

Гуманитарная парадигма



2024

№ 2

Электронный научный журнал — сетевое издание

Гуманитарная парадигма

№ 2 (29) 2024 года

Все статьи, публикуемые в журнале, рецензируются членами редакционного совета, а также привлечёнными редакцией экспертами.

Журнал ориентирован на широкий круг читателей: учёных, преподавателей, специалистов-практиков, студентов, магистрантов, участников научно-исследовательской, культурной, музейной, просветительской работы.

Мнение авторов может не совпадать с мнением редакции.

Журнал издаётся с июня 2017 года.

Издание зарегистрировано Федеральной службой по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации: ЭЛ № ФС 77-70608 от 03.08.2017 (СМИ — «сетевое издание»).

Учредители: Л. Н. Икитян, ООО «Межрегиональный институт развития территорий».

Издатель: ООО «Межрегиональный институт развития территорий», Ялта, пгт. Кореиз, Республика Крым.

Периодичность: не реже 4-х раз в год.

Выпуски журнала размещаются на сайте <http://humparadigma.ru>

Е-mail редакции: red@humparadigma.ru

При оформлении обложки использовано изображение Rainbow Over The Coast Line - by Cleverpix <https://pixabay.com/p-1467988> по лицензии «Creative Commons Zero»

Редакционный совет

Икитян Людмила Нодариевна — главный редактор, кандидат филологических наук, Межрегиональный институт развития территорий

Члены редакционного совета:

Боева Галина Николаевна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры рекламы и связей с общественностью, Санкт-Петербургский государственный университет промышленных технологий и дизайна (Санкт-Петербург)

Борисова Людмила Михайловна — доктор филологических наук, профессор, профессор кафедры русской и зарубежной литературы, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Симферополь)

Ишин Андрей Вячеславович — доктор исторических наук, доцент, профессор кафедры истории России, Таврическая академия, Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Симферополь)

Красильников Роман Леонидович — доктор филологических наук, доцент, Вологодский государственный университет (Вологда)

Хакимова Елена Мухамедовна — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры «Журналистика и массовые коммуникации», Южно-Уральский государственный университет (национальный исследовательский университет) (Челябинск)

Зябрева Галина Александровна — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы, заслуженный работник образования Автономной Республики Крым, Таврическая академия (Симферополь), Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Симферополь)

Синько Галина Иосифовна — кандидат философских наук, доцент кафедры региональной экономики и управления, Ленинградский государственный университет имени А. С. Пушкина (Санкт-Петербург, г. Пушкин)

Хоменко Елена Викторовна — кандидат педагогических наук, доцент, доцент кафедры «Русская филология, славяноведение и балканистика», Институт общественных наук и международных отношений, Севастопольский государственный университет (Севастополь)

Шалина Марина Александровна — кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических дисциплин и методик их преподавания, Евпаторийский институт социальных наук (Евпатория), Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского (Симферополь)

Содержание

Кино как объект современной рецепции

Корчевская О. В.

- «Блеск и нищета» «Онегина»: 6
о фильме С. Андреасяна и А. Гравицкого, 2024

Корчевская О. В.

- Проблема «русскости» и образ России в сценических 30
и кинематографических интерпретациях романа
А. С. Пушкина «Евгений Онегин»

Щёкина Д. А.

- Жаргон молодёжных групп эпохи «Перестройки» 54
в современном культурно-языковом поле
(на материале сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте»)

Литературоведческий аспект

Мытарева А. В.

- Мир провинции в рассказе Леонида Андреева «Буяниха» 62

Культурно-историческое наследие

Валитов А. А.

- Особенности развития мусульманского искусства. Архитектура 73
крымских татар

Кожин В. В.

- Личный фонд Эмиля Присс д'Авена как ключ 81
к орнаменталистике дворца «Дюльбер»

Отечественное образование

Ратовская С. В.

- Особенности организации групповой работы будущих учителей в 114
смешанной (онлайн–офлайн) образовательной среде

Авторам

127

Content

Cinema in contemporary perception

Korchevskaya O. V.

«Onegin's» «shine and poverty»:
about the film by S. Andreasyan and A. Gravitsky, 2024 6

Korchevskaya O. V.

The problem of «Russianity» and the image of Russia in contemporary
stage and cinematographic interpretations of A. S. Pushkin's novel
in verse «Eugene Onegin» 30

Shchekina D. A.

The jargon of youth groups of the era of “Perestroika”
in the modern cultural and linguistic field (based on the material of the tv
series “The word of the kid. Blood on the asphalt”) 54

The literary aspect

Mytareva A. V.

The world of the province in Leonid Andreev's novel “Buyanikha” 62

Cultural and historical heritage

Valitov A.A.

Features of the development of Muslim Art. Architecture of the Crimean
Tatars 73

Kozhin W. W.

The personal fund of Emil Prisse d'Avennes as a key to the ornamentation
of the Dülber palace 81

Domestic education

Ratovskaya S. V.

Features of group work of intending teachers at
the blended (online–offline) learning environment 114

For Authors

127



Кино как объект современной рецепции



УДК 821.161.1:654.19

Корчевская Ольга Валерьевна

Кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской и зарубежной литературы,
Институт филологии,
Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского;
Российская Федерация, Симферополь, e-mail: ok_vs@inbox.ru

«БЛЕСК И НИЩЕТА» «ОНЕГИНА»: О ФИЛЬМЕ С. АНДРЕАСЯНА И А. ГРАВИЦКОГО, 2024

В статье экранизация пушкинского романа в стихах «Евгений Онегин» режиссёра С. Андреасяна 2024 года рассматривается с позиции уместности и продуманности деталей. Для большей наглядности проводится сопоставление с американо-британским фильмом М. Файнс (1999 г.) и постановкой Р. Туминаса в театре им. Е. Вахтангова (2013, 2017 гг.). В языке сценария фильма «Онегин» 2024 года выявляются семантические сдвиги, анахронизмы, случаи ложной актуализации смыслов. В образах героев, представленных актёрами проекта, обнаруживается непоследовательность и искажение пушкинских героев.

Ключевые слова: экранизация классики, ложная актуализация, семантический сдвиг, анахронизм.

Olga V. Korchevskaya

PhD in Philology science, Assistant Professor
at the Department of Russian and Foreign Literature,
Institute of Philology, Crimean Federal University;
Russian Federation, Republic of Crimea, Simferopol

«ONEGIN'S» «SHINE AND POVERTY»: ABOUT THE FILM BY S. ANDREASYAN AND A. GRAVITSKY, 2024

Abstract. *The article studies the film adaptation of Pushkin's novel in verse "Eugene Onegin" (2024) by S. Andreasyan from the point of view of relevance and thoughtfulness of details. The new "Onegin" is compared with the American-British film by M. Fiennes (1999) and the production by R. Tuminas at the Vaktangov Theater (2013, 2017). The study of the script reveals semantic shifts, anachronisms, and cases of false semantic actualization. The analysis of the film heroes reveals their inconsistency and distortion of Pushkin's ideas.*

Key words: *film adaptation of classical literature, false actualization, semantic shift, anachronism.*

Для цитирования:

Корчевская, О. В. «Блеск и нищета» «Онегина»: о фильме С. Андреасяна и А. Гравицкого, 2024 // Гуманитарная парадигма. 2024. № 2 (29). С. 6–29.

Празднование 225-летия со дня рождения А. С. Пушкина в этом году актуализировало пушкинский дискурс в нашем обществе. Долю скандальности в него внёс выход 7 марта фильма Сарика Андреасяна «Онегин», второй мировой киноэкранизации пушкинского романа в стихах и первой российской, если не считать немых фильмов 1910-х годов и фильма-оперы Романа Тихомирова 1958 года. Фильм Андреасяна получил полярные отзывы у критиков и зрителей. Посетив премьерный показ, мы также живо отреагировали на киноновинку, поделившись своими впечатлениями [см. Эхо]. После некоторой временной паузы желание основательно разобраться в плюсах и минусах новой экранизации только окрепло. Этому и посвящена статья. И хотя отчасти она повторяет высказанное нами ранее, всё же теперь данный фильм рассматривается как одна из попыток интерпретации художественной классики.

Обозначим азы любой экранизации классики. Удачной она «может быть при двух обстоятельствах, первое — ... адекватно воспроизводится та эпоха, о которой идёт речь в произведении <...>; второе — уровень культуры людей, которые занимаются экранизацией, должен быть сопоставим с культурным уровнем автора литературного произведения» (протоиерей Георгий Ореханов) [Цит. по: 14]. Исходя из этого, ориентируем нашу работу на анализ, с одной стороны, соответствий эпохе: языку, топосу места (локации), одежде и декору интерьеров, а, с другой, на уровень трактовки образов и качество воплощения в них замысла автора «Евгения Онегина».

Создатели «Онегина»–2024 старались: сценарист А. Гравицкий довольно внимательно поработал с «телом» пушкинского текста, обнаружив много деталей, на которые мало кто обращает внимание, и «развернул» их в сценарии: в частности то, что Онегин «подруживал» с Зарецким («он был не глуп; И мой Евгений, / Не уважая сердца в нем, / Любил и дух его суждений, / И здравый толк о том о сем. / Он с удовольствием, бывало, / Видался с ним...»); то, что весьма состоятельный дядя Онегина оставил племяннику впечатляющее наследство («Вот наш Онегин — сельский житель, / Заводов, вод, лесов, земель / Хозяин полный»); то, что Онегин тоже видит во сне Татьяну, как Татьяна – Онегина («И постепенно в усыпление / И чувств и дум впадает он, / А перед ним воображенье / Свой пестрый мечет фараон. / То видит он: на талом снеге, / Как будто спящий на ночлеге, / Недвижим юноша лежит, / И слышит голос: что ж? убит. / То видит он <...> сельский дом — и у окна / Сидит она... и все она!..»). К достоинству сценария можно отнести следование его автора хронотопу романа: это и соблюдение пушкинского «календаря» (смены времён года, времени суток) и фактической (фабульной) стороны повествования. К плюсам режиссёрских решений отнесём обжитость интерьеров, добротность реквизита и костюмов, композицию кадров, соответствующую духу времени неспешность действия под медленную закадровую музыку.

Перед автором сценария стояла непростая задача перевода стихотворной речи в прозаическую. Увы, утраты красок языка «светила русской поэзии» тут не избежать. Возможно, именно пониманием ценности пушкинского слова и продиктованы вставки оригинального текста в исполнении Владимира Вдовиченкова (выступившего в роли рассказчика («гусара в отставке») и в театральной постановке «Евгений Онегин» Римаса Туминаса). Амплуа героя Вдовиченкова в новом фильме специфично: функция «закадрового голоса» поручена отстранённому от центрального действия лицу, принадлежащему, судя по костюму, той же эпохе и тому же обществу, что и герои. Конечно, до живого образа автора в романе Пушкина — «историографа всего происходящего» [6] с мощным повествовательным «я» — экранному «двойнику» далеко. Но, полагаем, их сходства не требовалось. Рассказчик, в понимании исполнителя этой роли, во-первых, напоминает о первоисточнике (то есть сохраняет так называемый «авторский уровень»), во-вторых, делает «подводки» к ситуациям и героям [15]. Однако вместо того, чтобы представить «само пушкинское слово как некое художественно-энергетическое начало» [17] в фильме «дежурная» декламация «надёрганных» цитат, «всем известные строки звучат как

триумф», множа «искусственность и театральность» происходящего на экране [3]. Органики, на которую должен работать этот герой, погружая зрителя в контекст фильма пушкинским словом, не случилось. Хотя наш кинематограф имеет пример удачного введения в видеоряд авторского слова посредством фигуры повествователя. Об удивительной идее режиссёра И. Масленникова и виртуозном её воплощении Аллой Демидовой в экранизации пушкинской «Пиковой дамы» (1982) известно — повторяться не будем.

Любопытны в новой киноленте и некоторые акценты, большая часть которых, кажется, продиктована уже не столько романом Пушкина, сколько массивом его адаптаций для сценических постановок. Так, в работе Андреасяна, видимо, обыгрывается присутствующий во многих оперных постановках «Евгения Онегина» мотив «русского варенья». В фильме Ларина-мать угощает Ленского с Онегиным особым вареньем и предлагает угадать, из чего оно сварено. Также цитатой из постановки оперы «Евгений Онегин» Алексея Степанюка 2014 года считаем и то, что «девицы-красавицы» у Андреасяна собирают в барском саду не ягоды (как у Пушкина), а яблоки.

Но наиболее сильным является влияние экранизации романа Пушкина Марты Файнс (1999). В «Онегине» образца 2024 года, как и в одноимённом британском фильме, всё начинается и заканчивается зимой. Только вместо летящей по русским заснеженным просторам кибитки сюжет нового фильма предваряет роковая дуэль. В конце же Онегина прямо из Татьяниной гостиной «выпускают» в заснеженный русский простор.

В обеих версиях — британской и российской — у Онегина в петербургском свете двое приятелей, похожих даже внешне — эдакие престарелые молодящиеся франты. С ними Онегин (в исполнении Виктора Добронравова) посещает театр, смотря на танец Истоминой и обсуждая дам. Этот эпизод, с высокой степенью вероятности заимствованный из британского «Онегина», взят всё же с рядом весьма спорных изменений. Перед создателями стояла одна и та же задача: показать развращённость Онегина в Петербурге. Но британцы сделали это искуснее: у них балерина Истомина — содержанка Онегина, равнодушного к «ножкам» (интересное решение, учитывая любовь к «ножкам» и лирического героя романа Пушкина). Но из-за ограниченности в средствах он вынужден от неё отказаться. Приятели подбивают героя соблазнить кого-то из присутствующих дам, но Онегин не реагирует на провокацию, раскланивается и тайно едет к Истоминой.

В фильме Андреасяна тема развращённости Онегина решена так: герой сам хвастливо заявляет о способности соблазнить любую даму в театре — хотя бы сидящую в ложе напротив. Его приятели не верят: «Она же не дочка стационарного зрителя!» (такая «тонкая» отсылка к пушкинскому

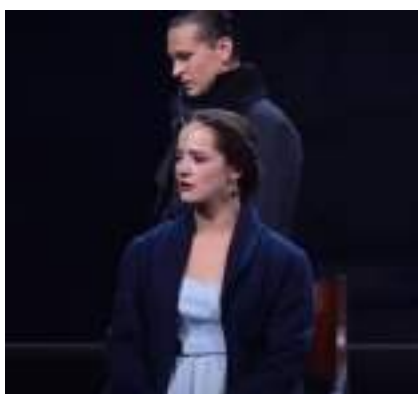
творчеству, коих в фильме немало!). Онегин тут же у всех на глазах заходит в ложу к даме, становится перед ней на колени и целует руку. Дама принимает это. Онегин возвращается победителем. Сцена эта была бы успешной, если бы не полное её несоответствие нормам поведения в обществе пушкинского времени. Во-первых, ни при каких обстоятельствах дама не могла сидеть в театральной ложе одна (незамужняя — без родителей или родственников; замужняя — без мужа и т. д.). Во-вторых, подойти к незнакомой даме без представления ей общим знакомым — верх неприличия. В-третьих, прилюдно пылко поцеловать у дамы руку — значит скомпрометировать её, да и себя опозорить. Вспомним, как долго и тонко плетёт сеть вокруг Наташи Ростовой Анатолий Курагин, на какие уловки он идёт, чтобы она из ложи Ростовых перешла в ложу его сестры Элен, и та представила бы его Наташе. И лишь потом он украдкой мог ей что-то нашептать...

Кстати, один из приятелей Онегина — князь, который впоследствии женится на Татьяне, — как бы в предвосхищении будущего говорит: «Я бы свою жену с ним <Онегиным> оставил». Складывается впечатление, что муж Татьяны — такой же прожигатель жизни и развратник, как и Онегин. А ведь он генерал, изувеченный «в сраженьях», то есть герой Отечественной войны 1812 года. Да, по Пушкину, он в родстве с Онегиным, они приятели, но пушкинский князь не бездельник и светский фат. В английской версии так и есть: он скорее антитеза Онегину. А у Андреасяна — нет. В связи с этим не понятно, почему же он женился на Татьяне (как смог разглядеть этот брильянт?) и за что Татьяна его уважает? А ещё не ясно, в чём благородство и честь Онегина, если он компрометирует дам, в том числе и тем, что обсуждает ситуацию с влюбленной в него Татьяной (пусть и не называя имени) с «неблагонадёжным» Зарецким («он зол, он сплетник, он речист»).

Однако при ряде сходств с британской экранизацией стилистика нового фильма иная. Сумрачной, заснеженной или туманной, обветшавшей России в нём нет: вместо этого сочные и яркие краски, ухоженность, благополучие, изобилие и даже роскошь. По признанию режиссёра Андреасяна, он вдохновлялся стилистикой другого костюмного фильма — «Гордостью и предубеждением» Джо Райта (2005). Его влияние ощутимо в построении кадров, похожей закадровой музыке, обжитом пространстве, выборе локаций (например, беседка, в которой встречаются и объясняются главные герои или огромный дуб на фоне бескрайнего луга). Наряды исполнительницы роли Лиззи Киры Найтли в фильме (особенно тёмные пальто, чем-то напоминающие шинель), очевидно, послужили источником вдохновения для костюмеров фильма при создании нарядов Татьяны (во что-то подобное, кстати, одета и Татьяна в спектакле Туминаса).



*«Гордость и предубеждение»
(реж. Д. Райт, 2005)
Лиззи в исполнении
К. Найтли*



*«Евгений Онегин»
(реж. Р. Туминас, 2013)
Татьяна в исполнении
О. Лерман*



*«Онегин»
(реж. С. Андреасян, 2024)
Татьяна в исполнении
Л. Моряк*

Из специфических и спорных черт экранизации Джо Райта назовём значительное ускорение действия для динамичности фильма. Он также попробовал осовременить героев для приближения их к зрителю нашего времени. Одной из главных черт Лиззи Беннет в фильме Д. Райта стала смешливость: она постоянно прыскает со смеху, причём обнажая верхние зубы — сейчас это дело обычное, такая улыбка считается привлекательной, Кире Найтли эта особенность смеха даже идёт, но в XIX веке такое поведение никто в дворянском обществе себе не позволил. Несмотря на эти моменты, фильм у Райта получился довольно живой, в химию героев поверить можно.

Гораздо бережнее к оригиналу Джейн Остин отнеслись создатели мини-сериала Саймон Лэнгтон и Эндрю Дэвис (1995). На наш взгляд, это своего рода эталон костюмного фильма и киноэкранизации литературной классики. О том, с каким вниманием и обстоятельностью его создатели подходили к местам для съёмок, костюмам, гриму и причёскам, как обдуманно и мотивированно вводили новые подробности, отсутствующие в литературном источнике, написана целая книга [4]. Авторы исходили из того, что каждая деталь в фильме должна служить раскрытию образа героя и соответствовать его характеру. И это единственно верный подход при экранизации классики!

Яркий пример удачного нововведения сценаристов, служащего раскрытию героя без искажений — эпизод с купанием мистера Дарси в озере Пемберли. Он был специально вставлен, чтобы «очеловечить» Дарси, который нырянием в озеро совершил «короткий побег от обязанностей и смятения измученной несчастной души» [4]. Эта сцена помогла выстроить переход от высокомерного Дарси в начале фильма к человеческому — в конце. Особенностью повествований Остин, как известно, является отсутствие сцен с джентльменами без дам. В фильме нельзя было обойтись без таких сцен. Так,

например, был вставлен эпизод езды на лошадях Дарси с Бингли, когда последний решает арендовать Незерфилд. Более того, этот момент замечает прогуливающаяся в отдалении Элизабет – так создатели знакомят нас со всеми главными героями и создают завязку действия. Вдобавок тут показана и жизненная энергия молодых героев: мужчины всей душой отдаются скачке, Элизабет, вдохновленная галопом их лошадей, сбегает с холма. Чтобы сделать героев более живыми, создатели усилили (но со вкусом и в меру) мотив витальности Дарси и Лиззи и притяжения между ними.

В целом роман Дж. Остин «Гордость и предубеждение» имеет немало общего с «Евгением Онегиным». Тут и провинциальная мамаша с дочками на выданье (одна – легкомысленная и ветреная, другая – вдумчивая, любящая читать (правда, в отличие от Татьяны остроумная, общительная, уверенная в себе); и столичные кавалеры – завидные холостяки (один холодный и заносчивый, другой – душевный, открытый). Первый поначалу отвергает героиню, но потом страстно в неё влюбляется, объясняется, но получает отказ. Отличие же в том, что мистер Дарси лишь производил впечатление «байронита», а в действительности прекрасный человек: любящий и заботливый брат, превосходный хозяин имения, верный друг, порядочный человек. Благодаря этому Дарси смог завоевать любовь Элизабет, а роман получил счастливый финал. Более важным отличием романа Пушкина является сосуществование дворянской (столичной, европеизированной) и деревенской (народной) России. У Остин иное: противопоставление родовой аристократии (в лице Дарси) и провинциального дворянства (в лице Беннетов и их окружения) с разницей преимущественно во вкусовых предпочтениях (так, например, изысканное рагу противопоставлялось простонародному жаркому) и утонченности манер (ср.: патриции vs плебеи в Древнем Риме), без привязки к проблеме национальной идентичности. Пушкин же в своем романе зафиксировал полурусскость своих главных героев как особенность и проблему российского дворянства.

В нашем кино эталонными экранизациями классики считаются «Война и мир» С. Бондарчука, работы И. Масленникова («Приключения Шерлока Холмса и доктора Ватсона», «Пиковая дама») и В. Бортко («Собачье сердце», «Тарас Бульба», «Мастер и Маргарита»). О внимании Сергея Бондарчука к деталям эпохи и толстовской идее говорит то, что во время работы над фильмом в штате киностудии было 8 консультантов по истории, военному делу и этикету! А залог успеха Владимира Бортко в заявленном им умении работать с классикой: «Я ничего не придумываю, ...просто умею читать книги. То, что там есть. А не то, чего там нет» [7]. Казалось бы, по этому пути пошёл и режиссёр «Онегина»–2024, высказывавший в многочисленных интервью

намерение сохранить тональность оригинала [15], достичь эталона «бережной и точной экранизации» [16]. Более того, Сарик Андреасян заявил, что, «создавая первую в истории современной России экранизацию романа “Евгений Онегин”», нельзя «позволить себе компромиссы» [Там же]. При таком целеполагании очевидно, что эстетика проекта должна выстраиваться в соответствии с литературными координатами: сюжетом, характерами романа, предметно-вещным миром эпохи. О стремлении к достоверности в формах и способах экранного воспроизведения говорит в фильме и привлечение естественной «натуры», и минимум компьютерной графики [15]. Но возможно ли погружение в пушкинский мир, когда работу над «Онегиным» режиссёр совмещает с десятком проектов, к тому же совсем другого плана: сериалами про эскортниц «Жизнь по вызову» и маньяков «Тень Чикатило», фильмами «Я любила мужа», «Звёздный суд», «На солнце, вдоль рядов кукурузы», «Сама виновата?», «Несломленная», «Мендельсон» — и это только за 2023 год! Возможно, именно в этом причина непродуманности деталей в «Онегине», которые претят раскрытию романских образов и не соответствуют героям, пушкинской эпохе, русской культуре в целом. В комментарии Ю. М. Лотмана и В. В. Набокова, в словарь языка А. С. Пушкина, в детальный разбор и интерпретацию пушкинского романа В. С. Непомнящим создатели не заглядывали. Что упущено в их работе? Разберём детальнее.

Язык киноверсии «романа в стихах» Пушкина

«Переписанный» прозой стихотворный текст Пушкина, увы, не обрёл сколько-нибудь оригинального голоса. Хотя того, что сценарист Алексей Гравицкий — довольно внимательный читатель, казалось бы, достаточно для успешной работы с классикой. Почему же в речах героев фильма немало того, чего не могло быть в языке пушкинской эпохи?

Многие обратили внимание на путаницу в формах обращения: незамужнюю Татьяну называют «барыней», а не «барышней», замужнюю — «княжной», а не «княгиней». Просто нелеп по форме и по сути диалог «барыни» Татьяны со слугой в доме Онегина, куда она приходит после отъезда хозяина:

— Если это возможно, я бы хотела приходить сюда почитать, если **вы** позволите? — просьба «барыни» к слуге.

— Чудная **ты**, барыня, ей-богу, — ответ, судя по всему, абсолютного хама. Вряд ли здесь стоит говорить о глубоком пушкинском смысле замены «пустого „вы“» на «ласковое „ты“» — уровень общения совсем иной!

«Подкорректирован» в некоторых местах язык романа по вполне понятным причинам: например, из письма Татьяны убрали слово «кончаю»;

оригинал «Ларина проста, но очень милая старушка» заменён на «милая дама» (Ларину-мать в исполнении Алёны Хмельницкой, сложно назвать «старушкой») и др. Зато точно по Пушкину охарактеризован Онегин — «молодой повеса», только в исполнении 40-летнего Виктора Добронравова это претит картинке.

Гораздо серьёзнее, что в фильме множество менее очевидных неточностей, связанных с употреблением ряда слов в современных значениях и контекстных употреблениях. Например, очевиден семантический сдвиг в значении слова «богема», которым Онегин называет провинциальное дворянское общество. Так в XIX веке называли цыган, жителей Богемии, а позже стали называть «людей искусства, чей образ жизни отличается от общепринятого» (в словаре языка Пушкина, богемский – ‘чешский’ [18, Т. 1, с. 136]). Или во время путешествия Онегин жалуется на то, что чувствует себя стариком, а его приятель советует ему «бросить это *упадничество*». В русскую культуру это слово-понятие вошло значительно позже — на рубеже XIX–XX веков. Упадничество (буквальный перевод французского *decadence* (в русском, кстати, также употребляемого) — культурный феномен, относящийся именно к культуре творческих элит порубежья, лишь отчасти совпадающий с «мировой скорбью» романтизма начала XIX века.

К языковой нелепице отнесём и русско-французское двуязычие, точнее, попытки изобразить это широко представленное в среде русского дворянства XIX столетия явление в диалогах героев «Онегина»–2024. Как ни странно, но в фильме в общении собственно представителей дворянского общества французский язык практически, за редким исключением, не используется. Перемежение русского с французским характерно главным образом для диалогов Онегина с камердинером-французом Гильо (говорящего по-русски, кстати, без акцента). В большинстве своём это клише — банальные «моншер» (обращение Онегина к камердинеру) и «моветон» (Гильо о хозяине, заснувшем в одежде). Но хуже всего в фильме с французским у Татьяны. В то время как пушкинская героиня свободно читает и пишет по-французски, исполнительницу этой роли не посвятили даже в азбучные нормы произношения: фразу *belle Nina u belle Tatiana* она артикулирует не с ударением на последний слог (единственно возможный в языке Вольтера), а «бэлле Нина, бэлле Татьяна», к тому же чётко произнося немую конечную «е», — вот уж поистине «смешение французского с нижегородским», констатированное Александром Сергеевичем... Грибоедовым. Кстати, и своё письмо Онегину Татьяна пишет не по-французски, как у Пушкина, а по-русски и почему-то сразу в столбик.

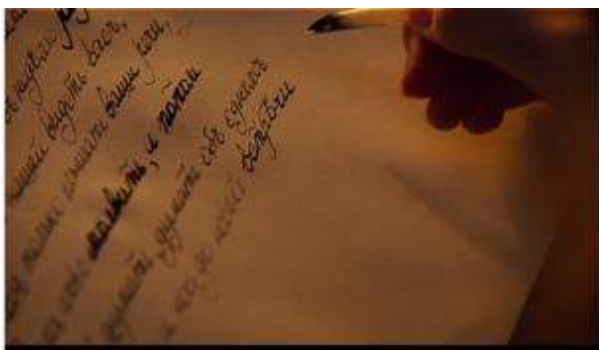
Ради видимости франкоязычия герои фильма употребляют галлицизмы. Кроме неуместного «богема», можно отметить ещё слово «флёр»: Татьяна-княгиня говорит, что «с удовольствием променяла бы столичный флёр и богатого мужа на свой старый дом, на тихую спокойную жизнь». В словаре языка Пушкина «*флёр* — это прозрачная, обычно шёлковая ткань», что-то вроде вуали [18, Т. 4, с. 816] (и в этом значении оно пришло к нам из немецкого *Flor* < гол. *floers* < ср.-фр. *velous* (лат. *vilosus* ворсистый, волосатый) [8]; в то время как французское *fleur*, переводимое как 'цветок', имело хождение и закреплено в массе сложных слов «цветочной тематики» (флёрдоранж, например) [Там же]). В современном языке это слово употребляется скорее в отсутствующем в словаре значении 'ореол' или 'атмосфера': например, в словосочетании «романтический флёр». Сценарист Гравицкий, без сомнения, ориентировался на это значение слова, возможно, подсказанное его явным франкообразным звучанием.

Есть семантический сдвиг в употреблении героями слова «пошлый». В словаре языка Пушкина оно означено как 1) весьма распространённый, привычный, ходячий; 2) обыкновенный, заурядный; 3) низкопробный, свидетельствующий о дурном вкусе [18, Т. 3, с. 658]. Онегин называет пошлым сентиментальный роман о Грандисоне, который читает Татьяна. Отвечая, что в нём «нет пошлости, только чувства», героиня явно актуализирует такое значение слова «пошлость», как 'непристойность, скабрёзность', которого в пушкинском языке нет. Кстати, характеристика экранным Онегиным романа как скучного из-за бесчисленных авторских отступлений и разговоров на отвлечённые темы — свидетельство неосведомлённости сценариста. Достаточно было узнать, что «История сэра Чарльза Грандисона» Сэмюэла Ричардсона — роман *эпистолярный*, следовательно, не предполагающий авторских отступлений (в отличие от романа самого А. С. Пушкина, вдохновлённого романом в стихах Д. Г. Байрона «Дон Жуан»).

Ещё одним примером нечувствительности сценариста к языку воссоздаваемой эпохи служит употребление и такого, казалось бы, простого слова, как «собрание». На столичном балу Татьяна — девица на выданье — смущается и говорит: «Я не привыкла бывать на таких собраниях». А в приглашении на бал для Онегина сказано, что Нина Воронская «устраивает собрание». В пушкинскую эпоху слово *собрание* было широко употребимо, но в значениях: 1) соединение, скопление людей в одном месте; 2) название некоторых выборных, представительных учреждений; 3) множество чего-либо, собранного в одном месте; 4) Благородное собрание как место, помещение, где собиралось дворянское общество [18, Т. 4, с. 258–259]. Выражения *устроить собрание, позвать на собрание, быть на собрании*

недопустимы в пушкинское время. Это словоупотребления советской эпохи с актуализацией нового значения слова «собрание», синонимом которого является слово «заседание» (например, членов коллектива / организации с целью обсуждения чего-либо). По Пушкину, Татьяну «везут в Собрание» (собственно «дворянское собрание» — место сбора дворянского общества). Казалось бы, такая мелочь: замена «в» на предлог «на», а смысл в результате лексического анахронизма меняется разительно.

Нелепо и графическое оформление языка. Так в письмах героев пересортица с «ъ» («ером») после твёрдого согласного в конце слова. Старательно выводимая в тексте писем, эта буква почему-то отсутствует в подписи «Ваш Онегин» (как и в имени Владимир на надгробии Ленского). Не говорим уже о «ятях», необходимых в фамилии Онѣгинъ и слове «судьбѣ».



Письмо Татьяны



Письмо Евгения

Кадры из фильма

Авторам следовало остановиться на одном из вариантов написания — дореформенном или современном — тогда объяснений потребовалось бы меньше. К тому же роман Пушкина в дореволюционный орфографии несложно отыскать в Сети и не прибегать к услугам специалистов.

Экранное воспроизведение пространств романа

В погоне за красивыми локациями авторы фильма совсем упустили из вида социальное и материальное положение героев Пушкина. Ленский, Онегин, Ларины и их окружение — представители поместного дворянства средней руки. Они все владельцы усадебных домов примерно одного уровня. В фильме же Онегина и его приятеля-князя, женившегося на Татьяне, поселяют в царских (не метафора) резиденциях. Онегина — в Елагиноостровском дворце императрицы Марии Фёдоровны, а князя — в Большом Гатчинском дворце Павла I. При этом интерьеры их домов из других особняков с богатым убранством: во Владимирском дворце в Петербурге снята мраморная лестница и Малиновая гостиная для встречи Онегина и Татьяны. Впечатляющая роскошь интерьеров и фасадов зданий приятна глазу, но

адекватна ли произведению, которому создатели кинополотна хотели следовать «бескомпромиссно»? Даёт о себе знать ложная актуализация: Онегин же не унаследовавший титул и огромное состояние Пьер Безухов, стремительно оказавшийся на вершине аристократической «лестницы»?



*Елагин дворец
(по фильму дом, унаследованный Онегиным)*



*Гатчинский замок
(по фильму дом князя, мужа Татьяны)*

Да, в пушкинском романе и правда есть указания на состоятельность дяди Онегина. Унаследованный им дом называется «зámком»: «Почтенный замок был построен, / Как замки строиться должны: / Отменно прочен и спокоен, / Во вкусе умной старины». При непрояснённом социальном статусе дяди Онегина воображение дорисовывает самые яркие картины. В комментариях Ю. М. Лотмана к «Евгению Онегину» — настольной книге мало-мальски эрудированного читателя Пушкина — отмечено, что именование помещичьего дома «зámком» носит «иронический характер» и «связано с ощутимой и для автора, и для читателей параллелью между приездом Мельмота, героя романа Чарльза Метьюрина, в замок дяди и приездом в деревню Онегина» [12, с. 587]. В пушкинскую эпоху в моде были готические романы, где после прибытия героя в замок закручивался напряжённый сюжет. Дом дяди (явно, состоятельного помещика, раз он оставил Онегину «заводы, воды, леса, земли» (кстати, завод в то время — это крепостная мануфактура, обслуживавшаяся барщинным трудом) был, несомненно, солидным, но «обветшавшим».



С усадьбой Лариных тоже не всё просто. Наружный её облик — в «исполнении» музея «Петровское» в Пушкинском Заповеднике, родовом имении Ганнибалов, предков Пушкина, — вполне адекватен. Но интерьеры дома Лариных сняты в роскошном городском особняке Г. Р. Державина (музей-усадьба

поэта на Фонтанке в Петербурге). Именно в его Соломенной гостиной (названной так из-за уникальных соломенных обоев с вышивкой шерстью) происходит объяснение Ленского с Ольгой.



Интерьеры дома Лариных. Кадры из фильма



В роскошной зале с золочёными канделябрами и портретами в массивных рамах проходит и празднование Татьянинных именин. Стол сервирован с размахом: хрусталь, шампанское, дичь (рябчик в перьях), живые цветы и свежие фрукты (груши, виноград, ананасы) — всё это у небольшого достатка Лариных в русской глубинке зимой (Татианин день 25 января!) По Пушкину, именинный стол в доме Лариных выглядел гораздо скромнее: жирный пирог, «к несчастью пересолённый», жаркое, цимлянское игристое вино (дешёвый аналог шампанского) и бланманже (доступный и незамысловатый десерт из молока, сливок, сахара и желатина).



Именинный стол Татьяны. Кадры из фильма



А после застолья — не иначе как бал с камерным оркестром (а давать балы было делом весьма затратным). Живая музыка на именинах Татьяны, по Пушкину, скорее, счастливая удача: командир расквартированного неподалеку полка отправил на праздник полковой оркестр.



Бал у Лариных (Зал в особняке Г. Р. Державина)

При демонстрируемой роскоши дома Лариных в фильме присутствуют и мотив скромного материального достатка семьи, основанные на тексте Пушкина: так, мать Татьяны сетует на отсутствие средств для вывоза дочери в Москву на «ярманку невест», необходимую сумму ей одалживает сосед-помещик. При этом Ларина-старшая изображается как рачительная хозяйка, ни в коей мере не мотовка (что могло бы стать объяснением противоречий — но, увы!). Непонятно только, почему родной дом (интерьерами которого стали роскошные залы державинского особняка) Татьяна называет «старым» (уж не в значении ли 'предшествующий настоящему', по типу «старый адрес»?).

Ещё одна проблема с локациями в фильме возникает вследствие того, что его создатели не знают базовых реалий времени. Вначале фильма модный франт Онегин фланирует не по бульвару, то есть по Невскому проспекту — месту неспешных прогулок и встреч людей из хорошего общества, — а по торговым, вероятно, дурно пахнущим рядам, где продают скот и живую рыбу. Кроме Онегина, там прогуливается и благородный по виду человек с борзыми собаками. И это своего рода нонсенс: дворяне не выгуливали своих собак на городских улицах; охотничьих же собак (таких как борзых) держали на загородных псарнях; в городских домах держали небольших собачек вроде мопсов, шпицев, левреток, с ними могли гулять по парку или приусадебной территории, брать с собой, выезжая в гости, и т. п.



Онегин на «бульваре» (кадр из фильма)

Похожая эклектика и в изображении жизни загородных усадеб. Как уже было отмечено, герои поселены в роскошные дворцы, но быт в них при этом искажён. На лужайке перед домом Онегина находятся стога сена, прямо во дворе — хозяйственная часть (сушка белья, кузнечные и плотницкие работы).

В действительности хозяйственные и аграрные работы производились в отдалении от усадебного дома, особенно такого богатого.



Татьяна у дворца Онегина



Заднее крыльцо дворца Онегина

Кадры из фильма

Все локации в фильме «Онегин» собраны как конструктор из эффектных деталей. И это, позволим себе предположить, не так называемые ляпы, возникающие вследствие специфики киносъёмки — процесса, растянутого во времени и осуществляемого не в хронологии сюжета. Это банальная голливудщина — эффектность картинки, не более!

Актёры и роли

Есть ещё одна сложная вещь в искусстве кино — каст актёров: их внешнее, а также внутреннее соответствие образу.

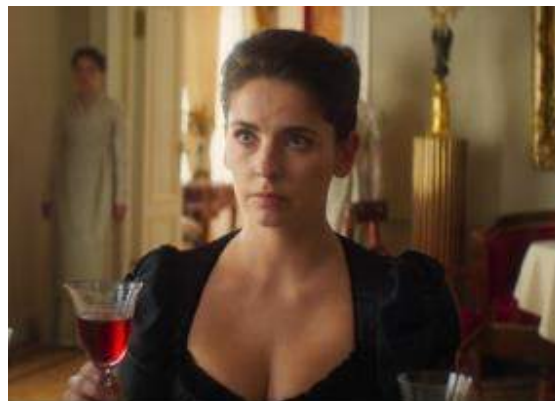
В новейшей экранизации «Онегина» больше всего вопросов вызывает, конечно, Татьяна в исполнении Лизы Морьяк. В пушкинском романе это образ диалектичный: из диковатой девочки Татьяна превращается в блистательную княгиню, поневоле усвоившую данный Онегиным завет: «Учитесь властвовать собою!» Что в фильме? Полное отсутствие эволюции: экранный образ главной героини не претерпевает изменений. Почему у Татьяны всегда, простите за ненаучное, «Poker Face»? Столь чувствительную героиню в русской классике ещё поискать! Конечно, эмоция может и не иметь внешних проявлений. Тогда её выражением становится психологический жест — а картинно пущенная слеза до него не дотягивает. Справедливо и то, что представлять персонажей или оттенять их чувства поручено герою Владимира Вдовиченкова, и «такой слом четвёртой стены заметно облегчает работу актёрам. Им не приходится отыгрывать реакцию на какие-либо события в истории. Ведь за них всё и так объяснит рассказчик» [11]. Но тут новое упущение: дорогие нам с детства пушкинские строки превращаются в банальность именно «в отрыве от психологии персонажей, вырванные из контекста» [3], и их декламацией характеры персонажей не заменить [Там же].

А то немногое, что могло бы свидетельствовать о психологизме в изображаемом актёрами действе, находится в странном смещении. Так, на

именинах мы видим уверенную в себе, опытную женщину с дерзким декольте (фактически саму Лизу Моряк), что смело и раскованно шутит с Ольгой о меся Трике, спокойно реагирует на появление Онегина, уверенно глядя на него. Но когда тот произносит тост с пожеланием (совершенно анахронична современная застольная традиция требовать слова от опоздавшего гостя), Татьяна вдруг(!) смущается и еле выдавливает из себя «спасибо».



*«Опытная» Татьяна шутит с Ольгой
о меся Трике*



*Робеющая Татьяна слушает
тост Онегина*

Кадры из фильма

Та же история в духе «вдруг» происходит с Татьяной, по уверенности и умению держаться не уступающей себе же в статусе княгини, происходит в Москве на «ярманке невест». Сначала у княжны Алины, потом на балу героиня вдруг начинает теряться, робеть и мямлить. Этот парадокс запечатлевает и костюм героини: Татьяна-барышня позволяла себе носить гораздо более смелое декольте, чем Татьяна-княгиня. Зато Татьяна-княгиня стала поклонницей яркого макияжа. Ярко-розовую помаду (под цвет обивки мебели и стен!), чёрную подводку и яркие тени ей накладывают в сцене финального объяснения с Онегиным. По Пушкину:



Дверь отворил он. <...>
Княгиня перед ним, одна,
Сидит, не убрана, бледна,
Письмо какое-то читает
И тихо слезы льет рекой,
Опершись на руку щекой.
<...>

Кто прежней Тани, бедной Тани
Теперь в княгине б не узнал!

«Парадную» Татьяну в сцене объяснения с Онегиным показывают также во многих театральных постановках. Видимо, чтобы подчеркнуть её высокий статус и недостижимость для Онегина. Но такой макияж — явный перебор в

образе героини. Из многих постановок «Евгения Онегина» яркая помада в этой сцене была на губах только у актрисы Ольги Лерман в спектакле Р. Туминаса — не её ли исполнением вдохновлялась Л. Моряк?

Ещё пример того, что в фильме нет разницы между Татьяной-барышней и Татьяной-княгиней, — вид героини в ночной сорочке. И перед гаданием на жениха в деревне, и в опочивальне петербургского особняка она предстает с распущенными завитыми волосами (притом, что на людях носит строгий пучок из не вьющихся волос) и в глубоко декольтированной и украшенной кружевом ночной сорочке. Тоже для красивой картинки?



Татьяна готовится гадать



Татьяна-княгиня в спальне

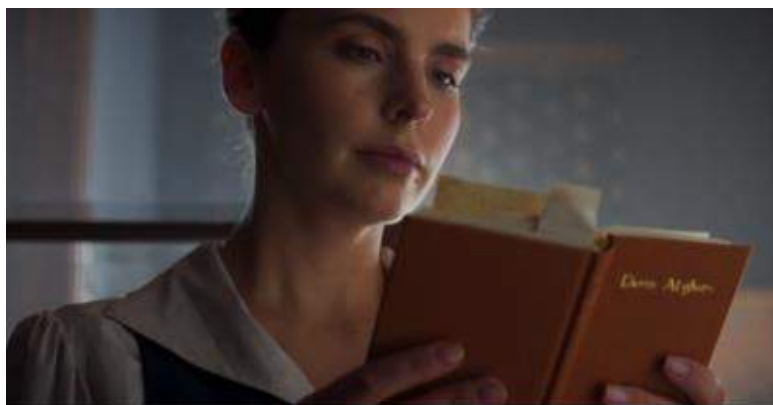
Кадры из фильма

Татьяну у Пушкина отличают пылкость и чистота, мечтательность и прямодушие. Она цельная натура. Татьяна в исполнении Лизы Моряк не демонстрирует цельности, а всю глубины её чувств не может передать чуть покрасневший кончик носа и «искусственная» слеза. И тут вина уже не только исполнительницы роли, но и создателей фильма. Складывается впечатление, что их заботили, прежде всего, выгодные ракурсы актрисы, и лишь иногда они, спохватываясь, вспоминали, что она играет совсем юную робкую барышню, опрощали её внешний вид, заставляли робеть и опускать глаза. И в результате образ экранной Татьяны очень диссонирует.

Наконец, экранное решение вопроса влюблённости Татьяны в Онегина. Непрост он и для Пушкина. Поэт поясняет это общо: «Пора пришла, она влюбилась» и «Душа ждала... кого-нибудь, / И дождалась...». В пушкинском романе героиня читает сентиментальные романы (кроме Ричардсона, это Руссо, Гете, де Сталь и Крюднер) и без ума от их героев, скорее, напоминающих Ленского, чем Онегина. Не ясно, читала ли Татьяна популярные в эпоху Пушкина готические романы о не лишённых обаяния злодеях. Пассаж о том, что «Британской музы небылицы / Тревожат сон отроковицы, / И стал теперь ее кумир / Или задумчивый Вампир, / Или Мельмот, бродяга мрачный, / Иль Вечный жид, или Корсар, / Или таинственный Сбогар» не совсем о Татьяне, а, скорее о юных читательницах

(«отроковицах») вообще. Героев же «байронитов» героиня Пушкина открывает для себя лишь тогда, когда оказывается в библиотеке Онегина: в её душу они проникают через его пометки на полях книг. Сопоставив и обдумав всё, Татьяна приходит к выводу о подражательности, пародийности Онегина по отношению к героям Байрона. В этом и проявляется её недюжинный ум.

По сценарию фильма, со слов самой героини, ей нравятся добродетельные герои, как Грандисон. Дерзкий Онегин прямо говорит, что он совсем не Грандисон, и ведёт себя вызывающе. Так почему же она влюбляется в него? Фильм не даёт объяснения даже столь простого, как пушкинское «пора пришла...». Зритель должен додумывать сам: может, у Татьяны есть теневая сторона, которую притягивают роковые и таинственные злодеи? Может, Онегин именно на такой эффект рассчитывает, ведя себя при знакомстве с девушкой дерзко, как герой-байронит? Неизвестно.



А момент Татьяниного прозрения в фильме и вовсе переиначен. В библиотеке Онегина её привлекает только одна книга — сочинения Данте Алигьери и такие строки: «Я часто думал скорбью утомленный / что мрачный я не по своей вине. / Себя жалел,

пылая как в огне; / Твердил: «Так не страдал еще влюбленный!»». Это часть сонета из автобиографического сочинения «Новая жизнь» с историей одновременно мучительной и небывало возвышенной мистической любви Данте к Беатриче. Для экранной Татьяны почему-то именно эти строки стали ключом к Онегину. Но сложно найти двух более контрастных личностей, чем Данте (поэт, мистик, политик, титан-энциклопедист, богослов) и Онегин (прожигатель жизни). Возвышенная, мистическая любовь Данте к Беатриче ничем не похожа на любовь Онегина к Татьяне. Но томик Данте Татьяна-княгиня прижимает к груди в своей спальне, а потом перечитывает его (а не письмо возлюбленного, как у Пушкина) в сцене финального объяснения с Онегиным. При этом смысл слов героя-рассказчика про «москвича в гарольдовом плаще» из-за отсутствия упоминаний о Байроне и байронитах, пропадает. Явно, что и здесь авторы существенно недоработали.

Кстати, в финале фильма, главной сцене в раскрытии сути Татьяны как «нравственного идеала», актриса играет совсем не то. И, вероятно, по вине авторов, урезавших её текст и исказивших её внешний вид. Против Татьяны как нравственного идеала Пушкина тут и вульгарный макияж

исполнительницы, и злой огонёк в глазах во время отповеди Онегину. В то, что она торжествует над ним — веришь, а в то, что всё ещё любит его — нет.

Онегин в исполнении Виктора Добронравова (оставим возраст актёра) — личность не высоконравственная (что верно). Тогда зачем авторы фильма



показывают постоянно, фактически во всех домашних сценах, где у героя расстёгнут ворот рубашки, немаленький православный крест на его груди? У Пушкина проблема Онегина не в последнюю очередь в его бездуховности, смысл тогда подчёркивать эту деталь?

Ленский в исполнении Дениса Прыткова не производит впечатления восторженного, патетичного юноши-поэта. «Немецкость» Ленского (обучение в Геттингенском университете, увлечение немецкими романтиками) вообще обойдена стороной. А дружба с Онегиным — героем-антиподом — раскрыта в основном на уровне подтрунивания одного над другим. Кстати, ссору Онегина и Ленского, приведшую «друзей» к дуэли, создатели фильма «подтянули» к желанию Ленского отомстить за насмешки. Каждый стремится сохранить за собой последнее слово в споре, попеременно перехватывая фразу «хорошо смеётся тот, кто смеётся последний». Ленский для этого намеренно обманывает Онегина, что на именинах Татьяны будет лишь «семья», а Онегин, вскрыв обман, злит Ленского, увлекая Ольгу на танец. Такие подробности, конечно, делают историю ссоры героев более понятной, но совершенно искажают образ пушкинского Ленского, в котором нет коварства. В своих пусть незрелых, но чистых чувствах он выступает антиподом Онегину, страдающему от «преждевременной старости души». Где тогда констатируемый героем-рассказчиком «лёд и пламень» «взаимной разноты» этих героев?

Пушкинская игра на контрастах осталась не понятой создателями фильма? Как и тонкая ирония поэта, в частности, в создании облика почившего дяди Онегина [13]. Ему авторы «создали» благообразную биографию: «светлая душа», поскольку «во сне ушёл», «Господь всегда прибирает к себе самых лучших», «честный человек» — вспоминают о нём знакомые. Слащаво-добродетельный образ дяди подсказан, видимо, ставшей расхожей фразой «мой дядя самых честных правил». Но во времена Пушкина — это «живой фразеологизм устной речи» [12, с. 548], нередко используемый иронично (как в басне И. Крылова «Осёл и мужик» (1818—

1819), где осёл «самых честных правил» («ни с хищностью, ни с кражей не знаком»), нанятый стеречь огород, его вытоптал). Вновь ложная актуализация в интерпретации литературного образа.

А вот чей образ стоило бы в фильме развить, так это образ няни Татьяны. Неужели авторы побоялись показаться пошлыми (в пушкинском значении слова) из-за уже хрестоматийного образа Арины Родионовны в биографии самого Пушкина? Но поэт этого не стеснялся: свою «мамушку» он прямо называл «оригиналом няни Татьяны», а в романе сделан акцент на близости Татьяны и няни, которая эмоционально девушке ближе, чем мать.

Роль няни в фильме сильно уменьшена. Влюбившись, Татьяна, идёт не к ней, а к матери, от которой получает установку на будущее: «любила одного, вышла замуж за другого», «привыкла и довольна стала». Няня же говорит всё не то, в результате её роль сводится лишь к тому, чтобы послать своего внука с письмом Татьяны к Онегину. Когда Татьяну увозят в Москву, няня



спокойно стоит в стороне со слугами, да и Татьяна не одаривает её даже взглядом. У Пушкина Татьяна-княгиня говорит о том, что «ветошь маскарада» светской жизни легко поменяла бы на своё «бедное жилище» и на «смирненное кладбище, где нынче крест и тень ветвей над бедной нянею моей». В фильме о няне после отъезда Татьяна даже не вспоминает.

Русский культурный код

Режиссёр Сарик Андреасян утверждает, что его фильм воплощает «русский культурный код» [16]. Но в чём этот код, не уточняет. Если же, как считают многие, это русское православие, то в фильме его представление крестиком на шее прожигателя жизни и убийцы друга Онегина, крестом на доме с нечистью во сне Татьяны, сценой венчания с уланом Ольги, приносящей ложную клятву верности, очень сомнительно. Если же русский культурный код в национальных обычаях и народных верованиях — тоже мимо. Создатели фильма упустили возможность развить эту тему. В результате всё сведено к сомнительному минимуму: к гадальному зеркалу под подушкой Татьяны, необычному крыжовенному варенью, пению крепостных девушек.

Вот если бы создатели фильма показали Татьяну, всей душой молящуюся в храме или в своей спальне у иконы («молитвой услаждала тоску

волнуемой души»), Татьяну, помогающую деревенским погорельцам («я бедным помогала»), Татьяну, слушающую сказки няни у камина или прислушивающуюся к страшным рассказам дворовых девушек за прялками в девичьей, если бы показали «бытовое исповедание христианства» и «привычки милой старины» у Лариных («два раза в год они говели», хороводы, пляски, горелки, «подблюдны песни», Святки с ряжеными и гаданиями, Масленицу). Если бы они раскрыли Татьянино чувство природы... В фильме так много красивых (чуть не глянцевого) пейзажей, но на их фоне показаны практически все герои без каких-либо различий: а ведь Онегину на природе, как и везде, скучно, Татьяна же там раскрывается по-настоящему.

По фильму получается, что Татьяну сформировали исключительно французские и английские романы. Откуда тогда её «русская душа»? В чём различия между ней и скучающим Онегиным, главная проблема которого в «европейничаньи» и отрыве от «русской почвы»? Фильм на это не даёт ответа.

Как эти смыслы актуальны сейчас! И почему бы не раскрыть их в экранизации? Показать, какие силы дают человеку родная природа, вера, язык и культура. И как пуста и смерти подобна жизнь без этой опоры!

Если Сарик Андреасян ставил своей целью формирование нового имиджа России — ухоженной, благополучной, даже шикарно-изобильной — то что-то удалось. Но до большого произведения искусства фильм в целом не дотягивает. Масса недочётов и неточностей в нём не дают погружения в русскую культуру. Без этого браться за экранизацию «Онегина» нельзя!

В июле 2024 года в Сети распространилась информация о том, что в соответствии с госзаказом, в 2025 году Сарик Андреасян будет снимать фильм «Война и мира» Л. Н. Толстого [1]. Но среди его проектов на 2024–2025 годы опять десятки проектов: «Сказка о царе Салтане», «Домовёнок Кузя» и «Домовёнок Кузя 2», «Простоквашино», «Любовь зла», «Война и музыка», «Встретимся вчера», «7 дней, 7 ночей», «Неприличные гости»; сериалы «Денискины рассказы», «Манюня», «Сталин: Коба», «Тень Чикатило», «Мокрые майки», «Постучись в мою Тверь», «Несломленная», «Интересное положение», «Райки», «Симон», «Панчер» — «планов громадье»... Большая часть из них, судя по названиям, лёгкое, развлекательное кино «на один раз». Как при этом можно замахиваться на такую вселенную как Л. Н. Толстой? Сергей Бондарчук над своим фильмом работал шесть лет и при этом ушёл «в Толстого абсолютно и всецело» [2]. «Несколько лет, — отмечает критик Л. Аннинский, — он дышал Толстым, как святыней, боясь отступить даже в букве, последней деталью дорожа...» [2]. Напряжённейшая работа серьёзно пошатнула здоровье режиссёра. Но зато родился шедевр. А Андреасян думает экранизировать Толстого между делом, не видя разницу между «Войной и

музыкой» и «Войной и миром», основываясь, видимо, лишь на том, что после «Онегина» в его распоряжении остался обширный реквизит первой трети XIX века. Как бы режиссёру объяснить, что «единственно верный путь к гению: его мир надо брать целиком, ему надо доверяться» [2], что мы, зрители, «не иллюстрации к Толстому ищем в фильме, а ищем жизненную пробу нашей нужды в Толстом» [Там же].

Как достучаться?

Литература

1. Альперина, С. В России готовятся сразу две экранизации «Войны и мира» [Электронный ресурс] // Rg.ru 2024. 26 июня. URL: <https://rg.ru/2024/06/26/per-bezuhov-i-ego-dvojn timer.html>
2. Аннинский, Л. Лев Толстой и мы с вами // Советский экран. № 22. 1966.
3. Афанасьев, И. «Онегин». Рецензия кинокритика на новый фильм Сарика Андреасяна [Электронный ресурс] // Сити. Новости культуры. 2024. 7 марта. URL: <https://thecity.m24.ru/articles/10291>
4. Бертуйсл, С., Конклин, С. Как снимали «Гордость и предубеждение» / Пер. с англ. О. Кэрри [Электронный ресурс]. URL: <http://ajlo.ru/314.html>
5. Бреева, Т. Стратегии репрезентации и специфика функционирования богатырской сюжетики в русской культуре рубежа XX–XXI вв. // Детские чтения. 2020. № 4 (2). С. 83–105.
6. Гуковский, Г. А. «Евгений Онегин» // Гуковский, Г. А. Пушкин и проблемы реалистического стиля. М. : Гослитиздат, 1957. С. 280–291.
7. Егiazарова, И. Владимир Бортко: «Я умею читать книги»: интервью [Электронный ресурс] // Вокруг-ТВ. 2009. 16 ноября. URL: https://www.vokrug.tv/article/show/vladimir_bortko__ya_umeyu_chitat_knigi/
8. Епишкин, Н. И. Исторический словарь галлицизмов русского языка [Электронный ресурс]. М. : ЭТС, 2010. 5140 с. URL: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/gallism-dictionary/fc/slovar-212-11.htm>
9. Корчевская, О. В. Декольтированная Татьяна — и Онегин с крестом [Электронный ресурс] // Крымское Эхо. 2024. 12 марта. URL: <https://c-eho.info/dekoltirovannaya-tatyana-i-onegin-s-krestom/>
10. Левина, Н. Онегин Сарика Андреасяна: видеообзор [Электронный ресурс]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YSnDgSoclGg&t=2466s>
11. Лобачёва, Н. «Онегин»: 3 причины пропустить фильм Сарика Андреасяна по роману Пушкина [Электронный ресурс]. 2024. 07 марта. URL: <https://journal.tinkoff.ru/onegin-review/>

-
12. Лотман, Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: Комментарий // Лотман, Ю. М. Пушкин: Биография писателя; Статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: Комментарий. СПб. : Искусство-СПБ, 1995. С. 472–762.
13. Маркович, В. Юмор и сатира в «Евгении Онегине» // Вопросы литературы. 1969. № 1. С. 67–88.
14. Михайлова, В. «Анна Каренина»: несколько слов в защиту неудачных экранизаций [Электронный ресурс] // Правмир. 2017. 2 мая. URL: <https://www.pravmir.ru/anna-karenina-neskolko-slov-v-zashhitu-neudachnyih-ekranizatsiy/>
15. Родина, О. Премьера «Онегина»... [Электронный ресурс] // Комсомольская правда. 2024. 6 марта. URL: <https://www.kp.ru/daily/27577.5/4900190/>
16. Сарик Андреасян, режиссёр «Онегина», про кино... : интервью Мадонне Мур [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=oLB_gSEBAko
17. Сергеева, Т. «Пиковая дама»: что снится человеку... (Из опыта обращений русских режиссёров к пушкинской повести) // Киноведческие записки. 1999. № 42. С. 219–232.
18. Словарь языка Пушкина: в 4 т. / Отв. ред. акад. АН СССР В. В. Виноградов. 2-е изд., доп.. М. : Азбуковник, 2000.

~

УДК 821.161.1:654.19

Корчевская Ольга Валерьевна

Кандидат филологических наук,
доцент кафедры русской и зарубежной литературы,
Институт филологии,
Крымский федеральный университет имени В. И. Вернадского;
Российская Федерация, Симферополь, e-mail: ok_vs@inbox.ru

**ПРОБЛЕМА «РУССКОСТИ» И ОБРАЗ РОССИИ В СОВРЕМЕННЫХ
СЦЕНИЧЕСКИХ И КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИХ
ИНТЕРПРЕТАЦИЯХ РОМАНА А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ
ОНЕГИН»**

Статья посвящена выявлению и анализу образа России и русскости в постановках «Евгения Онегина» XXI века: одноимённых режиссёрских операх А. Брет, Д. Чернякова, С. Херхайма, Б. Коски, а также А. Степанюка и Г. Исаакяна; американо-британском фильме М. Файнс, спектакле Р. Туминаса и балете «Татьяна» Дж. Ноймайера. Выясняется, что русскость в них связывается с образами природы (метель, снег, сумрачность, берёзы, пшеничные колосья), предметами быта (коса, рубаха-косоворотка, крынка с брусничной водой, варенье, баян, валенки, шапка-ушанка, водка, яблоки), с определёнными чертами характера (эмоциональность, доходящая до неуравновешенности; одержимость иллюзией), душевными состояниями (тоска, страдание), а также с литературоцентричной картиной мира. Символом России во многих постановках выступает медведь, трактуемый, однако, по-разному.

Отдельно разбираются образы Евгения и Татьяны. Выясняется, что в современных постановках Онегина редко рассматривают как «лишнего человека», не вдаются в причины «лишности» (в то время, как Ф. М. Достоевский связывал это явление с «оторванностью от почвы», «межеумием», а Н. Я. Данилевский определял как «европейничанье»). Татьяна не производит впечатления «нравственного идеала». Данные постановки характеризуются как постмодернистские и западнические в отличие от фильма-оперы Р. Тихомирова 1958 года. Высказывается и обосновывается идея о необходимости создания новой экранизации пушкинского романа «Евгений Онегин», основанной на концепции

В. С. Непомнящего и наследующей лучшие традиции отечественных экранизаций классики с акцентом на духовные основы русской культуры.

Ключевые слова: роман в стихах «Евгений Онегин», киноэкранизации классики, театральные постановки классики, режиссёрская опера, опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин», образ России, проблема русскости, образ Онегина, образ Татьяны, «лишний человек», «нравственный идеал», «европейничанье».

Olga V. Korchevskaya

PhD in Philology science, Assistant Professor
at the Department of Russian and Foreign Literature,
Institute of Philology, V. I. Vernadsky Crimean Federal University;
Russian Federation, Republic of Crimea, Simferopol

**THE PROBLEM OF «RUSSIANITY» AND THE IMAGE OF RUSSIA
IN CONTEMPORARY STAGE AND CINEMATOGRAPHIC
INTERPRETATIONS OF A.S. PUSHKIN'S NOVEL IN VERSE
«EUGENE ONEGIN»**

Abstract. *The article is devoted to analyzing the image of Russia and the problem of Russianness in productions of “Eugene Onegin” of the 21st century: the operas of the same name by A. Breth, D. Chernyakov, S. Herheim, B. Kosky, as well as A. Stepanyuk and G. Isaakyan; the American-British film by M. Fiennes, the play by R. Tuminas and the ballet “Tatiana” by J. Neumeier. It turns out that Russianness is associated with natural phenomena (blizzard, snow, gloom, birches, wheat field, apples), household and clothing items (braid, shirt-blouse, jar of lingonberry water, Russian jam, button accordion, felt boots, hat with earflaps, vodka); certain character traits (high emotionality; obsession with illusion), mental states (melancholy, suffering), as well as with a literary-centric picture of the world. The symbol of Russia in many productions turns out to be the bear, which is interpreted, however, in different ways.*

In addition the article analyzes the images of Evgeniy and Tatiana in contemporary productions. It turns out that Onegin is rarely considered there as a “superfluous person”, no attempts are made to reveal the reasons for the “superfluity” (while F. M. Dostoevsky rightly associated this phenomenon with “isolation from the Russian soil”, and N. Y. Danilevsky found the exact word for this — “Europeinichanie” (mimicking Europe)). Tatyana does not give the impression of a “moral ideal”. These productions are characterized as postmodern and Westernized, in contrast to R. Tikhomirov’s 1958 film-opera. The article states

the need to create a new film adaptation of Pushkin's novel "Eugene Onegin", based on the ideas of V.S. Nepomnyashchii, an outstanding Pushkin scholar, inheriting the best traditions of domestic film adaptations of classics and with an emphasis on the spiritual foundations of Russian culture.

Key words: *novel in verse "Eugene Onegin", film adaptations of classics, theatrical productions of classics, "director's opera", P. I. Tchaikovsky's opera "Eugene Onegin", image of Russia, problem of Russianness, image of Onegin, image of Tatyana, "superfluous person", "moral ideal", "Europeinichanie" (mimicking Europe).*

Для цитирования:

Корчевская, О. В. Проблема «русскости» и образ России в сценических и кинематографических интерпретациях романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» // Гуманитарная парадигма. 2024. № 2 (29). С. 30–53.

Пушкинский роман в стихах «Евгений Онегин» сейчас всё чаще называют уже не «энциклопедией русской жизни», а хранилищем «русского кода», не уточняя при этом, что этот код в себя включает. На Западе это произведение рассматривается как ключ к России и «загадочной русской душе». Рассмотрим проблему считывания транслируемых в романе Пушкина образа России и русскости теми, кто берётся за художественные интерпретации бессмертной классики языком театра и кино. Отметим, что системный анализ постановок «Онегина» с этой точки зрения до сих пор не проводился, чем определяется актуальность и новизна нашего исследования.

Главная форма художественного воплощения пушкинского романа не киноверсии, а оперные постановки [см. 6]. Не считая немого фильма 1911 года, он экранизировался лишь дважды: в 1958 году был снят фильм Романа Тихомирова по опере П. И. Чайковского (в этом смысле его нельзя считать в полном смысле экранизацией пушкинского романа), в 1999 году вышел американо-британский фильм «Онегин» режиссёра Марты Файнс с Рэйфом Файнсом и Лив Тайлер в главных ролях. Ну а в этом году список, как известно, пополнился работой С. Андреасяна («Онегин», 2024).

На восприятие пушкинского романа очень повлияло либретто К. С. Шиловского — П. И. Чайковского к «лирическим сценам в трёх актах» П. И. Чайковского 1879 года, в котором были исключены многие эпизоды биографии героев пушкинского романа (жизнь Онегина до встречи с Татьяной, святочные гадания и сон Татьяны, замужество Ольги, посещение Татьяной дома Онегина и чтение его книг, приезд Татьяны на «ярмарку

невест» в Москву, письмо Онегина Татьяне). Многие партии героев оперы были созданы из авторских отступлений, при этом ироничность была заменена лиричностью (самый яркий пример — ария князя Гремина «Любви все возрасты покорны»: в пушкинском тексте говорится о том, что страсть в преклонном возрасте горька и разрушительна; в опере, напротив, пожилой Гремин признаётся Онегину, что любовь к Татьяне принесла ему «и жизнь, и молодость, и счастье»). Но, несмотря на это, интерпретация Шиловского–Чайковского считается классической, адекватной, наиболее востребованной. Психологизма и актёрской игры в оперный сюжет добавил Константин Станиславский, поставивший «Евгения Онегина» в 1922 году сначала в Оперной студии под фортепьяно, а затем в Новом театре, уже с оркестром. Затем в XX веке опера «Евгений Онегин» шла практически в неизменном виде.

В XXI веке классический сюжет стал подвергаться значительным переосмыслениям, связанным с трансформацией самого оперного жанра: переходом от классической оперы к опере «режиссёрской». Отличительными чертами её является актуализация «мифологических, политических, масс-культурных аллюзий», проявляющаяся в сценографии постановки; а также влияние на оперный язык массовой культуры (клиповость, спрессованность информации, визуализация представляемого текста, гламурность представления и потребления оперы) [4]. Самые известные примеры режиссёрских оперных постановок «Евгения Онегина» на мировой сцене XXI века — опера немецкой режиссёрки Андреа Брет (Зальцбург, 2007), Дмитрия Чернякова (Большой театр, 2006; Парижская национальная опера, 2008–2009), норвежца Стефана Херхайма (Нидерландская опера, 2011), австралийского режиссёра Барри Коски (Комическая опера Берлина, 2017).

Разберём, как эти режиссёры создают образ России и подходят к проблеме «русскости» и «русской души». По сравнению с эталонным фильмом-оперой 1958 года герои современных постановок стали психически более неуравновешенными. Подчёркнуто нервными стали Татьяны в исполнении Татьяны Моногаровой у Чернякова и Асмик Григорян у Коски. Ревнивым психопатом представлен Ленский у Чернякова и Херхайма.

Во всех постановках финальное объяснение героев показано как максимально напряжённое: они мечтают, Онегин цепко держит Татьяну за руки, Татьяна то вырывается, то приникает к нему, страстно целует, затем отталкивает, потом Онегин валяется в ногах у возлюбленной и хватает её за подол или за ноги. А у Чернякова и Херхайма Онегин в финале даже доходит до того, что психологически давит на Татьяну, пытаясь на её глазах застрелиться, периодически пистолет направляется и на саму Татьяну. Заметим, что какое-то основание для этого даёт либретто и музыка оперы —

в них чувствуются напряжение, мука, колебания. Но всё же театральные постановщики доводят уровень напряжения до максимума.

На фоне неуравновешенных главных героев, как ни парадоксально, понятнее и привлекательнее стал образ Ольги, сознательно дистанцирующей себя от Ленского и Татьяны. В постановке Чернякова Ольга — женщина, любящая флирт и развлечения, но трезвомыслящая, уверенная в себе, которая с иронией, и даже с лёгким презрением слушает сентиментально-пафосные стихи Ленского, а потом так же реагирует на его обиду и ревность. Но обострение психических реакций героев (напомним, представителей русского дворянства!), видимо, чтобы



*Ленский и Ольга
в постановке Д. Чернякова*

обнаружить неуравновешенность русских (а, может, их живость и трогательность) — это не единственный способ представления русской души и русского мира на сцене. Неприглядным русский мир представлен в спектакле А. Брет, где действие происходит в 1980-е годы в советской России (которая равно может быть и советской Германией). Апофеоз — сцена именин Татьяны, где представлено по-свински пьяное, опустившееся общество. Тема злоупотребления алкоголем в той или иной мере присутствует во многих постановках, но только у Брет оно показано столь отталкивающе.

У Д. Чернякова и С. Херхайма подход совсем иной. Там всё сложнее и масштабнее. В своих спектаклях эти режиссёры пытаются найти ключ к загадкам русского мира и русской истории в героях «Евгения Онегина». И находят его, как ни удивительно, в Ленском. У Чернякова это ревнивый психопат, постоянным атрибутом которого является красная папка со множеством исписанных листов. Оттуда Ленским извлекаются лирические излияния Ольге («Я люблю вас, Ольга») и исполняются их с листа. Когда же Ольга презрительно отвергает его, уходя танцевать котильон с Онегиным, Ленский начинает изображать шута и поёт поздравительные куплеты Татьяне (в романе Пушкина эта роль отведена комическому персонажу Трике), размахивая при этом игрушечным пистолетом. В этот момент он, на наш взгляд, напоминает Джокера в исполнении Хоакина Феникса, у которого соединялись смех, разбитое сердце и агрессия.

Далее следуют сцены с каскадом унижений Ленского: веселящаяся толпа, карнавально обсыпав Ленского конфетти и измазав его кремом от торта, выхватывает его красную папку и начинает перебрасывать как мяч, пока её содержимое не разлетается по комнате; Ленский ссорится с Онегиным, ползая по полу, чтобы собрать свои сочинения; когда Ленский поёт обращённые к Ольге слова «Придёшь ли, дева красоты, слезу пролить над ранней урной?», Ольга появляется лишь для того, чтобы найти потерянную серёжку, а найдя её, радостная, уходит, даже не взглянув на страдающего поклонника. В сцене перед дуэлью Ленский по-настоящему трагичен: он прозревает, что жил в мире иллюзий относительно любви и дружбы, предельно унижен и раздавлен больше, чем Онегин. Одет он в этот момент в меховую шапку-ушанку и армейский тулуп — подчёркнуто русско-советский костюм.



Ещё один атрибут Ленского у Чернякова — ружьё. Он даёт его Онегину, чтобы тот в него выстрелил, Онегин отбрасывает его в сторону, Ленский повторяет попытку, герои борются, и в этот момент Онегин случайно убивает Ленского — так интерпретирована в спектакле сцена дуэли. Иными словами, Ленский у Чернякова олицетворяет собой фанатичную одержимость.

Именно Ленский Чернякова, по нашему мнению, вдохновил Херхайма ещё глобальнее развить этот образ в рамках русской истории. Точно не случайно, в роли Ленского в обеих постановках выступает один и тот же исполнитель — Андрей Дунаев. В спектакле Херхайма красная книжка (неизменный атрибут Татьяны) переходит в руки Ленского, становясь «библией» революции и красного террора. Дуэль друзей изображается как противостояние социальных классов — уничтожение новыми людьми прежних господ. Ленский превращается в революционера-чекиста, руководящего расстрелами. Убийство Ленского приводит Россию к возрождению.



Обыгрывает Херхайм и сосуществование двух миров в дореволюционной России и в пушкинском романе — России крестьянской и России дворянской. В первом действии сталкиваются, зеркалят друг друга, а потом смешиваются дворянство и русское крестьянство в стилизованных костюмах, исполняющее

народные песни «Болят мои скоры ноженьки со походушки» и «Уж как по мосту-мосточку».

В сцене петербургского бала, следующей за убийством Ленского, в великосветский полонез вливается парад знаковых персонажей русско-советской культуры: цари, патриархи, балетные танцовщики из «Лебединого озера», космонавты, советские ударники труда и спортсмены-баскетболисты и т. д. На фоне этого калейдоскопа, Онегин поёт: «И здесь мне скучно!» Так вводится тема «лишнего человека», о чём подробнее расскажем ниже.

Вообще постановка Херхайма отличается оригинальной и семантически наполненной сценографией. Режиссёр усложняет пространство сцены, разделяет его на пространство прошлого и настоящего, вымысла, мифа (большой истории) и реальности. Роль пространства воображения и памяти выполняет огромный куб со стеклянными раздвигающимися стенами и открывающимися дверями в центре сцены.



Мне эта конструкция напомнила упоминаемый Пушкиным в «Евгении Онегине» «магический кристалл» творческого сознания художника. Именно в этом стеклянном кубе появляются призраки прошлого героев, которые смотрят на всё ретроспективно, а также все фантастические, исторические, культурные персонажи, введенные Херхаймом в спектакль. Херхайм интересно обыгрывает традиционный начальный эпизод оперы Чайковского, когда госпожа Ларина с няней варят варенье, слушая дуэт-пение Ольги и Татьяны «Слыхали ль вы». У норвежского режиссёра эта сцена происходит в пространстве воспоминаний. Его Онегин заходит туда, словно возвращаясь в прошлое, засовывает палец в варенье, облизывает и на его лице разливается блаженство. Варенье становится одним из главных символов не только

деревенской жизни в духе старосветских помещиков, семейного уюта, домашней богатой вкусом и ароматом еды, но и русскости в целом.

Этот символ «русского варенья», очевидно, подхватил у Херхайма и ещё больше развил Римас Туминас в своей постановке «Евгения Онегина» 2013 года, ориентированной на мировую аудиторию и представленной с успехом в 2010е годы по всей России и миру (Грозный, Иркутск, Осетия, Владикавказ, Пермь, Омск, Барнаул, Тюмень, Астана, Тбилиси, Минск, Баку, Париж, Пекин, Милан, Будапешт, Нью-Йорк и Бостон, Лондон). Проблема русскости и русской души неслучайно также занимает в ней важную роль, и её презентация адаптирована под восприятие западного зрителя. У Туминаса варенье берёт с собой из деревни, из дома Татьяны, уезжая в Москву на «ярманку невест». На балу, куда её привозят, она сидит и ест варенье, блаженно зажмуриваясь, словно чувствуя себя снова дома. Именно в этот момент к ней подсаживается её будущий муж и просит угостить этим райским кушаньем. Они оба едят варенье, нежно и заботливо угощают им друг друга — и всё это без слов, исключительно пантомимой. На наш взгляд, это замечательная находка Туминаса, позволяющая раскрыть и Татьяну, и её мужа, и их брак.



Наряду с вареньем как положительным символом «съедобной» русскости, у Туминаса есть ещё и не такая однозначная брусничная вода. В его спектакле разыгрывается целая сценка без слов, когда в доме Лариных Онегину подносят брусничную воду, и он вынужден выпивать её крынку за крышкой. В этой сцене много смысловых оттенков: Онегина как бы пробуют таким образом «на слабо», а он принимает вызов и справляется с ним, впечатляя присутствующих, включая Татьяну. А после он жалуется Ленскому хрестоматийными словами из пушкинского романа: «Боюсь, брусничная вода мне не наделала б вреда».

Вообще Туминас — первый, кто попробовал раскрыть полифонизм пушкинского романа и поработать с авторскими отступлениями. Его «Евгений Онегин» — это спектакль именно театральный, а не «адаптированная» опера. При этом у Туминаса ощущается и влияние рассмотренных выше западноевропейских постановок. Так, спектакль режиссёра театра им. Е. Вахтангова, на наш взгляд, роднит с постановкой А. Брет образ пожилого Онегина, сидящего в кресле и вспоминающего свою

жизнь. Ещё одна переключка: у Андреа Брет госпожа Ларина «бреет лбы» своим крепостным, у Туминаса девушкам, приехавшим в Москву, топором рубят косы, что можно воспринимать как прощание с девичеством, провинциальностью, простонародной русскостью.

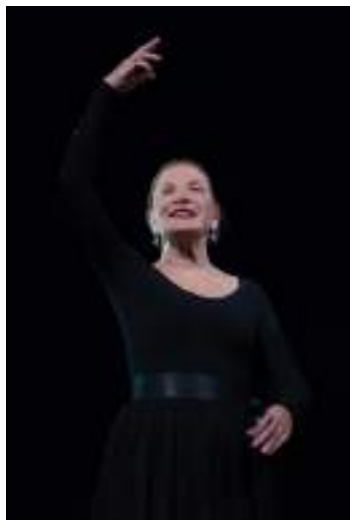


Онегин у Р. Туминаса



Онегин у А. Брет

При этом оригинальным в интерпретации Туминаса выступает «удвоение» героев: в спектакле два Онегина (пожилой в исполнении С. Маковецкого и молодой — В. Добронравова (в спектакле 2017 года — Е. Пилюгина)); два Ленских (зрелый, невзирая на раннюю смерть героя — О. Макаров и юный — В. Симонов). А вот Татьяна у Туминаса одна, хотя, как отмечает рецензент спектакля А. Степанова, в качестве её двойника (из будущего) можно воспринимать, манерную старую даму в буклях (придуманную режиссёром для Юлии Борисовой), которая в спектакле читает сон Татьяны [5]. У Туминаса происходит удвоение пространства сцены в целом — за счёт матово-чёрного зеркального задника.



*Образы Л. Максаковой в спектакле
«Евгений Онегин» Р. Туминаса*

А вот один персонаж у Туминаса расщепляется надвое в результате исполнения двух ролей одной актрисой, Людмилой Максаковой. Сначала она, в трико и балетной пачке, изображает мадам-танцмейстер, обучающую девушек (сначала деревенских, потом московских) балету; потом надевает очки, покрывается чёрным платком, как монашен-

ка, и превращается в няню Татьяны. С одной стороны, это полные антиподы: гламурная француженка-танцмейстер и русская крестьянка-няня. Противопоставляя их визуально, режиссёр в то же время их сближает: обе одинаково умирают на сцене, и обеим Татьяна закрывает глаза. Как это понимать? Полагаем, что таким образом Туминас показал важную роль их обеих в формировании Татьяны. Француженка ответственна за форму — осанку, жест, умение себя держать; няня — за духовность, русскую душу в европейской форме.

За каждой деталью в спектакле Туминаса стоят его ощущения и размышления о России, русской культуре и русских. Заметим, что русскость может быть разной: и простонародной, и дворянской, и интеллигентской... Простонародная русскость, разделяемая во многом уездным дворянством в спектакле Туминаса и не только — это валенки, коса, рубаха-косоворотка, глиняная крынка с брусничной водой, ромашки, баян, романсы... Русскость же образованного сословия — душевная, метафизическая. Она в тоске, в страдании, скорее. Из русского колорита Туминаса в спектакле больше всего понравилась русская пляска в сцене именин Татьяны. Босоногий персонаж в холщовой косоворотке исполнил танец, напомнивший танец Михаила Барышникова под «Коней привередливых» Высоцкого. Русскость как отдача себя до конца, обречённая на неудачу попытка противостояния судьбе. Ещё один образ, введенный режиссёром в эту историю, — странница с домрой, всё время находящаяся с края сцены и за всеми наблюдающая, всех жалеющая (с чертами, по мнению рецензентов, глубинно русского образа юродивой).

Один из главных символов России у Херхайма и у Туминаса — медведь. У Херхайма — это лиричный медведь, патетичнодвигающийся под музыкальную тему Татьяны, а также цирковой дрессированный медведь, принимающий участие в параде русско-советской культуры.



Образ медведя в постановке С. Херхайма

У Туминаса медведь — грозный властелин: в финале на сцену выкатывается огромное чучело медведя, и Татьяна кружится с ним по сцене в страшном вальсе. Удручающий финал, надо признать.



*Вальс Татьяны с медведем
Спектакль Р. Туминаса*

Как известно, в романе Пушкина медведь является лишь во сне Татьяны. Но там это не грозный зверь, а, скорее, помощник героини. В пушкинское время ассоциации между Россией и медведем ещё не существовало, и, вводя его в сон героини, поэт ориентировался на фольклорный образ медведя как вестника замужества.

Несмотря на то, что Туминас, в отличие от всех остальных постановщиков «Евгения Онегина», решил раскрыть полифоничность романа, образа автора-рассказчика в его спектакле нет. Авторские отступления, саркастические и горькие, читает «гусар в отставке» — персонаж в исполнении Владимира Вдовиченкова. Он не имеет ничего общего с образом автора у Пушкина. Побитый жизнью, опустившийся, прикладывающийся к бутылке, хотя и с добрым сердцем и честным умом — вот что представляет собой этот герой. Часть отступлений была передана постаревшим Онегину и Ленскому.

Текст пушкинского романа построен так, что порой сложно разделить речь автора-рассказчика и героя. Многие сентенции, которые приписываются автору: «чем меньше женщину мы любим, тем легче нравимся мы ей»; «мы все глядим в Наполеоны, двуногих тварей миллионы для нас орудие одно»; «кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей» — принадлежат не ему, а его циничному герою. В тексте Пушкина, наряду с пессимистичными размышлениями в отступлениях, немало светлого, примиряющего с мирозданием, даже с его неприглядными сторонами: «Придёт, придёт и наше время, / И наши внуки в добрый час / Из мира вытеснят и нас!», «Как уст румяных без улыбки, / Без грамматической ошибки / Я русской речи не люблю», «Но наше северное лето, / Карикатура южных зим, / Мелькнёт и

нет», «люблю я дружеские враки / И дружеский бокал вина / Порою той, что названа / Пора меж волка и собаки». Татьяна, ждущая в саду Онегина, сравнивается с мотыльком, что «блещет и бьётся радужным крылом, пленённым школьным шалуном», или зайчиком, что «в озими трепещет, увидя вдруг издалека в кусты припадшего стрелка». Только Пушкин может так мило передать ощущение трепета и страха. Сколько светлой самоиронии в строках о тщетных поисках поэтом слушателя своих творений: «Но я плоды моих мечтаний И гармонических затей Читаю только старой няне, / Подруге юности моей, / Да после скучного обеда / Ко мне забредшего соседа, / Поймав неожиданно за полу, / Душу трагедией в углу, / Или (но это кроме шуток), / Тоской и рифмами томим, / Бродя над озером моим, / Пугаю стадо диких уток: / Вняв пенью сладкозвучных строф, / Они слетают с берегов».

Подобных отступлений в спектакле Туминаса нет. Как нет и жизнелюбивого автора-рассказчика, поэта и творца, противопоставленного «лишнему» Онегину. Вместо этого камертоном всему спектаклю служит открывающий его монолог Онегина-Маковецкого: «Кто жил и мыслил, тот не может в душе не презирать людей». Нельзя сказать, чтобы у Туминаса не было лёгкости и светлой иронии, но они у него не пушкинские и точно не доминируют. Урезано и с долей иронии представлено патриотичное отступление про Москву («Москва... как много в этом звуке / Для сердца русского слилось! / Как много в нём отозвалось!»), зато сильно расширена тема поездки Татьяны в Москву на «ярмарку невест»: тут и русская метель, и плохие русские дороги, и даже заяц, явно отсылающий к «пушкинскому».

Ещё одной оригинальной постановкой, отошедшей от либретто Чайковского-Шиловского в обращении непосредственно к пушкинскому роману, является балет Джона Ноймайера «Татьяна» (2014). До этого существовал только балет «Евгений Онегин» по оперному либретто (впервые поставлен Джоном Кранко в 1965 году, реконструирован в Большом театре в 2013 году). Балет Ноймайера «Татьяна», копродукция Гамбургского балета и Московского музыкального театра им. Станиславского и Немировича-Данченко, поставлен не на музыку Чайковского, а на современную — колкую, резкую, нервную (композитор Лера Ауэрбах), отсылающую к Стравинскому, Шостаковичу и Шнитке с нотками музыки постреволюционной улицы. Хореограф-интеллектуал, любитель русской культуры и дипломированный филолог Ноймайер сделал акцент на снах, видениях и фантазиях Татьяны.

Татьяна Ноймайера живёт в мире грёз, в котором персонажи её любимых книг столь же реальны, сколь и родственники с соседями. Мне эта игра с литературными героями в воображении Татьяны показалась одной из самых удачных находок режиссёра-хореографа. Литературных героев шесть,

это три стандартные пары из литературы прошлых эпох: сентиментальные барышня и её кавалер, средневековая прекрасная дама и её рыцарь, герои восточных поэм (интересно, что все они одеты в белое, белые даже лица и прически, чтобы показать их призрачность, но при этом костюмы каждой из этих пар стилизованы под соответствующую эпоху). То, что Татьяна воображает себя на месте романтических героинь, обыграно в танце, когда Татьяна с книгой в руках начинает кружить в танце с фантазийными кавалерами, занимая на время место их дам.



Сцены из балета «Татьяна», постановка Дж. Ноймайера, 2014

Татьяне являются её любимые литературные персонажи трижды: в начале балета, когда она мечтает о любви («ждёт кого-нибудь»), затем после встречи с Онегиным, когда становится смелее в своих мечтах, её кумиры подсказывают ей, как себя вести (например, написать письмо первой). В третий раз появляются только кавалеры без дам. Это происходит, когда Татьяна приходит в дом к Евгению после его отъезда, чтобы лучше понять его. Романтические герои являются к ней в атрибутах Онегина: первый в дорогом, отороченном мехом пальто, второй — в «гламурном» пиджаке, третий — в бежевой кашемировой водолазке. Теперь во всех героях Татьяна видит Онегина. Интересно, что параллельно в комнате Онегина находится и сам герой с Ленским. Я это поняла так: несмотря на то, что Онегин оставил этот дом, в нём осталась его душа, и её мучает призрак убитого юноши-поэта.

Деревню и Русь (что по-латыни, кстати, передаётся одним словом *Rus* — что и обыгрывает А. С. Пушкин в эпиграфе ко второй главе своего романа) в балете Ноймайера, как и во многих других постановках, олицетворяют несколько берёзок (передвижная декорация, которую выкатывают, чтобы показать, что действие в этой сцене происходит в деревне), влюбившаяся в Онегина Татьяна надевает ночную сорочку, сделанную из павлопосадского



платка. Но главный русский символ, конечно же, медведь. В балете Ноймайера образ медведя обыгрывается неоднократно: сначала это большая плюшевая игрушка Татьяны. Потом во сне появляется персонаж в объёмной коричневой шубе, в которую он укутывает продрогшую Татьяну, спасая её от нечисти. И это неслучайно: потом этот персонаж оказывается женихом Татьяны. На бал, где он её встречает, князь является в той же шубе.

Акцент на Татьяну в балете Ноймайера, как и первоначально в задумке Римаса Туминаса (позже от неё режиссёр отказался) во многом базируется на оперном либретто, а также авторитетном мнении Ф. М. Достоевского, в своей «Пушкинской речи» (1880) выделившего образ Татьяны. Да и у Пушкина Татьяна предстаёт как идеал героини, в отличие от антигероя Онегина.

Единственная постановка, где акцент сделан именно на Онегине, причём такой, что героя становится жалко, — американо-британский кинофильм 1999 года режиссёра Марты Файнс. В целом это хорошо сделанный и сыгранный фильм, где впервые предпринята попытка передать историю пушкинских героев прозой. Конечно, он далеко не в последнюю очередь про Россию и загадочную русскую душу. Россия в нём представлена вовсе не стереотипно-карикатурно (к «развесистой клюкве» тут близко лишь пение Ленского с Ольгой на английском песни на мотив «Ой, цветёт калина»), а просто в привычном для Запада русском антураже снега, мехов, тоски, сумрака. На этом сделан акцент в начале и в конце фильма, своего рода закольцовке. Только в финале тоска и безысходность достигают предела — легко одетый герой выпивает на морозе рюмку водки и идёт в никуда, встречая по дороге заготовщика льда с ледяной глыбой на санях и телегу с гробом. Лейтмотивом проходит тема проклятости главного героя («Когда же чёрт возьмет МЕНЯ?» — шепчет он в полудрёме в начале, когда едет к дядюшке в деревню, и в голове проносится знаменитая первая строфа

пушкинского романа; а Татьяна в ответ на его отповедь восклицает «*You curse yourself*» — «*Вы проклинаете себя*» (в русском переводе передано неверно: «Вы наговариваете на себя»). В английском фильме Онегин изображён человечным, вовсе не бесчувственным и испорченным: он испытывает чувства к своей содержанке Истоминой, хранит их отношения в тайне; отказывая Татьяне, извиняется, предполагая, что та приняла его за другого, сожалеет о том, что причиняет ей боль, смотрит с нежностью; пытается помириться с Ленским перед дуэлью. Но больше всего в нём трогает проникающий в душу взгляд глубоко страдающего человека, которым наделил своего героя Рэйф Файнс.

Начиная с 2010-х годов, оперу «Евгений Онегин» стали ставить по всей России: в Мариинке, в Урал-опере, в Шостакович Опера Балет, в Башопере и др. Сенсациями ни одна из них не стала, но хорошо, что в них нет ничего радикального; наоборот, есть ориентация на возвращение к классической версии оперы, умеренная оригинальность проявляется в декорациях и костюмах. Так, например, визитной карточкой постановки Алексея Степанюка 2014 года в Мариинском театре стали рассыпанные по всей сцене яблоки, вызывающие у зрителя множество ассоциаций: ранняя осень в деревне, райский сад, молодильные яблоки, запретный плод, яблоко раздора. «Девы-красавицы» в этой постановке собирают в корзинки именно яблоки, а не ягоды, как у Пушкина. Фоном становится небо: так, в первой сцене оно



ярко-голубое с плывущими белыми облаками; в сцене дуэли превращается в мрачно-пасмурное; таким же оно остаётся в сцене светского раута и бала в Петербурге, куда попадает Онегин. Мир русской деревни тут представлен как яркий, сочный, красочный, в отличие от мира Петербурга. Герои психически уравновешенные. Медведь, появляющийся во время исполнения хором «Уж

как по мосту, мосточку», — это лишь скоморох в медвежьей шкуре для увеселения и развлечения публики.

В момент дуэли Онегина с Ленским на сцене появляется огромное мельничное колесо, изображающее неумолимость судьбы и безустанное движение времени. Кстати, образ вращающейся мельницы на фоне пасмурного антуража есть и в британском фильме 1999 года в сцене дуэли героев.



*Опера «Евгений Онегин»,
постановка А. Степанюка, 2014*



*Кадр из фильма «Онегин»
(реж. М. Файнс, 1999)*

Можно выделить также постановку «Евгений Онегин» Георгия Исаакяна в Пермском театре оперы и балета (впервые опера поставлена в 2010 году, обновлена в 2020 году; повторена в Шостакович Опера Балет в Самаре в 2024 году). Особенностью этой постановки являются бело-чёрно-серая цветовая гамма. Декорации представляют собой увеличенные черновики романа А. С. Пушкина и стеллажи с книгами в потолок, отсылающие не только к тому, что герои живут в книжном мире, и чтение составляет важную часть их жизни, но и к литературоцентризму русской культуры.

Как отмечает режиссёр Г. Исаакян, литература довлеет над нами, и это не всегда хорошо.



Во всех этих постановках Онегин, разумеется, разный. Но ни одна из сценических интерпретации не даёт ответа на вопрос о том, что не так с Онегиным, почему он такой. По роману Пушкина, особенно первой главе, его заглавный герой — красавчик и денди, одевающийся чрезвычайно продуманно и тщательно («Он три часа по крайней мере / Пред зеркалами проводил / И из уборной выходил / Подобный ветреной Венере, / Когда, надев мужской наряд, / Богиня едет в маскарад»). Такой Онегин — с уложенными волосами и висками, тщательно-небрежно повязанным шейным платком, ухоженными руками, надушенный — может вызвать сомнения в своей мужественности. И, верно по этой причине, по такому пути его представления зрителю почти никто не пошёл. Исключение — «породистый» Онегин в исполнении Вадима Медведева в фильме-опере 1958 года.



Мужественный, даже brutальный магнетизм приобретает Онегин в балете Ноймайера. Бритый налысо, статный, сильный, с прекрасным крепким торсом (танцует полуобнажённым во многих сценах), с застывшим лицом статуи, но магнетическим взглядом. Во сне Татьяны он представлен как настоящий демон-искуситель, готический вампир.



*Сцены из балета «Татьяна»,
постановка Дж. Ноймайера, 2014*

Онегин в исполнении Мариуша Квеченя (режиссёра Д.Чернякова) близок к балансу мужественности и ухоженности, но магнетизма, харизмы в его Онегине нет, образ сильно поблек на фоне гораздо более впечатляющих Татьяны и Ленского.

Фактурен, мужественен, но немолод (49 лет!) Онегин в исполнении Бо Сковуса в постановке Стефана Херхайма.



Бо Сковус в роли Онегина
(опера «Евгений Онегин»,
реж. С. Херхайм)



Петер Маттей
в роли Онегина
(опера «Евгений
Онегин», Реж. А. Брет)

Впечатление мягкости, тонкой страдающей души оставляет Онегин в исполнении Рэйфа Файнса. При этом замечательно передан дендизм Онегина.

Рыхлым расслабленным

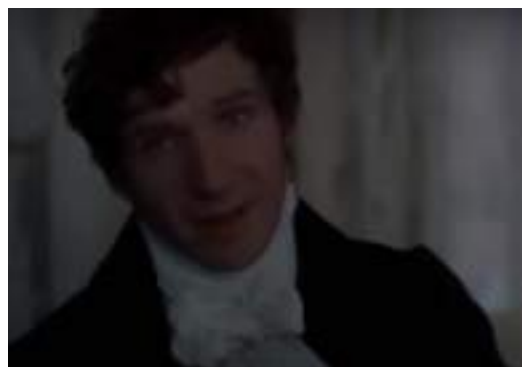
нарциссом предстаёт Онегин в постановке Андреа Брет (в третьем акте — ещё и опустившимся: небритым, с сальными волосами).

Но главное в Онегине, конечно, не внешность, а чувство тоски и скуки, неприкаянности, нереализованности в жизни и социуме, то есть то, что в отечественном литературоведении принято называть «лишностью». В опере Чайковского эта тема не вполне развита. Есть намеки на отчуждение Онегина от общества во втором, и особенно в третьем акте. Во втором акте на именинах Татьяны о нём судачат пожилые дамы, пока он танцует с Татьяной («жалко Танюшу»: «возьмёт её в жены» и «будет

тиранить», «он неуч страшный, сумасбродит, Он дамам к ручке не подходит; он фармазон — он пьёт одно стаканом красное вино»). Услышав эти слова, Онегин, по Чайковскому, выходит из себя и решает отомстить Ленскому, затащившем его сюда. В третьем акте на балу у петербургского сановника Онегин поёт «И здесь мне скучно», а гости на балу о нём судачат: «Все тот же ль он, иль усмирился, Иль корчит так же чудака?» «Чем ныне явится —



Мариуш Квечень в роли Онегина
(«Евгений Онегин», реж. Д. Черняков)



Рэйф Файнс
в роли Онегина
(фильм «Онегин», реж. М. Файнс)

Мельмотом, Космополитом, патриотом, / Гарольдом или ханжой, иль маской щегольнет иной?» Общество в опере сплетничает об Онегине по той причине, что тот сам его сторонится и ведёт себя отчуждённо. Будь Онегин учтив, он был бы своим.

В постановке Чернякова отчуждены от общества в той или иной сцене все три главных героя — и Онегин, и Ленский, и Татьяна. Все они не вписываются, обо всех о них судачат и перемигиваются. Вообще в этой постановке усилена роль хора, только хор представляет не коллективное сознание (как в античной трагедии), а «хорошее общество», которое, на самом деле, сборище злорадных сплетников. Герои почти не остаются одни: Ленский перед дуэлью поёт свои арии при посторонних, да и сама дуэль Ленского с Онегиным (точнее, случайный выстрел Онегина из ружья) происходит в присутствии хора. В третьем акте Черняков подчёркивает неприятие Онегина обществом: никто не хочет сидеть рядом с ним за столом. Онегин же разрывается между желанием быть принятым светом, и вызовом ему (арию «И здесь мне скучно» он поёт не в стороне, «про себя», а как застольный тост).

Только в спектаклях Херхайма и особенно Туминаса лишность, отстранённость героя связывается с отчуждением от России. По его словам режиссёра, «Онегин живёт в своей родной стране, но относится к ней с недоверием». В статье 2015 года, где цитируется Туминас, отмечается, что в России «много» таких отстранённых, неудовлетворённых, неспособных найти своё место из-за недоверия к своей стране [1].

В художественном фильме Сарика Андреасяна 2024 года скука Онегина объясняются так: «В тот момент, когда делаешься лёгким для всех, становится безмерно тоскливо». Если развить эту тему в контексте мировой литературы, то приходишь к «невыносимой лёгкости бытия». Если создатели и правда подразумевали отсылку к одноименному роману Милана Кундеры, то надо отдать им должное: между Томашем и Онегиным, как и между Терезой и Татьяной — есть нечто общее. Томаш — «эпический бабник», убеждённый холостяк и либертарианец, встречающий на своём пути искреннюю, по-детски уязвимую и трогательную Терезу, и её любовь постепенно меняет его. С отстранённостью от России Андреасян тоску Онегина никак не связывает.

Как и не связывает силу Татьяны с её русской душой. Как, впрочем, и никто из перечисленных выше режиссёров. В Татьяне Пушкин смог зафиксировать любопытнейший феномен: её полурусскость в корне отличается от полурусскости Онегина и Ленского. Через няню, русский фольклор и патриархальный быт («бытовое исповедничество православия») эта уездная барышня впитала народные основы русской культуры, заключающиеся, прежде всего, в примате «мы» и «ты» над «я», сердца и

совести — над рациональностью, чувства долга — над страстью, внутреннего над внешним. Сентиментальные романы про чувствительных, но способных к проявлению силы духа барышень, которыми она зачитывалась, не затмили эти ценности, а, напротив, укрепили их. У Онегина всё иначе: народную культуру он для себя не открыл, относился к ней с недоверием, а зачитывался литературой, только усиливавшей его тоску, гордость и неприкаянность.

Как уже отмечено, в Татьянах Чернякова и Коски чрезмерно акцентирована нервность. В обеих постановках характерный жест героини — спрятанные за спиной и нервно двигающиеся руки. У Коски она ещё и теребит подол своего платья. И в целом нервность Татьяны у Коски даже доведена до патологии. Во время своей арии, где исполняется ее письмо к Онегину, на словах «Вообрази: я здесь одна, / Никто меня не понимает. / Рассудок мой изнемогает» она иступленно бьёт себя в грудь.



*Татьяна в исполнении А. Григорян
(опера Б. Коски)*



*Татьяна в исполнении Т. Моногаровой
(опера Д. Чернякова)*

Утрировав образ Татьяны в первых двух действиях, показав её странность, нервность, неотмирность, невнимание к своей внешности, Черняков и Коски смогли показать чудесное преображение Татьяны в третьем акте в уверенную в себе, блистательную даму. Херхайм прибег к ретроспективному движению: вначале появляется очень зрелая Татьяна-княгиня (в исполнении 49-летней Красимиры Стояновой), а потом она «вспоминает», то есть превращается в себя «юную».

Но чаще разительного преображения Татьяны толком не происходит. Скорей всего, по причине того, что создателям не хочется «уродовать» (намеренно опрощать, снижать привлекательность) героини в начале постановки. Так, в фильме Марты Файнс Татьяна в исполнении Лив Тайлер прекрасна от начала и до конца.

Татьяна у Туминаса — девушка не почвы, а воздуха, как и все любимые героини режиссера. Создается впечатление, что у неё нет национальности, её в постановке и играют девушки разных национальностей — Евгения Крегжде,

Ольга Лерман, Ксения Трейстер. Влюбившись, Татьяна Туминаса становится двойником Наташи Ростовской в его же постановке «Войны и мира» (2021) в исполнении тех же актрис. Существование влюбленной Татьяны на сцене — это перманентное движение и невероятная энергия: она летает, бежит, вихрем проносится по сцене, бешено колотит ногами и кулачками по кровати от неспособности совладать с нахлынувшим на неё чувством, таскает по сцене кровать, а потом скамейку. А вот стереотипную русскость как душу нараспашку у Туминаса представляет не Татьяна, а, скорее, Ольга.

Примечательно, что разные актрисы играют Татьяну неодинаково. Если у Лерман Татьяна в своей отповеди демонстрирует холод, презрение, негодование, иронию по отношению к Онегину, то Евгения Крежде показала гораздо более широкий спектр эмоций, раскрыв Татьяну, как никто. В её блестящем монологе было передано всё: и горькое прозрение, что она нужна стала нужна Онегину лишь потому, что её соблазнение теперь принесло бы ему «соблазнительную честь», и новая волна ощущения трагедии своей первой любви («И нынче — боже! — стынет кровь, / Как только вспомню взгляд холодный / И эту проповедь...»), и возмущение от слабости Онегина, ползающего у неё в ногах, и размышления о себе и своей незавидной судьбе (в жизни всё сложилось, но не по душе), и огонь бывшего чувства к Онегину и мучительное осознание, что они разминулись со своим счастьем в жизни («А счастье было так возможно, Так близко!»). Наконец, волевое усилие над собой, когда свою смятенную и раскрывшуюся душу взяла в руки, выбрав долг, а не чувство. Но игра Е. Крежде — это, скорее, исключение.

Вообще встреча с Онегиным на светском рауте и объяснение с ним — большое испытанием для актрисы, исполняющей Татьяну. С одной стороны, это её триумф: она блистательна, но при этом «её успехи в модном свете» ей не по душе, она тоскует по простой и вольной деревенской жизни своей юности. В этой сцене большинство актрис убедительны в роле триумфаторов и звёзд, но вот удачно изобразить тоску и усталость от «этой ветоши маскарада» им едва ли удаётся. На светском рауте исполнительницы роли выглядят очень довольными жизнью.



Княгиня Татьяна у С. Херхайма



Княгиня Татьяна у Д. Чернякова

Появление в жизни этих «Татьян» Онегина в это время — это призрак из прошлого, явившийся, чтобы снова разбедить старую рану. Сцена объяснения с ним — это триумф над Онегиным. Любовь, которую они испытывают к Онегину, — это плотское притяжение, чувственная страсть, которая вырывается наружу. Примечательно, что в большинстве постановок собственных сил, чтобы совладать с собой и Онегиным, «Татьянам» недостаточно: появляется муж, телохранители, которые уводят Татьяну и приказывают Онегину удалиться. В фильме М. Файнс Татьяна одержима какими-то своими внутренними демонами: получив письмо Онегина, она приходит в спальню к мужу, страстно целует и ласкает его, но вдруг резко встает и уходит. Где же тут «нравственный идеал» и «моральная победа» Татьяны?

Самой органичной и близкой к оригиналу Татьяной считаем героиню в исполнении Ариадны Шенгелая в фильме-опере 1958 года. Актрисе удалось передать в Татьяне всё, что упущено в современных постановках. Это близость героини к природе и простому народу, её целомудренность и способность к глубокому чувству, удивительное преображение в блистательную красавицу-княгиню без впадения в гордыню, сочетание сильной взволнованности с тихим достоинством при объяснении с Онегиным.



Кадры из фильма-оперы «Евгений Онегин» (реж. Р. Тихомиров, 1958)



Единственное, чего не хватает в этом прекрасном фильме-опере, — русского православия, что вполне объяснимо. А также нового взгляда на образ главного героя, оторванного от духовных основ русской культуры.

Основание для нового прочтения пушкинской биографии и новой интерпретации «Евгения Онегина» давно существует — это работы выдающегося пушкиниста В. С. Непомнящего (1934–2020). Этот учёный выдвинул концепцию о том, что пушкинский роман — это летопись авторского духа и дневник авторской души [3]. Он убеждён, что Пушкина примерно в 1821–1822 годах постигли разочарование (за которым стояла та самая «болезнь века» — «мировая скорбь»). У поэта появилась потребность понять происходящее у него в душе, и так родился замысел произведения с героем, поражённым тоской и скепсисом. Это была попытка взглянуть на себя отстранённо, чтобы эту муку преодолеть. По мнению исследователя-пушкиниста, и Онегин, и Ленский, и Татьяна — это всё части души самого поэта, только Онегин — тёмная сторона, а Татьяна — идеальная. Онегинский тип Непомнящий называет «homo usurpator», то есть человек потребляющий (от лат. *usurpro* — потребляю, употребляю). Его возникновение он связывает с индивидуализмом, скептицизмом, практицизмом и безбожием, пришедшими в Россию с петровскими реформами и западноевропейским Просвещением. Онегинскую тоску пушкинист объясняет невозможностью для русского человека спокойно принять такое мировоззрение. Все устремления «homo usurpator» связаны с личным интересом и комфортом, потому что «он этого достоин», на других он смотрит лишь как на орудие достижения своих целей. По Непомнящему, этот пришедший в Россию с Запада тип противопоставляется русскому исконному человеку с сердцем и совестью, рождённому, «чтобы мыслить и страдать»; человеку-творцу, устремлённому к идеалу, к «правде для всех». Русский человек, уклоняющийся от этого пути, превращается в тирана, злодея, но страдающего, поскольку в глубине души знает, что «безобразничает». Таков, по Непомнящему, Онегин.

Тут надо добавить, что «мировая скорбь» как «болезнь века» на рубеже XVII–XIX веков накрыла всю Европу, но только в России разочарованность соединилась с отстранённостью от своей страны и народа, недоверием к ним и преклонением перед Западом, что Достоевский называл «межеумием» («межеумок, носимый всеми ветрами Европы»), «лакейством духовным», а Н. Я. Данилевский — «европейничаньем».

Роман «Евгений Онегин», как известно, писался вовсе не на одном дыхании, а по главам, с большими перерывами, и очень долго — семь лет (1823–1830), за которые и Россия, и сам автор, и его взгляды сильно изменились. Как отмечает В. С. Непомнящий, поворотным моментом в биографии Пушкина стал разговор поэта с Николаем I 8 сентября 1826 года, после которого Пушкин вышел окрылённый, с верой в то, что властью можно сотрудничать на благо России. К концу работы над романом поэт из бунтаря

превратился в государственника и монархиста, из либерала — в патриота, из донжуана — в верного мужа. Было покончено и с юношеским атеизмом. И эти мировоззренческие изменения, возмужание и созревание автора нашли отражение в романе «Евгений Онегин».

Очень жаль, что Валентина Семёновича уже нет в живых, и он не может стать сценаристом или хотя бы консультантом новых пушкинских проектов. Жаль, что в 1970-х годы не был реализован замысел кинофильма «Евгений Онегин» по сценарию В. Непомнящего режиссёром Анатолием Эфросом с Валентиной Малявиной в роли Татьяны. Татьяну он представлял себя не иначе как с глазами Малявиной. И у Эфроса была интересная идея об отношениях пушкинского текста и изображения на экране: текст должен был быть за кадром, то отставая от изображения, то опережая его.

Новая Россия ждёт новых интерпретаторов Пушкина не постмодернистских и западных с позиций, именно русской культуры в лучших традициях советской школы кинематографа с православным духовным содержанием.

Литература

1. Бейтс, О. «У нас в России много Онегиных» / Пер. с англ. [Электронный ресурс] // The Stage.co.uk. 2015. 19 февраля. URL: <https://vakhtangov.ru/press/29579/>
2. Непомнящий, В. С. «Евгений Онегин». Биографический контекст [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=UtL8Gv2l8Es&list=PL89XhA_2_6vTRm1XCesCtoPeNJz6qe5QM&index=21&t=119s
3. Непомнящий, В. С. «Евгений Онегин». Обзор поэтического сюжета романа [Электронный ресурс]. URL: https://www.youtube.com/watch?v=ndrtOtnAtII&list=PL89XhA_2_6vTRm1XCesCtoPeNJz6qe5QM&index=22&t=748s
4. Спорышев, В. П. Режиссерская опера в контексте современной музыкальной культуры: автореф. дис... канд. культурологии. Саранск, 2020. 21 с.
5. Степанова, А. Онегин: Русская трилогия [Электронный ресурс] // Театръ. 2013. 31 декабря. URL: <https://oteatre.info/onegin-russkaya-trilogiya-laquo-evgenij-onegin-raquo-teatr-im-vahtangova/>
6. Хакназаров, Е. Приключения Онегина и Татьяны в XXI-м веке [Электронный ресурс] // Культура: газета. 2020. 10 декабря. URL: <https://portal-kultura.ru/articles/theater/330476-priklyucheniya-onegina-i-tatyany-v-21-m-veke/>

~

УДК 81'276

Щёкина Диана Александровна¹

Студентка,
направление «Педагогическое образование»,
Гуманитарно-педагогический институт,
ФГАОУ ВО «Севастопольский государственный университет»;
Российская Федерация, Севастополь, e-mail: shchekina.dianka@mail.ru

**ЖАРГОН МОЛОДЁЖНЫХ ГРУПП ЭПОХИ «ПЕРЕСТРОЙКИ»
В СОВРЕМЕННОМ КУЛЬТУРНО-ЯЗЫКОВОМ ПОЛЕ
(НА МАТЕРИАЛЕ СЕРИАЛА «СЛОВО ПАЦАНА. КРОВЬ НА
АСФАЛЬТЕ»)**

В данной статье рассматриваются особенности употребления современной молодёжью жаргона такой субкультурной группы 1980–1990-х годов, как гопники. Рассматривается феномен «реставрации» ряда слов и выражений в результате экстралингвистического фактора — популярности телевизионного сериала «Слово пацана» (2023).

Актуальность анализа данных языковых явлений в речи современных подростков и молодых людей определяется важностью для русской социолингвистики и культурологии вопроса о состоянии современного русского языка и молодёжной культуры в нашей стране.

Ключевые слова: жаргон, жаргонизмы, группировки, литературный язык.

Diana A. Shchekina

Student, Teacher education,
Humanitarian and Pedagogical Institute,
Sevastopol State University;
Russian Federation, Sevastopol

**THE JARGON OF YOUTH GROUPS OF THE ERA OF “PERESTROIKA”
IN THE MODERN CULTURAL AND LINGUISTIC FIELD
(BASED ON THE MATERIAL OF THE TV SERIES “THE WORD OF THE KID.
BLOOD ON THE ASPHALT”)**

¹ Научный руководитель — кандидат филологических наук, доцент **Морозова Татьяна Викторовна**

Abstract. *This article examines the peculiarities of the use of the jargon of the groups of the 80s and 90s by modern youth. When analyzing these linguistic phenomena recorded in the speech of adolescents and young people, it was found that the subjects of communication often neglect the semantic meaning of expressions, which causes communicative failures. The topic of the study is relevant because the jargon used in the film sphere affects the norms of literary language and affects the speech of the audience.*

Key words: *jargon, jargonisms, groupings, literary language.*

Для цитирования:

Щёкина, Д. А. Жаргон молодёжных групп эпохи «Перестройки» в современном культурно-языковом поле (на материале сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте») // Гуманитарная парадигма. 2024. № 2 (29). С. 54—61.

Эпоха «Перестройки» характеризуется кардинальными переменами во всех сферах жизнедеятельности советского человека, и потому даже спустя 35 лет вызывает живой интерес у исследователей различных сфер науки (психологии, политики, экономики, истории). В позднесоветский период активизировались движения молодёжи, придерживающейся неформальных жизненных и творческих убеждений [9, с. 11]. Молодые люди подчёркивали своё отличие от официального сообщества с помощью одежды, значковой атрибутики, манеры поведения, норм общения — всё это, как им казалось, помогало утвердить право на существование.

Среди множества молодёжных движений СССР 1980–1990-х гг. выделяют представителей агрессивно настроенных субкультур, в частности, гопников. Субкультура гопа (гопоты, шпаны) частью своего имиджа полагала специфическую манеру поведения, психологию отношений и взглядов на жизнь. Так называемый свод «понятий» [15, с. 190–211] содержал различные средства поддержания авторитета и демонстрации власти над другими (запугивание, потасовки, хищение имущества на улицах и др. [1]). Агрессией характеризовалось и речевое поведение гопников: устрашающее, придирчивое, навязчивое, провоцирующее [Там же]. Стремление выделиться из общей массы обуславливало и специфику субстандартного вокабуляра представителей этого движения, о котором и пойдёт речь в статье.

Общим определением речи неформальных социальных групп (субкультур) традиционно служит термин «жаргон». Однако сегодня в науке нет единой точки зрения на его содержание. Неизменным у исследователей является лишь понимание значительного отхода жаргона (субстандарта) от норм литературного языка (стандарта), так сказать, «испорченность» языка участников определённой социальной прослойки (воров, мошенников,

бродячих торговцев, городских нищенствующих и др.) [5; 11; 14]. Дифференцирующими жаргон являются принципы его использования и функционирования. Своеобразная «специализированность» жаргонных слов и выражений «для известной цели» [5] служит свойством, отличающим их от смежной грубовато-фамильярной или насмешливой по отношению к предмету речи сленговой лексики [2]. Также общий сленг (или, по В. В. Химику, функционально-стилистическое просторечие [16]) не следует считать языком исключительно социальных низов (как в случае с жаргоном): носителями общего сленга являются представители разного социального и образовательного статуса, возраста, рода деятельности и увлечений. Помимо этого, ресурсом сленга «активно пользуются средства массовой информации, создатели художественных текстов» [4, с. 69]. Действительно, влияние на литературный (стандартизированный) язык системы языковых знаков, не имеющей жесткой социально-групповой привязки, нельзя недооценивать.

Жаргонные же лексические единицы до конца понятны лишь узкому кругу лиц, принадлежащих к той или иной социальной или профессиональной группе, которая ввела в обиход данное слово или выражение [3, с. 57]. Подобной точки зрения придерживается П. Э. Набиева, утверждая, что жаргон представляет собой разновидность устной речи, которая, состоя из элементов естественного языка, всё же используется определённой социальной, профессиональной или демографической группой людей. Это в результате даёт основание выделить такие его виды, как молодёжный жаргон, солдатский жаргон, воровской жаргон [12, с. 130]. Однако есть точка зрения, что слова и обороты, входящие в состав какого-либо жаргона, широко используются за его пределами, в общей речи [8, с. 42].

В нашем понимании, жаргон — особая лексика и выражения, используемые определённой группой людей обычно для скрытого общения или передачи информации, непонятной для посторонних, непосвящённых. Как неформальная разновидность языка, которая, в отличие от сленга, более специализирована и связана с определённой общественной группой, средой или профессией, жаргон изначально обусловлен стремлением различных социальных групп отличаться от большинства — и одним из таких способов была речь. Жаргон служил своего рода тайным языком, целью которого является намерение скрыть истинный смысл высказывания, затруднить чужаку понимание смысла разговора. При этом социальный статус носителей жаргонной лексики может быть различен: их группы могут быть открытыми или закрытыми, интегрированными в общество или противопоставляться ему. Это определяет уровень влияния находящихся на периферии субстандартных феноменов на процессы в ядерной области языка, а также

влияет на масштаб пополнения языка новыми словами. Этому могут способствовать и факты культурной среды, один из которых совсем недавно проявился в нашей стране.

Итак, ноябрь 2023 года ознаменовался реализацией проекта платформ Wink и Start—премьерой сериала «Слово пацана. Кровь на асфальте». Фильм снят по мотивам книги Роберта Гараева, где автор вспоминает о своих сверстниках и старших товарищах, выживших в «войнах за асфальт» в 80–90-е гг. XX века. Примечательно то, что экранизированные события — реальный «казанский» феномен. Представители уличных банд устраивали побоища, порой заканчивающиеся трагически. Атмосфера позднего СССР передана достоверно: неуютные школьные столовые, обшарпанные подъезды, мохеровые шарфы, драповые пальто и шапки-петушки.

Сериал побил все рейтинги по просмотрам и уже в первый месяц показа занял лидирующие позиции. Вместе с поиском сериала, существенно выросли запросы пользователей сети Интернет о малознакомых словах и выражениях — жаргонизмах, часто используемых героями сериала о «пацанах».

Но предварительно коротко скажем о самом слове «пацан», использованном в названии сериала/книги. Оно тоже из жаргонного языка, которое в обычных (нейтральных) текстах без особых целей не употребляется, так как сохраняет в современном языке ярко выраженную сниженную окраску [6, с. 224]. Происходя из речи «люмпенизированных» слоёв (босяков, беспризорников) юга России, оно в первой четверти XX века в качестве «регионального экзотизма» [7, с. 111; 6, с. 226] имело значение 'мальчик, подросток'. Затем слово «пацан» осваивается жаргоном преступников, а оттуда как «слово особой эмоциональной значимости» [6, с. 226] перекочёвывает в сленг школьников и фабрично-заводской молодёжи. Его пусть и не регулярное, но всё же появление в ряде словарей советского периода признаётся досадной оплошностью их составителей [см. 6]. Нам же причина видится собственно в успешной ассимиляции этого слова: став общепринятым для носителей языка, оно быстро вошло в узус, в результате чего попало в сферу внимания специалистов, а затем и академической толковой лексикографии. Например, внушительный материал по употреблению в публицистических и литературных текстах слова пацан (и его производных — пацанёнок, пацанка, пацанство, пацанва, пацаньё, пацанский) собран в словаре В. В. Химика, где указана общая разговорно-сниженная окраска и приведены дополнительные характеристики (ироническое, жаргонное, криминальное, фамильярное, пренебрежительное и т. д.) [16, с. 426–427].

Несмотря на распространение слова «пацан» в значении ‘маленький мальчик’, не приходится говорить о его вписанности в нормативный язык. Слово это по-прежнему «остаётся чуждым носителям литературного стандарта, которые ... не используют его в разговорах на нейтральные темы, хотя в принципе могут употреблять его, говоря о носителях просторечия или имитируя просторечие» [7, с. 113]. Интересно, что слово «пацан» входит в множество вариантов самоназвания гопников: «нормальные пацаны», «реальные пацаны», «чёткие пацаны», «правильные пацаны», «ровные пацаны». И в этом случае слово уже с иным значением переходит в понятие ‘представитель блатного братства’.

В отличие от понятного для носителей русской культуры слова «пацан», многие слова из сериала «Слово пацана» современному зрителю всё же выявились незнакомыми. Вследствие этого возросли Интернет-запросы часто используемых героями сериала, но малознакомых зрителю жаргонных слов и выражений (см. рис. 1).

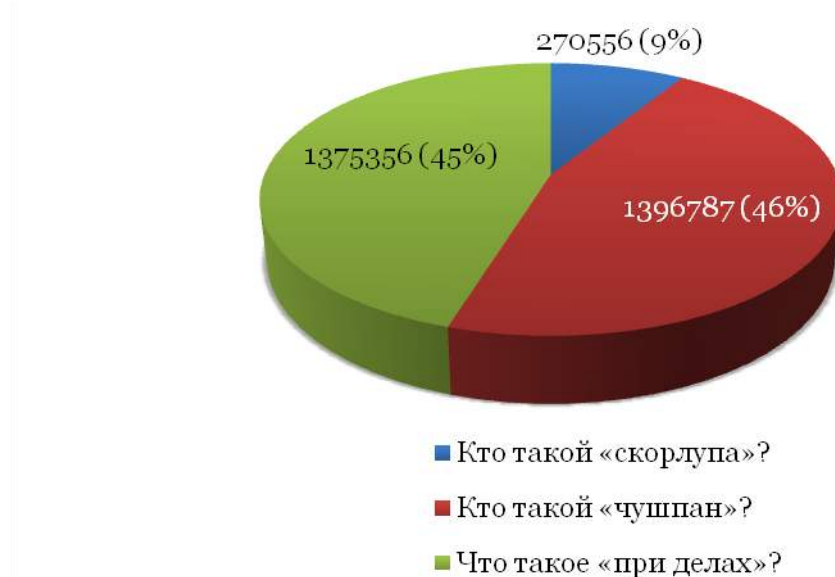


Рисунок 1. Запросы пользователей Яндекс (декабрь 2023 г.)

Приведённая диаграмма отражает повышенный интерес к жаргону молодёжных групп 80–90-х годов прошлого века. Примечательно, что вслед за героями сериала молодые люди в возрасте до 20 лет (чаще всего подростки) начали активно использовать в процессе коммуникации эти и другие языковые образования. Рассмотрим же, какие жаргонные слова использованы в сериале «Слово пацана. Кровь на асфальте» и какой контекст актуализирует их значение:

1. «Скорлупа» («шелуха») — **самый молодой член банды**, обычно подросток 10–12 лет.
2. «Супера» — члены группировки в возрасте 15–18 лет.

3. «*Чушпан*» — любой человек, не имеющий отношение к криминальному миру; простой обыватель, не вступивший в ряды группировки; подросток, исключённый из группировки за оплошность. В этом отношении чушпан — антоним пацана.

(Таких людей считали «второсортными», недостойными рукопожатия «настоящего» пацана. Зачастую это были «домашние» мальчики, которые усердно учились в школе и не могли постоять за себя в уличных разборках).

4. «*Автор*» (от «*авторитетный*»)— влиятельный человек, опытный бандит, не участвующий в разборках, но имеющий большое влияние на членов группировки.

5. «*Пришиться*» — стать членом банды, примкнуть к группировке.

6. «*При делах*» — фраза, означающая, что человек состоит в группировке и знает все внутренние законы.

7. «*Загашенный*» — тот, кого исключили из группировки за воровство у своих, за сотрудничество с милицией или проступок не по законам группировки.

8. «*Крыса*» — человек, укравший что-либо у своих.

9. «*Козёл*» — член банды, который сотрудничает с правоохранителями.

10. «*Улица*» — конкретная группировка, контролирующая определённый район.

11. «*Не с улицей*» — выражение, означающее, что человек не состоит в группировке.

12. «*Битва за асфальт*» — регулярные стычки между участниками групп за право владения территорией.

Анализируя данные слова и выражения, можно определить, что используются жаргонные слова для наименования или характеристики лиц, а также для выражения положительной или отрицательной оценки какой-либо ситуации или явления. Отметим, в основе их значения характеристики индивида, такие как его физические и интеллектуальные способности, преступная деятельность, идеология и политика, иерархия внутри группы, причастность к ней или «чуждость». Однако стоит помнить, что данные неформальные языковые образования уступают литературному языку по точности и коммуникативной эффективности. Поэтому при общении в формальных ситуациях или с незнакомыми людьми стоит быть осторожным с использованием жаргонных слов и предпочитать более стандартные и универсальные выражения.

Заметим также, что жаргон — быстроразвивающееся и стремительно изменяющееся явление. Слова, которые становятся популярными в определённый период, например, благодаря новому сериалу с высокими

рейтингами (так, одно из главных слов сериала «чушпан», по результатам проведенного 11 декабря 2023 года в сети опроса, до выхода сериала «Слово пацана» не знало 67 % россиян), могут потерять свою актуальность уже через несколько месяцев. Последнее подтверждают запросы пользователей Яндекс в январе 2024 года (1 месяц спустя после выхода заключительной серии «Слово пацана. Кровь на асфальте») (см. рис. 2).



Рисунок 2. Запросы пользователей Яндекс (январь 2024 г.)

Учитывая полученные данные, можно говорить о «времени перемен» как факторе изменения языка, в нём функционирующего. Одна из «волн» появления новых слов или актуализации новых значений старых слов пришлась на последние десятилетия прошлого века — эпоху «Перестройки». А их «реставрация» происходит в наше время: пусть и ненадолго её возбудителем стал получивший большую популярность сериал «Слово пацана». Новый импульс получила в основном жаргонная лексика — слова и выражения, за которыми «встаёт целая эпоха» 1980–1990-х годов.

Литература

1. Бессонова, Е. В. Не говори «гоп», пока не перескочишь... [Электронный ресурс] // Саратовский расклад. 2012. 22 октября. URL: <https://web.archive.org/web/20121028175058/http://www.rasklad.ru/articles/1307.html>
2. Большой энциклопедический словарь. Языкознание / Под ред. В. Н. Ярцевой. М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1998. 686 с.

3. Гимбатова, М. Д. Употребление жаргонизмов в молодежной речи // Научные итоги года: достижения, проекты, гипотезы. 2011. № 1–2. С. 57–60.
4. Громова Н. В. Лингвокультурологические подходы к презентации субстандартной лексики в отечественном и зарубежном языкознании // Вестник Калмыцкого университета. 2017. № 4, Вып. 36. С. 68–74.
5. Даль, В. И. Толковый словарь русского языка : иллюстрированное издание. М. :Эксмо, 2024. 896 с.
6. Добродомов, И. Г Из истории двух жаргонизмов: пацан и шкет на лексикографическом фоне // Политическая лингвистика. 2012. Вып. 2, № 40. С. 224–239.
7. Дьячок, М. Т. Пацан: слово и понятие // Политическая лингвистика. 2007. № 2 (22). С. 110–116.
8. Закрайлова, Б. Р., Гехаева, С. И. Жаргонизмы в речи современной молодежи // Известия Чеченского государственного университета. 2020. № 1 (17). С. 41–44.
9. Казаникова, А. А. Неформальные молодежные движения в СССР в период перестройки // Наука, образование и культура. 2016. № 2 (5). С. 11–16.
10. Карамова, А. А., Сметанина, А. Ю. Специфические особенности современного молодежного жаргона (на материале интернет-источников) // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2024. № 1. С. 223–229.
11. Коротеева, Н. А. Происхождение уголовного жаргона в России и меры борьбы с его распространением в современном обществе // Отечественная юриспруденция. 2020. № 5 (44). С. 31–35.
12. Набиева, П. Э. Влияние жаргонизмов на современный русский литературный язык // Актуальные проблемы лингвистики, переводоведения, языковой коммуникации и лингводидактики : XVI Всероссийская студенческая научно-практическая конференция с международным участием. Красноярск : Сибирский государственный технологический университет, 2016. С. 130–133.
13. Орлова, Н. О. Сленг vs жаргон: проблема дефиниции // Ярославский педагогический вестник. 2004. № 3 (40). С. 36–39.
14. Розенталь, Д. Э., Теленкова, М. А. Словарь-справочник лингвистических терминов: Пособие для учителей. М. : Просвещение, 1976. 543 с.
15. Стивенсон, С. Жизнь по понятиям. Уличные группировки в России / Авториз. пер. с англ. Юлии Казанцевой. М. : Страна Оз, 2017. 304 с.
16. Химик В. В. Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи. СПб. : Норинт, 2004. 762 с.



Литературоведческий аспект



УДК 821.161.1.0

Мытарева Алиса Владимировна

Аспирант («Лингвистика и литературоведение»),

Национальный исследовательский университет

«Высшая школа экономики»;

Российская Федерация, Нижний Новгород, e-mail: amytareva@hse.ru

МИР ПРОВИНЦИИ В РАССКАЗЕ ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА «БУЯНИХА»

В статье представлена интерпретация рассказа Леонида Андреева «Буяниха», не опубликованного при жизни писателя. Рассказ рассматривается как пример «орловского текста», с чертами биографии писателя, с одной стороны, и с репрезентатами провинциального текста, с другой. В основе рассказа лежит ряд антиномий: мир реальный — мир идеальный, выдуманный; мир ребёнка — мир взрослого.

В образе Пушкарной улицы угадываются ключевые черты российской провинции рубежа веков, её нравы: посещение кабаков, мятные пряники, площадной смех. «Насмешливый смех», звучащий в рассказе, выполняет социально-регулирующую функцию.

Мир провинции представляется стереоскопичным в зависимости от точки зрения героя: мир Буянихи жесток, полон насмешки — в мире Коли есть место приключениям, чудесам, улыбке как выражению доброжелательности мира. Мир провинции представлен как замкнутое, почти фольклорное пространство со своим укладом, представлениями о красоте, запретами.

Ключевые слова: Леонид Андреев, провинциальный текст, «орловский текст», пространство, локус.

Alisa V. Mytareva

PhD Student (“Linguistics and literary studies”),
National Research University
Higher School of Economics,
Russian Federation, Nizhny Novgorod

THE WORLD OF THE PROVINCE IN LEONID ANDREEV'S NOVEL “BUYANIKHA”

Abstract. *The article presents an interpretation of Leonid Andreev's novel “Buyanikha”, unpublished during the writer's lifetime. The novel is considered as an example of the “Oryol text”, with features of the writer's biography, on the one hand, and with representatives of the provincial text, on the other. The novel is based on a number of antinomies: the real world — the ideal, fictional world; the world of a child — the world of an adult.*

In the image of Pushkarnaya Street, the key features of the Russian province at the turn of the century, its customs are guessed: visiting taverns, mint gingerbread, laughter. The mocking laughter performs a socially regulating function in the novel.

The provincial world appears stereoscopic depending on the hero's point of view: the world of Buyanikha is cruel, full of mockery — in Kolya's world there is a place for adventures, miracles, a smile as an expression of the world's goodwill. The provincial world is presented as a closed, almost folklore space with its own way of life, ideas about beauty, prohibitions.

Key words: Leonid Andreev, provincial text, “Oryol text”, space, locus.

Для цитирования:

Мытарева, А. В. Мир провинции в рассказе Леонида Андреева «Буяниха» // Гуманитарная парадигма. 2024. № 2 (29). С. 62–72.

Пространство в творчестве Леонида Андреева

Е. Н. Эртнер называет Леонида Андреева художником с «географическим мышлением» [16, с. 300]. Действительно, как художник, Л. Андреев имел сильное чувство места. Это подтверждается как его дневниковыми записями [10, с. 95], в которых он делится наблюдениями о жизни в Орле, Москве, так и воспоминаниями современников: «Ему казалось, что воздух севера, воды Финляндии, её леса и сумрак ему ближе, чем берёзки Бутова... Никто не вправе сказать, каким должен был быть путь его. Ему виднее было самому. Но можно, кажется, заметить, что его натура не укладывалась вся в Финляндию...» [6, с. 72]. Неслучайным оказывается и

выбор места для постройки собственного дома — виллы Аванс: «С весны 1908 г. он поселился на своей даче у Райволы, на Чёрной Речке. Эта дача очень выражала новый его курс; и шла, и не шла к нему... Дача построена и отделана в стиле северного модерн, с северной крутою крышей с балками под потолком, с мебелью по рисункам немецких выставок» [6, с. 72].

Однако в творчестве писателя мы не так часто встретим указание на названия конкретных городов, таких как Орёл, Москва, Санкт-Петербург. Названия улиц появляются лишь тогда, когда автору необходимо показать динамику перемещения героя. В большинстве случаев пространство города изображается как универсальное.

Важным для понимания особенностей образа провинции является особое отношение к ней писателя. Л. Андреев пишет: «С каждым уходящим годом я всё равнодушней к первой действительности, ибо в ней я только раб... Сама природа, — все эти моря, облака и запах и я должен приспособить для приёма внутрь, а в сыром виде они слишком физика и химия» [7, с. 42]. Так писатель пытается изжить объективизированное [14, с. 229] представление о пространстве с его дальнейшей унификацией и усреднением, как это происходит в физико-математических науках. Вместо того чтобы «сделать его доступным простым способом измерения, оторвать от субъекта» [14, с. 230], писатель создаёт «обжитое» [14, с. 230] пространство, которое не может существовать вне взаимодействия с субъектом.

Таким образом, восприятие мира даётся в феноменологическом ракурсе: мир не является чем-то конкретным и известным, а выступает неким конструктом, тем, что о нём думает человек: «Нужно именно описывать вообще реку, вообще город, вообще человека... Какой интерес в конкретности?» [2, с. 147]. По замечанию Е. Н. Эртнер, Леонид Андреев входит в число тех писателей, которые конструируют новое пространство, находящееся на пересечении натурализма и символизма (подобное встречается у Ф. Сологуба) [16, с. 300]. Место у Андреева всегда значимо, всегда является носителем смыслов. Провинция в этом отношении представляется как замкнутое, «антропоморфное» [16, с. 303] пространство с «известной репутацией», способное «заражать» героя своими свойствами.

Г. Н. Боева отмечает: писатель вместо привычной антитезы «столица — провинция», выстраивает иную оппозицию «город — природа/земля» [4, с. 10], при этом город для писателя является той же провинцией только в иных масштабах. По наблюдениям Е. Н. Эртнер, место объективирует человека, внедряясь в его сознание и тело [16, с. 303]. Пространство провинции представлено «в качестве неких „проекций“ внутреннего мира человека» [3, с. 8], его душевного состояния.

Примером провинциального текста является рассказ «Буяниха», написанный в период 15–27 ноября 1901 года, он был отвергнут «Средой», а сам Андреев в письме к Николаю Телешову называет произведение «позорнейшим явлением в литературе, стыд и срам и поношение человека...» [13, с. 123]. При жизни писателя рассказ опубликован не был и лишь в 1963 году в сокращении вышел в печать в журнале «Неделя» (1963, № 21, от 19–25 мая, с. 9–11). В настоящее время текст произведения можно найти в электронной библиотеке. Единственный комментарий к рассказу принадлежит Орловскому литературному музею И. С. Тургенева ОГЛМТ.

Рассказ «Буяниха» интересен, прежде всего, своей отнесенностью к «орловским текстам» (на ряду с произведениями «В холоде и золоте» (1892), «Баргамот и Гараська» (1898), «У окна» (1899)). В нём как в реалистическом произведении угадываются черты и нравы конкретного места, улицы Пушкарной, где находился дом писателя, а также дом коллежского секретаря Данкова (прототипа одного из героев рассказа). Отражение жизни Пушкарной улицы встречается в ранних рассказах: «Населённая сапожниками, пенькотрепальщиками, кустарями-портными и иных свободных профессий представителями, обладая двумя кабаками, воскресеньями и понедельниками, все свои часы досуга Пушкарная посвящала гомерической драке, в которой принимали участие жёны, растрёпанные, простоволосые, растаскивавшие мужей, и маленькие ребятишки, с восторгом взиравшие на отвагу тятёк...» («Баргамот и Гараська»); у порога дома в ноябре стоял «более чем по-летнему» одетый Алеша, голодный и обездоленный больной ребенок из рассказа «Алеша-дурачок»; валялась на обочине пьяная избитая Буяниха из рассказа с одноимённым названием» [8, с. 376–377]. Несмотря на следование традициям реализма, уже в этом раннем тексте пространство провинции начинает приобретать узнаваемые черты, которые получают развитие в произведениях более позднего периода. Речь идёт о «миромоделирующей функции» [4, с. 7] пространства, когда его границы не равны конкретному локусу и не только претендуют на создание универсальной картины мира, но и определяют границы мышления героев.

Провинциальный сюжет

Из рассказа мы узнаём историю дружбы проститутки Буянихи и соседского мальчика Коли. В один из летних дней мальчик, перелезая через заборы, обнаруживает отдыхающую в тени Буяниху, между героями завязывается разговор. Мальчик начинает приходить к новой знакомой почти каждый день, рассказывает ей о прочитанных книгах, о жизни в доме,

называет её Маргаритой, а себя Генрихом IV. Буяниха начинает чувствовать себя женщиной, достойной любви, добывает для мальчика мятные пряники (жамки). Первая ссора между героями происходит, когда отец Коли покупает хроменького барашка, который на время становится главным объектом внимания мальчика. Вторая приводит к разрыву отношений: мальчик становится свидетелем сцены осмеяния Буянихи. В финале рассказа героиня идёт в сарай с намерением удавиться.

Перед нами пример провинциального сюжета¹, строящийся вокруг «вторжения события» [9, с. 103], которое не только нарушает а-событийность провинциальной жизни, но и позволяет обнаружить черты её повседневности, в том числе и «...густое, липкое, ползущее, в пространстве время» [3, с. 302], характерное для жизни в провинции. В данном случае «вторжением события» является знакомство Коли и Буянихи.

В качестве репрезентантов провинциальной жизни выступают сюжетная ситуация: мнимое сватовство в провинции; локус: Пушкарная улица, дом Данкова, дом Потapiных, забор, место дежурства девушек под мостом; персонажи: Буяниха — проститутка, Данков — содержатель дома терпимости, Титка — держатель кабака, «кривой канцелярист» — один из любовников Буянихи, мальчик Коля — представитель «другого» мира Пушкарной улицы, дома Потapiных.

Сюжетная ситуация

В рассказе «Буяниха» реализуется фабульная схема «расстроенное сватовство в провинции» [15]. Буяниха в данном случае выступает в качестве невесты, мальчик Коля — жениха. При первой встрече Коля называет себя Генрихом IV, Королем Наварским, а Буянихе даёт имя Маргарита, предлагает ей роль невесты (до этого невестой была бочка, стоявшая в саду Потapiных): «Ты будешь Маргарита. Это невеста моя, тоже королева, нет, принцесса. Значит, ты теперь принцесса» [1]. Несколько позже Коля говорит Буянихе о том, что построит дом со стеклянной крышей, где они будут жить вместе с его семьёй.

Традиционно непреодолимым препятствием в ситуации сватовства является соперник/соперница. В рассказе «соперницей» Буянихи становится хроменький барашек, купленный отцом мальчика на убой. Ситуация с хроменьким барашком играет роль «ложного» испытания, после убийства барашка встречи Коли и героини возобновляются: «Смотря прямо на Буяниху чёрными влажными глазами, Коля тихо выговорил, не сразу, так как опухшие от слёз губы с трудом одолевали слова:

¹ Основой для описания провинциального сюжета послужила статья А. Е. Козлова «Провинциальные сюжеты русской литературы XIX века: основные принципы типологии» [9].

— Зарезали. Вчера зарезали. Хроменького.

Он заплакал, и Буяниха тихо плакала над ним, прижимая его голову к груди, к которой ещё ни разу не прижималась голова ребёнка» [1].

Настоящей причиной «расстраивания сватовства» является сцена осмеяния Буянихи: «Коля и его мать шли на прогулку, когда им перегородила дорогу беснующаяся толпа. Ребята прыгали, стараясь через спины взрослых заглянуть в середину, и вся толпа двигалась, хохотала и ругалась. Некоторые ослабленные лица оборачивались назад быстро, с улыбкой оглядывали сзади стоящих и снова жадно устремлялись вперед, вытягивая шеи, двигая головой, точно раскаляя толпу, чтобы лучше видеть» [1].

Как отмечает А. Е. Козлов, «фабула сюжета расстроенное сватовство не существует автономно и относится к общему предикативному ядру сватовство в провинции. Семантика сюжета, обусловленная темой провинции, как правило, сообщает происходящему признак неполноты и ущербности» [9, с. 108]. Буяниха не способна адекватно оценить обстоятельства, она слепо верит в возможность дружбы с «барчуком»: верит в совместную жизнь в доме со стеклянной крышей, старается понравиться мальчику: густо наносит румянец, угощает Колю мятными пряниками, которые получает от любовников вместо водки; воспринимает хроменького барашка как претендента на внимание Коли.

Ситуация расстроенного сватовства в провинции у Андреева не получает статус публичного скандала, так как изначально оказывается несостоятельной из-за непроницаемости двух миров: замкнутого, горизонтального мира Буянихи и открытого, выстроенного по вертикали, мира Коли. Ссора носит частный характер: Коля при попытке Буянихи поговорить с ним после произошедшего называет её дрянью и в страхе убегает домой.

Другими репрезентатами провинциального сюжета, кроме охарактеризованной нами ситуации, являются персонажи и место действия. Однако в художественном мире Леонида Андреева эти категории взаимопроницаемы: пространство не существует отдельно от героя, а служит своего рода иллюстрацией «интерьера сознания» [16, с. 316]. Эту особенность творчества писателя отмечает Е. Н. Эртнер: «Место адекватно не только самому себе, оно олицетворяет человеческое существование в целом» [Там же, с. 315].

Географическое пространство

Но прежде всего, пространство в рассказе представлено как географическое: Пушкарная улица; дом Данкова; забор, отделяющий заросший сад Данкова; овраг под мостом, где проститутки ожидают клиентов

— таковы координаты мира Буянихи и провинции, которая с ней ассоциируется. Мир героини статичен, конкретен в его внешних проявлениях, лишён воображения: так во время очередной встречи с Колей они рассматривают муравьёв, но «Буяниха видела только пень и бегающих по нему встревоженных муравьёв, которых ей было жалко, но ей хотелось быть приятной Коле, и она притворилась, что тоже видит муравьиные комнатки» [1]. Обращает на себя внимание выстроенность мира героини в горизонтальной плоскости, для которой характерна приземлённость, пошлость, нарочитая телесность.

Мир Коли не только организован по вертикали: заборы, крыша дома, верхушки деревьев, но и выходит за границы реального: наполнен персонажами книг. В мире Коли, чтобы попасть в соседний сад (сад Данкова), нужно перебраться через три забора. Не случайно на ленивый вопрос Буянихи при их первой встрече: «Ты зачем?», он отвечает: «Так. Я путешествую» [1]. Мальчик путешествует не по конкретным садам и улицам, в своём воображении он перемещается между мирами (три забора, через которые перелазит Коля, типологически сопоставимы с заданиями, которые выполняет фольклорный герой, чтобы попасть в infernalное пространство). Фантазируя о доме со стеклянной крышей, мальчику легко представить, что там могут ужиться и мама, и Рокамболь², и Генрих IV, и хроменький барашек. В его воображении и Буяниха может оказаться принцессой Маргаритой. Мир Коли динамичен, так как в нём есть «живое», созидательное начало — способность фантазировать, наделять мир чудесными свойствами.

Пространство как характеристика типа мышления

Очевидно, что пространство в рассказе многослойно. Оно выполняет как роль места действия, так и задаёт динамику сюжета, то расширяясь, то сужаясь: замкнутая картина мира Буянихи сменяется безграничным миром мальчика Коли. Символом границы между мирами становится забор (образ непроницаемой стены в дальнейшем станет центральным в одном из рассказов писателя — «Стена»). Как отмечает Е. Н. Эртнер, «вечный „глухой забор“ провинции воплощает экспрессию замкнутого пространства. У Андреева оно „сверхзапертое“» [16, с. 307].

Действительно, забор, окружающий дом Потапиных, изображён как непроницаемая «сквозная высокая огорожа» [1], которую Буяниха не может преодолеть, в то время как забор Данкова представляет собой «низенький в

² В возрасте семи лет Леонид Андреев знакомится с романом Понсона дю Терраля «Похождения Рокамболя», что потом находит отражение в его воспоминаниях [8, с. 14].

больших щелях забор, только по плечо взрослому человеку, так что все прохожие заглядывали через него во двор» [1]. С одной стороны, перед нами замкнутое пространство, с другой — пространство разомкнутое. И действительно, Данков торгует девушками, часто выпивает, бьёт любовницу Надьку, боится продажи дома. В описании дома мы узнаем выстраивание объектного мира Андреева как «интерьера сознания героев» [15, с. 316], дом приобретает признаки «подполья», мёртвого пространства: «Стены дома повыперло, а окна, с радужными от старости стеклами, ввалились, и глядели они угрюмо и покорно, как забытая в богадельне старуха, у которой провалился рот и выдался вперед костлявый подбородок» [1]. Дом Данкова становится «классическим» в андреевском понимании выражением провинции как «болота», «ямы», символизирующим ограниченное сознание его жителей.

Противоположным провинциальному сознанию можно назвать такие качества, как открытость и впечатлительность. Важным переживанием пространства становится «обращённость к небу», способность видеть мир сверху. Этой способностью наделён мальчик Коля: он не просто может перелезть через заборы, он, забравшись на крышу, чувствует себя частью мира³: «ему казалось, что его, Коли, совсем нет, а что все это, и воздух, и люди, — одна большая книга, в которой тихим голосом, без слов, рассказывается что-то и о нем» [1].

Стратегия бегства, о которой пишет Е. Н. Эртнер, обусловлена замкнутостью пространства, но поскольку место является проекцией сознания героя, то вырваться из него герой не может.

Единственно возможным порыванием с горизонтальным пространством является выход в вертикаль: Буяниха, подобно Коле, преодолевает два забора, но третий, забор Потапиных, остаётся для неё неприступным. Преодоление трёх заборов приобретает ритуальное значение: в особый мир мальчика, наполненный чудесами, можно попасть особым способом, подражая жителю «другого» мира.

В финале рассказа мы видим, что Буяниха вновь предпринимает попытку нарушить горизонталь: на вопрос Данкова: «Да куда ты идёшь?», она отвечает: «Давиться иду» [1]. Однако открытый финал рассказа не позволяет говорить об однозначной развязке: принимая во внимание артистическую

³ О крыше как особенном месте уединения для Леонида Андреева вспоминает младший брат писателя, Андрей: «Книга была для Леонида самою жизнью и при чтении требовала определенных декораций, поз, в крайнем случае — возвышенных пунктов, с которых открывался бы более широкий, шире обычного, горизонт. Таким пунктом была крыша нашего дома, выделявшаяся на Пушкарной своим высоким коньком. Туда сплошь и рядом, запасшись куском черного хлеба, на весь день забирался с книгою Леонид» [8, с. 13].

натуру героини, можно предполагать, что она разыгрывает очередную сцену. Хозяин дома, в котором жила Буяниха, ставит её решение под сомнение: «редко бывает, чтобы такие девки убивали себя» [1]. Исходя из логики художественной картины мира Леонида Андреева, герой не сможет вырваться из горизонтали (доведённым до крайней точки образ стены мы находим в одноименном рассказе, где герои также не способны покорить вертикаль и вырваться из плоскости собственного существования).

«Насмешливый смех»⁴, звучащий в рассказе, по своей сути тоже является стеной. Поднимая на смех Буяниху, жители Пушкарной улицы отделяют свой мир от мира героини. Смех здесь имеет двунаправленный характер: с одной стороны, с помощью него демонстрируется полнота жизни, утверждается сила смеющихся, с другой — он призван обнаружить и отогнать «чужое», неприемлемое поведение. Согласно М. Т. Рюминой, такой смех маркирует ситуацию «междумирия» [12, с. 143] и играет роль оберега.

Мир, в котором живёт героиня, полон неприятия, злой насмешки, вытесняющей Буяниху из круга других людей. Смех выполняет дифференцирующую функцию [5, с. 36]: он разграничивает социальные группы, выстраивает непроницаемую границу между ними. Леонид Андреев показывает героя, не способного выйти за границы, отведённые ему смехом. Поведение героини во время сцены осмеяния — пример юродствующего сознания, однако его нельзя назвать юродством в чистом виде. Юродствующее сознание предполагает причастность к иному знанию, и это знание возвышает героя над остальными. Буяниха не является носителем особого видения мира, поэтому она не выдерживает смеха окружающих.

Интересно, что в рассказе именно смеховая реакция ощущается как отвергающая, в то время как улыбка, сопровождающая общение мальчика Коли и Буянихи, является выражением человеческих отношений, взаимной заинтересованности. Хотя впоследствии приветливая улыбка героини в начале рассказа трансформируется в ничего не выражающую, застывшую и пугающую в финале.

Итак, сделаем выводы.

- Образ провинции в творчестве Леонида Андреева не противопоставляется образу города. Писатель выстраивает свою антиномию:

⁴ Давая такое определение смеху, мы следуем за В. Я. Проппом, который в своей работе «Проблемы комизма и смеха» (1976) дополняет типологию смеха, разработанную Р. Н. Юреныным. В. Я. Пропп акцентирует внимание на насмешке, которая более других типов смеха характеризует человеческие отношения и связана с категорией комического [11, с. 16].

город — природа/земля, где город, подобно провинции, представляет собой замкнутое, ограниченное пространство.

- Пространство проникает в сознание героя и влияет на него.
- Мир провинции в рассказе «Буяниха» стереоскопичен и зависит от того, какое местоположение занимает герой в системе мира. Через восприятие пространства конструируется «интерьер сознания» героя.
- Горизонтальное устройство мира связано с сознанием Буянихи, которое можно атрибутировать как ограниченное, неспособное к творчеству, приземлённое. Дом Данкова является центрообразующим для мира Буянихи, его атрибутами становятся низенький забор, заросший сад, место дежурства под мостом, кабак, Пушкарная улица. Выход из горизонтальной плоскости для героя невозможен.
- Вертикальное устройство мира связано с образом Коли, наполнено витальной энергией и лишено границ: мальчику доступен взгляд на пространство под другим углом (с забора, с крыши), он восприимчив к природе и способен с помощью воображения преобразовать мир. Центром мира Коли является его воображение: всё, чего достигает взгляд мальчика, интерпретируется детским сознанием, конструирующим своё мифопоэтическое пространство.
- Ситуация насмешки, представленная в рассказе, выполняет дифференцирующую функцию: смех, направленный на героиню, изгоняет её из круга смеющихся, создаёт образ враждебного мира. В последующих произведениях насмешка приобретёт статус онтологического жеста художественного мира писателя.

Литература

1. Андреев, Л. Н. Буяниха. Библиотека художественной и специализированной литературы: библиотека онлайн: homlib.com. URL: <https://bookchain.ai/read/andreev-ln-1/buyaniha-1/40809> (дата обращения: 27.07.2024).
2. Андреев, Л. Н. Страницы из дневника (1918–1919) // Андреев, Л. Н. Реквием. Сборник памяти Леонида Андреева. М. : Федерация, 1930. 282 с.
3. Бахтин, М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. М. : Художественная литература, 1975. 504 с.
4. Боева, Г. Н. Геокультурный аспект творчества Леонида Андреева // Гуманитарная парадигма. 2019. № 3 (10). С. 6–15.
5. Дмитриев, А. В. Социология юмора: Очерки. М. : РАН, 1996. 214 с.
6. Зайцев, Б. К. Мои современники. Лондон : OPI, 1988. 167 с.

7. Зайцев, Б. К. Москва. Париж : Русские записки, 1939. 302 с.
8. Кен, Л. А., Рогов, Л. Э. Жизнь Леонида Андреева, рассказанная им самим и его современниками. СПб. : КОСТА, 2010. 432 с.
9. Козлов, А. Е. Провинциальные сюжеты русской литературы XIX века: основные принципы типологии // Вестник Новосибирского государственного педагогического университета. 2013. № 1 (11). С. 100–115.
10. Козьменко, М. В. Дневник-роман Леонида Андреева // Андреев, Л. Н. Дневник. 1897–1901 гг. М. : ИМЛИ РАН, 2009. 296 с.
11. Пропп, В.Я. Проблемы комизма и смеха. М.: Искусство. 1976. 183 с.
12. Рюмина, М. Т. Эстетика смеха. Смех как виртуальная реальность. М. : ЛИБРОКОМ, 2010. 320
13. Телешов, Н. Д. Леонид Андреев // Записки писателя. Воспоминания и рассказы о прошлом. М. : Правда, 1987. 464 с.
14. Топоров, В. Н. Пространство и текст // Текст: семантика и структура. М.: Наука, 1983. 464 с.
15. Шатин, Ю. В. Муж, жена и любовник: семантическое древо сюжета // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы. Новосибирск: СО РАН, 1998. Вып. 2. С. 58–65.
16. Эртнер, Е. Н. Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века: дис. ... д-ра филол. наук: 10.01.01 / Эртнер Елена Николаевна. Екатеринбург: 2005. 448 с.

~



Культурно-историческое наследие



УДК 7.033.3

Валитов Алим Акимович

Архитектор;

Российская Федерация, Симферополь, e-mail: valitov.alim@inbox.ru

ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ МУСУЛЬМАНСКОГО ИСКУССТВА. АРХИТЕКТУРА КРЫМСКИХ ТАТАР

В данной статье описаны наиболее значимые моменты эстетики мусульманского искусства, определившиеся в рамках мировоззренческих основ ислама и художественно-эстетической парадигмы категории «красота». В контексте ведущих принципов мусульманского искусства предлагается рассмотреть крымскотатарскую архитектуру и её основные особенности.

Ключевые слова: мусульманское искусство, архитектура, декоративно-прикладное искусство, каллиграфия, ислам, Священный Коран, крымские татары.

Alim A. Valitov

Architect;

Russian Federation, Simferopol

FEATURES OF THE DEVELOPMENT OF MUSLIM ART. ARCHITECTURE OF THE CRIMEAN TATARS

This article describes the most significant and key moments in the development of Muslim art. The purpose of this article is to reveal the topic of the concept of aesthetics and beauty in Muslim art. In the context of the chosen topic, it is proposed to consider the Crimean Tatar architecture and its features.

Key words: Muslim art, architecture, calligraphy, decorative and applied arts, Islam, Holy Quran, Crimean Tatars.

Для цитирования:

Валитов, А. А. Особенности развития мусульманского искусства. Архитектура крымских татар // Гуманитарная парадигма. 2024. № 2 (29). С. 73—80.

Возможно ли представить сообщество людей, не имеющих и не развивающих ту часть человеческой деятельности, которую принято называть духовной стороной, творчеством, искусством, тягой к прекрасному. На протяжении всей истории своего существования, каждое поколение оставляло о себе культурную память в виде произведений искусства, будь то наскальные рисунки или монументальные шедевры зодчества. Развитие человека и общества в границах культурной эволюции не ограничивалось лишь выражением чувств и изображением взаимодействия с внешним миром. В своей культурной динамике оно приобретало различные формы, обрастало фундаментальными основами, участвовало в формировании системы взглядов будущих поколений, включая множество факторов: религиозных, философских, географических. В поиске поэтического вдохновения для своих произведений, авторы пытались найти ту тончайшую нить, которая бы формировала в сознании понятие о красоте. Часто в основе этого поиска, лежали религиозные взгляды, которые на протяжении длительного периода выступали не только в виде побуждающего фактора к развитию духовной мысли, но и в роли вектора, указывающего направление творческого развития людей.

Ислам, будучи одной из мировых религий, сформировал в рамках своих мировоззренческих основ масштабный пласт представлений о красоте. Появившись в довольно стеснённых условиях, его гибкая религиозная доктрина позволила впитать и интерпретировать культурное наследие предыдущих поколений, создав отнюдь не компилятивный эклектичный образ искусства, а собственный стиль с характерными отличительными чертами. Утончённые и завораживающие формы искусства ислама отражали глубочайшую мудрость Всевышнего Творца, который посредством Своего приказа пророку: «*Читай!*» (Сура 96, аяты 1) [1, с. 635] — побудил всех последователей религии формировать основу для развития культуры. Начавшееся с записи единого экземпляра Корана развитие наук, способствовало созданию огромного количества поэтических и прозаических произведений, многотомных математических и научных трактатов.

«Он научил посредством письменной трости — научил человека тому, чего тот не знал» (Сура 96, аяты 3–5) [2, с. 553]. Во все периоды наиболее развитые культуры использовали письмо не только как средство коммуникации, но и как основной инструмент формирования единой социальной общности. Посредством «письменной трости» строились государства, города, мосты, здания, формировались условия быта, регулировалась система духовных ценностей мусульманского сообщества и человеческих взаимоотношений [3, с. 150].

Примитивное арабское письмо существовало уже в доисламский период, однако только с приходом мусульманского вероучения было положено начало развитию письма, в основе которого лежала система римских унциалов и набатейской письменности [4, с. 15]. Единый стиль консонантного письма был разработан сподвижником и двоюродным братом Пророка Али ибн Абу Талибом [5, с. 6]. Первоначальный вид шрифта претерпевал значительные изменения, приобретая все более монументальные геометрические черты выступая в качестве одного из индикаторов культурного развития мусульманского сообщества [6, с. 62–69]. Благодаря эволюции появились отдельные виды письма, отличавшиеся как бóльшим удобством при написании, так и исключительными эстетическими формами, в результате чего письменность стала использоваться не только как средство коммуникации, но и как отдельный вид искусства.

Стили письма, окончательно сложившиеся в период Аббасидского халифата, были разработаны каллиграфами Ибн Муклой и Якутом аль-Мустасими [7, с. 31–34]. В основу утончённости и красоты искусства каллиграфии легли пропорции золотого сечения и математические соотношения величин [6, с. 62–69]. Разработанная гармоничная система сыграла ключевую роль в становлении единой художественной стилистики искусства ислама и 6 видов каллиграфического письма: сульс-наسخ, тевкирика, райхани-мухаккак (классические стили обозначаются академическим термином аклям-и ситте — буквально «шесть письменных тростей») [8]. Благодаря высокому уровню художественной эстетики, классические стили каллиграфии выступили в роли катализатора 12 направлений мусульманского искусства, среди которых тезхиб, эбру, миниатюра, кюндекари, нахт, каты, чини, какма, едирнекари, калемиши, кюндекари и пр.

Многообразие мусульманской искусства и архитектуры формировалось не поэтапно, переходя последовательно от шрифта и формул к созданию осязаемых форм, а скорее вынужденно, в стремлении посредством пропорций и утончённых линий сделать красивое ещё более красивым, отразив духовный отклик служения Всевышнему, изучая тончайшие черты устройства Его

мироздания: *«Который прекрасно сделал всякую вещь»* (Сура 32, аят 7) [9, с. 329].

Развитие разнообразных геометрических и растительных паттернов стало возможным также за счёт эволюции письменных стилей, их интеграции в гармоничную последовательность пропорций, что послужило примером при создании множества синтетических орнаментальных форм на базе народного творчества [6, с. 70–76]. Доктрина ислама никогда не отметала исторического достояния различных народов, их традиции и культуру. Напротив, феноменальный симбиоз науки и искусства, рационального и духовного, утончённого и равновесного, породил сочетание тонких линий и пропорций, которые можно сравнить лишь с музыкой или поэтическим произведением, способным заставить размышлять глубже, испытывать калейдоскоп эмоций, отражающих богатство и многогранность мусульманского мировосприятия. В контексте развития религиозной мысли народное творчество сравнимо со связующим материалом, клинкером, скобами и всем тем, что удерживает составные части здания, делая его монолитной структурой, поскольку позволяет создавать самостоятельные синтетические образы на основе культурных достижений народов, их декоративно-прикладного искусства и творчества, содержащих представления о красоте и духовно-нравственных ценностях веры во Всевышнего [10, с. 191–197].

На протяжении длительного времени различные симбиотические части и направления в искусстве формировали целостную систему взглядов на красоту и эстетику в исламе, выливаясь во вполне осязаемые архитектурные образы. Пройдя долгий эволюционный путь через Гибралтар, Сирию и Иран эклектичная форма исламского архитектурного искусства окончательно сформировалась в караханидский период на территории Средней Азии [11, с. 81]. Здесь, получив благодаря религиозно-философским учениям имамов ахлю-сунна¹, совершенно самостоятельный образ, исламская архитектура и искусство обрели завершённые канонические пропорции, и уже в таком виде распространились по всей территории мусульманских стран. Подобно волнам от центра развития цивилизации, искусство находило своё отражение на окраинах государств и империй, распространяя духовно-нравственную составляющую и технологические достижения, которые, со временем, становились достоянием народа, его воспринявшего и интерпретировавшего.

Не стал исключением и Крым. В доисламский период в Крыму уже существовало искусство, привнесённое античными империями и раннехристианскими государствами. Благодаря им, тут появились

¹ Последователи ортодоксальных религиозно-правовых учений в исламе (авт.).

сооружения с характерными чертами средиземноморско-черноморского региона византийской и римских типов архитектуры. В раннесредневековый период на полуострове начали распространяться религиозно-правовые учения ислама, которые проникали как со стороны Анатолии, вместе с сельджуками и огузами, так и со стороны Причерноморья вместе с кочевыми племенами, участвующими в монгольских завоеваниях. Неотъемлемым спутником религии, вместе с его духовно-нравственными ценностями, непременно было искусство. На ранних этапах исламизации региона, значительное культурное влияние на мусульманский мир, и Крым, в частности, оказывала сельджукская империя. Отличительные особенности искусства Коньи (столицы Сельджукского султаната) прослеживаются в мусульманских постройках того периода. Для них характерны простые геометрические формы и богатая изразцовая резьба по камню в виде различных растительных орнаментов и текстов из Священного Корана. Примерно в это время начинается формирование крымскотатарского народа, системы его духовных и эстетических ценностей, через призму которых традиционное искусство приобрело невиданное многообразие форм с сельджукскими стилистическими мотивами.

Дальнейшая эволюция искусства и архитектуры Крыма происходила под культурным влиянием Османской империи. Крупные общественные сооружения строились согласно существующим технологическим достижениям мусульманского мира, полностью перенимая стилистику и соотношение пропорций [12, с. 151]. Воспринимая общую систему духовно-нравственных ценностей ислама, искусство крымских татар развивалось в рамках менталитета этого народа. Основа системы мировоззрения крымских татар на общественное поведение, быт и взаимоотношения, формировали специфику объемно-пространственных и композиционных решений крымскотатарского жилища. В частности, в крымскотатарском обществе большое внимание уделялось институту семьи. Исторически для Крыма многожёнство считалось довольно редким явлением и в семье выстраивались особенные бытовые отношения, которые в значительной степени оказали влияние на объёмно-пространственные и композиционные решения крымскотатарского жилища, его интерьер и экстерьер. Планировка имела большую зальную (гостевую) комнату, где собиралась вся семья и принимали гостей. В ней чаще всего располагался очаг для приготовления пищи. Особое внимание уделялось интерьеру гостевой комнаты, отличавшейся богатым убранством: нередко выставлялись инкрустированные сундуки, различная утварь и предметы быта, которые часто украшались фразами из Священного Корана. Под потолком обычно вешивали расшитые вручную полотенца, с

изображениями растительных мотивов, птиц, мифических существ или каллиграфическими надписями [13, с. 162]. К основной комнате примыкали в смежном порядке помещения для членов семьи, причём нередко, их старались делать несколько обособленными от основной гостевой комнаты.

Дома предгорной и горной частей Крыма имели общую для всех мусульманских жилых построек особенность [14, с. 580–618] – выход глухой стеной к улице, и расположение входа в жилище с торцевой либо с тыльной стороны здания. Таким образом, вдоль улицы крымскотатарского поселения образовывался сплошной каменный забор без окон, с небольшой дверцей в стене, которая располагалась между боковых стен домов, и могла служить входом в общий двор с множеством зданий. Постройки на склоне, как правило, располагались террасировано, вдоль наиболее пологой его части. Дома строились в два этажа, причём внутри дома редко применялась вертикальная связь — на второй этаж вела наружная лестница, вдоль внутреннего фасада. Второй этаж нередко выступал консолью на 1,5–2 м как в сторону жилой улицы, так и в сторону двора. Эту конструктивную особенность вполне можно объяснить практичностью. Подобные выступы прикрывали «пешеходную» часть улицы, формируя теневые навесы, и узкие улочки крымскотатарских поселений значительную часть светового дня находились в тени. При строительстве домов использовался местный известняк, который в Крыму встречается в изобилии, а также дерево и другие природные материалы. Кровельным покрытием служила характерная глиняная черепица. Нередко, крыша одного жилища служила основанием другого, расположенного выше по склону. В таких случаях кровля выстилалась землёй или дёрном.

Особенности архитектурно-планировочных решений жилищ крымских татар, проживавших в предгорье и горах, несколько отличались от жилых домов степной части Крыма. Это обусловлено тем, что в степи урбанизация и переход к осёдлости, происходил значительно позже формирования культурной самобытности крымских татар в горной и предгорных частях. Благодаря менее стеснённым условиям, дома в степной части были больше по площади, нередко имели внутренний двор и примыкающую к основной части группу хозяйственных построек, из-за чего объёмно-пространственные решения сооружения более тяготели к горизонтальной плоскости, нежели к вертикальной.

Некоторые характерные черты приобрела и крымскотатарская мечеть. В отличие от культовых сооружений других частей мусульманского мира, крымские мечети обычно небольшого размера и прямоугольные в плане,

причём их меньшая сторона всегда обращена в сторону михраба² таким образом, что прихожане располагаются вдоль центральной оси, а не поперёк неё. Такие планировочные решения мечетей, похоже, были заимствованы у ранних византийских построек в Крыму. Однако крымские татары использовали систему пространственного каркаса уже с применением полуциркульных арок и соотношением пропорций основных частей здания, в соответствии с золотым сечением, что характерно сельджукскому и османскому архитектурным типам. Внутри мечети украшались каллиграфическими надписями с именами Всевышнего и сподвижников Пророка, а также фразами из Корана, что отражало систему мусульманских взглядов на мироздание. В простых, но утончённых деталях крымскотатарского искусства кроется огромный пласт интеллектуального достояния всех мусульман.

Известно, что искусство формирует сознание, и наиболее прекрасными его образцами являются те, в основе которых лежат религиозные духовно-нравственные ценности.

Искусство многогранно. Даже в рамках одного народа его эстетическую составляющую определяет мировоззренческая (философская и религиозная) основа, благодаря чему разнообразие форм и стилей мусульманского искусства органично вписывается в целостную систему художественных принципов. Именно поэтому интерес к мусульманскому искусству и культуре не угасает на протяжении столетий. Его тонкостью восхищались классики мировой литературы О. Уайльд, Л. Н. Толстой, Р. Брэдли и Дж. Д. Сэллинджер. Стоит только представить, что невозможно было бы соорудить мечеть без чертежей, сделанных на бумаге, рецепт изготовления которой был заимствован в Китае и усовершенствован в Самарканде. Или что утончённое сочетание цветовой палитры внутренних убранств дворцов и общественных сооружений стало возможным благодаря развитию искусства эбру, а деревянная инкрустация потолков и лестниц кафедр-мимбаров — благодаря зародившемуся в Египте искусству кюндекари. Что уж говорить о марокканской майолике и китайской глазурной росписи, которые известны практически каждому, кто побывал внутри мусульманского дворца или мечети.

Архитектура — важная составляющая искусства, его собирательный образ. «Музыка, застывшая в камне» как выразился о ней один из классиков (Гёте в беседе с Эккерманом 23 марта 1829 г.). С этим выражением нельзя не согласиться, ведь когда смотришь на утопающую в зелени крымскотатарскую

² Ниша в стене указывающая направление в молитве и служащая местом имама (авт.)

мечеть, невольно в сознании всплывают народные музыкальные мотивы и мелодичный призыв муэдзина к молитве.

Литература

1. Калям, Шариф. Перевод смыслов. Казань: ИД «Хузур-Спокойствие», 2023. 652 с.
2. Коран: перевод смыслов и комментарии Э. Р. Кулиев. 9-е изд., стереотип. М : Эксмо, 2016. 808 с.
3. Большаков, О. Г. История Халифата. СПб. : Гуманистка, 2006. 600 с.
4. Харрис, Д. Искусство каллиграфии: практическое руководство по приемам и техникам / Пер. с англ. Е. Петровой. М. : Манн, Иванов и Фербер, 2019. 128с.
5. Яваш А., Памук Ш. Каллиграфия / Исламское искусство и эстетика. / Diyanet işleri Başkanlığı. Дайджест-каталог, посвящённый выставке «VI конгресса религиозных изданий» 29–30 ноября – 1 декабря 2013 г. С. 5–6.
6. Буркхардт, Т. Искусство ислама. Язык и значение / Пер. с англ. Н. П. Локман. Таганрог : Ирби, 2009. 288 с.
7. Озкафа, Ф. Искусство каллиграфии. Османская империя и современность. Стамбул:, 2023. 352 с.
8. Джедин, Н. М. Аклам- и ситте. Шесть стилей письма // TDV Энциклопедия Ислама. URL: islamansiklopedisi.org.tr.
9. Коран. Пер. с араоб. акад. И.Ю. Крачковского предисл. к изд. В. Беляева, П. Грязневича. М. : Раритет, 1990. 528 с.
10. Гнедич, П. П. Всеобщая история искусств: живопись, скульптура, архитектура. 4-е изд., испр. и доп. М. : Эксмо, 2022. 768 с.
11. Бартольд, В. В. Сочинения: в 9 т. Том VI. М. : Наука, 1973. 723 с.
12. Зайцев, И. В. История крымских татар: в 5 т. Т. III : Крымское ханство XV–XVIII в. Казань: Ин-т истории Марджани АН РТ, 2021. 1024 с.
13. Заатов, И. Крымскотатарское декоративно-прикладное искусство и живопись. (Генезис, эволюция и современное положение). Симферополь: Тарпан, 2003. 336 с.
14. Шуази, О. Всеобщая история архитектуры. От Доисторической эпохи до Реннесанса / Пер. с фр. Н. С. Курдюкова. М. : АСТ, 2022. 1136 с.

~

УДК 9.522.1; 929.55 [821.161.1]

Кожин Владислав Владимирович

Главный хранитель

ГБУК РК «Крымский литературно-художественный
мемориальный музей-заповедник»,

Дом-музей А. П. Чехова в Ялте;

Консультант по науке проекта Музей во дворце
великого князя Петра Николаевича «Дюльбер»;
Российская Федерация, Ялта, e-mail: kozjin@bk.ru

ЛИЧНЫЙ ФОНД ЭМИЛЯ ПРИСС Д'АВЕНА КАК КЛЮЧ К ОРНАМЕНТАЛИСТИКЕ ДВОРЦА «ДЮЛЬБЕР»

В данном исследовании на основании разрозненных деталей и малоизвестных в отечественной науке фактов выявлены предпосылки к формированию изначального образа дворца великого князя Петра Николаевича «Дюльбер», известного своим экзотическим интерьером и экстерьером. Впервые подробно изучено мемориальное наследие выдающегося учёного Эмиля Присс д'Авена, чьи изыскания и детальные иллюстрации исторических орнаментов арабского Египта предположительно послужили подспорьем для владельцев дворца и его архитектора Н. П. Краснова.

При сравнении сохранившихся орнаментов дворца и наследия Э. Присс д'Авена установлена их связь с экстерьерными решениями дворца. Эти свидетельства, наряду с мемуарами и эпистолярием потомков владельцев, позволяют дополнить исторические источники архитектурного цитирования элементов, датировать стиль заимствования, доказать подлинность и первозданность комплексных решений, отметить вариативность отдельных элементов, а также выявить ранее неизвестные мотивы в архитектурном облике Дюльбера.

Изучение опубликованного и неопубликованного наследия Э. Присс д'Авена позволяет указать его как важный источник для будущих реставрационных, экспозиционных и восстановительных работ, которые актуальны для помещений с утраченным или недостаточным орнаментальным решением интерьера.

Ключевые слова: архитектура, Дюльбер, источниковедение, личные фонды, эго-источники, ориентализм, орнамент, Пётр Николаевич, Милица Николаевна, Эмиль Присс д'Авен, Романовы, Дюльбер, Ялта.

Wladyslaw W. Kozhin

State Budgetary Institution,
«Crimean Literary and Artistic Memorial Museum»,
A. P. Chekhov house-museum in Yalta;
Scientific consult of the Museum project in the Dülber palace
of the Grand Duke Peter Nikolayevich;
Russia Federation, Yalta

THE PERSONAL FUND OF EMIL PRISSE D'AVENNES AS A KEY TO THE ORNAMENTALISM OF THE DÜLBER PALACE

This study identifies the prerequisites for forming the initial image of the palace of Grand Duke Peter Nikolaevich “Dülber”, known for its exotic interior and exterior, based on scattered details and previously little-known facts in domestic science. For the first time, the memorial heritage of the outstanding Egyptologist, scholar, and orientalist Émile Prisse d’Avennes is thoroughly examined. His research, along with his colorful and detailed illustrations of authentic historical ornaments of Arab Egypt, was intended to aid the palace owners in their ongoing work of ornamentation, realized by the talented architect N. P. Krasnov.

By comparing the preserved ornaments of the palace with the legacy of É. Prisse d’Avennes, a documentary connection between the palace’s exterior solutions and the memoirs of the owners’ descendants is established for the first time. This connection, along with the relationship of colors in the ornaments, allows for a definitive and supplementary determination of the historical sources of architectural citation of elements, dating the style of borrowing, proving the authenticity and originality of the complex solutions, noting the variability of individual elements, and revealing previously unknown motifs in Dülber’s architectural appearance.

Additionally, the study of É. Prisse d’Avennes’ legacy, both published and unpublished, highlights it as an important source for future restoration, exhibition, and reconstruction work, which is relevant for spaces with lost or insufficient ornamental design of the interior known at present.

Key words: Architecture, Dülber, Personal Collections, Ego-Documents, Ornament, Ornamental Studies, Peter Nikolayevich, Militsa Nikolayevna, É. Prisse d’Avennes, Romanovs, Sources, Yalta.

Для цитирования:

Кожин, В. В. Личный фонд Эмиля Присс д’Авена как ключ к орнаменталистике дворца «Дюльбер» // Гуманитарная парадигма. 2024. № 2 (29). С. 81–113.

На фоне голубого крымского неба ярко выделяется белоснежный дворец с серебристыми куполами и зубчатыми стенами в мавританском стиле — Дюльбер (кр.-тат. «прекрасный»). Академик-византиевед Никодим Кондаков охарактеризовал стиль дворца великого князя Петра Николаевича, как «сарацинский»¹. Архитектурные приёмы по имитации фаянсового рельефа и резьбы по ганчу на фасаде и в интерьере впечатляют и спустя столетие. Построенный в конце XIX века Дюльбер органично вписывается в концепцию исторического ориентализма, прежде всего, из-за богатства орнаментального убранства, которое по праву можно считать «каменной энциклопедией» восточного искусства. В этом уникальном дворце собралось лучшее, что создала смелая архитектурная мысль восточных зодчих на протяжении двух тысяч лет.

Вначале стоит разобраться в разнообразии приёмов декоративного оформления дворца, в стилистике и символике отдельных его элементов.

Известно, что архитектор Н. П. Краснов воплощал во многом проекты самого великого князя, хорошо знакомого с архитектурными приёмами зодчих Египта, Ближнего Востока и Магриба. Великий князь Пётр Николаевич в своих поездках сделал множество этюдов, зарисовок понравившихся ему стилистических особенностей, характерных для архитектуры этого края. Он же подготовил обстоятельные планы и чертежи. С высокой долей вероятности можно утверждать, что архитектурные проекты первоначального замысла Дюльбера его авторства хранятся в Научно-исследовательском музее Академии художеств им. И. Е. Репина в Санкт-Петербурге, однако их атрибуция — задача отдельного основательного изучения.

Сын великого князя, князь императорской крови Роман Петрович вспоминал: *«Под влиянием Египта, прекрасной арабской архитектуры Каира, мои родители решили построить дворец в стиле, который гармонировал бы и с южной природой, и с местными татарскими зданиями и мечетями. Крымские мечети с их типичными восточными куполами и стройными минаретами, увенчанными полумесяцами, архитектурно очень напоминали арабский стиль, характерный для мечетей Каира.*

Частные и общественные здания в Крыму, напротив, были построены в турецком стиле. Мой отец не хотел подражать этому турецкому стилю, он предпочитал арабскую архитектуру, где он нашел такие элементы, которые показались ему подходящими для строительства его очень большого дома — или, точнее, его дворца. С юношеским энтузиазмом

¹Индо-сарацинский стиль (англ. Indo-Saracenic architecture, фр. Architecture anglo-indienne) — один из неостилей периода историзма XIX века.

мой отец взялся за работу, рисуя планы и проекты фасада, которыми должен был руководствоваться архитектор будущего Дюльбера» [12, с. 117].

Менее известно, что к оформлению «замка Синей бороды», как в шутку прозвал Дюльбер великий князь Александр Михайлович, в значительной мере приложила руку супруга князя, великая княгиня Милица Николаевна. Если Пётр Николаевич работал с объёмами и архитектурой, то Милица Николаевна взяла на себя подбор «восточных» орнаментов: персидского, сарацинского и мавританского происхождения. Для этого Милица Николаевна штудировала огромное количество книг, каталогов, репродукций и копий, хранившихся в её личном собрании. Отдельный внушительный шкаф для книг, скорее напоминающий альков библиотеки, был спроектирован специально для Дюльбера в модном тогда стиле «модерн». Книги были так дороги великой княгине, что о книжном шкафе она с гордостью упоминает в своём письме к супругу 1905 года².



Голубая комната во дворце «Дюльбер» (бывшие покои великой княгини Милицы Николаевны) с мебельным уголком и книжным шкафом в стиле «модерн». 13.X.1922 г. Из альбома директора Курортного управления ЮБК Я. Л. Гроссмана. Колоризовано. ЯИЛМ КП 3867/70

О работе княгини над интерьерами и декором фасадов свидетельствует целый ряд уникальных эго-источников, хранящихся в Государственном архиве Российской Федерации: писем к родным, документов мемориального и мемуарного характера. Источником того же рода могут служить подробные

² А. В. Карагодин приводит фрагмент письма Милицы Николаевны в своей диссертации [3, с. 95]. Отражение этого документа, как наиболее информативного в отношении владельцев к своему дому, процитировано в его книге «Новая Эллада» [6], в статье, посвящённой Дюльберу, и каталоге выставки «Романовы. Крым» в Царицыно [13].

воспоминания князя императорской крови Романа Петровича Романова³, сына Петра Николаевича, а также, в меньшей степени, воспоминания внуков — великих князей Николая и Димитрия Романовых, наших современников.

Так, у Романа Петровича указано: *«...моя мама сидела по утрам и писала письма или собирала информацию по различным интересующим ее темам. Изящным, ровным почерком она писала тетрадь за тетрадью, полные интересных вещей, например, о географии России; иногда она занималась персидской литературой или копировала восточные орнаменты»* [12, с.122]. Князь Роман также дал исчерпывающую информацию по интерьерным решениям дворца: *«Стены коридора до середины были покрыты сине-серым узорчатым фаянсом, который, как и стены, и лепные украшения потолка, представлял собой **точную копию** классических арабских узоров»*, не забывая отметить, что *«входные двери во дворец были очень красивыми. На тонкой и замысловатой деревянной резьбе был нанесен четкий бронзовый рисунок, копия орнамента, украшавшего одну из мечетей в Каире»* [Там же].

Мемуарист рассуждает весьма точно, однако этой информации едва ли достаточно для понимания первоисточников мотивов. Ввиду прошедших десятилетий со дня событий и отражения сведений о них, князь Роман, даже если бы и захотел, едва ли бы смог вспомнить, откуда именно его родителями заимствованы орнаменты для Дюльбера. Однако ресурсы исследователя XXI века, а именно интернет-базы и сайты-хранилища ведущих мировых архивов, библиотек и музеев и переосмысление их значения в исторической науке сегодня [1; 4; 7; 10] позволяют раскрыть ранее неизвестные подробности.

Поскольку отделка дворца продолжалась многие годы, вплоть до революции, примечательно письмо Милицы Николаевны супругу от апреля 1914 г.: *«В новом арабском переходе кафели ужасныя – рисунок индиго на зеленом фоне... кошмар, декадентщина [sic!]... Шиллинг до сих пор еще и не начинал моей спальни...»* [Цит. по: 3, с. 95]. Здесь важно понимать, с каким вниманием княгиня относилась к колористическому воплощению орнаментации дворца и характеру его отделки в целом.

Известно, что архитектор Н. П. Краснов не всегда согласовывал свои проекты с заказчиками, хотя неточное воплощение замысла владельцев, иногда было продиктовано и необходимостью, например, экономии. Так, для более чем ста комнат дворца (согласно путеводителю Г. Г. Москвича, 118-ти), «вместо настоящей майоликовой плитки использовалась смесь цемента с

³ Воспоминания князя Р. П. Романова цитируются в переводе Н. В. Карушкиной, независимого исследователя (г. Санкт-Петербург, Россия).

пигментами и вазелин» [3, с. 95]. Вазелин, или «нефтяное масло», помогал добиться глянцеovitости и гидрофобности состава, однако со временем высыхал, что влекло ослабление массы, и вскоре требовало реставрации и частичной замены фрагментов на однородные отливки из гипса и алебаstra. Разрушение связующего вещества вело также к вымыванию, сглаживанию и «замыливанию» элементов орнамента на фасадах Дюльбера.

Фасад и экстерьер

Основными стилями дворца следует считать «неомавританский» и «египтизирующий», которые могут рассматриваться в связке с более широкими направлениями — ориентализмом, историзмом и эклектикой (в рамках которой и рассуждал академик-византиевед Н. П. Кондаков). В некоторых элементах Дюльбер не чужд модерну, черты которого угадываются в приспособлении исторических образцов к эстетике рубежа веков. Это неизбежное влияние времени проявляется и в общей концепции архитектуры дворца, и в частных орнаментальных деталях.

При сравнении первичных проектов, предположительно за авторством великого князя Петра Николаевича [Фондовое собрание Научного музея АХ им. И. Е. Репина], с воплощённым вариантом Н. П. Краснова видно, что переделкам в целях согласованности с эстетикой модерна подвергались, главным образом, купола, экстерьер третьего этажа, расстекловка окон. И весьма удачным объяснением этому служит творческая манера самого князя Петра Николаевича, превосходного архитектора, знатока византийского и православного искусства.⁴

Объём дворца и его формы были изначально заложены великим князем. В оформлении фасада он придерживался традиционного (на основе изученных им зданий Каира) подхода. Изначально Пётр Николаевич планировал купола с «чешуйчатым» покрытием, а также предусматривал

⁴ По нашему мнению, самыми красноречивыми работами великого князя Петра Николаевича в неорусском стиле, стали Храм-памятник воинам, павшим в Порт-Артуре, а также Смоленский скит на Валааме (1905–1916 гг.). В музее дворца «Дюльбер» представлены также эскизные проекты богадельни в имении князя Юсупова, графа Сумарокова-Эльстона ялтинского уезда, объединённые единой концепцией замысла. Эти строения, воплощённые или только задуманные, красноречивый пример того, как великий князь умел переосмыслить исторические образцы (здесь: древнерусскую архитектуру), придавая им черты модерна и его технологических новаций, при этом не искажая изначальной задумки и характера традиционной постройки. Проектируя Смоленский скит, великий князь взял за основу лучшие образцы архитектуры новгородско-псковской школы зодчества: отсюда характерная форма купола и крупные голые стены, дроблённые трёхчастными окошками и декоративными вставками, резными узорами и бровками. Эта манера талантливой компиляции и интерпретации, эволюционировавшая до уровня подлинного созидательного искусства, полагаем, обрела своё начало именно в архитектуре «Дюльбера».

множественные резные арабские балкончики «мушараби». Вероятнее всего, изначально Дюльбер должен был быть выдержан в бело-кирпичной гамме, свойственной постройкам арабизирующего Востока XV века и воспроизводить наиболее характерные черты построек, на которые ориентировался князь, человек, по воспоминаниям и эго-документам, собранный, методичный, аккуратный, педантичный⁵.

Н. П. Краснов решил иначе. Он органично сместил акцент в постройке к чему-то более фантазийно-свободному, не столько цитирующему, сколько напоминающему прототипы в совершенно неповторимом авторском духе. Союз августейшего зодчего и талантливого архитектора породил уникальнейшее по красоте строение южного берега Крыма, которое в свою очередь породило целую серию подражаний [3, с. 179–180].

Общепризнанно, что образцом для центральной башни, увенчанной самым большим серебристым куполом и украшенной изящными резными орнаментами, послужил вход в мечеть-усыпальницу Каит-Бея, возведённую в XV веке в Каире. Однако и здесь не было слепое цитирование⁶ [3; 5; 13; 11].

Следует детальнее разъяснить особенности орнаментальных приёмов, принятых на востоке.

Ниша центральной башни выглядит как «михраб» — священная ниша, указывающая направление на Мекку. Михраб как центральный элемент архитектуры мечетей имеет узнаваемые архитектурные приёмы, которые перешли и в светское строительство, став как бы «визитной карточкой» мусульманской архитектуры. Каждая ниша, арка, полуциркульный или четвертной полукупол, трюп, каждый плоскостной элемент в Дюльбере имеет свой исторический аналог, на основании которого делалась вариация или прямое цитирование. Соответственно, каждый такой элемент имеет своё, подчас сакральное, значение, важное для интересовавшихся верованиями Востока членов семьи великого князя.

Стоит также сказать о многочисленных мушарабиях по фасаду дворца (арабских узорных решётках, прообразе жалюзи и ширм внутри помещений), гармонично сочетающиеся со слюдовой расстекловкой окон в характерной для Ближнего Востока форме «замочной скважины». А также арок самых разнообразных форм: мавританской и египетской, сельджукской и сарацинской. Все эти элементы восточной архитектуры получили широкое

⁵ На этот аспект личности великого князя наше внимание обратила исследователь Н. В. Карушкина, в настоящий момент плотно работающая с дневниками Петра Николаевича.

⁶ Узнаваемые архитектурные приёмы, орнаменты, объёмы пространственной композиции были органично адаптированы к реальности крымского имения, не располагающего ни ресурсами, ни геометрией подлинника. Сам портал дворца является важным примером приспособления цитируемого к реализуемому.

распространение в эпоху европейского ориентализма и неомавританизма (см. Дворец Пена в Синтре, Альгамбра, южный фасад Воронцовского дворца).

Орнамент

Конечно, восточные орнаменты поражают сложностью и причудливостью линий. Древние мастера Востока, философы и учёные, при разработке каждого вида орнамента использовали багаж естественных наук и математики (прежде всего, геометрии). При этом считалось, что узоры были подарком божественных сил, через которые людям послано разумение мира.

За кажущейся стихийностью восточного орнамента стоит свод правил и смыслов, прекрасно известный великой княгине Милице Николаевне, знатоку культуры Востока, в частности, поэзии персидского мыслителя XII века Руми [12, с. 127].

В Дюльбере исследователь имеет дело с такими типами восточного орнамента, как «гирих» и «ислими». Они же имеют множество дополнительных подтипов, сочетаясь и переплетаясь в уникальных соотношениях элементов. И всё же, принято выделять два главных их типа:

- геометрический гирих (узлы и фигуры-сетки);
- растительный ислими (гибкие стебли с цветами и листьями).

Трактовка и декоративное решение каждого варианта орнамента могло меняться от школы к школе, от направления к направлению, от вкуса заказчика, эпохи и даже растений, характерных для той или иной местности, но суть орнамента оставалась неизменной. Существенным дополнениям эти стили подверглись при соприкосновении восточной культуры с европейской, интенсивно взаимодействующих со Средних веков. Например, в османской империи, соприкоснувшейся с эллинизмом, элементами ислими становились тюльпаны из Манысы, стройные кипарисы, стилизованные виноградные лозы и лавровые ветви, в то время как на Ближнем Востоке применялись образы пальмовых листьев, папируса (ближе к Нилу), папоротников, коробочек хлопка, роз (ближе к Кашмиру). В мавританских землях (в том числе в Гранаде, в орнаменте знаменитой Альгамбры) можно различить включения плодов граната и кедровых шишек/лимонов. Отмечается соотношение восточных гирих и ислими с «арабеска» и «мореска» в западной культуре.

И оба этих типа представлены в богатой орнаментации фасада и интерьеров Дюльбера на равных. Нужно отметить, что, являясь истинным строением своего века эклектики, Дюльбер сочетает все известные элементы широкой гаммы эстетического культурного наследия самых разных уголков Востока: в рамках одной плоскости встречаются орнаменты из Каира, Альгамбры, решения, свойственные для рельефов Азербайджана и Персии

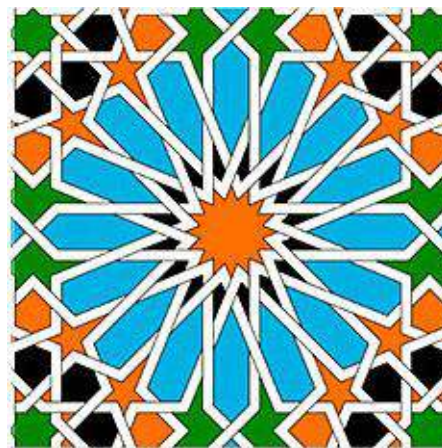
[9]. В качестве исторического ориентира для орнаментов Дюльбера следует назвать мавзолей в Барде зодчего Ахмеда, дворец Ширваншахов, мавзолей Ходжи Ахмеда Ясави и многих других памятников Востока, существующих вот уже более пяти веков. При этом каждый тип орнамента, встречающийся в Дюльбере можно рассмотреть предметнее.

Гирих

С персидского языка значит «узел», а также «завязывание узлов» — вид исламского декоративного искусства в архитектуре и художественных ремёслах (оформление книг, ковроткачество, чеканка металла), состоящий из геометрических линий, образующих переплетённые декоративные элементы. В персидской архитектуре орнамент с узлами можно видеть в кирпичной кладке «баннаи», в изделиях из штукатурки, резном ганче (глиногипсе), в мозаичных фаянсовых работах.



Понятие гирих раскрывается как геометрические (часто в виде звёзд и многоугольников) рисунки, определяемые массивом точек пересечения прямых линий. В гирих используются симметричные узоры из пря-



молинейных отрезков, которые формируют 4-, 5-, 6-, 8-, 10- или 12-угольные звёзды, разделённые многоугольниками и лентами. Такие узоры обычно состоят из повторяющихся «единичных ячеек» с 2-, 3- или 6-кратной вращательной симметрией, которыми декорируемая плоскость покрывается без зазоров. Его предшественниками были криволинейные переплетённые орнаменты с трёхкратной вращательной симметрией в искусстве сирийской провинции Римской империи (II ст. н. э.). Мечеть Омейядов (709–715) в Дамаске имеет оконные решётки с волнообразным переплетённым орнаментом в виде шестиугольных звёзд. Ранние примеры исламских геометрических орнаментов, сделанные из прямых лент, можно видеть в архитектуре ворот караван-сарая в Рабат Малик, Узбекистан (1078). Этот тип стал доминирующим элементом в XI-м и XII-м веках (например, резные панели стукко (ганч, штукатурка) с орнаментом гирих на башнях Харракана (1067) возле Казвина, Иран [9, с. 48]). Но уже в XIV веке гирих вытесняется растительными узорами (тип ислими). При этом геометрические ленточные

узоры навсегда остаются важным элементом декоративного искусства в монументах Центральной Азии.

В декоре Дюльбера гирих представлен широко как в комплексе, так и самостоятельно. Его элементы присутствуют в парковой архитектуре (мавританский фонтан-скамейка) и в сохранившихся элементах решёток. Этот вид орнамента заполняет лепные потолки, элементы ниш, пространство над окнами и дверями (десюдепорты).



Орнамент гирих с 6-конечными звёздами над окнами Дюльбера, иллюминаторы и откосы окон с элементами мукарнов, подоконники — ислими

Сотовый свод

Трёхмерный эквивалент гирих называется «мукарны» — характерный элемент традиционной арабской и персидской архитектуры; разновидность складчатого свода из замкнутых перегородженных складок в виде ромбических гранёных впадин-шестиугольников, пирамидальных углублений, формирующих свод [15]. Пространственное решение, напоминающее сталактиты в пещерах или пчелиные соты, обусловило название этого подтипа орнамента. Тимуридский учёный XV века Гийаталь-Дин Масул Ал-Каши (ок. 1380—1429) описывает мукарны следующим образом: *«Мукарна — это ячейка, похожая на пирамиду с факетами (гранями) и плоской крышкой. Каждая грань пересекает прилегающую к ней либо под прямым углом, либо на его половину, либо на их сумму или же любую другую комбинацию этих двух углов»* [9, с. 52].

Ал-Каши различает четыре типа мукарн:

- простые мукарны,

- мукарны из штукатурки — оба типа с простыми гранями и крышками,
- искривлённые мукарны,
- ширази — где все элементы искривлены.

Самый ранний пример мукарн обнаружен вблизи Самарры, в мавзолее Шараф ад-Давла (мавзолей Имам Дур). Другие примеры сотового свода — Альгамбра (Гранада), дворец Аббасидов (Багдад), мавзолей султана Каит-бея (Египет). Пример росписи на сотовом своде — потолок Палатинской капеллы в Норманнском дворце сицилийских королей в Палермо (ок. 1140).

Мукарны обильно представлены в декоре ниш и арок Дюльбера — дань традиционным приёмам архитектуры Востока. Помимо традиционного приме-



*Мукарны в тропях
главного портала дворца
«Дюльбер»*

нения в арках и порталах на фасаде дворца, мукарны здесь представлены и в виде стилизованного фигурного карниза по периметру коридоров и залов и в кронштейнах оконных про-



*Мукарны в архитектурном карнизе
интерьера дворца «Дюльбер»*

ёмов, в декоративных нишах и лестничных порталах. Учитывая традиционность данного орнаментального приёма, можно допустить с высокой долей вероятности, что мукарны Дюльбера являются разработкой художественных элементов Альгамбры и мечети Каит-бея, сходство с элементами которых видится особенно явно. К тому же князь Роман Петрович указывал, что для внешнего убранства дома узоры выбирала его мать Милица Николаевна, «используя в качестве руководства репродукции арабских орнаментов, которые она собирала в Египте» [12, с. 117].

Ислими

Орнамент, принятый с таким названием в тюркоязычной культуре, в средневековом искусстве мусульманского Востока назывался «машрика»; сегодня так его именуют в Азербайджане, Средней Азии, Турции (в Иране, Афганистане — эслими; в Индии и Пакистане — селими или эслим-хатаи; в Западной Европе и Америке — арабеска [9]). Это особо живописный тип, построенный на соединении выюнка и спирали. Согласно Сади-и бек Афшару, автору трактата «Канон изображений» (XVI в.), ислими — первая из

«семи основ» искусства орнамента. В натуралистической или стилизованной форме воплощает идею непрерывно развивающегося цветущего листовенного побега. Восходит к эллинистическому узору с мотивом вьющейся виноградной лозы. Отличается бесконечным разнообразием вариантов, а потому может трактоваться как в общем, стилистически, порядке так и с разбором на составляющие элементы с конкретным значением.

Как оригинальный по форме декоративный элемент ислими представлен во всех областях народного искусства, особенно часто в тканях, требующих сложной технической обработки, ковроткачестве, в лепных украшениях из гипса, в майолике, в резьбе по дереву и камню. Одна из версий происхождения термина «ислими» – его связь с названием религии – ислам. В легендах древних мастеров запечатлена история происхождения форм ислими: *«Однажды Имам (апостол) Али, позвав к себе художников, сказал: изображать на рисунке живых существ равносильно состязанию с аллахом. Он сам нарисовал круг волнистой линией, окаймленный изогнутыми ветвями, и это была форма ислими. Этот узор (ислими) лег в основу творчества мусульманских художников»* [Цит. по: 9, с. 74].



Рельеф ислими во дворце «Дюльбер» (слева).

Рельефный ислими в решении арки дворца Ширванишахов (XV в., Азербайджан) (справа).



Медальоны и розетки

Один из интереснейших декоративных элементов Дюльбера связан с розетками или медальонами, существующими с момента постройки дворца. Это самостоятельный наружный элемент, способный гармонично уравновесить белизну ровного пространства стены, для которой он предназначен.

В экстерьере дворца выделяется три одинаковых розетки: одна с севера и две с запада на разных объёмах сложной геометрии фасада. Одна розетка той же формы в нише бывшего мавританского фонтана играет роль закладного медальона, на который нанесён «овальный орнамент с надписью

в арабском стиле» с напоминанием о первом прибытии в Дюльбер его владельцев и освящении дворца 27 октября 1897 года [12, с. 125]. Однако медальон схож с декоративной розеткой на фасаде только общей формой, аналогов которой нет в Крыму.

Невозможно точно сказать, для какой цели и кем был создан этот медальон. Вероятнее всего, он, как и другие декоративные элементы Дюльбера носили эстетическую функцию, и в большинстве своём спроектированы по мотивам исторических аналогов великой княгиней Милицей Николаевной и доработан архитектором Н. П. Красновым под отливку. Хорошо известное увлечение Милицы Николаевны оккультными науками Востока, породили в массовом сознании некую мистическую составляющую медальона как тайной печати. Некоторые в погоне за сенсацией видят в нём и печать джиннов, и стилизованную волшебную лампу, и тайный охранный знак... Однако точно можно сказать лишь, что композиция построена на орнаменте ислими с листьями папоротника и стилизованными коробочками хлопка — символами плодородия и процветания. Угадывающийся в вертикальной симметрии медальона мотив лица, напоминает задумчивого восточного льва. Однако подобный эффект не нов в архитектурных фантазиях, к которым следует отнести и розетку, назначение которой было прежде всего удивлять гостей, а фасаду дворца сообщать завершенность.

Тем не менее нам удалось найти исходный образец, который мог послужить основой для композиции при подборе великой княгиней Милицей Николаевной восточных орнаментов. И в этом нам помогли публикации и документальные источники из личного фонда выдающегося учёного-археолога и ориенталиста Эмиля Присс д'Авена. В его фундаментальной книге «Арабское искусство» [21] помещена литография, изображающая мраморное панно в одной из мечетей XV века (Кауйям эль-Дин). Его геометрия и мотивы, бесспорно, цитируются, пусть и в обновлённой трактовке розетки Дюльбера, многократно усложнённом и дополненном в её орнаменте.



Портал мавританского фонтана, сочетающего разные типы декора. В центре светлая часть — закладной медальон из известняка.



Медальон на стене Дюльбера (слева) и элементы мраморного резного панно мечети XV века из книги Э. Присс д'Авенна «Арабское искусство» (в центре и справа)

Символика отдельных элементов

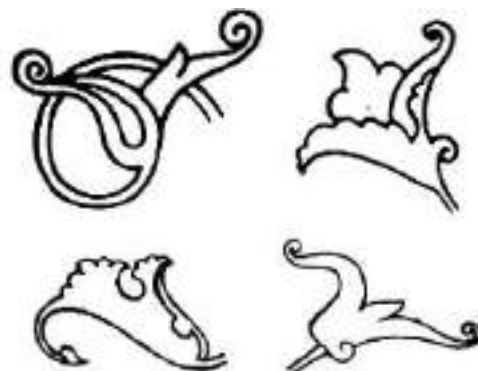
Разбор основных типов декора во дворце Дюльбер следует продолжить описанием отдельных составляющих элементов орнамента, их места в композиции, значения и смыслов.

Поскольку орнаментика Дюльбера близка к арабо-персидской, мавританской традиции, которая в свою очередь распространилась до южных границ Российской империи, целесообразно ориентироваться на азербайджанские понятия (ориентацию на типичную для Крыма турецкую традицию исключили сами строители дворца: князь Роман Петрович заявлял о том, что его отец не хотел строить дом в турецком стиле). Согласно традиции ислими имеет на несколько видов: *саде* (простой), *ганадлы* (крылатый), *хачалы* (раздвоенный), *буталы* (миндалевидный) и *хорме* (плетёный). Все эти элементы так или иначе могут быть выделены в многочисленных узорчатых панно, украшающих Дюльбер, а потому их детализация необходима для комплексного понимания уникальной орнаментальной концепции дворца. Рассмотрим их специфику по книге Л. Г. Каримова [9].

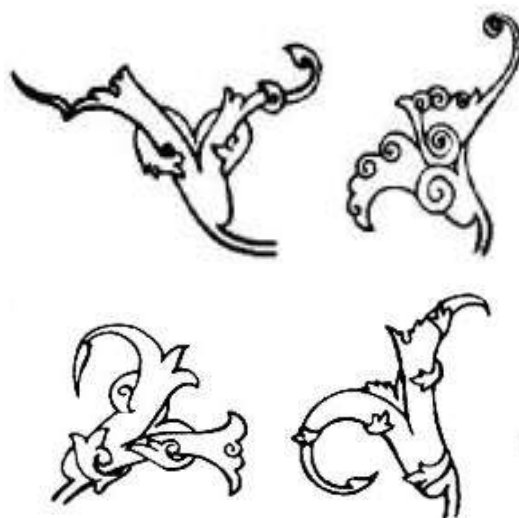
1. Саде ислими имеет миндалевидную форму, без украшений. Размещается на конце мелких и на завитках больших спиралей. Такой тип обычно используется в ювелирном деле, в росписи золотом, для украшения оружия, в коврах, в архитектурных деталях и реже в книжном оформлении.



2. Ганадлы ислими отличается от простого ислими тем, что его листья-крылья делятся на две части и имеют более усложненную форму. Эти «крылья» раскрываются вверх и вниз по движению спирали. Нижнее крыло обычно бывает меньше верхнего. Кончики «крыльев» бывают либо острыми, либо закругленными (как у булавы), либо смешанными.



3. Хачалы ислими (раздвоенный) напоминает сломанную ветку дерева или раскрытую пасть животного. Хачалы ислими похож на ганадлы ислими, но различается расположением не только на концах спирали, как ганадлы ислими, но и на ветках различных форм. Ганадлы ислими, находящиеся на переднем плане (небольших размеров), и ганадлы ислими на заднем плане (большие) являются полувыпуклыми, тогда как хачалы ислими выглядят целыми и плоскими (идеальный пример — медальон Дюльбера и избранные элементы декора главного портала).

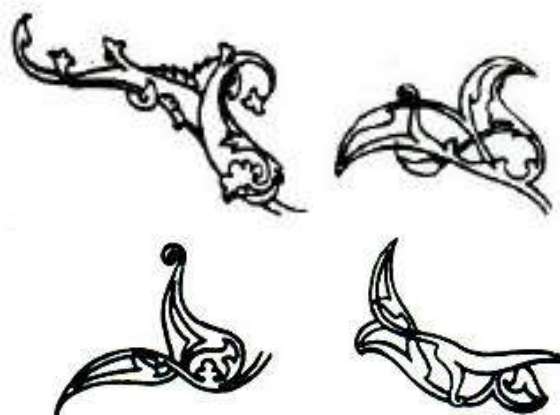


4. Буталы (миндалевидный) ислими характерен для начального периода развития ислими сложной структуры. Отличается от вышеназванных видов оригинальностью формы и местом, занимаемым в композиции. Зародился в архитектуре рельефных форм (по гипсу, ганчу, камню). По виду напоминает миндалину, отсюда и его название. Буталы ислими широко применяем в монументально-декоративном искусстве и архитектуре (в том числе, он чрезвычайно легко узнаётся, как основной элемент ислими в Дюльбере).



5. Хорме ислими пришел на смену буталы ислими приблизительно в XIV веке. Орнаменты, входящие в эту группу, сложнее, чем вышеперечисленные.

Широкая двойная кайма, характеризующая хорме ислими, соединяющая крылья переднего и заднего планов, послужила основой для создания различных вариантов новых ислими простой и сложной формы, дала возможность сплестать их. Плетёный ислими обладает более широкими художественными возможностями. Он стал применяться во всех отраслях декоративного искусства.



Наконец, следует определить понятие, которым можно охарактеризовать комплекс орнаментов ислими, которые нашли применение во дворце Дюльбер. Безусловно, будет справедливо отнести к понятию «ислими бендлик» — сложную композицию, созданную из сочетания вышеперечисленных видов ислими. Напомним, что зародившиеся в раннем средневековье и постепенно усложнявшиеся ислими различных форм не существуют сами по себе, а дополняют рисунок, служат окончанием спирали, движущейся от края к центру, или же размещаются по обе стороны от линии движения спиралей (вспомним концепцию медальона Дюльбера и декоративных десюдепортов во дворце).

Элементы ислими бендлик блестяще изучены, зарисованы и литографированы Э. Присс д'Авеном, который своим трудом снабдил архитекторов Дюльбера бесценным материалом для цитирования и интерпретации. Это указывает на необходимость отдельно изучить состав мемориального фонда выдающегося учёного-археолога, ныне хранящегося в собрании национальной библиотеки Франции, прежде чем нам перейти к сравнительному анализу орнаментальных приёмов дворца Дюльбер, что выявляют бесспорные параллели с публикациями Присс д'Авена.

Мемориальный фонд Эмиля Присс д'Авена в собрании национальной библиотеки Франции

Личный фонд Эмиля Присс д'Авена весьма обширный и разнообразный как по количественному составу, так и по типологии [11]. Здесь хранятся уникальные документы, главным образом, рисунки учёного, оттиски, литографии, фотографии, эстампы и эстампажи, кальки, блокноты, а также рукописи: заметки и сочинения. В географическом плане, фонд охватывает практически весь Ближний Восток, с акцентом на Верхний и Нижний Египет и, в частности, Каир.

Датировка материалов, составляющих личный фонд учёного, определяется по иконографическим документам с 1827 г. (начало первой экспедиции Присс д'Авена в Египте) по 1860 г. (окончание второго его пребывания на египетской земле). Однако в плане представленных сюжетов, датировка фондов чрезвычайно широка VII–XIX века (по изображению одного из старейших религиозных памятников Каира до сцен из жизни современников во время пребывания Э. Присс д'Авена около 1860 года).

Материальная значимость фонда определяется количеством в 1948 единиц уникальных документов, 831 эстампа, 2 комплектами кальки, из которых к Каиру относится около 554 экземпляров (оригинальных или копий), таких, как литографированные оттиски, изъятые из различных изданий, которые использовались для публикаций учёного [2; 11, с. 21–28].

Личный фонд Эмиля Присс д'Авена поступил в Национальную библиотеку Франции в 1880 году благодаря пожертвованию его вдовы Мари Эфеми-Жозефины (1828–1916) и представляет собой уникальное по целостности собрание, которое, всё же, неполно. Дело в том, что коллекция учёного несколько раз разделялась самим владельцем: как автор, он охотно раздаривал свои рисунки. Затем, с 1865 года, долгая тяжба с книгоиздателем заставила учёного продать часть своего архива. А в 1870 году археолог вынужден был распродавать библиотеку, чтобы избежать призыва его сына в армию (Франко-Прусская война). Наконец, последнее распыление материального наследия Присс д'Авена состоялось на следующий день после его смерти, во время торгов Sotheby's в Лондоне 17–19 февраля 1879 года.

Сам учёный-ориенталист Ашиль (Ахилл) Констан Теодоз Эмиль Присс д'Авен (1807–1879) изначально адвокат, затем выпускник Королевской школы искусств (специализация на декоративно-прикладном искусстве), обладатель диплома инженера. Имея яркий и живой темперамент, очень скоро Эмиль Присс д'Авен был вовлечён в события, которые переменили его отношения с властью. В 1836 году он



*Присс д'Авен в египетском костюме
(литография по оригиналу маслом 1872 г. графа Мнишека).
Дар семьи археолога в Национальную Библиотеку Франции
(1888 год)*

ушёл с поста профессора и инженера, чтобы стать – наконец, – исследователем-востоковедом и египтологом. Не был лишён учёный и определённого духа авантюризма. Совершенствуя свои знания арабского языка, одеваясь по-мусульмански (сам учёный называл себя Эдрис Эффенди), он смешивался с феллахами и путешествовал по дельте Нила, Верхнему Египту и Нубии. Постигнув таинственную науку иероглифики, в том же 1836 году, учёный совершил археологическую экспедицию в восточную часть Нижнего Египта, результаты которой опубликовал позднее в книге «Египетские памятники, барельефы, изображения, надписи и др. по рисункам, сделанным на месте Э. Присс д'Авенем по стопам сборника «Памятниками Египта и Нубии» Шампольона Младшего» [23].

Слава и опыт учёного росли. Среди его наиболее плодотворных работ следует упомянуть расчистку в 1843 году храма Кусы, обнаружение иератического папируса, носящего ныне его имя⁷ и вскрытие камеры Тутмоса III (сегодня её сокровища хранятся в Национальном музее Лувра).

В 1848 году Эмиль Присс д'Авен предпринял экспедицию по Египту с целью подготовить зарисовки памятников, вошедших в «Восточный альбом персоналий, костюмов и образов жизни в долине Нила». В конце 1850-х годов Присс д'Авен предпринял новые исследования в Аравии, Нубии и Верхнем Египте, где с помощью своего дальнего родственника художника Виллема де Фамарса Тестаса (1834–1896) и фотографа Эдуарда (Атанаса) Жарро (1835–1873) собрал чрезвычайно ценную коллекцию графических документов, которая и легла в основу материала для наиболее выдающихся поздних работ учёного-ориенталиста, посвящённых Древнему Египту [2; 21; 28].

Учёный оставил уникальное иконографическое наследие памятников Древнего Египта и мусульманского Востока, запечатлев с фотографической точностью всё многообразие лучших архитектурных памятников древности и средневековья. Однако чрезвычайно независимый темперамент учёного и его несклонность к компромиссам, часто изолировала его в среде коллег, научных сообществ, академий, что во многом обеспечило работам Э. Присс д'Авена место на периферии официальной археологической науки.

Относительно фонда Э. Присс д'Авена следует отметить, что он достаточно изучен с профессиональной стороны: для каждого предмета в описи составлены аннотации, обеспечивающие бесспорную идентификацию предметов фонда. Наконец, подлинные документы (рисунки, гравюры, фотографии и снимки, ретушированные акварелью, эстампы) соотнесены с

⁷ Национальная библиотека Франции, отдел рукописей (восточный отдел). Документ известный как великому князю Петру Николаевичу, так и его сыну Роману, египтоману.

оттисками основных изданий учёного, например, литографий в книге Джеймса Августа Сент-Джона (иллюстрированных рисунками и акварелями), «Восточного альбома» и особенно «Арабского искусства по памятникам Каира с VII до конца XVIII века (Париж, 1869–1877).

В последнее время обозначился определённый интерес к оригинальному наследию учёного, с собранием которого можно ознакомиться в отделе западных рукописей Национальной библиотеки Франции. В 2011 году была даже организована выставка, которая посвящена одновременно египетскому и арабскому искусству и целиком опиралась на коллекцию Присс д'Авена, отмечая её редкое разнообразие [22].

Его книги, бесспорно, были известны членам великокняжеской семьи, поэтому их смело можно признать одним из источников, откуда великая княгиня Милица Николаевна могла черпать идеи для украшения дворца. Основным, очевидно, нужно считать многотомное издание «Арабское искусство», описывающее и иллюстрирующее памятники Древнего и арабского Египта, а также дающее материал, позволяющий уточнить изменённые или воссоздать утраченные элементы архитектуры Дюльбера. Не сомневаемся, что изучение наследия Присс д'Авена позволит почерпнуть много нового в понимании закономерностей орнаментов во дворце Дюльбер, которые, безусловно, имеют прямые отсылки к работам учёного.

Элементы заимствования и цитирования в орнаменталистике дворца «Дюльбер»

Связь дворца «Дюльбер» с выдающимися памятниками сарацинского искусства Египта и Ближнего Востока, такими как мечети и постройки династии Омейядов, мечети-мавзолея Каит-Бея в Египте (1468 год) и его же фонтана на Храмовой горе (Иерусалим, XV век), неоспорима и общепризнана.

Эти знаменитые сооружения служили источником вдохновения для князя Петра Николаевича и архитектора Краснова, которые совместно трудились над созданием дворца. Параллели и цитаты просматриваются в архитектурных элементах «Дюльбера» отчётливо. Но, несмотря на явное влияние сарацинского искусства, дворец сохраняет свою уникальность, привнося в цитируемое оригинальные штрихи. Это позволяет рассматривать его как самостоятельный образец ориентализма, созданный в период господствовавшего в архитектуре модерна, и делает «Дюльбер» самоценным шедевром эпохи.



*Портал мечети Каит-Бей и его же фонтан на Храмовой горе (1460-е годы).
Открытые источники*

Важным аспектом понимания эстетики сооружений, которые явились образцами для замысла великого князя, нужно отметить однородность их колористического решения. Стены исторических строений, черты которых можно обнаружить в декоре «Дюльбера», были отделаны светлым песчаником, который придаёт им тёплый бежевый оттенок, характерный для арабской архитектуры. Этот нейтральный цвет, на солнце воспринимаемый, скорее, как белый, был призван подчеркнуть изысканность вырезанных в камне форм и узоров здания. Допускалось лишь тонирование отдельных тяг, посвяtitельных надписей, однако и это выполнялось весьма скупно, с чем явно вступает в противоречие концепция цветового решения «Дюльбера».

В постройках Египта, на которые ориентировался великий князь Пётр Николаевич, синий и голубой пигменты отсутствовали как таковые. В «Арабском искусстве» Эмиля Присс д'Авена цветовое решение архитектурных элементов тоже избегает холодной гаммы (если речь не идёт об изразцах).



Мечеть Каит-Бей (мукарны, орнамент и один из куполов воспроизведены в декоре «Дюльбера»).
Литографии из книги Эмиля Приссд'Авена «Арабское искусство» (1869–1877)

Сопоставление выявленных литографий с существующими элементами дворца великого князя Петра Николаевича не оставляет сомнений в том, что среди книг, находившихся в собрании Милицы Николаевны, было и многотомное издание Присс д'Авена «Арабское искусство», издававшееся в Париже с 1869 по 1877 год. По сути, в начале XX века не существовало ничего более подробного, красочного и качественного, что могло составить конкуренцию труду Присс д'Авена. Именно издание, снабжённое сотнями высококласных цветных литографий, должно было послужить той базой, с которой работала великая княгиня. Цитаты из него, обнаруживаемые нами в орнаменталистике «Дюльбера», делают это предположение весьма вероятным. Для наглядности, необходимо привести избранные фрагменты орнаментов «Дюльбера» в сравнении с образцами из собрания Присс д'Авена.



*Двери мечети D'Olgayel-
Yousofy (XIII век),
отрисовка бронзовых
филигранных накладок на
дверном полотне*

Литографии из книги Э. Присс д'Авена «Арабское искусство» 1840-1870-е гг. и 1858-1859 гг.



*Эстампаж подлинных
бронзовых накладок
мечети в Каире
(XII век)*



*Бронзовая вырезная арабеска на
внутренней двери Мечети
султана Баркука близ
Мористана.*

Деталь наугольного орнамента



Н. П. Краснов: проект оформления плафона для дворца Дюльбер(слева).

Конец XIX – начало XX века [МАХ им. И. Е. Репина № А-20335].

Оригинальная дверь во дворце «Дюльбер», 1900-е гг. [ЯИЛМ ЯМК КП 1326] (в центре)

Дверь во дворце в наше время (послевоенная реконструкция резьбы, мастерские Узбекистана) (справа).

Примечательно, что мастера, занимавшиеся реконструкцией дверей, повреждённых в годы войны, очевидно, опирались на те же источники, что некогда и владельцы дворца. Результатом стало исторически достоверное воссоздание орнамента, однако, с поправкой на реалии конца 1940-х годов. Орнамент был вырезан в дереве, в то время как оригинальные двери имели металлические накладки, искусно вырезанные из листа бронзы или латуни, украшенные чеканкой и укреплённые на полотне декоративными гвоздями, как в работах Присс д'Авена и в проекте Н. П. Краснова [МАХ], что видно и по фотографии из фондов Ялтинского историко-литературного музея. О «тонкой и замысловатой деревянной резьбе» в подлинном декоре двери, имевшей «четкий бронзовый рисунок» говорит и князь Роман Петрович [12, с. 115].

Даёт необходимую информацию о перекличке орнаменталистики «Дюльбера» и сопоставление лепных потолков больших залов, сплошь заполненных полихромным гирихом с узнаваемыми элементами в виде шести- и пятиконечных звёзд.



Э. Присс д'Авен: резной (лепной?) орнамент поверхности минбара (кафедры) в Соборной мечети Куса (XII в.)



*Потолок «Арабской гостиной»
I этаж дворца «Дюльбер» (наши дни)*



Э. Присс д'Авен: резной (лепной?) орнамент поверхности минбара (кафедры) в Соборной мечети г. Кус (XII в.)



Потолок «Бальной залы» (бывшей классной комнаты) II этаж дворца «Дюльбер» (наши дни)

Очевидная идентичность данных орнаментов позволяет установить важную истину о подлинности лепных потолков отдельных помещений во дворце великого князя Петра Николаевича. Дополнительно этот факт указывает на исключительное историческое значение «Дюльбера», как «энциклопедии восточного орнамента». Вероятно, именно здесь некогда запечатлённый Э. Присс д'Авенем давно утраченный орнамент XII века в Кусе сохранился в своём первозданном виде как «копия на правах подлинника».

Изучение орнаментальных вставок из книги «Арабское искусство» позволяет утверждать, что именно образы египетского Куса, наравне с зодчеством Каира, главенствовали в декоре дворца «Дюльбер». Возможно, это объясняется тем, что эффектная орнаментация мечетей этих городов была наиболее подробно иллюстрирована автором.

Элементы внутреннего декора мечетей Куса встречаются и в оформлении стен и зонировующих пространство тяг, в форме дверей, окон, проёмов. Бесспорно, архитектором «Дюльбера» в работу была взята манера, в которой выдержаны филёнчатые межкомнатные двери, отчасти сохранившиеся во дворце в первозданном виде (часть дверей была реконструирована под подлинные образцы).



Э. Присс д'Авен: резная дверь соборного шкафа в мечети Sy-Saryeh (XVI в.)



Филёнчатая дверь дворца «Дюльбер» (наши дни). Фигурные петли и ручки утрачены

Отдельного внимания заслуживают потолки, решённые в виде перекинутых между стенами стволов пальм, образующие специфические кессоны, вероятнее всего, имевшие в самом начале авторское эффектное полихромное решение, ныне утраченное. Подобные потолки сохранились в части третьего этажа, который уцелел во время пожаров в Великую Отечественную войну, а также в крытых террасах первого этажа. Некогда такой же потолок (запечатлён на фотографиях из фондов Ялтинского историко-литературного музея) украшал восточный коридор на первом этаже, заполненный при владельцах арабской мебелью и антиквариатом, однако, к сожалению, перекрытия в этом месте дворца не пережили лихолетий XX века.

В книге Э. Присс д'Авена присутствует решение идентичного потолка со сплошной полихромной росписью в тёплой гамме, которая, возможно, была взята за основу архитектором Н. П. Красновым. Кажется неслучайным, что гамма и приёмы орнаментики потолка с литографии Присс д'Авенна перекликаются с интерьером мавританской гостиной Николаевского дворца в Санкт-Петербурге — это помещение также было оформлено по заказу князя Петра Николаевича в 1880-х гг., для которого Николаевский дворец был связан с детством и юностью.



*Э. Присс д'Авен: деталь плафона мечети El-Bordeyni (XIV в.?);
потолки III этаже дворца «Дюльбер» (наши дни)*

Любопытным акцентом интерьера дворца, незначительным, на первый взгляд, выступают парные алебастровые ниши в простенках главного портала «Дюльбера». Некогда они служили обрамлением для металлических или

стеклянных сосудов, создавая дополнительно ауру востока. Идентичную нишу, с размещённой в ней вазой с эмалями, находим и у Присс д'Авена.



Э. Приссд'Авен: ваза с эмалями в стенной нише (XVI в.?)



Ниша в простенке главного портала дворца «Дюльбер» (наши дни)

Таким образом, стоит заключить, что использование восточной эстетики во дворце великого князя Петра Николаевича «Дюльбер» было не просто данью времени, а вдумчивым, скрупулёзным процессом, подкреплённым глубоким интересом владельцев к культуре исламского Египта. Отчасти это оправдывает и требовательность великой княгини Милицы Николаевны к архитектору Краснову, высказанную в письмах к супругу; отчасти объясняет и многолетний процесс формирования интерьера дворца.

Также, определённый нами источник, послуживший настольной книгой для архитектора «Дюльбера», позволяет в будущем прибегнуть к процессу научной реставрации с элементами реконструкции отдельных помещений дворца, для чего специалистам будет необходимо всесторонне изучить всё многотомное издание Э. Присс д'Авена «Арабское искусство».

К вопросу о музейной реконструкции

Не все помещения дворца, упоминаемые в источниках личного происхождения, сохранили своё первоначальное убранство и значение. Повреждения имения в годы Великой Отечественной войны, приспособление интерьеров для нужд санатория, устройство номеров в бывших служебных залах уничтожили Арабскую комнату, бильярдную, большую столовую (которую великая княгини Ксения Александровна называла «кают-компанией» из-за дизайна комнаты [8, с. 86]), голубую лестницу, а также, что можно назвать самым печальным, маленькую Египетскую комнату. Это

помещение, упоминаемое князем императорской крови Романом Петровичем, вероятно, было самым оригинальным в доме.

В «Дюльбере», как и в Знаменке под Петербургом, хранилась часть египетской коллекции великого князя Петра Николаевича, точное содержимое которой не поддаётся изучению. Вероятно, эти предметы (а в собрании князя, насколько можно понять из воспоминаний⁸, были фигурки скарабеев, ритуальные статуэтки ушебти, амулеты и египетские обереги [12, с. 59]) вошли в собрание музеев молодого СССР без должного внимания к провенансу либо были просто разграблены.

Тем не менее наличие во дворце Египетской комнаты, находившейся в цоколе первого этажа, окнами на восток, и оформленной, бесспорно, в духе древнего Египта было само по себе уникально: в Крыму не сохранилось ничего, что могло бы сравниться с деталями проекта, задуманного таким знатоком Востока, как великий князь Пётр Николаевич.

В будущем, при реконструкции или приспособлении помещения под экспозиционные нужды, будет справедливо опираться на наследие Э. Присс д'Авена, со скрупулёзностью и тщательностью зарисовавшего сотни образцов древнеегипетского зодчества и орнаменталистики.



Э. Присс д'Авен: портал ниши в Denderah (эпоха Траяна); флористический бордюр росписей в гробницах. 1868-1871 гг. Предположительная основа эстетики Египетской комнаты во дворце «Дюльбер» (ныне помещение переоборудовано).

⁸ Роман Петрович упоминал, что изредка ему позволяли брать статуэтки отца, чтобы он мог заняться переводом надписей иероглифического и демотического письма, которые обильно покрывали экспонаты этого маленького частного музея египетских древностей.

Говоря о музейной реставрации и воссоздании подлинного облика дворца, нельзя обойти стороной вопрос о цвете памятника.

Несмотря на краткость сведений, князь Роман Петрович отмечает важную деталь — зонирование, подтверждаемое доступными для изучения проектами Н. П. Краснова и великого князя Петра Николаевича (собрание Воронцовского дворца, МАХ им. И. Е. Репина), а также чудом сохранившимися фотографиями интерьеров (собрание Ялтинского историко-литературного музея): *«Справа дверь вела из вестибюля в широкий, светлый коридор, обставленный в арабском стиле. Только этот коридор с тремя большими окнами, выходящими во двор, и примыкающая к нему „арабская комната“, были обставлены в восточном стиле, в то время как остальные комнаты были обставлены современной мебелью. Стены коридора до середины были покрыты **сине-серым** узорчатым фаянсом, который, как и стены, и лепные украшения потолка, представлял собой точную копию классических арабских узоров»* (выделено нами – В. К.) [12, с. 115].

Это наблюдение чрезвычайно важно, поскольку носит не только информативный характер — указан тот самый «сине-серый», — но и говорит о качестве и сути узоров. В настоящее время коридор имеет персиковый оттенок, который, однако, не соответствует ни воспоминаниям князя, ни фотографиям. Кроме того, существенно изменена геометрия потолка, о чём свидетельствуют фотографии из Ялтинского историко-литературного музея.

Относительно экстерьера, запечатлённого на десятках дореволюционных открыток, в мемуарной литературе есть одно-единственное описание «Дюльбера», в котором сходятся воедино мнения всех очевидцев — дворец был *белоснежным*. Согласно воспоминаниям великого князя Александра Михайловича, моментам, описанным Романом Петровичем, великими княгинями Ксенией и Ольгой Александровнами (в переписке), великой княгиней Милицей Николаевной, внешне дворец не имел никаких цветовых тонировок кроме колонн и плит, выполненных из серого камня. И стены, и орнаменты, и купола были белые. Для понимания реального цветового решения дворца достаточно обратиться к воспоминаниям Романа Петровича и Милицы Николаевны: *«Вся эта панорама с белоснежным дворцом Дюльбер на переднем плане, окруженным цветущим садом и парком с множеством кипарисов, славилась своей красотой»* и далее: *«...он замолчал и с восхищением охватил взглядом высокие белые стены дворца с арабесками»* [12, с. 132, 360]. *«Давно прошли Алуэку, стоим перед Симеизом, видать давно форосскую церковь, а Дюльбер как жемчужина блестит»* [ГА РФ. 653. Оп. 2. Д. 155. Л. 18–19].

Белые стены легко отражали свет, сверкая на солнце и окрашиваясь в цвета заката, эффект, которые особенно любили арабские зодчие с учётом того, что на жарком востоке именно с наступлением вечера начиналась настоящая жизнь (подобными свойствами отражения света обладает белоснежный Тадж-Махал). Ещё профессор Н. П. Кондаков предостерегал архитектора от соблазна пёстро раскрасить дворец.

Относительно интерьеров дворца практически не сохранилось источников, позволяющих точно судить о колористическом решении помещений. Кроме князя Романа Петровича, упоминавшего серо-синий орнамент на стенах коридора, называющего комнаты матери и лестницу «голубыми», а также писем Милицы Николаевны к супругу по случаю несогласия с изразцами, решёнными в голубых и зелёных тонах [3, с. 77], об интерьере практически ничего не известно.

Единственными документальными свидетельствами цветового решения отдельных комнат во дворце «Дюльбер» в настоящий момент могут служить немногочисленные проекты и эскизы архитектора Н. П. Краснова и замечания великого князя Петра Николаевича, его наброски, а также небольшое число интерьерных снимков, красноречиво свидетельствующих о превалировании белого цвета в интерьере. Всё это справедливо для стен, однако не может быть применено к потолкам.

Руководствуясь правилами композиции, требующими чередования при совмещении орнаментированных вставок с местами без орнамента (так называемыми «местами отдыха»), можно заключить, что все, или практически все помещения Дюльбера, в особенности, стилизованные в арабском или египетском стиле, должны были иметь орнаментированный низ на $\frac{1}{3}$ или $\frac{1}{2}$ высоты. Затем до потолка должна была идти выбеленная или выкрашенная однотонная стена. Потолок должен был иметь массивную полихромную роспись по орнаменту, зафиксированную как в проектных работах Н. П. Краснова, цитирующих или основанных на эскизах великого князя Петра Николаевича, так и на копиях, подобранных великой княгиней Милицей Николаевной из книги Э. Присс д'Авена.

При этом важно учитывать традиции арабских строений, где потолку отводилось важное место, как интерпретации неба, места обитания Аллаха. В этом ключе становится обоснованным преобладание зелёной гаммы на первом этаже дворца (как бы отсылка к Земле и саду), однако, возможно теперь слишком нарочитого; и голубого третьего этажа (неба) с характерным решением потолка в виде переброшенных через помещение стилизованных стволов пальмы с квадратными кессонами (египетский стиль).

Спорным выглядит возникновение розово-персиковой гаммы на втором этаже, достигающей кульминации в большой гостиной со «звёздным» потолком, решённым в технике плиток гириха в тёплых тонах с серым. Если орнамент потолка по колориту согласуется с литографиями Присс д'Авена, то цвет самого коридора и ниш выглядит случайным и требует корректировки.

Потолки с кессонами, некогда должны были расписываться полихромно в духе литографированных в книге образцов (см. примеры выше). Косвенно подтверждением служат ныне белые вставки гириха в отдельных плафонах второго этажа, согласно проекту Н. П. Краснова в собрании Музея Академии Художеств – предполагавшиеся к полихромной росписи.

Однако эти предположения требуют более глубокого изучения на основе реставрационных расчисток до изначального слоя. В отношении же перечисленных помещений (кроме коридора первого этажа, проекта «арабской комнаты») не сохранилось либо не выявлено ни одного мемуарного свидетельства и ни одной фотографии (за исключением чёрно-белого снимка 1922 года комнаты великой княгини Милицы Николаевны, которая подписана как «Голубая комната» (см. колоризованный снимок выше).

Отдельно следует отметить сомнительность применения в современном отношении цвета бирюзы, который следует пересмотреть по сопоставлению с голубой колбой старинной люстры, сохранившейся на третьем этаже⁹, а также с голубым тоном метлахской плитки, сохранившейся с первых дней существования дворца на I и III этажах.

Бирюза лишь один раз упоминается князем Романом Петровичем в связке с «Дюльбером» и то лишь при упоминании подвесок на массивных канделябрах из светлой бронзы [12, с. 115], которые стояли на первом этаже и должны были гармонировать с сине-серым орнаментом на стене.

Историческая справедливость требует тщательного исследования и учёта всех доступных источников, таких как воспоминания, фотографии и изобразительные материалы при разработке нового колористического паспорта для дворца «Дюльбер». Важно учитывать не только конкретные цвета, но и закономерности и требования к оформлению специфического интерьера и экстерьера, чтобы создать атмосферу, соответствующую достоверному облику памятника.

В этом контексте особую ценность представляют проекты и акварели Н. П. Краснова, автохром П. А. Веденисова, а также репродукции акварелей из

⁹ Стекло не выгорает, а потому это, вероятно, единственный подлинный образец изначального голубого тона, так или иначе присутствовавшего во дворце.

книг Э. Присс д'Авена и, конечно же, материалы его личного фонда, хранящегося в собрании Национальной библиотеки Франции.

Источники и литература

1. Воронцова, Е. А. Информационное обеспечение исторической науки и музеев – библиотеки – архивы как хранилища источников информации: теория, методология, практика // Роль изобразительных источников в информационном обеспечении исторической науки / Сост. Е. А. Воронцова ; отв. ред. А. Г. Голиков. М., 2019. С. 152–161.
2. Иконография Каира в коллекциях французского наследия // Фонд Эмиля Присса д'Авенна. URL: <https://books.openedition.org/inha/476016/17>
3. Карагодин, А. В. Дачные курорты на Южном берегу Крыма в конце XIX – начале XX века: методологические и источниковедческие аспекты исследования : дис. ... д-ра ист. наук. Москва, 2023. 481 с.
4. Карагодин, А. В. Базы визуальных источников в сети интернет: проблемы эвристики (на примере изучения истории Южного берега Крыма начала XX в.) // Историческая информатика. 2022. № 2. С. 1–17.
5. Карагодин, А. В. Культурный ландшафт как вещественный исторический источник (на примере дач, дачных поселков и парков начала XX в. на Южном берегу Крыма) // Роль вещественных источников в информационном обеспечении исторической науки / Сост. Е. А. Воронцова. М., 2020. С. 560–573.
6. Карагодин, А. В. Новая Эллада. Два века архитектурной утопии на Южном берегу Крыма. М. : AdMarginemPress, 2023. 336 с.
7. Карагодин, А. В. Новые подходы к созданию и распространению исторического знания о Крыме (на примере изучения курорта Новый Симеиз) // Научный вестник Крыма. 2020. № 5. С. 1–16.
8. Карушкина, Н. В. Дневник великой княгини Ксении Александровны зимы 1917–1918 гг. // Культурный код. 2024. № 2. С. 61–100.
9. Керимов, Л. Г. Азербайджанский ковер. Том I-II. Баку : Гянджлик, 1983. 241 с.
10. Ковальченко, И. Д. Методы исторического исследования / Отделение историко-филологических наук. 2-е изд., доп. М. : Наука, 2003. 486 с.
11. Национальная библиотека Франции. Фонд Эмиля Присс д'Авенна Boureux Béatrice, Inventaire du fonds photographique de l'égyptologue Émile Prisse d'Avennes (Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits occidentaux)
12. Романов, Н. Р., Романов Д. Р., Князь Роман Романов. При дворе последнего царя. Славный мир старой России / Пер. с нем. Н. Карушкиной. СПб. : Пайпер Мюнхен Цюрих, 2019. 394 с.

-
13. Романовы. Воспоминания о Крыме: издание к выставке. Государственный музей-заповедник «Царицыно». 2022 / Автор-сост. О. И. Барковец. СПб., 2022.
14. Сидоров, А. В. Отечественная ориенталистика в Крыму в судьбах ее создателей // Диалог со временем. 2022. № 79. С. 389–395.
15. Сталактиты // Архитектура. Краткий справочник / М. В. Адамчик. Минск : Харвест, 2004. 624 с.
16. Юмашева, Ю. Ю. Вещественные источники как потенциальная источниковая база исторической науки // Роль музеев в информационном обеспечении исторической науки / Авт.-сост. Е. А. Воронцова; отв. ред. Л. И. Бородин, А. Д. Яновский. М., 2015. С. 290–308.
17. Bibliothèque nationale de France, site Richelieu-Louvois, département des Manuscrits occidentaux, 58, rue de Richelieu 75084 PARIS. URL: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2092341>
18. Boureux Béatrice, Inventaire du fonds photographique del'égyptologue Émile Prisse d'Avennes (Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits occidentaux) 2001, 2 vol. (45,102 p.) : ill. en noir et en coul, mémoire de DEA : Histoire de l'art : Paris 4 : 2001.
19. Dewachter Michel, Un Avesnois. L'égyptologue Prisse d'Avennes 1807-1879. Études et documents inédits, Avesnes : Société archéologique et historique de l'arrondissement d'Avesnes, 1988, 211 p.
20. Gran-Eymerichéve, «Prisse d'Avennes Achille-Constant-Théodose-Émile (1807-1879)», in Pouillon, François (dir.), Dictionnaire des orientalistes de langue française, Paris : Karthala, 2008, p. 783-784.
21. La décoration arabe. Décors muraux. Plafonds. Mosaïques. Dallages. Boiserie. Vitraux. Étoffes. Tapis. Reliures. Faiences. Ornaments divers. Extraits du grand ouvrage L'art arabe, Paris, 1885.
22. Mercedes (dir.), Émile Prisse d'Avennes. Un artiste-antiquaire en Égypte au XIXe siècle, Le Caire : Institut français d'archéologie orientale, 2013 (Bibliothèque d'étude 156), 322 p.
23. Monuments égyptiens, bas-reliefs, peintures, inscriptions, etc., d'après les dessins exécutés sur les lieux par E. Prisse d'Avennes, pour faire suite aux Monuments de l'Égypte et de la Nubie, de Champollion le Jeune. - Paris: Didot frères, 1847. - 92 c.
24. Notice biographique sur Émile Prisse d'Avennes : voyageur français, archéologue, égyptologue et publiciste, né à Avesnes (Nord) le 27 janvier 1807, décédé à Paris le 10 janvier 1879 / par E. M*** (19 août 1894), Paris : Société d'éditions scientifiques, 1896, 67 p.

25. Prisse d'Avennes Émile (Achille-Constant-Théodose-Émile), L'art arabe d'après les monuments du Kaire depuis le VIIe siècle jusqu'à la fin du xviii, Paris : Ve A. Morel et Cie, [1869]-1877, 1 vol. de texte et 3 vol. de pl. (IX-296 p. fig. pl., [4] f.-LXVII f. de pl., [4] f.-pl. LXVIII-CXXXIII, [4] f.-pl. CXXXIV-CC). 19.04.2024, 13:38

26. St. John James Augustus, Prisse d'Avennes Émile (Achille-Constant-Théodose-Émile), Oriental album, characters, costumes and modes of life in the valley of the Nile. Illustrated from designs taken on the spot by E. Prisse. ; With descriptive lettres-press by James Augustus St. John, author of "Egypt and Mohammed Ali", and "Manners and customs of ancient Greece"... Londres : Madden, 1848, ([6]-60p. fig.-[32] f. de pl.).

27. Visions d'Égypte. Émile Prisse d'Avennes (1807–1879), catalogued'exposition, Paris, Bibliothèque nationale de France ; Musée national du Louvre, 1er mars-5 juin 2011), Paris : Bibliothèque nationale de France, 2011. Voir plus particulièrement les contributions de : Mercedes Volait, «“Avec le double empressement d'un artiste et d'un antiquaire”. Les arts de l'Égypte médiévale vus par Émile Prisse d'Avennes» ; Sylvie Aubenas, «Un fonds de photographies unique sur l'Égypte» ; Saint-Germier Marie-Claire, «Un livre rêvé. L'Égypte monumentale de Prisse d'Avennes»

28. Willem de Famars Testas. Reisschetse nuit Egypte 1858-1860 naaron gepublice erde handschriften bewerktenge annoteerd door Maarten J. Raven, Maarssen : Gary Schwartz ; Gravenhage : SDU, 1988, 232 p.

~



Отечественное образование



УДК 378.147

Ратовская Светлана Викторовна

Кандидат педагогических наук, доцент;
Российская Федерация, Ялта, e-mail: svetarato@yandex.ru

ОСОБЕННОСТИ ОРГАНИЗАЦИИ ГРУППОВОЙ РАБОТЫ БУДУЩИХ УЧИТЕЛЕЙ В СМЕШАННОЙ (ОНЛАЙН–ОФЛАЙН) ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЙ СРЕДЕ

Статья посвящена анализу особенностей организации групповой учебной деятельности будущих учителей в смешанной (онлайн-офлайн) образовательной среде. Групповое обучение — это организованное педагогом обучение студентов в малых группах. Результаты исследований показали, что групповая работа может быть организована как в офлайн, так и онлайн-форматах, позволяет создать личностно-деятельностную образовательную среду, сформировать навыки, востребованные в цифровом мире. Описаны психологические, мотивационные, педагогические факторы, которые влияют на эффективность организации групповой работы будущих учителей в смешанном типе обучения. Анализ факторов позволил предложить варианты разрешения трудностей, с которыми сталкиваются преподаватели и студенты при групповом обучении.

Ключевые слова: *будущие учителя, групповое обучение, образовательная инновация, смешанное обучение, цифровые платформы, личностно-деятельностная образовательная среда.*

Svetlana V. Ratovskaya

PhD in Pedagogy sciences, Associate Professor;
Russian Federation, Yalta

FEATURES OF GROUP WORK OF INTENDING TEACHERS AT THE BLENDED (ONLINE–OFFLINE) LEARNING ENVIRONMENT

Abstract. *The article investigates features of organizing group educational activities of future teachers at blended (online-offline) learning environment. Group learning is teacher-organized students' training in small groups. Research results have shown that students can actively learn in group in both offline and online formats, allows them to be in a personal-activity educational environment, and develop their skills that are in demand in the digital world. Author describes psychological, motivational, pedagogical factors that influence the effectiveness of organizing group work of intending teachers in blended learning. In the article we propose options for resolving the difficulties faced by teachers and students during group organizing and learning.*

Key words: *intending teachers, group learning, educational innovation, blended learning, digital platforms, personal-activity learning environment.*

Для цитирования:

Ратовская, С. В. Особенности организации групповой работы будущих учителей в смешанной (онлайн–офлайн) образовательной среде // Гуманитарная парадигма. 2024. № 2 (29). С. 114–126.

Отечественная система образования XXI столетия сталкивается с новыми социальными вызовами, обусловленными непредсказуемостью и постоянными переменами. Несмотря на всю транзитивность, российское общество приходит к выводу, что основной целью образования остаётся формирование человека как личности. Эта задача более широкая, чем обучение массовой базовой грамотности. Фокус внимания в профессионально-педагогической подготовке будущих педагогов смещён на следующие проблемы. Во-первых, это обучение студентов критическому мышлению, творческому подходу, ответственному поведению во время коммуникации и совместной деятельности. Во-вторых — создание такого образовательного пространства, которое позволяло общаться, экспериментировать, получить опыт не только в офлайн-среде, но и онлайн. Не случайно, обращаясь с посланием к Федеральному Собранию, Президент В. В. Путин отмечает важность образования в современных условиях, рассматривает его как социальный институт, призванный обеспечить устойчивость общества, его развитие, совершенствование, через укрепление связей всех его уровней [14]. Решение поставленных проблем видится через формирование действительно инновационной образовательной среды согласно требованиям времени и развитию научно-технического прогресса, что подтверждают нормативно-правовые акты в сфере науки и образования [17; 21; 22; 23]. На наш взгляд,

организация учебной деятельности будущих учителей в малых группах в образовательной среде, обогащённой вебинарами, онлайн-занятиями, позволит подготовить будущих учителей для новой школы.

Цель исследования — выявить особенности организации групповой учебной деятельности будущих учителей в смешанной (онлайн-офлайн) образовательной среде. Информационной базой исследования послужили нормативно-правовые акты РФ, аналитические материалы МОН РФ; статистические материалы экспертных сообществ ведущих образовательных организаций высшего образования РФ и экспертов образовательной сферы; отечественные и зарубежные исследования по проблеме исследования. Их комплексная оценка и анализ легли в основу использованных в данном исследовании методов сравнительного анализа, синтеза, обобщения.

Еще с начала XX века практика обучения в малых группах или обучение через сотрудничество в классно-урочной системе заявила о себе как об универсальном инструменте, который используется на разных этапах реализации образовательной программы [10; 19; 20]. Участники группы развивают навык общения, получают возможность учиться друг у друга и перспективу самопознания [8; 10; 19]. Информационные технологии могут ускорить процессы организации групповой учебной деятельности, предложив рекомендации по формированию малых групп, распределению заданий, организации тестирования, рефлексии [4; 5; 6; 9]. Исследователи обращают внимание на трансформацию образовательной среды через активное развитие и внедрение технических специфических средств коммуникации или цифровых платформ в России, широкие возможности которых обеспечивают общение между участниками образовательного процесса [13; 26; 27]. Роль преподавателя смещается с информатора на организатора учебно-познавательного процесса, а студента со слушателя курса, на, прежде всего, активного и ответственного участника обучения [2]. На фоне внедрения различных цифровых платформ, которые становятся своего рода посредниками между студентами и преподавателями, происходит существенное изменение как самой традиционной (классно-урочной) системы обучения, так и подходов к её регулированию, становлению как совершенно новой, инновационной образовательной площадки.

В условиях цифровой экономики происходит инновационное обновление образовательной среды в образовательных организациях всех уровней. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» закрепляет за образовательными организациями право на применение в обучении цифровых технологий [23]. Цифровая трансформация объявлена одной из стратегических целей нашей страны [22]. «Цифровая зрелость»,

которая подразумевает оценку уровней цифровой культуры, компетенций персонала, решений потребностей потребителя, обновления моделей доступа к необходимым данным и цифровой инфраструктуре, становится одним из главных показателей достижений науки и образования [17; 22]. Планы и проекты по цифровой трансформации высшего образования, например, федеральный проект «Молодые профессионалы (Повышение конкурентоспособности профессионального образования)», федеральный проект «Кадры для цифровой экономики», проект «Цифровое образование», способствуют развитию цифровых платформ, а через них — вовлечённости студентов в онлайн-обучение [11]. Нормативно-правовая база России регулирует реализацию смешанного обучения в процессе профессионально-педагогической подготовки будущих учителей.

Спектр широко и активно используемых информационно-коммуникационных технологий (Интернет, социальные сети, мобильная связь), а также взгляд в будущее на перспективные технологии (искусственный интеллект, виртуальную реальность, обучающие компьютерные игры, блокчейн) обогащает образовательный процесс различными интерактивными виртуальными лабораториями [9; 13; 26], в которых педагоги и студенты имеют неограниченный доступ к образовательным ресурсам в любом месте и в любое время, могут работать совместно, эффективно общаться, находясь на значительном расстоянии друг от друга. Ориентированность педагогического вуза на повышение «цифровой зрелости» согласуется с требованиями общества к образовательному процессу, обеспечивает всех его участников равным доступом к обучающему контенту независимо от места нахождения. «Постковидный» образовательный мир оказался другим: усилилась потребность студентов получать обучающие материалы в нужное для них время, в нужном для них месте. Однако анализ возможностей дистанционного обучения даёт неутешительные результаты. Как отмечают П. Л. Пеккер [12], П. С. Рогачёва [18], В. Ю. Черкасова [25] и как показывает наша педагогическая практика, часто возникают трудности не только технического характера (проблемы доступа к сети Интернет и качества связи), но и мотивационного (прежде всего, потеря мотивации у студентов). Обращается внимание и на то, что общение онлайн отличается от общения офлайн: ощущается недостаток эмоций, вовлечённости, фиксируются проблемы в организации сотрудничества между студентами. Несмотря на трудности, студенты всё же сохраняют желание обучаться онлайн, и преподаватели учатся организовывать обучение в офлайн- и онлайн-форматах. В настоящей статье не идёт речь про профессии и специальности,

реализация образовательных программ по которым не допускается онлайн [16].

Развитие отечественных цифровых платформ, примерами которых могут служить социальная сеть VK, Онлайн-курсы Образовательного центра Сириус, способствует большей вовлечённости студентов в образовательный процесс через построение индивидуальной образовательной траектории. Как указывает В. В. Чеха, это непосредственно трансформирует образовательные отношения в сторону субъектности [26]. В данном случае, можно предположить, что смешанное обучение — это тот формат, который устроит и студентов, и преподавателей.

Мы склоняемся к тому, что смешанное обучение (blended learning) — это определённое сочетание традиционного или очного (офлайн) и инновационного (онлайн) обучения [6, с. 8], то есть традиционный формат обучения сочетается с дистанционным. При смешанном обучении студенты часть дисциплины осваивают онлайн; остальную часть (например, практическую) — офлайн. Смешанное обучение отличается от полностью дистанционного обучения, при котором все занятия проходят только в онлайн формате. Наши опросы и наблюдения показывают, что уровень цифровой грамотности у студентов достаточно высокий для смешанного обучения, а возникающие трудности при онлайн-режиме связаны, прежде всего, с техническими причинами. Это подтверждают и другие исследователи М. Л. Груздева, М. А. Ткачева, А. Е. Булганина [3], К. С. Итисон [4].

Стоит констатировать тот факт, что в нашей стране смешанное обучение находится в стадии становления и развития. Результаты опроса, проводимого НИУ ВШЭ в 2020/2021 учебном году, показали незначительную долю преподавателей вузов (40%), считающих, что для прохождения общих дисциплин возможен онлайн-формат; 25% преподавателей относятся достаточно настороженно к изучению профильных дисциплин в онлайн-формате. Как отмечается в отчёте НИУ ВШЭ, различия, вероятно, связаны с тем, что преподаватели не уверены в том, что профессиональные знания студентов можно сформировать, если не организованы занятия непосредственно в аудитории. Возможно, предполагают исследователи, это связано и с недостатком предложений качественных курсов [24, с. 54]. А. В. Шелепов, О. И. Колмар считают причиной отсутствие единого концептуального подхода к регулированию и поддержке развития цифровых платформ [28]. По мнению С. Д. Каракозова и В. Г. Маняхина, анализ исследований пока не даёт ответа и на вопрос, в каком же соотношении должны реализовываться офлайн и онлайн-форматы обучения для получения качественного результата [6, с. 9].

По нашему мнению, смешанное обучение в практике подготовки будущих учителей — прогрессивное направление. Смещение внимания в процессе профессионально-педагогической подготовки будущих учителей с рутинной деятельности (ознакомление с информацией) на практическую, а именно: а) отбор нужной образовательной информации (экспертная деятельность); б) изучение материала в индивидуальном темпе, в том числе самостоятельное изучение нового (индивидуализация); в) участие в создании собственной траектории обучения (персонификация); г) доступ к обучающим материалам в любом месте и в любое время, то есть «здесь и сейчас» (вовлечённость, непрерывность, самостоятельность) — требует создания личностно-деятельностной образовательной среды.

Под личностно-деятельностной образовательной средой понимаем такую, в которой существует практико-ориентированная связь образовательной программы с реальными профессионально-педагогическими задачами и взаимодействие с другими участниками обучения офлайн и онлайн. По мнению В. В. Чехи, посредником в обучении становится цифровая платформа, которая трансформирует образовательную программу, превращает её в «гибрид, соединяющий в себе технологические, коммуникационные, содержательные элементы образования» [26, с. 88]. Такая среда характеризуется, прежде всего, своей гибкостью, ориентирована на потребности и ожидания студентов, не предлагает жёсткой регламентации учебного процесса, однако требует качественной обратной связи, что связано с контролем преподавателем реализации образовательной программы, самим студентом индивидуального образовательного маршрута. Соответственно, обучение можно назвать самонаправляемым.

Краткий анализ особенностей смешанного обучения показывает его возможности и востребованность. При смешанном обучении личностно-деятельностная среда создаётся за счёт организации учебной деятельности студентов в малых группах, опыт которой нуждается в анализе, обобщении и систематизации.

Групповая работа или работа в малых группах имеет множество техник и методов, но всегда подразумевает определённые этапы реализации: объединение студентов в группы по 3–5 человек, распределение задания, оценивание групповой работы, рефлексия групповой деятельности. В рамках статьи кратко упомянем основные, на наш взгляд, преимущества групповой работы. Во-первых, по мнению М. В. Киктенко, будущие учителя чувствуют свою принадлежность к группе, сообществу, более активно вовлекаются в учебный процесс, испытывают эмоциональный комфорт [7]. Во-вторых, согласно К. Р. Роджерсу, обсуждая задания в малой группе, участники

понимают, что ещё недостаточно изучено, мотивируют друг друга преодолевать трудности и неудачи [19]. В-третьих, К. Левин обращает внимание на то, что участие в групповой работе позволяет применять навыки сотрудничества в реальной жизни: успешно разрешать конфликты в будущем рабочем коллективе [10], а также, как указывают исследования Т. А. Руновой, Е. Г. Гуцу, Е. В. Кочетовой, через свой опыт обучать учащихся [20].

Работа в малых группах используется в разных технологиях обучения (проектная деятельность, «перевернутый класс», тренинги, деловые игры). Довольно часто работа студентов в малых группах организуется офлайн для проведения практических занятий. Наш опыт показывает, что часто в условиях смешанного обучения групповая работа студентов используется в офлайн-режиме. Анализ исследований и личный опыт позволяет сказать, что основным препятствием для реализации группового обучения в онлайн-режиме являются технические трудности, независимые от преподавателя и студентов, а именно доступ к сети Интернет. Конечно, технические проблемы, доступ к сети Интернет в нужное время могут существенно снизить мотивацию, а значит результат группового обучения. Однако, как показывают исследования специалистов в области образования и развития, личный опыт, эффективная организация личностно-деятельностной среды снижает мотивационные риски [1]. Желание студентов преодолеть чувство одиночества, наладить эмоциональные связи, неформальное общение с одноклассниками, осилить сложный и большой объём информации побуждает преподавателя обратить внимание на работу в малых группах.

Анализ проблем, с которыми сталкиваются преподаватели при организации групповой работы студентов, позволяет выделить основные факторы (психологические, мотивационные, педагогические), которые влияют на обучение в малых группах при смешанном обучении:

1) психологические барьеры неудачного опыта удалённой работы в малой группе, различные ограничительные мыслительные установки.

Решение. Снять психологические барьеры. Перед организацией группового обучения провести опрос о прошлом опыте, ожиданиях, ценностях обучения. Это создаст благоприятную среду, открытость, снимутся различные психологические барьеры;

2) большой и сложный объём информации, который бывает трудно распределить для выполнения в малых онлайн-группах.

Решение. Обучающий контент разбить на небольшие блоки, что позволит каждой малой группе их вовремя изучить, представить результаты для обсуждения. Студенты будут чаще совершать действия и чаще получать результат, сформируют мотивацию на дальнейшее изучение материала;

3) концентрация внимания при работе онлайн.

Решение. Совместное обсуждение вариантов объединения в малые группы, характер выполнения задания, критериев оценивания, рефлексии позволит студентам чувствовать свою вовлечённость. Можно также рекомендовать технику по концентрации внимания.

Прежде чем организовывать групповую учебную деятельность, преподаватель должен подготовить студентов для групповой работы: провести беседу, уточнив цели изучения дисциплины и личные взгляды студентов на работу в малых группах; рассказать об особенностях работы в малых группах, оценивания групповых и индивидуальных результатов. Рекомендации, которые даются при организации офлайн групп, важно соблюдать и при онлайн групповом обучении. Образовательная среда, обогащенная онлайн-вебинарами, онлайн-тренажёрами, цифровыми библиотеками, сетевыми сообществами, мобильным общением, повышает мотивацию, развивает самостоятельность, ответственность, способствует более глубокому усвоению материала, готовит будущих учителей для новой цифровой школы.

При организации групповой учебной деятельности в смешанном формате обучения (blended learning) изменяется роль преподавателя и студента. Выходят на передний план поддержка, помощь, в том числе забота о ментальном здоровье студентов. Другими словами, преподаватель становится помощником. Студент — более ответственен за своё обучение, реализацию индивидуальной программы.

Реализуя принципы личностно-деятельностного педагогического подхода, групповая работа предполагает передачу ответственности за обучение студенту. Как уже упоминалось, различные технологии активного обучения, например, тренинги, деловые и ролевые игры, проектная деятельность, «перевернутый класс», предполагают организацию работы в малых группах.

Рекомендуется групповая работа при самостоятельной подготовке к занятию. Задания для работы в малых группах могут включать описание и разбор педагогических ситуаций, примеры упражнений и их анализ. Перед проведением практического занятия преподаватель предлагает самостоятельно или онлайн изучить лекционный материал, который носит мультимедийный характер, его удобно читать, пересылать. Другими словами, организуется так называемый «перевернутый класс», как указывают исследования М. Л. Груздевой [3], К. С. Итинсон [4]. В таких условиях технические средства используются преподавателями для пересылки изучаемого материала, чтения лекций онлайн, обсуждения сложных

вопросов, а также для курирования проектов. Малые группы, организованные преподавателем, работают онлайн, самостоятельно изучая материал. Затем в офлайн-условиях организуется проверка материала, проводится тестирование, оценивание, рефлексия групповой работы.

Выполнение заданий в малых группах предлагают платформы ZOOM, MT, Google Meet, из отечественных — Российская платформа для проведения вебинаров от МТС Линк, Яндекс.Телемост. В зависимости от количества участников и времени вебинары на этих платформах могут быть бесплатными и платными. Сервисы интегрируются с календарями и расписанием, LMS, ПО, имеют собственное мобильное приложение для Android и iOS. Объединить в группы, установить таймер, выдать задание каждой малой группе — задача преподавателя. Групповая работа заключается не только в изучении материала, ресурс также предлагает создавать презентации и представлять их как итог выполненного задания. Действия участников сохраняются в записи эфира, что можно использовать при обсуждении результатов на этапе рефлексии.

Подводя итог, необходимо подчеркнуть, что у групповых форм организации учебной деятельности будущих учителей большой потенциал. В смешанном формате обучения организация групповой работы перспективна, соответствует целям и задачам обучения. Мы полагаем, что смешанное обучение, являясь эффективной стратегией обучения с низким уровнем риска, позволяет организовать личностно-деятельностную образовательную среду за счёт умелой организации работы студентов в малых группах.

Процессы цифровой трансформации, затрагивающие в том числе и высшее педагогическое образование, помогают перейти от рутинного к творческому использованию информационно-коммуникационных технологий. Можно предположить, что в XXI веке смешивание онлайн и офлайн форматов обучения станет своего рода преобразующей образовательной инновацией в практике подготовки будущих учителей. Педагоги, подготовленные к сотрудничеству, коммуникации, использованию инновационных возможностей онлайн-обучения, будут востребованными и конкурентоспособными на рынке труда. Образовательные организации, которые смогут вовремя адаптироваться к цифровым нововведениям, будут умело использовать новейшие технологии для своего развития, станут успешными. Это работа на многие годы вперёд, которая требует серьёзного анализа практик, новых методических решений и дидактических разработок.

Литература

1. Вовлеченность в обучение: разумные подходы к мотивации [Электронный ресурс] / Edu Tech. Сберуниверситет, 2020. № 6 (37). 8 с. URL: https://sberuniversity.ru/upload/iblock/873/EduTech_37_web.pdf (дата обращения: 04.06.2024).
2. Гасинец, М. В. Роль учителя в реализации реформ содержания образования: опыт зарубежных исследований // Педагогика и психология образования. 2022. № 1. С. 70–85. DOI: 10.31862/2500-297X2022-1-70-85.
3. Груздева, М. Л., Ткачева, М. А., Булганина, А. Е. Результаты внедрения технологии «flipped classroom» в образовательный процесс вуза [Электронный ресурс] // Современные наукоёмкие технологии. 2021. № 5. С. 165–169. URL: <https://top-technologies.ru/ru/article/view?id=38675> (дата обращения: 24.06.2024).
4. Итинсон, К. С. Технология «перевернутый класс» в вузе: потенциал и проблемы внедрения [Электронный ресурс] // АНИ: педагогика и психология. 2020. № 3 (32). С. 117–119. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tehnologiya-perevernutyy-klass-v-vuze-potentsial-i-problemy-vnedreniya-1> (дата обращения: 24.06.2024).
5. Каракозов, С. Д., Уваров, А. Ю. Успешная информатизация = трансформация учебного процесса в цифровой образовательной среде [Электронный ресурс] // Проблемы современного образования. 2016. № 2. — С. 7–19. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/uspeshnaya-informatizatsiya-transformatsiya-uchebnogo-protssessa-v-tsifrovoy-obrazovatelnoy-srede> (дата обращения: 06.06.2024).
6. Каракозов, С. Д., Маняхина, В. Г. Смешанное обучение в педагогическом вузе: из опыта МПГУ // Информатика и образование. 2017. № 8. С. 7–11.
7. Киктенко, М. В., Коломийцева, Э. А., Самсонова, Е. С., Нечаев, А. Н. Развитие осознанной самостоятельности в студенческой группе саморазвития: взгляд изнутри [Электронный ресурс] // Вестник практической психологии образования. 2017. Т. 14. № 2. С. 117–121. URL: https://psyjournals.ru/journals/bppe/archive/2017_n2/Kiktenko_Kolomiytseva_et_al (дата обращения: 08.06.2024).
8. Корсакова, А. А. Педагогические условия формирования социальной креативности студентов в процессе проектной деятельности : автореф. дис... канд. пед. наук : 5.8.1 / Корсакова Анастасия Александровна. Кострома, 2023. 24 с.
9. Кузнецова, В. П., Бондаренко, И. А. Блокчейн как инструмент цифровой экономики в образовании [Электронный ресурс] // Journal of

Economic Regulation (Вопросы регулирования экономики). 2018. № 1. С. 102—109. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/blokcheyn-kak-instrument-tsifrovoy-ekonomiki-v-obrazovanii> (дата обращения: 06.06.2024).

10. Левин К. Разрешение социальных конфликтов / Пер. с англ. И. Ю. Авидон. СПб. : Речь, 2000. 407 с.

11. Паспорт национальной программы «Цифровая экономика Российской Федерации» (утверждённый президиумом Совета при Президенте РФ по стратегическому развитию и национальным проектам, протокол от 24.12.2018 № 16) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.comnews.ru/sites/default/files2019/files/2021-11/pasport-federalnogo-proekta-normativnoe-regulirovanie-cifrovoy-sredy.pdf> (дата обращения: 01.06.2024).

12. Пеккер, П. Л. Причины отсева слушателей при онлайн-обучении [Электронный ресурс] // Ценности и смыслы. 2019. № 1. С. 139–151. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/prichiny-otseva-slushateley-pri-onlayn-obuchenii> (дата обращения: 04.06.2024).

13. Полянская, Л. А., Полянский, С. Ю. Цифровая трансформация образовательной среды как условие повышения эффективности качества образования (на примере средней общеобразовательной школы) [Электронный ресурс] // Международный научно-исследовательский журнал. 2022. № 6 (97). С. 340–342. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/tsifrovaya-transformatsiya-obrazovatelnoy-sredy-kak-uslovie-povysheniya-effektivnosti-kachestva-obrazovaniya-na-primere-sredney> (дата обращения: 07.06.2024).

14. Послание Президента Федеральному Собранию, 29 февраля 2024 года, Москва [Электронный ресурс]. <http://kremlin.ru/events/president/news/73585> (дата обращения: 12.06.2024).

15. Постановление Правительства Российской Федерации от 11.10.2023 № 1678 «Об утверждении Правил применения организациями, осуществляющими образовательную деятельность, электронного обучения, дистанционных образовательных технологий при реализации образовательных программ» [Электронный ресурс] // Официальный интернет–портал правовой информации. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/document/0001202310120031> (дата обращения: 22.04.2024).

16. Приказ Министерства просвещения Российской Федерации от 13.12.2023 г. № 932 «Об утверждении перечней профессий и специальностей среднего профессионального образования, реализация образовательных программ по которым не допускается с применением исключительно электронного обучения, дистанционных образовательных технологий»

[Электронный ресурс] // Официальный интернет—портал правовой информации. URL: <http://surl.li/ticmu> (дата обращения: 22.06.2024).

17. Приказ Министерства просвещения РФ от 2 декабря 2019 г. № 649 «Об утверждении Целевой модели цифровой образовательной среды» [Электронный ресурс] // Президент России. URL: <http://www.kremlin.ru/acts/news/73986> (дата обращения: 22.06.2024).

18. Рогачёва, П. С., Семергей С. В. Проблемы дистанционного образования в период пандемии [Электронный ресурс] // Вестник Майкопского государственного технологического университета. 2020. № 4. С. 85–93. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/problemu-dstantsionnogo-obrazovaniya-v-period-pandemii> (дата обращения: 31.05.2024).

19. Роджерс, К. Р., Фрейберг, Дж. Свобода учиться. М. : Смысл», 2019. 527 с.

20. Рунова, Т. А., Гуцу, Е. Г., Кочетова, Е. В. Современный опыт использования методики В. К. Дьяченко «коллективный способ обучения» в образовании младших школьников [Электронный ресурс] // Нижегородское образование. 2023. №1. С. 86–93. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/sovremennyy-opyt-ispolzovaniya-metodiki-v-k-dyachenko-kollektivnyy-sposob-obucheniya-v-obrazovanii-mladshih-shkolnikov> (дата обращения: 14.06.2024).

21. Указ Президента Российской Федерации от 09.05.2017 № 203 «Стратегия развития информационного общества в Российской Федерации на 2017—2030 годы», утвержденная Указом Президента Российской Федерации [Электронный ресурс] // Официальный интернет—портал правовой информации. — URL: https://rosstat.gov.ru/storage/mediabank/ukaz_203.pdf (дата обращения: 22.06.2024).

22. Указ Президента РФ от 21.07.2020 № 474 «О национальных целях развития Российской Федерации на период до 2030 года» [Электронный ресурс] // Официальный интернет—портал правовой информации. URL: <http://publication.pravo.gov.ru/Document/View/0001202007210012> (дата обращения: 22.06.2024).

23. Федеральный закон «Об образовании в Российской Федерации» от 29 декабря 2012 г. № 273-ФЗ (с изм. и доп.) [Электронный ресурс] // Официальный интернет-портал правовой информации. URL: <http://pravo.gov.ru/proxy/ips/?docbody=&nd=102162745> (дата обращения: 22.06.2024).

24. Цифровая среда в образовательных организациях различных уровней : аналитический доклад [Электронный ресурс] / Н. Б. Шуталь, Н. В. Бондаренко, Т. А. Варламова и др ; нац исслед ун-т «Высшая школа экономики» М : НИУ ВШЭ, 2023. 164 с. URL:

https://www.hse.ru/data/2022/11/23/1713057286/YD_de.pdf (дата обращения: 22.06.2024).

25. Черкасова, В. Ю. Трансформация онлайн-преподавания в высших учебных заведениях в постпандемийный период [Электронный ресурс] // Известия вузов. Социология. Экономика. Политика. 2023. №2. С. 81–98. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/transformatsiya-onlayn-prepodavaniya-v-vysshih-uchebnyh-zavedeniyah-v-postpandemiynyy-period> (дата обращения: 31.06.2024).

26. Чеха, В. В. Цифровые платформы как новые субъекты образовательных отношений // Наука и школа. 2021. № 3. С. 81–93. DOI: 10.31862/1819-463X-2021-3-81-93.

27. Шелепов, А. В. Оценка роли цифровых платформ и экосистем в экономическом развитии // Вестник международных организаций. 2023. Т. 18. № 3. С. 142–162 (на русском и английском языках). DOI: 10.17323/1996-7845-2023-03-08S.

28. Шелепов, А. В. , Колмар, О. И. Регулирование цифровых платформ в России // Вестник международных организаций. 2024. Т. 19. № 2. С. 1–23 (на русском и английском языках). DOI:10.17323/1996-7845-2024-02-06.

~



Авторам

Приём материалов
в очередной номер № 3 (30) за 2024 год
журнала
«Гуманитарная парадигма»
проводится
до 1 октября 2024 года

Приглашаем к сотрудничеству специалистов-гуманитариев:

учёных, исследователей,
докторантов и аспирантов,
студентов и магистрантов,
работников культурной и просветительской сфер,
представителей творческой интеллигенции.

Наш журнал

- научно-аналитический,
- практико-методологический,
- литературно-творческий