

# LABYRINTH

ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КУЛЬТУРЫ



2

ЗВУК

2021

# LABYRINTH

## ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ КУЛЬТУРЫ

Научный журнал

Издается с 2020 года

№ 2 — 2021

---

*Журнал зарегистрирован Федеральной службой по надзору в сфере связи,  
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)  
Свидетельство о регистрации СМИ ЭЛ № ФС 77-78952 от 7 августа 2020 года*

---

Учредитель ФГБОУ ВО «Ивановский государственный университет»

---

### Редакционный совет

*Главный редактор:*

**Михаил Тимофеев**, Ивановский государственный университет (Иваново)

*Помощник главного редактора:*

**Виктория Усачёва**, Ивановский государственный университет (Иваново)

**Владимир Абашев**, Пермский государственный национальный исследовательский университет; Пермский общественный фонд культуры «Юрятин» (Пермь)

**Марина Абашева**, Пермский государственный национальный исследовательский университет; Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (Пермь)

**Евгений Добренко**, Венецианский университет (Венеция, Италия)

**Дмитрий Замятин**, Высшая школа урбанистики имени А. А. Высоковского (Москва)

**Марк Липовецкий**, Колумбийский университет (Нью-Йорк, США)

**Мария Литовская**, Государственный университет Чжэнчжи; Институт истории и археологии УрО РАН (Чжэнчжи, КНР / Екатеринбург)

**Олег Рябов**, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

**Якуб Садовский**, Ягеллонский университет (Краков, Польша)

**Михаил Строганов**, Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина; Институт мировой литературы РАН; Тверское областное краеведческое общество (Москва / Тверь)

**Елена Трубина**, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)

**Сергей Ушакин**, Принстонский университет (Принстон, США)

**Мария Черняк**, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (Санкт-Петербург)

**Василий Щукин**, Ягеллонский университет (Краков, Польша)

**Александр Эткинд**, Кембриджский университет (Кембридж, Великобритания)

**Галина Янковская**, Пермский государственный национальный исследовательский университет (Пермь)

*Адрес редакции:*

153025 Иваново, ул. Тимирязева, 5

Тел./факс в Иваново: +79038787799. E-mail: labyrinth@ivanovo.ac.ru

Электронная копия журнала размещена на сайте

<https://labyrinth.ivanovo.ac.ru>

## Редакционная коллегия

- Роман Абрамов**, Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики»;  
Институт социологии РАН (Москва)
- Кирилл Балдин**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Константин Бугров**, Институт истории и археологии Уральского отделения РАН; Уральский  
федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина  
(Екатеринбург)
- Ури Гершович**, Институт философии СПбГУ; Еврейский университет в Иерусалиме; Институт стран  
Азии и Африки МГУ (Санкт-Петербург / Москва, Россия / Иерусалим, Израиль)
- Денис Докучаев**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Оксана Игнатьева-Вильбоа**, Пермский государственный национальный исследовательский  
университет (Пермь)
- Михаил Ильченко**, Институт философии и права УрО РАН (Екатеринбург)
- Светлана Касаткина**, Череповецкий государственный университет (Череповец)
- Татьяна Круглова**, Уральский федеральный университет имени первого Президента России  
Б. Н. Ельцина (Екатеринбург)
- Олег Лейбович**, Пермский государственный институт культуры; Институт истории и археологии  
УрО РАН (Пермь / Екатеринбург)
- Олег Лысенко**, Пермский государственный гуманитарно-педагогический университет (Пермь)
- Йордан Люцканов**, Институт литературы Болгарской академии наук (София, Болгария)
- Мария Миловзорова**, Ивановский государственный политехнический университет (Иваново)
- Лилия Немченко**, Уральский федеральный университет имени первого Президента России  
Б. Н. Ельцина; Гильдия киноведов и кинокритиков Союза кинематографистов  
России (Екатеринбург / Москва)
- Лариса Петрова**, Екатеринбургская академия современного искусства (Екатеринбург)
- Дарья Радченко**, Московская высшая школа социальных и экономических наук; Российская  
академия народного хозяйства и государственной службы (Москва)
- Елена Раскатова**, Ивановский государственный химико-технологический университет  
(Иваново)
- Андрей Россомахин**, Санкт-Петербургский государственный университет; Европейский  
университет в Санкт-Петербурге; Государственный музей В. В. Маяковского  
(Санкт-Петербург / Москва)
- Татьяна Рябова**, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена  
(Санкт-Петербург)
- Ирина Савкина**, Университет Тампере (Тампере, Финляндия)
- Александра Селиванова**, Центр авангарда; Галерея «На Шаболовке»; Музей Москвы (Москва)
- Инна Смирнова**, Ивановский государственный университет (Иваново)
- Нина Спутницкая**, Академия медиаиндустрии; Музей кино; Всероссийский государственный  
институт кинематографии имени С. А. Герасимова (Москва)
- Валентина Хархун**, Нежинский государственный университет имени Николая Гоголя (Нежин,  
Украина)
- Джереми Ховард**, Сент-Эндрюсский университет (Сент-Эндрюс, Великобритания)
- Ольга Шабурова**, независимый исследователь (Москва)
- Александра Яцык**, Тартуский университет (Тарту, Эстония)

# СОДЕРЖАНИЕ

---

---

## Тема номера. ЗВУК

<b>К. Е. Балдин</b> Звуки «Русского Манчестера»: особенности акустического пространства Иваново-Вознесенска на рубеже XIX—XX вв. ....	5
<b>А. К. Евдокимова</b> «Клуб знаменитых капитанов»: путешествия по советским радиоволнам .....	21
<b>П. Н. Ваневская, Д. А. Лермонтов</b> «В каждой местности свои звуки есть...»: звуковой ландшафт села Нюксеница в восприятии местных жителей .....	41

## ORBIS SOVETICUS

<b>М. Ю. Тимофеев</b> Польские актрисы на советском экране: импорт женственности (1960—1980-е годы) .....	50
---	----

## AD MARGINEM

<b>У. Гершович</b> Кто такие мечтатели Бертолуччи и о чём они мечтали? .....	68
---	----

## РЕЦЕНЗИИ И ЭССЕ

<b>А. В. Марков</b> Звук не запаздывает: о серии по исследованиям звука .....	77
<b>А. Ганжа</b> Рецензия на книгу Льва Ганкина «Хождение по звукам» .....	83
<i>Информация об авторах</i> .....	86
<i>Информация для авторов</i> .....	88

# CONTENTS

---

---

## A thematic block. SOUND

- K. E. Baldin**  
Sounds of “Russian Manchester”: the speciality of the acoustic space  
of Ivanovo-Vosnesensk at the turn of the 19—20th centuries ..... 5
- A. K. Evdokimova**  
“The Club of the Famous Captains”: travelling on the Soviet radio waves ..... 21
- P. N. Vanevskaia, D. A. Lermontov**  
“Each location has its own sounds ...”: the soundscape of Niuksenitsa  
the village in the perception of its residents ..... 41

## ORBIS SOVETICUS

- M. Yu. Timofeev**  
Polish actresses on the Soviet screen: import of femalities  
(1970—1980s) ..... 50

## AD MARGINEM

- U. Gershovich**  
Who are the dreamers of Bertolucci and what did they dream of? ..... 68

## REVIEWS AND ESSAYS

- A. V. Markov**  
Sound no lagging: about the sound studies series ..... 77
- A. G. Ganzha**  
Review of the book by Lev Gankin “Walking on sounds” ..... 83
- Information about the authors* ..... 87
- Information for the authors* ..... 88

УДК 94(470.315)"18/19"

**ЗВУКИ «РУССКОГО МАНЧЕСТЕРА»: ОСОБЕННОСТИ АКУСТИЧЕСКОГО  
ПРОСТРАНСТВА ИВАНОВО-ВОЗНЕСЕНСКА НА РУБЕЖЕ XIX—XX вв.**

**К. Е. Балдин**

Ивановский государственный университет, Иваново, Россия, kebaldin@mail.ru

В статье на примере города Иваново-Вознесенска рассматриваются особенности акустического фона городской жизни в конце XIX — начале XX в. Иваново-Вознесенск являлся в то время крупным индустриальным центром, поэтому автор обратил особое внимание на звуки, которые были тесно связаны с текстильным производством — на фабричные гудки, шум станков в цехах, а также на восприятие этих звуков рабочими. Источники свидетельствуют о том, что звуковая нагрузка на организм человека на ткацких и прядильных предприятиях в указанный период была очень высокой. Также в статье рассматриваются голоса церковных колоколов и церковных хоров, а также особенности звукового оформления досуга в конце XIX — начале XX в., когда наряду с традиционными развлечениями в досуговых практиках появились и технические новинки — фонографы и граммофоны.

**Ключевые слова:** звук как источник информации, колокольный звон, церковные хоры, армия в дореволюционной России, условия труда рабочих, фабричные гудки, пожарная охрана, досуг, музыкальная культура, массовая культура.

**SOUNDS OF "RUSSIAN MANCHESTER":  
THE SPECIALITY OF THE ACOUSTIC SPACE OF IVANOVO-VOSNESENSK  
AT THE TURN OF THE 19—20th CENTURIES**

**K. E. Baldin**

Ivanovo State University, Ivanovo, Russia, kebaldin@mail.ru

As our study of events, occurred more than a century ago, has shown, sounds at that time also played a very important role in how a person communicates with other individuals, how he recognizes phenomena, that are important to him, attract his interest, or identify potential dangers.

Perception of sound, as well as color, smell and taste, is very individual. It was clearly audible in the industrial city, especially — large. The industrial noise for the majority of the population seemed excessive, especially to those, who worked in textile factories and heard their specific sounds at a very close distance. Russia was an agrarian country, and for recent rural people noises in factories was completely unusual, initially it even called fear. Only the need to earn money kept yesterday's peasants in the enterprises.

As for the sound design of the streets in Ivanovo-Vosnesensk, here the noise level here was quite high compared to other cities. In the unstructured ensemble of his street sounds there were the ringing of bells, cries of cabbies and hawkers, trampling of quite numerous horses, the knocking of crews on the pavement. Over time, bicycle calls were added to this and occasionally — car

---

© Балдин К. Е., 2021

**Ссылка для цитирования:** Балдин К. Е. Звуки «Русского Манчестера»: особенности акустического пространства Иваново-Вознесенска на рубеже XIX—XX вв. // *Labyrinth: теории и практики культуры*. 2021. № 2. С. 5—20.

**Citation Link:** Baldin, K. E. Zvuki "Russkogo Manchestera": osobennosti akusticheskogo prostanstva Ivanovo-Voznesenska na rubezhe XIX—XX vv. [Sounds of "Russian Manchester": the speciality of the acoustic space of Ivanovo-Vosnesensk at the turn of the 19—20th centuries], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 5—20.

klaxons. At the turn of the 19th and 20th centuries, chorus of gramophones was added to the sounds of harmonicas in leisure noise.

**Key words:** sound as a source of information, bell ringing, church choirs, army in pre-revolutionary Russia, working conditions, factory beeps, fire protection, leisure, music culture, mass culture.

## 1. Постановка проблемы

Город в дореволюционной России, впрочем как и сейчас, представлял собой живой организм со своей сложной структурой, с иерархической системой составных частей. В процессе своей жизнедеятельности он, как любой организм, издавал свои звуки, порождая запахи. Чем крупнее был город, чем разнообразнее были его функции, тем более интенсивными и многогранными были его акустические и ольфакторные характеристики. Запахам будет посвящен следующий номер журнала, поэтому мы в данной статье остановимся на звуках большого города.

В конце XIX — начале XX в. уездный заштатный город существенно отличался по уровню своего шума от крупного индустриально-транспортного центра и, тем более, от столицы. В небольшом городке всегда было несколько храмов, гужевой транспорт, торговые заведения и домашние животные, поэтому характерными звуковыми атрибутами глубокой провинции был церковный звон, стук копыт по мостовой, возгласы торговцев, мычание коров и пр. Так, малозумными являлись типичные аграрные города (был и такой тип!) — Суздаль, Ростов Великий, Лух, в которых большинство населения выращивало овощи на продажу.

Напротив, акустическими доминантами индустриальных центров (Ярославль, Иваново-Вознесенск, Тула) были гудки и шум крупных промышленных предприятий. Если город стоял на море или большой реке (как, например, Кронштадт или Астрахань), их портовый характер добавлял в городские звуки свои громкие и характерные ноты. В религиозных центрах (Боровск, Звенигород, Сергиев Посад) главным был интенсивный церковный звон и звуки, исходившие от многочисленных паломников.

Наряду с узкоспециализированными по своим функциям городами были и такие, которые можно назвать универсальными. Петербург являлся не только столицей империи, но и городом-крепостью (т. е. имел ярко выраженную военную составляющую), городом-портом, а также городом-мастерской, в котором были развиты самые разнообразные отрасли промышленности. Отсюда проистекало разнообразие звуков, которые были слышны на улицах северной столицы, причем в разных районах Петербурга, в центре и на его окраинах акустический фон был разным.

В отличие от Северной Пальмиры, Иваново-Вознесенск был прежде всего городом-мастерской, для которого были характерны свои специфические звуки, связанные с промышленностью. Но только этими шумами звуковой фон «русского Манчестера» не ограничивался, о чем и пойдет речь в данной статье.

## 2. Методы исследования и использованные источники

Автор в предлагаемом вниманию читателей научном исследовании придерживался определенных основополагающих принципов. Это, прежде всего, принцип историзма, который заключается в том, что процессы, явления и факты минувшей эпохи следует изучать в конкретно-исторических обстоятельствах. Кроме того, применялся также принцип детерминизма, в соответствии с которым все явления представляются так или иначе причинно-обусловленными.

В процессе работы использовались специальные исторические методы познания прошлого. Предпринимая попытку классифицировать звуки, слышимые

в урбанистической среде, автор использовал историко-системный метод. Метод историко-сравнительный позволил сопоставить разные типы звуков антропогенного происхождения в одном городе, выяснить отличия акустического фона в разных городах, а также объяснить выявленные сходства и различия.

Работая над статьей, мы использовали множество исторических источников. Во-первых, это нормативные акты — обязательные постановления городской думы. В них, например, регламентировалась деятельность пожарных караулов, формулировались правила уличного движения, в частности, речь шла о сигналах, подаваемых ночными сторожами, велосипедистами и автомобилями.

Во-вторых, были привлечены публикации периодической печати. Вездесущие репортеры местных газет сообщали факты, которые трудно или даже невозможно найти в других видах исторических источников. Это касается как либеральных газет «Северный край» (Ярославль) и «Старый владимирец» (Владимир), так и крайне правого «Ивановского листка» (Иваново-Вознесенск), а также и других газет.

В-третьих, незаменимым источником по истории повседневной жизни (неотъемлемую часть которой составляли и звуки) являются мемуары. Нами использованы две книги воспоминаний журналиста, бытописателя и знатока дореволюционного Иваново-Вознесенска И. А. Волкова. Одна из них — «В старом Иванове» вышла в свет двумя изданиями в 1945 и 1955 гг., а другая — «Записки ивановского старожила» — хранится в виде рукописи в личном фонде И. А. Волкова и Государственном архиве Ивановской области. Правда, источники личного происхождения и материалы периодической печати представляют собой более чем субъективный источник, и сведения, сообщаемые мемуаристами, все же нуждаются в перекрестной проверке.

### **3. Голоса колоколов и богослужения**

В рамках настоящей статьи автор намерен сначала рассмотреть звуки, которые можно условно назвать «правительственными», далее — акустические принадлежности чрезвычайных ситуаций, антропогенные звуки, связанные с работой промышленности и транспорта, с досугом горожан и пр.

Что касается звуков, которые мы условно назвали «правительственными», то нужно для начала констатировать, что власть в Российской империи довольно часто общалась со своими подданными с помощью пушки и колокола. По крайней мере, это было отчетливо слышно в российской столице, где карильон Петропавловского собора регулярно исполнял мелодию народного гимна, а пушка Петропавловской крепости неукоснительно палила ровно в полдень. Впрочем, в столице колокола и пушки использовались не только на Заячьем острове, и не только для обозначения времени. В провинции из этих двух средств невербального общения использовались только колокола. Несмотря на то, что они висели на церковных колокольнях, их звуки символизировали не только духовную, но и светскую власть.

Специалисты различают различные виды колокольного звона — благовест, перезвон, перебор (погребальный) и трезвон — самый сложный и яркий в музыкальном отношении. В зависимости от размера и состава металла, из которого отлиты колокола, они издавали звуки различного тембра. Большое значение в этом отношении имело и мастерство звонаря. До революции люди, даже не обладавшие абсолютным музыкальным слухом, хорошо различали различные виды церковного звона, а также голоса различных церквей, т. к. они различались по высоте, тембру и громкости. Это в полной мере относилось и к жителям Иваново-Вознесенска, где храмов до революции было немало.

Старожилы вспоминали, что огромный колокол Христорождественской звонницы обладал совершенно уникальным для «русского Манчестера» звуком. Знатоки колокольного звона даже приезжали издалека послушать его. Они всерьез утверждали, что он по звуку напоминает знаменитый колокол Ивана Великого в московском

Кремле [ГАИО, ф. 420, оп. 1, д. 7, л. 101—102]. Современники отмечали, что он гудел «мощно» и в то же время «мягко». Большой колокол Покровского собора в Иваново-Вознесенске был от старости надтреснутым и, по воспоминаниям старожилов, «хрипло брякал». В то же время, средние и малые колокола на этой главной церкви города в праздники радовали жителей «задорным перезвоном». Жителям рабочего пригорода Рылиха запомнился такой же «задорный перезвон» малых колоколов и в находившейся рядом Успенской церкви. Звук главных колоколов Покровского собора и Христорожественской церкви заглушал голоса других церквей, и для человека, находившегося в центре, они воспринимались невнятно, составляли своего рода фон для солировавших колоколов двух главных городских церквей [Старый владимирец, 1910, 10 декабря; ГАИО, ф. 420, оп. 1, д. 7, л. 57].

Совершенно особый и почти не прекращавшийся в дневное время звон церковных колоколов слышался в городе во время пасхальной недели, когда по существующему общероссийскому обычаю духовенство допускало звонить всех желавших, даже подростков [ГАИО, ф. 420, оп. 1, д. 7, л. 102]. Можно только представить, какая какофония звуков разливалась над городом, т. к. непрофессионалам, ухватившимся за веревку колокола важно было звонить не складно, а громко. Около четырех десятилетий упоминавшийся выше лучший городской колокол на Христорожественской церкви услаждал слух знатоков и простых обывателей, но во время очередного неистового пасхального звона в конце 1890-х годов он не выдержал ударов многопудового языка и лопнул. После этого его голос потерял прежнюю прелесть [там же, л. 101—102].

Наряду с Пасхой в Иваново-Вознесенске был еще один праздник, который отмечался особо торжественным и неумолкаемым звоном. Это был день Воздвижения в сентябре, в котором было приурочено открытие Воздвиженской ярмарки. На рубеже XIX—XX вв. она почти утратила свое коммерческое значение и превратилась, в основном, в досуговое мероприятие, продолжавшееся несколько дней и привлекавшее десятки тысяч горожан и приезжих. Ярмарка особенно притягивала рабочих, стремившихся хотя бы ненадолго отвлечься от тяжелого ежедневного труда, тем более что во время ярмарки местные фабрики на некоторое время прекращали работу [Владимирец, 1907, 17 сентября].

Церковь общается с верующими не только посредством церковного звона, исключительно сильное воздействие на верующих оказывает церковное пение во время богослужения. В отличие от католической службы, сопровождаемой звуками органа, в православном храме инструментальная музыка не исполняется. Однако это отсутствие в полной мере искупается эстетикой вокала, в частности — стройного хорового пения. Практически в каждой церкви был хор, особую заботу о хоровом пении проявляло духовенство и старосты тех храмов, которые отличались среди других своей древностью и высоким статусом. Существовало гласное и негласное соперничество церковных хоров. В Иваново-Вознесенске в таком соревновании явно побеждал хор Крестовоздвиженской церкви под управлением регента И. С. Мещанкина [Старый владимирец, 1911, 3 марта].

Лучшими певчими в этом хорошо слаженном ансамбле являлись баритон Костинский, тенор Курбатов и мальчик альт-солист, имя которого автору не удалось выяснить. Хор Крестовоздвиженской церкви выступал не только в своем храме, он давал духовные концерты в элитном клубе Иваново-Вознесенска — Общественном собрании и на других площадках, имевших мирской характер. Цена билетов на такие концерты была по провинциальным меркам высокой — от 50 копеек до 3 рублей [Ивановский листок, 1910, 19, 23 марта]. К сожалению, в церковных хорах редко встречались женские голоса. Местная пресса объясняла это консерватизмом провинциального духовенства, которое усматривало в смешанных хорах возможности «соблазна» [Иваново-Вознесенская жизнь, 1911, 2 октября].

Звуковое сопровождение церковной службы не ограничивалось храмовыми хорами. У церковной ограды, внутри ее, на папертях храмов в промышленном центре было гораздо больше нищих, чем в других городах. Престарелые рабочие, уже не имевшие сил трудиться, были вынуждены кормиться Христовым именем. Мемуарист И. А. Волков, вспоминая о своих детских годах, писал, что эти износившиеся на фабричной работе люди чаще всего сбивались в устойчивые по составу артели «слепых и убогих». Они рассаживались около храма, поставив перед собой деревянные доски для милостыни и часами распевали стихиры по бедного Лазаря и Алексия — человека Божия. Автор вместе с матерью долго простаивал возле этих артелей, слушая заунывное пение, выжимавшее слезу. Мать обычно подавала нетрудоспособным «семитку» (2 копейки) или кусок домашнего пирога [Волков, 1945].

#### 4. Звуки чрезвычайных ситуаций

Колокола использовались не только для призыва верующих на молитву. Их звуки были настолько громкими, что они использовались для оповещения населения о возникавших чрезвычайных ситуациях. В средневековой Руси колокола оповещали людей о набегах врагов, о народных волнениях. На рубеже XIX—XX вв. такие опасности уже не грозили — главной чрезвычайной ситуацией являлись пожары. Городская застройка в то время была почти исключительно деревянной, и возгорания случались часто.

Ивановский бытописатель И. А. Волков вспоминал, что пожарами нередко заканчивалось праздничное гуляние, особенно — в летнее пожароопасное время [Волков, 1945]. О беде давал знать звук колокола. В Иваново-Вознесенске, как и во многих других местностях употреблялось выражение «бить сполох». В. И. Даль в своем толковом словаре объясняет термин «сполох» как «всякого рода беспокойство... набат, общий вызов на помощь при опасности, пожаре, набеге врага» [Даль, 1956]. В отличие от размеренного звона при благовесте, набат (сполох) характерен максимально частыми и тревожными ударами. Для набата использовался самый большой и, соответственно, самый громкий и низкий по звуку колокол из висевших на звоннице. Когда в Иваново-Вознесенске в середине XIX в. построили Христорождественскую колокольню, то со старой Крестовоздвиженской на нее были перенесены почти все колокола, оставили на прежнем месте только набатный колокол [Рабочий край, 1921, 12 февраля].

Таким образом Крестовоздвиженская колокольня, стоявшая на центральной Георгиевской площади, фактически превратилась в общегородскую каланчу. Для того чтобы высматривать с нее пожары и бить в колокол, были наняты так называемые набатные сторожа. Сначала они дежурили только в течение пожароопасного сезона, но в 1873 г. городская Дума решила, что они должны находиться на своем посту круглогодично. Первоначально, как говорилось в документах городской управы, на службу нанимали людей за «ничтожную плату». Поэтому сторожами становились люди дурного поведения и склонные к злоупотреблению алкоголем. Они плохо исполняли свои обязанности «по нерадению и пьянству». Но когда плата набатным сторожам была заметно повышена, появилась возможность нанимать людей надежных, которые не могли проглядеть начинавшийся пожар и вовремя оповещали набатным звоном городские пожарные части [ГАИО, ф. 2, оп. 2, д. 97, л. 116].

Для того, чтобы рассмотреть всё звуковое оформление городской службы чрезвычайных ситуаций, остановимся на деятельности ночных караульных.

Большой индустриальный город со значительным населением после интенсивной дневной суety не умолкал и ночью. Ночной шум не ограничивался глухим гулом фабрик, работавших в ночную смену. Почти сразу же после формирования органов городского самоуправления в 1872 г. местная управа озаботилась укреплением пожарной безопасности: наряду с существовавшими ранее фабричными пожарными командами была создана команда городская; также были составлены правила о ночных караулах.

В соответствии с этим нормативным актом у ночных сторожей были две основные обязанности: во-первых, внимательно смотреть, нет ли где дыма или огня, предвещавших возникновение пожара, и, во-вторых, также высматривать «лиц подозрительных с узлами и поклажей», т. е. воров, задерживать пьяных, шумящих в ночное время на улице и нарушающих тишину и спокойствие [там же].

Весь город еще в первой половине 1870-х годов был разделен на караульные участки, на каждом из них местными домохозяевами избирался уличный староста. Обычно это был один из самых зажиточных и уважаемых обывателей, поэтому по ночам дежурил не он, а специально нанятый вкладчину караульный. Был и другой вариант — местные жители дежурили сами, соблюдая порядок очередности. В темное время года, т. е. с 1 сентября по 1 апреля необходимо было держать караул с 6 часов вечера до 7 часов утра. В летний сезон дежурство продолжалось с 9 часов вечера до 6 часов утра. К исполнению обязанностей караульного допускались лица в возрасте от 20 до 60 лет [там же].

Непременным атрибутом караульного была трещотка, которая состояла из нескольких дощечек, нанизанных на веревку или ремешок. При соприкосновении друг с другом они издавали характерный звук, который дал название этому инструменту. Именно звук трещотки караульного составлял звуковой фон ночной жизни города. Сторож постоянно встряхивал трещотку, удостоверяя этим свое присутствие на посту. Кроме того, он был вооружен свистком, которым пользовался только для подачи сигналов тревоги. Сторож, услышав свисток с соседней улицы, был обязан бежать на помощь и подавать свистки другим караульным. В новых обязательных постановлениях «О ночных караулах», принятых Иваново-Вознесенской городской думой 27 октября 1881 г., говорилось, что сторожа должны носить на шапке «номерной знак». О том, как он выглядел, источники умалчивают [Сборник действующих обязательных постановлений... , 1914].

По свидетельству И. А. Волкова, в 1880—1890-х годах трещотку стала постепенно вытеснять колотушка. Она представляла собой короткую деревянную доску, на конце которой за ремешок была прикреплена пуля. При встряхивании колотушки пуля ударяла в доску, звук получался довольно сильным. Волков вспоминал, что при пожаре, сторожа неистово трещали в трещотки, стучали в колотушки, свистели, при этом крича: «Вставайте, спасайтесь, горим!» Они поднимали такой шум, что просыпались все [Волков, 1945].

Уличные сторожа, как было сказано выше, следили не только за пожарной безопасностью, но и за криминальной обстановкой на своем участке. Если они видели людей, ведущих себя подозрительно, то свистками призывали своих товарищей на помощь. О том, что служба ночных сторожей была действенной, свидетельствуют публикации в местной прессе из раздела криминальной хроники. Например, летом 1913 г. сторож, охранявший Большую Троицкую улицу (ныне — ул. К. Маркса), увидел трех людей, которые, оглядываясь, несли какой-то массивный мешок. Он поднял тревогу, засвистел и сделал это не зря. Злоумышленники, бросив поклажу, пустились наутек. В мешке оказался украденный ими огромный медный самовар [Ивановский листок, 1913, 6 июля]. Таким образом, если звук колотушки (или же трещотки) действовал на местных жителей скорее успокаивающе, то свистки вызывали тревогу, порой пробуждая их среди ночи.

## 5. Военные в городе

Напомним еще раз читателям, что власть в Российской империи общалась с населением посредством не только колокола, но и пушки. Но это происходило в Петербурге и некоторых других городах, где стояли значительные по численности военные гарнизоны. Что касается Иваново-Вознесенска, то он был не военным, а промышленным городом. Поэтому среди характерных для него звуков пушечная

пальба отсутствовала, барабанный бой и военные оркестры также развлекали обывателей редко.

В 1870—1880-х годах в городе стояли отдельные части 11-го Псковского пехотного полка. В начале XX в. в Иваново-Вознесенске некоторое время размещался 2-й батальон 184-го Варшавского пехотного полка, штатная численность его составляла 530 человек, реально в 1912 году в городе находились всего 442 нижних чина, а также офицеры. Естественно, что такая довольно значительная масса людей создавала определенный военный звуковой фон. Причем это было не цоканье лошадиных копыт по мостовым, т. к. полк был пехотным. На улицах время от времени слышались звуки команд, пение военного рожка [ГАИО, ф. 2, оп. 1, д. 4864, л. 4, 61—62, 168].

Роты 2-го батальона занимали несколько помещений, в основном — в центре города. Для размещения солдат был отдан в числе других дом купеческой вдовы М. М. Рябчиковой на 1-й Ильинской ул. (ныне — ул. Багаева). В связи с этим во дворе его практически ежедневно проводились учения, раздавались громкие воинские команды, бил барабан. Это очень беспокоило окрестных жителей [там же, л. 168, 170, 189, 195].

Хотя войска размещались в городе, но учебные стрельбы проводились все же за его пределами. К сожалению, нам не удалось выяснить, где находилось стрельбище. В 1912 г. иваново-вознесенцы слышали не только выстрелы из винтовок, но и вероятно впервые — настоящие пулеметные очереди. Чтобы шальная пуля никого не задела, они устраивались в «загородном глубоком овраге». Где он находился — документы городской управы умалчивают, возможно, для сохранения военной тайны [там же, л. 126, 229].

Помимо пехоты в Иваново-Вознесенске стояли также кавалерийские части, которые выполняли полицейские функции, следя за общественным порядком и подчиняясь иваново-вознесенскому полицмейстеру. В городе постоянно находилась как минимум одна сотня казаков, которые жили в специально отведенной им казарме [Ивановский листок, 1913, 12 июля]. Они появились в городе в 1890-х годах в связи с усилением рабочего движения [Экземплярский, 1958]. Документы городской управы свидетельствуют о том, что состав постоянно находившейся в городе сотни донских казаков время от времени подвергался ротации. По данным неопубликованного дневника А. Е. Ноздрина за 1909 г., в городе в это время размещались и астраханские казаки [ГАИО, ф. 2, оп. 2, д. 498, л. 62, 64] (см. также дневник А. Е. Ноздрин, хранящийся в литературном музее Ивановского государственного университета «Писатели текстильного края»).

Проезд кавалерийских частей по улице сопровождался характерной для того времени, а сейчас почти забытой «военной музыкой» — громким цоканьем сотен подкованных копыт по мостовой. Во время социальных катаклизмов в городе слышались и иные звуки, характерные именно для казачьих войск. По свидетельству очевидцев, казаки, разгонявшие 3 июня 1905 г. собрание забастовщиков на окраине города на реке Талке, для устрашения рабочих врзались в их толпу с характерным для них устрашающим гиканьем и свистом [Экземплярский, 1958].

## 6. Звуки промышленности и транспорта

До революции была широко известна поговорка: «Питер будит барабан, Москву — колокол». К этому можно добавить, что жителей Иваново-Вознесенска будили фабричные гудки. Прежде чем обратиться к восприятию фабричных гудков населением, уточним технические детали того, как действует гудок на промышленном предприятии. Он получается при срабатывании пара, находящегося в котлах под высоким давлением. Тон гудка зависит от уровня давления пара и от диаметра

трубки, выводящей его наружу. Запорные устройства позволяли давать длинные и короткие гудки в любых сочетаниях. Подачей их ведал на фабрике старший кочегар, приставленный к паровым котлам. Он нажимал на рычаг по строго выверенным часам, т. к. точное время подачи гудка во многом формировало высокий уровень дисциплины на предприятии. В различных источниках слышавшие эти звуки называют их по-разному — гудками или свистками. Вполне возможно, что последний из этих терминов означал просто гудок высокого тона.

И. А. Волков, будучи сыном рабочего, слышал их ежедневно с раннего детства. Он вспоминает, что это был «дикий, зловещий вой». Он означал, что надо будить крепко спавшего отца, которому надо было отправляться на фабрику [Волков, 1945]. Демонизация фабричных гудков в этих мемуарах объясняется тем, что они настойчиво призывали отца и других рабочих в фабричные цеха, где, как догадывался автор, труд был очень тяжелым, низкооплачиваемым и даже опасным.

Ничего позитивного не сказал о гудках дореволюционных фабрик и такой талантливый иваново-вознесенский поэт, как Д. Н. Семеновский:

В этом городе гари фабричной  
И кирпичного леса труб  
Дни и ночи рукой привычной  
Ткет судьбу свою хмурый труд.  
Здесь иссохшей заботе все снится  
Беспокойное пение гудков.  
В этом царстве чахотки и ситца  
Бьюсь и я за кусок и кров.

[Семеновский, 1989]

В этих строках гудок изображен не столь мрачно, как в автобиографической прозе И. А. Волкова, но его звук все же назван «беспокойным», поэт тесно связывает его с «хмурым трудом», «царством ситца и чахотки». Таким образом, эти звуки воспринимались многими современниками явно негативно. При этом нужно учесть, что процитированные стихи Семеновского созданы все же в 1924 году, а мемуары Волкова также появились после событий 1917 г. Оба они сознательно или бессознательно выполняли жесткий социальный заказ и были просто обязаны изображать повседневную жизнь дореволюционных рабочих только в самых мрачных красках.

Вместе с тем до революции в источниках можно встретить упоминания о гудках, лишенное негативной окраски. Большой интерес представляет публикация некоего газетного репортера, скрывшегося под псевдонимом, состоявшим из одной буквы «Z». В обзоре под названием «Общая картина жизни Русского Манчестера» он сообщал довольно точное расписание фабричных сигналов в Иваново-Вознесенске. В 3 часа ночи подавались призывные свистки на фабриках, и утренняя смена устремлялась к их проходным. В 7 часов утра раздавались новые свистки, которые означали начало работы дневной смены. Затем в полдень подавались сигналы о начале фабричного обеденного перерыва. Через час свистки оповещали об окончании работы утренней смены, навстречу ей спешили рабочие из вечерней смены. Вечером свистки звучали дважды — в 19 часов, когда заканчивала работать дневная смена, и в 22 часа, когда расходилась по дома вечерняя [Северный край, 1900, 3 марта].

В этом очерке фабричные сигналы ни разу не были названы гудками, они именуются только свистками, повествование о них ведется совершенно нейтрально и не окрашено эмоциями. Отсутствие негатива объясняется тем, что гудки (или свистки) были для некоторых современников не такими «дикими и зловещими», как они изображались в цитированных выше литературных источниках. Впрочем, возможно, что для человека, не работавшего на текстильных предприятиях и не испытывавшего тяжесть фабричного труда, гудки воспринимались без негативной окраски.

О том, что в советское время эти дореволюционные сигналы о начале работ порой не получали оценки со знаком минус, свидетельствуют стихи того же Д. Н. Семеновского. Правда, они относятся не к той мрачной индустриальной лирике, пример которой приведен выше, а к жанру веселой фабричной частушки. Эти четверостишия были опубликованы в приложении к газете «Рабочий край» в 1927 г., но, вполне возможно, написаны поэтом до революции:

Все свисточки просвистели  
И Бурьлин заорал,  
Все девчонки идут с мылом,  
А мой милый захворал.

[Рабочий край: литературно-иллюстрированное  
приложение, 1927, февраль]

Здесь звуки гудков уже не кажутся поэту «беспокойными». Он называет их по-другому и даже с уменьшительно-ласкательным суффиксом: «свисточки». Девушку, которая могла исполнять эту частушку, гораздо больше беспокоят не «свисточки», а крик фабриканта и болезнь ее суженого.

Совершенно по-другому стали оцениваться фабричные гудки, звучавшие уже в советскую эпоху, когда они призывали к «созидательному труду» и воспринимались однозначно позитивно. Недаром в одной из культовых советских песен, созданной в 1932 г. для кинофильма «Встречный» (музыка Д. Д. Шостаковича), поэт Борис Корнилов удивлялся: «Кудрявая, что ж ты не рада веселому пенью гудка?»

О промышленном шуме непосредственно на текстильных предприятиях, к нашему удивлению, сохранилось очень мало свидетельств даже в периодической печати и в мемуарах. В связи с этим пришлось обратиться к публицистике того времени. К счастью, известный в 1860—80-х гг. беллетрист и публицист, коренной ивановец по происхождению, Ф. Д. Нефедов оставил краткие, но яркие свидетельства об условиях труда на текстильных предприятиях Иваново-Вознесенска. Он в 1872 г. опубликовал в газете «Русские ведомости» очерки «Наши фабрики и заводы», созданные по результатам посещения фабрик Н. М. Гарелина и Я. П. Гарелина.

По его свидетельству, гул разнообразных фабричных механизмов хорошо различим уже рядом с производственными корпусами: «Глухой шум, который еще издали слышится, по мере нашего приближения становится все явственнее и сильнее...». При входе в прядильный цех эти звуки становились для непривычного человека совершенно нестерпимыми: «Мы внутри помещения и на минуту теряем всякое сознание; оглушительный шум, стук механизмов и непроглядная пыль сразу овладели всем нашим существом и приковали к месту...». По мере знакомства с фабрикой оказывается, что такие условия труда представляются еще не самыми худшими. На том же прядильном предприятии еще более «громким» было трепальное отделение: «Мы отворяем дверь направо и слышим уже не шум и несмолкаемый стук, а какой-то ужасный рев: здесь трепальные машины. Та же пыль и тот же маслянистый запах в воздухе» [Нефедов, 1937].

Со страниц очерков Ф. Д. Нефедова не менее оглушительно, но со своими нюансами, слышится шум и на ткацкой фабрике: «При входе в механические ткацкие мы снова оглушены, но на этот раз каким-то особым шумом, но это уже не стук и рев, какой мы слышали в бумагопрядильной, а невообразимый треск, смешанный с звонким щелканьем челноков...» [Нефедов, 1937]. Звуковой фон на отделочных предприятиях (их в Иваново-Вознесенске было больше всего) по сравнению с прядильными и ткацкими можно назвать даже щадящим. Правда, здесь рабочим приходилось сталкиваться с крайне неприятными запахами и дышать отравленной атмосферой, насыщенной опасными для здоровья испарениями синтетических красок.

В целом следует констатировать, что положение работников легкой промышленности было особенно тяжелым не только из-за низких заработков и продолжительного рабочего дня, но и вследствие запредельных акустических нагрузок на человеческий организм. Совершенно не случайно, что одной из профессиональных болезней текстильщиков, наряду с туберкулезом легких, была частичная глухота. По свидетельству современников, более громкой, чем на текстильных фабриках, была только работа на крупных металлообрабатывающих заводах с их кузнечно-прессовым оборудованием, которого в Иваново-Вознесенске не было [Лапин, 2006].

Наряду с промышленными предприятиями, главным источником шума в урбанистической среде являлся транспорт. Мы оставим в стороне звуки железной дороги, т. к., во-первых, вокзал и сами железнодорожные пути находились не в самом центре города, и, во вторых, интенсивность движения по железной дороге в Иваново-Вознесенске была значительно ниже, чем в соседних городах — Нижнем Новгороде, Ярославле и Владимире, через которые проходили магистральные рельсовые пути страны.

В XIX и в начале XX в. главным видом городского транспорта, как пассажирского, так и грузового, был гужевой. Соответственно, акустическим фоном улиц города было лошадиное ржание и цоканье металлических подков по мостовой. Полиция следила за тем, чтобы городские лошади были обязательно подкованы. Звуки, издаваемые гужевыми экипажами, зависели от погоды и от сезона. Стук копыт в сухую погоду и во время дождя по лужам ощущался современниками по-разному. Зимой цоканье сменялось шорохом полозьев по снегу.

Эти звуки казались современникам заурачными, они не вызывали эмоций (ни положительных, ни отрицательных), поэтому в документальных источниках, периодике, мемуарах о них сохранилось очень мало свидетельств. Исключением являются запечатленные на страницах местных газет свидетельства о катании на санях на Святки и на Масленицу. Это развлечение продолжалось никак не больше недели, но оставляло большое впечатление и служило важной темой для пересудов в Иваново-Вознесенске.

Катание устраивалось на улице Напалковской, которая имела в городе второе название — Широкая и была лучше других приспособлена как такого рода состязаний. Катались на санях, запряженных тройками, в основном богатые люди, причем кучеры, стараясь перегнать друг друга, не жалели ни кнутов, ни вожжей, ни своего горла, понукая лошадей. При этом они громко отгоняли любопытствующих, которые жались к самым домам и оградкам, но не уходили. Сани богатых гонщиков были выстланы коврами, а сбруя лошадей украшена бумажными цветами и лентами. К сбруе прикреплялись серебряные бляхи и бубенцы, которые издавали мелодичный звон, вплетавшийся в мелодию скрипевшего под полозьями снега. Зрелище было не безопасным, в 1903 году во время Масленицы под лошадь попала неосторожная девушка, которую один из лихачей тащил несколько сажень под санями под крики толпы. Получив травмы, она была доставлена в больницу [Владимирская газета, 1903, 15 февраля; Клязьма, 1906, 28 января, 16 февраля; Рабочий край, 1927, 17 апреля].

В этой связи стоит заметить, что в провинциальном городе повседневное уличное движение было не очень интенсивным, но пешеходы проявляли излишнюю беспечность. Они охотно сворачивали с тротуаров на проезжую часть улиц, где их изредка сшибали лихие извозчики. Даже на проезжей Соковской улице, соединявшей железнодорожный вокзал и центр, можно было видеть людей, шедших чуть не посередине улицы. Извозчиками приходилось неоднократно повторять свой традиционный окрик «Берегись!», чтобы пешеходы покинули проезжую часть улицы. Причем некоторые из последних выражали недовольство, отвечая: «Что ты прешь!? Не видишь, что идут!» [Старый владимирец, 1911, 2 февраля]. Есть мнение

о том, что окрик «Брысь!», который сейчас адресуется почти исключительно кошкам, представляет собой сокращенный вариант возгласа извозчика «Берегись!»

В самом конце XIX века в провинции появились первые велосипеды, с каждым годом они обретали все большую популярность. В начале XX века велосипед, иногда не один, был почти в каждой семье со средним достатком. В связи с этим встала проблема регламентации движения этого вида транспорта по улицам города. Традиционным инструментом такого регулирования становились уже упоминавшиеся выше обязательные постановления. Как это ни странно выглядит, но правила движения для велосипедистов в Иваново-Вознесенске были сформулированы в постановлении «О ломовом извозном промысле» от 2 декабря 1908 г. В нем говорилось, что на двухколесном коне можно ездить только по мостовой, а никак не по тротуарам. Каждый велосипед должен быть снабжен звонком. При обгоне кого-либо надо было обязательно подать сигнал, хотя там же было сказано, что «злоупотребление звонком воспрещается». Детально регламентировались отношения двух субъектов уличного движения — лошади и велосипеда, причем преимущество отдавалось животному. Если лошадь пугалась звонка или самого велосипеда, то велосипедист должен был сойти с велосипеда и «по возможности скрыть его от лошади» [Сборник действующих обязательных постановлений... , 1914]. Несмотря на эту заботу о животных, велосипедные звонки стали в начале XX в. одним из самых распространенных звуков, слышавшихся на центральных улицах города.

Автомобили в то время только входили в повседневную урбанистическую жизнь. К началу Первой мировой войны имевшиеся в Иваново-Вознесенске авто можно было пересчитать по пальцам. Тем не менее правилам движения для них все же нашлось место в только что упомянутом обязательном постановлении 1908 г. Скорость механических экипажей не должна была превышать 10 верст в час для грузового и 15 верст в час — для легкового авто. Каждый автомобиль должен был иметь гудок. В то время клаксон представлял собой рожок с прикрепленной к нему резиновой грушей, на нее нужно было нажать для подачи сигнала. В соответствующих статьях этого нормативного акта опять же регламентировались непростые «отношения» мотора и лошади. Если встреченная по дороге лошадь пугалась, то автомобилист должен был притормозить, а если животное оказывалось особенно нервным — то полностью остановиться [там же].

Нельзя не отметить того, что, в отличие от Петербурга, Москвы и других особенно крупных городов империи, транспортные шумы в Иваново-Вознесенске были не очень интенсивным и разнообразными. Движение «лошадиных такси», частных экипажей и ломовых извозчиков было здесь не столь оживленным. Кроме того, здесь не было слышно колокольчиков конки, резких трамвайных звонков и скрежета трамвайных колес на крутых поворотах рельсов, таких видов транспорта дореволюционный Иваново-Вознесенск не знал.

## 7. Многоголосый городской досуг

Досуговое пространство провинциального города в рассматриваемый период было не только широким, но и разнообразным. Свободного времени у фабричных рабочих и служащих было немного, но они по возможности компенсировали это тем, что старались провести немногие свободные от работы часы, как им казалось, «максимально продуктивно», в том числе — шумно.

Одним из источников шума, связанного с проведением досуга, являлась упомянутая выше Крестовоздвиженская ярмарка. Функционировала она недолго — не более двух недель во второй половине сентября. Корреспондент ярославской газеты «Северный край», побывавший на этой ярмарке в 1900 г., отмечал, что уже при приближении к ней за несколько кварталов слышался нарастающий «хаос звуков»

[Северный край, 1900, 23 сентября]. В связи с этим не случайно, что ярмарку еще в конце XIX века вывели с центральной торговой площади на западную окраину города.

При входе на ее территорию какофония звуков усиливалась, в ней не были отчетливо слышны отдельные музыкальные мелодии, источниками которых являлись многочисленные балаганы. Каждый из них считал своим долгом выставить какой-либо «несчастный оркестр, состоящий хотя бы из нескольких человек». Кроме того, балаганы соревновались друг с другом своими хорами. Местный журнал «Иваново-Вознесенская жизнь» сообщал, наверное, на правах рекламы о том, что в наиболее известном ярмарочном «театре» Артемова выступали три хора с претензиями на этнографический характер — малороссийский, цыганский и лапотный [Иваново-Вознесенская жизнь, 1911, 18 сентября]. Последнее означало, что его хористы были наряжены лапотными крестьянами «а ля рюс».

Неотъемлемой частью «балаганной субкультуры» были профессиональные зазывалы. На галерее любого балагана обязательно плясал, пел или просто что-то выкрикивал так называемый ярмарочный дед, который в этих заведениях являлся не менее обязательным, чем Петрушка в кукольном театре. Кроме ярмарочного деду, непосредственно у входа стоял хозяин или же его помощник-зазывала, который также сообщал потенциальным посетителям информацию о том, что им предстояло увидеть. Корреспондент владимирской губернской газеты дословно воспроизвел речь, которую он услышал от одного из таких импровизированных «шпрыхсталмейстеров» на иваново-вознесенской ярмарке: «Пожалуйста, пожалуйста! Сейчас начнется большое, дневное, торжественное, парадное, праздничное представление в двух отделениях с интересной пантомимой. Пожалуйста, господа! Третий звонок! Входите, входите, занимайте места, времени не теряйте, представление будет продолжаться более часа. За маленькую плату получите огромное удовольствие!» [Старый владимирец, 1910, 19 сентября].

Что касается музыки, то она звучала, разумеется, не только в ярмарочных балаганах. Публика в Иваново-Вознесенске живую музыку любила, но слышала ее довольно редко, т. к. профессиональных музыкантов, тем более — организованных в постоянные музыкальные коллективы, здесь было мало. Упомянутые «оркестры» в ярмарочных балаганах настоящими музыкальными коллективами вряд ли можно назвать. Остановимся теперь на серьезных оркестрах, которые были известны в публичном пространстве Иваново-Вознесенска.

Сведения о наличии таких постоянных музыкальных коллективов в конце XIX в. очень скудны. Есть данные о том, что в 1880-х годах был свой «бальный оркестр» в Общественном собрании [ГАИО, ф. 4, оп. 1, д. 40, л. 3]. Последнее представляло собой полузакрытый элитарный клуб, объединявший в основном крупных текстильных промышленников, поэтому оркестр его не выступал для широкой публики. Название «бального» свидетельствовало о том, что он был не предназначен для игры на улице. Нет сведений о том, каким был этот оркестр — струнным, духовым или смешанным.

В начале XX в. в городе было уже несколько оркестров, большинство из них — духовые. Любителями музыки были текстильные фабриканты М. Н. Гарелин и А. Н. Новиков. Они организовали в конце 1890-х гг. на своих фабриках духовые оркестры, купили для них инструменты, платили жалованье музыкантам, которые фактически являлись профессионалами своего дела. Новиков организовал на своей фабрике также оркестр балалаечников [Владимирская газета, 1903, 7 мая].

В 1900 г. возник оркестр местного музыкального кружка, но эта общественная организация активно работала сравнительно недолго. Через десять лет в городе образовалось местное отделение Императорского Русского музыкального общества, в котором также сформировался свой оркестр. Эти два коллектива сложно было назвать симфоническими оркестрами в полном смысле этого слова, но в них были музыканты-любители, владевшие как духовыми, так и струнными (скрипки,

альты, виолончели) инструментами [Северный край, 1901, 10 ноября; Старый владимирец, 1910, 23 декабря].

Фабричные духовые оркестры, разумеется, выступали на своих предприятиях для рабочих и служащих. Кроме того, их охотно приглашали на различные мероприятия общественные организации и просто состоятельные люди. Так, на катке Иваново-Вознесенского общества охоты на протяжении нескольких лет регулярно играл тот или иной фабричный оркестр. Их выступления были особенно необходимы, когда устраивались состязания по фигурному катанию. Живая музыка привлекала на каток много публики, сами музыканты при этом имели возможность заработать [Клязьма, 1906, 29 января; Ивановский листок, 1910, 3 января; Бесплатная Иваново-Вознесенская газета объявлений, 1911, 9 января]. Фабричные оркестры играли также на выставке редкостей и древностей, устроенной Д. Г. Бурлыным в 1903 г., в народном театре В. В. Демидова во время антрактов и др. [Владимирская газета, 1903, 7 мая, 5 июня].

Состоявшие из интеллигентов-любителей оркестры музыкального кружка или Императорского музыкального общества, разумеется, не соглашались играть на катке. Однако они откликались на просьбы, поступавшие от местных крупных фабрикантов. Например, А. И. и М. А. Гарелины пригласили этих музыкантов расширить музыкальный кругозор рабочих их фабрики. Поэтому оркестр музыкального кружка в 1900 и 1901 гг. неоднократно выступал во время публичных народных чтений на фабрике Товарищества И. Гарелина [Северный край, 1901, 10 ноября].

В заключении этого небольшого раздела, посвященного живой музыке, нельзя не упомянуть о своеобразном феномене, возникшем независимо от фабрикантов и интеллигенции непосредственно в рабочей среде. В конце 1890-х гг. в Рылихе, рабочем пригороде Иваново-Вознесенска, рабочие братья Почерниковы организовали «кружок любителей музыки». В отличие от упомянутого выше интеллигентского кружка, у них не было ни утвержденного властями устава, ни денег. Не имея возможности купить обычные инструменты, они сделали их сами, изготовив из проклеенной бумаги и расчесок и добавив в этот ансамбль различные свистульки. Этот оркестр, как вспоминают современники, играл неплохо и собирал немало слушателей [ГАИО, ф. 420, оп. 1, д. 7, л. 121].

В 1890-х годах в повседневную досугово-развлекательную практику вошли технические новинки, которые одна за другой приносили из Западной Европы и российских столиц. Как раз в это десятилетие произошло первое знакомство иваново-вознесенцев с фонографом или, как тогда его называли, с говорящей машинкой. Его привез на Крестовоздвиженскую ярмарку какой-то гастролер-австриец. Публика толпами шла к нему балаган для того, чтобы услышать доселе неслыханное.

На столе, покрытом цветной скатертью, вращался черный цилиндр, испещренный царапинами. По нему ползла каретка, а от нее в разные стороны расходились резиновые трубки с наконечниками. Вокруг стола садились на стулья посетители, которые через трубки слушали воспроизводимые машиной звуки. Это была не музыка, а акустический номер под названием «Кузнецы в лесу». Были слышны человеческие голоса, пение птиц, лай собак, преследовавших дичь, а также ритмичный стук молотков по наковальне. Одни смотрели на машинку с удивлением, другие — с восторгом, третьи — с испугом. Посетители заглядывали под стол, и не найдя там ничего, снова слушали [там же, л. 110].

Фонограф был сменен в 1900-х годах гораздо более громким грамофоном. Они были более доступными: любой трактирщик или владелец пивной лавки мог купить этот не очень сложный и не очень дорогой аппарат, привлекавший в его заведение больше публики. Дополнительной приманкой служило то, что прослушивание записей было бесплатным приложением к еде и напиткам, подававшимся здесь. В 1906 г. Ивановская городская дума приняла обязательное постановление

«О внутреннем устройстве пивных лавок с распивочной продажей и о соблюдении в них благочиния и благоустройства». Здесь не разрешалась игра на принесенных с собой музыкальных инструментах (имелись в виду гармоники), но допускалось «механическое исполнение музыкальных пьес», т. е. через граммофон [Сборник действующих обязательных постановлений..., 1914].

Репертуар граммофона чаще всего определялся вкусами самого хозяина, который закупал грампластинки в музыкальных магазинах в Иваново-Вознесенске или же в столицах, где выбор был гораздо разнообразнее. Разумеется, посетители слушали и Федора Шаляпина с его знаменитой «Блохой», и звезд эстрады Вяльцеву и Плевицкую. Однако основу граммофонного репертуара составляли низкопробные с точки зрения эстетики записи народных или псевдонародных куплетов. Газета «Старый владимирец» сообщала, что из труб граммофонов во многих заведениях можно было услышать, например, такие образцы «попсы» серебряного века:

Ты напрасно, Ванька, ходишь,  
Понапрасну ноги бьешь,  
Ничего ты не получишь,  
Дураком домой придешь.

[Старый владимирец, 1911, 16 марта]

В теплое время года окна трактиров и пивных широко открывались, таким образом песни из граммофона могли слушать не только клиенты заведения, но и вся улица. Людям, обитавшим по соседству с такими заведениями, такой шумовой фон, присутствовавший с утра до вечера, очень мешал. Постепенно среди населения эйфория по поводу новинок техники сменилась раздражением, потому что общий звуковой фон города и так был насыщен прочими шумами, исходившими от транспорта, бродячих торговцев и т. п. Это недовольство отразилось и на страницах местной прессы. Тот же «Старый владимирец» в 1911 г. называл музыку, лившуюся из граммофонов, «суррогатом искусства» и замечал, что они «режут, как звери в клетках» [Ивановский листок, 1910, 2 июля; Старый владимирец, 1911, 28 сентября]. Местная ивановская газета также отмечала, что граммофоны начинают надоедать горожанам. В редакцию «Ивановского листка» приходили жаловаться жители главной торговой улицы «русского Манчестера» — Георгиевской, на которой стояло много трактиров и пивных [Ивановский листок, 1909, 20 августа].

## 8. Результаты исследования

Подводя итог, отметим, что восприятие звука, как, впрочем, и цвета, запаха, вкуса, очень индивидуально. Это было наглядно видно, а скорее — отчетливо слышно, именно в индустриальном городе, тем более, в таком крупном как Иваново-Вознесенск. Промышленный шум для значительной части населения здесь представлялся чрезмерным, особенно для тех, кто работал на текстильных фабриках и слышал их специфические звуки изнутри. В конце XIX — начале XX в. большинство занятых на этих предприятиях являлись рабочими лишь в первом поколении, приехавшими в город из деревень, расположенных в соседних уездах. Россия была страной аграрной, и для недавних выходцев из сельской местности запредельный шум на фабриках был совершенно непривычен, первоначально он даже вызывал страх. Только необходимость заработка удерживала вчерашних крестьян на предприятиях. У потомственных же и давно работавших текстильщиков постепенно появлялась даже некая привычка к такому шуму. Вместе с тем как недавние, так и потомственные работники, в любом случае предпочли бы звук деревенского пасушеского рожка фабричному гудку или громкому стуку ткацких станков.

Что касается звукового оформления улиц в Иваново-Вознесенске, то и здесь уровень шума был достаточно высоким по сравнению с другими городами. В принципе, он соответствовал уровню среднестатистического губернского города, хотя «русский Манчестер» был даже не уездным, а безуездным, заштатным городом. В нестройный ансамбль его уличных звуков вплетались выкрики извозчиков и разносчиков, топот довольно многочисленных легковых и ломовых лошадей, стук экипажей по мостовой. Со временем к этому добавились звонки велосипедов и изредка — автомобильные клаксоны. На рубеже XIX—XX вв. в досуговом шуме к звукам гармошек добавился нестройный хор граммофонов, которые одних развлекали, а других раздражали.

Вместе с тем, некоторые звуки в Иваново-Вознесенске по определению отсутствовали. Река Уводь, на которой стоял город, была очень небольшой, поэтому гудки пароходов и особый шум, характерный для пристаней, здесь не были слышны. До революции город так и не обзавелся такими источниками специфических транспортных шумов как конка и трамвай, звуки которых в это время уже раздавались не только в столицах, но и в таких соседних «русским Манчестером» губернских городах как Нижний Новгород и Ярославль. Редкими здесь были и звуки в стиле «military», так как своего постоянного гарнизона в городе не было.

В заключение отметим, что человек ориентируется в окружающем пространстве все же преимущественно с помощью зрения. Вместе с тем, как показало наше небольшое ретроспективное исследование, касающееся событий более чем столетней давности, звуки в то время также играли очень важную роль в том, как человек общался с другими индивидуумами, как он распознавал явления, которые представлялись ему значимыми, привлекали интерес или же обозначали потенциальную опасность.

#### *Библиографический список*

- Владимирец.  
Владимирская газета.  
*Волков И.* В старом Иваново. Иваново: Ивгиз, 1945. 96 с.  
ГАИО (Государственный архив Ивановской области).  
*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка. М.: Гос. изд-во иностр. и нац. слов., 1956. Т. 4. 684 с.  
Дм. Семеновский и поэты его круга. Л.: Сов. писатель, 1989. 432 с.  
Ивановский листок.  
Иваново-Вознесенская жизнь.  
Клязьма.  
*Латин В. В.* Петербург: запахи и звуки. СПб.: Европ. дом, 2006. 282 с.  
*Нефедов Ф. Д.* Повести и рассказы. М.; Иваново: Гос. изд-во Иван. обл., 1937. Т. 1. 288 с.  
Рабочий край.  
Рабочий край: литературно-иллюстрированное приложение.  
Сборник действующих обязательных постановлений Иваново-Вознесенской городской думы, изданных до 1914 г. Иваново-Вознесенск, 1914. 86 с.  
Северный край.  
Старый владимирец.  
*Экземплярский П. М.* История города Иваново. Иваново: Иван. кн. изд-во, 1958. Ч. 1. 396 с.

*References*

- Dal' V. I. (1956) *Tolkovyj slovar' zhivogo velikorusskogo yazyka* [The dictionary of the living Great Russian language], vol. 4, Moscow: Gosudarstvennoe izdatel'stvo inostrannyh i nacional'nyh slovarej.
- Dm. *Semenovskij i poety ego kruga* (1989) [Semenovsky Dm. and the poets of his circle], Leningrad: Sovetskij pisatel'.
- Ekzempljarskij, P. M. (1958) *Istoriya goroda Ivanovo* [The history of the city of Ivanovo], vol. 1, Ivanovo: Ivanovskoe knizhnoe izdatel'stvo.
- Lapin, V. V. (2006) *Peterburg: Zapahi i zvuki* [Petersburg: Smells and sounds], St. Petersburg: Evropejskij dom.
- Nefedov, F. D. (1937) *Povesti i rasskazy* [Novellas and short stories], vol. 1, Moscow, Ivanovo: Gosudarstvennoe izdatel'stvo Ivanovskoj oblasti.
- Sbornik dejstvuyushchih obyazatel'nyh postanovlenij Ivanovo-Voznesenskoj gorodskoj dumy, izdannyh do 1914 g.* (1914) [A collection of existing mandatory decrees of the Ivanovo-Voznesensk City Council, issued before 1914], Ivanovo-Voznesensk.
- Volkov, I. (1945) *V starom Ivanove* [In old Ivanovo], Ivanovo: Ivgiz.

УДК 070:654.19

**«КЛУБ ЗНАМЕНИТЫХ КАПИТАНОВ»:  
ПУТЕШЕСТВИЯ ПО СОВЕТСКИМ РАДИОВОЛНАМ**

**А. К. Евдокимова**

Свободный университет Берлина,  
Берлин, Германия, alexandraevdokimova9@gmail.com

Статья посвящена исследованию популярной в СССР детской радиопередачи «Клуб знаменитых капитанов» (1945—1982) в контексте истории медиа и истории детства. Анализируются этапы развития передачи, особенности формата и созданного вокруг передачи коммуникационного пространства. Анализ передачи и ее рецепции позволяет сделать вывод об ее органичности в общем культурном ландшафте на момент создания и одновременно об ее альтернативности. «Клуб знаменитых капитанов» через оптику приключений предлагал слушателям пространство для поиска связей не только с советским, но и с общечеловеческим опытом, а также для проработки собственного опыта и активного задействования творческого воображения. Вслед за капитанами слушатели придумывали воображаемые путешествия, творчески перерабатывали и додумывали образы героев и самого «Клуба». На примере детских писем в передачу предпринята попытка показать особенности письма в радиопередачу как индивидуальной и индивидуализирующей практики, а также взаимодействие личного и общественного в пространстве детского письма.

**Ключевые слова:** советское радио, советские медиа, детство в СССР, «Клуб знаменитых капитанов».

**“THE CLUB OF THE FAMOUS CAPTAINS”:  
TRAVELLING ON THE SOVIET RADIO WAVES**

**A. K. Evdokimova**

Free University of Berlin, Berlin, Germany,  
alexandraevdokimova9@gmail.com

In the post-war era children were a significant part of the Soviet radio audience. One of the popular radio programmes for children, broadcasted from 1945 to 1952 and later from 1966 until 1982, was “Klub znamenitykh kapitanov” (The Club of the Famous Captains). The aim of this study is to analyse this programme in the context of media history and the history of childhood in the USSR. The article analyses the stages of the programme’s development, the specificity of the format and the communication space created around the programme. On one hand “Klub znamenitykh kapitanov” fitted within the general post-war cultural landscape. On the other hand, “Klub znamenitykh kapitanov” offered its listeners a space for finding links not only with the Soviet, but also with universal experience, using the adventures and travelling as thematic frame. Following the captains, the listeners actively engaged into creation of imaginary journeys, creatively revised and reinvented the images of the characters and the club itself, and finally reported it to the captains in the letters. The paper reveals that communication through letter-writing

---

© Евдокимова А. К., 2021

**Ссылка для цитирования:** Евдокимова А. К. «Клуб знаменитых капитанов»: путешествия по советским радиоволнам // Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 2. С. 21—40.

**Citation Link:** Evdokimova, A. K. (2021) “Klub znamenitykh kapitanov”: puteshestviya po sovetским radiovolnam [“The Club of the Famous Captains”: travelling on the Soviet radio waves], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 21—40.

to the radio fostered children's agency, and the letters themselves were a space in which private and public spheres interacted and competed. Lastly, the paper highlights that children's letters represent an essential historical source for studying history of childhood and emotions in the Soviet Union bringing up possible future areas of research.

**Key words:** Soviet radio, Soviet media, Soviet childhood, "Klub znamenitykh kapitanov".

### **Звук и детство в СССР**

Личные и коллективные практики, сконцентрированные вокруг звука, — исполнение детских, пионерских, строевых и походных песен, прослушивание радиопередач, сказок и музыки на пластинках — в определенной степени были частью детской повседневности в СССР [Майофис, 2018; Руденко, 2013; Сомов, 2015; Chakars, 2015; Kelly, 2007: 479—480; Lovell, 2015: 181—186]. Важное место звуки занимают также в воспоминаниях о детстве в СССР и процессах реактуализации советской культуры [Журкова, 2020; Фокин, 2016; Lovell, 2015: 4—8].

Эта статья посвящена исследованию популярной в СССР детской радиопередачи «Клуб знаменитых капитанов» (1945—1982) в контексте истории медиа и истории детства. В статье анализируются этапы развития передачи, особенности формата и созданного вокруг нее коммуникационного пространства. Отдельное внимание уделяется письмам слушателей, особенностям этой формы коммуникации между аудиторией и радио, а также взаимодействию личного и общественного<sup>1</sup> в пространстве детского письма<sup>2</sup>. В духе контекстуального подхода дискурс-анализа письма слушателей предлагается рассмотреть в пространстве значений, созданных автором, адресатом, обществом и культурой, в которой они коммуницируют [Сарна, 2021; Phillips, Hardy, 2012: 11—14].

На процесс создания и развития радиопередачи «Клуб знаменитых капитанов» я предлагаю взглянуть преимущественно с позиции ее создателей и слушателей, выходя за рамки анализа медиакommunikации в СССР как одностороннего процесса «сверху». Данное исследование также должно продолжить традицию детских исследований (children's studies), одной из задач которых является показать роль (агентность) детей как активных и самостоятельных участников общественных процессов [Lentzer, 2000: 183]. С этой целью я позволяю себе останавливаться на индивидуальных высказываниях детей. Исследование передачи в предложенной парадигме должно способствовать расширению представлений как о медиа, так и о детях и детстве в СССР<sup>3</sup>.

### **«Клуб знаменитых капитанов» в историческом и культурном контексте**

Детское радиовещание в СССР, зародившееся в середине 1920-х гг., к 1940-м гг. включало в себя агитационно-политические, воспитательные, музыкальные и научно-познавательные программы, чтение литературных произведений, разучивание песен, а также радиоспектакли [Chakars, 2015; Lovell, 2015: 181—186; Kelly, 2007: 479—481] (рис. 1). В 1930-х гг. советское радио оказалось прочно связано с литературой, и именно написанное слово являлось важным эстетическим ориентиром для создававших радио [Lovell, 2015: 89—90]. Одновременно в своих методах

<sup>1</sup> Проблема взаимодействия личной и публичной сфер в СССР затрагивалась многими исследователями, в частности, применительно к медиа (см., напр.: [Юрчак, 2014; Roth-Еу, Zakharova, 2015; Bönker, 2013; Siegelbaum, 2006; Lovell, 2015, 2017]). Вопрос о взаимодействии частного и публичного в письмах поднимает Ш. Фитцпатрик, исследуя «письма во власть» 1930-х годов (см.: [Fitzpatrick, 1996: 79—80]).

<sup>2</sup> Подробно о специфике «детского» текста в контексте истории детства в России см.: [Сальникова, 2007: 65—86].

<sup>3</sup> Я стараюсь избегать выражений «советское детство» и «советские дети», чтобы не подчинять все разнообразие детского опыта общему принципу.

радиовещание ориентировалось не только на слово как таковое, но и на звук — голосовые приемы, актерское мастерство, музыку и шумы, позволявшие управлять фантазией слушателей [Шерель, 2004: 84; Гаар, 2010: 166; Lovell, 2015: 181—182].



Рис. 1. Слушайте по радио<sup>4</sup>

Именно детское радиовещание с начала 1940-х гг. стало площадкой для экспериментов и творческого поиска: в детской радиоредакции было объявлено о поисках новых, более интерактивных и занимательных форм преподнесения информации детям [Lovell, 2015: 181—182]<sup>5</sup>. Передача «Клуб знаменитых капитанов» впервые прозвучала на Всесоюзном радио 31 декабря 1945 года и предлагала новый для советского радио необычный формат для преподнесения информации слушателям. Передача была рассчитана на слушателей младшего и среднего школьного возраста, однако, как показывают письма, круг слушателей передачи отнюдь не ограничивался детьми. Передача выходила в эфир до 1982 года с длительным перерывом в вещании с 1953 по 1966 г. Ее можно назвать одновременно и научно-познавательной передачей, и радиоспектаклем. Передачу создавали сценарист, киносценарист и комедиограф К. Б. Минц<sup>6</sup>, в 1920-х гг. входивший в группу ОБЭРИУ, и киносценарист и сценарист В. М. Крепс (рис. 2). Авторы жили в писательских домах Литфонда в Москве, и, взяв пишущую машинку, К. Минц обычно несколько раз в неделю отправлялся к В. Крепсу домой для работы над сценарием<sup>7</sup>. На волнах «Клуба» оживали и путешествовали известные литературные герои, мореплаватели и путешественники капитан Немо, Робинзон Крузо, Тартарен из Тараскона, барон Мюнхгаузен, Лемюэль Гулливер, капитан Григорьев, Артур Грэй и другие. Сюжет передачи был построен следующим образом: капитаны встречались ночью в московской библиотеке после того, как библиотекарь Мария Петровна и ее помощница Катюша — единственные постоянные женские персонажи в передаче —

<sup>4</sup> Пионерская правда. 1947. 1 июля. С. 4.

<sup>5</sup> Первопроходцем и главным энтузиастом в области детского радиовещания и радиотеатра для детей была режиссёр Р. М. Иоффе, сформулировавшая принцип «Слушая — видеть» (см.: Иоффе Р. М. Слушая — видеть // Советское радио и телевидение. 1962. № 7. С. 19—22).

<sup>6</sup> Климентий Минц — мой прадед. Он ушел из жизни за год до моего рождения. Я благодарю моих близких за ценные комментарии в ходе работы над статьей.

<sup>7</sup> Вследствие регулярного личного общения авторы не вели переписку друг с другом, по которой можно было бы подробно воссоздать процесс работы над сценариями (см. Волобаева Т. Секрет долголетия // Советское радио и телевидение. 1967. № 3. С. 14—17).

закрывали библиотеку. Они заседали в кают-компании, делились историями о приключениях, путешествовали, а после, к утру, возвращались на страницы книг<sup>8</sup>.



Рис. 2. Слева направо: Авторы сценария К. Б. Минц и В. М. Крепс, актер О. П. Табаков в роли капитана Сорви-голова на записи передачи<sup>9</sup>

Выбор авторов в пользу героев произведений мировой литературы, морской и приключенческой тематики был созвучен как с тенденциями сталинской культурной политики, так и с интересами самих детей. В 1930-х гг. СССР активно предпринимал попытки позиционировать себя внутри мировой культурной традиции [Кларк, 2018: 212]. Сталинская культура конца 1930-х гг. обогатилась темой опасных приключений и путешествий, и именно приключенческий роман об исследованиях и подвигах, совершенных в природных условиях, занял в ней центральное положение [там же: 415]. Приключенческая литература занимала одно из ведущих мест и в кругу детского чтения, а опросы читателей московских детских библиотек конца 1920-х гг. показали, что детей в этом жанре особенно привлекали необычная обстановка, атмосфера тайны, дружественные отношения, а также героические подвиги [Добренко, 1997: 71—72]. Все эти элементы присутствовали и в «Клубе знаменитых капитанов».

В послевоенное десятилетие по радио можно было услышать и такие схожие с «Клубом» по тематике передачи, как «Радиоклуб юных географов», «Радиоприложение к географическому журналу», «Путешествие по родной стране» [Lovell, 2015: 184—185]. Практика воображаемых путешествий по картам в сталинскую эпоху использовалась для структурирования политического воображения, в то же время такие путешествия обладали компенсаторным свойством, давая путешественнику полную свободу перемещения и воображения [Орлова, 2008, 2009]. В послевоенное время активно издавались приключенческие произведения, героями которых являлись капитаны «Клуба», и всевозможная детская «морская» литература, например «Морские рассказы» К. Станюковича, «Морские истории» Б. Житкова, роман В. Каверина «Два капитана». В 1945 г. был также экранизирован роман Ж. Верна «Пятнадцатилетний капитан», а на шестом заседании «Клуба знаменитых капитанов» в 1946 году в «Клуб» по просьбам слушателей был принят главный

<sup>8</sup> Наиболее детально сюжеты передачи и отдельные выпуски рассмотрены А. А. Шиляевой в магистерской диссертации ««Клуб знаменитых капитанов» как форма научного просвещения на радио (1945—1982 гг.)», защищённой на факультете журналистики СПбГУ в 2020 году. Более подробных исследований «Клуба» мне найти не удалось.

<sup>9</sup> Клуб знаменитых капитанов / фоторепортаж Вл. Перельмана // Советское радио и телевидение. 1969. № 2. С. 28.

герой этого романа Дик Сэнд, с которым дети предположительно в силу возраста могли идентифицировать себя.

Несмотря на популярность, в 1953 году передача исчезла из эфира. Фрагменты старых выпусков начали повторять лишь в 1966 году, а с 1968 года капитаны вновь стали регулярно звучать по радио. Вот что пишет Т. Волобаева (вероятно, сотрудник радиоредакции), в 1966 году в журнале «Советское радио и телевидение» о причинах закрытия «Клуба»: «Устарели. Сами капитаны устарели». Помилуйте! Да разве могут устареть Робинзон Крузо и Мюнхгаузен, Немо и Гулливер? Устареть для нового, еще не знакомого с ними поколения? <...> Почему нельзя вложить в интересную форму, уже утвердившую себя форму современное содержание, принять в “Клуб” новых членов, знаменитых капитанов двадцатого века?»<sup>10</sup>. Необходимость возрождения «Клуба» автор статьи объясняет тем, что в послевоенное время передача заставляла ребят чувствовать себя «отважными первооткрывателями... распахивала перед ними мир, окутанный романтикой подвигов и приключений»<sup>11</sup>.

Обвинение в «устарелости», несовременности «Клуба знаменитых капитанов» органично вписывается в контекст позднесталинской борьбы с космополитизмом, «иностраницей» и «враждебным влиянием». Познавательный характер передачи и преподнесение знаний в занимательной форме в целом соответствовали заданному официальной культурной политикой курсу на формирование разносторонней личности [Kelly, Sheperd, 1998: 9—10; Lovell, 2015: 206], однако сами капитаны оказались «неправильными» примерами для детей и были разоблачены как «космополиты». В письме от 4 июля 1966 г. в редакцию «Клуба» Майлен Константиновский, автор детской радиопередачи «КОАПП» (1964), благодарит авторов за возрождение передачи и вольно цитирует разгромную статью о «Клубе», напечатанную в «Литературной газете» в конце 1940-х гг.: «“Это человеконенавистник капитан Немо, недисциплинированный, бесшабашный Дик Сэнд, глупый, бессовестный враль Мюнхгаузен”. Избежал хулы, естественно, только Саня Григорьев»<sup>12</sup>. Большое внимание капитанов к истории отечественных путешественников, экспедиций и достижений, которое должно было способствовать формированию у слушателей положительного образа родины, а также упоминание капитанами США в негативном свете не спасли передачу от закрытия. До 1953 года капитаны в основном путешествовали в прошлом (50, 100, 200 лет назад) и практически не говорили о современных радиопередаче исторических событиях. Такой прием сценаристов можно интерпретировать как намеренную попытку ухода от действительности в пользу воображения и фантазии. Несмотря на то что приключения капитанов содержали элементы патриотического, романтического и героического, они не соответствовали главному принципу соцреализма, заключавшемуся в правдивом изображении действительности в ее революционном развитии. Таким образом, можно говорить об органичности передачи в контексте позднесталинской культуры и одновременно об ее альтернативности.

После исключения из эфира «Клуб знаменитых капитанов», однако, не прекратил своего существования и обрел новые художественные формы: по мотивам передачи в московском театре им. М. Н. Ермоловой была поставлена пьеса «Тайна покинутого корабля», которая шла вплоть до 1980-х гг., проведены встречи, написаны книги и выпущены пластинки с песнями<sup>13</sup>. Открытка издательства Изогиз 1956 года стала первым получившим распространение печатным изображением капитанов

<sup>10</sup> Волобаева Т. Указ. соч. С. 17.

<sup>11</sup> Там же. С. 16.

<sup>12</sup> РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства). Ф. 2889. Оп. 1. Д. 234. Л. 1. (Письма радиослушателей в редакцию радиовещания для детей и юношества с откликами на радиопередачу «Клуб знаменитых капитанов»). Во всех цитируемых письмах орфография и пунктуация авторов сохранены.

<sup>13</sup> Книжки были выпущены в 1963, 1964, 1973, 1974, 1977, 1980 и 1989 гг., а первая пластинка с песнями из передачи — в 1955 году.



Рис. 3 «Добро пожаловать». Открытка с изображением героев «Клуба знаменитых капитанов». Художник Я. Фридман. Изогиз, 1956. Тираж 500 тыс. экз.

(рис. 3). На ней мальчик-пионер протягивает руку стоящему по центру капитану Татаринovu, герою романа Вениамина Каверина «Два капитана» (единственному до прекращения вещания герою русскоязычного произведения)<sup>14</sup>. В книгах по мотивам

передачи 1970-х гг. мы находим многочисленные оригинальные иллюстрации, более ярко отражающие индивидуальность капитанов (рис. 4).

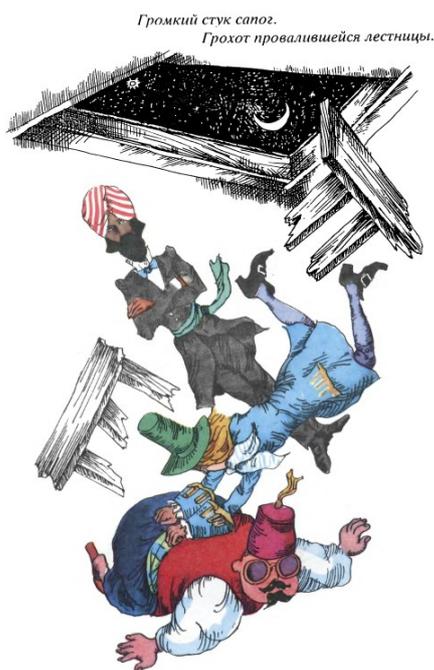


Рис. 4. Сверху вниз: Капитан Немо, Дик Сэнд и Тартарен падают с трапа. Художник С. Юкин<sup>17</sup>

В попытках обновления «Клуба» в 1961—1962 гг. К. Минц и В. Крепс создали сценарий научно-популярного фильма «Новые приключения знаменитых капитанов». Литературный сценарий для фильма был создан в трех версиях: в первой версии капитаны плывут в Братск через «Братское море», перечисляют названия ГЭС, рассказывают о затопленных городах, при этом в описании приключений капитанов есть отсылки к истории норвежского путешественника Тура Хейердала и других мировых путешественников<sup>15</sup>. Во второй и третьей версиях сценария пионеры вместе с учителем географии во время похода в Подмоскowie находят сундук со старинной картой. К изучению находки присоединяются капитаны, внезапно они перемещаются в Аккру, столицу Ганы, и рассказывают историю обретения Ганой независимости<sup>16</sup>. Попытки оmodernить «Клуб», однако, не увенчались

<sup>14</sup> Издательством Изогиз в 1955 году были изданы поздравительные открытки детям к 1 сентября в очень похожем стиле, с таким же расположением фигур (см.: [Шабурова, 2010: 105]).

<sup>15</sup> РГАЛИ. Ф. 2889. Оп. 1. Д. 73. Л. 1—116 (Крепс В. М., Минц К. Б. Новые приключения знаменитых капитанов: литературный сценарий научно-популярного фильма. 1—3-я редакции).

<sup>16</sup> Там же. Л. 118—190.

<sup>17</sup> Крепс В. М., Минц К. Б. На волне знаменитых капитанов. М.: Искусство, 1974. С. 65.

успехом, и фильм не был снят (рассказы об обретении независимости нашли применение в новых выпусках передачи после 1968 года).

Тот факт, что «Клуб» продолжал существовать в других художественных формах во время перерыва в радиовещании, не в последнюю очередь сделал возможным его возвращение в эфир. Важным является и то, что поколение тех детей, которые слушали передачу в 1945—1952 гг., к середине 1960-х гг. сами стали родителями и хотели, чтоб их дети могли познакомиться с героями их детства. Это предположение подтверждается многочисленными письмами 1966—1968 гг. от уже выросших слушателей. Для возвращения в эфир в новых условиях «развитого социализма» авторы использовали привычную форму и попытались наполнить ее современным содержанием. Сценарий первой встречи после пятнадцатилетнего перерыва под кодовым названием «Тайна старинного сундука» буквально переполнен различными идеологизированными историями, нанизанными на привычный сюжет, рассказанными разными героями и слабо сочетающимися друг с другом: вмешательство США в строительство Панамского канала, восстание сипаев против поработителей-англичан, борьба за независимость Фландрии, убийство Мартина Лютера Кинга, сюжет о Ку-клукс-клане и рабстве в США<sup>18</sup>. Мелодия и слова гимна «Клуба» были обновлены: прежние заключительные строчки гимна «Мы полны отваги, презираем лесть, обнажаем шпаги за любовь и честь» были заменены: «Мы — морские волки, бросим якоря, с нашей книжной полки к вам спешим, друзья!». В выпуски передачи 1970-х гг. были включены новые герои (например, Шерлок Холмс, Джек Сильвер, Путешественник во Времени, капитан Сорви-голова). Новшеством стало и то, что до и после непосредственного заседания «Клуба» из радиорубки со слушателями стали общаться авторы передачи. Сразу же после выхода в эфир новой встречи «Клуба» в июне 1968 г. «совершенно не удовлетворенная почитательница старых добрых “Капитанов”, мать небольшого семейства, в рабочее время физик-экспериментатор Кутузова» высказывает редакции критику по горячим следам: «Для чего в общем-то введены эти два дяди, которые все время пытаются проводить политинформацию, прерывая ход событий в кают-компании? Неужели нельзя даже в такой детской приключенчески-познавательной передаче обойтись без ммм... — как бы это выразиться? <...> Уберите дядь — они мешают капитанам воспитывать ребят. Ведь дяди-то — чуть ли не авторы и пусть авторы. Тем хуже, если они сами всего этого не чувствуют... Исчез из передач дух, без чего они ничего не говорят ни уму, ни сердцу»<sup>19</sup>. Помимо этого автор письма Кутузова на трех страницах детально анализирует измененные песни и другие новшества и проявляет себя как вовлеченная и требовательная слушательница, которая, в свою очередь, также хочет быть услышана<sup>20</sup>. В этом и схожих с ним высказываниях отражается понимание природы детства культурой взрослых: для взрослых ключевой и отличительной особенностью «Клуба» как *детской* радиопередачи являлось сочетание эстетического, нравственно-эмоционального и познавательного аспектов.

<sup>18</sup> РГАЛИ. Ф. 2889. Оп. 1. Д. 119. Л. 3—32. («Клуб знаменитых капитанов». Сценарий для детской радиопередачи. Встречи 71—74. Варианты).

<sup>19</sup> Там же. Д. 235. Л. 23—25. (Письма радиослушателей в редакцию радиовещания для детей и юношества с откликами на радиопередачу «Клуб знаменитых капитанов»).

<sup>20</sup> О письмах советских радиослушателей и их влиянии на развитие радиопередач см.: [Miller, 2019].

## «Дорогие капитаны!»



Рис. 5. Группа пионеров слушает радиопередачу из Москвы «Клуб знаменитых капитанов» во дворце пионеров, Ленинград, 28 ноября 1946 г. Фотограф Я. Ярин. ЦГАКФФД СПб, Ар 49333

Прежде чем перейти к анализу детских писем в передачу, стоит разъяснить формы взаимодействия ребенка с радио как предметом и средством коммуникации. Попытки ритуализировать практики коллективного прослушивания радиопередач детьми в 1920—1930-х гг. предпринимались пионерской организацией на уровне радиокружков [Рикитянская, 2017: 152]. Прослушивание радио детьми поощрялось как рациональная форма досуга (рис. 5) [Келли, 2004: 129; Kelly, 2007: 489]. В послевоенное время к началу 1950-х гг. страна была практически полностью радиофицирована, и практика прослушивания радио постепенно становилась занятием частным, что прежде всего было связано с техническим развитием радио [Lovell, 2015: 51—52]. На смену радиоточкам и радиотарелкам с одной радиостанцией, установленным на улицах и в помещениях, пришли транзисторные и портативные радиоприемники, дававшие слушателю свободу в выборе передач и в использовании радио в целом [Lovell, 2015: 12; 2017: 358].

Примечателен рассказ внучки К. Минца о радио в их доме и о детском опыте взаимодействия с радио: «Дед постоянно слушал “вражеские голоса”, это тогда так называли, BBC, Голос Америки, бабушка очень боялась. Я помню, что как-то на даче на старом приемнике еще я крутила колесико, там рисочки — Москва, Париж, Лондон. Одно дело — географическая карта, а другое дело — так. Я что-то крутила, были голоса на английском, помню какое-то шипенье, бульканье, потом на испанском. <...> Как-то дед ушел к Крепсу, бабушка — по делам, ну, я осталась дома и решила все-таки попробовать. Когда бабушка вернулась, она все поняла и мне сказала: “Не вздумай в школе ляпнуть!”. Это было какое-то путешествие во взрослый мир, словно я туда попала, что-то там услышала, ощущение запретного мира»<sup>21</sup>.

В этом рассказе радио — и как материальный объект, и как источник звука — выступает в качестве способа изучения мира и расширения представлений о нем посредством физического контакта с предметом и аудиального восприятия<sup>22</sup>. Это одна из возможных граней опыта взаимодействия ребенка с радио. Другая грань — это проявление себя в коммуникационном пространстве через описание собственных впечатлений об услышанном, выраженное в письме.

Как отмечает А. Миллер, рамки взаимодействия между создающими советское радио и слушающими его не были четко определены, что давало обеим сторонам пространство для экспериментов [Miller, 2019: 420]. Также следует учитывать, что восприятие звука в отличие от восприятия письменного текста предполагает большее пространство для самостоятельной интерпретации и реконтекстуализации информации [Lindenberger, 2004: 84]. Способ изложения, использованный в «Клубе

<sup>21</sup> Интервью с Василисой З., внучкой К. Б. Минца (1967 г. р., Москва), 12 марта 2021 года.

<sup>22</sup> О роли радио и радиоприемников в формировании картины воображаемого Запада см.: [Юрчак, 2014: 345—349].

знаменитых капитанов», это не просто повествование, а драматизация, т. е. раскрытие сюжета через актерскую игру персонажей и диалоги. Такая структура изложения предрасполагает слушателя к большей эмоциональной вовлеченности [Rodego, 2012: 55—56]. Отсутствующие при прослушивании радио визуальные образы могут компенсироваться в фантазии слушателя<sup>23</sup>. Письма сами по себе не являются репрезентативным источником по истории восприятия радио, однако именно по письмам можно изучить восприятие и интерпретацию различных властных дискурсов, а также проявление субъектности и творчества слушателей в публичном пространстве.

Письма в «Клуб знаменитых капитанов» юные слушатели начали отправлять сразу же после выхода первого выпуска 31 декабря 1945 года. Письма приходили как в редакцию Всесоюзного радио, так и напрямую к авторам. Для ответа на большое количество писем даже была создана специальная рубрика «Клуба» — «Почтовый дилижанс». Письма, анализируемые в статье, хранятся в личных фондах авторов передачи в Российском государственном архиве литературы и искусства<sup>24</sup>. География писем обширна — от крупных городов до сел и деревень. Большинство писем — от одного отправителя, встречаются письма, отправленные семьей, группой друзей или одноклассников. С точки зрения коммуникативного намерения письма можно разделить на следующие категории: благодарности, ответы на конкурсы, просьбы, предложения, личные переживания и фантазии. Зачастую в одном письме ребенок затрагивал сразу несколько тем. В рассмотренных письмах дети всегда, без исключений, обращались именно к капитанам, а не к авторам передачи.

Передача и до и после перерыва зачастую предстает в детских письмах как источник и распространитель знаний: слушатели просят капитанов рассказать о каком-то месте, человеке, произведении, событии или предмете, интересующем их, иногда требуя от них личного письменного ответа. Так, например, в 1966 году ученик 4-го класса просит капитанов описать путь Магеллана и приблизительно нарисовать карту его путешествий<sup>25</sup>. Другой слушатель просит выслать ему список членов «Клуба», названия книг, персонажами которых они являются, и имена писателей, написавших эти книги<sup>26</sup>. Формат клуба слушатели интерпретировали по-разному. Любопытным примером того, как дети восприняли идею клуба и воплотили ее по-своему на уровне детского сообщества, поделилась информантка, родившаяся в 1943 году в Москве: «Дело в том, что это не была игра, разыгрываемая по специальному сценарию, как по радио. Мне тогда было лет 6, я жила в Москве недалеко от парка Сокольники. <...> В каждом доме было две террасы на первом и втором этаже, где дети собирались и играли или читали книжки в дождливую погоду. Это были “Дети капитана Гранта”, “Капитан Сорви-голова”, “Таинственный остров” и другие, слушали нашу любимую передачу: “Клуб знаменитых капитанов”. <...> А летом мы, конечно, играли в лесу и на прудах <...> еще там с одной стороны был неглубокий сухой колодец с крышкой, который мы называли “Наутилус”. <...> А еще на пруду возле моста был привязан маленький плот с палкой и подобием паруса, который можно было брать на бордаж. В основном, это были мальчишки 6—7 лет, девочек только две, но нас проверяли на храбрость, прежде чем принять в Клуб капитанов <...>»<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Подробнее о процессе прослушивания радио в контексте истории восприятия, исследований медиа и культуры см.: [Falkenberg, 2005: 45—49].

<sup>24</sup> Всего в архивах авторов хранится почти 540 писем. Ввиду ограниченных возможностей работы архива на данный момент мною была проанализирована только часть из них. Часть писем предположительно также сохранилась в обзорах писем радиослушателей в фондах ГАРФ.

<sup>25</sup> РГАЛИ. Ф. 3210. Оп. 1. Д. 268. Л. 17. (Письма слушателей радиопередачи «Клуб знаменитых капитанов» К. Б. Минцу и В. М. Крепсу. На русском и украинском языках).

<sup>26</sup> Там же. Л. 74.

<sup>27</sup> Интервью с Людмилой О. (жен., 1943 г. р., г. Москва) 25 марта 2021 года.

Другой пример институционализации «Клуба» мы встречаем в письме 1949 года: «Клуб этот (Клуб юных капитанов. — А. Е.) создан у нас не так давно, в начале этого учебного года. В его состав вошли те ребята, кто мечтает стать моряком. Мы выработали свой свод законов, вступительную присягу и пр. У нас ведется вахтенный журнал. Клуб собирается два раза в неделю. На этих заседаниях члены клуба делают доклады по истории нашего флота, о жизни моря. <...> Мы решили обратиться к Вам, уважаемые капитаны, к таким бывалым морякам, с просьбой дать нам советы на будущее»<sup>28</sup>. В этом письме мы наблюдаем коммуникацию в нормативном пространстве «ребенок — взрослый»: дети обращаются к капитанам как к опытным взрослым и просят их поделиться знаниями, которые пригодятся, чтоб стать полноценными взрослыми капитанами.

Погоня за знаниями и успеваемостью, а также воспитание воли были важными темами в политике детства послевоенного десятилетия [Кукулин, 2015: 164—169]. В аннотации к художественному фильму «Молодые капитаны» (1939, Союздетфильм) о советских школьниках, мечтающих стать моряками, главный герой описывается следующим образом: «Он ловок, отважен. Ему кажется, что этих качеств достаточно для овладения профессией моряка»<sup>29</sup>. Впоследствии мальчик не может управиться с лодкой из-за недостаточных знаний по математике. В «Пионерской правде» от 18 декабря 1945 г. было опубликовано письмо под названием «Дружба с капитаном Гаттерасом». В нем девочка описывает, как она боролась с собой, чтобы сделать хороший чертеж и не отвлекаться на прочтение книги. Лишь после получения пятерки она дочитала книгу Ж. Верна. «Я узнала, что на картинке в конце книги был нарисован сам капитан. Он стоял на ледяной горе победителем. Несмотря на трудности, голод и холод, Гаттерас достиг полюса, потому что он настойчиво шел к своей цели <...> Сейчас моя цель — хорошо учиться. И когда мне бывает трудно, я вспоминаю капитана Гаттераса»<sup>30</sup>. Так и капитаны «Клуба» в идеале должны были подавать детям пример в воспитании воли, стремлении к знаниям, открытиям и подвигам.

Оценка себя и своих способностей через оптику школьной успеваемости являлась важным элементом представлений детей о себе и ярко прослеживается в письмах в «Клуб». Так, например, слушатель в 1971 году делится с капитанами своей мечтой: «Я слушаю ваши передачи и думаю о вас, хотя я вас и не знаю, но я представляю вас в капитанских фуражках. Я тоже хочу быть капитаном <...> Я учусь в среднем, ни двойки, и не 1. Посоветуйте пожалуйста быть мне капитаном или нет. Мне в ноябре исполнится 15. Извините пожалуйста за почерк»<sup>31</sup>. Свои шансы на исполнение мечты стать капитаном подросток словно связывает со своей успеваемостью. Оценки во многом использовались в советской школе как инструмент социального контроля, а не вознаграждения, а успехи в учебе поощрялись взрослыми и должны были определять успех человека по жизни [Шабурова, 2010: 100—101; Kelly, 2007: 544]. Извинение за почерк, демонстрация которого перед старшими также была частью школьной повседневности, выступает в письме как некий элемент субординации [Шабурова, 2010: 102]<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> РГАЛИ. Ф. 2889. Оп. 1. Д. 234. Л. 16.

<sup>29</sup> Советские художественные фильмы: аннотированный каталог. Т. 2: Звуковые фильмы (1930—1957) / под ред. В. Рязановой. М.: Искусство, 1961. С. 200—201.

<sup>30</sup> Дружба с капитаном Гаттерасом // Пионерская правда. 1945. 18 дек. С. 1.

<sup>31</sup> РГАЛИ. Ф. 3210. Оп. 1. Д. 268. Л. 23.

<sup>32</sup> Извинения встречаются и в других письмах, например за настойчивую просьбу, за почерк, неразборчиво написанный адрес или выполнение письма и рисунка на одном листочке.



Рис. 6. Разворот книги «Счастливого плавания, знаменитые капитаны!» Художник С. Юкин<sup>33</sup>

После возобновления передачи в 1968 г. количество конкурсов для слушателей значительно увеличилось: зачастую именно конкурсы и викторины, например рассказ о новых советских городах или военных подвигах моряков, несли на себе особо явный идеологический отпечаток и должны были способствовать формированию образа Родины и чувства советского патриотизма [Келли, 2003]. На примере конкурса о любимой марке и путешествии по ее курсу, объявленного «Клубом» в 1971 году, можно проследить, как элементы советской политики детства сочетались с продуктами детского воображения. В ответах на конкурс более половины откликнувшихся детей описывают особо популярные в 1950—1960-х гг. марки, изображающие отечественные полярные экспедиции, и марки на космическую тематику [Богданов, 2020: 34—35]. Повторяющиеся, словно «заученные» формулировки встречаются в описании марок, посвященных полярным экспедициям. Предлагая капитанам отправиться в мысленное путешествие по Антарктике по маршруту любимой марки, ученик 7-го класса из Ханты-Мансийска перенимает стиль повествования капитанов и вступает с ними в воображаемый диалог: «Но нет, стоп, уважаемые Капитаны. Наденьте защитные маски и утепленные электрогрелками костюмы <...> Ну вот, наше путешествие окончено»<sup>34</sup>.

Реакции детей на конкурс все же не ограничивались рамками филателистических тенденций. Два друга из Барнаула сами придумали и нарисовали марку с Тартареном, поздравив его таким образом с новым годом<sup>35</sup>, а другой слушатель прислал на конкурс самодельную марку, изображающую корабль Робинзона Крузо<sup>36</sup>. Примечательный пример проявления творчества слушателями — присланная

<sup>33</sup> Кренин В. М., Минц К. Б. Счастливого плавания, знаменитые капитаны. М.: Искусство, 1980. Данная карта выполнена в стилистике средневековых карт, на ней не обозначена территория СССР и отмечены лишь важные координаты путешествий капитанов.

<sup>34</sup> РГАЛИ. Ф. 3210. Оп. 1. Д. 268. Л. 28.

<sup>35</sup> Там же. Л. 94—96.

<sup>36</sup> Там же. Л. 100—101.

в передачу в 1948 г. тетрадь с иллюстрированным рассказом о вымышленном персонаже Опаннасе, жившем на острове в Тихом океане<sup>37</sup> (рис. 7, 8). Вдохновением для рассказа, вероятно, послужила история Робинзона Крузо. В дополнение к тетради мальчик в отдельном письме также прислал карту острова Пиратов<sup>38</sup>. Описание захватывающего приключения должно было в какой-то степени приблизить его к капитанам, регулярно делившимся с детьми историями собственных путешествий.

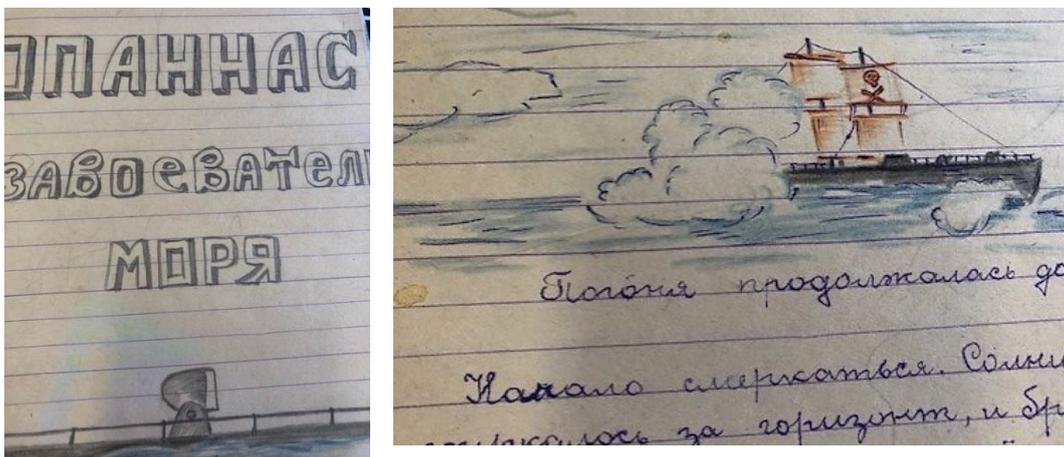


Рис. 7, 8. Фрагменты из тетради «Опаннас — завоеватель моря»<sup>39</sup>

В письме от одного юного слушателя из Мурманска в редакцию «Клуба» мы сталкиваемся с двумя крайностями: с воспроизведением догм коммунистической идеологии и с фантазийным миром мальчика, его восприятием формата капитанского клуба. В начале письма мальчик перформативно копирует элементы идеологического языка [Юрчак, 2014: 76]: «Дорогие товарищи капитаны Извините, что не называю вас господами. Дело в том, что строй у нас социалистический и господ в нем нет»<sup>40</sup>. После этого автор еще раз обращается к капитанам: «Дорогие капитаны!» — и словно начинает письмо заново. Он просит капитанов принять в свой клуб трех мушкетеров и клянется трезубцем Нептуна (капитаны часто использовали в речи такие клятвы в различных вариациях), что мушкетеры станут для капитанов хорошими приятелями. В передачу на протяжении всего периода ее существования приходило множество писем с просьбами принять в «Клуб» тех или иных героев; в этих предложениях проявлялось стремление детей к сотворчеству, а также осознание своей агентности, возможности повлиять на развитие «Клуба».

Другой слушатель хочет не только слышать капитанов, но и увидеть их и предлагает создать фильм, в котором они отправятся в «какое-нибудь далекое и таинственное путешествие (ведь с такими людьми, как знаменитые капитаны, любое путешествие будет замечательным и удивительным»<sup>41</sup>. Путешествие капитанов слушатель воспринимает как его с ними совместное приключение. Словно зная капитанов лично, он доверяет им следующие мысли о себе: «Я никогда мысленно не расстанусь со своими книжными героями. Очень часто их дела, мысли и даже песни мне помогают выбрать правильное решение»<sup>42</sup>. Как и некоторые другие слушатели,

<sup>37</sup> Там же. Ф. 2889. Оп. 1. Д. 234. Л. 103—112.

<sup>38</sup> Там же. Л. 7.

<sup>39</sup> Там же. Л. 103—112.

<sup>40</sup> Там же. Ф. 3210. Оп. 1. Д. 268. Л. 24

<sup>41</sup> Там же. Л. 99.

<sup>42</sup> Там же.

мальчик указывает на то, что передача слишком редко звучит в эфире. До выхода книг и пластинок по мотивам передачи неповторимость услышанного по радио была тем, что особенно привлекало слушателей и заставляло их ждать новой встречи с капитанами в эфире. Примечательно, что в книгах большое внимание авторы уделили ремаркам, звукописи и описанию эмоций капитанов: все эти приемы словно заставляли текст звучать со страниц книги знакомыми голосами героев.

### «Открытие полюса звуков»

Пьеса с этим названием была опубликована в книге по мотивам передачи в 1974 году: в ней капитаны рассуждают о том, где находятся отзвучавшие звуки<sup>43</sup>. Капитан Немо предполагает, что звуки «бесконечно блуждают в безбрежном океане эфира, нигде не швартуясь намертво», и представляет членам клуба «полюс звуков» — с клавишами для настройки эпох, морей, континентов и островов<sup>44</sup>. Именно как такой «полюс звуков» можно интерпретировать и саму передачу «Клуб знаменитых капитанов», предлагавшую детям альтернативный культурный опыт — опыт путешествий по радиоволнам, в то время как настоящие путешествия за пределами страны казались маловероятными. Несмотря на присутствие в передаче идеологических аспектов, она представляла собой пространство, в котором фокус внимания смещался с привычных для детской повседневности в СССР тем на приключения и путешествия. Сам формат «Клуба» как закрытого, тайного сообщества, в которое капитаны как бы приглашают слушателей, способствовал созданию особой атмосферы сопричастности. Передача пользовалась большим успехом у детей на протяжении долгого времени не в последнюю очередь благодаря разнообразию героев, сюжетов и постоянному диалогу с детьми как со спутниками капитанов по необычайным приключениям.

Воображаемый мир литературных героев, никогда бы не собравшихся вместе в других обстоятельствах, как предполагается, вовлекал детей в фантазийные приключения и способствовал проявлению творческого воображения<sup>45</sup>. Медиально транслируемые образы капитанов и их клуба дети адаптировали и трансформировали в частном пространстве. «Клуб знаменитых капитанов» повлиял и на общие тенденции в детском радиовещании и возможности детского радио: сам факт создания по мотивам радиопередачи других художественных произведений был нов и необычен<sup>46</sup>. Позже возникли передачи, схожие с «Клубом знаменитых капитанов» по формату, такие как «КОАПП» (1964) или же «В стране литературных героев» (1970). Автор «КОАПП» М. Константиновский в уже упомянутом выше письме 1966 года в редакцию «Клуба» пишет: «Когда я получаю письма радиослушателей, в которых мой КОАПП сравнивается с Клубом знаменитых капитанов, я воспринимаю это как высшую и не вполне заслуженную похвалу, которой только может удостоиться пишущий для радио. КОАПП я придумал под влиянием клуба, считаю себя его учеником...»<sup>47</sup>.

<sup>43</sup> Крепс В. М., Мицк К. Б. На волне знаменитых капитанов. С. 251.

<sup>44</sup> Там же. С. 252.

<sup>45</sup> Хотя, как отмечает К. Келли, приключенческие произведения, героями которых капитаны являлись, не представляли альтернативного образа действительности [Келли, 2003].

<sup>46</sup> В выпуске журнала «Советское радио и телевидение» 1969 г. о «Клубе знаменитых капитанов» говорится следующее: «Популярность передачи сравнить пока не с чем. “Клуб знаменитых капитанов” вызвал рождение книг, театрального спектакля» (Клуб знаменитых капитанов. С. 27). Впоследствии по сценариям ставшей популярной передачи «КОАПП» также были выпущены иллюстрированные книги и грампластинки. О скрытых смыслах в передаче «КОАПП» см.: Михайлик Е. СССР глазами КОАПП. URL: <https://polka.academy/materials/731> (дата обращения: 23.06.2021).

<sup>47</sup> РГАЛИ. Ф. 2889. Оп. 1. Д. 235. Л. 2.

Исследователь советского радио и радиовещания Стивен Ловелл метко охарактеризовал «Клуб знаменитых капитанов» как «примечательную комбинацию повествования, экзотики, живой музыки и чистой романтики» [Lovell, 2015: 184]. «Клуб знаменитых капитанов» через оптику приключений предлагал слушателям пространство для поиска связей не только с советским, но и с общечеловеческим опытом, а также для проработки собственного опыта и активного задействования творческого воображения. Альтернативность радиопередачи «Клуб знаменитых капитанов» считывалась детьми, и это нашло отражение в письмах: дети вслед за капитанами придумывали воображаемые путешествия, творчески перерабатывали и додумывали образы героев и самого «Клуба». Принципиальное отличие субъектности радиослушателя, например, от читателя состоит в том, что слушатель, коммуницируя с радиопередачей, может быть по-настоящему услышан, его идея или просьба может быть оперативно воспринята и воплощена в жизнь теми, кто создает радио. Анализ изученных писем показывает, что и дети и взрослые и вправду чувствовали себя вправе активно участвовать в создании и развитии передачи, делиться собственной точкой зрения и рассчитывать на восприятие этой точки зрения как важной и авторитетной.

Написание ребенком письма в радиопередачу являлось (в большинстве случаев) индивидуальной и индивидуализирующей практикой, давало ребенку возможность взаимодействия с медиа и проявления себя в публичном пространстве. В письмах детей в передачу прослеживается, какие из тем и категорий, заданных официальной политикой детства (таких как школьная успеваемость, знаниецентричность, романтика подвига, патриотическое воспитание), дети усваивали, как они ретранслировали и творчески преобразовывали их. Все это позволяет нам интерпретировать письмо на радио как пространство столкновения и взаимодействия личного и публичного.

Изучение опыта написания писем детьми и самих писем ставит перед исследователями вопросы о «детском языке» эпохи, о ребенке как авторе, об интертекстуальности «детских» источников, нормах интимности [Rybicka, 2016: 63], эмоциональных реакций, а также о формировании (советской) субъектности через практику письма<sup>48</sup>. Интеграция этого вида источников в более широкий исследовательский контекст, анализ практики написания писем детьми и «детского» текста открывают новые перспективы на изучение истории детской повседневности и истории эмоций в СССР<sup>49</sup>. Как отмечают А. Козлова и А. Козловская в послесловии к дискуссии о понятии детской субъектности, «именно внимание к горизонтальной коммуникации детей и детской культуре как пространству коллективного производства смыслов и значений, находящихся в постоянной взаимосвязи со взрослыми культурными категориями, представлениями, образцами восприятия, но не совпадающих с ними, может заполнить лауну, образовавшуюся в понимании детской субъектности, и помочь получить доступ к той специфической “детскости”, которая кажется многим исследователям столь неуловимой» [Козлова, Козловская, 2019: 100—101].

<sup>48</sup> О проблематике и подходах к изучению позднесоветской субъектности (субъективности) см.: [Пинский, 2018: 9—38].

<sup>49</sup> В фокусе внимания исследователей оказывались письма пионеров к государственным деятелям [Сорокин, 2013; Caroli, 2012], детские письма времён Великой Отечественной войны [Сорокин, Волхонская, 2017], детская школьная открытка [Шабурова, 2010] и письма детей в пионерский лагерь «Артек» [Ефимова, 2014]. Различные детские письма были опубликованы и в антологиях текстов о детстве [Городок в табакерке... , 2008: 197—205]. На материалах писем взрослых «во власть» и в СМИ исследователи проблематизировали как жанровое своеобразие этого вида источников, так и взаимовлияние и взаимопроникновение частной и общественной сфер в СССР [Bönker, 2013; Fitzpatrick, 1996; Miller, 2019; Lenoe, 1999; Lovell, 2015: 62—69, 205—208; Козлова, 1996; Никишина, 2017].

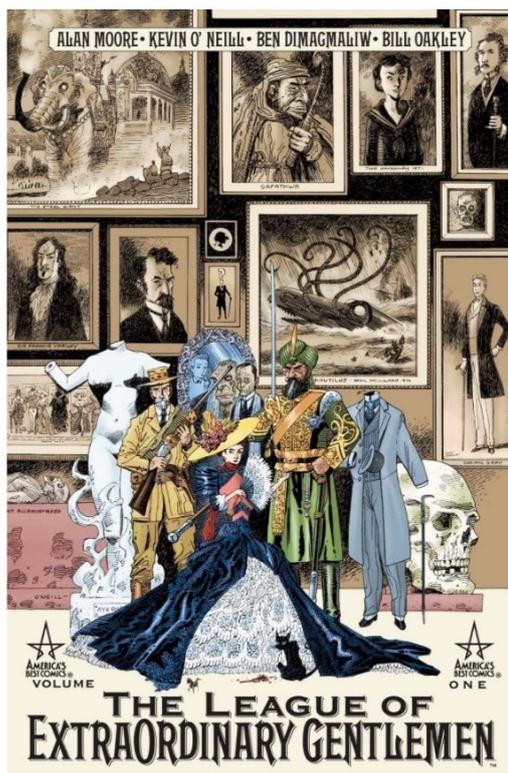


Рис. 9. Обложка комикса «The League of Extraordinary Gentlemen»<sup>50</sup>



Рис. 10. Знаменитые капитаны.  
Художник С. Юкин<sup>51</sup>

Примечательно, что формат и содержание «Клуба знаменитых капитанов» повторились в другом контексте и другой эпохе. В 1999 году в США был начат выпуск серии комиксов «Лига выдающихся джентельменов»<sup>52</sup>, которая издается по сей день: членами Лиги являются в том числе Капитан Немо, Лемуэль Гулливер, Том Сойер и Шерлок Холмс, которые либо были членами «Клуба знаменитых капитанов», либо регулярно участвовали в заседаниях (рис. 9, 10). Это сходство позволяет не только задуматься о возможной трактовке «Клуба знаменитых капитанов» как разновидности супергеройского клуба, но и вписать этот эпизод истории советских медиа в глобальный контекст.

#### Библиографический список

- Богданов К. А. К истории филателии в СССР. Обзор тем и исследовательских контекстов // Acta Slavica Iaponica. 2020. Vol. 40. P. 19—41.
- Гагг Н. А. Радиодраматургия: основные принципы и законы создания программ // Вестник Воронежского государственного университета. Сер.: Филология. Журналистика. 2010. № 2. С. 161—168.
- Городок в табакерке: детство в России от Николая II до Бориса Ельцина (1890—1990): взрослые о детях и дети о себе: антология текстов / под ред. В. Безрогова, К. Келли, А. Пиир, С. Сиротининой. М.; Тверь: Науч. кн., 2008. Ч. 2: 1940—1990. 347 с.

<sup>50</sup> Moore A., O'Neill K., Oakley B. The League of Extraordinary Gentlemen. DC Comics, 1999. Vol. 1.

<sup>51</sup> Кренин В. М., Минц К. Б. На волне знаменитых капитанов. С. 44.

<sup>52</sup> Я благодарю Алексея Голубева за ценный комментарий.

- Добренко Е. Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академ. проект, 1997. 324 с.
- Ефимова Е. А. Письма детей в Артек как исторический источник: (по материалам фонда М-8 Российского государственного архива социально-политической истории) // Документы личного происхождения в теории и практике научных исследований: материалы Всероссийской научной конференции, посвященной 90-летию со дня рождения медиевистов А. Я. Гуревича и М. М. Фрейденберга / под ред. Н. В. Середы. Тверь: Твер. гос. ун-т, 2014. С. 75—81.
- Журкова Д. А. Телепроект «Старые песни о главном»: судьба ностальгии в контексте постсоветской культуры // Вопросы теории искусства. 2020. № 2 (33). С. 264—286.
- Келли К. «Маленькие граждане большой страны»: интернационализм, дети и советская пропаганда // Новое литературное обозрение. 2003. № 60. URL: <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/malenkie-grazhdane-bolshoj-strany-internacionalizm-deti-i-sovetskaya-propaganda> (дата обращения: 02.03.2021).
- Келли К. Школьный вальс: повседневная жизнь советской школы в послесталинское время // Антропологический форум. 2004. № 1. С. 104—155.
- Кларк К. Москва — Четвертый Рим: сталинизм, космополитизм и эволюция советской культуры (1931—1941): пер. с англ. М.: Новое лит. обозрение, 2018. 520 с.
- Козлова А. В., Козловская А. Ю. Форум: в поисках детской субъектности // Антропологический форум. 2019. № 42. С. 91—101.
- Козлова Н. Н. Горизонты повседневности советской эпохи: голоса из хора. М., 1996. 215 с.
- Кукулин И. В. «Воспитание воли» в советской психологии и детская литература конца 1940-х — начала 1950-х годов // Острова утопии: педагогическое и социальное проектирование послевоенной школы (1940—1980-е) / сост. П. А. Сафронов, И. В. Кукулин, М. Л. Майофис; науч. ред. И. В. Кукулин, П. А. Сафронов, М. Л. Майофис. М.: Новое лит. обозрение, 2015. С. 152—189.
- Майофис М. Л. Советские мейстерзингеры: движение детских хоровых студий в СССР (1958—1980-е) // После Сталина: позднесоветская субъективность (1953—1985): сборник статей / под ред. А. Пинского. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2018. С. 75—107.
- Никишина Е. А. Жанровое своеобразие писем читателей в газеты: (на материале эмигрантских и советских газет 20-х гг. XX века). М.: Языки славянской культуры, 2017. 712 с.
- Орлова Г. А. Советская картография в сталинскую эпоху: детская версия // Неприкосновенный запас. 2008. № 2. URL: <https://magazines.gorky.media/nz/2008/2/sovetskaya-kartografiya-v-stalinskuyu-epohu-detskaya-versiya.html> (дата обращения: 05.03.2021).
- Орлова Г. А. «Заочное путешествие»: управление географическим воображением в сталинскую эпоху // Новое литературное обозрение. 2009. № 6. С. 266—285. URL: <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/zaochnoe-puteshestvie-upravlenie-geograficheskim-voobrazheniem-v-stalinskuyu-epohu.html> (дата обращения: 05.03.2021).
- После Сталина: позднесоветская субъективность (1953—1985): сборник статей / под ред. А. Пинского. СПб.: Изд-во Европ. ун-та в Санкт-Петербурге, 2018. 454 с.
- Рикитянская М. Как детей учили слушать(ся): становление радиокружков в Советском Союзе // Логос: философско-литературный журнал. 2017. Т. 27, № 5. С. 142—162.
- Руденко И. А. Радиовещание для детей и подростков в годы Великой Отечественной войны // Вопросы теории и практики журналистики. 2015. Т. 4, № 1. С. 20—28.
- Сальникова А. А. Российское детство в XX в.: история, теория и практика исследования. Казань: Казан. гос. ун-т им. В. И. Ульянова-Ленина, 2007. 256 с.
- Сарна А. Я. Дискурс-анализ // Концепты: гуманитарный портал. URL: <https://gtmarket.ru/concepts/7232> (дата обращения: 23.03.2021).
- Сомов В. А. Советский радиопрофонт: радио и воспитание патриотизма в СССР 1930-х годов // Историческая психология и социология истории. 2015. № 2. С. 108—121.
- Сорокин А. К. «Я нарисовал твой портрет, хотя ни разу тебя не видел...»: образ власти: письма пионеров партийному руководству, 1925—1940 годы // Родина. 2013. № 12. С. 77—81.
- Сорокин А. К., Волхонская Н. М. «Прошу Вас поскорей разгромить врага» // Родина. 2017. № 8. С. 129—133.
- Фокин А. А. Реликты и симулякры советского в современном российском медиапространстве // Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований. 2016. № 1—2. С. 65—72.

- Шабурова О. В.* Школьная открытка как ритуал и дисциплинарная практика // Антропология советской школы: культурные универсалии и провинциальные практики / сост. С. Г. Леонтьева, К. А. Маслинский, М. В. Ромашова. Пермь: Перм. гос. ун-т, 2010. С. 97—109.
- Шерель А. А.* Аудиокультура XX века: история, эстетические закономерности, особенности влияния на аудиторию: очерки. М.: Прогресс-Традиция, 2004. 576 с.
- Юрчак А.* Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение: пер. с англ. М.: Новое лит. обозрение, 2014. 664 с.
- Bönker K.* “Dear television workers...”: TV consumption and political communication in the late Soviet Union // *Cahiers du monde russe*. 2015. Vol. 56, № 2—3. P. 371—399.
- Borders of Socialism: Private Spheres in Soviet Russia* / ed. by L. Siegelbaum. New York: Palgrave Macmillan, 2006. 301 p.
- Caroli D.* Soviet children’s writings: school exercise books, letters to the authorities, personal diaries and war memories // *History of Education and Children’s Literature*. 2012. Vol. 7, № 1. P. 201—239.
- Chakars M.* Daily life and party ideals on late Soviet-Era radio and television: programming for children, teens, and youth in Buryatia // *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*. 2015. Vol. 46. URL: <http://journals.openedition.org/emscat/2572/> (дата обращения: 18.03.2021).
- Falkenberg K.* Radiohören. Zu einer Bewußtseinsgeschichte 1933 bis 1950. Haßfurt: Hans Falkenberg Verlag, 2005. 368 S.
- Fitzpatrick S.* Supplicants and citizens: public letter-writing in Soviet Russia in the 1930s // *Slavic Review*. 1996. Vol. 55, № 1. P. 78—105.
- Kelly C.* *Children’s World: Growing Up in Russia, 1890—1991*. New Haven: Yale University Press, 2007. 736 p.
- Lenoe M. E.* Letter-writing and the state: [reader correspondence with newspapers as a source for early Soviet history] // *Cahiers du monde russe*. 1999. Vol. 40, № 1—2. P. 139—169.
- Lentzer G.* Children’s studies: beginnings and purposes // *The Lion and the Unicorn*. 2000. Vol. 25, № 2. P. 181—186.
- Lindenberger T.* Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien // *Zeithistorische Forschungen*. 2004. Vol. 1, № 1. P. 72—85.
- Lovell S.* *Russia in the Microphone Age: A History of Soviet Radio 1919—1970*. New York: Oxford University Press, 2015. 272 p.
- Lovell S.* Communist propaganda and media in the era of the Cold War // *The Cambridge History of Communism* / ed. by J. Fürst, S. Pons, M. Selden. Cambridge: Cambridge University Press, 2017. Vol. 3: Endgames?: Late Communism in Global Perspective, 1968 to the Present. P. 354—275.
- Miller A.* Audioquellen in der Geschichtswissenschaft. Der Fall des sowjetischen Radiosprechers Jurij Lewitan // *Rundfunk und Geschichte*. 2014. Vol. 40, № 1—2. P. 38—52.
- Miller A.* Die Sowjetunion hören. Musikübertragungen im Moskauer Radio und Hörerpost in den 1950er und 1960er Jahren // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*. 2019. Vol. 67, № 3. P. 401—423.
- Phillips N., Hardy C.* *Discourse Analysis: Investigating Processes of Social Construction*. Thousand Oaks, CA: Sage, 2002. 104 p.
- Rodero E.* Stimulating the imagination in a radio story: the role of presentation structure and the degree of involvement of the listener // *Journal of Radio & Audio Media*. 2012. Vol. 19, № 1. P. 45—60.
- Roth-Ey K., Zakharova L.* Communications and media in the USSR and Eastern Europe // *Cahiers du monde russe*. 2015. Vol. 56, № 2—3. P. 273—289.
- Russian Cultural Studies: an Introduction* / ed. by C. Kelly, D. Shepherd. Oxford: Oxford University Press, 1998. 448 p.
- Rybicka E.* The anthropological and communicative aspects of epistolographic discourse // *Teksty Drugie*. 2016. № 2. P. 43—63.

## References

- Bezrogov, V., Kelly, C., Piir, A., Sirotinina, S. (eds) (2008) *Gorodok v tabakerke: Istoriia russkogo detstva ot Nikolaia II do El'tsina (1890—1990): Vzroslye o detiakh i deti o sebe: Antologiya tekstov* [The little town in a snuffbox: The history of Russian childhood from Nicholas II to Yeltsin (1890—1991): Adults about children and children about themselves: Anthology of texts], vol. 2: 1940—1990, Moscow, Tver: Nauchnaia kniga.
- Bogdanov, K. (2020) K istorii filatelii v SSSR. Obzor tem i issledovatel'skikh kontekstov [Of the history of the philately in the Soviet Union. A review of research field and contexts], *Acta Slavica Iaponica*, vol. 40, pp. 19—41.
- Bönker, K. (2015) “Dear television workers...”: TV consumption and political communication in the late Soviet Union, *Cahiers du monde russe*, vol. 56, no. 2—3, pp. 371—399.
- Caroli, D. (2012) Soviet children's writings: School exercise books, letters to the authorities, personal diaries and war memories, *History of Education and Children's Literature*, vol. 7, no. 1, pp. 201—239.
- Chakars, M. (2015) Daily life and party ideals on late Soviet-Era radio and television: programming for children, teens, and youth in Buryatia, *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, vol. 46, available from <http://journals.openedition.org/emscat/2572/> (accessed 18.03.2021).
- Clark, K. (2018) *Moskva — Chetvertyĭ Rim: stalinizm, kosmopolitizm i evoliutsiia sovetskoi kul'tury (1931—1941)* [Moscow is the Fourth Rome: Stalinism, Cosmopolitanism, and the Evolution of Soviet Culture, 1931—1941], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Dobrenko, E. (1997) *Formovka sovetskogo chitatelia* [Shaping the Soviet reader], St. Petersburg: Akademicheskii proekt.
- Efimova, E. (2014) Pis'ma detei v Artek kak istoricheskii istochnik: (Po materialam fonda M-8 Rossiiskogo gosudarstvennogo arkhiva sotsial'no-politicheskoi istorii) [Children's letters to Artek as a historical source: (Based on the materials from fond M-8 of the Russian State Archive of Social and Political History)], in: Sereda, N. (ed.), *Dokumenty lichnogo proiskhozhdeniia v teorii i praktike nauchnykh issledovaniĭ: Materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii, posviashchennoi 90-letiiu so dnia rozhdeniia medievistov A. Ia. Gurevicha i M. M. Freidenberga*, Tver: Tverskoi gosudarstvennoi universitet, pp. 75—81.
- Falkenberg, K. (2005) *Radiohören. Zu einer Bewußtseinsgeschichte 1933 bis 1950*, Haßfurt: Hans Falkenberg Verlag.
- Fitzpatrick, S. (1996) Supplicants and citizens: public letter-writing in Soviet Russia in the 1930s, *Slavic Review*, vol. 55, no. 1, pp. 78—105.
- Fokin, A. (2016) Relikty i simuliakry sovetskogo v sovremennom rossiiskom mediaprostranstve [Soviet relicts and simulacra in the contemporary Russian media space], *Labirint: Zhurnal sotsial'no-gumanitarnykh issledovaniĭ*, no. 1—2, pp. 65—72.
- Gaag, N. (2010) Radiodramaturgiia: osnovnye printsipy i zakony sozdaniia programm [Radio theatre: the main principles and law of creating of radio play], *Vestnik Voronezhskogo gosudarstvennogo universiteta*, ser. Filologiya. Zhurnalistika, no. 2, pp. 161—167.
- Kelli, K. (2003) “Malen'kie grazhdane bol'shoi strany”: internatsionalizm, deti i sovetskaia propaganda [“The Little Citizens of a Big Country”: Internationalism, children, and the Soviet propaganda], *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 60, available from <https://www.chukfamily.ru/kornei/bibliografiya/articles-bibliografiya/malenkie-grazhdane-bolshoj-strany-internatsionalizm-deti-i-sovetskaya-propaganda> (accessed 10.03.2021).
- Kelli, K. (2004) Shkol'nyi val's: povsednevnaia zhizn' sovetskoi shkoly v poslestalinskoe vremia [The school waltz: the everyday life of the post Stalinist Soviet classroom], *Antropologicheskii forum*, no. 1, pp. 104—155.
- Kelly, C. (2007) *Children's World: Growing Up in Russia, 1890—1991*, New Haven: Yale University Press.
- Kelly, C., Shepherd, D. (eds) (1998) *Russian Cultural Studies: An Introduction*, Oxford: Oxford University Press.
- Kozlova, A., Kozlovskaiia, A. (2019) Forum: v poiskakh detskoĭ sub'ektnosti [Forum: children as subjects], *Antropologicheskii forum*, 2019, no. 42, pp. 91—101.
- Kozlova, N. (1996) *Gorizonty povsednevnosti sovetskoi epokhi: Golosa iz khora* [The perspectives of everyday life in the Soviet era: The voices from the choir], Moscow: Institut filosofii Rossiiskoi akademii nauk.

- Kukulin, I. (2015) «Vospitanie voli» v sovetskoï psikhologii i detskaia literatura kontsa 1940-kh — nachala 1950-kh godov [“Training the will” in Soviet psychology and children’s literature of the late 1940s—early 1950s], in: Maïofis, M., Safronov, P., Kukulin, I. (eds.), *Ostrova utopii: pedagogicheskoe i social’noe proektirovanie poslevoennoï shkoly (1940—1980-e)*, Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 152—189.
- Lenoe, M. E. (1999) Letter-writing and the state [Reader correspondence with newspapers as a source for early Soviet history], *Cahiers du monde russe*, vol. 40, no. 1—2, pp. 139—169.
- Lentzer, G. (2000) Children’s studies: beginnings and purposes, *The Lion and the Unicorn*, vol. 25, no. 2, pp. 181—186.
- Lindenberger, T. (2004) Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien, *Zeithistorische Forschungen*, vol. 1, no. 1, pp. 72—85.
- Lovell, S. (2015) *Russia in the Microphone Age: A History of Soviet Radio 1919—1970*, New York: Oxford University Press.
- Lovell, S. (2017) Communist propaganda and media in the era of the Cold War, in: Fürst, J. Pons, S., Selden, M. (eds) *The Cambridge History of Communism*, vol. 3: Endgames?: Late Communism in Global Perspective, 1968 to the Present, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 354—275.
- Maïofis, M. (2018) Sovetskie meïsterziny: dvizhenie detskikh khorovykh studiï v SSSR (1958—1980-e) [Soviet meistersingers: the children’s choral studio movement in the USSR (1958 to the 1980s)], in: Pinskiï, A. (ed.) (2018) *Posle Stalina: pozdnesovetskaiia sub”ektivnost’ (1953—1985)* [After Stalin: Subjectivity in the Late Soviet Union, 1953—1985], St. Petersburg: Izdatel’stvo Evropeïskogo universiteta v Sankt-Peterburge, pp. 75—107.
- Miller, A. (2014) Audioquellen in der Geschichtswissenschaft. Der Fall des sowjetischen Radiosprechers Jurij Lewitan, *Rundfunk und Geschichte*, vol. 40, no. 1—2, pp. 38—52.
- Miller, A. (2019) Die Sowjetunion hören. Musikübertragungen im Moskauer Radio und Hörerpost in den 1950er und 1960er Jahren, *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, vol. 67, no. 3, pp. 401—423.
- Nikishina, E. (2017) *Zhanrovoe svoeobrazie pisem chitatelei v gazety: (Na materiale emigrantskikh i sovetskikh gazet 20-kh gg. XX veka)* [The genre characteristics of readers’ letters to newspapers: (Based on emigrant and Soviet newspapers of the 1920s)], Moscow: Iazyki slavianskoï kul’tury.
- Orlova, G. (2008) Sovetskaia kartografiia v stalinskuiu èpokhu: detskaia versii [Soviet cartography under Stalin: the children’s version], *Neprikosnovennyï zapas*, vol. 2, available from <https://magazines.gorky.media/nz/2008/2/sovetskaya-kartografiya-v-stalinskuyu-epohu-detskaya-versiya.html> (accessed 18.03.2021).
- Orlova, G. (2009) “Zaochnoe puteshestvie”: upravlenie geograficheskim voobrazheniem v stalinskuiu èpokhu [“A distant journey”: managing the geographical imagination under Stalin], available from <https://magazines.gorky.media/nlo/2009/6/zaochnoe-puteshestvie-upravlenie-geograficheskim-voobrazheniem-v-stalinskuyu-epohu.html> (accessed 18.03.2021).
- Phillips, N., Hardy, C. (2002) *Discourse Analysis: Investigating Processes of Social Construction*, Thousand Oaks, California: Sage.
- Pinskiï, A. (ed.) (2018) *Posle Stalina: pozdnesovetskaiia sub”ektivnost’ (1953—1985)* [After Stalin: Subjectivity in the Late Soviet Union, 1953—1985], St. Petersburg: Izdatel’stvo Evropeïskogo universiteta v Sankt-Peterburge.
- Rodero, E. (2012) Stimulating the imagination in a radio story: The role of presentation structure and the degree of involvement of the listener, *Journal of Radio & Audio Media*, vol. 19, no. 1, pp. 45—60.
- Rikitiaskaia, M. (2017) Kak detei uchili slushat’(sia): stanovlenie radiokruzhkov v Sovetskom Soiuze [How children learned to listen: the formation of radio clubs in the Soviet Union], *Logos*, vol. 120, no. 5, pp. 141—162.
- Roth-Ey, K., Zakharova, L. (2015) Communications and media in the USSR and Eastern Europe, *Cahiers du monde russe*, vol. 56, no. 2—3, pp. 273—289.
- Rudenko, I. (2015) Radioveshchanie dlia detei i podrostkov v gody Vtoroi mirovoi voïny [The radio broadcasting for children and teenagers during the Second World War], *Voprosy teorii i praktiki zhurnalistiki*, vol. 4, no. 1, pp. 20—28.
- Rybicka, E. (2016) The anthropological and communicative aspects of epistolographic discourse, *Teksty Drugie*, no. 2, pp. 43—63.

- Sal'nikova, A. (2007) *Rossiiskoe detstvo v XX veke: istoriia, teoriia i praktika issledovaniia* [Russian childhood in the 20th century: history, theory and practice of research], Kazan: Kazanskiĭ gosudarstvenniiĭ universitet.
- Sarna, A. (2021) Diskurs-analiz [Discourse analysis], *Kontsepty*: Gumanitarnyiĭ portal, available from <https://gtmarket.ru/concepts/7232> (accessed 23.03.2021).
- Siegelbaum, L. (ed.) (2006) *Borders of Socialism: Private Spheres in Soviet Russia*, New York: Palgrave Macmillan.
- Shaburova, O. (2010) Shkol'naia otkrytka kak ritual i distsiplinarnaia praktika [The school postcard as a ritual and a disciplinary practice], in: Leont'eva, S., Maslinskiĭ, K., Romashova, M. (eds) *Antropologĭia sovetskoiĭ shkoly: Kul'turnye universalii i provintsial'nye praktiki* [The anthropology of the Soviet school: cultural universals and local practices], Perm: Permskiĭ gosudarstvenniiĭ universitet, pp. 97—109.
- Sherel', A. (2004) *Audiokul'tura XX veka: Istorĭia, ěsteticheskie zakonomernosti, osobennosti vliianiia na auditoriiu: Ocherki* [Sound culture of the 20th century: History, aesthetical trends, characteristics of the impact on the audience: Essays], Moscow: Progress-Traditsiia.
- Somov, V. (2015) Sovetskiĭ radiofront: radio i vospitanie patriotizma v SSSR 1930-kh godov [The Soviet radio front: the radio and the patriotic education in the 1930s in the USSR], *Istoricheskaia psikhologĭia i sotsiologĭia istorii*, vol. 8, no. 2, pp. 108—121.
- Sorokin, A. (2013) "Ėa narisoval tvoĭ portret, khotia ni razu tebia ne videl...": Obraz vlasti: Pis'ma pionerov partiinomu rukovodstvu, 1925—1940 gody ["I have painted your portrait, although I have never seen you...": The image of power: Letters from the pioneers to the party authorities, 1925—1940s], *Rodina*, no. 12, pp. 77—81.
- Sorokin, A., Volkhonskaia, N. (2017) "Proshu Vas poskoreĭ razgromit' vraga..." ["I ask you to quickly defeat the enemy..."], *Rodina*, no. 8, pp. 129—133.
- Iurchak, A. (2014) *Ėto bylo navsedga poka ne konchilos': Poslednee sovetskoe pokolenie* [Everything was forever until it was no more: The last Soviet generation], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Zhurkova, D. (2020) Teleproekt "Starye pesni o glavnom": sud'ba nostal'gii v kontekste postsovetskoiĭ kul'tury [TV project "Old Songs About the Most Important": the destiny of nostalgia in the context of Post-Soviet culture], *Voprosy teorii iskusstva*, no. 2, pp. 264—285.

УДК 008.001

**«В КАЖДОЙ МЕСТНОСТИ СВОИ ЗВУКИ ЕСТЬ...»:  
ЗВУКОВОЙ ЛАНДШАФТ СЕЛА НЮКСЕНИЦА  
В ВОСПРИЯТИИ МЕСТНЫХ ЖИТЕЛЕЙ**

**П. Н. Ваневская<sup>a</sup>, Д. А. Лермонтов<sup>b</sup>**

<sup>a</sup> Центр социологии культуры Института образования, НИУ ВШЭ,  
Москва, Россия, p.vanevskaya@mail.ru

<sup>b</sup> Санкт-Петербургский государственный университет,  
Санкт-Петербург, Россия, lermontovda@gmail.com

Данная статья представляет собой результаты полевого антропологического исследования особенностей звукового ландшафта села Нюксеница Вологодской области. Цель авторов состояла в выявлении связи между локальной идентичностью местных жителей и комплексом смыслов и значений, приписываемых сельчанами определенным элементам локального звукового ландшафта («звуковым маркерам», или “soundmarks”). В статье представлены как теоретическая концептуализация изучаемого феномена, так и аналитическая работа с эмпирическими материалами. По результатам анализа полевых данных было выявлено 4 категории звуковых маркеров, значимых для формирования локальной идентичности местных жителей и составляющих звуковой портрет села Нюксеница: звуки природы, инструментальные звуки, голоса людей и тишина. В завершение статьи авторы намеренно помещают методологическую рефлексию с целью обосновать релевантность поворота к мультисенсорному подходу в исследовании восприятия окружающей среды.

**Ключевые слова:** саундскейп, звуковой ландшафт, звуковые маркеры, локальная идентичность, идентичность места, локальная аудиальность, Нюксеница.

**“EACH LOCATION HAS ITS OWN SOUNDS ...”:  
THE SOUNDSCAPE OF NIUKSENITSA THE VILLAGE  
IN THE PERCEPTION OF ITS RESIDENTS**

**P. N. Vanevskaia<sup>a</sup>, D. A. Lermontov<sup>b</sup>**

<sup>a</sup> Centre for Cultural Sociology, HSE University’s Institute of Education,  
Moscow, Russia, p.vanevskaya@mail.ru

<sup>b</sup> St. Petersburg State University,  
St. Petersburg, Russia, lermontovda@gmail.com

The article presents the results of the anthropological field research of Nyuksenitsa the village (at Vologda Region) soundscape specificity. The main goal of the authors was to identify the interrelation between the Nyuksenitsa residents’ local identity and complex of meanings (according to M. Lally, “the identity of the place”) which they attribute to certain elements (according to M. R. Shafer, “soundmarks”) of the local soundscape. The article presents both theoretical conceptualization of the studied phenomenon and empirical data analysis. Based on the results of data analysis 4 categories of soundmarks, which form the sound portrait

---

© Ваневская П. Н., Лермонтов Д. А., 2021

**Ссылка для цитирования:** Ваневская П. Н., Лермонтов Д. А. «В каждой местности свои звуки есть...»: звуковой ландшафт села Нюксеница в восприятии местных жителей // *Labyrinth: теории и практики культуры*. 2021. № 2. С. 41—49.

**Citation Link:** Vanevskaia, P. N., Lermontov, D. A. (2021) «V kazhdoj mestnosti svoi zvuki est'...»: zvukovoj landshaft sela Nyuksenica v vospriyatii mestnyh zhitelej [“Each location has its own sounds ...”: the soundscape of Niuksenitsa the village in the perception of its residents], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 41—49.

of Niuksenitsa the village, were identified: sounds of nature, instrumental sounds, people's voices and the silence. In order to substantiate the relevance of a turn to multisensory approach in the perception of environment studies the authors deliberately place their methodological reflection in the final part of the article.

**Key words:** soundscape, soundmarks, local identity, the identity of the place, local audibility, Niuksenitsa.

По замечанию ряда авторов, исследования звука не находят широкого распространения в практике российских социальных исследователей [Чубукова, 2015] и могут быть описаны как находящиеся на «научной периферии» [Нестерова, 2013: 86]. Несмотря на ряд исключений (например, исследования А. Г. Возьянова [Возьянов, 2009, 2014], К. С. Майоровой [Майорова, 2017], М. А. Чубуковой [Чубукова, 2015]), в отечественном научном дискурсе действительно достаточно редко встречаются работы, целью которых выступает теоретическая и эмпирическая концептуализация звука как социокультурного феномена. Наблюдаемый дефицит языка описания социокультурного аспекта аудиальности как свойства физического пространства, или территории, становится вызовом для молодых исследователей. Так, наша работа представляет собой авантюрный поиск стратегии изучения смыслового измерения локальных звуковых ландшафтов. Цель нашего исследования состоит в определении специфики связи между локальной идентичностью жителей села Нюксеница (Вологодская область) и звуковым ландшафтом данной территории. Согласно нашей генеральной гипотезе, локальный звуковой ландшафт может быть наделен субъективными смыслами и встроен в автобиографический нарратив местных жителей. В заголовок статьи мы неслучайно вынесли цитату одного из информантов, коренного жителя села Нюксеница, так как эта реплика демонстрирует дорефлексивный опыт переживания сопричастности определенной территории и её локальной аудиальности.

### **Звуковой ландшафт как аналитическая категория**

Несмотря на слабую представленность исследований звука в русскоязычном научном сообществе, в англоязычной среде происходит активная институционализация междисциплинарного поля sound studies. Ещё в 2005 году вопрос о том, существует ли поле под названием «исследования звуковой культуры» (sound culture studies), получил положительный ответ в одноименной статье М. Хилмса [Hilmes, 2005], рецензента работ таких влиятельных исследователей социокультурного измерения звука как Э. Томпсон и Дж. Стерна. Под редакцией последнего в 2012 году в свет выходит первый сборник “The Sound Studies Reader” [Sterne, 2012].

По замечанию философа и урбаниста К. С. Майоровой, с момента зарождения исследования звука «были городскими» [Майорова, 2017: 16] — в фокусе исследователей находилась проблематика шума и звукового загрязнения городских пространств. Среди наиболее влиятельных «отцов-основателей» городских исследований звука можно выделить канадского композитора и активного защитника окружающей среды Р. М. Шейфера, благодаря которому в научный дискурс был внедрен концепт «саундскейп» (дословный перевод с английского “soundscape” — «звуковой ландшафт») [Shafer, 1967, 1994]. Работы Шейфера были нацелены на развитие звуковой экологии городской среды. В частности, в монографии «Ear cleaning. Notes for an Experimental Music Course» Шейфер сформулировал географический подход к анализу восприятия городского звукового ландшафта, а также концептуализировал такие его элементы как шумы, тоны, тембры, мелодии, ритмы, текстуры, амплитуды [Shafer, 1967]. Значимой составляющей звукового ландшафта, согласно Шейферу, также является тишина. В более поздних работах Шейфер предлагает дифференциацию звуков на основании их связи с локальными

особенностями различных городских территорий и их сегментов. Так, автором выделяются [Shafer, 1994: 9—10]:

- лейтмотивы (keynote sounds) — повторяющиеся звуки, составляющие аудиальный фон;
- звуковые сигналы (sound signals) — информативные звуки, воспроизводимые в непосредственной близости от человека и выделяющиеся из массы фоновых звуков;
- звуковые маркеры (soundmarks) — особые звуки, обладающие значимостью и ценностью для представителей определенной социальной группы и являющиеся самобытными для конкретного звукового ландшафта.

Специфика концепции звукового ландшафта Шейфера состоит в ориентации на анализ качества городской среды. Тем не менее, авторский концептуальный аппарат позволяет идентифицировать роль тех или иных звуков в формировании аудиального разнообразия территорий и восприятии их звукового портрета.

Несколько иной контекст употребления понятия «звуковой ландшафт» был предложен П. Родауэем, оптика которого сфокусирована на опыте субъекта, воспринимающего определенные звуки [Rodaway, 2002]. Для Родауэя элементарными частицами звукового ландшафта, которые физически способен воспринять человек, являются «звуковые события» (sound events) [ibid.], пространственная и временная организация которых составляет уникальную динамику звукового ландшафта.

Концепция звукового ландшафта также разрабатывалась антропологом Ф. Коломбьяном, чьи полевые исследования в Индонезии привели к новой классификации локальных звуков: звуки улицы, звуки власти, приватные звуки и звуки современности [Colombijn, 2007]. Для Коломбьяна звуковой ландшафт — это не только аудиальный аспект материальности определенной территории, но и комплекс «культурных форм и эффектов опосредования восприятия звуков/шумов города» [Возьянов, 2009: 261]. Антрополог фокусирует внимание на субъективном восприятии звуков, окружающих городских обитателей, и на основании выявленных интерпретаций реконструирует комплекс значений, приписываемых тому или иному звуковому событию. Аналогичным образом «звуки металлургического завода в Шеффилде, свистка поезда, прибывающего на станцию, кораблей, движущихся по Темзе, аплодисментов местного футбольного стадиона, даже звуков детей, играющих в местной школе» [Adams et al., 2006: 2390], а также другие звуковые элементы формируют специфику городских пространств и локального самосознания их резидентов. Так, звуковые ландшафты городских дворов становятся «фонотекой воспоминаний» [Возьянов, 2014] для местных жителей, а звуки магазинов виниловых пластинок — музыкальными «аудиоместами» [Возьянов, 2009], вбирающими в себя историю города и стимулирующими воображение его резидентов и гостей. Как отмечает британский антрополог Т. Ингольд: «культурные формы будут закодированы в ландшафте, подобно тому, как в семиологическом подходе к языковому означиванию концептуальные представления кодируются в звуковом медиуме» [Ингольд, 2019]. В связи с этим звуковой ландшафт, как и ландшафт, конструируемый за счет визуальных практик (например, фотографии или живописи), обладает «социальным характером» [Урри, 2012: 195].

В социальных и культурных исследованиях был диагностирован «визуальный поворот» [Бахманн-Медик, 2017], в рамках которого ключевым объектом изучения все чаще становился визуальный аспект опыта восприятия окружающей среды и социальной реальности. В частности, аналитическая модель визуального образа города, разработанная американским урбанистом К. Линчем в 1960-х гг., представляет собой классический пример «окуляроцентризма» [Возьянов, 2009: 259], характерного и для современных исследователей городских пространств и других жилых территорий. Однако наблюдаемые нами «ситуативные повороты»

к звуку свидетельствуют о расширении границ исследовательского поля и обращении к сфере ощущений в контексте «мультисенсорной вовлечённости воспринимающего в окружающую среду» [Ингольд, 2019]. Таким образом, исследование не только визуального, но и аудиального (слухового) восприятия обладает эвристическим потенциалом для выявления значений, смыслов и ценностей, разделяемых той или иной социальной группой.

### Локальная аудиальность и локальная идентичность

В рамках рассмотрения связи локальной идентичности и особенностей звукового ландшафта последний становится специфической формой артикуляции социокультурных различий и выступает условием возможности формирования локальной идентичности. Как справедливо замечает М. Лалли, в случае с локальной идентичностью мы сталкиваемся с необходимостью прояснения базовых концептов — субъективной локальной идентичности (*local/place identity*) и идентичности места (*the identity of the place*) [Lalli, 1992]. Идентичность места не связана напрямую с материальными характеристиками территории и представляет собой конвенциональный комплекс смыслов и значений, приписываемых и транслируемых извне [ibid.]. Локальная идентичность, в свою очередь, демонстрирует специфику и динамику отношения индивида или группы к определенному месту и его свойствам [ibid.]. В нашем исследовании мы фокусируемся на локальной идентичности как субъективном переживании сопричастности с определенной территорией, при этом ключевым аспектом для нас выступает локальная звуковая специфика, или локальная аудиальность [Возьянов, 2014]. Локальная аудиальность может быть масштабирована «от города в целом или даже группы городов до отдельных событий (например, фестивалей или же специфических городских мест — гетто, клубов, отдельных кварталов)» [там же: 113—114]. Свойство масштабируемости локальной аудиальности является обоснованием нашего обращения к такому полю как сельская местность, поскольку даже малые поселения обладают своим уникальным звуковым ландшафтом.

Прежде чем мы перейдем к описанию нашего поля, необходимо отметить, что специфика звукового ландшафта сельской местности отличается меньшей степенью гетерогенности и насыщенности по сравнению со звуковым ландшафтом мегаполисов, чаще попадающих в фокус исследователей звука [Rodaway, 2002]. В терминологии Шейфера и Радауэя сельский звуковой ландшафт представляет собой среду *hi-fi* (дословный перевод — «звуковая среда высокого качества») [Чубукова, 2015]. В контексте нашего исследования различие *hi-fi* и *lo-fi* (дословный перевод — «звуковая среда низкого качества») является значимым не столько для оценки качества звуковой среды, сколько для теоретической концептуализации. Для сельской *hi-fi* звуковой среды свойственны артикуляция звуковых маркеров и элиминация шумов, что позволяет выявить наиболее характерные и социально значимые элементы звукового ландшафта.

Рассмотренные концепции приводят нас к выводу, что идентификация звуковых ландшафтов определенных территорий и дифференциация составляющих их звуковых маркеров позволяет глубже понять не только содержательную специфику локальной аудиальности, но и её социальную значимость для резидентов территории. Звуковой ландшафт аккумулирует в себе значения и смыслы, формирующие локальный социокультурный контекст, а звуковые маркеры становятся индикаторами социальных границ — аудиальными «диакритиками» («различительными признаками») [Хизриева, 2006: 194], играющими конституирующую роль в локальной идентичности местных жителей.

### Полевое исследование села Нюксеница Вологодской области

Полевой этап исследования проходил в селе Нюксеница Вологодской области в феврале 2020 года. Стоит отметить, что Нюксенский район обладает длительной историей: первые упоминания о нём встречаются в «Устюгском летописном своде» о событиях 1453 года [Сумароков, 1995], а само село Нюксеница впервые упоминается в документах XVII века [там же]. Сбор данных представлял собой серию полуструктурированных интервью с жителями Нюксеницы, доступ к которым был получен благодаря содействию гейтикера — сотрудницы МБУК «Нюксенский районный краеведческий музей». В начале полевой работы отбор информантов осуществлялся по принципу «доступных случаев», а уже после проведения первых интервью поиск людей, готовых принять участие в исследовании, проходил по принципу «снежного кома». По завершении полевого этапа было собрано 83 интервью, однако только в 12 случаях в рамках бесед была затронута тема звукового ландшафта села. Сложившаяся ситуация была обусловлена проектной спецификой: исследование носило прикладной характер, и его основная цель состояла в разработке рекомендаций по созданию бренда территории села Нюксеница. В связи с этим был разработан гайд полуструктурированного интервью с местными жителями, ключевые тематические блоки которого были сосредоточены на таких темах как экономические ресурсы территории, гражданская активность сельчан, а также факторы формирования туристической привлекательности Нюксеницы. Так как изначально в задачи исследования не входило выявление специфики локальной аудиальности села, включение в гайд блока вопросов об особенностях звукового ландшафта Нюксеницы было инициировано участниками исследования, разделяющими интерес к анализу звука как социокультурного феномена. Несмотря на ряд ограничений, в сегменте собранных данных, сфокусированном на интересующей нас теме, нам удалось провести аналитическую работу и сформулировать выводы.

### Звуковой портрет села Нюксеница

В ходе изучения специфики звукового портрета села Нюксеница наша стратегия заключалась в поиске и описании основных звуковых маркеров (soundmarks), то есть таких элементов звукового ландшафта, которые являются значимыми для идентичности этого места (the identity of the place) и обладают ценностью для локальной идентичности (local/place identity) его резидентов. По результатам анализа собранных нарративов о звуковом ландшафте Нюксеницы мы выделяем следующие категории маркеров, которые составляют звуковой портрет села, определяемый местными жителями:

- звуки природы;
- инструментальные звуки;
- голоса людей;
- тишина.

Категории были сформулированы по результатам открытого кодирования расшифрованных интервью и частично базировались на словах, употребляемых информантами. Более детализированный анализ, представленный нами далее, является своеобразным «насыщенным описанием» звукового портрета Нюксеницы.

Категория «звуки природы» включает в себя звуковые маркеры, объединенные нами на основании их связи с местной флорой и фауной. Так, например, для некоторых информантов локальная аудиальность Нюксеницы проявляется через звуки леса или реки: «Живые звуки — это природа: березы, шум осин. Лист большой как начнет шуршать у осины... На рыбалке сидишь на зорьке... Всплеск рыбки. Река рядом, сел в лодку и поехал рыбачить» (Информант № 7). «Естественно, щебетание птиц. У меня дом на реке Нюксенке построен. Там такие соловьи поют ночью летом! Стрижи...» (Информант № 2). Для кого-то звуковым маркером могло стать мычание

скота: «Были и исчезли... Мычание коров, бляение овец. Это в [19]80-е годы чуть ли не в каждом дворе коровы были! Сейчас нет. Сейчас дай бог одна-две коровы на весь поселок. Если и увидишь их, то они не мычат, бедные» (Информант № 6).

Название второй категории «инструментальные звуки» было выбрано с целью отразить антропогенный характер отмечаемых жителями Нюксеницы звуков. Часть из них производится буквально инструментами — пилой или молотом: «Звон пилы — народный инструмент. Не бензопилы, а звон... Стук топора. Это, кстати, даже если взять разные инструменты и разную древесину, то звуки будут тоже разные. И звон будет, и глухой звук...» (Информант № 7). «На селе, в принципе, основные звуки звонкие были: звон молоты в кузнице, косы, топора, пилы...» (Информант № 4). Также в инструментальные звуки был включен такой звуковой маркер как промышленный шум, производимый «инструментами большего масштаба»: «Компрессорная, наверное, компрессорная станция, когда газ пускают. Очень громкое шипение, гул. Мы знаем, что это компрессорная» (Информант № 1). Наконец, для местных жителей характерным звучанием Нюксеницы может выступать колокольный звон, включенный нами в категорию инструментальных звуков, поскольку он тоже производится при использовании инструмента, но музыкального — колокола: «А если окно открыть в 8 утра в воскресенье, то можно послушать колокола, у нас церковь тут рядом. Иногда люблю послушать колокола» (Информант № 5). «Колокольный звон от церкви меня, наоборот, успокаивает. Он раздражает только тех, кто не понимает...» (Информант № 3).

Для анализа звукового ландшафта Нюксеницы особенно значимой является категория «голоса людей», так как в ней прослеживается маркирование сопричастности с другими местными жителями при помощи использования информантами притяжательных местоимений «мой», «наши» и т. д. Например: «[А с какими звуками у вас ассоциируется село?] “Ца”, наверное, это звучание “ца”, как *наши* бабушки говорили...» (Информант № 4). Кроме того, голоса людей в нарративах информантов были репрезентированы через упоминания местных песен: «Нюксеница... Нюксеница... Нюксеница... Для меня она прежде всего поющая, потому что я прежде всего пою. И люблю петь, люблю песни нюксенские, которые здесь родились, которые здесь жили, которые пели *мои* бабушка, дедушка и папа...» (Информант № 3). «Сейчас никто не поет, а раньше пение было нормой, там все пели. Вот батя *мой* был с Шепсны родом, там особое пение (Информант № 7)».

Последняя категория, выделенная нами на основе собранных данных — это «тишина». Для местных жителей тишина определяется как особое свойство Нюксеницы, позволяющее противопоставить сельскую размеренность городской суете: «Тишина. Я вот когда жила в городе, сюда приезжала, и тишина для меня всегда была оглушающей. <...> Меня тишина после города сначала пугала. А сейчас уже свыкла, все хорошо. Я родилась здесь, в Нюксенице, и изначально вот этой тишины не замечала. Потом училась в Вологде, спустя некоторое время после города, после этой суеты уже да...» (Информант № 12). Тишина как специфический звуковой маркер также позволяет разграничить «своих», то есть привыкших к тишине местных жителей, и «чужих» — отвергающих её городских: «Когда *к нам* приехал знакомый горожанин, как он сказал? “Ушам больно от этой тишины. Тихо и вороны каркают”. Родственник приехал из Петербурга... Первый день *они* наслаждаются, а потом *им* плохо» (Информант № 7).

Важно отметить, что даже в тех фрагментах бесед, которые были сосредоточены на обсуждении звукового ландшафта Нюксеницы, информанты в своих монологах нередко уходили от центральной темы и описывали не только звуки, но и чувства и эмоции, испытываемые в отношении своего места проживания. Для некоторых информантов было важно подчеркнуть сельскость как неотъемлемую черту Нюксеницы, её самость, отличную от города: «Вот это и интересно, вот это

и есть село! Этого в городе нет» (Информант № 8). Часть людей определяли своё восприятие Нюксеницы как дома: «Какая Нюксеница? Светлая. Для меня это светлая Нюксеница, потому что здесь *дом*» (Информант № 5). При этом также акцентировалась связь между локальными звуковыми маркерами и ощущением дома: «Я после города обычно стараюсь как можно скорее сюда вернуться... Неет, я люблю тишину! Я очень устаю и понимаю, что *хочу домой*» (Информант № 9). Для местных жителей значимостью и ценностью обладает даже звучание названия села: «Само название *более мягкое, выдающееся* из общего потока названий. <...> Название Нюксеница немножко *выдается*, его не отнести ни к северу, ни к югу, согласитесь» (Информант № 8). Уникальность места в данном случае осмысливается информантом через уникальность звучания топонима.

Таким образом, результаты нашего анализа демонстрируют возможности изучения локальных звуковых ландшафтов в контексте выявления приписываемых им смыслов и ценностей (the identity of the place), значимых для формирования и поддержания локальной идентичности (local/place identity). Примечательно, что наши полевые материалы не полностью вписываются в классическую теоретическую концептуализацию и классификацию звуков, предложенную Шейфером [Schafer, 1994]. Например, такие звуки как мычание коров, промышленные шумы или тишина, которые, как правило, включаются в категорию лейтмотивов, или фоновых звуков (keynote sounds), в случае Нюксеницы выступают в качестве звуковых маркеров и описываются местными жителями как самобытные и уникальные. Это также является значимым результатом и является поводом для дальнейшей теоретической рефлексии.

### Исследовательская рефлексия

Так как данное исследование имело значительные ограничения, создание действительно «насыщенного» описания звукового портрета села Нюксеница требует дополнительного сбора и анализа данных. Однако методологическая рефлексия проделанной работы приводит нас к ряду замечаний, которые могут быть полезны при продолжении исследования.

Основываясь на введенном Родауэем различении функций слуха и слушания [Rodaway, 2002], важно отметить, что навык слушания как активного восприятия звуковых событий, сопряженного с рефлексией субъективных ощущений по поводу услышанного, специфичен и может быть недостаточно развит у представителей исследуемых сообществ (как сельских, так и городских), чей опыт аудиального восприятия интересен исследователю. В ходе полевой работы мы сталкивались с ситуациями, когда нашим информантам было трудно подвергнуть рефлексии их повседневный аудиальный опыт. Однако в процессе интервью мы нередко наблюдали, как информанты апеллируют к различным аспектам сенсорного опыта. Так, звуковой ландшафт Нюксеницы мог быть описан одновременно с визуальной, ольфакторной или тактильной составляющей этого места: «Она в низине вся. И когда сверху на нее *смотришь*, дым печной пеленой идет, как туман. И выше не идет, и ниже не опускается. И *запах* соответствующий» (Информант № 3). «Другие *звуки*: вот весной капель, птички чирикают. Весной, извините, *пахнет* коровьими лепехами. Вот помню нас в детстве повезли в колхоз «Гвардеец», чтобы коров пасти. И вот эта ассоциация из детства, она же прирастает к голове. Вот идешь, чтобы корова не уходила в сторону, срываешь сухостой. Все здесь взаимосвязано... Вот когда весной идешь, *холодно*» (Информант № 4). Таким образом, методологическим ресурсом для продолжения исследования нам представляется расширение теоретической оптики и поворот к анализу мультисенсорной природы восприятия окружающей среды.

## Библиографический список

- Бахманн-Медик Д. Культурные повороты. М.: Новое лит. обозрение, 2017. 504 с.
- Возьянов А. Г. Винил в большом городе: между звуком и зрелищем // Визуальная антропология: городские карты памяти / под ред. П. В. Романова, Е. Р. Ярской-Смирновой. М.: Вариант; Центр соц. политики и гендер. исслед., 2009. С. 259—274.
- Возьянов А. Г. «Коробка для звуков?»: о саундскейпе городского двора // Микроурбанизм: город в деталях / под ред. О. Е. Бредниковой, О. Н. Запорожец. М.: Новое лит. обозрение, 2014. С. 111—131.
- Ингольд Т. Культура, природа, среда: на пути к экологии жизни // СТАДИС. 2019. Т. 1, вып. 1. С. 102—118. URL: [https://doxajournal.ru/stadis/ecology\\_life](https://doxajournal.ru/stadis/ecology_life) (дата обращения: 11.11.2020).
- Майорова К. С. Urban sound studies: новые горизонты городских исследований // Городские исследования и практики. 2017. Т. 4, № 4. С. 11—19.
- Нестерова Е. И. Вслушиваясь в прошлое: звуковая история в поисках своей терминологии // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. 2013. Т. 7, № 108. С. 80—87.
- Сумароков В. П. Летопись земли Нюксенской: в помощь учителю-краеведу. Вологда, 1995. 213 с.
- Урри Дж. Социология за пределами обществ: виды мобильности для XXI столетия. М.: Изд. дом Высш. шк. экон., 2012. 336 с.
- Хизриева Г. А. О Фредерике Барте и книге «Этнические группы и социальные границы» // Этнические группы и социальные границы. Социальная организация культурных различий / под ред. Ф. Барта. М.: Новое изд-во, 2006. С. 188—199.
- Чубукова М. А. Особенности звуковой среды Арбатского района г. Москвы // Городские исследования и практики. 2015. Пилот. вып. С. 68—79.
- Adams M., Cox T., Moore G., Croxford B., Refaee M., Sharples S. Sustainable soundscapes: Noise policy and the urban experience // *Urban Studies*. 2006. Vol. 43, № 13. P. 2385—2398.
- Colombijn F. Tooooot! Vrooooom!: the urban soundscape in Indonesia // *Journal of Social History*. 2007. № 3. P. 859—894.
- Hilmes M. Is there a field called sound culture studies? And does it matter? // *American Quarterly*. 2005. Vol. 1, № 57. P. 249—259.
- Lalli M. Urban-related identity: theory, measurement, and empirical findings // *Journal of Environmental Psychology*. 1992. № 12. P. 285—303.
- Rodaway P. *Sensuous Geographies*. London; New York: Routledge, 2002. 298 p.
- Schafer R. M. *Ear cleaning: Notes for an Experimental Music Course*. Toronto: Clark & Cruickshank, 1967. 46 p.
- Schafer R. M. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester; New York: Destiny Books, 1994. 368 p.
- Sterne J. *The Sound Studies Reader*. London; New York: Routledge, 2012. 566 p.

## Reference

- Adams, M., Cox, T., Moore, G., Croxford, B., Refaee, M., Sharples, S. (2006) Sustainable soundscapes: noise policy and the urban experience, *Urban Studies*, vol. 43, no. 13, pp. 2385—2398.
- Bakmann-Medik, D. (2017) *Kul'turnye povoroty* [Cultural turns], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Chubukova, M. A. (2015) Osobennosti zvukovoi sredy Arbatskogo raiona g. Moskvy [Features of the sound environment of the Arbat district of Moscow], *Gorodskie issledovaniia i praktiki*, pilot. iss., pp. 69—79.
- Colombijn, F. (2007) Tooooot! Vrooooom!: The urban soundscape in Indonesia, *Journal of Social History*, no. 3, pp. 859—894.
- Hilmes, M. (2005) Is there a field called sound culture studies? And does it matter?, *American Quarterly*, vol. 1, no. 57, pp. 249—259.

- Ingold, T. (2019) *Kultura, priroda, sreda: na puti k ekologii zhizni* [Culture, nature, environment: steps to an ecology of life], available from [https://doxajournal.ru/stadis/ecology\\_life](https://doxajournal.ru/stadis/ecology_life) (accessed 11.11.2020).
- Khizrieva, G. (2006) O Frederike Barte i knige “Ėtnicheskie gruppy i sotsial’nye granitsy” [About Frederick Bart and the book “Ethnic Groups and Social Boundaries”], in: Bart, F. (ed.), *Ėtnicheskie gruppy i sotsial’nye granitsy* [Ethnic groups and social boundaries], Moscow: Novoe izdatel’stvo.
- Lalli, M. (1992) Urban-related identity: theory, measurement, and empirical findings, *Journal of Environmental Psychology*, no. 12, pp. 285—303.
- Maïorova, K. S. (2017) Urban sound studies: novye gorizonty gorodskikh issledovaniĭ [Urban sound studies: the new horizons of urban studies], *Gorodskie issledovaniia i praktiki* [Urban studies and practices], vol. 4, no. 4, pp. 11—19.
- Nesterova, E. I. (2013) Vslushivaia’s v proshloe: zvukovaia istoriia v poiskakh svoeĭ terminologii [Listening to the past: a sound history in search of its own terminology], *Vestnik Rossiiskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta* [Vestnik of Russian state university for the humanities], vol. 7, no. 108, pp. 80—87.
- Rodaway, P. (2002) *Sensuous Geographies*, London, New York: Routledge.
- Schafer, R. M. (1967) *Ear cleaning: Notes for an Experimental Music Course*, Toronto: Clark & Cruickshank.
- Schafer, R. M. (1994) *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, New York: Destiny Books.
- Sterne, J. (2012) *The Sound Studies Reader*, London, New York: Routledge.
- Sumarokov, V. P. (1995) *Letopis’ zemli Niuksenskoĭ: V pomoshch uchiteliu-kraevedu* [Chronicle of the land of Niuksenitsa: To help the local history teacher], Vologda.
- Urri, Dzh. (2012) *Sotsiologĭia za predelami obshchestv: vidy mobil’nosti dlia XXI stoletĭia* [Sociology beyond societies: mobilities for the twenty-first century], Moscow: Izdatel’skiĭ dom Vyssheĭ shkoly ėkonomiki.
- Voz’ianov, A. G. (2009) Vinil v bol’shom gorode: mezhdz zvukom i zrelishchem [Vinyl and the city: between sound and spectacle], in: Romanov, P. V., Iarskaia-Smirnova, E. R. (eds), *Vizual’naia antropologĭia: gorodskie karty pamiati* [Visual anthropology: urban memory maps], Moscow: Variant, Tsentr sotsial’noĭ politiki i gendernykh issledovaniĭ, pp. 259—274.
- Voz’ianov, A. G. (2014) “Korobka dlia zvukov?”: O saundskeĭpe gorodskogo dvora [“Sound box?”: About the soundscape of the city courtyard], in: Brednikova, O. E., Zaporozhets, O. N. (eds), *Mikrourbanizm: Gorod v detaliakh* [Microurbanism: city in details], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 111—131.

УДК 791.43.05

**ПОЛЬСКИЕ АКТРИСЫ НА СОВЕТСКОМ ЭКРАНЕ:  
ИМПОРТ ЖЕНСТВЕННОСТИ (1960—1980-е ГОДЫ)**

***М. Ю. Тимофеев***

Ивановский государственный университет, Иваново, Россия, timofeev.01@gmail.com

Анализируются образы женственности, созданные в советском кино польскими актрисами в «длинные семидесятые годы». Обосновывается принцип двойного кодирования в их восприятии и их альтернативность советской модели женственности, конструируемой в советском кинематографе данного периода. Рассматривается история культурного транзита в СССР европейских культурных моделей 1960—1980-х годов и роль кинематографа ПНР в этом процессе.

**Ключевые слова:** гендерные исследования кинематографа, польское кино, советское кино, женственность, габитус, семиотика.

**POLISH ACTRESSES ON THE SOVIET SCREEN:  
IMPORT OF FEMALITIES (1960—1980s)**

***M. Yu. Timofeev***

Ivanovo State University, Ivanovo, Russia, timofeev.01@gmail.com

The images of femininity created in Soviet cinema by Polish actresses in the “long seventies” are analyzed. The principle of double coding in their perception and their alternativeness to the Soviet model of femininity, constructed in the Soviet cinema of this period, are substantiated. The history of the cultural transit in the USSR of European cultural models of the 1960—1980s and the role of the Polish People’s Republic cinematography in this process is considered.

**Key words:** gender studies of cinematography, Polish cinema, Soviet cinema, femininity, habitus, semiotics.

На вопрос, отчего именно польскую актрису он выбрал на роль Нади в фильме «Ирония судьбы, или С лёгким паром», кинорежиссер Э. Рязанов отвечал: «Почему польская? Это, знаете, тоже ирония судьбы. Нужна была актриса, которая бы сыграла женщину, в одну ночь перевернувшую судьбу человека: она должна была быть и лиричной, и комедийной, и интеллектуальной, и с юмором, и с бездной женского обаяния... Смотрел как-то “Анатомию любви” и увидел там Барбару Брыльску — вот именно тот тип, который нужен был для нашего фильма. Позвонили ей просто так, по какому-то “новогоднему” наитию, ни на что не рассчитывая! Ну, все равно, как Софии Лорен позвонить, попросить сыграть ленинградку,

---

© Тимофеев М. Ю., 2021

**Ссылка для цитирования:** Тимофеев М. Ю. Польские актрисы на советском экране: импорт женственности (1960—1980-е годы) // *Labyrinth: теории и практики культуры*. 2021. № 2. С. 50—67.

**Citation Link:** Timofeev, M. Yu. (2021) Pol’skie aktrisy na sovetskom ekrane: import zhenstvennosti (1970—1980-e gody) [Polish actresses on the Soviet screen: import of femalities (1960—1980s)], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul’tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 50—67.

учительницу русского языка... Но вдруг оказалось, что Барбара именно сейчас не занята и с интересом примет участие в советском фильме...»<sup>1</sup>.

Обращаясь к, казалось бы, достаточно тривиальной теме выбора иностранной актрисы на роль, мы сталкиваемся с проблемой репрезентации *иной* модели женственности в позднесоветском кинематографе. Нам предстоит выяснить, выполняли ли польские актрисы какую-то концептуальную роль для представления *иного* женского типажа при реализации замыслов советских режиссеров. Также в настоящей статье мы рассмотрим некоторые причины феноменального успеха польских актрис в СССР и специфику воздействия их экранных образов на зрительскую аудиторию в «длинные семидесятые годы».

### Феномен «ближнего» Запада и *иная* женская красота

Интерес к польской культуре в СССР возник в конце 1950-х годов и к началу 1980-х превратился в своеобразный культ [Рубанова, 2017]. Польский кинематограф сыграл в этом едва ли не главную роль. Принято считать, что пик интереса к кино из ПНР пришёлся в СССР на 1960-е годы [Федоров, 2016], однако и «кино морального беспокойства» второй половины семидесятых вызывало устойчивый интерес не только у полонофилов, и тем более многие (особенно комедийные) фильмы восьмидесятых пользовались огромной популярностью у массового зрителя. С 1971 по 1991 год на советский экран попали 146 кинофильмов из ПНР<sup>2</sup>. К ним следует прибавить фестивальные и клубные просмотры, где демонстрировались фильмы, не вошедшие в широкий прокат. Кроме этого, достаточно маргинальным, но важным источником знакомства с кино ПНР, были каналы польского ТВ, доступные для просмотра на приграничных территориях. В числе ста кинолент, являвшихся лидерами проката 1970—1980-х годов, четыре были из соцлагеря, и три из них — польские<sup>3</sup>.

И хотя поздний СССР не был маленьким герметичным мирком, замкнутым на Восточную Европу и прочие «страны социализма и народной демократии», тем не менее искусственно созданная геополитическая реальность превращала европейские страны соцблока в специфических проводников западных ценностей<sup>4</sup>. Причем это был не «воображаемый» и недоступный Запад (см.: [Юрчак, 2014: 311—403]), а вполне реально доступный, но по этой же причине «не совсем настоящий»: не умозрительно «дальний», а «ближний» Запад (см.: [Лейбович и др., 2016; Тимофеев, 2016]), который воспринимался, по меткому замечанию В. Кривулина, как «свое чужое»<sup>5</sup>. Продукция Восточного блока котировалась при этом существенно ниже западных аналогов [Левченко, 2007], и одним из немногочисленных конкурентоспособных культурных продуктов был польский кинематограф.

Именно цивилизационное различие России и Польши [Бердяев, 1990: 160—166] — единственной страны соцлагеря, по отношению к которой этот дискурс был актуален, поскольку функцию «метафизической» Германии в этот период выполняла

<sup>1</sup> Левшина И. Новогодняя сказка Эльдара Рязанова // Советский экран. 1975. № 24, декабрь. URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/art/kino/56/>.

<sup>2</sup> См.: Советский прокат: фильмы социалистических стран, списки. URL: <http://fenixclub.com/index.php?showtopic=122587>.

<sup>3</sup> «Знахарь» / *Znachor* (ПНР, 1982, в СССР — 1983, историческая мелодрама, реж. Ежи Гофман), 41,1 млн (43-е место); «Пришло время любить» / *Doslo doba da se ljubav proba* (СФРЮ, 1979, реж. Зоран Чалич), 37,6 млн чел. (75-е место); «Анатомия любви» / *Anatomia milosci* (ПНР, 1972, реж. Роман Залуский), 36,8 млн чел. (79-е место); «Новые Амазонки» / *Seksmisja* (ПНР, 1983, реж. Юлиуш Махульский), 34,4 млн чел. (91-е место). См.: Зарубежные фильмы в советском кинопрокате. URL: <https://kinanet.livejournal.com/13882.html>.

<sup>4</sup> См., напр.: Виктор Ерофеев: Я женился на Польше. URL: <https://culture.pl/ru/article/viktor-erofeev-ya-zhenilsya-na-polshe>.

<sup>5</sup> Косинова Т. Польша как background. URL: <http://www.cogita.ru/polskii-peterburg/polskii-mif-sovetskih-dissidentov/polsha-kak-background>.

в большей степени ФРГ, а не ГДР — можно рассматривать как отправную точку позиционирования различия польских и русских женщин. Скрупулезно исследовавший разные аспекты противопоставления России и Запада с точки зрения их соотношения с мужским и женским началом О. В. Рябов отмечал, что «Восток традиционно воспринимается в западной культуре как Иное, и Россия со временем стала играть ту же роль в духовном пространстве западной культуры. Иное — это топос, где возможно то, что более невозможно “нигде и никогда”, ни в одном “нормальном” месте. Реальные качества реальной русской женщины в конструировании такого мифа играют отнюдь не решающую роль. Дело скорее в структурах сознания, в способе организации картины мира, и, если бы русской женщины не было, ее следовало бы придумать» [Рябов, 2000]. Собственно этот же зеркальным образом настроенный механизм мы видим в процессах конструирования образа польской женщины в советской культуре 1960—1980-х годов. Именно польские актрисы (и в несколько меньшей степени певицы) были задействованы в транзите западной культуры, если вести речь о женских моделях поведения.

Размышляя о выборе Эвы Шиккульской на роль Зины в фильме «Объяснение в любви», Ю. В. Сальникова пишет: «Безусловно, можно было найти и советскую актрису на эту роль. Но, вероятно, режиссеру Илье Авербаху нужен был совершенно иной облик: «антисоветский» (курсив мой. — М. Т.), если можно так сказать. И Шиккульска в очередной раз поразила советских зрителей своей *несоветской красотой* (курсив мой. — М. Т.)» [Сальникова, 2015: 140].

Пожалуй, не имеет смысла перечислять умозрительные характеристики *советской* женской красоты. За время существования СССР сменилось несколько поколений, у каждого из которых были значимые символические типажи, воплощенные на экране отечественными актрисами разных национальностей. Их «советскость», разумеется, не была обусловлена ни неким амплуа «типичной» женщины того или иного времени, ни ролями ударниц, депутаток и комсомолок. В «несоветской» же и даже «антисоветской» красоте были «уличены», например, Светлана Светличная, Людмила Чурсина, Анастасия Вертинская, Татьяна Доронина, Ирина Мирошниченко и Нонна Терентьева, а некоторых из них даже называли «советскими Мэрилин Монро», что должно было подчеркивать и нездешность их облика<sup>6</sup>. Следует отметить, что подобная маркировка звезд существовала и в Польше. Так, например, Беату Тышкевич называли «царицей славянского кино», «восточной Катрин Денёв»<sup>7</sup>. В советских фильмах потребность в *ином* типе женщины/женственности (в частности, при экранизации зарубежной классики) иногда удовлетворялась с помощью привлечения актрис из прибалтийских республик СССР, таких как Вия Артмане, Лилита Озолиня, Мирза Мартинсоне и ряда других.

Следует указать, что достаточно раскрепощенное поведение героинь некоторых советских фильмов («Еще раз про любовь», 1968; «Экипаж», 1979 и ряда других), которое не маркировалось как морально недопустимое, но трактовалось, как не ненормативное, можно интерпретировать как создание моделей женственности,

<sup>6</sup> Анастасия Вертинская: советская актриса с антисоветской внешностью. URL: [http://aprill-knows.ru/persona/anastasiya\\_vertinskaya\\_sovetskaya\\_akt\\_risa\\_s\\_antisovetskoy\\_vneshnostyu/](http://aprill-knows.ru/persona/anastasiya_vertinskaya_sovetskaya_akt_risa_s_antisovetskoy_vneshnostyu/); Советская Мэрилин Монро. Актриса Ирина Мирошниченко написала мемуары. URL: <https://www.mk.ru/culture/2011/04/07/579231-sovetskaya-merilin-monro.html>; Татьяна Доронина. Сегодняшняя жизнь и внешность советской Мерлин Монро. URL: <https://zen.yandex.ru/media/id/5afa23375816690b0a018cc5/tatiana-doronina-segodniashniaia-jizn-i-vneshnost-sovetskoi-merlin-monro-5b2b0f09fde17900a9dde514>; Советская красавица, которую считали конкуренткой Мэрилин Монро. URL: <http://hronika.info/fotoreportazhi/269782-sovetskaya-krasavica-kotoryuyu-schitali-konkurentkoy-merilin-monro-foto.html>; Колобаев А. «Несоветская внешность». Как Светлане Светличной красота мешала жить. URL: [http://www.aif.ru/culture/person/nesovetskaya\\_vneshnost\\_kak\\_svetlane\\_svetlichnoy\\_krasota\\_meshala\\_zhit](http://www.aif.ru/culture/person/nesovetskaya_vneshnost_kak_svetlane_svetlichnoy_krasota_meshala_zhit).

<sup>7</sup> Beata Tyszkiewicz. URL: <https://culture.pl/en/artist/beata-tyszkiewicz>.

альтернативных официально одобряемым. Конструирование женских кинообразов в 1960-е предполагало обращение к проблемам личной, но ещё не интимной жизни [Мищенко, 2012]. Как отметила кинокритик Е. Кутловская, «тогда в моде были странные женщины, рожденные назло коммунистической унитарности и существующие вопреки советскому лозунгу: “Будь как все!”. Доронина с ее *особой манерой говорить и такой же особой манерой смотреть и двигаться* (курсив мой. — М. Т.) мгновенно влюбила в себя миллионы мужчин СССР» [Кутловская, 2003].

Когда кинокритики и искусствоведы пытались создать портрет польских актрис, они были вынуждены прибегать в языке описания к таким понятиям как *шарм, обаяние, магнетизм*. Однако все это в той или иной степени, безусловно, присутствовало и у многих советских актрис. Рассматривая механизм конструирования и функционирования *инаковости* в образах, создаваемых польскими (и другими зарубежными актрисами), мы не сможем обойтись без обращения к понятию габитус, обозначающем в интерпретации М. Мосса привычки, которые «варьируются не просто в зависимости от индивидов и их подражательных действий, но главным образом в зависимости от различий в обществах, воспитании, престиже, обычаях и модах» [Мосс, 1993: 67].

П. Бурдые описывает этот феномен как «системы прочных приобретенных предрасположенностей, структурированных структур, предназначенных для функционирования в качестве структурирующих структур, то есть в качестве принципов, которые порождают и организуют практики и представления, которые объективно приспособлены для достижения определенных результатов, но не предполагают сознательной нацеленности на эти результаты и не требуют особого мастерства» [Бурдые, 1995: 17—18]. Привычная манера держать себя, двигаться, интонировать — все это, ставшее неотъемлемой частью человеческой природы, и создает *инаковость* при восприятии извне.

Дальнейшее рассмотрение темы присутствия на экране женских образов, как сознательно, так и бессознательно ассоциирующихся с другой культурой, предполагает акцентирование темы «мужского взгляда». Так, Лора Малви в эссе «Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф», написанном в 1973 году, предположила, что зритель классического кино — это мужчина, а женщина — всегда объект, на который смотрят. Этот механизм она называет садистическим вуайеризмом. Согласно Малви, «оба члена этого отношения связаны со взглядом: взглядом зрителя в прямом скопофилическом контакте с женской формой, демонстрируемой для зрительского удовольствия (предполагающего мужские фантазии), и взглядом зрителя, очарованного образом своего двойника, помещённого в иллюзию естественного кинопространства, образом, посредством которого зритель получает контроль и добивается обладания женщиной в пределах данного повествования» [Малви, 2000: 292]. Как полагает А. Щербенок, «термин “фетишистская скопофилия”, как его использует Малви, проблематичен, поскольку он преувеличивает мужское доминирование и контроль, маскируя пассивность, связанную с фетишизмом со времен “Венеры в мехах” Захера Мазоха» [Щербенок, 2012: 198].

Польский кинокритик Яцек Табенский, написавший в журнале «Иллюзион» о Беате Тышкевич, подметил, что она «обладает исключительным даром, отличающим только немногих великих звезд, выдающихся актрис, таких как Роми Шнайдер, Анни Жирардо, Фей Данауэй. Это особый магнетизм, способность создать исключительно интимную атмосферу, воздействовать непосредственно на зрителя. Каждый жест актрисы точен и закончен, ни одно слово не прозвучит впустую, а создаваемые женские образы — мечта каждого мужчины: они соединяют женственность и деликатность со зрелым эротизмом, они опытные, справедливы в оценках, способны прощать; раскрыть тайну такой женщины все равно, что распутать сложный

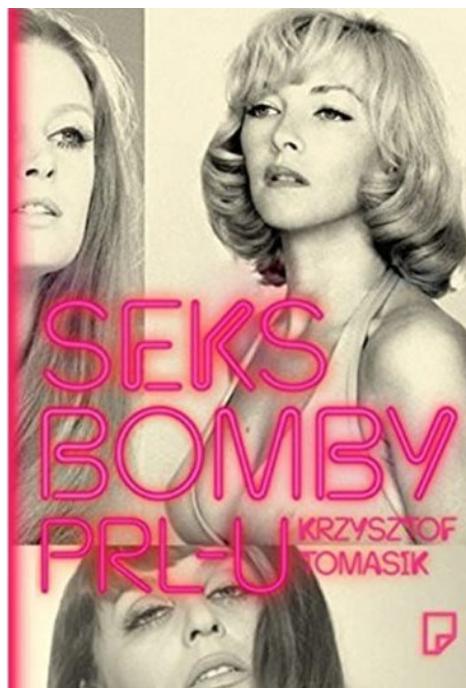
детектив...»<sup>8</sup>. А. Щербенок обращает также внимание на то, что Гейлин Стадлар выделяла целую область мазохистской эстетики, не вписывающуюся в голливудскую модель с ее активным деятельным героем, эстетиком, в которой доминируют «пассивные удовольствия» [Щербенок, 2012: 199]. В контексте кризиса маскулинности в позднесоветское время [Здравомыслова, Темкина, 2002], эффект недостижимости зарубежных актрис будоражил мужское воображение. Инкорпорирование иностранных актрис в сюжеты фильмов советских режиссеров создает дополнительную амбивалентность женских образов как своего рода неуловимых объектов желания. Совсем не репрезентативным, но заслуживающим внимания примером может служить написанная в 1964 году В. Высоцким шутилка «Сегодня в нашей комплексной бригаде...», в которой образ Марины Влади служит образцом для подражания у жены героя и расплывается, словно фата моргана, в его пьяном восприятии супруги.

### Славянские *femme fatale*

В 1959 году в прокат вышел фильм Ст. Ростокского «Майские звезды», где вместе с Вячеславом Тихоновым снималась популярная чехословацкая актриса Яна Брейхова. В 1966 году французская актриса Марина Влади снялась в роли самой себя в «Королевской регате» режиссёра Юрия Чулюкина, а в 1969 году — в роли Лики Мизиновой в фильме С. Юткевича «Сюжет для небольшого рассказа». Однако именно польские актрисы получили роли в рекордном количестве советских фильмов. Более того, Пола Ракса, Беата Тышкевич, Эва Шиккульска, Барбара Брыльска достигли в СССР признания как звезды кино.

В результате опроса читателей журнала «Советский экран» лучшей актрисой 1967 года в СССР впервые была названа иностранная актриса. Это была полячка Пола Ракса, снявшаяся в главной роли в фильме «Зоя» режиссера М. Богина. Она обошла таких звёзд, как Наталья Варлей с «Кавказской пленницей», Татьяна Доронина с «Тремя тополями на Плющихе» и Галина Польских с «Журналистом». Считается, что это был «первый и удачный опыт привлечения зарубежной актрисы в советское кино. Её популярность в нашей стране граничила с помешательством. Под Полу даже стриглись — каре с чёлкой было самой модной причёской у советских женщин в те годы. Для мужчин она и вовсе стала идеалом красоты»<sup>9</sup>.

Итак, попробуем выяснить, как работал в СССР семиотический механизм восприятия польских актрис в ту эпоху, на каком уровне можно проследить воздействие антитезы русская (советская) — полячка и можно ли сказать, что в «длинные семидесятые» произвольно был сконструирован некий концепт, спровоцировавший создание автономного кинотекста советского кино, где главными героинями были актрисы-полячки?



<sup>8</sup> Беата Тышкевич. URL: <https://www.peoples.ru/art/cinema/actor/tushkevich/index1.html>.

<sup>9</sup> Толкачев Д. Польские красавицы. Кино с акцентом. URL: [https://www.tvc.ru/channel/brand/id/2506/show/news/news\\_id/1020](https://www.tvc.ru/channel/brand/id/2506/show/news/news_id/1020).



Пола Ракса в фильме «Зося»

Если это так, то мы, действительно, имеем дело с обращением к концепту если уж не «антисоветскости», то «несоветскости», имеющем в основании именно ту «нерусскость», о которой в свое время писал Н. А. Бердяев, вычлняя архетипические характеристики «польской души», к которым он относил элегантность и сладость, недостаток простоты и прямоты, чувство превосходства и презрения [Бердяев, 1990: 164]. Соответственно, следует предположить, что в польском тексте советского кино должны проявиться и характеристики, вытекающие из необходимости противопоставления русской модели женственности [Рябов, 2001]. Архетипические черты русской женщины О. В. Рябов формулирует так: «физическая и нравственная сила, забота, жалость, жертвенность, асексуальность. Несложно заметить, что все перечисленные качества относятся к материнскому архетипу. Русская женщина — это, прежде всего, женщина-мать» [Рябов, 2000].

Итак, инаковость польскости в советском контексте предположительно должна была основываться на противопоставлении идеалу материнства в ролях, исполняемых польскими актрисами. Историк кино А. Левицки, размышляя о гендерных моделях женственности в кинематографе, в частности, выделяет активную женщину, женщину — невинную жертву, падшую женщину, соблазнительницу, скучающую жену [Левицки, 2018: 238—337]. В рамках национального кинематографа для их воплощения находятся актрисы с разными амплуа, что же касается привлечения иностранных актрис с близким фенотипом, то предполагается, что они способны привнести в раскрытие роли какие-то эксклюзивные качества, являющиеся сколь-либо экзотическими для данной культуры.

В связи с этим важным аспектом проблемы восприятия произведений искусства зрительской аудиторией является двойное кодирование в версии У. Эко, изложенной в статье «Заметки на полях «Имени розы»». Слияние массовой и элитарной культур тем не менее предполагает дифференцированное восприятие текста каждой из них представителями двух аудиторий. Массовый читатель/зритель не может воспринять из-за недостатка знаний определенный объем информации. Просвещенная же аудитория может считывать и понимать дополнительный объем данных [Эко, 1989: 427—467]. Соответственно, достаточно хорошее знакомство с польским кино части советской интеллигенции позволяло сопоставлять модели женственности, создаваемые в польском кино, и женские роли, создаваемые польскими актрисами в отечественных фильмах.

Семидесятые годы оказались в некотором смысле временем бенефисов польских актрис в советском кино. В начале 1980-х после введения в ПНР военного положения сотрудничество с польскими кинематографистами на несколько лет осложнилось, а некоторые актрисы, снимавшиеся до этого в СССР, не получали предложений на родине.

В 1967 году режиссер Андрон Кончаловский получил госзаказ на экранизацию произведения русской классики<sup>10</sup>. На роль обольстительной красавицы Варвары Лаврецкой, «дворянки по происхождению, кокетки по темпераменту», была приглашена Беата Тышкевич, которую советские зрители знали по фильмам «Пепел» Анджея Вайды и «Марыся и Наполеон» Леонарда Бучковского, где она сыграла любовницу Наполеона Марию Валевскую. Во время работы над фильмом «Дворянское гнездо» актрису и режиссера связывали не только рабочие, но и личные отношения. Кончаловский так написал об этом в своих воспоминаниях: «Она была для меня польской звездой — далекой, заманчивой, соблазнительной, недостижимо красивой. <...> Для меня она была слишком красива и слишком звезда» (см.: [Кончаловский, 1999: 75]). Именно в это время актриса снималась в Польше у В. Хаса в экранизации романа Б. Пруса «Кукла», сыграв в ней одну из своих лучших ролей — легкомысленной красавицы-аристократки Изабеллы Ленцкой. Следующее сотрудничество Беаты Тышкевич с советским режиссером случится лишь через 15 лет: в 1984 году актриса снялась в главной роли Анны Лоссе в политическом детективе И. Гостева «Европейская история».



Беата Тышкевич в фильме «Дворянское гнездо»

<sup>10</sup> Дворянское гнездо. URL: <https://www.culture.ru/movies/606/dvoryanskoe-gnezdo>.

Двадцатипятилетняя Эва Шиккульска впервые появилась на советском экране в фильме Владимира Мотыля «Звезда пленительного счастья» в 1975 году. По слухам, на роль Полины Гебль, жены декабриста Ивана Анненкова, режиссер Владимир Мотыль хотел пригласить французских актрис Доминик Санда или Анни Дюпре, но они отказались<sup>11</sup>. После проката фильма Эва стала звездой советского кино: над этой историей о любви и верности зрительницы рыдали.



Эва Шиккульска в фильме «Звезда пленительного счастья»



Эва Шиккульска в фильме «Объяснение в любви»

---

<sup>11</sup> Кого когда куда не взяли. URL: <https://www.kino-teatr.ru/topic/66/forum/f18/>.



Эва Шиккульска в фильме «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского»

Следующим советским фильмом, в котором снялась актриса, стала двухсерийная мелодрама «Объяснение в любви» режиссёра Ильи Авербаха по мотивам книги Евгения Габриловича «Четыре четверти» (1978). В нем она исполнила роль Зиночки — вдовы комиссара и жены безвольного писателя Филлипка, «которая по-хозяйски управляет его карьерой, не стесняясь заводить романы с другими мужчинами»<sup>12</sup>.

В своем следующем советском проекте Эва Шиккульска исполнила роль темпераментной Аполлинаруи Сусловой — *femme fatal* двух русских гениев, женщины, о которой в конце жизни Достоевский сказал: «Я люблю ее до сих пор, очень люблю, но уже не хотел бы любить ее», а муж, писатель и философ Василий Розанов: «С ней было трудно, но ее было невозможно забыть». Фильм «Двадцать шесть дней из жизни Достоевского» об истории написания романа «Игрок» режиссер Александр Зархи ставит в 1980 году. Сама актриса признавалась, что роль Полины Гебль была для нее «даром судьбы», а роль Сусловой — «самой трудной в ее жизни» [Булкина, 2011]. Выбор на роль Шиккульской оказался очень удачным, она смогла в небольших эпизодах создать образ роковой женщины — не только Аполлинаруи, но и героини романа Полины.

По воспоминаниям оператора телефильма «Ирония судьбы...», пожалуй, самая известная в СССР польская актриса Барбара Брыльска получила роль учительницы Нади Шевелевой случайно. По его словам, Эльдар Рязанов никак не мог определиться с исполнительницей главной роли, и второй режиссер картины И. Петров рассказал ему, что у его сына над кроватью висит портрет какой-то польской актрисы. Портрет Рязанову понравился, и стали выяснять, кто это. «Оказалось, это Барбара Брыльска, которая к тому же недавно снималась в Союзе у Александра Зархи в картине “Города и годы”, так что и виза у нее имелась, и по-русски она говорила довольно прилично»<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Объяснение в любви. URL: <https://pioner-cinema.ru/film/obyasnenie-v-lyubvi/>.

<sup>13</sup> Барбара Брыльска: Как она получила роль в «Иронии судьбы». URL: <https://7days.ru/stars/privatelife/barbara-brylska-kak-ona-poluchila-rol-v-ironii-sudby/2.htm#ixzz5h7Yk6OIG>.

Эта версия разрешения дилеммы с выбором актрисы существенно отличается от указанной в начале настоящей статьи. Выбор польки для роли неуверенной в себе ленинградской учительницы выглядит достаточно странно<sup>14</sup>. Безусловно, душевные метания Евы из «Анатомии любви» могли подтолкнуть Рязанова к выбору, но вполне вероятно, что само присутствие польской актрисы было для него значимым.

В определенном смысле для массового советского зрителя Барбара Брыльска — актриса одной роли, совместившей в себе, благодаря комедийному жанру, ипостаси соблазнительницы и женщины, брошенной мужчиной. А два мужчины, пересекшихся в ее жизни — Женья Лукашин и Ипполит, представляют собой два варианта инфантильных героев с очевидными психологическими проблемами, иллюстрирующими пресловутый кризис маскулинности середины семидесятых<sup>15</sup>.



Барбара Брыльска в фильме «Ирония судьбы, или С лёгким паром»

Между тем, сама Надя наделена целым рядом качеств идеальной русской женщины, выступая в роли ангела-хранителя мужчины, проявляя о нем заботу, обнаруживая «красоту сострадания», материнское чувство [Рябов, 2000]. Можно предположить, что если бы ее роль исполняла советская актриса, то телекартина не обрела бы культовый статус новогодней сказки. Польскость, пусть и подсознательно, намекает на существование некоей загадки и даже загадочности героини, несмотря на всю ее обыденность, если не заурядность. В фильме обнаруживается двойное кодирование образа, в котором одинокая советская учительница может

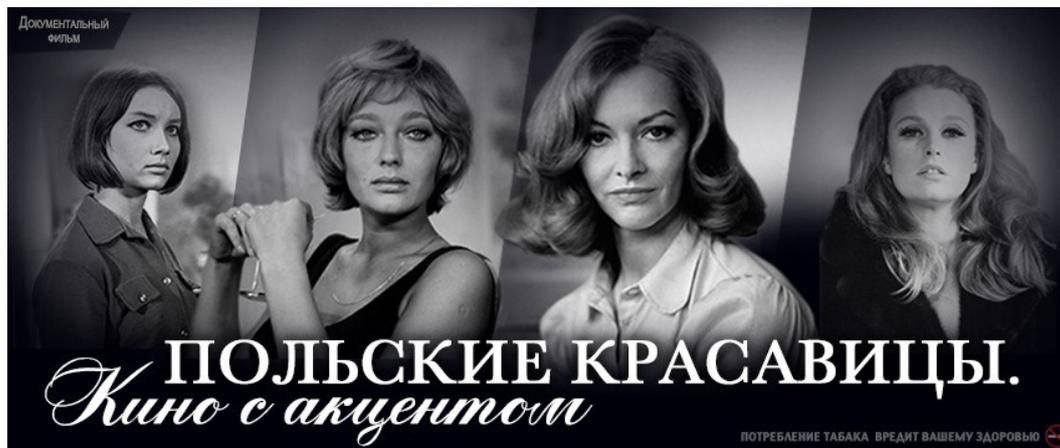
<sup>14</sup> Сама актриса говорила в интервью, что является полной противоположностью своей героини.

<sup>15</sup> Кочеткова-Корелова О. «Ирония судьбы»: хеппи-энда не будет? URL: <http://www.psychologies.ru/standpoint/ironiya-sudbyi-heppi-enda-ne-budet/>; Танк Т. Деструктивные женихи Нади Шевелевой, или Почему Женья Лукашин и Ипполит далеко не идеалы. URL: <https://womo.ua/destruktivnyie-zhenihi-nadi-shevelevoy-ili-pochemu-zhenya-lukashin-i-ippolit-daleko-ne-idealnyie-muzhchiny/>.

в любой момент обернуться самодостаточной польской пани. В сборнике об актерах зарубежного кино молодую актрису описывают следующим образом: «Да, Барбара Брыльска прежде всего красива, притом грациозно, утонченно красива — высокая, стройная, с удлинненными пропорциями тела, с большими лучистыми глазами на лице тонкой и благородной лепки, с ослепительно солнечным сиянием нимба прекрасных пышных волос. Один из польских критиков, решив «читать красоту» актрисы, назвал ее славянской красотой, лишенной всякой сентиментальности и близкой национальной романтической традиции Польши» [Муратов, 1978]. Далее в статье автор отмечает одухотворенность нового образа, появившегося у Брыльской в советской грустной комедии. Но габитус польской женщины можно завуалировать на экране, в жизни же он неизбежно выдает себя. В воспоминаниях о съемках фильма есть такой эпизод: «Осветитель зачем-то заглянул в костюмерную как раз в тот момент, когда там переодевалась Брыльска. Открывает дверь — и видит Барбару, причем совсем без одежды. Парень от неожиданности оторопел, уставился на нее. А вот актриса несколько не смутилась. “Закрой дверь, — говорит, — а то на жену смотреть не сможешь!”»<sup>16</sup>.

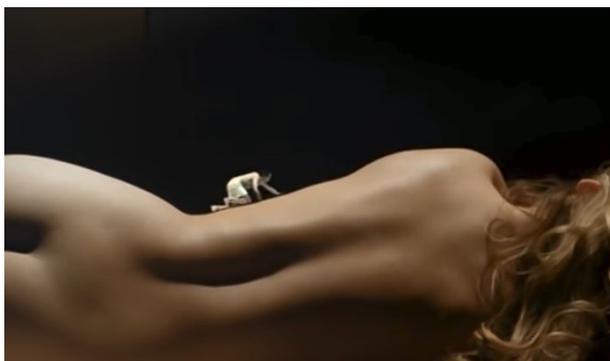
Ю. В. Сальникова, завершая свою статью «“Гордая полячка” в контексте русской культуры», обнаруживает «наличие общих черт у перечисленных актрис: чувственная, “нездешняя”, нерусская, но истинно славянская и европейская при этом красота; мятежная и страстная натура; ярко выраженная витальность, живое женское начало, активная его демонстрация, призванная нарушить стереотипы, присутствовавшие в российском кинематографе и шире — в обществе (в частности, приоритет общественного над личным). Каждая из ролей, о которых здесь идет речь, провозглашает первенство частной, интимной жизни по отношению к социальной. Каждая из актрис — своего рода символ эстетики эпохи, на которую пришлось их творческая жизнь» [Сальникова, 2015: 144].

В значительной степени успех польских актрис в СССР был обусловлен в целом интересом к польскому кино, влияние которого на широкую аудиторию и на интеллектуалов существенно опережало продукцию из других стран социализма (возможно, за исключением практически недоступных югославских фильмов). Одной из причин такого интереса было то, что Польша считалась «самым веселым барраком соцлагеря», и разноплановая «несоветскость» эстетики, которая в той или иной степени была закодирована в киноязыке и имидже героев, рассматривалась как возможность увидеть иную модель жизнеустройства, во многом схожую с советской, но в то же время более свободную и раскрепощенную.



<sup>16</sup> Барбара Брыльска: Как она получила роль в «Иронии судьбы». URL: <https://7days.ru/stars/privatelife/barbara-brylska-kak-ona-poluchila-rol-v-ironii-sudby/3.htm#ixzz5h7YR5M34>.

### Секс в эпоху лицемерия



Пресловутое «у нас секса нет», как отмечал О. В. Рябов, отражает глубинные пласты национальной мифологии [Рябов, 2000]. Польская же культура даже в эпоху социализма неоднократно декларировала, что в ней есть секс (см.: [Jachymek, 2018; Kornacki, 2008])<sup>17</sup>. Историки кино и киноведы практически в один голос утверждают, что «Польша, с точки зрения цензуры, была, воз-

можно, наиболее либеральной страной для художников, и не только кинематографистов» (см.: [Вирен, 2013: 98]). Известный специалист по польскому кинематографу И. И. Рубанова отмечала, что «территория разрешенной свободы была просторнее, чем у нас. Очень жестко регулировались содержание, отдельные темы (например, отношения с великим восточным соседом, как актуальные, так и исторические), но поэтика, стилистические решения отдавались на усмотрение художника... в Польше с цензурой было легче, цензоров не интересовала, например, стилистика, форма, язык, который у нас долгое время был нормативным... Все, что касалось формы, стиля, польская цензура не трогала, она за этим не охотилась»<sup>18</sup>.



Кадр из фильма «История греха» (1975)

<sup>17</sup> Актриса и певица Калина Ендрусик в 1962 году в передаче «Кабаре пожилых господ» исполнила песню «Потому что во мне есть секс» и утвердила свой статус секс-символа Польши, который еще более закрепился после выхода таких фильмов, как «Лекарство от любви» или «Земля обетованная» с яркими эротическими сценами с её участием.

<sup>18</sup> Ирина Рубанова. Роман с польским кино. URL: <https://culture.pl/ru/article/irina-rubanova-roman-s-polskim-kino>.

В одном из интервью Анджей Вайда рассказал, что «сделал новую версию своей старой картины “Земля обетованная” (1974, в СССР 1977), из которой вырезал две эротические сцены — я стыдился этих сцен 20 лет. Почему же я их тогда снял? Да потому, что цензура нам запрещала снимать эротику, и мы сражались за свободу любыми способами. Там, где было можно, мы пытались противостоять ей. Может быть, вам сегодня это покажется ребячеством, но в то время это воспринималось иначе»<sup>19</sup>.



Кадры из фильма «Земля обетованная» (1974)

В 1970—80-е годы практически во всех польских фильмах присутствовала обнаженное женское тело, а демонстрация на экране сцен секса порой была настолько откровенной, что даже более толерантные, чем их советские коллеги, польские цензоры были вынуждены запрещать некоторые фильмы к прокату<sup>20</sup>. Советские кинофильмы этого периода отличались несравненно большим пуританизмом, а крайне редкие эротические эпизоды были включены в совершенно иной, чаще всего вполне невинный контекст<sup>21</sup>. В самой Польше некоторые авторы очень скептически относятся к степени свободы в изображении эротики на экране в 1970-е годы. Так, например, Изабела Калиновска считает, что «Польская Народная Республика “запрягала” тело для выполнения только социальных задач» [Kalinowska, 2009: 69]. В мировом контексте фильмы, способные восприниматься в СССР как порыв сексуальной революции, были достаточно невинными и консервативными. «В 1972 году в мире как шторм прошел фильм “Последнее танго в Париже” Бернардо Бертолуччи, — пишет Лукаш Ясина. — Мужская и женская сексуальность распределяется там на простые множители. У этого фильма не было шанса шокировать польского зрителя эпохи раннего Герека. У нас вызвала шок мелодрама Романа Залуского “Анатомия любви” с очень смелыми эротическими сценами польского кино. Ну, на самом деле, на экране не было ничего страшного. Голые Ян Новицкий и Барбара Брыльска занимались нежными ласками, а фоном

<sup>19</sup> Сотников А. Бес его знает // Московский комсомолец. 2004. 27 марта. URL: [http://old.sovremennik.ru/play/aboutcab0.html?id=30&id1=30\\_2](http://old.sovremennik.ru/play/aboutcab0.html?id=30&id1=30_2).

<sup>20</sup> Вышедший в прокат в 1971 году кинофильм «Третья часть ночи» Анджея Жулавского был обвинен в порнографии. Главным образом из-за смелых эротических сцен большим успехом в ПНР пользовался фильм Валериана Боровчика «История греха» (1975) с Гражиной Длуголенцкой в главной роли, но в советский прокат он не попал. То же самое можно сказать о фильме Анджея Котковского «В старой усадьбе, или Вольница любовных треугольников» (1984), снятого по мотивам произведений Виткация с такими звездами, как Бета Тышкевич, Гражина Шаполовская и Ежи Боньчак. См.: Белов И. История греха. Секс в жизни и творчестве польских писателей. URL: <https://culture.pl/ru/article/istoriya-greha-seks-v-zhizni-i-tvorchestve-polskih-pisateley>.

<sup>21</sup> См., напр.: Корецкий В. Эротика в советском/российском кино: избранное. URL: <https://openuni.io/course/5-course-4/lesson/8/material/497/>.

были спеты метафорические песни, которые написал Иренеуш Иредыньский (кстати, автор сценария). Самая смелая сцена польского кино 70-х могла удовлетворить большинство интеллектуалов, стремящихся увидеть в кино глубокие размышления о судьбе человечества» [Jasina, 2012].



Кадры из фильма «Анатомия любви» (1973)

Как отмечает культуролог и киновед Кароль Яхимек, «с одной стороны, на рост интереса к сексу и эротизму повлияли отголоски сексуальной революции, которая в ту пору отставала от Запада, а с другой, разрешение демонстрации груди и голого зада на польских экранах был одобрен Эдвардом Герекком, чье правление несколько отличались от предыдущей линии развития страны» [Jachymek, 2018]. Как раз в это время сформировались экранные образы главных красавиц польского кино, востребованных советскими режиссерами. Именно их Кшиштоф Томасик в своей книге «Секс-бомбы ПНР» рассматривает в качестве главных персон, повлиявших на раскрепощение польского общества 1960—1980-х годов<sup>22</sup>.



Кадр из фильма «Короткий фильм о любви»

Гражина Шаполовска — последняя из приглашенных из ПНР в СССР знаменитых актрис — сыграла одну из главных ролей в советско-сирийском фильме «Загон» (1987) и эпизодическую роль польской красавицы, певицы-примадонны кафешантана, обольщающей главного героя в детективе «Первая встреча, последняя

<sup>22</sup> Героинями книги являются Калина Андрусик, Беата Тышкевич, Барбара Брыльска, Гражина Шаполовска и Катаржина Фигура.

встреча» (1988). Именно в это время актриса снималась у К. Кесьлевского в знаменитом пронзительном «Коротком фильме о любви» в роли Магды — зрелой раскрепощенной красавицы свободных нравов, ставшей объектом вождения юного героя, наблюдавшего за ее интимной жизнью в подзорную трубу.



Кадры из фильма «Сексмиссия» (в советском прокате «Новые амазонки») 1983

По мнению ряда польских авторов [Kornacki, 2008; Zwierzchowski, 2018], введение военного положения в 1981 году привело к «взрыву плоти на экранах с небывалой силой» [Jasina, 2012]. Весьма невинная эротико-фантастическая комедия Ю. Махульского «Сексмиссия» (1983) лишь в годы перестройки под куда более нейтральным названием «Новые амазонки» вышла в советский прокат. И именно

контекст кино ПНР этого периода, во многом известный советскому зрителю лишь по слухам, подпитывал специфический интерес к актрисам как проводницам иного типа женственности и сексуальности.

В заключение следует сказать, что привносимая на советский экран избранными польскими актрисами репрезентация особого «несоветского» женского шарма была более идеологически эффективной, чем «несоветская» красота и непринужденность кинозвезд «мира капитализма», поскольку демонстрировала как искусственному, так и неискусственному советскому зрителю степень свободы, недоступную в СССР, но обыденную в «братской социалистической стране». В годы перестройки произошел последний всплеск массового интереса к польскому кино, а после 1991 года приоритеты изменились, и польские актрисы постепенно перестали конвертироваться в России.

### *Библиографический список*

- Бердяев Н. А.* Судьба России: опыты по психологии войны и национальности. М.: Филос. о-во СССР, 1990. 240 с.
- Булкина Т.* Эва Шикуньска: роль Полины Гебль — лучшая в моей жизни // *Иные берега*. 2011. № 2 (22). URL: <http://www.inieberega.ru/node/335> (дата обращения: 15.10.2020).
- Бурдые П.* Структуры, habitus, практики // *Современная социальная теория: Бурдые, Гидденс, Хабермас* / сост. А. В. Леденёва. Новосибирск: Изд-во Новосиб. ун-та, 1995. С. 16—31.
- Вирен Д. Г.* Деконструкция соцреалистического канона в польском кино 1970—1980-х // *Международный журнал исследований культуры*. 2013. № 2 (11). С. 97—101.
- Здравомыслова Е., Темкина А.* Кризис маскулинности в познесоветском дискурсе // *О муже(Н)ственности: сборник статей* / ред., сост. С. Ушакин. М.: Новое лит. обозрение, 2002. С. 432—451.
- Кончаловский А.* Возвышающий обман. М.: Совершенно секретно, 1999. 352 с.
- Кутловская Е.* Шокирующая простота // *Искусство кино*. 2003. № 2. URL: <http://old.kinoart.ru/archive/2003/02/n2-article13> (дата обращения: 15.10.2020).
- Левицки А.* Десятая муза: кинематограф как новая форма искусства. Эротизм в кино XIX—XX веков. Харьков: Гуманит. центр, 2018. 576 с.
- Левченко Я.* Штаны, задушившие империю // *Теория моды*. 2007. № 3. С. 441—447.
- Лейбович О. Л., Тимофеев М. Ю., Лазари А. де, Щукин В. Г., Савкина И. Л.* Потерянный мир [социализма] // *Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований*. 2014. № 6. С. 9—16.
- Малви Л.* Визуальное удовольствие и нарративный кинематограф // *Антология гендерной теории* / под ред. Е. Гаповой, А. Усмановой. Минск: ПроPILEI, 2000. С. 280—297.
- Мищенко Т. А.* Женщины из советских фильмов: (по материалам журнала «Советский экран» 1960—1968 гг.) // *Вестник Брянского государственного университета*. 2012. № 2. С. 132—136.
- Мосс М.* Техника тела // *Человек*. 1993. № 2. С. 64—79.
- Муратов Л.* Барбара Брыльска // *Актеры зарубежного кино*. М.: Искусство, 1978. Вып. 12. С. 6—23.
- Рубанова И.* Территория свободы: Польша советского человека // *Сеанс*. 2018. № 66. С. 82—85.
- Рябов О. В.* Женственность России // *Идеи в России = Ideas in Russia = Idee w Rosji: Leksykon rosyjsko-polsko-angielski: W 4 t. / pod red. A. de Lazari. Łódź, 2001. T. 4. С. 172—183.*
- Рябов О. В.* Миф о русской женщине в отечественной и западной историософии // *Филологические науки*. 2000. № 3. С. 28—37. URL: [http://www.a-z.ru/women\\_cd1/html/filologich\\_nauki\\_4.htm](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/filologich_nauki_4.htm).
- Сальникова Ю. В.* «Гордая полячка» в контексте русской культуры: (актрисы-польки в российском кинематографе XX в.) // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой*. 2015. № 6. С. 136—144.
- Тимофеев М. Ю.* Соцлагерь: экспорт товаров & идей (пролог) // *Лабиринт: журнал социально-гуманитарных исследований*. 2014. № 6. С. 6—8.
- Федоров А. В.* Польский кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики // *Медиаобразование*. 2016. № 2. С. 126—161.

- Щербенок А. Зеркало желания: женщина как визуальный объект // Логос. 2012. № 6. С. 196—203.
- Эко У. Имя розы. М.: Кн. палата, 1989. 496 с.
- Юрчак А. Это было навсегда, пока не кончилось: последнее советское поколение. М.: Новое лит. обозрение, 2014. 664 с.
- Jachymek K. Seks w kinie polskim okresie PRL: Wprowadzenie // Pleograf: Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu. 2018. № 1. URL: <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/seks-w-kinie-polskim-okresu-prl-wprowadzenie/626> (дата обращения: 15.10.2020).
- Jasina Ł. Seks w polskim kinie, czyli sztuka szybkiego przewracania aktorek na podłogę // Kultura Liberalna. 2012. № 182. URL: <http://film.onet.pl/seks-po-polsku-czyli-tak-to-sie-robi-w-polskim-kinie/5mhrd> (дата обращения: 15.10.2020).
- Kalinowska I. Seks, polityka i koniec PRL-u: o cielesności w polskim kinie lat osiemdziesiątych // Ciało i seksualność w kinie polskim / red. S. Jagielski, A. Morstin-Popławska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009. S. 63—78.
- Kornacki K. Naga władza. Polskie kino erotyczne (schyłkowego PRL-u) // Studia Filmoznawcze. 2008. № 29. S. 195—225.
- Mazierska E., Ostrowska E., Szwejrowska J. Women in Polish Cinema. New York; Oxford: Berghahn Books, 2006. 256 p.
- Tomasik K. Seksbomby PRL-u. Warszawa: Marginesy, 2014. 464 s.
- Zwierzchowski P. Nudity as a promotional strategy in the Polish cinema of the 1980s // Images: the International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication. 2018. Vol. 23. № 32. P. 170—176.

#### References

- Berdyayev, N. A. (1990) *Sud'ba Rossii: Opyty po psichologii vojny i nacional'nosti* [The fate of Russia: Experiments on the psychology of war and nationality], Moscow: Filosofskoe obshchestvo SSSR.
- Bourdieu, P. (1995) Struktury, habitus, praktiki [Structures, habitus, practices], in: *Sovremennaya social'naya teoriya: Burd'e, Giddens, Habermas* [Modern social theory: Bourdieu, Giddens, Habermas], comp. by A. V. Ledeneva, Novosibirsk: Izdatel'stvo Novosibirskogo universiteta, pp. 16—31.
- Bulkina, T. (2011) Eva Shikul'ska: rol' Poliny Gebl' — luchshaya v moej zhizni [Eva Shikul'ska: the role of Polina Gebl is the best in my life], *Inye berega* [Other banks], no. 2, available from <http://www.inieberega.ru/node/335> (accessed 15.10.20).
- Eco, U. (1989) *Imya rozy* [The name of the rose], Moscow: Knizhnaya palata.
- Fedorov, A. V. (2016) Pol'skij kinematograf v zerkale sovetsoj i rossijskoj kinokritiki [Polish cinematography in the mirror of soviet and Russian film critics], *Mediaobrazovanie* [Media Education], no. 2, pp. 126—161.
- Jachymek, K. (2018) Sex in Polish cinema of the communist period: introduction, *Pleograf: A quarterly magazine of the Polish Film Academy*, no. 1, available from <http://www.akademiapolskiegofilmu.pl/pl/historia-polskiego-filmu/artykuly/seks-w-kinie-polskim-okresu-prl-wrozenie/626> (accessed 15.10.20).
- Jasina, Ł. (2012) Sex in Polish cinema, or the art of quickly flipping actresses to the floor, *Kultura Liberalna*, no. 182, available from <http://film.onet.pl/seks-po-polsku-czyli-tak-to-sie-robi-w-polskim-kinie/5mhrd> In Polish (accessed 15.10.20).
- Kalinowska, I. (2009) Sex, politics and the end of the People's Republic of Poland: about corporeality in Polish cinema of the 1980s, *Body and sexuality in Polish cinema*, ed. by S. Jagielski, A. Morstin-Popławska, Krakow: Jagiellonian University Press, pp. 63—78.
- Konchalovsky, A. (1999) *Vozvyshayushchij obman* [Sublime deception], Moscow: Sovershenno sekretno.
- Kutlovskaya, E. (2003) Shokiruyushchaya prostota [Shocking simplicity], *Iskusstvo kino* [Art of cinema], no. 2, available from <http://old.kinoart.ru/archive/2003/02/n2-article13> (accessed 15.10.20).
- Kornacki, K. (2008) Naked power. Polish erotic cinema (of declining PRL), *Filmoznawczyjnyj*, no. 29, pp. 195—225.
- Leibovich, O. L., Timofeev, M. Yu., Lazari, A. de, Shchukin, V. G., Savkina, I. L. (2014) Poteryannyj mir [socializma] [The Lost World [of socialism]], *Labirint: Zhurnal social'no-*

- gumanitarnykh issledovanij [Labyrinth: journal of social and humanitarian research], no. 6, pp. 9—16.
- Levchenko, Y. (2007) Shtany, zadushivshie imperiyu [Pants that strangled the empire], *Teoriya mody* [Theory of fashion], no. 3, pp. 441—447.
- Levitsky, A. (2018) *Desyataya Muza: kinematograf kak novaya forma iskusstva. Erotizm v kino XIX—XX vekov* [The Tenth Muse: Cinematography as a new form of art. Eroticism in the cinema of the XIX—XX centuries], Kharkiv: Gumanitarnyj centr.
- Mazierska, E., Ostrowska, E., Szwajcowska, J. (2006) *Women in Polish Cinema*, New York, Oxford: Berghahn Books.
- Mishchenko, T. A. (2012) Zhenshchiny iz sovetskikh fil'mov: (Po materialam zhurnala «Sovetskij ekran» 1960—1968 gg.) [Women from Soviet films: (Based on the materials of the magazine “Soviet Screen” 1960—1968)], *Vestnik Bryanskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of the Bryansk State University], no. 2, pp. 132—136.
- Moss, M. (1993) Tekhnika tela [Technique of the body], *Chelovek* [Man], no. 2, pp. 64—79.
- Mulvey, L. (2000) Vizual'noe udovol'stvie i narrativnyj kinematograf [Visual pleasure and narrative cinematography], *Antologiya gendernoj teorii* [Anthology of gender theory], ed. by E. Gapova, A. Usmanova, Minsk: Propilei, pp. 280—297.
- Muratov, L. (1978) Barbara Bryl'ska [Barbara Brylska], *Aktery zarubezhnogo kino* [Actors of foreign cinema], iss. 12, Moscow: Iskusstvo, pp. 6—23.
- Rubanova, I. (2018) Territoriya svobody: Pol'sha sovetskogo cheloveka [Territory of freedom: Poland of the Soviet man], *Seans* [Session], no. 66, pp. 82—85.
- Ryabov, O. V. (2001) Zhenstvennost' Rossii [Femininity of Russia], *Ideas in Russia = Ideas in Russia = Idee w Rosji*: Leksykon rosyjsko-polsko-angielski: in 4 vol., vol. 4, ed. by A. de Lazari, Lodz, pp. 172—183.
- Ryabov, O. V. (2000) Mif o russkoj zhenshchine v otechestvennoj i zapadnoj istoriosofii [The myth of the Russian woman in Russian and Western historiosophy], *Filologicheskie nauki* [Philological sciences], no. 3, pp. 28—37, available from [http://www.a-z.ru/women\\_cd1/html/filologich\\_nauki\\_4.htm](http://www.a-z.ru/women_cd1/html/filologich_nauki_4.htm) (accessed 15.10.20).
- Salnikova, Yu. V. (2015) “Gordaya polyachka” v kontekste russkoj kul'tury: (Akrisy-pol'ki v rossijskom kinematografe XX v.) [“Proud Pole” in the Context of Russian Culture. (Polish actresses in Russian cinema of the twentieth century)], *Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A. Ya. Vaganovoj* [Bulletin of Vaganova Russian Ballet Academy], no. 6, pp. 136—144.
- Shcherbenok, A. (2012) Zerkalo zhelaniya: zhenshchina kak vizual'nyj ob'ekt [The mirror of desire: a woman as a visual object], *Logos* [Logos], no. 6, pp. 196—203.
- Timofeev, M. Yu. (2014) Soclager': export/import tovarov & idej: (prolog) [Socialist camp: export / import of goods & ideas: (prologue)], *Labirint: Zhurnal social'no-gumanitarnykh issledovanij* [Labyrinth: Journal of social and humanitarian research], no. 6, pp. 6—8.
- Tomasik, K. (2014) *The sexbombs of the PRL*, Warsaw: Marginesy.
- Viren, D. G. (2013) Dekonstrukciya sorealisticheskogo kanona v pol'skom kino 1970—1980-h [Deconstruction of the socialist realist canon in Polish cinema of the 1970s — 1980s], *Mezhdunarodnyj zhurnal issledovanij kul'tury* [International journal of cultural research], no. 2, pp. 97—101.
- Yurchak, A. (2014) Eto bylo navsegda, poka ne konchilos': Poslednee sovetskoe pokolenie [It was forever, until it ended: The last Soviet generation], Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Zdravomyslova, E., Temkina, A. (2002) Krizis maskulinnosti v poznesovetskom diskurse [The crisis of masculinity in the post-Soviet discourse], *O muzhe(N)stvennosti*: Sbornik statej [On manhood (N): Digest of articles], ed., comp. by S. Ushakin, Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, pp. 432—451.
- Zwierchowski, P. (2018) Nudity as a promotional strategy in the Polish cinema of the 1980s, *Images: The International Journal of European Film, Performing Arts and Audiovisual Communication*, vol. 23, no. 32, pp. 170—176.

УДК 791.43.05

## КТО ТАКИЕ МЕЧТАТЕЛИ БЕРТОЛУЧЧИ И О ЧЕМ ОНИ МЕЧТАЛИ?

*Ури Гершович*

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Московский государственный университет, Еврейский университет в Иерусалиме,  
Санкт-Петербург / Москва, Россия; Иерусалим, Израиль, gershovichuri@gmail.com

Фильм «Мечтатели» Бернардо Бертолуччи Википедия характеризует как «камерную эротическую драму, в центре сюжета которой наполненная кинематографическими аллюзиями история сексуальной революции в отдельно взятой парижской квартире, происходящая на фоне студенческих волнений 1968 года».



Кадр из фильм Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003)

В этом поверхностном взгляде на картину великого итальянского режиссера верны лишь некоторые внешние черты. Да, она наполнена множеством кинематографических аллюзий. Да, фоном являются события 1968 года. Да, мы видим полные эротизма отношения между тремя молодыми людьми в отдельно взятой парижской квартире. Но фильм не об этом, он представляет собой аллгорию, в которой указанные черты являются отдельными элементами, формирующими означаемое, в то время как означаемое представляет собой глубокое высказывание-размышление о судьбах искусства, в частности, киноискусства XX века. Романы автора сценария фильма Гилберта Адэра (включая

---

© Гершович У., 2021

**Ссылка для цитирования:** Гершович У. Кто такие мечтатели Бертолуччи и о чем они мечтали? // Labyrinth: теории и практики культуры. 2021. № 2. С. 68—76.

**Citation Link:** Gershovich, U. (2021) Kto takie mechtатели Bertoluchchi i o chem oni mechtali? [Who are the dreamers of Bertolucci and what did they dream of?], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 68—76.

роман «The Dreamers», вдохновленный, в свою очередь, романом «Ужасные дети» Жана Кокто) являются канвой созданной аллегории, прояснением которой мы и займемся ниже.



Кадр из фильм Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003)

Три главных героя — молодые синефилы, близнецы Тео (Луи Гаррель) и Изабель (Ева Грин) и американец Мэттью (Майкл Питт), который становится их гостем, участником совместных игр, любовником Изабель, а также, по-видимому, и любовником Тео (по крайней мере, в романе Адэра у Мэттью с Тео завязываются сексуальные отношения; в фильме нет прямого указания на это, но некоторые сцены можно понять именно в указанном смысле). Замкнутый мир этой троицы противопоставлен миру действительности в начале и в конце картины. «Зачем мы сидели так близко, в первый ряд? — говорит Мэттью. — Может быть, еще и потому что экран действительно был экраном. Он экранировал нас от мира. Но однажды вечером, весной 1968 года, мир, наконец, прорвался через экран». Мир прорвался — Синематика была закрыта, что и послужило началом студенческих волнений 68-го года в Париже. Заканчивается фильм еще одним проникновением: «Улица влетела к нам в комнату», — восклицает Мэттью. Она влетела разбившим стекло камнем в квартиру, из которой, по словам того же Мэттью, они вообще не выходили, забыв о мире. Чем же занимались молодые люди в этой отгороженной от реального мира квартире? Сексом, игрой в кино, а еще дискутировали об искусстве и политике. Они словно не приняли того проникновения действительности, которое случилось в момент закрытия Синематеки, попробовали продолжать жить в том же мире кинообразов, что и раньше.

Прежде, чем перейти к аллегорической составляющей мира главных героев, отметим, что все три имени являются теофорными: Тео (Теодор — от греч. *theos* — «Бог», и *dogos* — «дар», то есть, «Божий дар»), Мэттью (от древнееврейского имени *Mathethyahu*, что также означает «дар Божий»), Изабель (от древнееврейского имени *Elisheva*, что означает «Божья клятва» или «мой Бог — клятва»). И еще одна важная деталь: Тео и Изабель спят в одной кровати, они почти любовники, но при этом Изабель остается девственницей до спровоцированного Тео полового акта с Мэттью, то есть брат с сестрой находятся в отношениях своеобразного недоинцеста — соприкосновение без проникновения.



Кадр из фильм Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003)



Кадр из фильм Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003)

Ключом к аллегорическому прочтению является сцена за столом, когда Тео и Изабель знакомят Мэттью со своими родителями. В этой сцене Мэттью, играя зажигалкой, показывает себя человеком, видящим гармонию. Это производит впечатление на отца семейства, поэта, писателя или публициста. Восхищаясь видением

гостя, отец снисходительно отзывается о своих детях. Завязывается спор отца с сыном. Приведем их диалог:

— Мои дети верят, что их демонстрации, сидячие забастовки и хэппенинги... Они верят, что это может не только взбудоражить общество, но и изменить его.

— Да, что ты такое говоришь? Если Ланглуа выгоняют, мы должны бездействовать? Ничего не делать, когда депортируют иммигрантов, избивают студентов?

— Я говорю, что немного трезвости в мышлении не помешало бы.

— Значит, заблуждаются все, кроме тебя? Во Франции, Италии, Германии, Америке?

— Послушай меня, Тео. До того, как ты сможешь изменить мир, ты должен понять, что ты сам являешься его частью. Ты не можешь со стороны наблюдать за тем, что происходит внутри.

— Но это ты — тот, кто стоит в стороне. Это ты отказался подписать петицию против войны во Вьетнаме.

— Поэты не подписывают петиции. Они подписывают поэмы.

— Петиция — это и есть поэма!

— Да! А поэма — это петиция. Спасибо, Тео, но я еще не впал в маразм. Я не нуждаюсь, чтобы ты напоминал мне о моей собственной работе! Это правда: петиция — это поэма, а поэма — это петиция.

— Да! Это самые выдающиеся строки из тех, что ты когда-либо писал. А теперь посмотри на себя! Надеюсь, я никогда таким не стану!

— Тео!



Кадр из фильм Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003)

Лучшим из того, что произвел отец Тео и Изабель, является фраза «петиция — это поэма, а поэма — это петиция». Поэма и петиция тождественны или почти тождественны, это пара близнецов. Не указывает ли, в таком случае, рожденная этим поэтом и мыслителем сентенция на роли Тео и Изабель? Брат репрезентирует сферу политического, а сестра — сферу пойнэсиса, искусства. Их отец в молодости стремился приравнять, соединить эти сферы. В таком случае, не доведенный до конца инцест является символом намерения сочетать политику с поэтикой, намерения, неосуществимого в своей полноте, то есть мечтой отца, не имеющей полноценного воплощения. И кто же этот отец? Представитель европейской (в первую очередь французской) интеллектуальной элиты 50—60-х годов, увлекавшейся марксизмом и коммунистическими идеями (наподобие Алена Бадью, год рождения которого совпадает, кстати, с годом рождения отца наших героев) и оказавшей значительное влияние на деятелей киноискусства (в том числе — на представителей Новой волны и на самого Бертолуччи).



Кадр из фильм Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003)

Возможно ли сочетание, симбиоз политики и поэтики в реальности — вопрос сложный, но есть и другой: должно ли искусство (киноискусство) сочетать в себе то и другое, должно ли играть социально-политическую роль? Странный симбиоз Тео и Изабель аллегорически отражает именно эту дилемму. А какова роль Мэттью? Он любит и Изабель, и Тео («Я люблю тебя, — говорит Мэттью, обращаясь к Изабель, — правда люблю. Вас обоих. И я восхищаюсь вами. Но я смотрю на вас, слушаю вас и думаю... Вы никогда не повзрослеете...»). Но он стремится разъединить их: «А вы пробовали выходить? Ты была на свидании с юношей? А у тебя были девушки?»



Кадр из фильм Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003)

Вспомним, что он американец, то есть принадлежит иной интеллектуально-культурной традиции, в основе которой лежит восходящая с Пирсу и Джеймсу философия прагматизма (к примеру, Джона Дьюи). Будучи таким же синефилом, как и его друзья, он устремлен к гармонии, ближе к реальности, более уравновешен, менее радикален. В споре с Тео о том, кто лучше — Китон или Чаплин, — Мэттью оказывается на стороне первого, которого в зачитываемой Тео статье (из журнала «Film Culture» 1962 года) кинокритик Эндрю Салис отождествляет с прозой, противопоставляя ему Чаплина как поэзию. Мэттью также не соглашается с Тео и в оценке Мао:

— *Слушай, Мэттью.*

— *Да?*

— *Ты же большой фанат кино, так?*

— *Да!*

— *Тогда почему ты не воспринимаешь Мао как великого режиссера, снимающего кино с миллионами актеров? Все эти миллионы из Красных Бригад, марширующие вместе в будущее с Красной Книжкой в руках. Книги, а не винтовки. Культура, а не насилие. Разве ты не видишь, какой великий эпический фильм получился бы?*

— *Наверное, но... Легко сказать «книги, а не винтовки»... Но это не так. Это не книги, ... это книга, Книга, только одна книга.*

— *Заткнись. Ты говоришь прямо как мой отец!*

— *Нет, выслушай меня. Красные Бригады, которыми ты восхищаешься, — они все держат одну и ту же книгу, все поют одни и те же песни, все повторяют одни и те же лозунги. Так что в этом великом эпическом фильме все статисты. Это меня пугает, от этого у меня мурашки по коже бегают.*



Кадр из фильм Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003)

Мэттью как бы подталкивает Тео к реальной политической борьбе. А Изабель, оставшись наедине с Мэттью, предстает в виде Венеры Милосской — чистым искусством. Другими словами, в фигуре Мэттью постепенно формируется идея о том, что политика — это одно, а искусство — другое.



Кадр из фильм Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003)

Американское происхождение Мэттью, конечно, важно и в плане отражения взаимовлияний американского и французского кинематографа. Голливуд повлиял на Новую волну, которая затем оказала влияние на американский кинематограф.

Сложно сказать, насколько верно то, что, восприняв это влияние, американский кинематограф отделил социо-политический аспект от поэтического. Но не исключено, что подобное высказывание содержится в фильме Бертолуччи.



Кадр из фильм Бернардо Бертолуччи «Мечтатели» (2003)

В конце фильма, когда улица врывается в комнату и Тео увлекает Изабель на баррикады, Мэттью кричит: «Это же чертов фашизм!» И действительно, сочетание политики и пойнсиса характерно для национал-социализма (см. Ф. Лаку-Лабарт. «Поэтика и политика» // Поэтика и политика. Альманах Российско-французского центра социологических исследований Института социологии Российской Академии наук. М.: Институт экспериментальной социологии, 1996. С. 7—42)



По сути, Бертолуччи хочет сказать, что, декларируя подобное сочетание, французские мыслители порождают тот самый недо-инцест с предопределенной невозможностью проникновения. Французские марксисты и есть те мечтатели, мечты которых в поколении конца 60-х преломляются и обретают новые черты теней на экране, подражающих теням прошлого и безуспешно пытающихся воплотиться. Бертолуччи, конечно, ставит вопрос о кино: должно ли оно стать инструментом, сочетающим политическое и поэтическое, должно ли отражать социальные проблемы и откликаться на политические реалии. Однозначного ответа на этот вопрос фильм не дает, но является размышлением на эту тему.

Любопытным оммажем к «Мечтателям» является фильм «Синонимы» израильского режиссера Надава Лапида, получивший главный приз на Берлинале в 2019 г. Но об этом — в другой раз.

УДК 7.01+78.01

### ЗВУК НЕ ЗАПАЗДЫВАЕТ: О СЕРИИ ПО ИССЛЕДОВАНИЯМ ЗВУКА

**А. В. Марков**

Российский государственный гуманитарный университет,  
Москва, Россия, markovius@gmail.com

Серия книг «История звука», основанная в 2021 г., должна сделать sound studies неотъемлемой частью гуманитарного знания на русском языке. Анализируются первые две книги серии — «Звук» Мишеля Шиона и авторский сборник Марка Фишера. К данным книгам применен метод интеллектуальной истории, позволяющий говорить о Sound Studies как об одном из способов преодолеть разрыв между континентальной и аналитической философии. Поставлен вопрос, при какой контекстуализации данные книги будут лучше всего способствовать росту критической рефлексии в российских университетах. Доказано, что для правильной контекстуализации этих авторов в текущих философских дискуссиях на русском языке следует учитывать критику наследия Франкфуртской школы во французской теории звука и особенности дискуссий вокруг новых онтологий. Такая контекстуализация будет способствовать социальной критике и критическому переводоведению на русском языке.

**Ключевые слова:** исследования звука, Марк Фишер, Мишель Шион, критическая теория, переводоведение, университетские дисциплины.

### SOUND NO LAGGING: ABOUT THE SOUND STUDIES SERIES

**A. V. Markov**

Russian State University for the Humanities,  
Moscow, Russia, markovius@gmail.com

The series “The History of Sound”, founded in 2021, is aimed to make sound studies an essential part of humanities in Russia. The first two series of books are Russian translations of *Le son: traité d’acoulogie* of Michel Chion and of the *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* by Mark Fisher. The method of intellectual history is applied to these books, which makes it possible to talk about Sound Studies as one of the ways to bridge the gap between continental and analytical philosophy. The question is posed, under what contextualization these books will best contribute to the growth of critical reflection in Russian universities. It is proved that for the correct contextualization of these authors in the current philosophical discussions in Russian, one should take into account the criticism of the legacy of the Frankfurt School in the French theory of sound and the peculiarities of discussions around new ontologies. This contextualization will facilitate social criticism and critical translation studies in Russian.

**Key words:** sound research, Mark Fisher, Michel Chion, critical theory, translation studies, university disciplines.

---

© Марков А. В., 2021

**Ссылка для цитирования:** Марков А. В. Звук не запаздывает: о серии по исследованиям звука // *Labyrinth: теории и практики культуры*. 2021. № 2. С. 77—82.

**Citation Link:** Markov, A. V. (2021) *Zvuk ne zapazdyvaet: o serii po issledovaniyam zvuka* [Sound no lagging: about the sound studies series], *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 77—82.

Серия «История звука» издательства «Новое литературное обозрение» (редактор серии — Евгений Былина) открылась в 2021 г. переводом двух книг: «Звук» Мишеля Шиона (в оригинале: *Le son: traité d'acoulogie*, 2010) [Шион, 2021] и «Призраки моей жизни: тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем» (в оригинале: *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, 2014) [Фишер, 2021]. Обе книги с разных сторон представляют *sound studies*, исследования звука как автономную дисциплину. Вероятно, слово «история», выбранное для названия серии, должно развеять сомнения в законности этой дисциплины: если у звука уже есть история, если о нем можно рассказывать в университетских аудиториях и на страницах журналов, никто не спросит, что это за странные *studies*? Выбор книг для серии предсказан, вероятно, не только научным весом этих авторов в исследуемой области, но и их межеумочностью: Шион принадлежит киноведению (*cinema studies*), и его исследования звука стали продолжением анализа звукового кинематографа, но как мыслитель он продолжает традиции французской постфеноменологии и теории возвышенного опыта; а Фишер хотя более всего знаменит тематизацией созданной Деррида «хонтологии» как общего метода исследования активного характера культурной памяти, фактически стал организатором левого крыла акселерационизма.

Начнем с книги Шиона, как более ранней. В этой книге французский киновед по сути ставит два вопроса: (1) как возможен звук как отдельный эстетический феномен, отличающийся от шума, звукового воздействия, сигнала, любого непосредственного удара по нервной системе человека, (2) как можно говорить об использовании звука, например, о возникновении разных типов музыки, которые могут строиться на совсем разных принципах, но мы опознаем их всё равно как некоторое искусство звука. Ответить на первый вопрос проще, потому что ответ подготовлен знанием кинематографа, таких его приемов как монтаж и фотоувеличение.

Шион рассуждает примерно так: мы можем слышать разные звуки, как например, звук мухи прямо над ухом и звук самолета высоко над нашим домом. При этом мы, несомненно, масштабируем эти звуки, и не просто определяем расстояние до звучащего предмета, скажем, по особенностям тона звука, как муха приближается прямо к нашему уху, в отличие от самолета, — но можем встроить этот звук в некоторый план восприятия. Например, мы слушаем, как жужжит муха, против нашей воли или по нашей воле, потому что нам скучно и больше слушать нечего, словно делая крупный план мухи, как бывает съемка мухи крупным планом в кинокадре. Мы не можем сделать того же самого с самолётом: даже если самолёты летают низко, всё равно они войдут в кадр только как часть общего шума техники, мы будем слышать шум самолета, но и шум чайника, смонтировав их как общий шум квартиры.

Более того, монтажом нам приходится заниматься всякий раз, когда мы слушаем себя, в записи или просто пытаемся услышать себя здесь и сейчас, — просто потому что это действие не есть просто обострение внимания, но определенная работа нашего тела. Слушая себя, мы в чем-то выбегаем навстречу звуку, мы стремимся его опередить и ухватить; в то время как слушая другого, мы доверяем уже состоявшейся работе другого со звуком, тому делению звука на кванты, которое и делает его воспринимаемым. Шион приводит замечательный пример звукового базового монтажа: эпизод из оперы Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» (1901) по пьесе М. Метерлинка [Шион, 2021: 50—51]. Пеллеас говорит Мелизанде: «Полдень пробил, когда пало кольцо», когда она уже уронила обручальное кольцо в фонтан — тем самым он ее утешает, позволяя сконцентрироваться на времени. Но кроме взглядов Мелизанды и Пеллеаса на происходящее, той работы с аффектами друг друга, которую они проводят, есть и наша аффектация, которая должна быть поддержана звуком, чтобы мы не пережили фрустрацию, что герои всё решили без нас — ведь в последнем случае катарсического переживания у нас не будет, а разве что стыд за героев вместе с сочувствием им.

Поэтому мы должны сразу вспомнить, били ли часы полдень. «Композитор очень тонко проиллюстрировал звуковую ремарку героя: когда Мелизанда роняет кольцо, арфа издает дюжину дискретных звуков, которые воспринимаются на периферии внимания» [там же: 51]. Получается, что мы вспоминаем некоторую ситуацию трагической утраты и ее временной неминуемости, но наше воспоминание и есть монтирование; и успех нашего монтажа зависит от того, насколько ясно мы вспомнили этот звук, точнее, насколько он прямо при этом воспоминании прояснился.

Конечно, мы сразу узнаем одну из главных тем французской постфеноменологии — способность эстетического феномена становиться «активным феноменом», проясняться самостоятельно в качестве действующего феномена, в том числе обладающего своим временным режимом и делающего неизбежной контингентность нашего восприятия: ведь мы могли и не уловить этот самый трагический момент, — и только поверив, что часы действительно били, мы приняли, что этот момент действительно был. Но также мы не можем не вспомнить и то, как французская теория полемизировала с позицией Франкфуртской школы по характеристике «новой музыки» как принципиально не-миметической и потому не подчиняющейся культурной логике капитализма. Так, Ф. Лаку-Лабарт, в целом соглашаясь с главным тезисом Адорно об омузыкаленной речи (*Sprechgesang*) как форме ответственности, противостоящей силе капиталистического отчуждения, упрекает Адорно в недооценке структуры трагического при анализе трагедии «Моисей и Аарон» Шёнберга [Лаку-Лабарт, 1991: 191]. Лаку-Лабарт, опираясь на развиваемое Бенямином на основе стихов Гёльдерлина понятие «цезура» [там же: 195], в смысле зияния, признания того, что поэтическая речь никогда не превратится в практическую, говорит, что речь Моисея у Шёнберга — это как раз речь после цезуры, когда Моисей претендует быть репрезентацией самой истины, но логика этой репрезентации подрывается логикой трагедии.

Ведь в трагедии всегда должен быть свидетель, вестник, который и позволяет слову сохраниться после смерти протагониста; и Аарон, красноречивый толкователь Моисея, выступает как такой вестник, поддерживающий структуру трагического переживания. Поэтому произведение Шёнберга сообщает слушателю, вопреки мнению Адорно, не то что человек ответствен за свои высказывания, а что трагедия возможна и в наши дни, и что признанный Шёнбергом библейский запрет на изображение (здесь Лаку-Лабарт ссылается на Фрейда) есть запрет на убийство, и тем самым система заповедей оказывается истинной. Лаку-Лабарт в конце концов замечает, что Адорно должен был научиться читать Шёнберга, а не только его слушать [там же: 200].

Тем самым уже Лаку-Лабарт настаивал на том, что собственная временная структура трагедии, в которой речь Моисея может быть осознана как сказанная и зазвучавшая — и благодаря толкователю Аарону, и благодаря тому, что мы ее смонтировали путем признания действующих в этой речи запретов, заповедей, которые мы признаём и как необходимые для себя. Признавая, что не надо творить кумиров, иначе говоря, создавать предпосылки для отчуждения продукта своей фантазии, мы признаём и то, что речь Моисея уже была истолкована Аароном, и что это было не просто распределение ролей, а такое же необратимое действие, как потеря кольца у Дебюсси. Такое действие может быть пережито как осмысленное только благодаря признанию действительности заповедей, как у символистов Метерлинка и Дебюсси — благодаря признанию действительности тех временных сценариев и расписаний, в которых развертывается человеческая жизнь.

Второй вопрос, как именно мы не просто воспринимаем звук, иначе говоря, совершаем эстетический акт, но поддерживаем эстетическое производство, например, признание некоторых последовательностей звуков «музыкой», тоже решается Шионом в рамках французской теории, но уже не столько учения об «активных феноменах», сколько учения об эстетическом гостеприимстве, которое мы знаем, например,

по работам Деррида. Шион замечает, скажем, что можно разложить на гармоничные звуки и лай собаки, но собаку мы всё равно не будем воспринимать как музыкальный инструмент. Как французская теория заинтересована в жанровых характеристиках трагедии, так она заинтересована в демонстрации границ мира музыкальных инструментов или мира картин. Вспомним работу Деррида «Истина в живописи» [Derrida, 1978], которая как раз во многом исходит из того, что само понятие «картина» уже формирует некоторую свободу живописи сказать истину. В отличие от скульптуры, которая может реализоваться только в ваянии и больше нигде, живопись контингентно выбирает для себя картину, прямоугольную картонку, холст, чтобы реализоваться, — но мы, увидев, что она реализовалась как картина, признаём ее.

Деррида рассуждал так: живопись, например, живопись Сезанна претендует быть правдивой. Но правдивой она претендует быть не только в смысле репрезентации, что она показывает нам яблоко как оно есть, но и в каком-то высшем смысле, что она показывает нам истину как таковую, показывает, как именно можно быть правдивым. Деррида спрашивает, похоже ли это на теорию речевых актов, предложенную Дж. Остином, в которой тоже есть правда дескриптивная, правильная передача ситуации, и правда перформативная, возможность создать ситуацию прямо здесь и сейчас, как при произнесении слова «клянусь». Деррида отвечает на вопрос отрицательно: теория речевых актов Остина не имеет в виду той системы обещаний, которая доступна только в живописи. Эти обещания начинаются уже с наличия «паспарту» или «рамы»: живопись не является никогда до конца собой, обещает стать собой, обещает состояться и в качестве картины, которая не такая уж самоочевидная форма для живописи, — живописать можно и на фреске, и на стекле. Но также живопись, используя натурщиков или реально видимый за окном пейзаж, обещает изобразить человека вообще или, используя жанры, обещает изобразить саму способность быть последовательными в этих жанрах.

Шион точно так же рассуждает, что музыка может состояться не потому, что мы ожидаем определенной последовательности звуков или типичных звуковых комбинаций, но потому, что при каких-то условиях, приняв музыку, как мы принимаем «картину» в смысле Деррида, мы принимаем и ее истину как способность звучать в качестве музыкального произведения. Вот один из многих примеров из книги Шиона [Шион, 2021: 146]. В фильмах поездка по Лас-Вегасу обычно сопровождается джазом. Но на самом деле когда мы едем по реальному Лас-Вегасу, у нас создается впечатление о таком ярком и торжествующем городе благодаря потокам света, благодаря врывающимся в окна автомобиля рекламам, прожекторам, витринам и окнам, которые в этом городе совсем другие, чем в прочих городах. Сами звуки машин не образуют никакой симфонии, но они обещают симфонию — например, можно, используя ноты верхнего регистра и оживленные ритмы, передать это особое чувство города, примерно как Лист писал «Игру воды на вилле д'Эсте» (1882), разумеется, передавая не сам шум воды, а некоторые впечатления, те самые «вымышленные фигуры» новой музыки, которым посвятил книгу Лаку-Лабарт. «У Листа же гаммы, трели и высокие ноты передают не журчание струй воды, а фигуры, которые образуют их подъемы и спады, разделение на небольшие ручейки или слияние в общем движении, точечное сияние или единую массу» [там же: 147].

Получается, что как истину музыки мы принимаем уже не только весть, дошедшую до нас через время и избранную памятью как единственный способ соблюсти уже обращенные к нам заповеди, но и как определенность самой истины, позволяющую не спутать Лас-Вегас с остальными городами, и не спутать нашу способность состоять в отношении к Лас-Вегасу — со способностью состоять в отношении к какому-то еще городу. Кажется, что здесь французская теория подает руку аналитической философии и вообще англоязычному постпозитивизму с его правилами автономной верификации, не зависящими от «литературы», даже если эта литература правильно учла речевую

нехватку, нехватку слов для обозначения живописи вне слова «картина», и поэтому определила, когда мы правильно переживем трагедию.

Не буду перечислять все достижения Шиона в исследовании длительности звука, тембра, развития музыкального кинематографа, а сразу перейду к книге Фишера. Область хонтологии, или учения о призраках как присутствующих в нашей социальной жизни и составляющих неотъемлемую часть нашей социальной интуиции, вполне известна нашему читателю, отчасти благодаря сетевому проекту К. Кобрин (редактора этой книги Фишера) Post(non)fiction, отчасти благодаря социально-политическим дискуссиям. Хорошую формулу хонтологии предложила О. Седакова, указавшая, что живая жизнь будет преследовать «посредственность», всех конформистов социального опыта как напоминание о присутствии живых и мертвых в отчужденном их посредственностью и безжалостной культурной логикой мире: «...беспечная, тоскующая об огне, безмерная, печальная, внимательная жизнь не перестает навещать человека до последних дней — и на каждый ее приход приходится отвечать с большей и большей беспощадностью» [Седакова, 1998: 74].

Фишер рассматривает ситуацию, в которой эта посредственность оказалась институционализована, например, в виде самодовольного брит-попа, в противоположность деятельности трип-хопера Tricky. «Эта музыка была призвана успокоить белых мужчин в тот самый момент, когда привычный для них порядок вещей <...> всё больше оказывался под давлением. Как мы теперь знаем, брит-поп выиграл эту битву. Трики уйдет в тень, чтобы стать глашатаем будущего, которое для британской музыки так и не наступило» [Фишер, 2021: 47]. Получается, что в этой новой ситуации уже никаких цезур не остаётся, любая неопределенность толкуется посредственностью как ее, посредственности, «участие в политике» или «социальная ответственность», тогда как настоящая ответственность и настоящее участие оказываются ею поняты как «принцип удовольствия» и дискредитированы.

Фишер разработал способ говорить об участии, не допуская дискредитации, как раз показывая контингентность самого основания для появления звуков в качестве маркеров стиля или маркеров времени. Он рассматривает контингентность наложения времен в случайном монтаже у самых любезных ему музыкантов, и тем самым безупречность таких маркеров, не присвоенных культурной логикой производства. Например, он описывает подробно работу гамбургского композитора Black To Comm (Марка Рихтера): «Слушая эту пластинку, будто бы чувствуешь запах пыли, которая осыпается с найденных музыкантом объектов. Но слои этого палимпсеста переплетаются так замысловато, что невозможно определить, что Рихтер с коллегами сыграли сами, а что откопали в архивах. Звуки обработаны, перевернуты и замедлены таким образом, что нельзя разгадать, откуда они взялись. Создается атмосфера едва уловимого, но непрерывного движения — словно звуковые тени порхают туда-сюда по периметру слухового восприятия» [там же: 159].

Эту похвалу можно было бы цитировать и дальше, но важно, каков здесь критерий верификации этих звуков в качестве музыки — что мы готовы перейти в некоторый режим разгадывания даже если мы не будем ставить целью разгадывать, даже если мы в любой момент откажемся от разгадывания. Но мы не можем не начать разгадывать, как Мелизанда не могла не разгадывать, что означает упавшее кольцо, а Пеллеас — что означает временной режим этого падения в полдень, даже если эти герои были сосредоточены вовсе не на разгадке загадок, а на своем непосредственном существовании, на том, осуществляются ли они сейчас. Они уже вошли внутрь герменевтической ситуации, которая предшествует экзистенциальному утешительному переживанию времени. И здесь мы видим, в чем безутешный Фишер пошёл дальше утешенного Шиона — он увидел, что мы оказались не только перед режимом существования активного феномена, но и перед режимом его толкования, мы все оказались Ааронами.

И здесь, наоборот, англоязычная традиция протягивает руку континентальной теории. Трагическая смерть Фишера прервала возможный диалог, но о его контурах сможет сказать всякий, кто внимательно прочтёт книгу от начала и до конца. Акселерационизм Фишера — учение о том, что мир настолько усложняется и ускоряется в эпоху цифрового капитализма, что нам не хватает готовых слов для него, мы можем только в режимах ностальгии воспринимать истину как таковую, создавая индивидуальный этический протест как непредсказуемый эффект уже режима ностальгии, — как раз дополняет аналитику возвышенного во французской теории.

Французская теория, в лице уже упоминавшегося Лаку-Лабарта и многих других, настаивала всегда на том, что возвышенное и есть возможность воспринять истину не только как некоторый императив разума, но как особый режим бытия в случае, если человек уже загадан в качестве человека другими режимами, по Фуко — диспозитивами. Возвышенное дополняет ту самую речевую нехватку, когда есть слова для картины и живописи, но нет слова для картинности живописи, тем, что само бытие не может найти слова, достаточные для эстетического его восприятия. Поэтому нельзя свести к императивам истину бытия, открывающуюся в самом начале этого поиска, в самом начале такой постановки перед режимом толкования, когда надо разобраться не только, как звук обособился, по Шиону, но и как он появился, по Фишеру.

Те, кто не были знакомы с проблемой речевой нехватки, часто воспринимали французскую теорию как релятивизм. Но благодаря Фишеру мы видим, что способность звука не только вспоминаться через время внутри монтажа, но и загадывать себя как необходимую часть переживания времени, подтверждает, что речевая нехватка — не случайность французского языка или французской литературы, но то, с чего и начинаются те самые непредсказуемые эффекты режима ностальгии, которые и оправдывают акселерационизм Фишера как философский проект.

#### Библиографический список

- Лаку-Лабарт Ф. *Musica ficta*: (фигуры Вагнера) / пер. с фр. В. Лапицкого. СПб.: Аксиома, 1999. 224 с.
- Седакова О. Морализм искусства, или О зле посредственности // Искусство кино. 1998. № 4. С. 69—75.
- Фишер М. Призраки моей жизни: тексты о депрессии, хонтологии и утраченном будущем / пер. с англ. М. Ермаковой. М.: Новое лит. обозрение, 2021. 256 с.
- Шион М. Звук: слушать, слышать, наблюдать / пер. с фр. И. Кушнаревой. М.: Новое лит. обозрение, 2021. 312 с.
- Derrida J. *La vérité en peinture*. Paris: Édition Flammarion, 1978. 436 p.

#### References

- Chion, M. (2021) *Zvuk: Slushat', slyshat', nablyudat'* [Sound: Listen, hear, watch], transl. by I. Kushnareva, Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Derrida, J. (1978) *La vérité en peinture*, Paris: Édition Flammarion.
- Fisher, M. (2021) *Prizraki moeĭ zhizni: Teksty o depressii, khontologii i utrachennom budushchem* [Ghosts of my life: Writings on depression, hauntology and lost futures], transl. by M. Ermakova, Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie.
- Lacoue-Labarthe, F. (1999) *Musica ficta: (Figury Wagnera)*, transl. by V. Lapitsky, St. Petersburg: Axioma.
- Sedakova, O. (1998) *Moralizm iskusstva, ili O zle posredstvennosti* [Moralism of art, or On the evil of mediocrity], *Iskusstvo kino* [Art of cinema], no. 4, pp. 69—75.

Рец. на кн.: *Ганкин Л. Хождение по звукам. М.: АСТ, 2020. 352 с.*

**А. Г. Ганжа**

Факультет гуманитарных наук / Школа философии и культурологии НИУ ВШЭ,  
Москва, Россия, ann.ganzha@gmail.com

Книга Льва Ганкина «Хождение по звукам» переиздана во второй раз, в одном и том же издательстве АСТ. Эту книгу неизменно оценивают как хорошую, интересную и удачную, хотя вся она состоит из расшифровки устных рассказов о выхваченных из своих разнообразных миров поп-музыкантах. Современный отечественный музыкальный ландшафт беден на исследования поп-музыки, поэтому имеет смысл разбираться с каждой такой книгой и определять ее уникальное место в этом ландшафте. Лев Ганкин — меломан, журналист и радиоведущий. Слово «меломан» не такое уж и нейтральное: в разных культурных контекстах оно может означать совершенно разное. В советском и постсоветском контекстах меломан, конечно же, это гораздо больше, чем просто любитель музыки. В советском и постсоветском контекстах меломан — и исследователь музыкальной инфраструктуры, и каталогизатор далеких неведомых музыкальных миров, и носитель особого этоса сопротивления действительности, и тот, кто слышит и видит больше, чем другие. Вольно или невольно такой человек становится носителем и воплотителем стратегий антропологически насыщенного описания. Этот тип музыкального любительства включает в себя и охоту за дисками, выискивание записей, обмен кассетами, сложные практики приобретения музыки и другие формы материальной циркуляции звукового. Эти найденные, присвоенные, освоенные записи становятся порталом в иные миры и провожают нас к чужим голосам, аффектам, озарениям и страданиям. Поколенчески Ганкин успел побывать меломаном в двух мирах: мире дефицита и добывания музыки, когда принципы селекции слушания находятся в постоянной зависимости от возможностей и соблазнов музыкального коллекционирования, и в мире музыкальных сервисов и библиотек, где добывать ничего не надо, а задачей является удержание верности собственным принципам музыкальной навигации. По жанру книга представляет собой журналистскую болтовню. Тут следует оговориться: болтовня — это тоже редкость, на русском болтать не каждому удастся. Болтовня искусственна и сама себя подогревает. Чтобы болтать на русском по поводу музыки, требуется архаичный и деверсифицированный словесный арсенал. С одной стороны, болтовня помогает заполнять время эфира равномерным потоком фактов и слов, с другой — болтовня — легитимная форма рефлексии над музыкальным. Если тебе прорвало и слова вышли из под твоего контроля — акт болтовни состоялся и приобрел статус знания. Структурно «Хождение по звукам» — собрание 45 эпизодов из жизни различных групп и исполнителей,

---

© Ганжа А. Г., 2021

**Ссылка для цитирования:** Ганжа А. Г. [Рецензия] // *Labyrinth: теории и практики культуры*. 2021. № 2. С. 83—85. Рец. на кн.: *Ганкин Л. Хождение по звукам. М.: АСТ, 2020. 352 с.*

**Citation Link:** Ganzha, A. G. (2021) Review to: Gankin, L. (2020) *Hozhdenie po zvukam* [Walking on sounds], Moscow: AST, *Labyrinth: Teorii i praktiki kul'tury* [Labyrinth: Theories and practices of culture], no. 2, pp. 83—85.

между собой не связанных. Об этой несвязности, нетеоретичности, необязательности Лев Ганкин честно и подробно пишет в предисловии. Что означает название «Хождение по звукам»? Тут есть доля небрежного кокетства: на самом деле речь идёт ни о каких не звуках, а о вполне внятных и ясных музыкальных высказываниях. Почему есть отсылка к «хождению по мукам»? Вероятно, это фиксация страданий измученного бесконечным погружением в музыкальные миры субъекта. Но далее рецензирование подобного труда встает перед затруднением. Оценивать отобранный материал бесполезно, это не предмет для споров и обсуждений. Оценивать оценивание автором отобранного материала также бесполезно — это таинство, к логике которого ни у кого нет доступа. Кто потребитель какого рода книжной продукции, если ее тираж и в самом деле довольно быстро разошёлся? Можно предположить, что это интереснейший типаж, лишенный этой самой способности критики суждения. Да, такие читатели имеются! Они с удовольствием прилепляются к тому, чей взгляд служит лупой на всё, на что падает их взгляд. Нам остается только посмотреть, какую цену пришлось заплатить здесь за риторическую состоятельность. В этом смысле ясно видно, что текст пронизан усилиями, которые помогают свести факты из жизни, экономические и маркетинговые стратегии авторов и их творческие устремления. Для этого используются слова «пожалуй», «как известно», «по правде говоря», «разумеется», «как бы то ни было», «поистине», «кстати», «порой», «если уж на то пошло», «в сущности», «конечно», «к слову», «вдобавок», «собственно», «другое дело», «признаться», «и впрямь», «есть ощущение». Каждое из этих слов — бартовская вселенная, из которой можно реконструировать особую картину мира. Возьмем, к примеру, «разумеется». С одной стороны, первое, что бросается в глаза — что ничего не разумеется, что случайные факты и их нагромождение от этого «разумеется» не становятся яснее. С другой — появляется целая суггестия «разумеющегося». Кто-то, разумеется, вел себя нелогично и, разумеется, непоследовательно, но мы, разумеется, могли бы отпустить ему все грехи — так хороши его композиции, которые, разумеется, понравятся не каждому и не сразу. Другая вселенная — «пожалуй». За «пожалуй» сохраняется презумпция свободного незаинтересованного рассуждения. Тот, кто способен сказать «пожалуй», находится сам с собой в непрерывном диалоге, он что-то взвешивает, примеряет и выносит разумный приговор. А тут факты и жизни зарубежных исполнителей. Тут, пожалуй, быстро и не разберешься, что про это всё и думать. Поэтому можно говорить, иногда останавливаясь на слове «пожалуй». Была ли певица глуповатой? Пожалуй, — хотя, разумеется, не это нас, пожалуй, должно в первую очередь волновать. Интересно, что весь этот арсенал вводных слов и фраз неизменно сопровождает переводную литературу из жизни буржуазного мира. Герои там страдают, терпят несправедливость, совершают необдуманные поступки, рефлексировать и к чему-то стремятся. Все это волнение жизненного моря покрывает стихия архаичных, нефункциональных, пафосных и многозначительных слов. «Как известно» — еще один мир, приближающий нас к сумме сентенций. Это полузапретное выражение, наивно объявляющее нас союзниками чужих оценок. Удивительно, что музыкальное, современное, свободное, трансгрессивное, немедленно обрастает сентенциями и банальностями — «певец от Бога» (с. 51), «искусство требует жертв, а современное искусство — и подавно» (с. 302), «сейчас, в политкорректную эпоху гендерного равенства...» (с. 53), «...обнаженная искренность нынче в моде, мы вообще живем в эпоху признаний — не только в музыке, но и в социальной жизни как таковой» (с. 340). Зачем нужны сентенции? Сентенции выполняют стабилизирующую функцию, они уравнивают личные музыкальные переживания и музыкальные политики. К сентенциям должна быть прибавлена неприменная ирония — опасная, с одной стороны, штука, а с другой, неизменная

спутница тяжелого неповоротливого русского музыкального аналитического языка. Поэтому все эти «к слову», «бессменный фронтмен», «помятая физиономия», «тонкое наблюдение» и прочие намекающие на легкость и развязность фразы, несут высочайшую нагрузку. «Есть ощущение» — фигура подозрения. На ощущения можно списать многое, а у бедного журналиста иногда нет никаких оснований к суждениям кроме как с опорой на ощущения. «Вдобавок» — смешная форма связывания того, что плохо связывается. А что в музыке хорошо связывается? Практически ничего! «Собственно» — суггестивный оператор, в ответ на «собственно» добавить, собственно, нечего.

В конце концов, у нас нет другого критика, другого языка, других соображений, других подходов, других тупиков, других несообразностей — они все наши и вместе составляют наши страдания, нашу тоску, наш язык и нашу болтовню и вселенную Льва Ганкина, который выполняет функции критика, редактора, преподавателя, нарратора, ведущего, писателя и знатока, — нам остается только ходить с ним по звукам.

## ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

---

---

**Кирилл Евгеньевич Балдин** — доктор исторических наук, профессор, Ивановский государственный университет, Иваново, Россия. E-mail: kebaldin@mail.ru

**Александра Константиновна Евдокимова** — независимый исследователь, магистр истории, Свободный университет Берлина, Берлин, Германия. E-mail: alexandraevdokimova9@gmail.com

**Полина Николаевна Ваневская** — бакалавр социологии, магистрант школы философии и культурологии НИУ ВШЭ, стажер-исследователь Центра социологии культуры, Институт образования НИУ ВШЭ, Москва, Россия. E-mail: p.vanevskaya@mail.ru

**Даниил Андреевич Лермонтов** — студент бакалавриата кафедры культурной антропологии и этнической социологии, факультет социологии, Санкт-Петербургский государственный университет, Санкт-Петербург, Россия. E-mail: lermontovda@gmail.com

**Михаил Юрьевич Тимофеев** — доктор философских наук, профессор кафедры философии, Ивановский государственный университет, Иваново, Россия. E-mail: timofeev.01@gmail.com

**Ури Гершович** — доктор философских наук, доцент кафедры еврейской культуры Института философии СПбГУ, сотрудник Международного центра университетского преподавания еврейской цивилизации при Еврейском университете в Иерусалиме, приглашенный преподаватель кафедры иудаики ИСАА МГУ, Санкт-Петербург / Москва, Россия; Иерусалим, Израиль. E-mail: gershovichuri@gmail.com

**Александр Викторович Марков** — доктор филологических наук, профессор кафедры кино и современного искусства, Российский государственный гуманитарный университет, Москва, Россия. E-mail: markovius@gmail.com

**Анна Геннадиевна Ганжа** — кандидат философских наук, доцент факультета гуманитарных наук (Школа философии и культурологии), НИУ ВШЭ, Москва, Россия. E-mail: ann.ganzha@gmail.com

## INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

---

---

**Kirill Baldin** — Dr. Sc. (History), Department of History of Russia, Ivanovo State University, Ivanovo, Russia. E-mail: kebaldin@mail.ru

**Alexandra Evdokimova** — Independent Researcher, M. A. in History, Free University of Berlin, Berlin, Germany. E-mail: alexandraevdokimova9@gmail.com

**Polina Vanevskaia** — bachelor of sociology, MA student at School of Philosophy and Cultural Studies, HSE University's Faculty of Humanities, research intern at Centre for Cultural Sociology at HSE University's Institute of Education. Moscow, Russia. E-mail: p.vanevskaya@mail.ru

**Daniil Lermontov** — bachelor student at Faculty of Sociology, St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia. E-mail: lermontovda@gmail.com

**Mikhail Timofeev** — Dr. Sc. (Philosophy), Professor at the Department of Philosophy, Ivanovo State University, Ivanovo, Russia. E-mail: timofeev.01@gmail.com

**Uri Gershovich** — PhD, Associate Professor at the Department of Jewish Culture, Institute of Philosophy, St. Petersburg State University; a Lecturer of the Chais Center of the Hebrew University of Jerusalem; Visiting Lecturer Jewish and Israel Studies, Department of Jewish studies of IAAS MSU, St. Petersburg / Moscow, Russia; Jerusalem, Israel. E-mail: gershovichuri@gmail.com

**Aleksandr Markov** — Dr. Sc. (Philology), Professor at the Department of Cinema and Contemporary Art, Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia. E-mail: markovius@gmail.com

**Anna Ganzha** — Cand. Sc. (Philosophy), Associate Professor at the Faculty of Humanities (School of Filosofia and Cultural Studies), HSE University, Moscow, Russia. E-mail: ann.ganzha@gmail.com

## ИНФОРМАЦИЯ ДЛЯ АВТОРОВ

---

1. К публикации принимаются статьи, рецензии, материалы круглых столов (рекомендуемый объем статьи 20—25 тыс. знаков, в исключительных случаях до 40—45 тыс. знаков; объем рецензии 10—15 тыс. знаков) в редакторе Microsoft Word шрифтом Times New Roman, кегль 14. При создании диаграмм и графиков необходимо использовать приложения Microsoft Graph и Microsoft Excel.

2. Материалы принимаются в электронном виде по адресу <https://labyrinth.ivanovo.ac.ru>.

3. Комплект документов должен состоять из двух файлов, сохраненных в формате RTF:

1) собственно статьи (приводятся фамилия, инициалы автора, название статьи, текст, библиографический список). Приветствуется членение статей на смысловые части (разделы). Статьи, содержащие данные эмпирических исследований, должны включать разделы «Постановка задачи / выдвижение гипотезы», «Методы исследования», «Результаты исследования»;

2) приложения, в котором должны быть следующие составляющие:

— сведения об авторе / авторах (фамилия, имя и отчество, ученая степень и ученое звание, место работы и должность, контактные данные (телефон и электронная почта);

— аннотация, отражающая основное содержание статьи (10—15 строк);

— ключевые слова (не более 10);

— фамилия, имя и отчество автора (или же только фамилия и имя) в транслитерации (в латинском алфавите). Следует пользоваться системой транслитерации, принятой Библиотекой Конгресса США. Правила перевода с кириллицы на латиницу см.: <http://www.langust.ru/etc/translit.shtml>;

— название статьи на английском языке;

— аннотация статьи на английском языке. Она должна быть содержательнее и объемнее (до 0,5—1 страницы) аннотации на русском языке. Просим обеспечить квалифицированный перевод и приложить оригинал на русском языке, который был переведен (для удобства работы проверяющего переводчика);

— ключевые слова на английском языке;

— место работы, ученая степень и должность на английском языке.

4. Библиографический список к статье должен быть выполнен в двух вариантах.

В первом варианте («Библиографический список») библиографическое описание источников оформляется в соответствии с российскими ГОСТ 7.1—2003, 7.0.5—2008. В алфавитном порядке указываются только использованные в статье источники (сначала на русском языке, затем на иностранном). Пункты списка, в каждом из которых приводится одна работа, не нумеруются. Ссылки на список даются в тексте статьи в квадратных скобках, где указывается фамилия автора, далее, через запятую, год издания работы и, после двоеточия, страница. Образцы оформления ссылок см. на сайте журнала.

Второй вариант списка использованной литературы («References») выполняется в латинском алфавите.

В References включаются: монографии, статьи, сборники, тезисы, диссертации, авторефераты диссертаций; не включаются: архивы, газеты, указы, постановления, приказы, небольшие интернет-материалы.

Для русскоязычных источников (и других источников, изданных во всех алфавитах, кроме латинского) сначала приводится транслитерация названия, затем в квадратных скобках — его перевод на английский язык (в этих случаях транслитерируются и названия издательств). Если описание начинается со статьи или главы, то на английский язык переводятся их названия, а названия журналов и монографий, где они размещаются, только транслитерируются.

Названия работ, изданных на латинице, дублируются в двух списках. Порядок источников диктуется латинским алфавитом.

Образцы оформления см. на сайте журнала.

5. Направление в редакцию ранее опубликованных и принятых к печати в других изданиях работ не допускается.

*Электронное сетевое издание*

**LABYRINTH**

**Теории и практики культуры**

*Научный журнал*

**№ 2 — 2021**

Директор издательства *Л. В. Михеева*  
Корректоры *О. Н. Масленникова, О. В. Батова*  
Технический редактор *И. С. Сибирева*  
Компьютерная верстка *Т. Б. Земсковой*  
Дизайн обложки *А. Евлоевой и А. Рыбакова*

*В оформлении обложки использован рисунок ситца  
фабрики Антона Михайловича Гандурина с братьями (Иваново-Вознесенск),  
экспонировавшегося на Всемирной выставке в Чикаго в 1893 году  
(из коллекции Музея ивановского ситца)*

Дата выхода в свет 29.09.2021 г.  
Формат 70×108 1/16. Уч.-изд. л. 7,5.

Издательство «Ивановский государственный университет»

✉ 153025 Иваново, ул. Ермака, 39

☎ (4932) 93-43-41. E-mail: publisher@ivanovo.ac.ru