуальной культуре XIX в. Это хорошо иллюстрирует, как историческая аретология выходит за границы текста и жанра с целью «получения доступа» к практике.

Унаследованные от своего учителя Ранке и эксплицитно прославляемые Вайцем ценности «критичности, точности, проницательности» обращались в добродетели на еженедельных «упражнениях» (Übungen) — неформальных семинарах, попасть на которые можно было только по личному приглашению учителя, где студенты вместе читали источники и представляли свои собственные исследования. Здесь под присмотром и по примеру Вайца (р. 35)¹³ культивировались точность, остроумность, аккуратность, внимательность, выдержка, строгость — добродетели, во многом определившие профессионализацию и институционализацию исторической науки в Германии. Несмотря на то что эта констелляция добродетелей критиковалась за «однобокость» — она не способствовала ни обращению историков к широкой публике, ни развитию изобретательности или патриотизма, — она стала необходимой для входа в профессию (р. 34). Трансформация «камерной» практики Übungen в регулярный исследовательский семинар, пусть и с неизбежными потерями при масштабировании, обеспечила повсеместное, вместе с ростом популярности исследовательской модели университета, распространение указанных добродетелей в гуманитарных науках.

«Теоретическая гибкость» Пола затемняет тот факт, что усиление институциональной оптики идет на пользу исторической аретологии. Каспер Рисбьерг Эскильдсе, на работу которого в этой главе Пол опирается, имплицитно противопоставляет институционализированную практику семинара и специфический этос преподавания, т. е. устойчивые структуры организации знания — добродетелям [Eskildsen 2021: 40]. Но этого противоречия как раз нет: добродетель культивируется в практиках, а потому институциональное закрепление лучших практик способствует и закреплению определенных констелляций добродетелей. Анализ устойчивых исследовательских практик в горизонте общего институциональ-

¹² Еще в статье 1999 г. Лорейн Дастон обратила внимание на ключевую роль исследовательского семинара в формировании научных добродетелей, характерных для этоса немецкой академии XIX в. [Дастон 2015]. См. также: [Eskildsen 2021].

¹³ В этом контексте Пол упоминает об экземплиаристской теории добродетели Линды Загзебски [Zagzebski 2017]. Эта теория предполагает, что добродетели закрепляются через подражание, повторение за образцом, который опознается как таковой через эмоцию восхищения. Линда Загзебски — классик философской эпистемологии добродетелей, и это редкий случай, когда эпистемолог добродетелей вызывает осмысленный интерес к работе по исторической аретологии. Тем не менее именно эта книга Загзебски посвящена общей теории морали, а не эпистемологии.

ного дизайна науки, таким образом, оказывается центральным элементом историко-аретологического исследования.

Еще один сюжет, интересующий Пола в этой главе, — феномен исключения (или дискриминации) внутри исторической науки XIX в. Так, он замечает, что множество немецких ученых этого периода рассматривали добродетель не столько как приобретаемую внутри практики устойчивую черту характера, сколько как производное от *Anlage* (склонность, предрасположенность) или *Begabung* (талант, способность) (р. 37). Такая «натурализация» добродетели объясняет исключение из исторической науки определенных групп: женщин, потому что они «по природе» неусидчивы; католиков, потому что они «естественным образом» подчиняются папе римскому; чернокожим, потому что они «по своей сути» второсортные граждане. Например, исключение женщин из академии легитимировалось распространенным предрассудком об их неспособности культивировать в себе «мужские» добродетели критики, точности и проницательности. Но если добродетель — это именно вторая натура, как замечает Пол еще во введении (р. 3), то культивируемые в практике качества, позволяющие достигать цели этой практики, не бывают «мужскими» или «женскими».

Это еще один важный пример зазора между ценностями и добродетелями: сексизм, расизм или религиозная нетерпимость как ценностные установки вовсе не мешают историкам XIX в. культивировать исследовательские добродетели точности, аккуратности и внимательности. Но это также и убедительный контраргумент против тезиса о единстве добродетелей, согласно которому обладание одной добродетелью предполагает обладание и другими [Cooper 1998]. Научные добродетели, культивируемые в научных практиках, вполне могут уживаться с устойчивыми чертами характера, закрепляемыми в других практиках, бытовых. У Лорейн Дастон можно найти показательный пример такого «сожительства добродетелей». Великий немецкий физик Герман Людвиг Фердинанд Гельмгольц (1821–1894), воспитанный все той же системой научных семинаров немецкого университета, так описывает свое решение вновь жениться после смерти первой супруги: «Надо признаться, я с трудом мог представить себя, вдовца с двумя детьми и уже немолодого, в роли жениха намного более молодой дамы. Но зимой стало ясно, что моя теща, несмотря на свою энергию и выносливость, не сможет долго заботиться о хозяйстве и детях <...> Свадьба состоится на Троицу» (цит. по: [Дастон 2015: 122]). Связанные с сексизмом устойчивые черты характера вырабатываются в практиках ухода за детьми или работы по дому, но не являются производными от «эксклюзивности» научного семинара. Неудивительно, что как только женщины допускаются на семинары или чернокожие — в лекционные залы, довольно быстро становится ясно, что ничто не мешает им культивировать традиционно «мужские» или «белые» исследовательские добродетели. Конкретная практика и общий институциональный дизайн как «среда» добродетели позволяют в дальнейшем изменять и уточнять

ценностные установки. Уже в середине XX в., как замечает Пол, «педагогические теоретики начали переопределять добродетели «из наследственных, эволюционно обусловленных склонностей» в “культивируемые научные привычки”, приобретаемые учащимися в школе» (р. 43).

Последняя, пятая глава книги — «Что случилось с добродетелью? Премственность и разрыв» — посвящена научным добродетелям историков в XX и XXI вв. Эта глава, на мой взгляд, представляет наибольший интерес для понимания всего проекта исторической аретологии науки. Пол обращается к учебникам и введениям по методам исторического исследования, к кодексам корпоративной этики исторических ассоциаций и вновь — к книжным рецензиям. Несмотря на выраженную конкретику этого материала, его чтение оказывается наиболее «дальним»: здесь Пола интересуют не добродетели или ценностные ориентиры конкретных великих историков, но те устойчивые черты характера, которые вырабатываются внутри институциональной организации современной исторической науки. Эти черты характера могут получать разные названия: «ментальная привычка», «склад ума», «научный темперамент», но историко-понятийный подход как раз помогает прийти к общему знаменателю «добродетели». Пол на основе анализа контактных зон выявляет, как в течение XX в. констелляция «добродетелей ограничения» (характерные для XIX в. объективность, сдержанность, точность и т. д.) замещается констелляцией «добродетелей прозрачности» (самоосознанность, честность, открытость, дружелюбие и т. д.).

Это изменение, что интересно, во многом обусловлено недостаточной практичностью или сложностью реализации «добродетелей ограничения». Историки подвержены воздействию предрассудков и эмоций так же, как и другие люди; хороший исследователь осознает их и открыто предупреждает о них коллег и читателей. «Беспристрастность — это мечта, а честность — долг. Мы не можем быть беспристрастны, но мы можем быть интеллектуально честными», — пишут Жак Барзен и Генри Графф в своем пережившем шесть изданий введении в историческую профессию (р. 47). Эта цитата, появившаяся в издании 1977 г., не выражает частное мнение влиятельных историков Барзена и Графа, но подытоживает работу Пола с большим корпусом текстов, от «Исторического исследования» (1911) Джона Мартина Винсента до «Принстонского руководства по историческому исследованию» (2021) Закари М. Шраг. Этот же вывод подтверждает и анализ кодексов корпоративной этики Американской исторической ассоциации (American Historical Association)¹⁴: «Вместо того чтобы сокрушаться о том, что историки — это люди с убеждениями и эмоциями, кодекс был призван создать академическую среду, в которой могло бы процветать разнообразие как в интеллектуальном, так и в социальном плане <...>. Новые добродетели (такие как честность и товарищество) вытесняли старые (такие как скромность и лояльность)» (р. 49). Хотя Пол не обращает на это специального внимания, здесь он работает не просто

¹⁴ Пол анализирует несколько редакций этого кодекса 1970–1990-х годов.

с текстами, а с практикой строительства сообщества, столь важной в контексте культивирования желаемых научных добродетелей, констелляции добродетелей.

Работа Пола с понятием *констелляция добродетелей* представляется важной и эвристически продуктивной, наряду с его тематизацией контактных зон. Уже у Аристотеля мы видим затруднения с подбором слов для выражения конкретных добродетелей¹⁵, но, как отмечает Марта Нуссбаум, внимательный анализ практик, в которых культивируются даже «безымянные» добродетели, дает нам возможность безошибочно понять, о чем идет речь [Nussbaum 1993]. Добродетель — это то, что позволяет чувствовать себя и действовать хорошо в рамках определенной практики. Назовем ли мы добродетель, стоящую за критикой источников, внимательностью или аккуратностью, не так важно — до тех пор, пока мы держим в уме референтную практику. Понятие констелляции добродетелей как раз позволяет работать с комплексом устойчивых и рефлекслируемых черт характера исследователей, даже если отдельные добродетели получают разные имена: «...наилучшим образом добродетели исследуются не изолированно друг от друга, но как часть более широкой “констелляции добродетелей”, которой привержены историки», — справедливо замечает Пол (р. 7, см. также: 15–16, 22–23).

Еще одна важная черта констелляций — их специфическая темпоральность. Изменения констелляций добродетелей — это процесс, который необязательно предполагает полного замещения одних добродетелей другими. Например, внимание к самоосознанности, открытости и честности, определяющим добродетелям историка XXI в., не отменяет важности точности, внимательности или трудолюбия, почитаемым уже в античности: наследие прошлого необязательно теряет актуальность в настоящем. Астрономическая метафора констелляции представляется весьма удачной¹⁶: в некоторый момент мы видим определенные звезды и созвездия ярче, чем другие, и стремимся как можно лучше разобраться в их взаимном расположении. Другие звезды и созвездия, пусть и с трудом различимые, все равно остаются на небосводе. Задача исследователя, соответственно, состоит не в том, чтобы определить одну ключевую добродетель или описать жесткую иерархию добродетелей, но, скорее, внимательно анализировать взаимное расположение добродетелей, постепенное высвечивание одних конфигураций и затухание других.

Итак, вероятно, и Плутарх, и Гиббон, и Пол согласились бы, что внимательность, трудолюбие, точность являются важными добродетелями историков. Тем не менее эти добродетели будут иметь разные окружения и занимать разное место в конфигурации добродетелей. Констелляция

¹⁵ Так, обсуждая добродетели, связанные с правдивостью и получением удовольствий, Аристотель замечает: «Впрочем, и тут по большей части нет названий. Мы же попытаемся все-таки так же, как и раньше, тут тоже создать имена ради ясности изложения и простоты усвоения» (EN II.1108a).

¹⁶ Ср. с метафорой лавины для описания «многослойности» режимов добродетели в [Дастон, Галисон 2018: 99].

«агональных» добродетелей требует выраженной авторской субъектности, острословия, политической лояльности и подчиненной именно этой лояльности критичности. В этом смысле ей близка и констелляция «лоялистских» добродетелей, где безусловная политическая верность притягивает к себе избирательность, критичность, хотя видит в авторской субъектности скорее порок. Констелляция добродетелей «смирения» намного больше ценит добродетели точности и исследовательской скромности, предпочитает интеллектуальную щедрость язвительности, а терпение — запальчивости. Констелляция добродетелей «объективности» (или «ограничения») складывается вокруг добродетелей критичности, точности, проницательности, но также — терпения, постоянного самоконтроля и попытки исключения собственной субъектности. Наконец, констелляция добродетелей «транспарентности» организуется вокруг самоосознанности, открытости, честности. Вероятно, такая реконструкция отвечает одной из задач проекта Пола, согласно которой историческая аретология, вписываясь в общий для гуманитарных наук конца XX в. практический поворот, дает возможность составить портрет историка, погруженного в практику, а не идеализированного в текстах (р. 4–5). Это, тем не менее, не единственная и, на мой взгляд, не главная задача проекта исторической аретологии науки.

Исследование научных добродетелей, как было показано выше, постоянно оказывается под угрозой поглощения историей понятий и историографией научных идеалов. В основе этой угрозы — попытка говорить о добродетелях изолированно, игнорируя конкретику практик, институциональный дизайн науки и пространств знания. Плутарх и Вайц, например, — это историки, потому что оба писали истории¹⁷, а значит, возможно и сравнение «агональных» и «объективных» констелляций добродетели. Но как только мы обращаем внимание на конкретику практик двух этих авторов, мы понимаем, что такое сравнение близко к тропу: разные жанры, в которых пишут историки, разные практики, в которых культивируются вожеленные добродетели, разный дизайн пространства знания (античной школы или немецкого исследовательского университета) — все это ограничивает подход исторической аретологии. Этот подход — институциональный, и наилучшим образом он работает с теми периодами, где может опереться на устойчивую институциональную почву. Не случайно наиболее убедительные работы по изучению научных добродетелей сосредоточены на XVIII–XX вв. Подобное ограничение не вредит проекту, но лишь укрепляет его научную зрелость: теоретико-методологическая программа, претендующая на беспроblemное применение к античному, древнекитайскому, средневековому, новoeвропейскому и современному материалу, вызывает намного больше подозрений, чем ограниченная в своем применении прозрачным принципом (в данном случае — устойчивыми или институционализированными практиками). Попытка преодоления европоцентризма и расширение временного гори-

¹⁷ О многозначности понятия *история* и проблематичности определения предмета истории см., например: [Савельева, Полетаев 1997].

зонта исследования говорят, вероятно, об амбициозности и трендовости Пола — и это важные добродетели для современной науки. Но эти добродетели, на мой взгляд, вступают в противоречие с теоретической скромностью и точностью, необходимыми для развития исследовательской области.

Последнее замечание, безусловно, не отменяет важности книги, приглашающей к размышлению и предлагающей обширный материал для дальнейшей работы, что свидетельствует об интеллектуальной щедрости и харизматичности автора. Изучение добродетелей историков и научной самости не только имеет антикварно-исторический смысл, но и ориентирует нас в вопросах собственной профессиональной идентичности (р. 5). В самом конце своей книги Пол отмечает: «Историческое исследование требует больше, чем методы, умения и способности: оно также требует определенных черт характера, исторически обозначаемых как добродетели» (р. 54). И сегодня как никогда важно помнить о том, что дела историков — это больше, чем их тексты.

Источники

Аристотель 1983 — *Аристотель*. Сочинения: В 4 т. Т. 4: Этические сочинения. М.: Мысль, 1983.

Справочники

Гайденок и др. 2018 — Античная философия: Энцикл. словарь / [Ред. кол.: П. П. Гайденок (председатель), М. А. Солопова (отв. ред.) и др.]. М.: Прогресс-Традиция, 2008.

Turri et al. 2021 — *Turri J., Alfano M., Greco J.* Virtue epistemology // The Stanford encyclopedia of philosophy / Ed. by E. N. Zalta. [Winter 2021 Ed.]. URL: <https://plato.stanford.edu/archives/win2021/entries/epistemology-virtue>.

Литература

Бедкер 2010 — *Бедкер Х.* Размышления о методе истории понятий // История понятий, история дискурса, история метафор / Под ред. Х. Бедкера; Пер. с нем. М.: Нов. лит. обозрение, 2010. С. 34–66.

Дастон, Галисон, 2018 — *Дастон Л. Галисон П.* Объективность / Пер. с англ. Т. Вархотов и др. М.: Нов. лит. обозрение, 2018.

Дастон, 2015 — *Дастон Л.* Дисциплинирование дисциплин: академии и единство знания / [Пер. с англ. А. Плешкова] // Науки о человеке: история дисциплин / Сост. и отв. ред. А. Н. Дмитриев, И. М. Савельева. М.: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2015. С. 105–123.

Касавин 2019 — *Касавин И. Т.* Эпистемология добродетелей: к сорокалетию поворота в аналитической философии // Эпистемология и философия науки. Т. 56. № 3. 2019. С. 6–19. <https://doi.org/10.5840/eps201956341>.

Лурье 1947 — *Лурье С. Я.* Геродот. М., Л.: Изд-во Акад. наук СССР, 1947.

Матвеев 2020 — *Матвеев С. Р.* «Ученый-большевик призван оценивать объективно»: рецензии в советской исторической периодике 1930–1950-х годов // Научное рецензирование в гуманитарных дисциплинах: Жанр, исследования, тексты / Сост.

- и отв. ред. Н. М. Долгорукова, А. А. Плешков. М.: Изд. дом Высш. шк. экономики, 2020. С. 113–124.
- Моретти, 2016 — *Моретти Ф.* Дальнее чтение / Пер. с англ. А. Вдовина и др. М.: Изд-во Ин-та Гайдара, 2016.
- Савельева, Полетаев 1997 — *Савельева И. М., Полетаев А. В.* История и время: в поисках утраченного. М.: Языки рус. культуры, 1997.
- Скиннер 2018 — *Скиннер К.* Значение и понимание в истории идей / Пер. с англ. Т. Пирусовой // Кембриджская школа: теория и практика интеллектуальной истории / Сост. Т. Атанашев, М. Велижев. Москва: Нов. лит. обозрение, 2018. С. 53–122.
- Armitage 2012 — *Armitage D.* What's the big idea? Intellectual history and the *longue durée* // History of European Ideas. Vol. 38. No. 4. 2012. P. 493–507. <https://doi.org/10.1080/01916599.2012.714635>.
- Austin 1962 — *Austin J.* How to do things with words. Oxford: Clarendon Press, 1962.
- Bakker 2002 — *Bakker E. J.* Khrónos, Kléos, and ideology from Herodotus to Homer // EPEA PTEROENTA: Beiträge zur Homerforschung: Festschrift für Wolfgang Kullmann zum 75. Geburtstag / Hrsg. von M. Reichel, A. Rengakos. Stuttgart: Steiner, 2002. S. 11–30.
- Cooper, 1998 — *Cooper J. M.* The unity of virtue // Social Philosophy and Policy. Vol. 15. No. 1. 1998. P. 233–274. <https://doi.org/10.1017/S0265052500003149>.
- Daston, Sibum 2003 — *Daston L., Sibum O. H.* Scientific personae and their histories // Science in Context. Vol. 16. No. 1–2. 2003. P. 1–8. <https://doi.org/10.1017/S026988970300067X>.
- Eskildsen 2021 — *Eskildsen K. R.* Virtues of history: exercises, seminars, and the emergence of the German historical discipline, 1830–1900 // A global history of research education: Disciplines, institutions, and nations. 1840–1950 / Ed. by K. Chang, A. Roche. Oxford: Oxford Univ. Press, 2021. (History of Universities; Vol. 34; no. 1). P. 27–40. <https://doi.org/10.1093/oso/9780192844774.003.0003>.
- Hershbell 1993 — *Hershbell J. P.* Plutarch and Herodotus — The beetle in the rose // Rheinisches Museum für Philologie. Bd. 136. Heft. 2. 1993. S. 143–163.
- Koselleck 1989 — *Koselleck R.* Social history and conceptual history // International Journal of Politics, Culture, and Society. Vol. 2. No. 3. 1989. P. 308–325. <https://doi.org/10.1007/BF01384827>.
- Meeus 2020 — *Meeus A.* Truth, method and the historian's character: The epistemic virtues of Greek and Roman historians // Reconciling ancient and modern philosophies of history / Ed. by A. Turner. Berlin: Walter de Gruyter, 2020. P. 83–122. <https://doi.org/10.1515/9783110627305-005>.
- Momigliano 1966 — *Momigliano A.* Time in ancient historiography // History and Theory. Vol. 6. Beiheft 6. 1966. P. 1–23. <https://doi.org/10.2307/2504249>.
- Ng, Wang 2005 — *Ng O.-Ch., Wang E. Q.* Mirroring the past: The writing and use of history in imperial China. Honolulu: Univ. of Hawai'i Press, 2005.
- Nussbaum 1993 — *Nussbaum M.* Non-relative virtues: An Aristotelian approach // The quality of life / Ed. by M. Nussbaum, A. Sen. Oxford: Clarendon Press, 1993. P. 242–269. <https://doi.org/10.1093/0198287976.003.0020>.
- Paul 2014 — *Paul H.* What is a scholarly persona? Ten theses on virtues, skills, and desires // History and Theory. Vol. 53. No. 3. 2014. P. 348–371. <https://doi.org/10.1111/hith.10717>.
- Pleshkov, Surman 2021 — *Pleshkov A., Surman J.* Book reviews in the history of knowledge // Studia Historiae Scientiarum. Vol. 20. 2021. P. 629–650. <https://doi.org/10.4467/2543702XSHS.21.018.14049>.

- Ten Hagen 2022 — *Ten Hagen S.* Evaluating knowledge, evaluating character: Book reviewing by American historians and physicists (1900–1940) // *History of Humanities*. Vol. 7. No. 2. 2022. P. 251–277. <https://doi.org/10.1086/721313>.
- Todorov 1976 — *Todorov Ts.* The origin of genres // *New Literary History*. Vol. 8. No. 1. 1976. P. 159–170. <https://doi.org/10.2307/468619>.
- Verburgt 2023 — *Verburgt L. M.* Introduction to the symposium “What makes a philosopher (good or bad)? Philosophical virtues and vices: Past and present” // *Metaphilosophy*. Vol. 54. No. 2–3. 2023. P. 187–194. <https://doi.org/10.1111/meta.12617>.
- Zagzebski 2017 — *Zagzebski L. T.* Exemplarist moral theory. Oxford: Oxford Univ. Press, 2017.

References

- Armitage, D. (2012). What’s the big idea? Intellectual history and the *longue durée*. *History of European Ideas*, 38(4), 493–507. <https://doi.org/10.1080/01916599.2012.714635>.
- Austin, J. (1962). *How to do things with words*. Clarendon Press.
- Bakker, E. J. (2002). Khrónos, Kléos, and ideology from Herodotus to Homer. In M. Reichel, & A. Rengakos (Eds.). *EPEA PTEROENTA: Beiträge zur Homerforschung: Festschrift für Wolfgang Kullmann zum 75. Geburtstag* (pp. 11–30). Steiner.
- Bödeker, H. (2002). Reflexionen über Begriffsgeschichte als Methode. In H. Bödeker (Ed.) *Begriffsgeschichte, Diskursgeschichte, Metapherngeschichte* (pp. 73–123). Wallstein Verlag.
- Cooper, J. M. (1998). The unity of virtue. *Social Philosophy and Policy*, 15(1), 233–274. <https://doi.org/10.1017/S0265052500003149>.
- Daston, L. (1999). Academies and the unity of the sciences: Disciplining the disciplines. *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 10(2), 67–86.
- Daston, L., Galison, P. (2007). *Objectivity*. Zone Books.
- Daston, L., & Sibum, O. H. (2003). Scientific personae and their histories. *Science in Context*, 16(1–2), 1–8. <https://doi.org/10.1017/S026988970300067X>.
- Eskildsen, K. R. (2021). Virtues of history: Exercises, seminars, and the emergence of the German historical discipline, 1830–1900. In K. Chang, & A. Rocke (Eds.). *A global history of research education: Disciplines, institutions, and nations. 1840–1950* (pp. 27–40). Oxford Univ. Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780192844774.003.0003>.
- Hershbell, J. P. (1993). Plutarch and Herodotus — The beetle in the rose. *Rheinisches Museum für Philologie*, 136(2), 143–163.
- Kasavin, I. T. (2019). Epistemologiya dobrodeteli: k sorokaletii povorota v analiticheskoi filosofii [Virtue epistemology: on the 40th anniversary of the turn in analytical philosophy]. *Epistemologiya i filosofiya nauki*, 56(3), 6–19. (In Russian). <https://doi.org/10.5840/eps201956341>.
- Koselleck, R. (1989). Social history and conceptual history. *International Journal of Politics, Culture, and Society*, 2(3), 308–325. <https://doi.org/10.1007/BF01384827>.
- Lur’e, S. Ia. (1947). *Gerodot* [Herodotus]. Izdatel’svo Akademii Nauk SSSR. (In Russian).
- Matveev, S. R. (2020). “Uchenyi-bol’shevik prizvan otsenivat’ ob’ektivno”: retsenzii v sovetskoi istoricheskoi periodike 1930–1950-kh godov [“A Bolshevik scholar ought to make objective evaluations”: Reviews in Soviet historical periodicals in the 1930s–1950s]. In N. M. Dolgorukova, & A. A. Pleshkov (Eds.). *Nauchnoe retsenzirovanie v gumanitarnykh distsiplinakh: Zhanr, issledovaniia, teksty* (pp. 113–124). Izdatel’skii dom Vysshei shkoly ekonomiki. (In Russian).
- Meeus, A. (2020). Truth, method and the historian’s character: The epistemic virtues of Greek and Roman Historians. In A. Turner (Ed.). *Reconciling ancient and modern philosophies of history* (pp. 83–122). Walter de Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110627305-005>.

- Momigliano, A. (1966). Time in ancient historiography. *History and Theory*, 6(Beiheft 6), 1–23. <https://doi.org/10.2307/2504249>.
- Moretti, F. (2013). *Distant reading*. Verso.
- Ng, O.-Ch., & Wang, E. Q. (2005). *Mirroring the past: The writing and use of history in imperial China*. Univ. of Hawai'i Press.
- Nussbaum, M. (1993). Non-relative virtues: An Aristotelian approach. In M. Nussbaum, & A. Sen (Eds.). *The quality of life* (pp. 242–269). Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/0198287976.003.0020>.
- Paul, H. (2014). What is a scholarly persona? Ten theses on virtues, skills, and desires. *History and Theory*, 53(3), 348–371. <https://doi.org/10.1111/hith.10717>.
- Pleshkov, A., & Surman, J. (2021). Book reviews in the history of knowledge. *Studia Historiae Scientiarum*, 20, 629–650. <https://doi.org/10.4467/2543702XSHS.21.018.14049>.
- Savel'eva, I. M., & Poletaev, A. V. *Istoriia i vremia: v poiskakh utrachennogo* [History and time: In search of the lost]. Iazyki russkoi kul'tury. (In Russian).
- Skinner, Q. (1969). Meaning and understanding in the history of ideas. *History and Theory*, 8(1), 3–53.
- Ten Hagen, S. (2022). Evaluating knowledge, evaluating character: Book reviewing by American historians and physicists (1900–1940). *History of Humanities*, 7(2), 251–277. <https://doi.org/10.1086/721313>.
- Todorov, Ts. (1976). The origin of genres. *New Literary History*, 8(1), 159–170. <https://doi.org/10.2307/468619>.
- Verburgt, L. M. (2023). Introduction to the symposium “What makes a philosopher (good or bad)? Philosophical virtues and vices: Past and present”. *Metaphilosophy*, 54(2–3), 187–194. <https://doi.org/10.1111/meta.12617>.
- Zagzebski, L. T. (2017). *Exemplarist moral theory*. Oxford Univ. Press.

Информация об авторе

Алексей Александрович Плешков
 кандидат философских наук
 научный сотрудник, Центр
 философских исследований
 (PHI), постдокторант фонда
 «Солидарность», Брюссельский
 свободный университет (Université
 libre de Bruxelles)
 Belgium, 1050, Brussels, Avenue
 Franklin Roosevelt, 50
 ✉ aleksei.pleshkov@ulb.be
 ✉ sheginoid@gmail.com

Information about the author

Aleksei Aleksandrovich Pleshkov
 Cand. Sci. (Philosophy)
 Research Fellow, Philosophy Research
 Center (PHI), Solidarity Fund
 Postdoctoral Fellow, Free University
 of Brussels (ULB)
 Belgium, 1050, Brussels, Avenue
 Franklin Roosevelt, 50
 ✉ aleksei.pleshkov@ulb.be
 ✉ sheginoid@gmail.com

В. К. Карнаух

<https://orcid.org/0000-0002-6292-2196>

✉ karnaukh-vk@ranepa.ru

Северо-Западный институт управления —
филиал Российской академии народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Санкт-Петербург)

МУЗЕЙНАЯ ТЕМПОРАЛЬНОСТЬ

Рецензия на: Walklate J. Time and the museum: Literature, phenomenology, and the production of radical temporality. London; New York: Routledge, 2023. 210 p.

Для цитирования: Карнаух В. К. Музейная темпоральность // Шаги / Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 365–382. EDN: ZRVTAf.

Поступило 6 мая 2024 г.; принято 16 апреля 2025 г.

V. K. Karnaukh

<https://orcid.org/0000-0002-6292-2196>

✉ karnaukh-vk@ranepa.ru

North-West Institute of Management —
Branch of The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Saint Petersburg)

MUSEUM TEMPORALITY

A review of: Walklate, J. (2023). *Time and the museum: Literature, phenomenology, and the production of radical temporality*. Routledge. 210 p.

To cite this review: Karnaukh, V. K. (2025). Museum temporality. *Shagi / Steps*, 11(2), 365–382. EDN: ZRVTAf. (In Russian).

Received May 6, 2024; accepted April 16, 2025

Джен А. Уолклейт — музеолог, историк и теоретик литературы из Абердинского университета (Шотландия). Ее книга «Время и музеем: литература, феноменология и рождение радикальной темпоральности» является первым углубленным исследованием природы музейной темпоральности.

Время — это основополагающая форма бытия музея. Однако музеи не только существуют во времени, они формируют культурное восприятие времени, умножают долговременные возможности предметов, проецируя их актуальность через время и пространство. Именно временное качество музеев делает их одним из самых мощных средств выражения сложности человеческого сознания и опыта (р. 3), и в этом вполне можно согласиться с автором. При этом Уолклейт обращается с музеем так, как будто у того есть сознание, разум, идентичность; по ее мнению, бытие музея зависит от сознания его сотрудников и посетителей.

В книге анализируются музеи Оксфордского университета: Эшмолеанский музей искусства и археологии, Оксфордский музей естественной истории и Музей этнографии и археологии Питт-Риверса. Выбор автора был обусловлен как богатым наследием этих музеев, так и разнообразными временными наслоениями, наложившими отпечаток на их содержание.

Эшмолеанский музей претендует на звание старейшего в мире сохранившегося до наших дней университетского музея и, таким образом, представляет особый исторический интерес. Он включает отделы «Западное искусство», «Восточное искусство», «Антиквариат», «Монетный зал» и «Литейная галерея». В музее представлены экспонаты, рассказывающие об истории разных культур, охватывающие период от полумиллиона лет до н. э. и до наших дней. Здесь хранятся произведения живописи эпохи Ренессанса, работы Рафаэля, Леонардо да Винчи, Тициана, Ван Гога, Эдуарда Мане, Николя Пуссена и многих других знаменитых художников.

В Музее естественной истории собраны интересные природные экспонаты. В 1860 г. здесь проходили важные дебаты по книге «Происхождение видов» Дарвина. В музее есть не только постоянные экспозиции, но и специальные залы, где ученые проводят исследования и которые используются для обучения. Здесь, по словам Уолклейт, соединяются и дополняют друг друга два пространства — исследовательское и зрелищное (р. 24).

Музей Питт-Риверса относится к числу всемирно известных этнологических музеев. Его примечательная особенность состоит в том, что коллекция организована по типологическому принципу: объекты представлены в соответствии не с их географическим или хронологическим происхождением, а с их функциями, в зависимости от того, как использовались те или иные предметы: например, в одном отделе находятся орудия труда, в другом — ритуальные предметы, в третьем — средства передвижения и т. д. Такой подход позволяет посетителям увидеть, как различные культуры решали аналогичные задачи с помощью определенных инстру-

ментов; создает возможность для сравнения и анализа, что делает музей особенно ценным для исследователей и студентов. Важно, что этот музей активно занимается образовательной деятельностью, предлагая экскурсии, лекции и мастер-классы, помогая широкой аудитории лучше понять культурное разнообразие и историю человечества.

Книга состоит из четырех частей: «Контекстуализация», «Формы времени», «Временные атмосферы» и «Последствия и значения». Ее ключевую основу составляет феноменологический подход к темпоральности, понимание времени как грани человеческого опыта — того, как оно переживается в сознании. Исходя из этого, автор рассматривает особенности понимания времени Гуссерлем, Бергсоном и Хайдеггером.

Феноменологическое переживание темпоральности обычно не рассматривалось непосредственно в литературе о музеях; книга Джен А. Уолклейт посвящена именно этой проблематике. Специфика ее подхода состоит в том, что музейные темпоральности исследуются через ряд ключевых тем, таких как смерть, отчуждение, память и история (р. 8).

Начиная с периода модернистского авангарда и вплоть до эпохи постмодернизма музеи описываются как захоронения, как гробницы, предполагающие забвение (р. 10). Автор справедливо полагает, что необходимо перестать ассоциировать музеи с местами застоя и смерти. По ее мнению, природа музеев заключается в том, чтобы провоцировать изменения и раскрывать многочисленные потенциальные смыслы, присущие единичным вещам.

Музеи выступают формой отчуждения, инаковости. При этом автор различает две формы отчуждения: «отчуждение от» и «отчуждение внутри». Наиболее очевидной формой «отчуждения от», по ее мнению, выступает гетеротопия Фуко [Foucault 2005]. Под «отчуждением внутри» автор понимает способы, с помощью которых музеи «отчуждают» выставленные на обозрение культуры и объекты и накладывают на них печать экзотики; примерами являются антропологические коллекции, многие из которых берут свое начало в колониальной эпохе.

Автор разделяет точку зрения Пауля Нареди-Райнера о том, что, будучи «институтами светской власти» [von Naredi-Rainer 2004: 9], музеи исторически подвергались обвинениям в элитарности, и это отталкивало людей от их посещения. Кроме того, музей способен оттолкнуть посетителей и в том случае, если они не могут понять значения выставленных в нем предметов.

Музеи неразрывно связаны с памятью. По мнению автора, музеи как места памяти выступают местами тоски и ощущения утраты, провокаторами ностальгии, указывающими, как правило, на частичную потерю преемственности с прошлым. Лиотар описывает музейные предметы как «следы» их прошлого присутствия [Lyotard 1991: 145]. Он говорит о том, что музейные экспонаты — не просто артефакты, а знаковые объекты, которые содержат в себе следы прошлого: связанные с ними истории, условности, представления и мифологии. Эти следы могут отображать сложные

отношения между культурой и временем, оспаривать единую интерпретацию истории и давать возможность для многообразия значений. Таким образом, экспонаты являются не только предметами искусства, но и посредниками между прошлым и настоящим, вызывая размышления о том, как мы воспринимаем и интерпретируем историю. Однако музеи — это не только память о прошлом и связь с настоящим. Они предполагают будущее, в котором будут воспроизводить прошлое. Лиотар подчеркивает фрагментарный и неопределенный характер знания и истины в современном мире и, говоря о музейных предметах как о «следах», показывает, что каждый экспонат может интерпретироваться по-разному в зависимости от контекста и культурного фона зрителя.

Музеи связаны с историей, однако, по утверждению Уолклейт, они не являются хранителями истории, они — ее рассказчики (р. 16). Важно подчеркнуть такое их свойство, как репрезентативность. Представляя историю, они выступают политическими агентами в ее производстве. Репрезентации музеев создаются из различных источников, следовательно, музеи транслируют не одну, а множество историй.

Наряду с феноменологическим подходом автор применяет подход герменевтический, уделяя особое внимание интерпретации контекста. Основой для понимания темпоральности в книге выступают идеи, высказанные в «Бытии и времени» Хайдеггера [Heidegger 2010].

Для исследования музейного времени необходим специальный язык, по мнению Уолклейт пока не существующий в музееведении. Однако таким языком обладает литературоведение, и он, по мнению автора, может быть переведен в музейный контекст: оказывается возможным вводить литературоведческие понятия и термины в музееведение. И для выяснения сущности музейной темпоральности в первой главе автор обращается к анализу категории темпоральности в литературоведении (в нарратологии, грамматике, просодии) (р. 33).

Переходя к особенностям структуры повествования, автор сосредотачивает внимание на анахронии, транстекстуальности и хронотопах. Основное внимание Уолклейт уделяет понятию хронотопа, введенному М. М. Бахтиным [1975]. Это понятие, выражающее внутреннюю связь временных и пространственных отношений, по мнению автора, также может быть перенесено в музейный контекст.

Если первая часть книги посвящена контекстуализации музейной темпоральности, то во второй части автор исследует формы времени в музейной практике. В главе «Линейность» рассматривается одна из основных форм темпоральности — линейная, исследуются ее музейные формы, политические и социальные последствия, которые влечет за собой ее существование в музее.

Линейные повествования, как убедительно показывает автор, проявляются в музеях в виде временных шкал или выставок, организованных по хронологическому принципу. Временные шкалы, наглядно представляя последовательности событий в рамках исторического процесса, обес-

печивают визуальное представление различных исторических периодов и дают возможность отобразить значимые проекты или факты, демонстрируя в то же время их взаимосвязь.

Так, в Эшмолеанском музее галереи на каждом этаже расположены в основном в хронологическом порядке и посвящены определенному периоду в развитии искусства, например, искусству Возрождения, XVIII в. и т. д. Организация витрин играет фундаментальную роль в создании линейного движения. Так, в витринах с керамикой Ближнего Востока предметы последовательно расположены от более ранних эпох к более поздним: «...экспозиция создает ощущение судьбы; причинно-следственная история стремится соединить как можно больше частей мира в универсальной временной шкале, неизбежно ведущей от далекого прошлого к сегодняшнему дню» (р. 52).

Однако, как пишет автор, считать, что «глобальная» история Эшмолеанского музея является всеобъемлющей, означало бы отрицать другие истории и сосредоточиваться на греко-римской и азиатской культурах: ведь экспозиции музея в значительной степени посвящены европейской и азиатской истории и почти ничего не рассказывают об Африке и Америке (р. 52).

Существенную роль в установлении и закреплении линейной темпоральности, в частности общей хронологии, поддающейся датировке, играют графические и текстовые средства коммуникации. Хронология в том виде, в котором мы ее знаем, появилась только в XVIII в. благодаря книгам Джозефа Пристли «Биографический график» (*A Chart of Biography*) и «Новый исторический график» (*A New Chart of History*). На представленных в них графиках вертикальные линии отделяют отрезки, означающие столетия, а точками между ними обозначены десятилетия. Внутри графиков горизонтальные линии маркируют периоды жизни известных людей в первом случае и продолжительность существования империй во втором [Rosenberg, Grafton 2010: 117–121]. Эти новаторские способы концептуализации истории обеспечили полезный инструмент для ее осмысления с эстетической и концептуальной точек зрения.

Линейная хронология, безусловно, во многих случаях имеет позитивное значение. Представляя события и объекты с позиций историзма, она может вернуть жизнь предметам, которые иначе считались бы «мертвыми». Как отмечал Э. Ауэрбах, «вертикальная связь» событий и персонажей в ветхозаветном библейском повествовании превращает эти сущности в существа «полностью развитые, <...> наделенные собственным биографическим прошлым, <...> различающиеся как личности...» [Auerbach 1953: 17].

В Музее естественной истории Оксфордского университета хранится обширная коллекция, иллюстрирующая историю жизни на Земле. Экспонаты музея включают в себя широкий спектр образцов, в том числе окаменелости, минералы и биологические экземпляры, которые в совокупности рассказывают историю эволюции, биоразнообразия и развития жизни в различные геологические периоды. Итак, хронология, по мне-

нию Уолклейт, помещая окаменелости из истории жизни в четкий сюжет, превращает их в персонажей событий, необходимых для продолжения истории (р. 57). Тем не менее хронология, сводящая разнообразные потоки бытия в единое повествование, редуктивна (р. 57). Вследствие этого она легко увязывается с апокалиптическими, телеологическими и колониалистскими моделями, которые устанавливают заранее предписанные события и структуры, не оставляя места для новых возможностей.

Исследование линейной темпоральности предполагает анализ ее связи как с прошлым, так и с будущим. Само восприятие времени как линейного, по сути, содержит в себе перспективу будущего, которое еще не наступило. В то же время линейное время связано с прошлым, о котором свидетельствуют музейные коллекции. Таким образом, пространство музея и сама идея музея оказываются призрачными. Как пишет автор, мы думаем о призраках как о том, что возвращается из прошлого, и легко рассматриваем музейные объекты как призраки прежнего мира.

Несмотря на центральную роль идеи постоянства в современном музейном проекте, материальные объекты и абстрактные идеи в музеях, как и все остальное, подвержены энтропии, т. е. разрушению и утрате первоначальной формы и смысла. Со временем экспонаты могут изнашиваться, выцветать, повреждаться или утрачиваться. Абстрактные идеи — концепции, смыслы и культурные значения — также могут устаревать, изменяться или исчезать. По мнению Уолклейт, это свидетельствует об эфемерности и непостоянстве музеев. В связи с этим она, говоря о том, как музеи приходят в упадок, обращается к музейной тафономии (р. 64) — науке, изучающей процессы формирования и сохранения артефактов и объектов культурного наследия в музейной среде. Эта дисциплина подразумевает анализ условий, в которых находятся экспонаты, методы их консервации и реставрации, а также процессы, влияющие на их состояние. В частности, в Эшмолеанском музее разрушение проявляется очень наглядно: от фрагментов ветшающих тканей, выставленных в центре галереи текстиля, до поврежденных лекифов, размещенных на лестнице, которая ведет в галерею, посвященную Древней Греции. (Лекифы — это древнегреческие сосуды, использовавшиеся для хранения масел и ароматов. В музеях лекифы традиционно размещают на лестницах и в витринах таким образом, чтобы обеспечить удобный доступ для посетителей и максимальную видимость экспонатов. В витринах их, как правило, располагают на полках или в специальных стойках, что позволяет продемонстрировать их формы и декор).

Оценивая роль музеев по отношению к будущему, автор справедливо отмечает, что они являются буфером против неизбежного конца всего сущего (р. 66). С помощью музеев западный мир нашел способ увековечить и укрепить себя перед лицом будущего. Однако каждый музей с течением времени подвержен изменениям. Ни один музей не застрахован от разрушительного воздействия времени: музеи закрываются, экспонаты разрушаются или перемещаются в другие места; по крайней мере в 2014 и

2015 гг. каждый пятый региональный музей был закрыт полностью или частично (р. 65).

Как видим, автору удалось показать тесную связь между линейным временем, онтологией постоянства музеев и тревогой относительно их будущего.

Хронологический порядок, в рамках которого выстроены экспозиции музеев, соответствует линейной форме восприятия времени, которую Уолклейт воспринимает критически, поскольку эта форма придает истории однонаправленное движение, создает напряженную прогрессию, которая не может учитывать многообразные движения и отношения, существующие как в реальности, так и в человеческом сознании.

В главе «Нелинейность» исследуется множество отличных от линейных форм временного порядка, которые могут быть использованы в музейных пространствах. Для отсылки к мирам, находящимся за пределами непосредственных пространственно-временных границ музеев, могут задействоваться архитектура, медиальные устройства и объекты. С этой точки зрения автор рассматривает Эшмолеанский музей. Например, пространство галереи «Исламский Ближний Восток» отличается высокой визуальной и слуховой проницаемостью; из нее можно попасть в другие галереи, например, в галереи Древнего мира, музыки и гобеленов, а также в галерею «Запад встречает Восток». В галереях, посвященных Ближнему Востоку, привычная линейная структура времени разрушается. Настоящее здесь переплетается с прошлым и будущим, превращаясь в пространство возможностей. В нем можно не только вспомнить события минувших дней, но и ощутить дыхание грядущего.

Как отмечает автор, пространство музеев транстекстуально. Текстовые и графические материалы могут создавать тонкие связи между разными эпохами, нарушая привычное восприятие времени. Более того, каждый экспонат в некотором смысле транстекстуален, так как он объединяет в настоящем элементы разных эпох и пространств.

Для исследования Уолклейт важным оказывается понятие присутствия. По ее словам, присутствие объектов и окружающей их среды воспринимается всеми органами чувств человека. Каждое чувство обозначает присутствие по-своему, и интенсивность этого присутствия зависит как от присущих объекту восприятия характеристик, так и от окружающей его среды и от наблюдателя (р. 93). При этом визуальный контакт — не единственный способ осознать присутствие экспонатов в музее. При возможности потрогать объект, ощутить его материал или структуру он будет восприниматься иначе. Так, когда посетитель Музея естественной истории Огайо гладит искусно изготовленное осязаемое чучело животного, например пони Мэнди, тактильный контакт меняет восприятие. Такая возможность разрушает символическое значение визуального образа и добавляет новое измерение к пониманию экспоната.

В музее осуществляется не только визуальное и тактильное, но и слуховое восприятие. Звук позволяет постигать далекие и невидимые вещи.

В каждом из оксфордских музеев акустическая среда сложно устроена и зависит, как пишет автор, от постоянно меняющихся потоков посетителей и тех звуков, которые они издают. Например, в пристройке Мазера в Эшмолеанском музее звук отражается от стен, сделанных из порландского камня. Это создает эффект эха: звук выходит из одного пространства и появляется в другом, иногда совсем рядом. Так звук преодолевает границы между разными местами и временами, демонстрируя, что существует множество других сред и опытов. Благодаря этому посетители могут воспринимать выставку более отстраненно, выходя из полного погружения в собственное восприятие и открывая экспозицию с новой точки зрения. Другую форму акустической среды Эшмолеанского музея представляют залы, посвященные западному искусству: обшитые тканью стены и деревянные полы смягчают шум и гасят эхо: материалы с более плотной структурой и меньшей пористостью не способствуют свободному распространению звука. В закрытой галерее посетители чувствуют глубокую сосредоточенность и погруженность, поскольку здесь нет внешних отвлекающих факторов. Таким образом создаются уникальные временные и пространственные зоны, которые позволяют посетителям полностью погрузиться в атмосферу каждой экспозиции.

В исследовании музейной темпоральности важную роль играют понятия «мест памяти» и «мест риторики». «Места риторики», как их определяет Уолклейт, — «образные», «театральные», которые создают ощущение присутствия, опираясь на демонстративные стратегии. В отличие от них, «места памяти» «отмечены руинами и реконструкциями» (р. 101). Руины и тем более реконструкции позволяют представлять фрагменты прошлого, характеризующиеся разной степенью завершенности, как элементы настоящего. Физически наиболее полные реконструкции обнаруживаются в галереях западного искусства Эшмолеанского музея. Две из них представляют особый интерес, поскольку они имеют общие черты, но в то же время довольно сильно отличаются друг от друга: это галерея Маллетт, известная под названием «Европейское искусство», и экспозиция «Грузинский десертный стол» в галерее европейской керамики. В обеих предметы расположены так, чтобы воспроизвести историческую среду. Обе являются синекдохическими, поскольку компоненты оригинальной среды используются для обозначения этой среды в целом. Как и руины, эти воссозданные среды придают современную осязаемость объектам и пространствам прошлого. Различие между ними состоит в оформлении, которое по-разному влияет на восприятие. Атмосфера в галерее Маллетт погружает посетителя в мир роскоши и аристократизма; темно-красный дамаст, которым обиты стены, и воссозданная изысканная домашняя обстановка создают ощущение величия и великолепия. А «Грузинский десертный стол» автор сравнивает с мозаикой из фрагментов прошлого, которая органично сочетается с настоящим, но при этом сохраняет свою самобытность. Стол как будто зовет гостей занять место за ним, воссоздавая атмосферу прошлого.

Для характеристики музейного пространства и времени, как отмечалось выше, автор использует понятие хронотопа. Говоря о галереях западного искусства в Эшмолеанском музее, Уолклейт выделяет две формы хронотопа, в основе которых лежит слияние временных и пространственных отношений, воспринимающихся как единое целое. Так, галереи, посвященные искусству XIX в., отличают верхнее освещение, богатые стены, обитые красным дамастом, деревянные полы и основательные золоченые рамы. Здесь посетитель ощущает тяжелое присутствие самой истории. Иная форма хронотопа характерна для галереи, посвященной современному искусству. Белые однотонные стены подчеркивают оригинальность картин и скульптур. Посетитель приглашается к непосредственной близости по отношению к дискретным объектам. Обращаясь к хронотопу в литературе, автор отмечает, что в абстрактном, но пронизанном эмоциями пространстве романтической лирической поэмы появляются детали, характерные для имажинистских произведений. Эти детали напоминают объекты, которые можно увидеть в галерее.

Исследование времени в музее продолжено в главах «Присутствие» и «Отсутствие», входящих в третью часть книги, «Временные атмосферы».

В главе «Присутствие» исследуется, как вещи осознанно воспринимаются в музее, как они становятся присутствующими и очевидными и как это влияет на существующее понимание музейной темпоральности. Концепция присутствия подразумевает и физическое, и когнитивное измерение. Присутствие предмета может быть связано с его «следом раны времени»: подразумевается, что каждый артефакт несет в себе историю и контекст, меняющийся с течением времени. В связи с музейной практикой это может означать, что восприятие объекта не статично, а динамично и реляционно. Посетители интерпретируют и осмысливают экспонаты по-разному, в зависимости от своего опыта, культурного фона и личных ассоциаций. Таким образом, музей становится не просто хранилищем предметов, а пространством взаимодействия, где присутствие объектов открывает новые смыслы и создает диалог между прошлым и настоящим.

В музее настоящее становится более осязаемым, поскольку отсутствуют рамки, ограничивающие повествование. Это ощущение усиливается, если мы не видим развитие сюжета. Так, в музее Питт-Риверса отсутствует видимая система повествования. В выставочном зале нет окон; само здание едва заметно снаружи и окружено другими зданиями Оксфордского университета, включая Музей естественной истории, через который посетители попадают сюда. Этот музей известен своей способностью вызывать у посетителей чувство утомления, которое можно назвать «музейной усталостью», — вероятно, благодаря своей особой атмосфере. Музей Питт-Риверса, где экспонаты расположены по типологическому принципу, нарушает линейную и историзированную темпоральность, характерную для многих других музеев; он дезориентирует посетителя и помещает его в чрезмерное, удлиненное настоящее.

И Эшмолеанский музей, и Музей естественной истории Оксфордского университета привлекают внимание своими яркими и выразительными фасадами. Эти здания словно провозглашают о своем присутствии, занимая значительное место как в физическом, так и в социальном пространстве.

Противоположная ситуация рассматривается в главе «Отсутствие», посвященной тому, как отсутствие (противоположность присутствия) и пустота артикулируются и ощущаются в музейном пространстве и что это может означать для онтологии музея. Музеи, по утверждению автора, демонстрируют особый вид отсутствия. Хотя экспонаты физически присутствуют в музее, люди, вовлеченные в их историю — их хозяева, создатели, владельцы, коллекционеры, — в нем отсутствуют. Основным критерием их отсутствия является смерть.

Об отсутствии можно говорить и в связи со сложными темпоральными отношениями коллекционера с коллекцией. Что происходит с коллекционером, когда его уже нет, но плоды его труда — его коллекция — остаются? Как утверждает автор, отсутствующий коллекционер становится видимым благодаря памяти о нем. Коллекционер, которого помнят, достигает своего рода симбиоза с коллекцией, он объективируется как ее часть. В рамках этой объективации он удаляется из мира человеческого в мир материальных артефактов (р. 110). Как можно видеть, коллекция — это уже своего рода ремедиация, объединяющая ранее не связанные друг с другом объекты и превращающая их в особую единицу.

В данном контексте Уолклейт рассматривает такие формы ремедиации, как фотография и цифровой интерактив. Фотография (анализируемая на фотоматериалах музея Питт-Риверса) занимает промежуточное положение между репрезентативной формой и объектом как таковым. Тем не менее важно признать репрезентативный статус фотографий для того, чтобы осознать их временную функцию. Фотографии всегда темпорально транстекстуальны; они переносят момент или событие из других времени и места и помещают его внутри сюжета настоящего. Тот, другой мир утрачен, о нем свидетельствуют его фрагментарные продукты — фотографии, которые никогда не смогут стать чем-то большим, нежели символическим отображением того, что было раньше.

Подобно тому как точность фотографии опровергает ее рамочный, опосредованный, сиюминутный характер, беллетризованная форма графического изображения опровергает тот факт, что репрезентация может быть наиболее достоверной, максимально точной. Так, выполненная Жаном Гольвином акварельная панорама Помпей, украшающая стену римской галереи Эшмолеанского музея, основана на лучших письменных и материальных свидетельствах, которые были доступны художнику. Несмотря на максимальную точность, эта картина свидетельствует о дистанции между историей Помпей и нашим временем, которую невозможно преодолеть в опыте посетителя музея XXI в. Однако, в отличие от фотографии, акварель, по мнению автора, остается честной в отношении

обозначения этой дистанции, поскольку не прячет своего посредника — краску, при помощи которой выполнено изображение.

В главе «Подлинность» третьей части соответствующее понятие рассматривается с онтологической точки зрения. Это позволяет исследовать, как природа предметов влияет на восприятие музейного времени, а также определить способы, с помощью которых объекты могут быть поняты и оценены. Отношения музеев с подлинными событиями отличаются сложностью и спорностью. Исторически сложились две крайние точки зрения, связанные с доверием посетителей к музеям: согласно одной, музейные учреждения пользуются высоким уровнем доверия и позиционируют себя как распространители истины; согласно другой — музеи фиктивны и театральны.

По утверждению Уолклейт, если объект представлен при помощи цифровых интерактивных систем, отношение к подлинности оказывается еще более сложным, чем в случае чувственного восприятия экспоната. Виртуальные образы таких объектов сформированы с помощью цифрового кода, а физической основой их существования выступает терминал, на котором они отображаются.

Реальность, воспринимаемая человеком в музее, является одновременно подлинной и символической; именно этим обусловлено формирование музейных аур (р. 149), которым посвящена следующая глава и под которыми автор понимает характерные ощущения, придающие индивидуальность объекту или месту. Аура основана на временном факторе, который формируется из воспринимаемых диегетических, исторических и ритмических связей между предметами и разумными существами. Она, по мнению автора, темпорально аффективна; создает ощущение местоположения в пространстве и во времени, чувство стабильности или дезориентации. Аура является решающим фактором во взаимоотношениях между посетителем и музеем, и независимо от того, создана ли она намеренно или случайно, ее нельзя игнорировать. Это эмпирическое явление, возникающее на пересечениях между объектами, средой и сознательными наблюдателями. В книге рассмотрены три формы хронотопа, характеризующиеся узнаваемыми, отличимыми друг от друга аурами, — возвышенная (*sublime*), сверхъестественная (*uncanny*) и необычная (*weird*) (р. 154).

Согласно Уолклейт, музеи как сохраняющие опыт и останавливающие время могут быть «возвышенными» в романтическом смысле слова. Если посетители и объекты оказываются в неподходящем месте и в неподходящее время, это создает эффект «сверхъестественного», более того — жуткого, демонстрирующего энтропию и смерть. Наконец, музеи могут быть «необычными», проявлять свою уникальность и раскрывать неожиданные стороны. В результате музей является не местом застоя, а местом движения, изменения, энтропии и появления нового.

Возвышенные переживания — это особое состояние, в котором человек настолько погружается в свои чувства, что теряет ощущение линейности и непрерывности времени. В музее этот момент удивления создается

различными средствами — от самого объекта до окружающей его архитектуры. Уолклейт отмечает в оксфордских музеях два архитектурных проявления возвышенного хронотопа: Собор и Аркадия, которые ассоциируются с ритуализированной, почти религиозной сферой. Например, в Музее естественной истории резьба и форма фасада, характерные для церковной архитектуры окна, высокие колонны и монастырская планировка первого этажа создают возвышенное, духовное ощущение храма (р. 155). В первой половине XIX в. музеи, возникшие по всей Европе, часто воспринимались как пространства эстетического, почти духовного созерцания, далекие от скверны коммерческого мира [Klonk 2009: 19]. Аркадская эстетика ассоциируется с идеализированной природой и сельской жизнью, с гармонией и утонченной простотой. Это обусловлено выбором материалов и отделкой интерьеров; тем самым для посетителей создается уютная и располагающая атмосфера. В качестве примера автор рассматривает крыло Мазера в Эшмолеанском музее, спроектированное известным архитектором. Его архитектура направлена на создание атмосферы, которая вызывает ассоциации с классической античностью и природными ландшафтами. В крыле Мазера можно увидеть такие классические архитектурные элементы, как колонны, арки и симметричные формы, которые подчеркивают идею о том, что искусство и природа должны сосуществовать в гармонии. Также важным оказывается световое оформление пространства — большие окна и открытые галереи создают ощущение легкости и воздушности, позволяя естественному свету проникать внутрь и подчеркивать экспозицию. Таким образом, архитектура крыла Мазера не только служит функциональным целям, но и создает культурный и эстетический контекст, который обогащает опыт взаимодействия с искусством.

«Сверхъестественные» элементы способны вызывать ощущение иного времени, отрывающего от обыденности и привычного хода событий. Тем самым создается возможность для глубоких размышлений и переосмысления реальности.

Говоря о необычном, автор акцентирует внимание на уникальных явлениях, происходящих в музеях, и на тех случаях, когда посетитель может увидеть музей и его экспонаты в новом свете. Одним из примеров подобного вмешательства являются временные выставки. Например, в течение февраля 2019 г. в галереях временных выставок Эшмолеанского музея проходила выставка художника Джеффа Кунса. Его работы вызывали разные чувства — от восхищения до недоумения. Кунс как представитель постмодернизма известен своими яркими, иногда провокационными произведениями, которые ставят под сомнение традиционные представления об искусстве, потреблении и культуре. Второй способ создания необычного — это неожиданные или нестандартные события. Так, в последнюю пятницу каждого месяца Эшмолеанский музей работает по ночам, что позволяет посетить его в нерабочее время. Кафе остается открытым; в атриуме открыт бар, диджей в дискотечной атмосфере играет загадочную трансовую музыку.

«Последствия и значения» — название четвертой, заключительной части книги, в которой автор, задаваясь вопросом о природе музейного времени, справедливо отмечает, что оно не гетеротопно, что музеи — это не закрытые места, формирующие время (или в которых время течет особым образом). Музейное время разнообразно, поэтому в отношении музеев было бы редуктивным описывать только одну всеобъемлющую форму времени.

Единый фактор, определяющий природу музейного времени, отсутствует, однако существуют три агента, обладающих властью над этим временем: люди, предметы и пространство (р. 163). Так, посетитель является активным агентом, формирующим пространство и время музея; люди разного возраста и уровня энергичности оказывают существенное влияние на живую атмосферу любого музейного пространства. Вещи, как и люди, играют важную роль в формировании музейных временных пространств, становясь частью истории или выходя за рамки хронологического времени. В формировании хронотопа важнейшую роль играет пространство: его организация и структура — ключевые элементы, которые задают направление и ритм экспозиции, а также формируют хронотопический дизайн.

Например, широкие открытые пространства Большого двора в Музее естественной истории Оксфордского университета предоставляют большую свободу передвижения, чем узкие направленные клуатры и галереи, окружающие двор. Это пространство становится своего рода повествованием, которое каждый посетитель интерпретирует по-своему.

В каждом музее есть зоны, которые плавно переходят одна в другую через пространство, звук и движение. И они фундаментально связаны с внешним миром, с конкретным и политическим временем капитализма. Итак, музейная темпоральность, как справедливо утверждает Уолклейт, пориста, многослойна. Различные темпоральности, существующие на разных уровнях отношений с внешним миром и посетителями, могут существовать в рамках одного учреждения.

Важную роль в исследовании играет концепция радикальной музейной темпоральности.

Радикальная темпоральность как таковая исследует природу времени и его восприятие в контексте социальных, культурных и философских изменений. В рамках философии времени подразумевается его понимание как линейного или циклического в различных философских традициях, а также то, как эти представления влияют на восприятие исторического процесса. В контексте социальных движений и изменений радикальная темпоральность изучает переосмысление исторического времени, например, как различные группы воспринимают свое место в истории и свои будущие перспективы. Данная концепция может использоваться для критики современных представлений о времени, которые часто акцентируют внимание на производительности, эффективности и линейности, в отличие от циклических и вообще нелинейных представлений о времени.

В целом, радикальная темпоральность может пониматься как призыв к переосмыслению привычных представлений о времени и его значении в различных контекстах.

Радикальная музейная темпоральность, как пишет Уолклейт, — это многогранное, правдивое, выразительное и порой тревожное явление. Она сфокусирована не на прошлом или будущем как таковом, а на действиях и их последствиях в настоящем, а кроме того, признает множественность настоящего. Наиболее ярко она проявляется в настоящем, когда она задействуется сознательно и ответственно, приобретая политический характер. Радикальная темпоральность не связана с идеей конца и не требует осмысления судьбы, которую отменяет и заменяет ответственностью.

Автор выделяет три онтологические формы музея с радикальной темпоральностью: карнавальную, призрачную и экзистенциальную (р. 172). Эти формы представляют потенциальные стратегии, не только концептуальные, но и политические. Каждая из них предлагает уникальные способы взаимодействия с историей и культурой, создавая возможность для глубокого осмысления времени и человеческого опыта.

Карнавальная форма акцентирует внимание на реконструкции культурных и исторических событий. Время в этом случае представлено как циклическое, а история — как нечто живое и динамичное. Для вовлечения посетителей в активное переживание истории и переосмысление прошлого «карнавальный» музей может использовать инсталляции, элементы театрализации и интерактивные элементы; он создает праздничное, игровое пространство.

Призрачная форма фокусируется на переживании утраты и ностальгии, на памяти и следах прошлого. Инсталляции и экспозиции таких музеев подчеркивают исчезновение, невидимость и призрачность исторических событий или культур. Здесь время воспринимается как линейное, при этом акцентируется влияние прошлого на настоящее.

Экзистенциальная форма делает акцент на индивидуальном опыте и личном восприятии времени. «Экзистенциальный» музей обращается к идентичности, существованию и человеческому опыту. Здесь время субъективно, а центром экспозиции становятся личные истории и переживания. Используемые в таких музеях медиаформы создают глубокое эмоциональное взаимодействие с посетителями и стимулируют размышления о смысле жизни и месте человека в мире.

Уолклейт подчеркивает необходимость изменения подхода к функционированию музеев. В современном мире, где культурное разнообразие и инклюзивность приобретают все большее значение, музеи должны адаптироваться к новым реалиям. Они должны стать не только хранилищами артефактов, но и активными участниками общественной жизни, местами, где люди могут обмениваться мнениями, учиться друг у друга и находить общие точки соприкосновения. Создание открытой и разнообразной организации требует изменения в подходах к выставкам, программам и взаимодействию с посетителями. Музеи должны учитывать различные

точки зрения, истории и культурные контексты, чтобы представлять более полное и многогранное изображение общества. Это может подразумевать работу с локальными сообществами, интеграцию новых технологий для расширения доступа и создание платформ для обсуждения актуальных социальных тем.

Таким образом, музеи могут стать важными центрами культурного обмена, где каждый может найти свое место и голос.

В заключении автор обращается к использованию литературоведческой методологии для исследования музеев в академическом и практическом аспектах.

Академический аспект предполагает, в частности, обращение к концепции карнавала Бахтина, к хронотопическому подходу, к изучению взаимосвязей между музеями и риторикой, к метрическому анализу Ж. Женетта и др.

Что касается концепции Бахтина, мы находимся в самом начале изучения ее музейных возможностей. Карнавализация, связанная с идеями праздника, смеха, освобождения от социальных норм, может эффективно использоваться в музеях (ср. интерактивные выставки, включающие элементы игры и взаимодействия с посетителями; театрализованные представления, интерактивные инсталляции или мастер-классы, во время которых посетители могут не только наблюдать, но и участвовать в процессе; специальные мероприятия, приуроченные к праздникам и другим важным датам). Результатом могут стать уникальные музейные практики, которые не только сохраняют культурное наследие, но и сделают его доступным и актуальным для современного зрителя.

Взаимосвязь между музеями и риторикой проявляется в том, как информация представляется, интерпретируется и воспринимается посетителями. Экспозиции, выставки и информационные материалы музея должны быть грамотно структурированы, чтобы эффективно передавать информацию и вызывать интерес. Музеи, формируя культурную и историческую идентичность, с помощью особых риторических конструкций могут продвигать определенные идеи и ценности, влияя на восприятие обществом культуры, истории и искусства. А поскольку современные музеи все чаще используют интерактивные технологии и подходы, требующие от посетителей активного участия, риторика здесь может быть направлена на создание диалога между музеем и посетителем, что усиливает вовлеченность и личное восприятие экспонатов.

Увлекательную и многогранную задачу представляет литературное исследование музейной атмосферы и аутентичности. Атмосфера музея формируется не только экспонатами, но и архитектурой, освещением, звуками и даже запахами. Исследование того, как эти элементы взаимодействуют друг с другом, может помочь в понимании общего восприятия музея.

К числу подходов, которые могут быть полезны для исследования концептуального и физического дизайна музейных пространств, относится также метрический анализ Ж. Женетта. Метрический подход по-

звolyет оценить пространственные характеристики музеев (размеры и расположение экспонатов, потоки посетителей и взаимодействие между различными элементами пространства) и помогает выявить, какие пропорции и размеры наиболее эффективны для восприятия информации и комфортны для посетителей.

В практическом же аспекте дизайнеры для создания разнообразной и выразительной музейной среды могут использовать хронотопы, ритм и нарратологию.

Хронотопический подход предполагает исследование того, как временные рамки (исторические эпохи) влияют на восприятие экспонатов, как исторические и культурные нарративы формируют представление о времени и пространстве в музеях. Хронотопический анализ предполагает изучение влияния архитектуры музея на восприятие экспонатов и взаимодействие с ними, на организацию выставочных пространств и, таким образом, позволяет глубже понять, как время и пространство формируют музейный опыт и как это может быть использовано для улучшения выставок и взаимодействия с аудиторией.

Музеи связаны с ритмами. При создании выставок (например, посвященных музыкальной культуре) часто используются музыкальные элементы, звуковые или ритмические инсталляции. Музеи современного искусства могут включать работы, которые исследуют ритм в визуальных формах, таких как живопись, скульптура или видео-арт. Кроме того, ритм может быть метафорой для описания взаимодействия посетителей с пространством (например, перемещение по залам и время, проведенное на каждой выставке, создают определенный ритм посещения музея).

Нарратология как наука о нарративах, их структурах, функциях и способах восприятия играет существенную роль в контексте представления и интерпретации культурных и исторических объектов. Музеи используют нарративы для создания контекста вокруг экспонатов, чтобы помочь посетителям лучше понять их значение и историю. Это может быть достигнуто через выставочные тексты, аудиогиды, интерактивные инсталляции и другие формы медиа. Разработка нарративных структур для выставок осуществляется также через расположение объектов, их тематическую группировку. Таким образом, экспонаты интерпретируются не только как материальные предметы, но и как носители историй. Музейные нарративы демонстрируют биографию предметов, их культурный контекст и значение в жизни людей. Кроме того, музеи могут использовать нарративные техники для вовлечения посетителей через создание эмоционально заряженных историй. Нарратология используется и в образовательных программах музеев, в результате посетители осваивают методы анализа и интерпретации нарративов, связанных с историей и культурой. Онлайн-музеи и виртуальные выставки используют нарратологические элементы для создания интерактивных историй. Таким образом, интеграция нарратологии в музейную практику может

значительно обогатить опыт посетителей и углубить их понимание культуры и истории.

Кроме того, важной проблемой, которая поднимает вопросы о том, кто создает и управляет культурными и историческими коллекциями, а также как эти коллекции интерпретируются и представляются публике, является проблема музейного авторства. Музеи часто воспринимаются лишь как хранилища артефактов и произведений искусства, но их роль гораздо шире: это исследовательские и образовательные учреждения, которые формируют общественное мнение о культуре и истории. Критерий авторства в контексте музеев применим не только к художникам или мастерам, создавшим экспонаты, но и к кураторам, историкам, дизайнерам выставок и даже к самой аудитории, которая взаимодействует с этими произведениями. Проблема авторства поднимает, кроме того, вопросы репрезентации и деколонизации музейных коллекций, роли музеев в сохранении культурного наследия и поддержании диалога о современных социальных и политических проблемах.

В музеях пересекаются прошлое и будущее. Уолклейт пишет об экзистенциальной форме «смерти» музея, что можно понимать как метафору постоянного процесса трансформации, которому подвержены и сами музеи, и их коллекции. Музеи существуют в состоянии постоянного диалога с временем: они сохраняют память о прошлом, но одновременно всегда открыты для новых интерпретаций и осмыслений. Это приводит к любопытному противоречию: музей, время в котором, казалось бы, застыло, живет в сознании людей в контексте культурного общения.

Темпоральный подход подчеркивает, что музеи не являются статичными структурами. Они всегда находятся в процессе становления и изменения, и каждый новый визит посетителей, каждая новая выставка или событие могут кардинально изменить восприятие музея и значение его содержания. Таким образом, «смерть» музея, о которой пишет Уолклейт, становится неотъемлемой частью его существования — это не конец, а возможность для нового начала, переосмыслений и открытий. В экстремальной ситуации, когда музей сталкивается с такими вызовами, как финансовые трудности, изменения общественного мнения или даже катастрофы, он может оказаться на грани «смерти». Однако именно в такие моменты музеям удается проявить свою жизнеспособность и адаптивность, находя новые пути для существования и взаимодействия с обществом. Таким образом, идея о том, что музей — это «существо, стоящее перед смертью», подчеркивает его хрупкость, но и в то же время открывает возможности для креативного обновления и переосмысления культурного наследия.

Литература

- Бахтин 1975 — *Бахтин М. М.* Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М.: Худ. лит., 1975.
- Auerbach 1953 — *Auerbach E.* Mimesis: The representation of reality in Western literature / Trans. by W. R. Trask. Princeton: Princeton Univ. Press, 1953.

- Foucault 2005 — *Foucault M.* The order of things: An archaeology of the human sciences. London: Routledge, 2005.
- Heidegger 2010 — *Heidegger M.* Being and time / Trans. by J. Stambaugh. Albany: State Univ. of New York Press, 2010.
- Klonk 2009 — *Klonk C.* Spaces of experience: Art gallery interiors from 1800 to 2000. New Haven; London: Yale Univ. Press, 2009.
- Lyotard 1991 — *Lyotard J.-F.* The inhuman: Reflections on time / Trans. by G. Bennington, R. Bowlby. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Naredi-Rainer 2004 — *Naredi-Rainer P. von.* Museum buildings: A design manual. Basel: Birkhäuser, 2004.
- Rosenberg, Grafton 2010 — *Rosenberg D., Grafton A.* Cartographies of time. New York: Princeton Architectural Press, 2010.

References

- Auerbach, E. (1953). *Mimesis: The representation of reality in Western literature* (W. R. Trask, Trans.). Princeton Univ. Press.
- Bakhtin, M. M. (1975). *Voprosy literatury i estetiki: Issledovaniia raznykh let* [Problems of literature and aesthetics: Studies from different years]. Khudozhestvennaia literatura. (In Russian).
- Foucault, M. (2005). *The order of things: An archaeology of the human sciences*. Routledge.
- Heidegger, M. (2010). *Being and time* (J. Stambaugh, Trans.). State Univ. of New York Press.
- Klonk, C. (2009). *Spaces of experience: Art gallery interiors from 1800 to 2000*. Yale Univ. Press.
- Lyotard, J.-F. (1991). *The inhuman: Reflections on time* (G. Bennington, & R. Bowlby, Trans.). Polity Press.
- Naredi-Rainer, P. von. (2004). *Museum buildings: A design manual*. Birkhäuser.
- Rosenberg, D., & Grafton, A. (2010). *Cartographies of time*. Princeton Architectural Press.

Информация об авторе

Владимир Кузьмич Карнаух

доктор философских наук
профессор, кафедра общественных
наук, Северо-Западный институт
управления — филиал Российской
академии народного хозяйства и
государственной службы
при Президенте РФ
Россия, 199178, Санкт-Петербург,
Средний пр-т В. О., д. 57/43
✉ karnaukh-vk@ranepa.ru

Information about the author

Volodymyr Kuzmich Karnaukh

Dr. Sci. (Philosophy)
Professor, Department of Social
Sciences, North-West Institute
of Management — Branch
of The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public
Administration
Russia, 199178, Saint Petersburg,
Sredny Prospect V. O., 57/43
✉ karnaukh-vk@ranepa.ru

М. С. Неклюдова

<https://orcid.org/0000-0002-5251-931X>
✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

*Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ
(Россия, Москва)*

«MEDEA NUNC SUM»

Рецензия на: Mapping Medea: Revolutions & transfers 1750–1800 / Ed. by A. Albrektson, F. Macintosh. Oxford: Oxford Univ. Press, 2023. 288 p.

Благодарности. Статья подготовлена в рамках научно-исследовательской работы государственного задания РАНХиГС.

Для цитирования: Неклюдова М. С. «Medea nunc sum» // Шаги/Steps. Т. 11. № 2. 2025. С. 383–388. EDN: ZWSMCY.

Поступило 13 марта 2025 г.; принято 2 апреля 2025 г.

M. S. Neklyudova

<https://orcid.org/0000-0002-5251-931X>
✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

*The Russian Presidential Academy
of National Economy and Public Administration
(Russia, Moscow)*

“MEDEA NUNC SUM”

A review of: Albrektson, A., & Macintosh, F. (Eds.). *Mapping Medea: Revolutions & transfers 1750–1800*. Oxford Univ. Press. 288 p.

Acknowledgements. The article was written on the basis of the RANEP state assignment research programme.

To cite this review: Neklyudova, M. S. (2025). “Medea nunc sum”. *Shagi / Steps*, 11(2), 383–388. EDN: ZWSMCY. (In Russian).

Received March 13, 2025; accepted April 2, 2025

Опасная мигрантка из варварского края, проникшая в цивилизованный мир, им отвергнутая и страшно ему мстящая: образ Медеи как будто создан для нашей эпохи. Но вряд ли мы представляем ее в фижмах и завитом парике, украшенном лентами и перьями, патетически вздымающей над головой магический жезл. Между тем история Медеи была не менее популярна в век Просвещения, о чем свидетельствует внушительное число ее сценических интерпретаций от Сан-Паулу до Санкт-Петербурга. Путешествию Медеи внутри большого пространства европейской культуры второй половины XVIII столетия и посвящен сборник, составленный Анной Альбректсон и Фионой Макинтош «Маршруты Медеи: перемены и переносы, 1750–1800». В него вошли работы шведских, британских, немецких, французских и русских исследователей, что позволило «картографировать» и географические перемещения колхидки, и изменения трактовки ее образа. Собственно, именно проблема исторической оптики — того, как видели античную героиню поэты, музыканты, художники и актеры XVIII столетия, — становится сквозным сюжетом книги, объединяя разнородные подходы и материалы.

Что делает персонажа «Медеей», не считая имени? С точки зрения XVIII в. — убийство собственных детей. Этот акт мести, трудно представимый не только морально, но и сценически, является сердцевиной образа и одновременно загадкой, которую необходимо разрешить. Как указывает Рональд Лиселль¹, многое зависит от того, считать ли Медею существом сверхъестественным (богиней, чародейкой и пр.) или смертной женщиной. В первом случае действует логика мифа, не имеющая отношения к человеческой морали. Убивая собственных детей, героиня тем самым порывает с миром людей и, взойдя на запряженную драконами колесницу, уносится в потусторонние сферы. Во втором случае в ход идут психологические и в значительной степени патологические объяснения, поскольку поступок Медеи нарушает базовые (а потому считающиеся естественными) запреты, лежащие в основании человеческого общества.

Лиселль рассматривает Медею через призму современных представлений о природе сакрального и, что существенно, собственного зрительского опыта, сокращающего дистанцию между ним и героиней трагедии Еврипида. Такой подход отличается от предметных исторических исследований, составляющих основную часть сборника, но перекликается со вступительной статьей Альбректсон и Макинтош², помещающей Медею в контекст колониального дискурса XVIII в. (р. 3–9). В частности, они видят отражение ее истории в популярном сюжете об индианке Ярико, известном в многочисленных обработках, начиная с изложения Ричарда Стила 1711 г. Ярико спасает от гибели молодого англичанина, они влюбляются друг в друга, но когда девушка помогает Инклу (так именует героя Стил) добраться до соотечественников, он продает ее в рабство. Здесь

¹ Lysell R. Medea — sorceress or woman? (p. 209–221).

² Albrektson A., Macintosh F. Mapping Medea: Revolutions and transfers 1750–1800 (p. 1–20).

хочется возразить, что мотивы, обеспечивающие сходство этого сюжета с мифом о Золотом Руне (варварка/дикарка спасает представителя цивилизованного мира, после чего он ее предает), в ту эпоху не были центральными для образа Медеи³. Ее инаковость выражалась другими способами, прежде всего отсылками к колдовству. Колониальная Медея — явление более позднее, что, собственно, подтверждает статья Анны Альбректсон⁴ о проблеме этического и (или) этнического «варварства» колхидки.

Легкое напряжение между обобщенно-теоретическим взглядом и конкретным анализом источников отнюдь не уменьшает достоинств исследования в целом. Скорее оно подчеркивает сложность поставленной задачи, подразумевающей частичный отказ от современного понимания античной трагедии, проблемы варварства у Еврипида, позиции Сенеки и эстетических целей Корнеля во имя реконструкции точки зрения авторов XVIII столетия. Это трудно достижимая аскеза, особенно когда речь идет о канонических сочинениях, являвшихся основой для последующих интерпретаций сюжета. Но литературная генеалогия должна немного потесниться ради панорамного обзора, фиксирующего реальное бытование сценических текстов. К примеру, «Медея» (1634) Пьера Корнеля была авторитетной литературной моделью для драматургов второй половины XVIII — начала XIX в. Однако зрители того периода видели на сцене не ее, а одноименную трагедию Лонжепьера 1697 г., действенный балет (ballet d'action) «Медея и Ясон», созданный Жан-Жоржем Новерром в 1763 г., и мелодраму⁵ «Медея» Фридриха Готтера и Георга (Йиржи) Бенды 1775 г. Причем, как напоминает Лариса Никифорова⁶, русская театральная публика знакомилась с этими произведениями в обратном хронологическом порядке и в разных лингвистических ипостасях. В 1781 г. в немецком театре Санкт-Петербурга была сыграна мелодрама Готтера и Бенды; несколько лет спустя, в 1789 г., Шарль Ле Пик воспроизвел на петербургской сцене балет Новерра. Затем в 1802 г. либретто Готтера было переведено на русский язык, и мелодрама была поставлена в Москве в театре Медокса с добавлением балетных номеров (возможно, заимствованных у Новерра). Наконец, в 1808 г. французская труппа показала в Петербурге трагедию Лонжепьера, которая позднее была переведена и с 1819 г. шла на русской сцене с Екатериной Семеновой в главной роли. Даже по этому сухому перечислению можно оценить, сколь извилистыми были пути колхидки в плане не только культурных взаимодействий, но и последовательности интерпретаций.

³ На это указывает безусловное преобладание сюжета «Медея в Коринфе» по сравнению с историей похищения Золотого Руна.

⁴ *Albrektson A.* Inverting the Barbarian: Estrangement and excess in the eighteenth-century Medea (p. 85–114).

⁵ Здесь и далее термин используется в первоначальном значении, т. е. речь идет о драматическом представлении, сопровождавшемся музыкой.

⁶ *Nikiforova L.* Medea's Russian images on stage and in literature: The politics and poetics of female characters (p. 39–65).

Действительно, если говорить о второй половине XVIII в., образ Медеи имеет две отчетливых доминанты: грозная чародейка и страдающая женщина. Их различные сочетания формируют центральную часть интерпретационного спектра, от злой (и бездетной) колдуньи из мелодрамы «Чары Медеи» (1735) Антониу Жозе да Силвы, написанной для лиссабонского марионеточного театра⁷, до детоубийцы и самоубийцы из трагедии «Медея» (1779) Жан-Мари-Бернара Клемана, где магия отсутствует (р. 91–96)⁸. На первый взгляд такая эволюция образа отражает изменение театральной эстетики, когда на смену пышной барочной машинерии приходит классицистическая рациональность, способствующая «очеловечиванию» Медеи. На самом деле все сложнее, поскольку чародейка никуда не исчезает, а перемещается в оперу, балет и мелодраму, где внезапные перемены декораций, полеты и другие эффекты являются органичной частью представления. Более того, именно в рамках музыкальных жанров образ Медеи начинает обретать эмоциональную сложность и глубину. В особенности это относится к уже упомянутой мелодраме Готтера и Бенды, впервые сыгранной в Лейпциге в 1775 г. Как показывает Эдит Холл⁹, этот новый тип соединения музыки и слова, когда речь героини то чередовалась со звуками инструментов, то сливалась с ними, позволял публике непосредственно ощущать все оттенки ее эмоций, что производило сильнейшее впечатление. Аналогичный эффект имел и обошедший пол-Европы действенный балет Новерра, на котором стоит остановиться чуть подробнее.

Премьера «Медеи и Ясона» Новерра на музыку Жан-Жозефа Родольфа состоялась в Штутгарте в 1763 г.; затем балет был показан в Париже (1763, 1770, 1771), Вене (1767, 1776), Венеции (1771), Милане (1772, 1773), Лондоне (1781) и, как мы видели, в Санкт-Петербурге (1789, 1791). По сюжетной структуре он ближе всего к трагедии Пьера Корнеля, хотя, по мнению Фионы Макинтош¹⁰, его истинной предшественницей должна была бы быть опера «Медея» (1693) Марка-Антуана Шарпантье, либретто к которой написал Тома Корнель (с оглядкой на старшего брата). Увы, нет никакой уверенности, что она была известна Новерру, поскольку ее сценическая судьба оказалась предельно краткой. В любом случае и опера, и балет сосредоточены на внутренних переживаниях героини, показывая события как бы через призму ее эмоций. Так, в балете Новерра, когда Медея окончательно убеждается в предательстве Ясона и решается на месть, эта внутренняя перемена сопровождается «ужасным» преобра-

⁷ Позднее эта пьеса пересекает океан и исполняется в Сан-Паулу и Рио де Жанейро: это отдельный увлекательный сюжет, где действительно присутствует колониальная интерпретация Медеи (р. 70–75). См.: *Lappin A. J. An imperial Medea: Spain, Portugal, the colonies* (p. 65–85).

⁸ Статья А. Альбректсон (см. сноску 4).

⁹ *Hall E. Pushing the boundaries of operatic convention and European identity: Generic and historical perspectives on Georg Benda's 1775 Medea* (p. 23–38).

¹⁰ *Macintosh F. From hearth to hades: Breaking boundaries with Medea and ballet d'action* (p. 117–137).

жением всей сцены. Парадоксальным образом театральная машинерия не отменяет, а, наоборот, усиливает психологическую трактовку персонажа. Как отмечает Йорг Кремер¹¹, помещая «Медею и Ясона» в контекст немецкоязычных интерпретаций сюжета, постановка Новерра, не пытаясь смягчить кровавый финал, делала его более понятным для зрителя, который вместе с героиней шаг за шагом проходил путь от надежды к отчаянию.

Хореография Новерра не сохранилась; судить о ней можно лишь по программе к спектаклю, где пояснялось содержание действия, и отзывам зрителей. По счастью, вклад еще одного создателя «Медеи и Ясона», театрального художника Луи-Рене Боке, оставил материальный след. Анализируя его эскизы костюмов 1763 и 1791 гг., Петра Дотлачилова¹² показывает, как соотносились интерпретация персонажей и их визуальный образ. Несмотря на новые психологические оттенки, в постановке 1763 г. Медея появлялась в традиционном наряде чародейки — в платье из алого шелка с зеленым кантом и золотой верхней юбкой, украшенной вышивкой в виде астрологических знаков и изображениями летучих мышей. Отчасти это объяснялось практической необходимостью: зритель должен был легко опознавать героев. Кроме того, Новерр и Боке стремились в первую очередь решить технические проблемы, т. е. упростить костюмы, сделав их удобными для танца. В последующих постановках балета наряд Медеи меняет цветовую гамму и становится менее inferнальным, как бы овеществляя более сочувственное восприятие образа.

Казус «Медеи и Ясона» Новерра — один из центральных для книги не только благодаря его новаторскому характеру и внушительной географии распространения. Будучи предметом нескольких индивидуальных исследований, он как бы подсвечивается с разных сторон, обретая глубину, которая недостижима в других случаях в силу нехватки материала. Эффект стереоскопии, присутствующий также в мелодраме Готтера и Бенды и в меньшей степени в драмах Фридриха Максимилиана Клингера, спасает «Маршруты Медеи» от превращения в обзор национальных традиций и позволяет оценить популярность античной героини и понять, какой она виделась из XVIII в.

Остается, пожалуй, главный и самый трудный вопрос: чем Медея так привлекательна для театра той эпохи? В конце концов, она не единственная появлявшаяся на подмостках могущественная волшебница, мстительная возлюбленная и даже детоубийственная мать. Но, в отличие от похожих персонажей, она совмещает в себе все три ипостаси, что придает ее образу внутреннюю подвижность даже при отсутствии психологических объяснений. Как в трагедии Сенеки, Медея постепенно становится

¹¹ Krämer J. Shaping complexity: Medea in the German-language theatre of the eighteenth century (p. 138–164).

¹² Dötlačilová P. Visual narrative: The role of costumes in Noverre's *ballet d'action*, *Médée et Jason* (p. 65–192).

Медеей — «Medea nunc sum»¹³, — и этот процесс становления представляет все больший интерес для авторов. Во всяком случае, именно такое впечатление складывается по прочтении книги. Более конкретный ответ дает Зоэ Швейцер¹⁴, указывая еще на одно важное обстоятельство: в классической версии мифа преступления Медеи остаются безнаказанными. С точки зрения XVIII столетия это создает этически неприемлемую ситуацию, которая требует разрешения. Отсюда попытки переписать финал (реже — обращения к альтернативным версиям мифа, согласно которым детей Медеи убили жители Коринфа¹⁵), либо полностью исключив инфантицид, либо заставив героиню покончить с собой. Тем не менее за добродетельным морализмом проглядывает завороченность идеей насилия, берущего верх над всевозможными запретами. Что, по-видимому, не столь удивительно в канун революции 1789 г. и последовавших за ней событий.

Информация об авторе

Мария Сергеевна Неклюдова
PhD

зав. Лабораторией историко-культурных исследований, Школа актуальных гуманитарных исследований, Российская академия народного хозяйства и государственной службы при Президенте РФ
Россия, 119571, Москва,
пр-т Вернадского, д. 82
✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

Information about the author

Maria Sergeevna Neklyudova
PhD

Head of the Research Centre for Cultural History, School for Advanced Studies in the Humanities, The Russian Presidential Academy of National Economy and Public Administration
Russia, 119571, Moscow, Prospekt Vernadskogo, 82
✉ neklyudova-ms@ranepa.ru

¹³ «Теперь я Медея» (лат.) (Sen. Med. 925).

¹⁴ Schweitzer Z. Medea as infanticidal mother in the late eighteenth-century theatre (p. 193–206).

¹⁵ Этот вариант событий присутствует в самых разных текстах. К примеру, Иоганн Иоахим Швабе в обновленном издании мифологической энциклопедии Хедериха 1770 г. утверждал, что коринфяне подкупили Еврипида, чтобы он обвинил во всем Медею (p. 140–141; статья Й. Кремера, см. сноску 11).

Научный журнал
Peer-reviewed journal

Шаги / Steps
Shagi / Steps

Т. 11. № 2. 2025

Основан в мае 2015 г.

ISSN 2412–9410 (print)
ISSN 2782–1765 (online)

Адрес редакции: Россия, 119571, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82, корп. 9

Адрес издателя: Россия, 119571, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82

Адрес типографии: ИД «Дело». Россия, 119234, г. Москва, пр-т Вернадского, д. 82

Учредитель издания: Российская академия народного хозяйства
и государственной службы при Президенте РФ

Свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС77–61736 от 07.05.2015,
выдано Роскомнадзором

При перепечатке ссылка на журнал обязательна.

Подписано в печать 20.06.2025

Дата выхода в свет: 30.06.2025

Формат 70×100/16

Объем 25 а. л.

Тираж 500 экз. (1-й завод — 200 экз.)

Отпечатано в ИД «Дело»

Цена свободная