

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуск 1/2

Под ред. *А.П. Лободанова*

Издательство Московского университета
2015

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85
И86

Теория и история искусства: Выпуск 1/2 / Под ред. А.П. Лободанова. — М.: Издательство Московского университета, 2015. — 224 с.

ISSN 2411-0795

ISBN 978-5-19-011073-9

Журнал включает материалы Ломоносовских чтений, а также статьи профессоров, преподавателей и аспирантов факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Для специалистов, студентов гуманитарных факультетов вузов и широкого круга читателей.

Ключевые слова: искусство, искусствознание, история, теория, литература, поэзия, филология, творчество, живопись, семиотика, знак, памяти Г.В. Зубко.

УДК 7.01; 7:001.8; 7.03; 7:001.12
ББК 87.8; 85

Theory and History of Art. Issue 1/2 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Moscow University Press, 2015. — 224 p.

ISSN 2411-0795

ISBN 978-5-19-011073-9

The magazine includes the articles by professors, teachers and postgraduate students of the Faculty of Arts of Lomonosov Moscow State University on actual problems of history and theory of art.

Intended for specialists, students in humanities and a wide range of readers.

Key words: art, history of art, history, theory, literature, poetry, philology, creativity, painting, semiotics, sign, in the memory of G.V. Zubko.

ISSN 2411-0795

ISBN 978-5-19-011073-9

© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2015

© Издательство Московского университета, 2015

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Лободанов А.П.</i> К 120-летию со дня рождения Виктора Владимировича Виноградова (1895—1969)	6
---	---

История и теория искусства

<i>Никитина Н.Н.</i> И. Кант об изящном искусстве и гении	17
<i>Трещалин М.Ю., Мухутдинов А.А.</i> Исторические сведения и физические особенности создания египетских пирамид.	32
<i>Кошаев В.Б.</i> Культурологическая максима искусствоведения в средствах общей теории искусства	40
<i>Елисеев А.Б.</i> Некоторые заметки В.В. Кандинского и других представителей Государственной академии художественных наук о синтезе искусств	61
<i>Дианова Е.Ю. С.И. Шукин:</i> российский купец в авангарде мировой культуры.	75
Зубко Г.В. Из истории книги	87

Проблемы музыкального искусства

<i>Борисова Л.Н.</i> Кантата С.В. Рахманинова «Весна» (опыт жанрового анализа).	98
<i>Споришнев В.П.</i> Проблема современной оперной режиссуры в семиотическом аспекте.	105
<i>Гетманенко А.О.</i> Влияние современного искусства на развитие детских музыкальных способностей	115
<i>Шелухина Е.Н.</i> Ираклий Андроников «Если любишь музыку...»	125

Проблемы словесных искусств

<i>Крюкова О.С.</i> Ольфакторное пространство автобиографической повести М. Горького «Детство»	138
<i>Козлов Г.И.</i> «Метод физических действий» как единственная возможность сохранить «Вишнёвый сад»	145
<i>Денисова Г.В.</i> Визуальные практики и современный литературный процесс: кинематографические фреймы в композиционно-синтаксическом построении текста.	163
<i>Летицбор К.В.</i> Отечественное киноискусство на занятиях по русскому языку как иностранному: некоторые размышления по отбору материала	173

Воспоминания

<i>Павлов В.Н.</i> Мой отец и музыка.	186
<i>Павлов Н.В.</i> Воспоминания старого театра. Предисловие автора. Балет	189
От редакционной коллегии. Памяти Галины Васильевны Зубко	217

К 120-летию со дня рождения
ВИКТОРА ВЛАДИМИРОВИЧА ВИНОГРАДОВА
(1895—1969)

В статье освещаются вехи жизненного и творческого пути академика Виктора Владимировича Виноградова, а также говорится о его роли в развитии науки о языке.

Ключевые слова: русский язык, лингвистика, филология, язык художественной литературы, художественный язык.

In this article the milestones of life and career journey of Viktor Vladimirovich Vinogradov, member of the Academy of Sciences, are covered. His role in the development of language studies is also described.

Key words: Russian language, Linguistics, Philology, language of fiction, artistic language.

«Не могу жить без мыслей о языке...»

Имя и творчество крупнейшего филолога-русиста XX в., академика АН СССР Виктора Владимировича Виноградова, связаны прочными узами с судьбой русского языка XX столетия. Труды В.В. Виноградова активно переиздаются, широко цитируются и подробно комментируются, настойчиво побуждают к размышлению все новые поколения лингвистов и продолжают указывать новые перспективы в развитии филологической мысли и практики: они востребованы современной филологической мыслью.

Образ В.В. Виноградова как ученого, его фундаментальные труды практически по всем отраслям науки о русском языке, его мысли о путях развития родного языка не утратили в настоящее время ни своей притягательной силы, ни своего значения. Они важны и для современного состояния русистики, и для будущего науки о языке. Обаяние личности В.В. Виноградова, его авторитет как учителя, воспитавшего плеяду выдающихся представителей отечественной филологической науки, его влияние как ученого, актуальное и в наши дни, имели незыблемым основанием подвижничество служение русскому языку и бескомпромиссную любовь к предмету своих исследований. «Виноградов служил русскому языку всем сердцем и всеми помыслами. Это служение окружало его невидимой эгидой в годы несчастья и лихолетья. Оно не давало ему отчаяться. Упорный труд преодолевал непри-

знание и общественный остракизм, большой или мелочный. Он был счастлив этой своей любовью к языку и этой незримой родственной связью со всем, что есть русского. Каждая строчка его трудов и каждое слово говорит об этом», — писал о своем учителе заслуженный профессор Московского университета Ю.В. Рождественский¹.

В.В. Виноградов родился 12 января 1895 г. (31 декабря 1894 г. по старому стилю) в Зарайске Рязанской губернии, в семье священника. Понимание неисчерпаемых животворящих глубин родной речи, ответственное отношение к слову как проводнику мысли и заботу о русском языке как гражданин Виноградов впитал с самых ранних лет. Это любовное отношение к родному языку уже зрелый ученый упорно воспитывал в себе на протяжении всей своей многотрудной, но цельной и прекрасной жизни, одухотворяемой такой любовью.

В канун Первой мировой войны В.В. Виноградов оканчивает Рязанскую духовную семинарию и уезжает в Петроград, где учится сразу в двух институтах — Историко-филологическом и Археологическом. В тяжелом для будущего России 1917 г. В.В. Виноградов оканчивает оба института и начинает научную деятельность как историк русских религиозных движений — в 1917 выходит отдельными выпусками его первая монография «О самосожжении у раскольников-старообрядцев (XVII—XIX вв.)», начатая еще в семинарские годы.

Филологический гений В.В. Виноградова проявился рано и ярко. По рекомендации своих учителей, академика А.А. Шахматова и профессора Н.М. Каринского, в 1919 г. Виноградов переводится стипендиатом в Петроградский университет «для подготовки к профессорскому званию». В этом же году он удостоивается Советом Археологического института золотой медали за сочинение «Об языке и орфографии “Жития Саввы” по пергаменной рукописи XIII в.»; в 1920 г. защищает магистерскую диссертацию по исторической фонетике и диалектологии «Исследования в области фонетики севернорусского наречия. Вып. 1. Очерки по истории звука “ять” в севернорусском наречии» (опубликована в 1922 г.). С 1920 по 1929 г. — занимает должность профессора Археологического института по кафедре истории русского языка.

С 1918 г. научная деятельность В.В. Виноградова протекала под непосредственным руководством А.А. Шахматова. В диссертации молодой ученый пишет: «Особенно сильное влияние на

¹ *Рождественский Ю.В.* Виктор Владимирович Виноградов (Воспоминания школяра) // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 9. Филология. 1995. № 1. С. 56.

характер моей работы оказал А.А. Шахматов как печатными трудами, так и личными беседами и разнообразной помощью, которую я находил у него». Сохранился черновик характеристики (в Комиссию по улучшению быта ученых), в которой председатель Отделения русского языка и словесности РАН академик Шахматов освещает первые шаги научной деятельности Виноградова: «Виктор Влад[имирович] Виноград[ов] является одним из талантлив[ых, -ейших] учеников проф. Каринского. В последние два года я имею счастье и честь принимать участие в руководстве его занятиями. Виноградов сосредоточился на изучении истории р[усского] языка. С редким прилеж[анием], но и редким успехом он изучает памятники языка. Печатных работ у него пока немного, в числе их исследование об обряде самосжигания некоторых наших раск[ольнических] сект. Но в рукописи у Виноградова готова большая диссертация, посвященная истории звуков русского языка; кроме того, он готовит еще другую работу по истории нашего литер[атурного] языка... Поддержание Виноградова в наст[оящее] тяжелое время идет, смело скажу, навстречу интересам русской науки»¹.

В память о своем учителе Виноградов публикует в 1922 г. обстоятельный очерк творческого пути Шахматова. В этой книге «есть немало скорбных слов о безвременной кончине ученого, в которой обвинялось общество, пребывавшее в “культурном распаде”. Несомненно, что Шахматов был образцом для творчества Виноградова»².

Вместе с учением А.А. Шахматова В.В. Виноградов воспринял и принципы работы с произведениями словесности — то, что впоследствии ученики Виноградова отмечали как ярчайшую черту его исследовательской деятельности — «изумляющее знание фактов истории русского языка, феноменальную фактическую эрудицию» (Ю.В. Рождественский), «познавательный максимализм» (А.П. Чудаков).

В приведенной выше характеристике А.А. Шахматов «впервые указал на поворот в научной деятельности своего ученика, перешедшего от традиционных фонетико-исторических исследований к главной проблеме его дальнейших исследований — изучению русского литературного языка, образовавшей... новое направление в филологической науке. А.А. Шахматов увидел зарождение новых интересов у В.В. Виноградова на основании

¹ Цит. по: А.А. Шахматов и В.В. Виноградов / Публ. М.А. Робинсон // Русская речь. 1985. № 1. С. 72.

² Рождественский Ю.В. Указ. соч. С. 53.

предварительного знакомства с его статьями, вскоре после этого опубликованными: “Гоголь и Достоевский” (1921), “Сюжет и композиция повести Гоголя «Нос»” (1921). Затем последовала серия широко известных работ В.В. Виноградова о стиле Ф.М. Достоевского, А.А. Ахматовой, протопопа Аввакума и др.»¹.

Действительно, уже в 1920-е гг. В.В. Виноградов избирает основную область своих научных исследований — русский национальный литературный язык, его история и пути его развития в наше время — и концентрирует свое главное внимание на трех фундаментальных направлениях: исследование языкового творчества русских писателей; исследования по грамматике и лексикологии русского языка; исследования по истории русского литературного языка, истории русских грамматических учений и по лингвостилистике. В этих трех направлениях сосредоточен основной пафос творчества Виноградова.

Творческое наследие Виноградова впечатляюще огромно. Им написаны сотни научных произведений, при этом особенно изумляет обилие фундаментальных монографий и работ практически по всем областям русского языкознания: грамматике и диалектологии, лексикологии и фразеологии, истории слов и лексикографии, словообразованию, синтаксису и стилистике, истории русского литературного языка и истории русских лингвистических учений, поэтике и теории поэтической речи, археографии, текстологии и языку русских писателей — Крылова и Дмитриева, Карамзина, Пушкина и Лермонтова, Гоголя и Достоевского, Тургенева и Л.Н. Толстого, Ахматовой и Зощенко. И в каждой из этих областей «имя академика В.В. Виноградова стоит в первом ряду исследователей данного раздела науки», — писала ученица Виноградова профессор Е.М. Галкина-Федорук.

Все его работы, посвященные этим темам, объединяются не только личностью автора, но и несравненно теснее — общим и единым комплексом идей. Эти идеи рождались словно бы сразу и воплощались, а также детализировались всю долгую творческую жизнь ученого. Они выкристаллизовывались постепенно, в самых различных трудах, в каждом из которых излагалась только часть научного мировоззрения В.В. Виноградова, что находится в полном согласии с традицией русской филологии.

В.В. Виноградов формулировал свои мысли крайне осторожно, избегая изложения собственных идей в виде набора постулатов и серии дедукций. Такая манера создавать научные тексты, принятая им сознательно, объясняется не только скромностью,

¹ Робинсон М.А. Указ. соч. С. 73.

но и тем, что В.В. Виноградов, как русист, все время помнил о нормализаторской работе. Отстаивание собственной, уникальной независимой концепции, ее исключительное выдвижение сделало бы невозможным формирование норм языка. Поэтому В.В. Виноградов всегда избегал своего «авторского приоритета» и как бы «прятал» собственные мысли «в общем мнении».

Основы концепции языка сложились у В.В. Виноградова к началу 1930-х гг. и нашли концентрированное выражение в его книге «О художественной прозе», опубликованной в 1930 г. Ученый вводит свою методику исследования текста, которая определяется как отношение проекционного и имманентного методов. «Сущность имманентного метода состоит в том, что текст литературно-художественного произведения характеризуется как словесный ряд. В этом ряду существуют сложные соотношения смыслов слов, которые определяются как иерархические и пересекающиеся структуры. На высшем уровне иерархии находится смысловая структура, называемая В.В. Виноградовым “образ автора”. Образ автора есть особое смысловое образование, отличающее тексты литературно-художественных произведений от всех других типов текстов. Сущность “образа автора” как смыслового образования состоит в том, что в нем воплощается смысловой замысел и манера речи, с одной стороны, и в том, что “образ автора” есть объединяющее начало для всех частей произведения — с другой. Объединяющее начало “образа автора” состоит в том, что ему подчинены все композиционные части произведения: соотношения монолога и диалога в последовательности текста, сюжетное развертывание текста...

Проекционный метод состоит в том, что данное словесное произведение, относящееся к художественной литературе, рассматривается в сопоставлении с другими произведениями художественной литературы, предшествующими и последующими, так что в них выделяется общее и усматривается различное... Проекционный метод позволяет, с одной стороны, раскрыть путем систематических сравнений различные части строения данного художественного произведения, а с другой стороны, увидеть соотношение произведений в развитии словесного художественного творчества и на этой основе развития языка и стиля художественной литературы»¹.

¹ *Рождественский Ю.В.* Проблематика современной теории текста в книге В.В. Виноградова «О художественной прозе» // Синтаксис текста. М., 1979. С. 14—15.

Язык русских писателей, пожалуй, одна из самых объемных тем в творчестве В.В. Виноградова. Выделив *изучение языка писателя* в особую, самостоятельную категорию филологических исследований, В.В. Виноградов описал языковое творчество почти всех русских классиков. Эти работы стали основой текстологически верного прочтения издателями словесно-художественных произведений русской классики в полном контексте литературного процесса — сюжетные связи, текстовое окружение, включая журнальные публикации, история критики, история изданий, авторские высказывания о своем творчестве. Под влиянием работ В.В. Виноградова эта методология распространилась и на основную массу современных литературоведческих исследований.

С 1930 г. жизнь В.В. Виноградова связана с Московским университетом, профессором которого он состоял 36 лет. С 1945 по 1969 г. — заведовал кафедрой русского языка на филологическом факультете; в 1948 г. — декан факультета.

Но 1930-е гг. для Виноградова — период лихолетья. 8 февраля 1934 г. — обыск на квартире, арест по сфабрикованному «делу славистов» с последующей высылкой в Вятку. В тяжелейших психологических условиях Виноградов продолжал работать. Жена Виноградова Надежда Матвеевна Малышева вспоминает, как по дороге в Вятку ее муж три дня провел в горьковской пересыльной тюрьме: «В чемодан ему я положила однотомник Пушкина... И Виктор Владимирович в Нижнем, сидя в одиночке, благодаря этой книжке написал статью о “Пиковой даме”. Значит, он наконец смог поработать»¹. В 1937 г. В.В. Виноградов возвращается из ссылки и поселяется в Можайске в связи с запрещением жить в столице (прописка была возвращена только в 1940 г.).

Разразилась Великая Отечественная война, повлекшая вторую высылку В.В. Виноградова, на этот раз в Сибирь, в Тобольск. Н.М. Малышева рассказывает: «Тогда было принято решение о том, чтобы освободить Москву от социально опасного элемента. И вот Виктора Владимировича вызывают в милицию и говорят: “С Вас не снята судимость, Вы должны в 48 часов покинуть Москву”... Уезжаем троим, еще моя старенькая мама. Поезд товарный, необыкновенной длины, наверху полати... В Тобольск был эвакуирован Омский пединститут. И Виктора Владимировича, конечно, туда сразу же приняли на работу. Он заведовал кафедрой

¹ *Малышева-Виноградова Н.М.* Страницы жизни В.В. Виноградова // Русская речь. 1989. № 4. С. 85. Статья, представляющая по своему объему небольшую монографию, «Стиль “Пиковой дамы”» была опубликована в 1936 г. во 2-м выпуске Временника Пушкинской комиссии. Перепечатана в: *Виноградов В.В.* О языке художественной прозы / Избранные труды: В 5 т. Т. V. М., 1980. С. 176—240.

рой русского языка, читал лекции, занимался своей любимой наукой о русском языке»¹.

В письмах к языковеду А.М. Земскому из второй ссылки В.В. Виноградов делился мыслями о своих работах и научных планах, писал о недостатке творческого окружения, о мешающих работать затруднениях — нехватке бумаги, отсутствии личной библиотеки: «Хочется поговорить с кем-нибудь о русском языке и проч., но не с кем» (начало 1942); «Очень тяжело без близких людей. Кроме Надежды Матвеевны, нет ни одного живого человека, с кем можно было бы поговорить по душам и по вопросам языка и литературы. Остается читать, читать — и немного писать. Много писать нельзя уже потому, что нет бумаги. Вот и письмо Вам пишу на промокашке» (от 19.05.1942); «Тоскую о своей библиотеке» (от 25.12.1942)².

«Именно в это время, — комментирует письма дочь адресата проф. Е.А. Земская, впоследствии ученица Виноградова, — в годы тяжелейшей войны, там, в Тобольске, В.В. Виноградов задумал и осуществил обобщающую работу о русском языке как ценнейшем достоянии и величайшем достижении русской нации. Это был его вклад в народную борьбу с немецко-фашистскими захватчиками: “Сейчас работаю над статьей для Ученых записок «Мощь и величие русского языка». Многих необходимых пособий нет. Ищу «заменителей»”... Эта работа увидела свет в 1944 году... Она вышла отдельной брошюрой... как учебное пособие по русскому языку... Можно только поражаться, как Виктор Владимирович, не имея библиотеки, а располагая, как он пишет, лишь “заменителями”, смог наполнить эту книгу живым конкретным, разнообразным и свежим содержанием (...)

Из этих писем видно, что в трудные для всего народа годы войны В.В. Виноградов не изменил несколько своему призванию и оставался прежде всего ученым-филологом, патриотом, рыцарем науки. Ему приходилось и пилить дрова, и сидеть без света и тепла, но главный интерес его жизни составляли занятия русским языком, мысли о русском языке, о русской культуре»³.

В конце 1943 г. ученый возвратился из Тобольска в Москву. Но и послевоенные годы не стали легче для В.В. Виноградова. Его ученик, впоследствии академик РАН Н.И. Толстой, вспоминал: «До 1950 года продолжалась злобная “критика” первого

¹ Там же. С. 87.

² «Не могу жить без мыслей о языке...» / Публ. Е.А. Земской // Русская речь. 1985. № 3. С. 15.

³ Там же. С. 15—16.

русиста нашей страны по поводу его книги о русском языке и грамматическом учении о нем; о книге, получившей Ломоносовскую премию, писали: “Нет, это не русский язык!”. Языковедческая дискуссия 1950 года на страницах газеты “Правда” изменила положение В.В. Виноградова, и он из гонимого ученого стал руководителем нашей филологической науки... Именно благодаря В.В. Виноградову и ряду его коллег стало быстро развиваться лингвистическое разномыслие, в том числе и структуральное направление в языкознании»¹.

В послевоенные годы, когда — в немалой степени благодаря трудам В.В. Виноградова — необычайно возрос авторитет русского языка в мире, и русский язык как язык межнационального общения вышел за пределы СССР, возрос и авторитет Виктора Владимировича не только как ученого, но и как государственного деятеля. В 1946 г. он избирается, минуя ступень члена-корреспондента АН СССР, действительным членом АН СССР, а в 1950 г. — членом Президиума АН СССР и академиком-секретарем Отделения литературы и языка АН СССР (1950–1963). Выдающийся ученый был отмечен Государственной премией, Ломоносовской премией Московского университета, орденами и медалями СССР, среди которых орден Ленина, два ордена Трудового Красного Знамени. В.В. Виноградов дважды избирался депутатом Верховного Совета РСФСР и Московского Совета.

Масштабно разворачивается деятельность В.В. Виноградова по организации языковедческих исследований в СССР: с 1950 по 1954 г. он возглавляет Институт языкознания АН СССР, с 1958 по 1968 г. — Институт русского языка АН СССР; с 1968 г. — заведует сектором исторической поэтики и стилистики русской классической литературы в Институте русской литературы АН СССР (Пушкинский дом). В 1952 г. В.В. Виноградов основал наш ведущий лингвистический журнал «Вопросы языкознания» и до своей кончины оставался его главным редактором.

За годы работы в МГУ вокруг В.В. Виноградова благодаря его целенаправленной работе по нормализации русского языка во всех его аспектах и описанию его истории как основанию процессов нормализации сформировалась московская школа русистики. Вместе с ним на кафедре и в Академии работали ученые, трудами которых русский язык, как писал Ломоносов, *приводился в доброе состояние*: С.И. Ожегов — автор нормативного «Словаря русского языка» (1 изд. — 1949) и создатель дисциплины *Культура речи*, Р.И. Аванесов — нормализатор русской орфоэпии,

¹ Толстой Н.И. Из истории науки // Вopr. языкознания. 1989. № 4. С. 98–99.

автор словаря-справочника «Русское литературное произношение и ударение» (1960), А.Б. Шапиро — нормализатор русской орфографии и пунктуации, П.Я. Черных — историк русского языка и создатель «Историко-этимологического словаря современного русского языка» (1993), Н.М. Шанский — фразеолог и главный редактор «Этимологического словаря русского языка» (с 1963), П.С. Кузнецов — специалист в области русского и общего языкознания, создавший первый университетский курс истории морфологической системы русского языка (1953), Т.П. Ломтёв — автор «Очерков по историческому синтаксису русского языка» (1956), А.И. Ефимов — видный специалист по стилистике и истории русского литературного языка, Е.М. Галкина-Федорук — грамматист и синтаксист, Н.С. Пospelов — грамматист, разрабатывавший основания теории текста, С.Г. Бархударов — историк русского языка, лексикограф и автор школьных грамматик русского языка, и многие другие. Московская школа русистики соединяла академические исследования с университетской наукой и работой академических журналов.

Идеи В.В. Виноградова, составившие методологическое основание московской школы русистики, развивались в работах его учеников, а Виктор Владимирович был богат учениками — они представляют цвет отечественной филологии; достаточно назвать несколько имен, чтобы красноречиво подтвердить сказанное: академики РАН Н.И. Толстой и Н.Ю. Шведова, академики РАО Ю.В. Рождественский и В.Г. Костомаров, профессора С.И. Ожегов, В.А. Белошапкова, В.П. Вомперский, В.В. Одинцов, А.П. Чудаков, Ю.А. Бельчиков, Е.А. Земская, Г.А. Золотова и многие другие.

С выходом в свет в 1947 г. фундаментального исследования «Русский язык» (Грамматическое учение о слове) философия языка В.В. Виноградова и его труды как нормализатора русского языка раскрывают новые грани изучения предмета и ложатся в основу теории языков межнационального общения. Развитие языка, согласно учению В.В. Виноградова, определяется отношением между развитием сфер языкового общения, с одной стороны, и развитием языкового сознания — с другой. Ведущие национальные языки в XX в. развивают новые сферы общения, что вызвало появление языков межнационального общения, характеризующихся построением текстов новых разновидностей, например текстов массовой коммуникации. Соответственно изменились и жанровые характеристики всех видов речи. «Систематика понятий, предложенная Виноградовым, оказала влияние на построение описаний многих языков. Родилась грамматическая практика межнациональных языков... Помимо языковых кон-

тактов, рожденных практикой текстового употребления межнациональных языков, благодаря работам В.В. Виноградова возникла новая практика языковых контактов — через системные грамматические описания и единство принципов грамматической нормы» (Ю.В. Рождественский).

В работах конца 50—60-х гг. XX в. разворачивается учение В.В. Виноградова о языке художественной литературы, основы которого были заложены им еще в 20-е гг. XX в.: «О языке художественной литературы» (М., 1959), «Проблема авторства и теория стилей» (М., 1961), «Сюжет и стиль» (М., 1963), «Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика» (М., 1963). И.Л. Андроников назвал разработанную В.В. Виноградовым науку о стилях художественной литературы «новой отраслью филологии», поясняя, что «...язык художественной литературы и литературный язык совсем не одно и то же. Литературный язык — это норма разговорной речи, и деловой, и публицистической. Виноградов считал, что язык художественного произведения — средство словесного искусства — надобно изучать иначе». «Можно ли изучать язык писателя, не зная общественной жизни эпохи, не представляя себе его творческого метода, отношения его к языку народному и к литературному языку? Можно ли осмыслить стиль отдельно от формы произведения, от его композиции? От образа автора, каким он является в книге, от образов героев его? Или изучать язык вне связи с культурой эпохи, с господствующими в литературе стилями? С общей историей языка, наконец!»¹ Андроников обращает внимание читателей прежде всего на те главы книги «Проблемы авторства и теория стилей», в которых содержатся примеры установления атрибуций безымянных публикаций крупнейших русских писателей XIX в. (в частности, Н.М. Карамзина, А.С. Пушкина и его современника О. Сомова, Ф.М. Достоевского), оценивая работу Виноградова как «высокий образец тончайшего историко-филологического и историко-стилистического анализа текста», как «ценнейший» и «важнейший» вклад в историю и теорию нашей литературы, «в обоснование нового раздела литературной науки, основоположником которой является В.В. Виноградов»².

Под непосредственным руководством академика В.В. Виноградова ширилось международное распространение русского языка: с 1956 по 1958 г. он председательствует в Международном

¹ Андроников И.Л. Я хочу рассказать вам... Рассказы. Портреты. Очерки. Статьи. М., 1962. С. 499—500.

² Там же. С. 500.

комитете славистов, с 1956 по 1959 г. возглавляет Советский комитет славистов, а в 1967 г. основывает Международную ассоциацию преподавателей русского языка и литературы (МАПРЯЛ), оставаясь до своего последнего дня ее председателем.

С этим временем связано и международное признание В.В. Виноградова. Он избирается в состав многих национальных академий — Болгарии, ГДР, Дании, Польши, Румынии, Сербии, — становится почетным доктором ряда университетов (Парижской Сорбонны, Пражского Карлова и Будапештского университетов), действительным членом Академии надписей и изящной словесности в Париже, членом Европейского общества деятелей культуры во Флоренции, Чешского научного общества, членом-корреспондентом общества Истории культуры и науки человечества ЮНЕСКО при ООН. В.В. Виноградов — один из немногих деятелей русской науки и культуры, удостоенный золотой медали «За заслуги перед наукой и человечеством» Академии наук ЧССР.

Все вопросы филологии, более общие и более частные, находят у В.В. Виноградова свое цельное освещение и воплощение во взаимной связи и обусловленности. Широта и конструктивность философии языка академика В.В. Виноградова выдвинули его на совершенно особое место в русской и мировой науке. При разносторонности исследований, выполненных за пятьдесят лет своей творческой жизни, Виктор Владимирович Виноградов всегда сохранял свою цельную, самостоятельную и независимую научную позицию.

Подвижнический труд по развитию и совершенствованию главного достояния русской нации — русского языка, чувство личной ответственности за его судьбы и его будущее, неизбывная любовь к России и русскому народу как носителю русского языка — нелживого свидетеля ее истории — снискали Виктору Владимировичу Виноградову ведущее положение в истории российской науки и место заступника всероссийского.

ИСТОРИЯ И ТЕОРИЯ ИСКУССТВА

Н.Н. Никитина

И. КАНТ ОБ ИЗЯЩНОМ ИСКУССТВЕ И ГЕНИИ

Статья посвящена проблеме гения и художественного творчества в философии И. Канта. Проблемы художественного творчества рассматриваются в тесной связи проблемой природы искусства и классификацией искусств.

Ключевые слова: искусство, изящное искусство, творчество, гений, классификация искусств.

The article deals with the problem of genius and artistic creativity in Kant's philosophy of art. The problems of artistic creation are in close connection with the problem of the nature of art and the classification of art.

Key words: art, fine art, creativity, genius, classification of arts.

Учение Канта об изящном искусстве и прекрасном является органической и неотъемлемой частью его критической философии и входит в состав произведения «Критика способности суждения» как его первая часть — «Критика эстетической способности суждения».

Место учения об искусстве в философской системе Канта было определено прежде всего потребностями самой системы, которая таким образом получала завершенность и приобретала целостность. Однако это отнюдь не делает учение Канта об искусстве лишь средством для достижения указанной цели. Напротив, именно такая определенность сделала учение Канта об искусстве столь же революционным, как и философию Канта в целом. Трансцендентальный метод Канта, блестяще продемонстрированный им в «Аналитиках» в анализе таких традиционных понятий, как «прекрасное», «возвышенное», «искусство», «вкус», «воображение», «гений», «эстетическая идея», «идеал» и т.п., без всякого преувеличения, открыл новую эпоху в философии искусства, надолго предвосхитив все последующие теоретические и метафизические искания в области искусства.

В настоящей статье мы обратимся к понятиям «*изящное искусство*» и «*гений*» в «Критике эстетической способности суждения». Оба эти понятия сопровождали и сопровождают размышления об искусстве на протяжении всей истории его существования. Оба они относятся к фундаментальной для философии искусства

проблеме — *автономии* искусства и являются ключевыми для понимания особого места искусства в жизни человека; Кант называет его *изящным* как форму деятельности в системе других форм человеческой деятельности, а также особой природы деятельности художника в искусстве, согласно Канту, — творчества *гения*.

Искусство вообще, т.е. всякое искусство, Кант рассматривает, во-первых, с точки зрения его отличия от деятельности *природы*; во-вторых, с точки зрения его отличия как формы человеческой деятельности от других форм данной деятельности.

Искусство (Kunst), пишет Кант, «отличается от природы как делание (facere) от деятельности или действия вообще (agere), а продукт, или результат, искусства отличается от продукта природы как произведение (opus) от действия (effectus)»¹.

Однако искусством по праву, подчеркивает он, следовало бы назвать «только *созидание через свободу, т.е. через произвол, который полагает в основу своей деятельности разум*»². Поясняя эту мысль, Кант приводит пример с пчелиными сотами, которые часто называют произведением искусства, но, считает он, рассуждают в этом случае только по аналогии с искусством. Стоит лишь подумать о том, что пчелы в своей работе «не исходят из соображений разума»³, как становится ясным, что то, что мы наблюдаем, — всего лишь их природа, и как искусство это можно приписать только их творцу.

Чаще всего, говорит Кант, к искусству относят то, представление о чем предшествует его действительности. Другими словами, то, что создал человек, реализующий в своей деятельности разумные цели.

«*Искусство* как мастерство человека отличают так же от *науки* (умение — от знания), как практическую способность — от теоретической, как технику — от теории (как землемерное искусство — от геометрии)»⁴. Следуя такому пониманию, искусством нельзя назвать *замысел*, Кант подчеркивает это, даже самый блестящий замысел, т.е. знание того, что надо реализовать, и даже знание того, как надо реализовывать. Искусство — это *реализация* замысла. «К искусству относится только то, — пишет он, — даже совершеннейшее знание чего не дает сразу умения сделать его»⁵.

Искусство отличается и от *ремесла*. Искусство называют *свободным* и смотрят на него как игру, т.е. занятие, приятное само

¹ Кант И. Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., 1966. С. 318.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

по себе. На ремесло смотрят как на искусство для заработка и как на занятие, само по себе неприятное.

Однако представление о совершенной, отличной от ремесла, свободе искусства преувеличено. Во всех свободных искусствах, отмечает Кант, требуется и нечто принудительное — овладение неким *механизмом*, без которого, однако, исчезает и тот свободный дух, который оживляет произведение. Так, в поэзии таким механизмом является правильность и богатство языка. Добавим, что в любом искусстве без овладения *механизмом*, или техникой, совершенно невозможна та игра познавательных способностей, которая вызывает эстетическое удовольствие. Напрасно некоторые новейшие воспитатели полагают, считает Кант, «что они лучше всего будут содействовать свободному искусству, если избавят его от всякого принуждения и из труда превратят его просто в игру»¹.

Изящное искусство (*Schöne Kunst*) Кант рассматривает как особый (самостоятельный) вид искусства, индивидуальные черты которого и определяет его место в системе других искусств.

Все искусства он разделяет на искусства *механические* и *эстетические*.

Механическое искусство — это искусство, которое на основании познания некоторого *возможного* предмета осуществляет действия, необходимые для того, чтобы сделать его *действительным*.

Эстетическое искусство — искусство, непосредственной целью которого является чувство удовольствия. *Эстетическое удовольствие* может быть *приятным* или *изящным*. В первом случае, пишет Кант, цель искусства в том, чтобы *удовольствие* «сопутствовало представлениям только как *ощущениям*, во втором случае — чтобы оно сопутствовало им как *видам познания*»². Добавим, что в первом случае само удовольствие, Кант называет его приятным, есть не что иное, как *наслаждение*, т.е. длящееся удовольствие. Во втором случае — это *рефлексия*. Кант называет такое удовольствие изящным.

На этом основании *эстетическое искусство* подразделяется на *приятное* и *изящное* искусство.

Характеристику удовольствия, являющегося основанием суждения вкуса, Кант дает в начале «Аналитики прекрасного», противопоставляя его удовольствию от приятного и от хорошего. Фундаментальной чертой этого удовольствия Кант считает его

¹ Там же. С. 319.

² Там же. С. 320.

свободу от всякого интереса к существованию *предмета* представления, по поводу которого изрекается суждение вкуса. Иными словами, его созерцательность. Кант исследовал и происхождение этого удовольствия — его природу. Природой такого удовольствия является игра наших познавательных способностей. Воображения и рассудка в суждении о прекрасном. Воображения и разума в суждении о возвышенном. Игра эта присуща всякому познанию, но в случае *рефлектирующего суждения*¹, каким и является суждение эстетическое, удовольствие, истоком которого она является, есть удовольствие от самого *процесса рефлексии*. В данном случае, рассуждая об изящных искусствах, чтобы показать их принципиальное отличие от приятных, Кант говорит, что они «*нравятся просто при суждении*»². Удовольствие от рефлексии, когда оно выступает как основание классификации искусств, как мы видим, он называет *изящным* удовольствием.

Приятные искусства предназначены для наслаждения. К ним, приводит пример Кант, можно отнести все, что необходимо для развлечения за столом, — занимательные рассказы с шуткой и смехом, несерьезная мимолетная беседа, сервировка стола для приема пищи, забавные вещи, игры и т.д. и т.п. Единственный интерес всего этого — приятно провести время.

Изящные же искусства — это способ представления, который целесообразен без цели, «но все же содействует культуре способностей души для общения между людьми»³.

Удовольствие от *изящных* искусств, способствующее представлениям искусства как *вида познания* и, стало быть, являющееся наслаждением не от ощущения, а *от рефлексии*, дает этим представлениям всеобщую сообщаемость. Это обстоятельство, с точки зрения Канта, является чрезвычайно важным для оценки искусства, поскольку всеобщая сообщаемость представлений искусства обеспечивает ему общезначимость, подобную всеобщности научных истин. «Потому эстетическое искусство как изящное искусство есть такое, которое имеет своим мерилom рефлектирующую способность суждения, а не чувственное ощущение»⁴.

Изящное искусство есть искусство, если оно кажется также и природой, утверждает Кант. Не следует понимать его позицию как позицию сторонника теории подражания, которым он не

¹ *Рефлектирующее* суждение, в отличие от познавательного (логического) суждения, не имеет готового понятия, а лишь рефлектирует о нем.

² Кант И. Указ. соч. С. 322.

³ Там же. С. 321.

⁴ Там же.

был. Логика Канта иная. В основе его сопоставления природы и искусства лежит принцип *формальной целесообразности*, который прежде всего мы относим к природе, рассматривая ее как нечто целесообразное, как систему организмов. Этот принцип Кант, будучи ученым, не признавал научным принципом рассмотрения природы, как не признавал и целесообразности, принадлежащей самим объектам. Однако он считал формальную целесообразность формой нашего субъективного видения природы, *априорной формой ее восприятия*. Принцип формальной целесообразности в философии искусства Канта является также *априорным принципом* для эстетического суждения, дающим правила чувству удовольствия и неудовольствия. Однако и в том и в другом случае природа этого принципа субъективна, исток его — человеческое сознание.

Что значит «*казаться природой*»? Применительно к производству искусства — это значит, что, как и продукт природы, такое произведение должно быть организмом, т.е. подчиняться принципу целесообразности, хотя мы судим о нем без представления о цели этой целесообразности. Созерцая произведение искусства, мы должны, считает Кант, сознавать, что это есть искусство, а не природа. Но вместе с тем целесообразность формы произведения искусства должна казаться нам такой же «свободной от всякой принудительности произвольных правил, как если бы оно было продуктом одной только природы»¹.

Дело в том, что *только формальная целесообразность*, т.е. целесообразность *без цели*, способна вызывать ту игру наших познавательных сил — воображения и рассудка, — которая ведет к их гармоническому единству и является причиной эстетического удовольствия, т.е. удовольствия от *рефлексии*, или *изящного удовольствия*, которое является *основой существования «изящного искусства»* как самостоятельного в системе других искусств. Только это удовольствие — удовольствие от рефлексии — обладает всеобщей сообщаемостью, т.е. общезначимостью, хотя и не основывается на понятиях. Здесь мы находим ответ на возможный вопрос о том, *почему изящное искусство есть искусство, если оно кажется также и природой*. «Природа прекрасна, — пишет Кант, — если она в то же время походит на искусство; а искусство может быть названо прекрасным только в том случае, если мы сознаем, что оно искусство и тем не менее кажется нам природой»².

¹ Там же. С. 321.

² Там же. С. 322.

По сути дела, не важно, считает Кант, о природе или об искусстве идет речь. «*Прекрасно то, что нравится уже просто при суждении* (а не в чувственном ощущении и не через понятие)»¹.

Если бы целью создания произведения искусства было удовольствие от ощущения, то оно нравилось бы посредством *чувственного восприятия*. Если бы целью было создание, например, какого-либо объекта, произведение искусства нравилось бы через *понятие*. И в том и в другом случае произведение искусства нравилось бы как *механическое*, а не как *изящное*.

Напомним определение прекрасного, данное Кантом: «*Прекрасно то, что нравится уже просто при суждении*».

Следовательно, преднамеренная целесообразность в искусстве должна казаться непреднамеренной, т.е. «на изящное искусство надо смотреть как на природу»², сознавая, что оно искусство.

Что касается произведения искусства, то оно кажется природой именно постольку, поскольку *точно* соответствует правилам, согласно которым такое произведение только и может существовать, т.е. осуществиться как произведение искусства, «однако без *педантизма* и чтобы не проглядывала школьная выучка (*Schulform*), т.е. чтобы незаметно было и следа того, что правило неотступно стояло перед глазами художника и налагало оковы на его душевные силы»³.

Рассуждения Канта непосредственно подводят нас к теме, центральной для понимания его концепции искусства, — теме художественного гения.

Изящное искусство есть искусство гения (Schöne Kunst ist Kunst der Genies), считает Кант. «*Гений* — это талант (природное дарование), который дает искусству правило. Поскольку талант как прирожденная продуктивная способность художника сам принадлежит природе, то можно было бы сказать и так: *гений* — это прирожденные задатки души (*ingenium*), *через которые* природа дает искусству правило»⁴.

Согласно этому определению «изящные искусства должны рассматривать как искусства *гения*»⁵.

Всякое искусство, рассуждает Кант, предполагает правила, без которых невозможно создание художественного (*kunstlich*) произведения, но для *изящных искусств* недопустимо, чтобы суждение о красоте произведений выводилось из правила основан-

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 323.

⁵ Там же.

ного на *понятии*. Изыщное искусство не может «измыслить» для себя правило, согласно которому оно должно создавать свои произведения. Но так как, вообще, без предшествующего правила ни одно произведение нельзя назвать искусством, то такое правило дает искусству *природа*, а именно — природа в субъекте. Кант формулирует это так: «...природа в субъекте (и благодаря расположению его способностей) должна давать искусству правила, т.е. изыщное искусство возможно только как произведение гения»¹.

Что же такое художественный гений, с точки зрения Канта? Из предыдущих рассуждений следует, что «гений, во-первых, есть *талант* создавать то, для чего не может быть дано никакого определенного правила, он не представляет собой задатки ловкости созданию того, что можно изучить по какому-нибудь правилу; следовательно, *оригинальность* должна быть первым свойством гения. Во-вторых, так как оригинальной может быть и бессмыслица, то его произведения должны в то же время быть образцами, т.е. *показательными*, стало быть, сами [они] должны возникнуть не посредством подражания, но другим служить для подражания, т.е. [быть] мерилom или правилом оценки. В-третьих, гений сам не может описать или научно показать, как он создает свое произведение; в качестве *природы* он дает правило; и поэтому автор произведения, которым он обязан своему гению, сам не знает, каким образом у него осуществляются идеи для этого, и не в его власти произвольно или по плану придумать их или сообщить их другим в таких предписаниях, которые делали бы и других способными создавать подобные же произведения. (Наверное, поэтому же слово *гений* — производное от *genius*, от характерного для человека и приданного ему уже при рождении, охраняющего его и руководящего им духа, от внушений которого и возникают эти оригинальные идеи.) В-четвертых, природа предписывает через гения правило не науке, а искусству, и то лишь в том случае, если оно должно быть изыщным искусством»².

Итак, Кант выделяет четыре качества гения: 1) гению присуща *оригинальность*, т.е. способность создавать то, для чего не может быть дано никакого правила; 2) гений способен создавать произведения, являющиеся *показательными образами* для подражания других; 3) гений творит бессознательно (возможно, от внушений руководящего им духа, от которого и возникают эти оригинальные идеи); 4) через гения природа предписывает правила не всякому, а только *изыщному искусству*.

¹ Там же.

² Там же. С. 324.

Разъясняя и подтверждая вышеприведенную дефиницию гения, Кант излагает свой взгляд на принципиальное отличие художественного мышления от научного.

Гения обычно, считает Кант, противопоставляют духу подражания. Однако тогда обучение, которое есть подражание и величайшая переимчивость, не относится к гениальности. Даже человек, достигший в обучении особых успехов и проявивший самостоятельность, противостоит *простофиле* всего лишь как ум, но не *гений*, поскольку он размышляет согласно существующим правилам и не покидает пути подражания.

Можно, замечает Кант, изучить все, что написал Ньютон в своем бессмертном труде о началах натуральной философии, «хотя для того, чтобы придумать такое, нужен был великий ум»¹, но нельзя научиться «вдохновенно писать стихи», какими бы подробными и талантливыми ни были существующие предписания и образцы.

С точки зрения Канта, причина в том, что Ньютон мог объяснить, т.е. сделать понятными и наглядными, все шаги своей мысли и себе и другим. «Но никакой Гомер или Виланд не может показать, как появляются и соединяются в его голове полные фантазии и вместе с тем богатые мыслями идеи, потому что он сам не знает этого, следовательно, не может научить этому никого другого»².

В научной области величайший изобретатель отличается от подражателя и ученика только по степени учености, в художественной области талантливый ученик отличается от талантливого учителя качественно — особенностями своего дара. Но это не умаляет достоинств великих мужей науки, которым человечество обязано гораздо больше, нежели «баловням природы в отношении их таланта к изящным искусствам»³. Именно способность науки к преемственности и накоплению знаний обеспечивает научный прогресс и возможность использовать его достижения на благо человечества. Этого нельзя сказать о тех, кого мы называем гениями, «так как для них искусство где-то прекращается, поскольку перед ним оказывается рубеж, перейти который оно не может и который, вероятно, уже давно достигнут и поэтому не может быть отодвинут; и кроме того, такое умение нельзя передавать другим; оно каждому дается непосредственно из рук природы, следовательно, с ним и умирает, пока природа снова не одарит точно так же кого-нибудь другого, кому достаточно лишь

¹ Там же.

² Там же. С. 325.

³ Там же.

примера, чтобы дать осознанному в себе таланту проявить себя подобным же образом»¹.

Природный дар изящного искусства дает искусству правило. Так что же это за правило? Оно не может быть предписанием, выраженным формулой, поскольку не может быть понятием. Как же оно становится образцом для подражания? Это трудно объяснить, считает Кант. Но возможно, что идеи художника вызывают идеи, сходные с его собственными, у его ученика, «если природа снабдила последнего тем же соотношением способностей души»².

Единственным же средством передачи художественных идей потомству служат *образцы* изящного искусства, которые нельзя заменить никаким описанием.

Несмотря на все различия между механическими искусствами и искусством гения, между ними есть общее. Общее это заключается в том, что нет такого изящного искусства, в котором не было бы чего-то механического, чему необходимо учиться по правилам, от которых никакой художник не свободен. Оригинальность не единственная черта в характере гения. Правда, «неглубокие умы полагают, что нет лучшего способа показать себя процветающими гениями, чем отказаться от школьной принудительности всех правил, и что лучше красоваться на бешеном коне, чем на манежной лошади»³.

Гений, считает Кант, может дать лишь богатый материал для произведений искусства, обработка же его и форма требуют особого таланта, который воспитывается школой и призван найти этому материалу такое применение, которое сможет устоять перед способностью суждения.

Смешно, говорит Кант, поступать и говорить, как гений, в тех сферах бытия и в решении таких дел, которые требуют только разума.

Об отношении гения к вкусу. «Для суждения о прекрасных предметах как таковых нужен *вкус*, а для самого изящного искусства, т.е. для *создания* таких предметов, требуется *гений*»⁴.

Если понятие «гений» рассматривать как талант к изящному искусству, то возникает желание разложить его на способности, которые дают гения в совокупности. В этом случае прежде всего необходимо точно определить различие между красотой природы

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же. С. 326.

⁴ Там же. С. 327.

и красотой произведения искусства. Для суждения о красоте природы требуется лишь *вкус*. Для возможности произведения искусства требуется *гений*.

«Красота в природе — это *прекрасная вещь*, а красота в искусстве — это *прекрасное представление* о вещи»¹.

Красоту в природе мы, считает Кант, оцениваем как форму безотносительно к знанию ее цели и понятию о том, какой должна быть вещь, поскольку при суждении нравится лишь форма сама по себе без знания цели.

Напротив, когда мы судим о предмете как о произведении искусства, то для того чтобы признать его прекрасным, мы должны прежде всего положить в основу понятие о том, чем эта вещь (произведение искусства) должна быть, и принять во внимание ее совершенство, которое понимается как «соответствие многообразия в вещи ее внутреннему назначению как цели»². Таким образом, в суждении о красоте произведения искусства всегда должно приниматься во внимание совершенство вещи. В суждении о красоте природы об этом не спрашивается.

Правда, говорит Кант, в суждении об одушевленных предметах природы, например если судят о человеке или лошади, принимается во внимание и объективная целесообразность. Природа рассматривается здесь уже не в том виде, в каком она является в качестве искусства, а поскольку «она действительно *есть* (хотя бы и сверхчеловеческое) искусство; и телеологическое суждение служит для эстетического основой и условием, и эстетическое суждение должно это принимать во внимание»³.

Изящное искусство способно описывать вещи, которые в природе безобразны или отвратительны. Фурии, болезни, опустошение и другие явления могут быть мастерски описаны, изображены на картине или изваяны.

Итак, прекрасное представление о предмете есть только форма изображения понятия, через которую это понятие приобретает всеобщую сообщаемость. Для того чтобы придать эту форму своему произведению, художнику необходим развитый вкус, приобретенный постоянной практикой. Найти эту форму и угодить вкусу он может только после непрестанных попыток, «вот почему эта форма не есть, так сказать, дело вдохновения или свободного порыва душевных сил, а есть результат медленных

¹ Там же.

² Там же.

³ Там же. С. 328.

и даже мучительных поправок, чтобы соразмерить ее с мыслью и вместе с тем не дать ущемить свободу игры душевных сил»¹.

«Но вкус, — подчеркивает Кант, — есть только способность суждения, а не продуктивная способность; и то, что ему соответствует, не есть еще поэтому произведение изящного искусства»². Предметом вкуса может быть любое искусство, наука и все то, что делается по правилам, которые надо соблюдать. Приятная форма, которая придается вкусу, есть лишь относительно свободная манера сообщения. Так, говорит Кант, часто требуют придавать форму изящного искусства столовому прибору, трактату о морали, проповеди и т.д., лишь бы она не казалась вычурной³. Но только из-за этого их нельзя назвать произведениями изящного искусства. К ним можно отнести «стихотворения, музыку, картинную галерею и т.п.; и здесь-то в творениях, которые должны быть произведениями изящного искусства, можно часто наблюдать — в одном гений без вкуса, в другом — вкус без гения»⁴.

Для рассуждений о *способностях души гения*, считает Кант, важнейшими понятиями являются понятия «дух» и «эстетическая идея».

О некоторых произведениях изящного искусства говорят, что «в них нет духа, хотя и не находят в них ничего дурного в смысле вкуса»⁵. Так можно сказать о стихотворении, рассказе, речи, даже о женщине. Что же такое «дух»?

«Духом в эстетическом значении, — пишет Кант, — называется *оживляющий принцип* (курсив наш. — Н.Н.) в душе. То, посредством чего этот принцип оживляет душу, материал, которым он для этого пользуется, — это то, что целесообразно приводит душевные силы в движение, т.е. в такую игру, которая сама поддерживает себя и даже увеличивает силы для этого»⁶.

Этот *принцип*, утверждает Кант, есть *способность изображения эстетических идей*. Под *эстетической идеей* мыслитель понимает «то представление воображения, которое дает повод много думать, причем, однако, никакая определенная мысль, т.е. никакое *понятие*, не может быть адекватной ему, и, следовательно, никакой язык не в состоянии полностью достигнуть его и сделать понятным. — Нетрудно видеть, что такая идея противоположна (*pendant*) *идее разума*, которая, наоборот, есть понятие,

¹ Там же. С. 329.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 330.

⁶ Там же.

которому никакое *созерцание* (представление воображения) не может быть адекватным»¹.

Наше воображение, будучи продуктивной способностью познания, чрезвычайно активно, это его свойство проявляется, когда, получая материал от самой природы, мы перерабатываем его и получаем нечто новое — превосходящее природу и выходящее за пределы опыта. «Такого рода *представления воображения* (курсив наш. — Н.Н.), — пишет Кант, — можно назвать *идеями* отчасти потому, что они по крайней мере стремятся к чему-то, лежащему за пределами опыта, и таким образом пытаются приблизиться к изображению понятий разума (интеллектуальных идей), что придает им видимость объективной реальности...»².

Сделать наглядными идеи разума, относящиеся к тому, что существует за пределами опыта и не имеет аналога в природе, стремятся поэты. К таким идеям относятся идеи творения, вечности, преисподней и другие, а также некоторые идеи, имеющие основания в опыте — смерть, любовь, зависть, слава и др. В поэзии, пишет Кант, эта способность эстетических идей проявляется в полной мере.

Если под понятие подвести такое представление воображения (идею), которое стремится это понятие изобразить, то понятие будет расширяться до бесконечности. Причина — в том, что само это представление воображения (идея) заставляет так много думать, что никакое понятие не может быть ему адекватным. В результате бесконечно расширяющееся понятие подталкивает дальше воображение и приводит в движение способность создавать новые интеллектуальные идеи.

Те формы, которые не составляют самого изображения данного понятия, а только передают — в качестве побочных представлений воображения — связанные с ним следствия и родство этого понятия с другими, называются эстетическими *атрибутами* предмета, понятие которого, как идея разума, не может быть изображено адекватно. Кант приводит в пример орла с молнией в когтях как атрибут могущественного владыки неба Юпитера и павлина как атрибут великолепной владычицы неба. Эти атрибуты дают повод воображению распространиться на множество родственных представлений, «которые дают нам возможность мыслить больше, чем может быть выражено в понятии, определяемом словом, и дают эстетическую идею, которая указанной идее разума служит вместо логического изображения, но, в сущности,

¹ Там же.

² Там же. С. 331.

для того, чтобы оживить душу, так как она открывает ей виды на необозримое поле родственных представлений»¹.

Изящное искусство заимствует дух, оживляющий его произведения исключительно у эстетических атрибутов предмета, придающих воображению размах, при котором мыслится больше, чем можно выразить одним понятием и одним термином. Кант иллюстрирует эту мысль примерами. Эстетическая идея есть, таким образом, представление воображения, присоединенное к данному понятию. Но это представление воображения связано в своем свободном применении с таким многообразием частичных представлений, что для него нельзя найти «ни одного выражения, которое обозначало бы определенное понятие... которое, следовательно, позволяет мысленно прибавить к этому понятию много неизреченного, ощущение чего оживляет познавательные способности и связывает дух с языком как одной лишь буквой»².

«Итак, способности души, соединение которых (в определенном отношении) составляет *гений*, — это воображение и рассудок»³. Но в применении к *познанию* воображение подчинено рассудку, поскольку должно соответствовать его понятиям. В *эстетическом* же отношении, наоборот, хотя воображение согласовывается с понятиями, оно помимо этого дает богатый материал для рассудка, который он не принимает для познания, но принимает субъективно для оживления познавательных сил, но косвенно и для познания.

«Гений состоит, собственно, в удачном соотношении [способностей], которому не может научить никакая наука и которому не может научить никакое прилежание»; в частности, он состоит в способности «находить для данного понятия идеи и, с другой стороны, подбирать для этих идей *выражение*, посредством которого вызванное этим субъективное расположение души как сопутствующее понятию может быть сообщено другим»⁴.

Такой талант, говорит Кант, и называется духом, так как, для того чтобы при каком-либо представлении выразить «неизреченное в душевном состоянии» и придать ему всеобщую сообщаемость, нужно иметь дар схватывать мимолетную игру воображения и объединять ее в понятие, которое может быть сообщено другим. Понятие в этом случае будет оригинальным и открываю-

¹ Там же. С. 332.

² Там же. С. 333.

³ Там же.

⁴ Там же. 334.

щим новое правило, которое нельзя вывести из уже известного принципа.

Проведя этот анализ, Кант подводит итог сказанному о гении.

«Во-первых, гений — это талант к искусству, а не к науке, в которой на первом месте должны стоять хорошо известные правила и определять в ней способ действия;

Во-вторых, гений как талант к искусству предполагает определенное понятие о произведении как цели, стало быть, рассудок, но также (хотя и неопределенное) представление о материале, т.е. о созерцании, для изображения этого понятия, стало быть, [предполагает] отношение воображения к рассудку;

В-третьих, гений проявляется не столько в осуществлении намеченной цели при изображении определенного понятия, сколько в изложении или выражении *эстетических идей*, содержащих в себе богатый материал для указанной цели, стало быть, представляет воображение свободным от всякого подчинения правилам и тем не менее целесообразным для изображения данного понятия;

В-четвертых, непринужденная, непреднамеренная субъективная целесообразность в свободном соответствии воображения с закономерностью рассудка предполагает такое соотношение и такой настрой этих способностей, какие не может вызвать следование правилам науки или механического подражания; их может породить только природа субъекта»¹.

Таким образом, согласно этим рассуждениям Канта, гений есть образцовая оригинальность природного дарования субъекта в *свободном* применении своих познавательных способностей.

Произведение гения не может быть примером для подражания. Гениальное произведение служит для преемственности со стороны другого гения, в котором оно может пробудить собственную оригинальность и стремление быть свободным от правил. Искусство таким образом может получить новое правило и новую образцовую оригинальность.

Поскольку гений есть «баловень судьбы» и «редкое явление», его пример может создать из способных людей школу, в которой будут обучать по правилам, извлеченным из произведений гения. Изыскное искусство будет для этих людей школой подражания правилам гения.

Кант предостерегает от слепого подражания, когда ученик точно повторяет, не понимая того, что он копирует. Кант называет это *обезьянничаньем*. Видит он и другую форму обезьянничанья —

¹ Там же. С. 334—335.

манерничанье, которое есть подражание только своеобразию (оригинальности) в ущерб *образцовости* произведения. Производство искусства может стать и *манерным*, так оно называется, «когда изложение идеи *рассчитано* в нем только на необычность и не соразмерно с идеей»¹. Такие произведения, считает Кант, «подобны поведению того, о ком говорят, что он только внимает своему собственному голосу, или кто стоит и ходит так, как если бы он был на сцене, чтобы на него глазели, а это всегда выдает бездарность»².

Вкус и гений. Что важнее в изящных искусствах? Этот вопрос по сути тот же, что и вопрос о том, что важнее в изящных искусствах — воображение или способность суждения? Кант рассуждает следующим образом. «Искусство, если иметь в виду гения, скорее, можно назвать *одухотворенным* (*geistreich*) и, если имеют в виду лишь вкус, *изящным* искусством...». Вкус в данном случае есть то необходимое и самое главное, на что надо обращать внимание в суждении об искусстве как изящном искусстве»³. Богатство и оригинальность идей необходимы не столько для красоты, сколько для соответствия свободно действующего воображения закономерности рассудка. Способность суждения есть способность приспособлять воображение к рассудку.

Вкус и способность суждения есть дисциплина гения, которая хоть и подрезает ему крылья, руководит им и указывает, как далеко он может идти, оставаясь целесообразным. Вкус вносит в мысли ясность и порядок, делает идеи устойчивыми, способными вызвать всеобщее одобрение, постоянно развивать культуру.

При столкновении этих двух свойств изящного искусства в произведении приходится чем-то жертвовать, и «жертва, скорее, должна быть принесена со стороны гения; и способность суждения, которая в делах изящного искусства высказывается исходя из своих принципов, позволит ограничить скорее свободу и богатство воображения, чем рассудок»⁴.

Итак, делает вывод Кант, «для изящного искусства требуются воображение, рассудок, дух и вкус»⁵.

¹ Там же. С. 336.

² Там же.

³ Там же. С. 336—337.

⁴ Там же. С. 337.

⁵ Там же.

ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ И ФИЗИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ СОЗДАНИЯ ЕГИПЕТСКИХ ПИРАМИД

В статье рассматривается системный подход, положенный в основу создания инженерных и культовых сооружений древними цивилизациями, а также говорится о пирамиде как техническом устройстве, посредством которого реализуются энергоинформационные процессы, даются формулы для определения основных функциональных точек пирамидального строения.

Ключевые слова: пирамида, угол наклона грани, точка фокуса, энергоинформационные процессы, геометрические характеристики, «ряд Фибоначчи».

The article describes a systematic approach that formed the basis for the creation of engineering and cult buildings of ancient civilizations. Looking at the pyramid as a technical device by which implemented the energy-informational processes are formulas to determine the main functional points of the pyramidal structure.

Key words: pyramid, the angle of the edge, the point of focus, energy and information processes, geometry, Fibonacci sequence.

На основании расшифровки древних шумерских текстов можно предположить, что Великая пирамида была в Египте еще в 8670 г. до н.э., когда в нее вошел царь Нинурта. Если допустить, что пирамида действительно существовала в указанное шумерами время, то наиболее вероятно, что она была построена атлантами и имела совершенно другие размеры.

Косвенным подтверждением этого мнения могут быть видения Эдгара Кейси. По его словам, именно атланты строили египетские и южноамериканские пирамиды, — одни из тех, кто покинул гибнущий материк, поселились в Египте, другие — на Пиренеях, в Европе, в Африке и в Америке. Практически на всех континентах существуют древние пирамиды (или их развалины), возраст которых приблизительно 12—12,5 тыс. лет (как раз тогда произошла трагическая гибель Атлантиды).

Учитывая, что храмы Атлантиды являлись приемниками и аккумуляторами энергии Земли и космических объектов, следует предположить, что египетские пирамиды созданы по тем же физическим принципам, что и пирамиды атлантов. При этом пирамидальные сооружения отражают энергоинформационные взаимодействия Земли и Солнца.

Согласно системному подходу к созданию инженерных и культовых сооружений, обоснование и расчет геометрических характеристик пирамиды и как следствие соотношения ее геометрических размеров могут быть проведены следующим образом.

Рассматривая пирамиду как техническое устройство, посредством которого реализуются энергоинформационные процессы, проектирование пирамиды целесообразно начать с построения окружности диаметра D , центр которой находится в наиболее важной точке будущего строения (рис. 1).

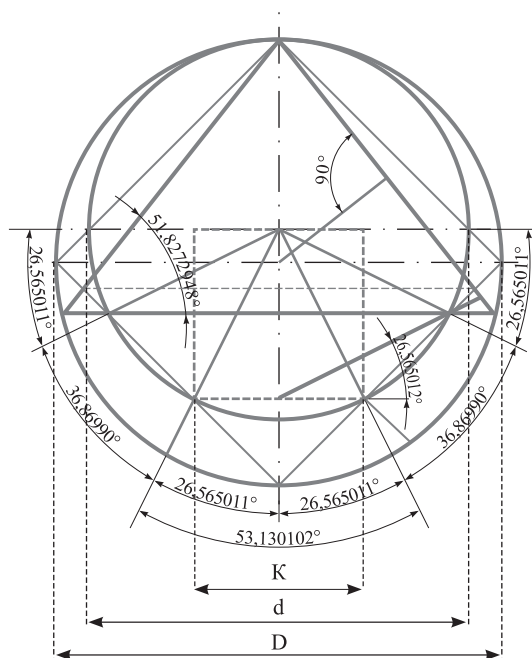


Рис. 1. Схема проектирования пирамиды

Такой точкой является точка фокуса, определяемая пересечением перпендикуляра, проходящего через середину грани (апофемы) полной пирамиды, высотой $H_{\text{пол}}$, с вертикальной осью пирамиды. Расстояние от основания до точки фокуса: $C_0 = H_{\text{пол}} - [(a/2)/\cos(90^\circ - 51,8272923^\circ)] = 1,61803399^{-2} \cdot H_{\text{пол}}/2$, где: $a = H_{\text{пол}}/\sin(51,8272923^\circ)$ — апофема грани полной пирамиды.

Учитывая, что в точке пересечения оптических осей концентрируются космические энергетические потоки, сфокусированные гранями-линзами, и, возможно, энергия излучения ядра планеты, надо полагать, что в фокусе находится устройство-накопитель.

В пирамиде Хеопса этот элемент расположен в «Камере царицы», называемой «лоном» в гимне Нинхурсаг¹.

Согласно историческим летописям, в качестве такого приемника выступал камень ШАМ («Судьба») — пульсирующее сердце пирамиды, обнаруженный царем Нинуртой. «...Силовое поле (“излияние, подобно льву, на которого напасть страшатся все”) исходило от камня, установленного в нише восточной стены. Он испускал красноватое сияние, которое Нинурта “видел в темноте”. Нинурте был ненавистен этот камень, потому что он сам испытал на себе его... “мощную силу”: “Ты схватить меня, заточить пытался, Ты убить меня старался”. Нинурта приказал его “выдернуть... на куски разбить... как муку размолоть”»². 3. Ситчин также отмечает, что в Великой пирамиде находились «...минералы и кристаллы земного и внеземного происхождения».

Вертикальное сечение пирамиды (треугольник) вписывается в окружность диаметра D таким образом, чтобы нижние углы и усеченная вершина находились на линии окружности. Геометрические размеры определяются исходя из отношения полной высоты пирамиды $H_{\text{пол}}$ к диаметру окружности D , равному $H_{\text{пол}}/D = 0,61803399$.

При угле наклона грани $51,8272923^\circ$ размер основания $L = H_{\text{пол}}/[\text{tg}(51,8272923^\circ) \cdot 0,5] = 0,971736548 \cdot D$. Точка фокуса, определенная через размер основания: $C_0 = [(D^2/4) - (L^2/4)]^{0,5} = 0,61803399 \cdot D - D/2 = H_{\text{пол}} - D/2$.

Основываясь на анализе результатов измерений³, геометрические характеристики пирамиды Хеопса по отношению к фокусу, в частности уровни расположения Камеры Царя и Камеры Царицы, определяют по следующим формулам:

нижняя точка (уровень Камеры Царицы):

$$C_Q = C_0 - H_{\text{пол}} \cdot 1,61803399^{-5}/2; \quad (1)$$

верхняя точка (уровень Камеры Царя):

$$C_K = C_0 + H_{\text{пол}} \cdot 1,61803399^{-5}; \quad (2)$$

высота усеченной пирамиды:

$$h = H_{\text{пол}} \cdot (1 - 1,61803399^{-6}); \quad (3)$$

высота пирамидиона:

$$P = H_{\text{пол}} - h = H_{\text{пол}} \cdot 1,61803399^{-6}. \quad (4)$$

¹ Электронный ресурс. Режим доступа: *Ситчин* 3. Войны богов и людей. ufosecret.ru/page_1051.html

² Там же.

³ Электронный ресурс. Режим доступа: Пирамиды Египта — итоговый анализ данных. krizis.co.ua>main_egypt.php

Если допустить продолжение пирамидального сооружения под землю в соответствии с принятой схемой, возникает предположение о том, что существует три подземных уровня по отношению его к основанию:

первый, ограниченный нижней горизонтальной стороной квадрата К, вписанного во внутреннюю окружность, находится на расстоянии

$$h_1 = 0,5 \cdot K \cdot [(\Phi - 0,5) \cdot 2^{0,5} - 1];$$

второй определяется стороной АВ (рис. 2):

$$h_2 = 0,5 \cdot d + 0,38196601 \cdot D - H_{\text{пол}} = 0,190983 \cdot D;$$

нижняя точка конструкции расположена на глубине:

$$h_3 = d - H_{\text{пол}} = 0,235519 \cdot D.$$

Как видно из приведенных формул, в основу расчета пирамиды положены числа «ряда Фибоначчи», построенного на значении пропорции Золотого сечения $1,61803399^m$, где: $m = -6, -5, -4, \dots, 7$.

При проектировании пирамиды помимо угла $\alpha = 51,8272923^\circ$, необходимо задаваться либо значением D , либо величиной $H_{\text{пол}}$. В частности, вычисление геометрических размеров пирамиды Хеопса проводилось с использованием формул 1÷4 при условии: $D = 7 \cdot 3,144605 \cdot n = 242,134585$ м, $n = 11$, $H_{\text{пол}} = 0,61803399 \cdot D = 149,50405$ м и $K = D/(\Phi + 1) = 92,48718157$. На основании результатов расчета (табл. 1) на рис. 2 построено фронтальное сечение Великой пирамиды.

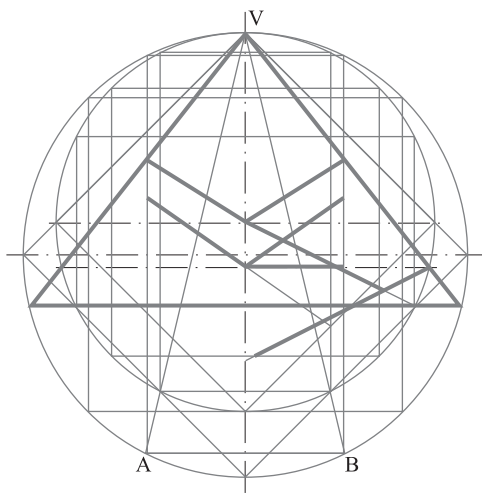


Рис. 2. Фронтальное сечение Великой пирамиды

Результаты расчета основных характеристик пирамиды Хеопса

Геометрическая характеристика	Расчетная формула	Расчетные значения	Данные измерений (Taylor ⁴)
Угол наклона грани α	Задан	51°49'38,3" (51,8272923°)	51°49'57" (51,8325°)
Апофема грани полной пирамиды a	$H_{\text{пол}}/0,786151377$	190,172090 м	188,415 м
Длина основания L	$H_{\text{пол}} \cdot 2/\text{tg}(51,8272923^\circ)$	235,06563 м	232,867 м
	$2 \cdot K \cdot \Phi^{0,5}$	235,06563 м	232,867 м
Длина диагонали основания пирамиды	$2 \cdot K \cdot (2 \cdot \Phi)^{0,5}$	332,75176 м	—
Расстояние от основания до точки фокуса C_0	$0,61803399^2 \cdot H_{\text{пол}}/2$	28,55273 м	—
	$0,5 \cdot K \cdot (\Phi - 1)$	28,55273 м	—
Нижний уровень Камеры Царицы C_Q	$C_0 - H_{\text{пол}} \cdot 1,61803399^{-5}/2$	21,81235 м	21,19 м

¹ Там же.

Геометрическая характеристика	Расчетная формула	Расчетные значения	Данные измерений (Tailor ⁴)
Верхний уровень (высота) Камеры Царицы	$0,5 \cdot K \cdot (\Phi - 1)$	28,58011 м	$21,19 + 6,23 = 27,42$ м
Нижний уровень Камеры Царя C_K	$C_0 + H_{\text{пол}} \cdot 1,61803399^{-5}$	42,03351 м	42,98 м
Высота усеченной пирамиды h	$1,5 \cdot K$	138,7307724 м	137,5 м
Точка пересечения осей пирамиды и «вентиляционной шахты» Камеры Царя	$0,5 \cdot K$	46,24359 м	—
Высота пирамилона П	$H_{\text{пол}} - h$	8,33157 м	$8,1 \div 9$
		10,91663 м	$8,1 \div 9$
Глубина расположения подземных уровней	$h_1 = 0,5 \cdot K \cdot [(\Phi - 0,5) \cdot 2^{0,5} - 1]$	26,87395 м	30,7
	$h_2 = 0,190983001 \cdot D$	46,24359 м	—
	$h_3 = 0,235519401 \cdot D$	57,02739 м	—
Верхний уровень (высота) Камеры Царя по отношению к основанию	$h_1 + C_Q$	48,68629 м	$42,98 + 5,844 = 48,824$ м

Однако вызывает сомнения утверждение, касающееся равенства числу $\pi = 3,14159265$ отношения полупериметра основания к высоте. Проведенные расчеты показывают, что указанное соотношение более точно характеризуется величиной $4/(1,61803399)^{0,5} = 3,144605511$.

Вычисленная полная высота пирамиды $H_{\text{пол}} = 149,5040503$ м составляет одну миллиардную часть расстояния от Земли до Солнца ($\sim 149,5$ млн км). Помимо того, отношение $D = 242,134585$ м и $(1 - 0,61803399) = 0,38196601$, равное $242,134585/0,38196601 = 633,9165755$ м. Можно предположить, что диаметр окружности D , в которую вписана пирамида Хеопса, символизирует средний радиус Земли.

Точка фокуса C_0 , находящаяся в центре квадрата, вписанного в ту же окружность диаметра D , что и равнобедренный треугольник, имеющий углы при основании $51,8272923^\circ$ (вертикальное сечение пирамиды), является определяющей при расчете пирамиды. Однако в многочисленных материалах, посвященных изучению Великой пирамиды, в явном виде об этой точке ничего не сказано. Геометрические построения показали, что фокус располагается на двускатной крыше (высота по центру $6,23$ м)¹ Камеры Царицы.

Высота усеченной пирамиды может быть определена посредством окружности с центром на вертикальной оси на уровне Камеры Царицы C_Q , радиус которой равен расстоянию от точки C_Q до нижнего угла пирамиды: $(C_Q^2 + 0,25 \cdot L^2)^{0,5}$. Таким образом, высота усеченной пирамиды вычисляется как сумма: $C_Q + (C_Q^2 + 0,25 \cdot L^2)^{0,5} = H_{\text{пол}} \cdot \{(1/\Phi^4) + [(1/\Phi^8) + (1/\Phi)]^{0,5}\} = 141,487589$ м. Учитывая, что получилось три различных значения h ($138,7307724$, $141,17246$ и $141,487589$ м), представляется целесообразным считать первоначальную высоту пирамиды Хеопса равной $138,7307724$ м, так как этот вариант наиболее логичен с точки зрения общего подхода к проектированию пирамидального сооружения.

Уровень теоретического выхода «вентиляционных шахт», выходящих из Камеры Царицы на поверхность грани, определяется удвоенным расстоянием от подземного окончания сооружения до нижней границы Камеры Царицы $h_1 + C_Q$ и соответствует верхнему уровню (высоте) Камеры Царя (рис. 2). Фактическое окончание этих «вентиляционных шахт» находится внутри пирамиды и ограничивается вертикальными линиями, являющимися сторонами прямоугольника, вписанного в окружность диаметра D .

¹ Электронный ресурс. Режим доступа: www.cheops.org.ua/wiki/index.php/Камера_Царицы

«Вентиляционные шахты», ведущие в Камеру Царя, находятся на прямой, соединяющей точки пересечения: вертикальные стороны прямоугольника и грани квадратов, вписанные во внутреннюю окружность, и центр O_1 . В общем случае окончанием «вентиляционных шахт» служат вертикальные линии прямоугольника, представляющего собой два квадрата, сторона которых равна отрезку, соединяющему точки пересечения окружности диаметра D , и продолжение линий VA и VB .

По образу и подобию пирамиды Хеопса проведен расчет основных геометрических характеристик пирамиды Микерина: угол наклона грани $51,8272923^\circ$; $D = 7 \cdot 3,144605 \cdot n = 110,061175$ м; $n = 5$; $H_{\text{пол}} = 0,61803399 \cdot D = 68,021547$ м; сторона основания $106,95047$ м; $K = D/(\Phi + 1) = 42,039628$.

Создание пирамиды Хефрена, имеющей высоту $143,87$ м и длину стороны основания $215,2$ м, базируется на пропорциях «египетского треугольника» с соотношением сторон $3:4:5$ и углом наклона грани при основании $\approx 53^\circ$. Такой подход кардинально отличается от методов расчета пирамид Хеопса и Микерина. Что касается угла $\approx 53^\circ$, то «Папирус Ахмеса» свидетельствует, что древние проектировщики пирамид использовали прямоугольный треугольник с соотношением сторон $3:4:5$ ($3 + 4 + 5 = 12$). При этом угол наклона грани составляет 53 градуса 08 минут (т.е. $53,1333^\circ$)¹.

Источники

1. Электронный ресурс. Режим доступа: *Ситчин З.* Войны богов и людей. ufosecret.ru/page_1051.html
2. Электронный ресурс. Режим доступа: Пирамиды Египта — итоговый анализ данных. [krizis.co.ua>main_egypt.php](http://krizis.co.ua/main_egypt.php)
3. Электронный ресурс. Режим доступа: www.cheops.org.ua/wiki/index.php/Камера_Царицы
4. Электронный ресурс. Режим доступа: *Морозов Н.Д.* Глобальный цикл прецессии и будущее человечества. Т. 1. morozovnd.narod.ru/books/glaval.html

¹ Электронный ресурс. Режим доступа: *Морозов Н.Д.* Глобальный цикл прецессии и будущее человечества. Т. 1. morozovnd.narod.ru/books/glaval.html

КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКАЯ МАКСИМА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ В СРЕДСТВАХ ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ИСКУССТВА

В статье рассматривается соотношение проблем искусствоведения и культурологии с функциями философии. Это необходимо для установления критериев художественной критики как раздела искусствоведения по отношению к поставангардным феноменам искусства. При этом сами критерии оказываются универсальными для оценки всего художественного процесса, что позволяет использовать их не только в текущей художественной среде, но и в аспекте «чистых законов» общей теории искусства и историко-типологического состояния искусства.

Ключевые слова: искусствоведение, культурология, философия, общая теория искусства.

The article deals with the relationship problems between art and culture in regard to the functions of philosophy. It is necessary to set criteria for art criticism as a branch of art in relation to the phenomena of post-avant-garde art. Moreover, these criteria are universal and can be used to deal with all of the artistic process, allowing you to use them not only in the current artistic environment, but also in “pure law” terms of general theory of art and its historical and typological status.

Key words: art history, cultural studies, philosophy, theory of art.

...композиция поэтических произведений
есть «сколок» с диалектической закономерности, согласно которой происходит непрерывный процесс ежесекундного «становления и развития Вселенной».

С. Эйзенштейн

Из-за морфологической необычности искусства прошлого столетия и начала нынешнего многие феномены тяжело поддавались теоретическому освоению. Постулированием смыслов художественной формы и в авангарде, и в неоавангарде второй половины прошлого — начале нынешнего века занимались в основном сами «творцы» вещей, давая своим «детищам» имена и сопровождая их объяснением. И если основные направления формотворчества были связаны с выявлением семантического поля, объемлющего революционные и конструктивистские ощущения наступившей жизни (ВХУТЕМАС — ВХУТЕИН, БАУ-

ХАУС) и, можно сказать, были подспудно метафизическими¹, то другие направления тяготели к восстановлению объективных понятий о сущностных свойствах и художественности объекта, самостоятельности его эстетики, возможностей пластической структуры². Одновременно с этим интенсифицировались обстоятельства поведения и намерения, когда сначала усиливается значение субъекта и его *высказывания*, часто парадоксального по сути³, а затем определяется функция текста как полноценная часть нового морфологического универсума. Другими словами, вначале возникла монополия художника на трактовку результата своей деятельности, породив особый *жанр поведенчества* как индивидуальную маркетинговую стратегию, которая затем, во второй половине столетия, была подхвачена стратегией производителя и продавца промышленных товаров, чему служил, безусловно, концептуализм, несмотря на то что иногда можно слышать, что он возник как реакция на американский и английский поп-арт. Классическим примером служит деятельность художников со средними художественными способностями, вовремя понявших ресурсы глобального маркетинга, чей успех связан с конструированием рекламной структуры картины на торговом рынке, ее трансформацией и приданием картине соответственно нового морфологического статуса.

Этот процесс, так или иначе, влияет на теорию искусства, которая нуждается в адаптации к текущей художественной жизни и выявлении условий отделения мнимых «художественных» фактов, преходящих событий от действительных. В искусство вкрались настроения измельченности форм, предполагающие игру фигурами, смыслами, текстами, казусами за пределами произведения и художественной формы. Они выражаются в протестном поведении на рынке, в проведении соответствующей маркетинговой стратегии и т.д. Логика здесь есть: искусство по своей функции — искусности — пронизывает все бытие жизни и определяет художественную выразительность всякого *события*. Вопрос,

¹ «Черный квадрат» К. Малевича вполне метафизичен, поскольку именно к нему относится авторский текст: «Интуитивная форма должна выйти из ничего. Так же, как и Разум, творящий вещи для обихода жизни, выводит из ничего и совершенствует» (*Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. 3-е изд. М., 1916*).

² «Контррельефы» Татлина, «Абстракционизм» Кандинского, «Реди мейд» Дюшана, «Зеленая полоса» Ольги Розановой и др.

³ «Это не трубка» Рене Магритт (1929); «Один и три стула» Джозефа Кошута (1965); «Как объяснять картины мертвому зайцу» Йозефа Бойса (1965); «Физическая невозможность смерти в сознании живущего» Дэмиена Херста (1991) и др.

однако, в том, что само декларируемое художественное событие часто внехудожественно и не имеет ни выразительной формы, ни драматургии: их заменяют акты психофизиологического вида, имеющие отношение к поступку, но не к выражению духовной полноты. Духовная (мистическая) цель замещается эффектом гештальтфигуративности, и ее продвижение как знак события имеет к действительным художественным достижениям очень далекое отношение или, во всяком случае, сам эффект часто не определен в существе темы искусства. Теперь любому действию, поступку, высказыванию, психофизиологическому акту можно придать вид семантики, назвать художественным событием, объявить искусством и назначить цену. В результате действие становится продуктом и товаром, мнимостью желания влияет на ценообразование, экономический эффект замещает эффект эстетический. Процесс с точки зрения феноменологии кажется понятным, но онтологически он не определяем в художественной цели. В результате форма и пластическая задача оказываются замещены некоей идеей, жестом, поступком, казусом за пределами материи и формы, без самой цели искусства — целостности. Не обретший внутреннюю содержательную мотивацию и соответственно выразительную пластическую форму «объект» не дает представления об истории искусства как собственной истории людей, и тем более об истории духовной, не выполняет социальных функций в актах чувственного *экстазиса*. «Еда для глаз», «пища для уха», желание владеть вещью замещают духовный голод. Происходит утрата исторической и метафизической совместимости индивидуального сознания с общественным, со смыслами времени и культурой. Драматургия произведения в лучшем случае замещается дискурсом гештальта, а в худшем — демонической моделью творчества, инвективной к созиданию, — и это вопрос выбора. Искусство теряет главную цель — трансцендированное бытие. Иной «художник» забывает, что он не только одна из сторон общественного договора, но и хранитель истины.

Искусством в общественном поле бытия интересуются разные дисциплины: философия, эстетика, культурология, история, психология, — а также сферы образования, управления и т.д. Но трудность в том, что, обращаясь к искусству, эти дисциплины и сферы озабочены не проблемами искусства, а функциями искусства, важными для развития тех или иных программ. Так, долгое время народное искусство трактовалось как досуговое творчество. В археологическом материале за редким исключением была неразличима идея художественной полноты поднятых из

земли артефактов. И только искусствоведение — история, критика и теория искусства (вкуне его предметных сфер, изобразительных, театроведческих, архитектурных, музыковедческих, литературоведческих...), а также искусствознание, стыкующее искусствоведение с гуманитарной средой, плюс семиотика, исследующая универсальные законы и потенциал языка, речевого опыта в отношении художественных объектов, разрабатывают истины предметного художественного поля. Общей проблемой связи дисциплин можно назвать отсутствие структуры их сопоставимости. Среди понятий, характеризующих аспекты культуры, важные для искусствоведения, отметим несколько: картину мира, системность знания, взаимообратимость функций гуманитарных наук, образную генетику художественного формотипа.

1. *Картина мира*. В искусстве она придает повседневности нетривиальный смысл, высвечивает понятия чего-то важного, независимого от возрастов и нравов. Она исторически многослойна. Слои хорошо различимы в сегодняшнем искусстве, а все вместе они образуют симфонию современности. Народное искусство, искусство конфессий, искусство Нового времени и искусство XX в. слиты и бесценны как материал творчества, культуры, эстетики повседневности. Различия в понимании картины мира возникают на уровне профессий, дисциплин, культур, эпох. Каждый *слой* уникален — он есть способ выявить специфические и общие признаки искусства и культуры в настоящее время. Очевидно, что сумма панорам мира и видится как сигма взгляда на мир. Это свидетельствует о неисчерпаемости стилистических и типологических концепций с учетом того, что существуют и явления моды. Различия самих взглядов можно попытаться объяснить, но это всегда будет неточно, как неточные суждения в истории сформулирует математик, в теософии — физик, в искусствоведении — этнограф. Скажем лишь, что границы представлений остаются часто непроницаемыми даже для близких феноменов, например верований, и только Господом Богом и законами за пределами воли человека объясняются их историческое сведение и разделение. Инспирируя встречное движение человека и сил природы и соединяя знанием поколения людей в этосе общественной жизни, общество постигает, пусть и с трудом, идеи священности и ценности бытия. В религии этому служит молитвенный покой, в науке — преодоление несовершенства знания открытием все новых законов материи. В искусстве — поиск красоты, выразительности и гармонии формы в соотношении ее двух составных частей — семантического костяка и выразительной формы (эстетического вкуса) — как условия *двухполу-*

шарного единства (человеческого мозга) образа в ядре — объекте эпистемологии.

Картина мира лучше всего считается в декоративном и изобразительном искусстве. Но она ясно различима также и в вещах утилитарных — в архитектуре, прикладном искусстве, дизайне, императив которых обусловлен триадой бытия: производства, социальной организации, сакральных аспектов национальных чувств. Типологическая оформленность в отношении картины мира легла в основу истории искусства. Современные феномены выталкивают на первое место в искусстве сам субъект, используя его живой интерес к самому себе.

Следует отметить одну особенность искусства как формы общественного сознания, сосуществующей в триаде с религией и наукой. Изначально не существовало необходимости самостоятельной отрасли искусствоведческого знания, поскольку не существовало и определения искусства как искусства или неискусства. Ремесло как делание уже включает в себе идею завершенной выразительной формы и эстетики функционального строя объекта, без чего нет правды создаваемого объекта. И чтобы возникло представление об искусстве и особых средствах выразительности формы и состоялось искусствоведение как особенная отрасль художественного знания, должна была возникнуть особая причина в истории культуры. Такой причиной оказался жесткий, и даже жестокий, конфликт религии и науки в Средневековье, примирением которых опосредованно занято искусствоведение. С одной стороны, искусствоведение апеллирует к структуре научных понятий художественности, а с другой — ищет прямую конвертируемость чувственного знания в правила жизни через художественные произведения (объекты). Появление искусствоведения как особой научной модальности связано с точки зрения культуры с необходимостью постулирования законов культуры художественной. Однако очевидно, что ни искусство, ни искусствоведение не являются культурой и не сводятся к ней, скорее наоборот: культура может воплощаться только благодаря тайне искусства — чувственной гармонии вещи и чувственному опыту ее знания, — которая и выступает ядром культурного события. Искусство по факту мистической чувственности ближе к религии. И научные идеи искусствоведения — культурологические по факту времени. Они угадываются с Античности и со Средневековья, начинаются как аналитика с Винкельмана, а в персоналистском варианте — с Вазари. Лишь архитектурная наука вдвое старше искусствоведения и возникла в силу присущих ей систематических (по сути, культурологических) оснований, изложенных Витрувием.

2. Другое свойство, которое культурологически обосновывает искусствоведение, — это свойство *системности* знания. Если *образность* и *целостность* — суть чувственного мира человека, то системность — его вещественный и структурный аналог. Целостность — категория всеобщая. У Георгия Юрьевича Стернина (1927–2013) находим: «...целостность может явить себя не как сумма постепенно возникавших художественных открытий, но как заданная духовными потенциями отечества и выстроенная по своим онтологическим принципам национальная картина мира. Рассматривая каждое из... явлений, можно сколь угодно внимательно учитывать социокультурную среду России того или иного периода, жизненную биографию мастера, зарубежные влияния и т.д., к выяснению же самой природы художественного процесса, его исторических закономерностей все это будет иметь довольно косвенное отношение»¹. Г.Ю. Стернин отмечал «двойное измерение духовного смысла» изображения, а у ряда авторов основной задачей является создание философско-методологических конструкций, «позволяющих объединить два разных взгляда на русскую культуру: один — дающий возможность исследовать динамику исторического процесса, другой — привлекающий внимание к ее целостной характеристике». Г.Ю. Стернин отмечает, в частности, работу И.В. Кондакова «Архитектоника русской культуры», в которой автор стремится «показать внутреннюю взаимосвязь между статикой культуры (феноменологической системностью) и ее динамикой (социокультурным развитием)»².

Полнота характеристик феноменов художественной культуры достигается при условии комплексного охвата их средствами искусствоведения, которые тем эффективнее для понимания культуры, чем более точно понимается их собственная не сводимая к культуре особенность. Среди мнений второй половины XX в. для развития самого искусствоведения сохраняют значение идеи Валерия Николаевича Прокофьева (1928–1982), который в работе «Художественная критика — история искусства — теория общего художественного процесса: их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствоведения» писал: «Теория предполагает возможностью понять *«сквозные связи»* (курсив. — В.П.) между прошлым и будущим через настоящее; сфера действия чистых закономерностей, движущих искусством, как особой формы

¹ Стернин Г.Ю. Русское искусство XIX века. Целостность и процесс. Искусствознание. 1/02. М., 2002. Электронные ресурсы: <http://tphv-history.ru/books/ocherki-russkoy-hudozhestvennoy-kultury3.html> (дата обращения: 03.02.2014).

² Там же.

материально-духовного производства, которая, раз возникнув и затем пройдя длительный путь развития, обладает также собственной, а не только извне инспирируемой логикой движения во времени и пространстве»¹. Временные пределы самого процесса искусства определены автором с эпохи Мустье. Аспект культурологии, надо полагать, заключается в том, что ученый определил *теорию общего художественного процесса*, поскольку вне смежных дисциплинарных контекстов — культурологии и философии, — рассматривающих характер общественной жизни в ее материальном и мировоззренческом составе «особой формы материально-духовного производства», сама теория искусства конечно же осуществиться не может.

Нужный план искусствоведения здесь формируется как общее условие теории и потребности нового масштаба научной структуры, где проблемой является синтез знаний. Проблема синтеза решалась в XX в., но не решена и сейчас. Связано это с тем, что синтез и междисциплинарность изучения творчества могут быть реализованы по-разному, например на основе конечных результатов исследований в смежных науках. Так возникает некое механическое единство идей, которые могут множиться и вступать с главной темой в отношения разбора (текст книги и книжная графика, архитектура и стенопись и др.). Синтез может быть осознан также на уровне выявления структуры основополагающих, которым отвечают промежуточные данные разных научных дисциплин, что, как представляется, открывает путь к синтетической целостности уже на ранних этапах изучения объектов и ведет к расширению научных интересов, а также к возникновению новых условий понятийного оформления. Однако этот план синтеза предполагает совсем иные теоретические постулаты, которые еще не в ходу, так как формула синтеза предполагает не механические формы сведения гуманитарных понятий к некоему единству, а совсем иной тип существования и мышления, о котором пока можно думать как о гипотетическом.

Естественно, что вторая линия представляется более перспективной, но она далека от дидактического построения и, видимо, должна опираться на понимание связи универсальных причин, процессов и тенденций всего социума и «гения места и времени» — конкретного историко-культурного (национального) бытия. Основой «сбора» и «компоновки» исходных данных под углом системообразующей и чувственной природы синтеза

¹ Прокофьев В.Н. Об искусстве и искусствознании. Статьи разных лет. М., 1985. С. 261.

должны стать мировоззренческие установки, философские основания и совокупность основополагающих факторов, определяющих связь психофизиологии, речевого опыта, семиотики и семантических реконструкций, а также художественной интерпретации. Однако, думается, здесь и возникает основная проблема искусствоведения, которую можно свести к отсутствию в философии и культурологии проработанных концептов связи.

Попытки расширить план искусствоведения через искусствознание¹ предпринимались. Проблемы комплексного изучения художественного творчества обсуждались на Первом Всесоюзном симпозиуме в Ленинграде в 1963 г. В нем приняли участие искусствоведы, философы, литературоведы, специалисты в области социологии, истории психологии, лингвистики, физиологии, кибернетики, математики, представители творческой среды. Через 15 лет в Москве 25—27 декабря 1978 г. проводился Всесоюзный симпозиум «Методологические проблемы изучения процессов художественного творчества», который подготовила Комиссия комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР при участии Всесоюзного научно-исследовательского института искусствознания Минкультуры СССР. Материалы симпозиума были опубликованы². Проблематика искусствоведения XX в. рассматривалась и сохраняет актуальность в направлениях НИИ теории и истории Российской академии художеств в особой форме внутренних контекстов искусствоведения. Аспекты науки по отношению к региональным и цивилизационным феноменам, а заодно и непосредственную связь с потребностями среды образования можно проследить в деятельности школ искусствоведения ведущих вузов России.

Теория искусства последних десятилетий повлияла на тематическое расширение исследований в искусствознании, что связано с потребностью оценки новых художественных явлений. Так, стали возникать вопросы психологии и художественного творчества в различных областях искусства, темы восприятия произведения, аспекты социологии, дипластии, феноменологии, другие, что свидетельствует о нарастании объема гуманитарной информации как инфраструктуры искусствоведения. И это важно не только для понимания полноты художественного

¹ Искусствознание полагаем внешней инфраструктурой искусствоведения, стыкующей интересы последнего с различными гуманитарными областями.

² Психология процессов художественного творчества / Отв. ред. Б.С. Мейлах, Н.А. Хренов. Л., 1980.

процесса и движения теории и истории искусства, но и актуально для превращения научных идей в дидактические общеобразовательные и профессионально-образовательные структуры, просветительские комплексы, так как само образование формируется в условиях информационных реалий, прежде не имевшихся, которых не знали не только искусствоведение и искусствознание, но и философия.

Речь идет об обстоятельствах превращения художественного знания в гуманитарной сфере в информацию, выступающую как вид культурного отпечатка, что приводит к активизации отношений художественной и научной практик с дисциплинами учебного стандарта. Это фундаментальная проблема не только академической и вузовской науки, но и в целом образования, творчества, просветительства, воспитания. В этом отношении искусствознание интересуют самые разные объекты, и совокупностью изучаемых смыслов наука приобретает герменевтические качества. Весь же объем значений искусствоведения и искусствознания начинает служить задачам *теории художественной культуры*, становясь при этом для последней тем, чем математика является для физики или экономики — инструментом и условием верификации функций и значимости форм самого искусства для культуры на конкретном этапе развития общества. *Герменевтические аспекты искусствознания в культурологии* предстают не напрямую из рассуждений о роли искусства в культуре, что может отражать идейные или вкусовые пристрастия, а вырисовываются из синтеза различных областей знания. Образуется многообразие контактов сопредельных продуктов знания. Условия вынужденного их согласования способствуют превращению материала, скажем так, в программу самой теории культуры, и по мере понимания культурологической глубины художественной проблематики общественная (конвенциональная) функция искусства дает новое представление о художественном объекте, его истории и перспективе.

3. *Взаимообратимость функций гуманитарных наук.* Вполне очевидно, что ответ на вопрос о специфических функциях искусствоведения, искусствознания и культурологии должен быть дан философией. Этому служат материалы прежде всего русской философии. В создании ясной методологической структуры невозможно обойтись без открытий в классической немецкой философии, благодаря которым «философия искусства в немецкой классике становится *неотъемлемой* частью философской системы, без которой она утрачивает свою смысловую целостность. Путем такой перемены в *системе* философского мышления <...>

философия в это время смогла разрешить свою основную проблему — проблему тождества бытия и мышления, преодолеть противоречие между чувственным миром и миром умопостижимым, на уровне человеческой духовности выступавшее как противоречие между человеком чувствующим и человеком мыслящим и понижавшее не только философию, но и всю культуру. Преодолев эту противоположность, философия тем самым осознала свою собственную сущность, а благодаря этому — и предназначение искусства»¹.

Отношения искусствоведения с культурологией и философией таковы, что могут быть приведены в сопоставление только на основе какого-то общего условия. Таким условием выступает *сущность*. Сущность определяется как одна из четырех категорий философии. И в этом смысле *культура* выступает внутренним подразделением *философии*, поскольку онтология, изучающая сущность бытия, принадлежит структуре философского здания. В то же время как самостоятельный предмет культурология вполне свободна, так как обращена к «живой традиции», в отношении к которой категория производна непосредственно от культа и, в свою очередь, выступает общим эквивалентом для всех определений (десигнатов синонимов) культуры — педагогической, инженерной, художественной и др. Поэтому проекции определений культа на проблему кодов и архетипов культуры характеризуют культурологию как новое системное построение, обращенное к жизни и живой традиции творчества, и раскрываются не столько философией, сколько: а) систематически — средствами семиотического управления; б) чувственно — непосредственным переживанием в опыте *телесного* «знания».

В отношении же искусства культурология не проработана. Она здесь своего рода интеллектуальный костыль, помогающий преодолеть разрыв философии и искусствоведения. Культурологический «костыль» должен связать искусствоведение и философию понимания опыта сакрального волнения искусства. Когда фрагмент будет проработан и срастутся кости всего скелета, то искусствоведение, наконец, обретет значение чувственных ключей культуры, а искусствознание сохранит свои функции как особая двойная модальность: с одной стороны, — по отношению к искусствоведению, а с другой — ко всей гуманитарной «инфраструктуре» (философии, социологии, психологии и др.), поскольку меняющийся мир будет видоизменять и их содержание.

¹ Никитина Н.Н. Место искусства в философской системе Канта // Теория и история искусства. Вып. 1 / Отв. ред. А.П. Лободанов. М., 2012. С. 132.

Очевидно, что философия сможет существенно расширить область самопрезентации и понять степень своего влияния на общетеоретические принципы науки не в редуцированных схемах и придуманных идейных идеологических конструкциях, а в синтетическом качестве — в соотношении универсальных законов культурного процесса и условий развития междисциплинарного пространства. Признаки этого заключаются в том, что мышление перестает доминировать в опыте жизни. Нарастает значение новых свойств сознания — биогенетических, — дидактика которых обеспечена связью мышления с чувственным опытом, что как функция и модель закреплено в искусстве и религии. Это свидетельствует об актуальности новых функций общественного сознания в целом и его национальных воплощений. При этом можно констатировать, что дидактически данные функции еще не осознаны философией.

Проблема здесь в том, что философия обращается к опыту искусства напрямую, минуя научную систематику искусствоведения. Поэтому искусство долгое время не имело необходимого масштаба проработки в отношениях с философией как форма общественного сознания, в особенности в XX в. Номинальное определение новизны искусства в прошлом столетии мы встретим в субъекте — по А. Белому, «искусство — есть искусство жить». Казимир Малевич остро осознал иной масштаб времени и личности: мужик у него не просто образ — это Образ Бога в образе мужика: «человек смотрит в телескоп на звезды, но забывает о том, что он сам — звезда». Подобные интонации видим и в иных модификациях революционного времени — кубофутуризме, экспрессионизме и др. При этом закономерно, что предметы, заинтересованные в искусстве (прежде всего философия и на начальном этапе — культурология), для расширения собственного научного пространства и собственных инструментов обращаются не к научным аспектам искусствоведения и искусствознания, а непосредственно к объектам искусства и попадают, к величайшему сожалению, *в слепые зоны чувственной жизни объекта*, для понимания сути которого у них нет и не может быть необходимого инструментария ввиду различий объектов и предметов наук.

В логическом отношении хотя и присутствует оценка искусства нечувственными средствами, например с помощью естественно-научного фактора — «золотого сечения» или мировоззренческого — «формы общественного сознания», но только как ненаделенного эмоциональной действенностью обстоятельства. Не эмоция цель геометрии Пифагора, физики Ньютона и Эйнштейна, антропологии Дарвина, теории Большого взрыва, со-

ветской философии. И даже эстетика, производная от философии, а следовательно, мышления, постулируется как «свободное осмысление эстетического опыта» (курсив наш. — В.К.) внутри других дисциплин» (по В.В. Бычкову), но не самих чувственных энергий и форм, прямо спроецированных в сознание и из сознания человека. Понимание темы эстетики в философском отношении это «учение о сущности и формах прекрасного в художественном творчестве, в природе и в жизни, об искусстве как особом виде общественной идеологии»¹ — суть третья модальность художественного чувствования, в то время как во второй, например у А.Ф. Лосева, предметом эстетики является «выразительная форма», к какой бы области действительности она ни относилась. Первая же модальность суть сами переживания автора (и зрителя) художественного объекта. Соответственно самопостулирование эстетики — это, скорее, опыт оформления ее общественной функции, но не самих объектов переживания и волнения. В гуманитарных науках можно найти идею творческой, чувственной трактовки, например в психологии, но сами науки независимо от области оперируют искусственными условными обозначениями, определениями, понятиями, произведениями как символами, что относится к соглашению интеллектуальной выраженности, но не трепета духовной жизни. Не таковы искусствоведение и искусствознание, выводы которых укреплены областью живых впечатлений художественного творчества и пластическим «конвертором» их формы — композиционными и стилистическими открытиями чувственно явленного, — когда достоверность масштаба и полнота теории искусства, во-первых, осознаны в едином эволюционном изображении истории (изобразительного) искусства усилиями многих ученых в последние примерно пятьсот лет, а в архитектурной науке — вдвое длиннее. Это знание легло в основу создания институций, обеспечивающих художественное творчество, художественное образование, необходимых при создании программ академических институтов, систем профессионального образования, образования в школе, центрах культуры и просвещения и др. Внутренняя цель институций — выработка программ, формирующих способности живого восприятия вещи, понимания ее стилистического и композиционного строя. А основа этого — содержание произведений в тесном сцеплении с приоритетами времени и мировоззрением эпохи не только в аспектах теории, но и в их нетеоретическом

¹ Эстетика // Ожегов С.И. Словарь русского языка. М., 1984. Электронные ресурсы: <http://www.sovslov.ru/tolk/yestetika.html> (дата обращения: 27.10.2014).

ощущении как смыслов происходящего жизнеосуществления. В движении дисциплины от культурно-биографических методов к аналитическим, иконографическим, формальным, иконологическим, формально-стилистическим методам в искусствоведении сформировано то, что устраивает сегодня научное сообщество в понимании глубины искусства — полнота переживания мира.

Взаимообратимость функций просматривается не только в отношениях культурологии и философии, но и в отношениях искусствознания и искусствоведения. Искусствознание — внешняя среда, инфраструктура искусствоведения, обеспечивает контакт искусствоведения с семиотикой, эстетикой, этикой, собственно философией, историей, социологией, психологией, лингвистикой, археологией, этнографией и др. И здесь существует множество проблем, требующих проработки, например в отношениях искусствоведения с археологическими теориями и артефактами, не имеющими письменных источников их расшифровки. Также — с акциональными формами искусства, не поддающимися анализу средствами классического искусствоведения. Кроме того, с проблемой формирования речевых практик в трактовке содержания произведения. Совершенно нова ситуация с современным художественным пространством и его информационной подачей. Трансформа методологии дизайна связывает нужды человека с предметно-пространственной средой и характером общественных (этических и эстетических) потребностей ее устройства. Конечно, нельзя обойтись без определения глобальных надобностей искусства в отношении наднациональной, национальной, этнической, индивидуальной духовной жизни. И в этом для искусствознания актуализируются области науки о его знаковой природе, например семиотики и ее систем — специальных и интегральных. Но искусствознание превращается во внутреннюю функцию искусствоведения в связи с отмеченным В.Н. Прокофьевым условием «общей теории художественного процесса», которая хотя и не может развиваться вне связи с другими науками, но вырабатывает на этой основе приемлемый тезаурус собственных категорий и понятий искусствоведения, расширяющих его классический арсенал.

Полагаем, что именно искусствознание и искусствоведение могут взять на себя часть общегуманитарных функций в оценке процессов, происходящих в гуманитарной среде в целом. Дело в том, что из всех дисциплин только искусствоведение и через него искусствознание производны от акта искусства — чувственного состояния. Они верифицируют не только общие художественные свойства объекта, но и суть художественного формотипа:

символа, фабулы, темы, сюжета как материала семиотики, социологии, психологии, феноменологии и др. Но собственно форма в задачах пластической и графической красоты, в обострении с помощью композиционной идеи ее стилистической цели не интересует собственно гуманитарную среду. Исходные идеи — да, систематика — да, но не формальные, композиционные средства, их выявляющие. Проблема драматургии — возможно, но не инспирация чувственного опыта в конкретные структуры. А если еще учесть непонимание полноты образа в связи с условиями языковой перцепции и образа как чувственной максимы произведения, не сводимой к характеристике ее частей, не могущей существовать вне обусловленности речи, то становится очевидной проблема отсутствия связи эмпирических (чувственных) и языковых функций произведения. Без этого нет возможности понять произведение как художественное звено метафизической связи метазнака и сознания. Полагаем, что искусство здесь — ключ, открывающий двери всех *кладовых* гуманитарных наук и самой культуры.

Такому пониманию искусства и соответственно искусствоведения и искусствознания служит уже ставшее хрестоматийным кантовское изречение — «искусство — продукт способности суждения». Однако и сегодня кантовское открытие не работает в нужную силу, поскольку искусство это не только область «высоких» поисков в профессиональном художественном творчестве, но и функция всеобщих свойств сознания, условий и форм бытовой и метафизической повседневности. Опыт единства, когда искусством полагались все виды деятельности, наличествовал в Античности. В язычестве искусство пронизывает всю структуру социокультурных и природопроизводственных отношений, являясь ее функцией и только в этом — формой. В конфессиональном Средневековье искусство — внутреннее условие храмовой среды, (формы) торжества предстояния пред лицом Единосущего. В Новое время трактовка искусства Иммануилом Кантом в качестве продукта «способности суждения» замкнула идею бытия как систему трех факторов — «рассудка», «разума», «чувственности», что, собственно, не противоречит ни взглядам, принятым в Античности, ни взглядам, принятым в Средневековье, на идею всеобщности значения художественной деятельности. В Новое время сформировалось собственно искусствоведение и как основание для его методологических положений — искусствознание.

Почему же прямая кантовская стрела от оперения «искусство» до наконечника «философия» не имеет нужной нам прора-

ботки искусствоведения и искусствознания как самого «тела стрелы»? Видимо, потому, что атеистическое кантовское открытие было положено в дальний шкаф и не получило общественной и философской разработки из-за его религиозного предопределения. Продуктом суждения искусство может быть, только соответствуя метафизической «эмпирике» — по сути, чувствования за пределами суждения или мышления. Можно найти подтверждение этому в идеях Л.-Брюля о *пралогическом мышлении*, впоследствии им же разрабатываемой *партиципации*, что важно как центральный элемент возрастной психофизиологии, развития совокупности речевых, эмоциональных факторов и факторов делания, но объективно — в разном отношении — эта способность наличествует у большинства людей на протяжении жизни, у людей творческих — интенсивнее.

Интегрирование свойств физиологии восприятия с двумя видами сообщения — семантическим и художественным — могло бы существенно изменить общее представление об искусстве в его сквозных связях во времени. Само «сообщение» обладает природой художественного строя в его «чистых законах» — композиционных, художественно-организованных, технико-технологических, конструктивно-тектонических — во всей совокупности структур, вещественно и выразительно одоленных. Художественное соединено с идеями семиотики — текстовым смыслом искусства в культуре, которое Э. Кассирер попытался выразить понятиями «знак», «текст» «структура», и искусство у него — это язык особого рода, царство знаков и символов¹. Эта часть обусловлена природой языка и его семантическими функциями. Особое значение семиотическая трактовка имеет в трудах Ю.В. Рождественского, связавшего этот аспект с философией языка², что получило развитие в отношении семиотической оценки структуры произведения в работах А.П. Лободанова³.

Что же касается аспектов психофизиологии, то здесь справедливо соображение Мориса Мерло-Понти: «Что хотят сказать, когда говорят, что нет мира без бытия в мире? Не то, что мир конституирован сознанием, а что, наоборот, сознание всегда обнаруживает себя уже в действующем мире. В целом же, таким образом, истинно, что существует природа — не такая, какой ее

¹ См.: Кассирер Э. Философия символических форм: В 3 т. Т. 1. М.: СПб., 2001.

² См.: Рождественский Ю.В. Философия языка. Культуроведение и дидактика. Современные проблемы науки о языке / Сост., ред., вступ. ст., коммент., указатель В.В. Яхненко. М., 2003.

³ Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология. М., 2011.

представляет наука, а такая, какой ее показывает восприятие, и что даже свет сознания — это, как говорит Хайдеггер, *lumen naturale* <Естественный свет>, данный самому себе»¹. Сама психофизиология обусловлена хорошо известными свойствами: во-первых, общими для мира животных — запечатлением/импринтингом, подражанием миметизмом и, во-вторых, специфическими для человека — условиями апперцепции-перцепции и дипластии.

Таким образом, красота произведения заключена в его восприятии, и трактовки морфологической структуры — условия связи формы и текста. Тема и формотип сюжета, фабула, мотив, символ, материализация конструктивной, вещественной, драматургической сути алчет осмысления семиотического строя в отношении общественной обусловленности искусства. Далекие по времени структуры сохраняют значение как тематические и морфологические коды образных множеств, при том что морфология как процесс сложения мира искусства, как история искусства — процесс открытый. Генетика художественных произведений сохраняет информацию о прошлых особенностях художественной системы, причинах, приведших к ее сложению, также в целом о свойствах художественного сознания и сознания времени. Так, например, яблоко в руках младенца Христа — будущее искупление, его библейский рефрен полон очарования в русских сказках. Яблоко устойчиво в античных мифах. В дарах осени оно напоминание о «яблочном Спасе». Как превращенный архетип наделяется анекдотичностью открытия Ньютоном сил тяготения. Закладывается в название компьютерной фирмы и политической партии и т.д. Соединение двух видов сообщений — семантического и художественного — открывает широту творчества. У Сезанна яблоко — концентрированный нетварный *цвет*, в античном искусстве яблоки из сада Гесперид — композиционный контрапункт. В окончании эфеса меча яблоко — точка балансировки и композиционный элемент формы. Ситуация с яблоком, лежащем на голове сына Телля, — драматургическая метафора, придающая невероятную остроту литературному сюжету.

И поскольку цель искусства заключается не только в создании произведений, но и в обеспечении формирования «способности суждения», то лишь в полноте двух процессов — семантического/семиотического и художественного — и связи обоих с психофизиологией в ее общих универсальных и специфических задачах культуры создается образная платформа времени. При

¹ Мерло-Понти Морис. Временность / Онтология. Тексты философии / Ред.-сост. В. Кузнецов. М., 2012. С. 122.

этом не имеет значения, в какую эпоху создано искусство. Важно только то, достигнута ли в художественном объекте цель — *трансцендированное бытие как целостность* или нет; решен ли вопрос чтения произведений и обеспечивает ли искусствознание и искусствоведение высокую степень разрешения условий «способности суждения». Еще полстолетия назад народное искусство относили к досуговому, самодеятельному творчеству, и только участие в полемике светил искусствоведения, а также огромная работа музейщиков по сбору и систематизации материалов, непрекращающееся в недрах народного сознания творчество, академический интерес и введение материалов в учебный процесс позволили преодолеть это глубочайшее заблуждение.

4. *Образная генетика художественного формотипа.* Данный аспект можно представить, например, связью символики с геральдикой, сюжета — с произведениями, имеющими тематическую развернутость. Синтез символа и мифа в народном искусстве опирается на дихотомические основания архетипа, живую память принципов построения формы. Соединение символа и сюжета в искусстве конфессий хороши монументальностью художественной формы. Средневековое конфессиональное творчество в одних случаях оперирует преимущественно символами — в иудаизме, исламе, буддизме и раннем христианстве. Природа символической и сюжетно-тематической формы в христианстве в целом решает вопрос трансценденции жертвы Бога-Сына (Царя Кроткого) с помощью идеи Боговоплощения, также ветхозаветного «образа и подобия». Разработкой ряда внутренних линий христианского Средневековья подготавливается морфология искусства Нового времени. Поэзия, музыка, изобразительное искусство берут начало в духовных колодцах Веры и отношениях с Богом — псалмах Давида, текстах Евангелия, Литургическом действии в целом. От Ломоносова до Ахматовой мы найдем у разных поэтов и литераторов эту центральную для всех времен и многих народов линию. Будда с определенного времени становится изображением — человека, учителя, прошедшего свой особый путь и открывшего его для других, выражая в особой форме идею единосущего, идею универсальности феномена как духовной истории Востока, что позволяет видеть в нем цивилизационный смысл, объединяющую идею, противостоящую утратившим свое значение добуддийским верованиям. При том что буддизм, по замечанию Н.О. Лосского, противоположен христианству в исходном пункте и его конечных результатах, потому как «по крайней мере в его первоначальной основе, восходящей к Будде, по-видимому, исходит не из центра всех зол, не из сознания че-

ловеком своего личного греха, коренящегося в его воле, а из наблюдения периферии бытия, производных зол — болезни, смерти и всевозможных страданий, наполняющих царство психо-материального бытия»¹. В буддизме наблюдаем сложные изобразительные интерференции, например связанные с влиянием эллинистической традиции на трактовку образа будды и желанием *вместить* в них образы императоров. Тематические предания театра *та'зие* или изображение чудесного перенесения Джабраилом (Гавриилом) пророка Мухаммеда в легендах ислама свидетельствуют о возможности использования сюжета при условии благочестия даже в случае *тасвир*. Формально-ассоциативную природу имеет искусство XX в. в его авангардной предметности. Здесь символическое предопределение отказывается от прямой семантической связи с прошлыми текстами, становится гештальтом фигуративности средств и отношений новой пластической реальности, смыслом новой символики, новой семантики, контекста художественных языков не на стилиевой, а на метастилевой основе. Это частью кардинально меняет существующие законы плоскостного и объемного формообразования в проектной культуре, рождая феномены конструктивизма, функционализма, модернизма, а частью обостряет все остальные виды искусства: графику, живопись, скульптуру, декоративное искусство, музыку, театр и др. Обстоятельством времени становятся понятие фигуры и правила архитектурного обострения с ее помощью идей конструктивности, функциональности, игры понятиями композиции и извлечения из фигуры новых *стилевых манер* в архитектуре, изобразительном и декоративном искусстве.

Что для искусствоведения перспективно в интересе и интенсивности искусствознания? Длительное время искусствознание занимали дискретные темы: связь с философией, эстетикой; понятия дипластики, психология художественного творчества и др. В отсутствие же рамок *идеологически необходимого* теория стала сама по себе целью времени — искусствознание как таковое. И чтобы определить его общее состояние, нужна культурология, которая, как и философия, обладает способностью интегрироваться в объекты самых разных дисциплин. Исствознание с помощью культурологии способно охватить интеллектуальные и феноменологические отношения искусства и расширить общее пространство своих смыслов до максимального. Но интересно, что так возможно преодоление и неопределенности перспектив

¹ Лосский Н.О. Чувственная, интеллектуальная и мистическая интуиция. М., 1995. С. 265.

самой культурологии, вошедшей в научные классификаторы в России в 90-е гг. XX в. Ее задача состояла и состоит в рассмотрении аспектов, не отраженных в структуре предметов истории и философии. Последние длительное время монопольно определяли самосущность и мотивацию постулатов общества: первичности материи, несправедливого распределения прибавочной стоимости, вытекающих отсюда теории классовой борьбы, предмета научного коммунизма, политической экономии, «научного» атеизма, роли партии и др. Классовому *содержанию* подчинялись мировоззренческие конструкции времени, которые преодолевали неопределенность (пустоту) мысли с помощью предельно общих определений, понятий, текстов, обходя прямой запрет, например, на трактовку сакральных связей в культуре, или их метафизического, тем более религиозного содержания. В результате — стагнация: формирование мировоззренческих или исторических парадигм сместилось на задачи постулирования идейных схем квазиметафизического общественного строя XX в. Плюсами самого русского искусства как феномена времени стало обращение к образу человека и истории страны, что продолжает традиции русского искусства Нового времени, а минусами — отсутствие корректировки философии в отношении новых (информационных) задач искусства в намечающемся наднациональном их единстве. И хотя само марксистско-ленинское учение явилось интересной и работающей теоретической системой, все же отсутствие расширительной трактовки сознания как метафизического условия духовности не давало самой философии возможности намечать пути общественного развития. Об этом свидетельствуют трудности в развитии гуманитарной науки в конце 80-х — начале 90-х гг. XX в. и, осмелимся отметить, — собственно распад СССР, общественные идеалы которого были утрачены, что положило конец атеистически мотивированной цивилизации — кажется, единственной в истории.

Таким образом, отношения искусствоведения с культурологией как теорией нужны ввиду нескольких обстоятельств. Во-первых, в силу необходимости восстановления здравого смысла по отношению к общим законам живой традиции творчества и жизни. Здесь для искусства и теории искусства открываются немаловажные перспективы, так как возникает идея превалирования логики художественной культуры из «целостности образов искусства» в противовес идее развития искусства от «примитивного к совершенному», что отвечает указанной идее В.Н. Прокофьева о сфере «действия чистых закономерностей, движущих искусством, как особой формы материально-духовного произ-

водства». Во-вторых, в силу возможности уточнения онтологического раздела философии в трактовке ее центральной категории — «сущность» — и *сущностного* же предопределения связи сопредельных категорий — явления, содержания, формы. Это позволяет понять живое событие не как сумму фактов и причин истории, а как условие появления самих фактов и самой истории из причин «внешних» обстоятельств — увеличения народонаселения земли и потребности в освоении природных сил как фактора культуры. Тогда решается и проблема научного здравого смысла по отношению к тому, как определяется и определяется ли вообще смысл и целостность человеческого существования. Также происходит объективация художественного творчества с позиций формационных свойств и эволюционирующих средств художественной интенции формационных типологических картин мира. Но главное — устанавливается наконец начало жизни и творчества не на основе апостериорных концептов и феноменологической интерпретации вопросов «бытие — сущность», «сознание — материя», «земной мир — мир небесный», возможно, и приближающих к искомой цели, но не могущих осветить ее в непротиворечивости мышления, а из возможности онтологического изъяснения жизни из априорно понимаемого обстоятельства — жертвенной связи *бытия и сущности*. Это обстоятельство позволяет отличием жертвенности (кому и какова жертва) охарактеризовать и формационное существо типов культур и их признаки, а также понять содержание синтеза современного искусства, обеспечивающего особые стилистические (пластические) средства целостности. Тогда сама форма искусства — как следствие устройства формационных моделей — интересна и как собственно теоретическая проблема онтологии искусства, и как условие «способности суждения», и как общественно значимая перспектива материального и духовного устройства из синтеза интеллектуальных и чувственных свойств сознания, в которых искусству как одному из условий развития самого сознания нет альтернативы.

Таким образом, в систематическом отношении культурологическая функция искусствоведения должна быть тесно связана с философией, поскольку, как мы отмечали, она состоит в установлении *онтологических* начал жизнеосуществления, или иначе — в определении научного потенциала сущности. Уяснение этого потенциала позволяет определить сопоставимость сущности с явлением (интенцией) феноменологически осознанно. Явление определено содержанием: составом формационной картины мира, типологически осознаваемой. Содержание помогает

структурировать изучение форм — становление мира искусства — в средствах морфологии в соответствии со специализациями и институциями времени, отличающимися по способам их организации конвенционально.

Каждое из понятий имеет собственную функцию в теории, самостоятельную опцию, вне которой вся научная система не сложена, и при этом она не может рассматриваться вне смежных категорий. Искусствоведение, дидактически связанное с категориями философии, в отношении культуры предстает ее особым свойством, отвечающим за качество и масштаб образов времен и использующим при этом только искусству присущие свойства.

НЕКОТОРЫЕ ЗАМЕТКИ В.В. КАНДИНСКОГО И ДРУГИХ ПРЕДСТАВИТЕЛЕЙ ГОСУДАРСТВЕННОЙ АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ НАУК О СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ

Статья посвящена вопросам искусствоведения и синтеза искусств в восприятии представителей Государственной академии художественных наук В.В. Кандинского, В.П. Зубова и др.

Ключевые слова: монументальное искусство, синтез искусств, параллелизм искусств, синтетическое искусство.

The article deals with art appreciation and synthesism in the perception of representatives of the Academy of Arts (V.V Kandinsky, V.P Zubov and others).

Key words: monumental art, synthesism, art parallelism, intermedia.

Государственная академия художественных наук (первоначально имела название Российская академия художественных наук) возникла в 1921 г. и просуществовала по 1930 г., находясь в ведении Художественного отдела Главнауки Наркомпроса РСФСР, имея целью своей деятельности всестороннее научное исследование вопросов искусства и художественной культуры, в частности проблемы синтеза искусств.

Необходимо отметить, что в Европе, и прежде всего в Германии, шла работа в этом направлении уже в XIX в. Так, видный представитель Государственной академии художественных наук В.В. Кандинский в своей статье «О методе работ по синтетическому искусству» (1921) обращает внимание на возникновение термина «синтетическое искусство», который был введен в принцип преподавания в Веймарской академии во главе с архитектором В. Гропиусом. Но трактовался он «в смысле произведений, созданных архитектурой, скульптурой и живописью» как целого из элементов всех трех искусств, что являлось продолжением традиции немецкого искусствоведения, в котором «со времени Рихарда Вагнера входит в употребление термин “монументальное искусство”, понимаемое как произведения, созданные средствами всех искусств», таких как «монументальная живопись, монументальная архитектура, скульптура и т.д.»¹. Однако под понятием «монументальное искусство» подразумевалось не внешнее, механическое соединение элементов отдельных ис-

¹ Кандинский В.В. О методе работ по синтетическому искусству // РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 198. С. 1.

кусств в одном произведении, а их сочетание «в произведении по принципу параллельного течения. Одно искусство как бы поддерживает другое, его интерпретирует, акцентирует». В произведениях самого Р. Вагнера, по мнению Кандинского, принцип параллельности был нередко доведен до последних пределов. На этой же основе построены и самые значительные произведения этого рода, появившиеся в последнее время, а именно произведения Скрябина». Кандинский, обращая внимание на творчество Р. Вагнера и А. Скрябина как образцы проявления синтетического искусства, критически развивает их основные идеи, создавая свое собственное видение синтеза в искусстве. Так, по мнению Кандинского, основной идеей Вагнера «было связать между собой отдельные части оперы органически и этим путем прийти к созданию монументального произведения. Вагнер вводит параллельную повторность однородного внешнего движения обоих составных элементов оперы и подчиняет ее такту... Таким образом, случайность связи движения музыкального тона и движения человека заменяются органичностью ее: в вагнеровской опере, как известно, певцы и хор не могут делать какие пошло и когда вздумается движения... Этим путем Вагнер стремится не к увеличению силы рассказа драматического происшествия, а к увеличению силы чисто художественного воздействия, которое и должно было подняться до высоты монументальности»¹. Кандинский замечает, что «ошибка Вагнера была в том, что частное средство представлялось универсальным, между тем это средство среди многих других из длинного ряда более или менее мощных возможностей монументального искусства. И в то же время это частичное, хотя и органическое спаивание двух элементов остается у Вагнера чисто внешним. Он не заменяет внутреннего звучания движения и потому его не может и применить. Если бы он это сделал, то он не только подошел бы к порогу новой эпохи в искусстве, а и переступил бы его, войдя в мир духа, который только что стал открываться нашим ослепленным глазам»². В итоге Вагнер, с одной стороны, «обогащал воздействия отдельных средств, а с другой — уменьшал их внутренний смысл, их абстрактно-художественное значение», что значительно повлияло на оперу, форму которой стало составлять «внешнее происшествие и внешняя связь отдельных частей действия и обоих его средств (драмы и музыки)»³. Идеи и творчество Вагнера ока-

¹ Кандинский В. О сценической композиции // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2008. Т. 1. С. 264–265.

² Кандинский В. О сценической композиции. С. 265–266.

³ Там же. С. 266–267.

зали огромное влияние на все европейское искусство, особенно в плане построения синтетического искусства в целом. Но здесь можно констатировать лишь единичные случаи создания произведений в этом направлении и первым опытом органичного соединения двух искусств в одном произведении, по мнению Кандинского, стал «Прометей» А. Скрябина, в котором применяется принцип параллельного движения музыкальных и живописных элементов с целью усиления средств выражения¹. По сути, подход Скрябина к элементам искусства, выражающийся в параллельном соединении на основе их физического средства воздействия, «определенно намечает... путь, по которому должна пойти в данном случае наука об искусстве»².

Такой подход к созданию произведения искусства меняет трактовку терминов «монументальное искусство», «синтетическое искусство», под которыми теперь нужно признать не «искусство, произведения которого создаются средствами различных искусств», а «различные виды сочетаний искусств — сочетание двух искусств и более: мелодекламация, камерный танец, цветная скульптура, опыты цветного пространственного искусства, балет, опера, архитектурные произведения, созданные при участии скульптуры и живописи»³. Более того, применение «принципа параллельности» в создании произведения искусства как «синтетического» открывает перспективы развития всей «науки об искусстве». Таким образом, развитие искусствоведения, по мнению В.В. Кандинского, происходит на основе метода синтеза искусств, который может складываться в результате, во-первых, «применения элементов отдельных искусств на основе их средства вообще», в чем и выражается «принцип параллельности», и, во-вторых, на основе «способа конструкции, которым постоянно оперируют отдельные искусства в своих областях, а именно применение принципа противоположности». Складывание метода синтеза искусств ставит перед новой «наукой об искусстве» и определенные задачи: «изучение аналитическим путем свойств отдельных элементов отдельных искусств»; «изучение принципа и в конечном результате законов сочетаний элементов как в произведении, так и вне его, — вопросы конструкции»; «изучение подчинения как отдельных элементов, так и конструктивного начала общему организующему произведение началу — компо-

¹ См.: Кандинский В. «и». Кое-что о синтетическом искусстве // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2008. Т. 2. С. 286.

² Кандинский В.В. О методе работ по синтетическому искусству // РГАЛИ. Ф. 2740. Оп. 1. Ед. хр. 198. С. 2.

³ Кандинский В.В. О методе работ по синтетическому искусству. С. 2.

зиционному замыслу». При этом Кандинский отмечает, что эти «задачи одинаковы как при изучении отдельных искусств, так и синтетического искусства». Но «в первом случае элементы будут находиться в плоскости одного искусства, во втором — различных искусств», что также естественно потребует метода «сравнения сущности элементов одного искусства с другими»¹. В то же время, по мнению Кандинского, элементы искусства в процессе выявления их сущности должны быть разделены на «основные», т.е. неизменно присутствующие в каждом произведении искусства, и «привходящие», т.е. наблюдаемые в произведении искусства не постоянно. Кроме того, в процессе исследования всех свойств элементов искусства Кандинский предполагает разбить их на две группы, позволяющие выявить свойства элементов «самих по себе» и те свойства, которые возникают в процессе воздействия на человека, что уже предполагает не просто всестороннее изучение элементов искусства и их воздействия на человека, но и установление связи искусства с представителями позитивной науки. Примером подобной связи искусства и позитивной науки может служить изучение основного элемента в науке о живописи — цвета — в системе целого ряда его свойств: физических, физиологических, психических и т.д.².

Введение научного подхода в изучении искусства и принцип параллельности дает возможность сравнения свойств элементов различных искусств. «Сравнение, — замечает Кандинский, — открывает, с одной стороны, внутреннюю тождественность, с другой же — коренное различие между элементами искусств, а следовательно, и между искусствами. Вопрос этот, несмотря на свою видимую ясность, отличается свойственной всем вопросам искусства туманностью и неопределенностью. Как для науки об искусстве недостаточно утверждение, что цвет есть нечто иное, чем звук, так и для самого искусства — особенно синтетического — такое утверждение становится недостаточным для художника. Именно в области синтетического искусства необходим определенный ответ на вопрос, есть ли, например, тот же цвет нечто иное, чем звук, или, может быть, в конечном результате — в воздействии обоих этих элементов на человека — оба эти элемента тождественны. Художник волею дальнейшего течения искусства должен становиться и становится с каждым днем все больше теоретиком своего искусства. Но он станет и теоретиком искусства в целом»³.

¹ Там же. С. 1.

² Там же. С. 3.

³ Там же.

Однако теоретическое обоснование искусства, которое постепенно становится планомерной работой как самих художников, так и искусствоведов и представителей позитивной науки, должно быть подкреплено и практически. Этот практический путь может выражаться, например, в анкетировании, дающем массовый материал для анализа искусства; анкетирование позволяет понять: какие искусства обладают наибольшей в массе силой воздействия, что в отдельных искусствах воздействует в наибольшей степени, почему, какие ассоциации пробуждают отдельные элементы, как чувствуется закон сочетания элементов, какие элементы одной формы наиболее подходят к элементам другой, зависимость воздействия искусства от различных условий — в частности, от пространства и времени — и т.д. Так же существенен для создания синтетического искусства экспериментальный лабораторный метод, выраженный в наблюдении над одновременным и переживающимся воздействием двух элементов разных искусств, что позволит наблюдать элементы не только одного искусства, но и одновременное действие двух, трех и большего числа искусств.

Помимо наблюдения элементов искусства даже отвлеченного характера, например отвлеченного цвета, звука, движения, лабораторный метод позволяет исследовать и те более материальные формы, в которых элементы попадают в руки художника, например: цвет в виде красок, звук — в связи с определенным инструментом, движение человека — в условиях притяжения. И в данном случае уже будет исследоваться значение, сущность, воздействие материальных форм.

Результатом такого изучения элементов искусства будет уже исследование произведений искусства в смысле их аналитического разложения и попытки установить, почему в данном произведении употреблены те или другие элементы. Таким образом, элементы неизбежно создают в произведении комбинации, которые кроме значения суммарного воздействия имеют еще и то значение особой важности, что они меняют абсолютную ценность элементов и выявляют их относительную ценность. Само произведение искусства по сути превращается в некую конструкцию элементов, организованных по требованиям композиционного замысла или закономерного соотношения. И для Кандинского произведение монументального искусства выражается в сценической композиции, которая, как он замечает, в ближайшем будущем будет состоять из трех абстрактных элементов: музыкального движения, красочного движения и танцевального движения.

Причем эти три элемента могут употребляться, в зависимости от внутренней необходимости, в самых разнообразных сочетаниях, как в арифметическом, так и в духовном сложении: в «созвучии», «противозвучии», «гармонии» и «диссонансе». Для Кандинского принцип внутренней необходимости выражается в целесообразном воздействии на человеческую душу, поэтому «внутреннее действие (абстрактное) и внутренняя связь отдельных его частей и всех его средств выражения составит форму сценической композиции»¹. Такое одновременное сочетание абстрактных элементов различных искусств в одном произведении, но на основе не параллелизма, а противостояния, сам Кандинский предпринял в опубликованной в 1912 г. в альманахе «Синий всадник» сценической композиции «Желтый звук», которая должна была соединить краску, пластику, слово, музыку (пантомима, цветные проекторы, оркестр, певцы). Музыка к этой композиции написал Фома фон Гартман, с которым Кандинский работал над своими сценариями. Статья и текст «Желтого звука» получили настолько широкий резонанс, что драматург мюнхенского театра «Каммершпилле» Хуго Балль вскоре провозгласил Кандинского «пророком духовного обновления»².

Идея создания концепции синтеза искусств находила отклик и в РСФСР, что очевидно из письма известного берлинского архитектора В. Гропиуса вернувшемуся в Германию из Москвы в декабре 1918 г. художнику Л. Бэра по поводу программы русских художников: «Сегодня я вновь с большим интересом прочел и продумал программу русских художников; в ней выражены прекрасные мысли... они, в сущности, вполне совпадают с нашими стремлениями, за исключением одного момента, не вполне выявленного в русской программе и представляющегося нам особенно значительным; то — “слияние всех искусств под сенью великой архитектуры”. Эту идею как существенный признак движения мы просили бы передать русским художникам»³. Программный лозунг германских художников о единстве искусства, правда, под сенью архитектуры, выраженный в программе берлинского архитектора Б. Таута, был близок и понятен самому Кандинскому, который еще в довоенной Германии выступал с идеей единения

¹ Кандинский В. О сценической композиции // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2008. Т. 1. С. 273–274.

² Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2008. Т. 1. С. 404.

³ Кандинский В. Архитектура как синтетическое искусство (из писем и программ германских художников) // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2008. Т. 2. С. 50–51.

всех видов искусства и с призывом к организации первого конгресса деятелей всех искусств всех стран, провозгласив его «Великой утопией»¹. Однако, несмотря на утопичность идеи, по мнению Кандинского, перед конгрессом должна была быть поставлена тема реального характера: «Без сомнения, одним из самых крупных и по внутреннему, и по внешнему значению вопросов искусства является вопрос о формах, приемах, размерах, возможностях, достигнутых и подлежащих достижению в монументальном искусстве»².

Во многом эта проблема в понимании искусства была связана с кризисом гуманитарной науки начала XX в. в Европе, на который обращает внимание другой видный представитель Государственной академии художественных наук Г.Г. Шпет при анализе постановки научной работы в области искусствоведения по итогам II съезда искусствоведов (Берлин, октябрь 1924 г.). Резолюция этого съезда сводилась к признанию необходимости систематического исследования искусства во всех высших заведениях и художественных академиях, что предполагало прежде всего традиционное историческое исследование искусства, а также «понимание [того], что такое само искусство» — вопрос, ответ на который, по мнению Шпета, для представителей старой школы «истории искусства», включавших в себя прежде всего историков и археологов, был критическим в силу отсутствия у них «метода его решения». Поэтому Шпет задается вопросом: «Известно ли историкам искусства, чего историю они изучают?»³ В то же время ответа на поставленный вопрос не давала и «философская эстетика», в недрах которой в Германии зародилась наука об искусстве, получившая в связи с этим различные названия: «теория искусства», «философия искусства», «учение об искусстве», «научная эстетика», «общее искусствоведение», «научное искусствознание». При этом, замечает Г.Г. Шпет, «искусствознание как оно возникло в Германии» стало прямым продолжением «истории искусства» как «истории одних изобразительных искусств»⁴. Более категорично в этом вопросе высказывается директор реорганизованного в 1922 г. Государственного института истории искусств академик Ф.И. Шмит: «...ни о каком едином искусствоведении не было и

¹ Кандинский В. О «Великой утопии» // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2008. Т. 2. С. 40.

² Там же. С. 38.

³ Шпет Г.Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения // Бюллетени ГАХН. М., 1926. Вып. 4—5. С. 3—4.

⁴ Шпет Г.Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения. С.10.

речи, а была “теория и история изящных искусств” и множество иных специальных наук теоретического и исторического характера». Органической связи между ними не было, поскольку теории искусств, по мнению Шмита, были науками «философскими», «эстетическими» и «строились на отвлеченных предпосылках идеалистического миропонимания, с историческими фактами не имели ничего общего и на практике приложимы не были никак; а историки искусств имели дело только с фактами, повествовали и описывали, что и как было, никаких выводов не делали и годились разве что для того, чтобы поставлять иллюстративный материал для курсов всеобщей (т.е. политической) истории», «вопрос о существенном единстве всех искусств был очень четко поставлен уже теоретиками XVIII в. и ими разрешен в положительном смысле, что тем не менее не привело к включению «в общие рамки искусствоведения» ни языка, ни литературы¹.

В результате сложившегося подхода формирование «науки об искусстве по типу философско-исторического» привело, по мнению Г.Г. Шпета, не только к разнообразию наименований новой дисциплины, но и являлось, по сути, ложным направлением ее развития, так как «философия и, в частности, философия искусства, может прежде всего снабдить искусствоведение его основными общими понятиями», а история и археология эти понятия не дают в принципе. Однако, рассматривая сущность и смысл искусства, философия не в состоянии охватить всю понятийную сферу «науки об искусстве», которая носит эмпирический характер, ибо в вопросе понимания искусства она акцентирует внимание на «вещах искусства», как они даны в реальной социально-исторической обстановке, что позволяет осмыслить содержание, специфичность «вещей», а не видеть в них лишь «знаки или проявления более объемлющего начала культуры вообще»². В связи с этим Шпет приходит к выводу, что новая «наука об искусстве» формируется в тесной взаимосвязи с историей и философией, выступающей в качестве ее основы, но для дальнейшего развития как самостоятельного научного направления или научной дисциплины под современным Шпету названием «искусствознание» ей необходим собственный специфический язык, создающий «теоретически установленные категории и общие понятия искусства».

¹ Шмит Ф.И. Государственный институт истории искусств // Бюллетени ГАХН. М., 1925. Вып. 1. С. 60–61.

² Шпет Г.Г. К вопросу о постановке научной работы в области искусствоведения. С. 7.

Достичь этого возможно только соответствующим методом, заключающимся в «строгом теоретическом анализе системных наук: социологии, психологии, философии», что должно, по сути, и привести к обобщающему синтезу в понимании искусства и формированию «науки об искусстве», которой в начале XX в., по мнению Шпета, не существовало в связи с полной неопределенностью терминов, их неточности и разнообразного понимания. Необходимость понимания того, что есть «искусство», через создание «всеобъемлющей синтетической теории искусства» также подчеркивает и Ф.И. Шмидт, ставший директором Государственного института истории искусств в 1924 г., так как, по его мнению, «творческий процесс во всех искусствах — один, содержание во всех видах искусства — одно, и нужна такая теория искусства, которая бы обнимала собой не только все проявления каждого данного вида искусства, но и проявления всех видов искусства»¹. Именно в исследовании «истории одного в своем психологическом и социологическом существе искусства, разноликого в своих вещественных проявлениях» Шмидт видит основную задачу возглавляемого им Государственного института истории искусств².

Сам Кандинский отмечал в 1920 г. на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств, что в области искусства «за последнее время происходят два очень крупных процесса: процесс углубления каждого искусства в себя, стремление изучить свои основные элементы, выяснить их сущность и ценность, с другой же стороны, происходит процесс объединения искусств»³. Этот процесс объединения искусств или сочетания отдельных искусств в одном произведении, например, мелодекламации, камерном танце, является проявлением синтетического искусства, которое требует всестороннего изучения. По мнению Кандинского, для решения поставленного перед конгрессом вопроса должны быть привлечены деятели всех искусств, ибо именно реальное сотрудничество всех родов искусства при решении одной реальной задачи есть единственная форма проверки «того, насколько идея монументального искусства созрела как в потенции, так и в конкретной форме»; «того, насколько родственны между собой идеи такого искусства у разных народов»; «того, насколько подготовлены к такому истинно коллективному творчеству разные области искусства (живопись, скульптура,

¹ Шмит Ф.И. Государственный институт истории искусств. С. 67.

² Там же. С. 69.

³ Кандинский В. Доклад художника Кандинского // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2008. Т. 2. С. 79.

архитектура, поэзия, музыка, танец)»; «того, насколько одинаковым языком будут говорить на эту важную тему докладчики разных стран и разных искусств»; «того, насколько далеко может быть достигнуто осуществление реальное этой еще молодой идеи»¹. В частности, Кандинский указывает на то, что значительная разобщенность немецких художественных сил как хронический недуг мешает реализации принципа единения всех видов искусства. И для реализации этого принципа Кандинским был разработан проект Программы теоретической секции Института художественной культуры, возникшего в РСФСР в мае 1920 г. при Отделе ИЗО Наркомпроса на базе Совета мастеров. Именно в Отделе изобразительных искусств с первых дней учреждения в 1918 г., членами которого были А. Луначарский, В. Кандинский, В. Татлин и другие, было поставлено в качестве одной из важнейших целей «привлечение художников к организации и созданию новой художественной культуры»². И именно художники должны были принять самое деятельное участие во всех сферах жизни искусства, в том числе и за пределами РСФСР, для чего было создано Международное бюро Отдела ИЗО и разработано «Воззвание русских прогрессивных художников к немецким коллегам», получившее широкий отклик в художественных кругах Германии. Однако в разработанной Кандинским программе Института художественной культуры уже ставится в качестве цели работы института «наука, исследующая аналитически и синтетически основные элементы как отдельных искусств, так и искусства в целом», что требует решения трех задач: «по теории отдельных видов искусства», «по теории взаимоотношения отдельных видов искусства», «по теории монументального искусства или искусства в целом»³. Объединяет эти задачи, по мнению Кандинского, общий подход — «возникающее произведение имеет своей целью то или иное воздействие на человека». И достигается это воздействие «теми средствами выражения, которые свойственны данному искусству и составляют его язык», поэтому Кандинский отмечает, что «теоретическое исследование какого бы то ни было искусства должно иметь своим исходным пунктом анализ средств

¹ Кандинский В. О «Великой утопии» // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2008. Т.2. С. 39.

² Кандинский В. Шаги Отдела изобразительных искусств в международной художественной политике // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2008. Т.2. С. 41.

³ Кандинский В. Схематическая программа Института художественной культуры по плану В.В. Кандинского // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2008. Т. 2. С. 53.

этого искусства» и «этот анализ должен производиться с точки зрения отражения средств искусства на переживаниях воспринимающего искусства человека, т.е. на его психике»¹. Однако создание в рамках возникшего института новой науки об искусстве, исследовавшей внутреннюю тождественность отдельных средств различных видов искусства, оказалось весьма проблематичным предприятием, ибо в 1920 г. вся основная работа Института художественной культуры была сосредоточена в единственной тогда секции, возглавляемой Кандинским, — секции монументального искусства. Эту задачу Кандинский вместе с другими теоретиками искусства попытался решить уже в рамках созданной в 1921 г. Российской академии художественных наук (с 1924 г. — Государственная академия художественных наук), вице-президентом которой он стал.

Академия должна была стать, как писал нарком просвещения А.В. Луначарский, не только «высокоавторитетным органом» в области искусства, способным объединить вокруг себя специалистов, но и «исследовать природу и значение искусства в целом», построить «научную эстетику», систематизировать огромный художественный опыт, поскольку «теория искусства сейчас находится в младенческом состоянии, и определенных канонов эстетики нет и на Западе»².

В соответствии с этой позицией Академия имела своей задачей создание совершенно новой дисциплины, название которой, как и наименование Академии не было определенным в полной мере. Один из членов Академии С.В. Шервинский в своих воспоминаниях отмечает, что название Академии было странным и нелепым, а «работавшие в этом учреждении со дня его основания... с неохотой мирились с тем, что... предстояло прилагать свои силы к развитию и утверждению “художественных наук”, которых никогда на свете не бывало; мирились, потому что термин был оправдан аналогичным твердо устоявшимся термином: “естественные науки”»³.

Как отмечал в 1922 г. на заседании Правления Академии ее президент П.С. Коган, главным отличием Академии от других родственных ей учреждений была «задача синтеза отдельных видов искусства»⁴, для реализации которой предусматривалось формирование трех отделений: психофизического, социологи-

¹ Там же. С. 53–54.

² РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 4.

³ Шервинский С.В. Воспоминания // Декоративное искусство. М., 1996. № 2–4. С. 15.

⁴ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 8.

ческого и философского. Отделения являлись органами, распределяющими всю научную работу Академии, организующими ее по единому плану, основная тенденция которого состояла в проведении искусствоведческих исследований с использованием методов и данных «позитивных наук».

Если отделения Академии являлись органами координирующими, стремящимися к выработке общих директив для проведения исследований «под углом зрения синтетического изучения явлений искусства», т.е. исследований фундаментальных, то вся специальная научная или «практическая» работа, сосредотачивалась в секциях и комиссиях Академии¹.

Для того чтобы всесторонне охватить проблему искусства, Академия предполагала вести свои исследования в трех основных направлениях. Первое направление работ предполагало в виду синтетическое изучение явлений искусства как продуктов духовной и материальной творческой деятельности, с точки зрения эмпирико-позитивного исследования в их: а) элементах, б) конструкции, в) композиции². Центром внимания здесь являлся материал. Наряду с деятелями искусства психофизическое отделение Академии, в котором было сосредоточено это направление работ, объединяло представителей и точных наук. Методами работы служили наблюдение и эксперимент над содержанием и процессами художественного творчества и восприятия и над произведением искусства во всей его сложности, как психофизическим объектом. Исследование элементов цвета и линии, элементов скульптуры, элементов художественного восприятия, в частности восприятия пространства, законы конструкции в неорганической и органической природе, во внехудожественном творчестве, в отдельных видах искусства (архитектура, скульптура, живопись, музыка, пластическое движение, литература), проблема конструкции в монументально-синтетическом искусстве (синтез пространственных искусств и синтез пространственно-временных искусств) — таковы обширные задачи, поставленные этим отделением Академии, чрезвычайно трудные по новизне и грандиозности темы, по неразработанности методов исследования явлений искусства в таком разрезе, но тем не менее задачи, настоятельно диктуемые современным состоянием науки об искусстве.

Главное направление Академии было выработано психофизическим отделением, возглавляемым Кандинским, который

¹ См.: *Елисеев А.Б.* К вопросу об истории создания Государственной академии художественных наук // *Трис: Сборник статей по искусствознанию, филологии, истории.* М., 2012. С. 123.

² РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 4.

21 июня 1921 г. на заседании научно-художественной комиссии при Наркомпросе представил «План работ Академии в области изобразительных искусств». В этом Плане говорилось, что задача науки об искусстве заключается в объективных, по возможности близких к точным наукам экспериментальных исследованиях. Кроме того, по мнению Кандинского, «ни теория искусства, ни тем менее зарождающаяся наука об искусстве не имеют точно установленной терминологии», поэтому необходима проверка существующей терминологии и установление определенных терминов для создания специального словаря¹.

Именно работа над созданием словаря художественной терминологии стала главным направлением в деятельности Академии, которая, по мнению П.С. Когана, предполагала большую плановость и взаимосвязь в работе отделений и секций². Однако в 1922–1923 гг. в Академии только обсуждались идея и основные принципы составления словаря, завершение работы над которым планировалось только в 1926, а в конце 1925 г. планировалось издание первого тома от А до К³. В процессе подготовки словаря в специально созданной Комиссии по составлению словаря художественной терминологии в Академии в октябре 1925 г. была заслушана статья В.П. Зубова «Синтез искусств», в которой дается два различных смысла применения в художественной области понятия «синтез». Во-первых, как объединение каких-либо двух искусств в третьем как трехчленное диалектическое построение, например пластика как «синтез музыки и живописи». В данном случае, по мнению Зубова, «правильнее было бы здесь говорить о синтетических искусствах, нежели о синтезе искусств»⁴. Поэтому гораздо чаще о синтезе искусств, замечает Зубов, говорят в особом, специфическом смысле на основе идеи аналогии, на что обращал внимание В.В. Кандинский. Но это объединение искусств на почве искусств мыслится двояко: либо «как параллелизирование искусств, то есть расщепление на два, идущих рука об руку, аналогичных во всем ряда», например согласование музыки и поэтического текста у Вагнера, либо «как контрапунктирование искусств, примером чего являются последние проекты Скрябина и музыкальная драма Кандинского “Der gelbe Klang”, где “всё под-

¹ Кандинский В. Тезисы к докладу «План работ секции изобразительных искусств» // Кандинский В. Избранные труды по теории искусства. М., 2008. Т. 2. С. 84.

² РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 1. Ед. хр. 2.

³ РГАЛИ. Ф. 941. Оп. 14. Ед. хр. 11.

⁴ Зубов. В.П. Избранные труды по истории философии и эстетики. 1917–1930. М., 2004. С. 354.

чиняется лишь «внутренней цели»», то есть основному замыслу произведения»¹.

Однако сложность данного подхода к искусству, что приводит к критике идеи «синтеза искусств», по мнению Зубова, заключается в том, что параллелизирование зачастую приводит не к усилению, а к ослаблению эффекта, к тому же искусства в отношении друг к другу обладают автономностью, поэтому «предполагавшиеся проекты синтеза...не суть синтезы, а механические агрегаты», да и «появление индивида-художника, сочетающего в себе одинаковую одаренность в отношении всех искусств», фактически невозможно².

¹ Зубов. В.П. Указ. соч. С. 354–355.

² Там же.

С.И. ЩУКИН: РОССИЙСКИЙ КУПЕЦ В АВАНГАРДЕ МИРОВОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматривается влияние российского мецената Сергея Ивановича Щукина на формирование арт-рынка и на развитие различных направлений живописи начала XX в.

Ключевые слова: искусство, меценат, арт-рынок, коллекционирование, продюсирование, бренд, контекстная стоимость, котировка, прецедент, выставка, каталог, музей.

The article examines the impact of Russian maecenas Sergei Shchukin on the formation of art market and on the development of different areas of painting of the early 20 century.

Key words: art, maecenas, art market, collecting, producing, brand name, contextual value, quote, precedent, exhibition, catalog, museum.

Богатые люди должны быть благодарны Всевышнему за одно неоценимое преимущество. Еще в течение своей жизни они могут заняться филантропией — делом, которое даст много пользы их ближним, а им самим — смысл жизни.

Э. Карнеги

История взаимоотношений олигархии и представителей искусства насчитывает не одно тысячелетие. Понятие «меценат» пришло к нам из Древнего Рима. Меценат Гай Цильний (70 до н.э. — 8 до н.э.) жил в эпоху Августа Октавиана, выполнял различные государственные поручения и даже замещал императора во время его отсутствия. Но остался в памяти благодаря покровительству величайшим римским поэтам — Вергилию, Горацию.

Многие древние фамилии следовали традициям меценатства. Это и Медичи, и Строщи, и Борджиа.

В России меценатство также имеет давнюю традицию. Русские цари, князья и вельможи покровительствовали иконописцам, составителям летописей и хроник, строителям храмов и дворцов, книгопечатникам, поэтам и ученым. Взлет меценатства в России наступил с воцарением Екатерины II, а его подлинно «золотой век» пришелся на вторую половину XIX — начало XX в.

Эпоха конца XIX — начала XX в. вошла в историю русской культуры целой плеядой купеческих фамилий, для которых меценатство и благотворительность стали не просто нормой, но

и смыслом жизни. В памяти потомков остались имена тех, кто сумел найти своим капиталам достойное применение: создавал музеи, строил больницы, открывал театры, библиотеки, издавал журналы и газеты.

Среди многочисленных российских коллекционеров и покровителей искусства, таких как Голицыны, Шереметьевы, Баснины, Третьяковы, Морозовы, Солдатенковы, Мамонтовы, Бахрушины, Волконские и другие, семья Щукиных занимает особенное место. Все сыновья Ивана Васильевича Щукина были выдающимися знатоками искусства и коллекционерами, а вклад Сергея Ивановича Щукина в искусство XX в. мы можем оценить только сейчас, спустя более чем 100 лет с того момента, как он основал свою коллекцию.

Сергей Иванович Щукин родом из купеческой старообрядческой семьи. Основатель династии Василий завещал небольшой капитал младшему сыну Ивану (отцу Сергея Щукина), который оказался удивительно удачливым предпринимателем и многократно приумножил наследство. Иван Васильевич Щукин, без какого-то ни было образования, был истинным гением торговли. В год смерти отца ему было всего 17 лет. А через 20 лет Иван Васильевич Щукин стал купцом первой гильдии и возглавил мануфактурную промышленность Москвы.

Екатерина Петровна Боткина, ставшая женой Ивана Васильевича и матерью одиннадцати детей, была не просто представительницей семьи успешных предпринимателей, а принадлежала к московской купеческой аристократии. Семья Боткиных славилась своей образованностью и меценатством. Через Боткиных Щукины породнились со многими именитыми купеческими фамилиями, в том числе с Третьяковыми. Дети Щукиных пошли в мать, унаследовав любовь к искусству и меценатству.

Увлечения братьев Щукиных живописью, конечно, не были неожиданностью для окружающих. Они были не первыми в этом деле. К кому бы из родственников ни попадали мальчики в детстве, повсюду было искусство. Пока взрослые сидели за столом, они бродили по залам картинных галерей Дмитрия Петровича Боткина (отца их матери) — на Покровке и Кузьмы Терентьевича Солдатенкова — на Мясницкой. На их глазах росла коллекция у Павла Михайловича Третьякова в Лаврушинском переулке, множилось собрание картин французских художников в особняке его брата Сергея Михайловича Третьякова на Пречистенском бульваре.

Страсть к собирательству захватывала целые семьи. На коллекционирование смотрели не как на инвестирование денег,

а как на удовлетворение естественной для многих тяги к творческой деятельности. И братья Щукины не были исключением.

Иван Иванович Щукин (1862—1908) — младший сын Ивана Васильевича Щукина стал специалистом по русской истории и религиозным учениям, брал уроки живописи у пейзажиста Александра Киселёва, читал лекции по истории философии в Вольном университете в Брюсселе, Институте восточных языков и Русской высшей школе общественных наук в Париже. Именно Иван ввел своих братьев в круг французских импрессионистов — Писсарро, Ренуара, Моне, Дега. Он же познакомил братьев с Полем Дюран-Рюэлем, торговцем картинами и хозяином известной парижской галереи.

Дмитрий Иванович Щукин (1855—1932) собирал западноевропейскую живопись XIV—XVII вв., особое предпочтение отдавая малым голландцам. Он собирал портреты, пейзажи, натюрморты, не общепринятые шедевры, но вещи, подлинность которых была установлена. Кроме того, в его собрании были и Буше и Ватто. Всего коллекция насчитывала 146 полотен. Сейчас эти произведения находятся в Государственном музее изобразительных искусств им. А.С. Пушкина, где, кстати, Дмитрий Иванович работал до конца своих дней.

Петр Иванович Щукин (1853—1912) — старший сын Ивана Васильевича Щукина — 20 лет собирал гравюры, портреты, графику, но вершиной его коллекции, конечно, были отечественные памятники истории культуры XVII, XVIII, XIX вв. Произведения искусства России в его коллекции были сортированы по отделам: церковные древности, оружие, ковры, посуда (особенно русское серебро), иконы (огромное количество, в том числе шитая икона 1289 г.), сейчас эти сокровища составляют коллекцию Исторического музея Москвы. Произведения искусства стран Востока (Индия, Турция, Китай, Персия), собранные Петром Щукиным, сейчас представлены в музее народов Востока в Москве.

Сергей Иванович Щукин (1854—1936) начал коллекционировать поздно, уже будучи состоявшимся и очень успешным предпринимателем, тем не менее среди своих уникальных братьев, которых называют «китами коллекционирования», Сергей Иванович Щукин занимает особое место. Ведь он не только великий коллекционер, он — гениальный арт-менеджер, который глобально повлиял на структуру арт-рынка и искусство начала XX в. Его фигуру в культуре, на мой взгляд, можно сравнить с Лео Кастелли, человеком, определившим искусство второй половины XX и начала XXI в.

Каким образом это удалось Сергею Ивановичу Щукину?

Погруженный в торговые дела, Сергей Иванович первоначально не разделял увлечения своих братьев коллекционированием, приобретая картины лишь для украшения собственного дома. Он активно занимался семейным бизнесом и заботился о пополнении капитала. Семья Щукиных при нем стала владельцем паев Товарищества ситценабивной мануфактуры «Э. Циндель». В 1870—1871 гг. вместе с другими промышленниками он организовал Московский учетный банк и вплоть до 1917 г. играл в нем руководящую роль. Активно занимался Сергей Иванович и общественной деятельностью.

Страсть к собирательству проснулась в Сергее Ивановиче Щукине в возрасте сорока с лишним лет. Но была ли это страсть к собирательству или гениальный коммерческий проект?

Возможно, в начале коллекционирования кто-то и принимал Сергея Щукина за обыкновенного любителя, но очень скоро стало понятно, что это знаток, обладающий безупречным чутьем и вкусом, безошибочно выбирающий все самое лучшее и новое, что появлялось во французской живописи. В результате в коллекции Щукина было 256 шедевров Моне, Сезанна, Ван Гога, Гогена, Пикассо. Щукин дружил со знаменитым Матиссом. Это был союз коллекционера и художника. Щукин заказал Матиссу картины для особняка на Знаменке. Так появляются в Москве «Красная комната», «Танец», «Музыка». Однажды открыв для себя Матисса, Щукин до конца дней остается его верным поклонником. Матисс сам приезжал развешивать свои полотна (всего 38) в дом Щукина. Именно для Щукина Матисс выполнил цикл монументальных панно «Танец».

В столовой особняка Щукина висело 16 картин Гогена в плотной развеске: они были сдвинуты одна к другой так тесно, что сначала зритель даже не отмечал, где кончается одна и начинается другая. Создавалось впечатление фрески, иконостаса. Правда, оценить этого художника Щукин смог лишь после некоторого усилия: купив первое полотно, он повесил его в своем кабинете и долго привыкал к нему, рассматривая в одиночестве. Зато попробовав, скупил почти весь таитянский цикл.

Так как Пикассо отказывался экспонироваться, с его работами Щукин познакомился, посещая частные дома, в частности «салон» Гертруды Стайн и собрания ее братьев Лео и Майкла. В число покупок Щукина вошли «Любительница абсента», «Старый еврей с мальчиком», «Портрет поэта Сабартеса», другие работы розового и голубого периодов, а также кубистические «Женщина с веером», «Фабрика в селении Хорта де Эбро».

Российское художественное сообщество новые направления живописи, привнесенные на родные просторы Сергеем Ивановичем Щукиным, принимало без сильного воодушевления. Ректором Академии художеств в Москве в 1899 г. был великий русский художник Илья Репин. Именно в это время он пришел в дом Щукина с предложением о поддержке русских художников, но, увидев тогда только зарождающуюся коллекцию Щукина, он просто сбежал, обвинив Сергея Ивановича в некомпетентности, да и фактически в сумасшествии. Что и говорить, если даже в Париже появление картин Матисса, Дерена, Пикассо нередко сопровождалось скандальной критикой, то в России приобретения Щукина вызывали просто глубокий шок.

Влюбленная в передвижников Москва считала его сумасшедшим, Александр Бенуа сказал ему об этом в глаза. Говорили, что Щукин чудит, что его увлечение импрессионистами не что иное, как московское самодурство, дикий купеческий «чертогон»...

Требовалось большое мужество, чтобы покупать и пропагандировать новое искусство. Но еще больше требовалось художественной прозорливости и коммерческого расчета, ведь рынок искусств — это «долгие деньги». Щукинская коллекция вызвала множество пересудов и даже насмешек. На него смотрели как на безумного, который швыряет деньги и дает обманывать себя парижским жуликам. Щукин не обращал на это никакого внимания и руководствовался собственными ощущениями.

Сергей Щукин проявил гениальную прозорливость и практически первым в Европе оценил картины Поля Гогена, Клода Моне, Писсарро, Эдуарда Мане и, что особенно удивляет, труднейшего Сезанна. Сейчас эти имена — украшение мировой культуры, а тогда они были дружно освистаны. Вкус Щукина был конгениален искусству непризнанных гениев. Благодаря ему мы имеем лучшую коллекцию французской живописи: Щукин покупал только шедевры.

Сами художники боялись его острого глаза. Матисс вспоминал, что, ожидая Щукина, многие мастера прятали лучшее. Тщетно! Сам Матисс пытался отговорить мецената, не желая расставаться с любимой работой, говорил Щукину, мол, это мазня, неудача... Хитрость не удалась, Щукин, подумав, выбирал «мазню». Щукин поддержал малоизвестного Пабло Пикассо, купив десяток его ранних картин. Среди них, например, «Девочка на шаре», украшение нынешней экспозиции Государственного музея изобразительных искусств им. Пушкина. Между прочим, эта внезапная помощь в ту пору помогла Пикассо пережить безденежье и встать на ноги.

Что же скрыто за всеми этими перечислениями теперь уже признанных шедевров, которые формируют самую большую и дорогую в мире коллекцию импрессионизма и постимпрессионизма? Сергей Иванович Щукин фактически создал бренд импрессионизма и постимпрессионизма, формируя при этом законы и принципы уже современного арт-рынка!

Для понимания этого необходимо рассмотреть следующие моменты:

- 1) особенности рынка искусств;
- 2) продюсирование как способ формирования бренда в арт-пространстве.

Рынок искусства — это система, интегрирующая функции различных компонентов рынка: художников, аукционов, галерей, музеев, экспертов, дилеров, коллекционеров, предпринимательских и финансовых кругов, средств массовой информации, политиков, экономистов, таможни и налоговой службы (т.е. государственных институтов). Этот рынок является одним из старейших инвестиционных рынков в мире (хотя помимо инвестирования он осуществляет еще ряд других важнейших целей).

Субъектами рынка искусства выступают продавец, покупатель, посредник. Объект рынка — художественные ценности, рабочая сила, средства производства, финансовый капитал, интеллектуальная собственность. Формами организации рынка служат галерея, музей, мастерская художника, аукцион, СМИ и т.д.

Рынок искусства есть разновидность фондового рынка. Поэтому было бы правильным сказать, что работа художника не продается как потребительский товар, а является формой финансовых вложений.

Но в отличие от ценных бумаг и самих денег производству искусства, появившемуся на рынке, не нужно никакого внешнего обеспечения. В ценных бумагах их номинал и их обеспечение разнесены, в картинах — они слиты воедино. В деньгах и ценных бумагах их котировка (текущий курс), то есть их реальная текущая стоимость, зависит от текущего состояния их обеспечения активами, золотым запасом, рентабельностью производства и т.п. Производство же искусства (при условии своей подтвержденной подлинности) не требует какого-либо дополнительного обеспечения другими активами или залогами.

Функционирование арт-рынка осуществляется с помощью отбора, продвижения, котировки, которая является основой получения цены.

Факт оплаты за предмет искусства есть социальный поступок (прецедент). Поэтому рынок искусства называют по своему

существо прецедентным. Прецеденты фиксируются в различных информационных системах и справочниках (например, ADEC и MAYER). Прецедент — зафиксированная аукционная продажа, играющая роль котировки.

Совершенно особенно происходит процесс движения денег в пространстве арт-рынка. Вот что пишет в своей статье «Реальности реализма» Сергей Лебедев — руководитель Мастерской изобразительного искусства и кафедры семиотики и философии искусства Факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова: «Начнем с того, что сегодняшний годовой оборот мирового рынка искусств составляет около 380 миллиардов долларов США. В рейтинговом ряду легальных видов бизнеса торговля картинами стоит на третьем месте — после оружия и бриллиантов. А вложения финансовых средств в произведения искусства во всех странах с развитой рыночной системой хозяйствования считаются наиболее стабильными и прибыльными. Цены на мировом рынке искусства давно уже стали исчисляться сотнями тысяч долларов, а объем финансовых средств, затраченных на приобретение произведений изобразительного искусства, в мире неуклонно увеличивается. Особенно ценятся живопись импрессионистов, полотна старых мастеров и современное модернистское искусство. Сообщения прессы о преступлениях, связанных с произведениями искусства, напоминают сводки боевых действий... по сравнению с другими дорогими товарами уникальность предметов искусства состоит в том, что наряду с их культурной, исторической, социально-психологической и художественной ценностью они обладают, по существу, почти неограниченными возможностями в области их текущей финансовой оценки, то есть неограниченной финансовой емкостью, доступной постоянному и значительному увеличению в реально обозримой временной перспективе... вполне можно сказать, что во всем мире искусство, в сущности, не покупают — в него вкладывают».

Таким образом, особенности арт-рынка, объясняющие его размах и непрекращающееся развитие, можно свести к следующим основным факторам:

- неизменно высокая (при надежных экспертных гарантиях) ликвидность предметов этого рынка и, следовательно, надежность вложений в них;
- высокая степень доходности этих вложений, обусловленная стойкой тенденцией к постоянному повышению цены на предметы искусства, что связано, в частности, с тем, что система конкуренции на арт-рынке противоположна конкуренции на потребительском рынке. В любой сфере потребительского рынка

конкуренция приводит к падению цен на товар, тогда как увеличение коллекционеров одного и того же периода и стиля и наличие конкурентов, продвигающих того же автора, период, направление в искусстве и т.п., приводят лишь к росту котировок и объема финансовых вложений, то есть к увеличению цены;

- оптимальность способа легализации накоплений и снижения налоговых выплат; рост капитала, вложенного в картины, не облагается налогом, наследство в форме картин во всем мире также не облагается налогом;

- фиксированная по принятым правилам цена произведения, которая признается во всех странах мира и не зависит от каких-либо политических изменений в любой из них;

- возможности использования предметов искусства и как средства конвертации (например, покупка в России за рубли, продажа за рубежом за иностранную валюту), и как оборотные средства (покупка по более низкой цене, продажа по более высокой — создание капитала), и как средства оценки (залоговая стоимость при получении банковских кредитов), и как средства платежа (долевой вклад в уставной фонд предприятий, обменный фонд).

На арт-рынке доминирует и с годами становится все более видимым двойной стандарт отношения к предметам искусства. С одной стороны, арт-рынок — это предметы искусства, квинт-эссенция культуры. С другой стороны, этот рынок полон прагматичных и заинтересованных в коммерческой выгоде людей и компаний, эксплуатирующих в целях собственной финансовой выгоды общественный интерес к предметам искусства и тщательно защищающих свои финансовые выгоды в области частного предпринимательства — арт-индустрии.

Шукин выбрал самый сложный и при этом самый перспективный сегмент рынка искусств — продюсирование.

Как показывает практика, индивидуальность и отличительные черты самого произведения искусства, его художественное качество, талант художника, безусловно, важны, но если не используются технологии и инструменты донесения информации о существовании данного исключительного продукта и его продвижения — шансы стать продаваемым художником минимальны, не говоря уже о возможности войти в анналы истории искусств.

Можно сформулировать следующие правила, позволяющие добиваться значительного увеличения рыночной стоимости на предметы искусства в среднесрочной или долгосрочной перспективе (мы проследим, как эти правила соблюдались Сергеем Ивановичем Шукиным):

1. Яркая и легко понимаемая идея, объединяющая «продюсируемые» работы. Такие идеи, как правило, базируются на одном или нескольких факторах оценки предметов искусства для продюсируемой серии работ. Это может быть художник с четким и узнаваемым стилем работ, картины разных мастеров с одним сюжетом (например, автопортреты), размером (например, коллекция миниатюр), провенансом (например, работы из определенной коллекции), периодом создания и т.д.

2. Большое количество «продюсируемых» работ и их владельцев. Чем шире круг владельцев «продюсируемых» картин, чем крупнее и «распыленнее» коллекция, тем больше возможность для формирования активного рынка свободного обращения таких предметов искусства.

3. Академическая зрелость авторов. При продвижении на рынке искусства сложно угадать, как будут меняться художественные вкусы и конъюнктурные предпочтения в перспективе от 3 до 30 лет (традиционные горизонты инвестирования на арт-рынке).

4. Контекстная стоимость. По возможности произведения искусства из «продюсируемой» серии должны иметь дополнительную контекстную стоимость, ассоциируясь с определенными историями, сценами, анекдотами, переломными моментами в периодизации истории изобразительных искусств (начало и конец течений, стилей, художественных техник и технологий). Контекстная стоимость увеличивает общую стоимость соответствующего предмета искусства, позволяя повысить индекс цитируемости работы за счет внимания критиков, прессы.

Соблюдение четырех описанных выше правил позволяет построить осмысленную стратегию создания и продвижения брендов на рынке искусства и закладывает основу для реализации успешной стратегии.

Сочетание четких идей, широкого распространения работ, художественной зрелости мастеров и множество творческих подходов к созданию добавленной стоимости путем воздействия на восприятие произведений искусства широкой публикой и профессиональным арт-сообществом позволили каждому из известных брендов художников добиться своих достижений.

Применяя технологии и стратегии создания имени, необходимо помнить о специфичности самого рынка. Вообще, искусство продвижения бренда — это не фиксированная технология, и тут — сколько мастеров, столько и стратегий.

А теперь давайте рассмотрим, как происходили покупки, по какому принципу и как формировался провенанс произведений в коллекции Сергея Ивановича Щукина.

Практически ежегодно Шукин ездил в Париж, посещая все художественные выставки. Во время одного из первых приездов брат Иван провел Сергея по мастерским импрессионистов, и тот навсегда «заболел» их искусством» — этой фразой начинаются многие популярные издания о Сергее Шукине. Но возможно, что обладая уникальным коммерческим чутьем, Сергей Иванович выбирал бренд, который он будет продюсировать.

Сначала Шукин покупал картины на выставках. Но постепенно он понял, что гораздо выгоднее иметь дело непосредственно с художниками. И Шукин делал то, что является общемировой практикой арт-рынка, когда с художником заключается контракт: ему платятся определенные деньги за определенное количество произведений искусства. А сделать их выдающимися — это была уже работа самого Сергея Ивановича. Надо сказать, что справился он с этим блестяще: из множества направлений художественного рынка того времени только работы импрессионистов и постимпрессионистов получили такое огромное распространение и такую высокую оценку.

Покупая произведения определенного художника, он платил немислимо высокую цену за произведение мало кому известного живописца (Сергей Иванович мог себе это позволить), а значит — создавал прецедент, а мы помним, что рынок искусства — это прецедентный рынок. При этом Шукин никогда не покупал все работы художника, но только лучшие его произведения по немислимой цене, в результате другие его работы продавались на рынке уже по более дорогим ценам и опосредованно росла цена коллекции Шукина.

Все покупаемые работы объединяла яркая и легко понимаемая идея. Кроме того, аналогов такого направления в истории искусства не было.

Покупая только часть произведений художника, он обеспечивал большое количество «продюсируемых» работ и их владельцев на рынке, а мы помним, что чем шире круг владельцев «продюсируемых» картин, чем крупнее и «распыленнее» коллекция, тем больше возможность для формирования активного рынка свободного обращения таких предметов искусства.

Кроме того, он, в отличие от многих других собирателей, заботился не только о приобретении картин, но и о том, чтобы они стали доступными для изучения. Еще когда коллекция находилась в его доме, он разрешал посещать ее как исследователям, так и художникам. Шукин привлек к работе над коллекцией искусствоведа Тугендхольда, который составил ее полный научный каталог. Он также опубликовал в журнале «Аполлон» серию кри-

тических статей о французских художниках, впервые представив их русскому зрителю. По-видимому, именно Тугендхольд подсказал Щукину и монографический принцип размещения картин, согласно которому каждому художнику отводился особый зал. Кроме полотен Матисса там находились полотна Ренуара, Гогена, Дега, Моне. Со временем Щукин собрал также крупнейшую в России подборку картин раннего Пикассо. В то время коллекционера уже хорошо знали собиратели и художники и даже называли «русским князем Шукэн». Строгая каталогизация гарантировала провенанс, что, в свою очередь, в очередной раз увеличило цены на направление живописи, выбранное Сергеем Ивановичем.

Инструментами продвижения бренда могут быть выставочная деятельность, открытие музеев, выпуск монографий, преподавательская деятельность и т.п. И Щукин решает организовать первый в России музей современного западного искусства, покупает для него обширный, но находившийся в запустении дворец князей Трубецких. Переделку дворца Щукин поручил известному московскому архитектору Шехтелю. После ремонта в залах особняка разместилось обширное собрание Щукина, но для посещения оно было открыто еще не скоро.

Недоступность коллекции породила различные легенды о ней. Легенды рождались не только среди художников, но и среди богатейших людей России и Европы. Лишь со временем Щукин открыл коллекцию для публики на один день в неделю.

Вместе с тем Щукин продолжал пополнять свою коллекцию, и вскоре она стала крупнейшим в России собранием произведений новой западной живописи. Таким образом, одновременно шло формирование легенд для обывателей и научных обоснований для знатоков, что гарантировало высокую контекстную стоимость произведений коллекции.

Если мы проанализируем правила работы на современном рынке искусства, то увидим, что все они соблюдались в деятельности Сергея Ивановича Щукина. И сейчас, спустя столетие, уже четко видно, что именно импрессионизм и постимпрессионизм — направления, продюсируемые Щукиным, — самые дорогие и востребованные живописные работы XIX—XX вв.

Не будем утверждать, что все нюансы современного арт-рынка изобретены русским купцом Сергеем Ивановичем Щукиным, что современное восприятие прекрасного сформировано именно таким образом только потому, что Сергей Иванович Щукин вложил свой коммерческий гений в импрессионизм, а не в какое-либо другое направление живописи, а искусство и экономика

стали развиваться по правилам, которые ввел в начале XX в. Сергей Иванович Щукин. Но колоссальное влияние этого человека бесспорно, и, возможно, время, для того чтобы полностью оценить его вклад в мировую историю, еще не пришло.

Источники

1. *Аронов А.А.* Золотой век русского меценатства. М., 1995.
2. *Бак Л., Грир Дж.* Искусство в собственность. Настольная книга коллекционера современного искусства. М., 2008.
3. *Бенаму-Юэ Ж.* Цена искусства. М., 2008.
4. *Грант Д.* Манифест инноваций бренда. Как создаются бренды: переориентация рынков и преодоление стереотипов. М., 2007.
5. *Лопухина Е.М.* Самые знаменитые меценаты России. М., 2003.
6. *Лебедев С.Л.* «Реальности реализма». <http://magazines.russ.ru/continent/2005/124/le.html>
7. *Макконелл Л., Брю С.* Экономикс: принципы, проблемы, политика: В 2 т. М., 1996.
8. *Малая история искусств.* М., 1991.
9. *Петрова Н.Ф.* Частные коллекции, меценатство, музеи: (Социокультурологический анализ) // СоцИс. 1996. № 7.
10. *Скорогодских Д.А.* Создание и продвижение бренда на рынке искусства. Квалификационная работа бакалавра. М., 2009.
11. *Тарасова Е.* «Купец, меценат, собиратель российских древностей...» http://www.maecenas.ru/doc/2002_4_3.html
12. *Щукин П.И.* Воспоминания. Из истории меценатства России. М., 1997.
13. <http://artinvestment.ru>

ИЗ ИСТОРИИ КНИГИ

Долгая история книги включает в себя несколько важных вех, каждая из которых имела исключительное, во многом определяющее, значение для эволюции человечества. Прежде всего, само появление письменности означало установление и закрепление связи с изначальным смысловым синкретизмом, присущим древним символам. Понятен поэтому огромный информационный заряд, содержащийся в рамках ранних систем письма. Не менее важным «событием», пожалуй, было появление алфавитного письма, которое развело в разные стороны западные парадигмы, в целом ориентирующиеся на буквенное письмо, и восточные парадигмы, сохранившие приверженность к древней иероглифике с присущим ей сложным смысловым синкретизмом.

Современная книга уже не обладает присущим древним текстам мощным информационным зарядом. В целом для современной цивилизационной парадигмы характерно общее стремление к удобству, воспринимаемому как порядок.

Ключевые слова: древние символы, ранние системы письма, изначальный смысловой синкретизм, алфавитное (буквенное) письмо, иероглифика, каллиграфия, информационное поле современной книги, особенности развития современной науки.

The long history of the book includes several important milestones, each of which had an exclusive, largely determine the value for the evolution of mankind. First of all, the very appearance of writing meant the establishment and strengthening of ties with the original semantic syncretism inherent in ancient symbols. Understandable information so huge charge contained within the earliest writing systems. No less important “event” was perhaps the appearance of alphabetic writing, who divorced in different directions Western paradigm, generally oriented to letter writing, and eastern paradigm, remain committed to the ancient hieroglyphics with its inherent complex semantic syncretism.

Modern book no longer has the inherent ancient texts powerful information charge. In general, modern civilizational paradigm is characterized by a common desire for convenience, perceived as an order.

Key words: ancient symbols, early writing systems, the original semantic syncretism alphabetic (letter) letter, hieroglyphics, calligraphy, the information field of modern books, especially the development of modern science.

История книги — здесь имеется в виду прежде всего то, что сейчас принято называть «бумажной» или «печатной» книгой — включает в себя несколько важных этапов, каждый из которых

являл собой примечательную веху, во многом определившую развитие человечества.

Так, появление письма на определенном этапе явилось, в сущности, поворотным моментом в цивилизационной эволюции. При этом как-то не очень часто можно встретить рассуждения о том, что самые ранние системы письменности в значительной степени сохранили сложный смысловой синкретизм древних символов, который письменность в некотором отношении наследовала.

Древние символы, появляющиеся на самых ранних этапах развития человечества (ученые говорят о верхнем палеолите и неолите), характеризовались многомерностью и многозначностью. В полной мере понять содержание этих символов, сопровождавших наскальные изображения, вряд ли представляется возможным, поскольку они отражали древние культово-мифологические воззрения, которые нам уже не восстановить¹.

Другим не менее важным этапом истории книги явилось появление буквенного письма, которое знаменовало собой переход от единой в прошлом системы письма к двум во многом противоположным парадигмам. Иероглифика в большей мере сохранила смысловую синкретичность, присущую древним системам письма, можно сказать, что иероглифическая письменность в большей степени, чем алфавитное письмо, тяготеет к синтезу, тогда как буквенные системы отражают тенденцию к анализу, расчленению, расщеплению, разъединению.

В качестве иллюстративного материала обратимся к Сефер Берешит, или Книге Начал, представляющей собой десять первых глав Книги Бытие, написанных Моисеем. Известно, что он писал Сефер Берешит древнеегипетскими иероглифами. Моисей был хорошо знаком и с древнеегипетскими доктринами, и в полной мере владел иероглифическим письмом. В течение длительного времени в период его пребывания в Египте он занимал очень высокий пост иерограмматата. Эта важная должность позволила ему соприкоснуться с символизмом во всех его формах, с космографией и астрономией.

Вообще, достаточно часто встречается убеждение, что мы, современные люди, можем прочесть древние тексты, если знаем соотношенность письменного знака со звуком и используем наши, хорошо знакомые нам правила и языковые категории. А вот известный французский египтолог Рене Шваллер де Лю-

¹ См.: *Зубко Г.В.* Древний символ. Истоки. Смысловая структура. Эволюция. М., 2010.

бич убежден, что мы не смогли бы прочитать древние египетские тексты, поскольку в них заключено много скрытых смыслов, непостижимых для нас, и мы, по его словам, настойчиво искали бы ключи в рационализме. Так что, как он полагает, перед нами «черный ящик», скрывающий величайшие богатства человеческой истории¹.

Уже древние греки знали, что египетские жрецы владели тремя способами объяснять свою мысль. Первый способ — ясный и простой, второй — символический, а третий — священный и иероглифический. Гераклит прекрасно выразил эти различия, определяя их язык как *говорящий*, *обозначающий* и *скрывающий*. Иначе говоря, первый способ соотносят с обычным, привычным, понятным употреблением. Притом мы часто полагаем, что иных функций у языка нет. Второй способ предполагает определенное закрытие с помощью символов некоторой информации. Кстати, у языка есть функция — скрывать мысль. Наконец, третий способ — тайный, который предполагает знание древней науки.

Когда речь шла о космогонических науках, египетские жрецы употребляли третий способ письма. При этом их иероглифы заключали в себе одновременно все три смысла, из которых два последние не могли быть поняты без ключа. К сожалению, этот ключ оказался для нас потерянным. Данный способ письма отражает основные положения древнеегипетского знания, согласно которому мироздание имеет тройственную структуру, в целом указывающую на его (мироздание) единство и единосущность. Речь идет о трех Мирах, о которых говорили и древние греки, — Мире Природы, Мире людей и Мире Высшей Реальности.

Необходимо иметь в виду, что когда древний египтянин (конечно, владеющий ключами) читал эти тексты, он обнимал все три Мира сразу, а также одновременно видел начала, причины и последствия. Итак, о какой мощной информационной ауре древних текстов можно говорить! И эта аура составляла неотъемлемую часть всей рассматриваемой цивилизационной традиции.

Все особенности древнего египетского письма были хорошо знакомы Моисею, что и нашло свое отражение в его тексте Библии. Для большинства современных людей эти свойства, о которых здесь идет речь, и специфика текста Книги Бытие не являются очевидными. Дело в том, что текст Пятикнижия Моисея подвергался многочисленным переводам. Еще в X в. до н.э., во времена Соломона, Книга Бытие была переведена на финикийский язык.

¹ См.: Шваллер де Любич Р. О символе и символическом // Бадж Уоллис. Легенды о египетских богах. М., 2001. С. 202.

Когда после вавилонского плена (VI в. до н.э.) она была переписана арамейско-халдейскими письменами, еврейское священство, как считается, владело этим ключом уже очень несовершенно. Когда же очередь дошла до греческих переводчиков Библии, последние имели лишь очень слабое понятие о тайном и древнем смысле этих текстов. Св. Иероним, несмотря на серьезные намерения и большой ум, не мог уже, делая свой латинский перевод с греческого текста, проникнуть в первобытный смысл Библии. Следовательно, когда мы читаем Книгу Бытие в существующих переводах, мы имеем лишь низший, первый смысл ее содержания.

Сказанное выше о скрытых смысловых особенностях первых десяти глав Книги Бытие, написанных Моисеем, в той или иной степени относится ко всем так называемым Священным Писаниям. Здесь упомянем, например, Авесту из зороастрийской традиции, а также гаты, создание которых приписывается Заратустре. К Священным Писаниям относятся и древнеиндийские веды, представляющие собой гимны и молитвы, вместе составляющие ведийский канон. Здесь имеются в виду прежде всего тексты *шрути* (букв. «слышание») в противоположность *смрити* (букв. «запомненное»). *Шрути* часто переводятся как «откровение» и не предполагают внедрения в текст, в отличие от *смрити*, представляющих собой дополнительные, вспомогательные тексты, допускающие комментарии и изменения¹. Иными словами, *смрити* — менее сакральные тексты, но, с другой стороны, они являют собой своего рода «поле» сохранения и обработки священных знаний.

К Священным Писаниям относят и один из основных буддийских текстов — «Лотосовую сутру». И, конечно, в этом же разряде книг находим и Коран, появление которого относится к более поздним временам.

Тексты типа Священных Писаний практически невозможно адекватно переводить на другие языки: они представляют собой что-то вроде потока сознания.

Несомненный интерес, на наш взгляд, в рассматриваемом здесь контексте представляют каббалистические исследования Торы (Пятикнижие Моисея). В основе этих исследований лежит совершенно очевидное представление об изначальной чрезвычайно смысловой сложности текста. В течение ряда лет в Каббале сложились определенные практики, с помощью которых, как

¹ См.: Альбедиль М.Ф. Индуизм: Творящие ритмы. СПб., 2004. С. 65.

полагают, можно добраться до истинного смысла¹. Это так называемая практическая Каббала, которая отличается от устной, или теоретической, Каббалы.

Речь идет о трех практических системах. Это *нотарикон*, *темура* и *гематрия* (или *гиматрия*), которые, с точки зрения каббалистов, помогают понять то, что они называют «пластическим иероглифизмом». Уже давно было замечено, что в Торе часто случается, что в одном и том же слове то буквой больше, то буквой меньше. Иногда вместо одной буквы употребляется другая, а также конечная буква встречается в середине корня и наоборот.

На наш взгляд, здесь нашли свое отражение особенности древнего семитского корня. Незначительные изменения — перестановка согласного, изменения согласного и коренного гласного и т.п. — маркируют появление новых смыслов, остающихся в рамках единого лексического поля.

Итак, согласно нотарикону, в отдельном слове синтетически заключаются другие слова. Каждая буква может быть развернута в целое слово, начинающееся этой буквой. Другими словами, каждая буква иврита может соотноситься с целым положением, отражающим важную часть знания о мироздании. Вместе с тем каждое слово может быть разделено на несколько частей, каждая из которых может иметь самостоятельное значение. В результате средняя буква иногда удваивается, а иногда к первому или второму слову прибавляется новая буква.

Темура, в отличие от нотарикона, практикует перестановки букв, с помощью которых, как полагают, можно получить одно или несколько новых слов, заключающих в себе скрытый смысл основного слова.

Таким образом, на наш взгляд, истинное содержание анализируемого слова как бы «разлито», имплицитно присутствуя в соответствующем лексическом слое, составляющем с ним единое смысловое целое. Иначе говоря, смысл передается не только собственно в анализируемом слове, но и в словах, составляющих единый смысловой массив.

В Книге Исход Бог говорит: «Я пошлю перед тобой Малахи», т.е. моего ангела. Сделав перестановку букв в этом слове, получаем имя Михаила — защитника народа еврейского.

Пожалуй, самое большое количество соответствующих операций темура производит со священным словом IEVE, представ-

¹ См.: *Рав Матитьягу Глазерсон*, д-р *Зэв Маневич*. Тора о Секретах Творения. Иерусалим, 2006.

ляющим собой имя Бога и включающим в себя также имя EVE, которое означает «канун».

Наконец, существует еще один (самый сложный) прием, используемый для раскрытия скрытого смысла. Это — гематрия, основанная на представлении, согласно которому каждой букве древнееврейского языка соответствует число, получающееся сложением чисел, соотносящихся с буквами этого слова. Здесь действует правило: слова, выраженные одним и тем же числом, имеют внутреннее родство между собой.

Буквы могут замещаться числами и наоборот. Числа, как уже было сказано, можно складывать. Например, имя Адам: м д а¹, 40 4 1, сумма которого представляет $40 + 4 + 1 = 45$; если привести сумму к коренному числу, то получим $4 + 5 = 9$.

Согласно гематрии, существует сходство между словами, сумма чисел которых одинакова. Так, слова *ахада* и *ахава*, сумма чисел которых по-еврейски равна 13, означают: первое — *единение*, а второе — *любовь*, предназначенная для восстановления разрушенного единства. Число 13 в еврейской традиции — число вечной любви. Слагая составные части числа 13, получаем коренное число 4 ($1 + 3$), что соответствует числу Священного имени IEVE — началу жизни и любви.

Форма каждой цифры и каждой буквы, как полагают каббалисты, имеет свою математическую причину и иероглифическое значение. Согласно практической Каббале, идеи, выраженные числами и буквами, сцепляются и согласуются подобно числам, логически переходят от одной к другой.

Каббала говорит о значении числа 10, которое, с точки зрения каббалистов, являет собой орудие познания мироздания. В связи с этим вспомним Пифагора, учение которого о числах представляет собой основу основ его доктрины. Пифагор, в отличие от современных людей, видел в числах не обозначение количества, каждое из чисел он воспринимал как космическую силу. При этом он также утверждал, что число 10 — исток всех остальных чисел. Это его знаменитая Декада. Он подробно рассматривает содержание Декады, а также Монады, Диады (Дуады), Триады, Тетрады и т.п.

О соотношенности чисел и букв речь идет в других традициях. Представляется вовсе не случайным, что в ранние времена числа писались буквами, что косвенно указывает на их связь.

Одним из важнейших этапов, о котором уже речь шла (очень кратко), явилось появление буквенного, или алфавитного, письма.

¹ Напомним, что в семитских языках принято писать справа налево.

Знаменательным последствием этого «события» было постепенное оформление противопоставления западной парадигмы, воспринявшей алфавитные системы письма, и восточной парадигмы, сохранившей приверженность иероглифическим системам письма. Практически все западные языки используют алфавитные системы: латынь, греческое письмо, кириллица и т.п.

Впрочем, необходимо оговориться, что это противопоставление в определенном смысле условно. Дело в том, что древнейшие алфавитные системы появились у семитских, т.е. восточных, народов. Самое раннее алфавитное письмо, к которому восходят все другие буквенные системы, — финикийское. Здесь стоит отметить важную особенность семитских языков, в которых словообразующим элементом является согласный (С). Гласный же имеет гораздо меньшее значение и вообще часто опускается на письме. Типичной структурой семитского слова является CVCC. Совершенно очевидно, что согласные легче выделяются из общего сложного звукоряда, нежели в случае моносиллабической системы, к какой относится прежде всего китайский язык, для слова которого характерна структура CV.

Впрочем, с алфавитной системой также обстоит не совсем просто. Дело в том, что даже алфавитные системы письма (имеются в виду ранние) сохранили соотнесенность со всем знанием о мироздании. Можно задаться вопросом: почему и на какой основе вообще возникает письменность, которая в древние времена относилась к культовым явлениям и была преимущественно занятием жрецов?

Среди буквенных систем письма, пожалуй, большой интерес представляет древнееврейский алфавит, который в полной мере соответствует всем признакам алфавитного письма. Так, в нем не числится определенное, постоянное количество букв. В данном случае речь идет о 22 древнееврейских буквах. (Кстати, число 22 само по себе примечательно.) Для еврейского алфавита характерен неизменный порядок букв, и, наконец, каждая буква имеет название, первая буква которого и является обозначением соответствующего письменного знака.

Но любопытная деталь: сами носители иврита воспринимают свою систему письма как иероглифическую. И в этом присутствует определенный смысл. Дело в том, что, как и другие ранние системы письменности, еврейский алфавит во многом сохранил изначальный смысловой синкретизм, о котором уже шла речь. Известно высказывание, характеризующее эту систему. Говорят: пройти алфавит от алефа до тава, значит, познать всю Вселен-

ную. Имеется в виду, что каждая еврейская буква имеет космический смысл.

Буквы еврейского алфавита могут изменять свою форму, что приводит к появлению новых смысловых нюансов.

И, наконец, обратимся к иероглифическим системам, посмотрим, какими мощными информационными возможностями они обладают. Здесь же отметим, что, скажем, китайскую поэзию очень трудно переводить на европейские языки, поскольку сами иероглифы, их форма очень много говорят глазам и уму и имплицитно присутствуют в смысловом поле.

Для современных дальневосточных народов характерна возрастающая цивилизационная роль каллиграфии, которая представляет собой, собственно, не письменность, а искусство, причем синтетическое искусство, соединившее в себе три вида искусства: поэзию, живопись и каллиграфию. Притом ведущую роль здесь всегда играло слово.

В качестве примера мощных смыслопорождающих возможностей, содержащихся в иероглифике, приведем историю каллиграфической работы выдающегося японского поэта XVII в. Мацуо Басё, воссоздающей текст его знаменитого трехстишия *хокку* (*хайку*) «Старый пруд»¹:

Старый пруд.
Лягушка прыгает.
Всплеск (звук) воды.

До нас дошло шесть каллиграфических вариаций Басё, воспроизводящих текст этого хокку. «Текст всех вариаций дается одним длинным столбцом (по типу *тандзаку*), графический рисунок во всех случаях построен на движении изгибов и поворотов ниспадающей вниз линии, порой каскадом нескольких знаков, исполненных безотрывной кистью, порой в разрывах, излучая незримое движение приподнявшейся над листом бумаги кисти. Живая пульсация линии передается сложной палитрой динамичных переходов, и нажимов-утолщений, и ослаблений-утонышений, градациями тонального звучания туши»².

Известный японист Н.С. Шефленевич полагает: «Хайку может быть понято как “слово” поэтического лица Басё. Старый пруд соотнесен с вечной поэзией, лягушка — сам поэт... А звук воды и есть данное стихотворение».

¹ Соколов-Ремизов С.Н. Живопись и каллиграфия Китая и Японии. Между прошлым и будущим. М., 2004. С. 128—131.

² Там же. С. 129.

Стихотворение Басё «Старый пруд» вызвало к жизни множество пародийных версий выдающихся японских поэтов, включившихся в переключку, разговор на общую тему. Н.С. Шефленевич вспоминает известное «пародийное» «*хонкадори*» — по мотивам Сэнгая «Старый пруд»:

Старый пруд.
Басё прыгает.
Звук воды.

У Сэнгая есть еще два трехстишия по этой же теме.

Старый пруд.
Какое-то «плюх».
(Кто-то) прыгнул.

И еще одно стихотворение того же Сэнгая:

Был бы пруд.
Я бы прыгнул в него.
Пусть услышит Басё.

Все три шуточных хокку Сэнгая воспроизведены им на вертикальных свитках, на всех изображена сидящая лягушка возле бананового дерева. Кстати, по-японски имя Басё означает «банановое дерево».

А вот шуточное стихотворение (*кёка*) Босая (XVIII—XIX вв.):

Старый пруд.
С тех пор (т.е. после Басё) прыгающих (тут)
Лягушек нет.

Известно ответное стихотворение поэта и живописца Рёкана (XVIII—XIX вв.):

Новый пруд.
Прыгающих лягушек
Не слышно (звука нет).

Потенциальный энергетический заряд, заложенный в «Старом пруде» Басё, как и один из его смыслов — незавершенность, «уходящая в вечность», незаконченность (лягушка «не прыгнула», а «прыгает», — может быть, одна, может быть, другая, может быть, сейчас, может быть, потом опять) порождает возможность бесконечной ленты вариаций его продолжения и переложения¹.

¹ Там же. С. 131.

С полным основанием можно констатировать, что информационное пространство современной книги является весьма бедным, если сравнивать ее с текстами ранних периодов. Согласно общепринятому сейчас представлению, человечество развивается по линии постоянного прогресса. И невиданные в прошлом технологические достижения как будто являются совершенно очевидным доказательством справедливости этого тезиса. Впрочем, общим направлением этого технологического прогресса является движение к удобству, комфорту, в конечном счете — к непротиворечивости и простоте текста.

Постепенно сложившиеся информационные характеристики современной книги можно, видимо, рассматривать как отход от древнего, богатого смыслом синтеза и переход к анализу, который составил основной метод современной науки. Рене Шваллер де Любич упрекает современную науку за то, что она начиная с конца XIX в. полагает, что знает ответы на все вопросы, связанные с проблемами познания мироздания¹.

Впрочем, стоит отметить, что этот процесс не был столь однозначным. Вспомним в связи с этим русских поэтов-символистов Серебряного века. Они обращались к символам, стремились разобраться в семантической структуре слова, которая вовсе не казалась им простой. Их изыскания оказали серьезное влияние на интеллектуальную атмосферу России той эпохи. Так, А.П. Чехов сетовал на исчерпанность ресурсов современной прозы и открывал новые возможности реалистического изображения, вводя в него «подводное течение», подтекст². В 1896 г. А.М. Горький отмечал, что публика жадно читает и смотрит произведения символистов³.

Итак, подытоживая, отметим главную тенденцию, характерную для современной цивилизационной парадигмы — стремление к упрощению, примитивизации, стремление сделать все ясным, понятным, не требующим дополнительных усилий для понимания. Таким образом, стремление к ясности, которая составляет важную часть понятий комфорта, удобства, представляет собой, может быть, даже не вполне осознанную цель современной цивилизационной парадигмы.

¹ См.: Шваллер де Любич Р. О символе и символическом // Бадж Уоллис. Легенды о египетских богах. М., 2001. С. 204.

² См.: Корецкая И.В. Символизм // История всемирной литературы. М., 1994. Т. 8. С. 80.

³ Там же. С. 86.

Источники

1. *Альбедиль М.Ф.* Индуизм: Творящие ритмы. СПб., 2004.
2. *Зубко Г.В.* Древний символ. Истоки. Смысловая структура. Эволюция. М., 2010.
3. *Корецкая И.В.* Символизм // История всемирной литературы. М., 1994. Т. 8.
4. *Рав Матитьягу Глазерсон*, д-р *Зээв Маневич*. Тора о Секретах Творения. Иерусалим, 2006.
5. *Соколов-Ремизов С.Н.* Живопись и каллиграфия Китая и Японии. Между прошлым и будущим. М., 2004.
6. *Шваллер де Любич Р.* О символе и символическом // Бадж Уоллис. Легенды о египетских богах. М., 2001.

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Л.Н. Борисова

КАНТАТА С. В. РАХМАНИНОВА «ВЕСНА» (ОПЫТ ЖАНРОВОГО АНАЛИЗА)

В статье предлагается рассмотрение кантаты С.В. Рахманинова «Весна» с точки зрения жанрового анализа и жанрового синтеза. Последовательно прослежены черты кантатного, оперного, симфонического жанров, влияние их поэтики на раскрытие содержания, характер взаимодействия, значение для творчества С.В. Рахманинова в целом.

Ключевые слова: С.В. Рахманинов, кантата, «Весна», опера, жанровый анализ, жанровый синтез, симфонизм, поэтика жанра.

This article offers a review of the cantata «Spring» from the point of view of education genre synthesise features Cantatore, Opera, symphonic genres, the influence of the poetics of the disclosure, the nature of the interaction in this work and in the works of Rachmaninoff as a whole.

Key words: S.V. Rachmaninoff, cantata, «Spring», the Opera, the genre analysis, the genre fusion, symphonic, poetics of the genre.

Имя русского композитора С.В. Рахманинова справедливо называют одним из наиболее заметных имен, выделяющихся среди тех композиторов, которые обратились на рубеже XIX–XX вв. к жанру кантаты и подняли этот жанр на новую ступень развития. По количеству написанных произведений, их общеисторическому значению, весомости в контексте собственного наследия эта область творчества С.В. Рахманинова не имеет себе равных. Разнообразные в жанровом отношении, эти сочинения образуют две относительно самостоятельные, равно значимые линии: инструментально-хоровая музыка светского плана (6 хоров ор. 15, кантата «Весна», хоровая симфония «Колокола», три русские песни) и произведения для хора а'capella, связанные с духовной тематикой (вершинными здесь являются «Всенощное бдение» и «Литургия св. Иоанна Златоуста»).

Не менее важен для творчества С.В. Рахманинова и факт широкого проникновения хоровой стилистики в область иных жанров — инструментальных, симфонических. Не раз подмечалась вокально-хоровая природа многих тем композитора. Такковы, например, его прелюдии № 4, 10, 11, 13 из ор. 32, многие темы симфоний, симфонических поэм, концертов. С проблемой

симфонического тематизма тесно смыкается мастерское использование смешанных тембров, приближенных к звучанию хора (таковы, в частности, крайние части симфонической поэмы «Остров мертвых», вступление к опере «Франческа да Римини»), а также излюбленные композитором вариантно-вариационные способы развития материала. Характерна для музыки С.В. Рахманинова и преемственность аккомпанирующей фактуры по отношению к подголосочному складу русской народной песни.

Общий повествовательный тон драматургии, песенный (а точнее — вокально-хоровой) облик тематизма, субъективный, личный характер высказывания, создающий своеобразную атмосферу внутреннего света, гимническая основа содержания — вот наиболее заметные проявления поэтики кантатного жанра в сочинениях С.В. Рахманинова. Об этом читаем у Б.В. Асафьева:

«...В области кантаты композитор нашел возможность для новоромантической «музыкальной поэтики», и, в сущности, даже его симфонические поэмы пребывают в сфере «инструментальной кантатности», где все повествование ведется песенно, так же как Рахманинов-пианист кантатно-песенно формировал свои раздумья»¹. Добавим еще одно, не менее существенное, качество — тяготение к свободному, часто замедленному течению музыкального времени, к статике созерцания.

Внедрение кантатной поэтики неизбежно влечет за собой расширение и углубление содержательной сферы во всех жанрах рахманиновской музыки: симфонической, оперной, камерной инструментальной, вокальной. Являясь одной из доминантных черт творчества С.В. Рахманинова, эта тенденция способствовала формированию индивидуального стиля композитора. Его неповторимость связана, в частности, с ощущением гибкого, подвижного равновесия, создаваемого взаимообогащающим противоборством кантатно-хорового начала с мощной стихией инструментализма.

Обратный процесс не менее значителен. Влияние симфонической музыки на кантатно-хоровые сочинения С.В. Рахманинова очевидно, и пути его многообразны. В некоторых случаях результатом этого влияния становится жанровое переосмысление всего произведения. Так, один из наиболее чутких исследователей творчества композитора А.И. Кандинский пишет о поэме «Колокола»: «Не будучи произведением чисто оркестровым, поэма между тем должна быть отнесена именно к симфоническому жанру, в данном случае — к особой разновидности программного

¹ Асафьев Б.В. Избранные труды: В 4 т. М., 1952—1955. Т. 2. С. 307.

симфонизма, обогащенного вокальным элементом, поэтическим словом»¹.

Кантата «Весна» — первое крупное оркестрово-хоровое сочинение С.В. Рахманинова и единственное сочинение, имеющее авторское жанровое определение «кантата». В качестве литературной основы кантаты использовано стихотворение Н.А. Некрасова «Зелёный шум», написанное «от первого лица» в виде монолога крестьянина. Главная тема — бытовая драма ревности, происходящая на фоне широко развернутых картин природы. Светлая, радостная, весенняя или зимняя, суровая — природа воздействует на человека, оказывает влияние на развитие драмы, играет решающую роль в ее развязке. Вот это лишь намеченное Н.А. Некрасовым присутствие второго «действующего лица» не только реализовано в музыкальной ткани кантаты, но и существенно усилено композитором. Более того, именно это свойство литературного первоисточника позволило создать произведение синтетического жанра, где на равных правах выступают *кантата, оперная сцена, симфоническая картина*.

Кантата «Весна» имеет четкое трехчастное репризное строение с резким — тематическим, жанровым, образным — контрастом крайних частей и середины. Центральный раздел (монолог баритона) посвящен раскрытию внутреннего мира человека, повествует о его личной драме. В этом разделе доминируют мрачные чувства мщения, ярости, усиленные колоритом лютой зимы, холода, вьюги. Наиболее очевидно черты оперного жанра проявлены здесь. Крайние же части кантаты представляют собой картину весеннего обновления, передают атмосферу тепла и света, торжествующих в природе и в душе человека. Данный аспект содержания стал в произведении главным, определяя его кантатную основу. Это содержание трактовано расширительно, с элементами символики. Однако замечу: простое, механическое чередование частей с преобладанием того или иного жанра (кантата — опера — кантата) не может быть рассмотрено как образец взаимодействия и не может образовать синтетичную жанровую структуру. *Признаки кантатного, симфонического, оперного жанров объединяются в кантате не только последовательно, по времени — «по горизонтали», но и в одновременности — «по вертикали»*. Именно этот второй принцип взаимодействия составляет предмет рассмотрения настоящей статьи. Он опирается на особенности тематизма и его развития, на оформление кульминаций и т.п.

¹ Кандинский А.И. О симфонизме Рахманинова. Очерк 1 // Советская музыка. 1973. № 4. С. 89.

Особенно существенным в этом плане представляется слияние кантатного и симфонического жанров, достигающее подлинного синтеза. Влияние симфонического жанра велико, и все же окончательный шаг за пределы кантаты еще не сделан. Кантатная основа прочна. Ее составляют два основных фактора: «внешний» — активное использование хора, несущего информативную нагрузку, и более существенный — «внутренний» — гимнический тип содержания, что и является главным жанрообразующим признаком.

Способы *симфонизации* разнообразны: здесь и использование тем-лейтмотивов, и интенсивность подлинно симфонического развития с образным переосмыслением тематизма — словом, все то, что хорошо известно по другим произведениям того же автора. И вместе с тем есть в партитуре кантаты «Весна» нечто особенное, едва ли не уникальное, что и позволяет назвать ее сочинением единого смешанного кантатно-симфонического жанра. Речь идет о фактуре кантаты, представляющей собой сплав равноправных и *функционально однородных* оркестровых и хоровых голосов. В основе этого сплава лежит явление, которое может быть названо *генетической инверсией тематизма*.

Все симфоническое развитие основывается на двух темах, противоположных по своему образному значению и, что сейчас важно для нас, по жанрово-генетическому происхождению. Одна из них (она появляется первой) может быть отнесена к кругу характерных рахманиновских «колокольных» тем. Другая не менее специфичная для С.В. Рахманинова тема близка мелодиям, истоки которых восходят к пласту древнерусских культовых напевов. Еще раз о генезисе: инструментальный (колокола) — в первом случае и вокальный (культовое пение) — во втором. Использование же этих тем в кантате словно противоречит их природе: «хоровая» тема развивается исключительно в оркестре, «инструментальная» становится основой хоровых партий. В результате оркестр приобретает по-рахманиновски насыщенное, сгущенное звучание; хор же наделяется новыми дополнительными функциями, приближаясь по своему значению к инструментальным средствам выразительности: функция повествования обогащается внутренним эмоционально-колористическим подтекстом. В ряде случаев хор прямо используется как еще одна группа оркестра. Не последнюю роль играют и звукоизобразительные эффекты, непосредственно связанные со словом. Последнее более всего проявлено в поэтическом рефрене произведения: «Идёт-гудёт зелёный шум!», где путем внедрения колокольной интонации подчеркнута «гудящая, звенящая, шелестящая» фонема. В полной мере этот прием аллитерации использован в куль-

минации кантаты (третий раздел, динамизированная реприза общей формы).

Здесь необходима оговорка: кантата имеет три кульминации, и в каждой из них, словно в увеличительном стекле, наиболее выпукло продемонстрированы приемы внедрения поэтики названных жанров. Первая кульминация завершает средний (оперный) раздел; вторая помещается в репризе и связана с приемами симфонизации кантаты; наконец, в коде, суммирующей жанровое развитие всего произведения, звучит последняя, «кантатная» кульминация. Обзор этих фрагментов позволяет сделать выводы о характере жанровых взаимоотношений в кантате в целом.

Как уже было отмечено, в среднем разделе кантаты происходит резкий перелом ее жанрового облика. Самым ярким, наглядным средством жанрового переключения становится введение монолога героя драмы (баритон) — типично оперного как по своему содержанию, так и по музыкальному оформлению. Оркестр по сравнению с предыдущим эпизодом уходит на второй план, уступая «сцену» солисту и сохраняя за собой поначалу лишь аккомпанирующую функцию. Постепенно, с нагнетанием негативных эмоций, его роль становится все более существенной. «Зимние» настроения находят свое выражение во множестве мотивов, подпевок, кратких тематических образований. Отметим и звукоизобразительный момент, введенный в ткань кантаты. Этому способствует не только звукопись оркестровых средств, но и специфическое использование хоровых голосов, поющих без текста. Однако роль хора не сводится к изобразительности. Хор имеет и важное драматургическое значение, воплощая злое, внеличное начало. Это фатальное значение «зимней песни-вьюги» выступает на первый план в момент кульминации, когда стонущие, завывающие интонации хора создают новый, самостоятельный образ зла. Введя в хор текст от первого лица («Убей, убей изменницу!»), композитор персонифицирует жестокие, мстительные силы, придает внутренним размышлениям, настроениям героя значение реальной грозной внешней силы.

Полифункциональное использование оркестрово-хоровых партий, введение тем-персонажей обогащает драматургическую сторону раздела, превращая его в развитую (при единственном реальном действующем лице!) оперную сцену. Вместе с тем отмеченные особенности изложения способствуют сохранению общей жанровой кантатно-симфонической основы, что проявлено и в характере тематизма, и в способах его развития. В этом отношении существенна такая деталь: тема английского рожка, открывающая раздел и позже использованная как основа кульми-

нации, представляет собой трансформированный вариант двух основных мотивов крайних частей. Центральный, «оперный» эпизод становится одним из этапов общего симфонического развития. Используя *метод производного контраста*, композитор не просто достигает *тематического* единства произведения, но и подчеркивает его *образную* целостность.

Во второй кульминации закономерно сконцентрировались основные жанровые особенности крайних, собственно кантатных, частей сочинения. Главная из них — заметное тяготение к симфоническому, инструментальному жанру. Своей высшей точки достигает во второй кульминации развитие «инструментального» лейтмотива, в то время как «хоровой» лейтмотив не звучит вовсе; в роли оркестровой группы используется хор (многократно повторенный текст давно потерял информативное значение). О «снятии» вокально-хоровой специфики свидетельствует косвенным образом и внедрение, впервые в кантате, танцевально-плясового начала. Характерная тяжеловесная подвижность грузной аккордовой фактуры — примета многих сочинений С.В. Рахманинова, и более всего она связывается с его фортепианным творчеством. Не будет преувеличением утверждение о том, что перед нами предстает почти прямая цитата знаменитых «колокольных» прелюдий. Вот почему в кульминации, являющей собой апофеоз инструментализма в кантате, оркестр вместе с хором воспринимается как единый, монолитный, грандиозный инструмент с мощной силой звучания и выразительности. Так развитие линии симфонического жанра не только достигает своей вершины, но и приходит к своему логическому завершению.

Очевидная весомость признаков симфонического жанра позволяет в данном случае говорить о процессе жанровой модуляции, однако прочная кантатная основа восстанавливается в последнем разделе произведения — коде.

Кода довольно обширна. В ней находят свое завершение все жанровые линии кантаты — симфоническая, оперная, собственно кантатная. Общая для всего произведения тенденция к взаимопроникновению этих жанров проявляется здесь с особой силой. В полной мере проявилось кантатное основание, закрепленное в *гимнической* окраске литературного первоисточника. Простота и возвышенность заключительного умиротворяющего вывода рождает ощущение песни — гимна, воспевающего светлое, доброе начало в природе и в человеке:

*«Люби, куда любится, терпи, куда терпится,
Прощай, пока прощается, и Бог тебе судья...»*

Существенно изменилась роль солирующего баритона: перед нами предстает не герой оперной сцены, не действующее лицо драмы, а солист — запевала, корифей хора, чей голос выделен из общей массы таких же голосов. Быстро и ощутимо совершаются жанровые модуляции: от симфонического к оперному, от оперного к кантатному. Этот своеобразный эффект «жанрового мерцания» становится одним из выразительных средств кантаты, органично дополняя общую структуру ее поэтики.

Синтетический характер жанрового облика — одна из фундаментальных черт стилистики С.В. Рахманинова, и кантата «Весна» не является исключением. Особенно интересным наряду со вполне очевидными признаками кантаты и оперы представляется проявление закономерностей симфонического жанра. Приемы, использованные в кантате «Весна», найдут свое применение в произведениях других жанров. Так, инструментальная трактовка голосов хора характеризует практически все сочинения, где применен этот «инструмент», — от «Шести хоров» ор. 15 до «Трех русских песен». О применении этого приема в опере «Франческа да Римини» автору настоящей статьи уже приходилось упоминать¹.

Специфические черты рахманиновского симфонизма в кантате «Весна» связаны не только с формой, но и с особенностями содержания. Подобно симфоническим произведениям, кантата являет собой органичный синтез лирико-драматического и эпического элементов. Тесно связано с этим и взаимопроникновение психологической и картинно-изобразительной линии. Не случайно Б.В. Асафьев отмечает родство рахманиновской лирики с сочинениями А. Чехова, И. Бунина — писателей, глубоко прочувствовавших и раскрывших психологический подтекст русского пейзажа: «Кто умел чутко слышать музыку русской природы у только что перечисленных писателей как новое постижение лирики слов, тот замечал в мелодическом рисунке рахманиновских романсов, прелюд и музыкальных моментов их образный, нежно и зыбко колышавшийся подтекст настроений, угаданных современными мастерами русского языка, умевшими созерцать родную природу не только зрением, но и слухом»².

Источники

1. Асафьев Б.В. Избранные труды: В 4 т. М., 1952–1955. Т. 2.
2. Кандинский А.И. О симфонизме Рахманинова. Очерк 1 // Советская музыка. 1973. № 4. С. 83–93.

¹ Теория и история искусства. 2012. Вып. 1. М., 2012. С. 73–78.

² Асафьев Б.В. Избранные труды: В 4 т. М., 1952–1955. Т. 2. С. 295.

ПРОБЛЕМА СОВРЕМЕННОЙ ОПЕРНОЙ РЕЖИССУРЫ В СЕМИОТИЧЕСКОМ АСПЕКТЕ

Постановочные эксперименты, осуществляемые современными оперными режиссерами, лежат в русле закономерного процесса преодоления неустрашимых условностей, органически присущих оперному жанру.

Ключевые слова: семиотика, знак, знаковый ансамбль, жанр, опера, музыкально-драматический спектакль, художественное время.

Creative experiments of modern Opera Directors are a normal process of overcoming the limitations of perception, which are inherent in the genre of Opera.

Key words: semiotics, sign, sign ensemble, genres, opera, drama, artistic time.

Современный оперный театр переживает этап глубоких перемен, которые выражаются в новых, непривычных для зрителей, критиков и оперных певцов подходах режиссеров к воплощению на сцене оперного действия. Порой эта непривычность выражается в резких формах, порождающих неприятие и протесты со стороны любителей и знатоков оперного жанра¹.

Режиссеры оперного театра находят для оперы «новые формы жизни. Правда, само качество этой жизни у одной части публики вызывает восторг, у другой — тревогу»². Причина столь неоднозначного восприятия новаторских оперных постановок состоит в трансформации оперного жанра, в результате чего возник, по сути, новый жанровый феномен — «спектакль-акция», балансирующий на границе между искусством и «пиаром»³.

Данная позиция имеет право на существование, но не представляется бесспорной. Действительно ли опера как жанр уходит

¹ В качестве примеров такого неприятия можно привести уход большей части зрительного зала с прошедшей в мае 2012 г. премьеры «Бориса Годунова» в Мариинском театре Санкт-Петербурга (постановка Грэма Вика); отказ Г.П. Вишневецкой праздновать свой юбилей в Большом театре из-за несогласия с режиссерской трактовкой «Евгения Онегина» (постановка Юрия Чернякова); разрыв Ольгой Бородиной в 2003 г. контракта с лондонским Королевским театром в Ковент Гардене из-за неприятия певицей авангардистской трактовки «Аиды» (постановка Роберта Уилсона) и другое (см.: *Элькин С. Марина Ребека: «Режиссеры губят оперу»* // OperaNews.ru. Все об опере. 2013. Декабрь).

² *Бояринцева А.А.* Оперные постановки XXI века: игры на спорной территории // OperaNews.ru. 2012. Декабрь.

³ Там же.

в небытие и вместо нее возникает некое новое образование принципиально иной жанровой природы или же все-таки правильное говорить об отдельных неудачных новаторских экспериментах в рамках оперной режиссуры как издержках в целом позитивного процесса обновления классического жанра?

Чтобы ответить на этот вопрос, необходимо выяснить, что представляет собой оперный спектакль по своей сути, в онтологическом, экзистенциальном и феноменологическом аспектах, и какое положение в его структуре занимают элементы, относящиеся к сценической постановке. Это позволит определить смысл работы оперного режиссера и, возможно, даст критерий для оценки анализируемых явлений.

В семиотическом аспекте оперный спектакль — это произведение сложной жанровой природы, представляющее собой комплексную знаковую конструкцию, использующую элементы разнородных знаковых систем, иначе говоря, знаковый ансамбль¹. Благодаря жанровым скрепам это соединение является достаточно прочным, образуя устойчивый и гармоничный ансамбль знаковых систем, включающий в себя в качестве основных систем музыкальные и языковые знаки, а также танцевальные, изобразительные и костюмные знаки. При этом танец, изображение и костюм, не являющиеся обязательными, используются здесь в широком смысле: сферой обозначаемого для танцевальных знаков является поведение людей в его внешне-физическом проявлении; для знаков изображения — непосредственно окружающий человека предметный мир.

Музыкальный знак, имея своим природным материалом звук, бытует и проявляет себя в качестве интонации. В противном случае он не может восприниматься человеком как музыкальный знак, не проявит своих коммуникативных свойств. Как показал Б.В. Асафьев, музыкальная коммуникация протекает в виде процесса интонирования, таким образом, музыка есть не что иное, как «искусство интонирования смысла»². Если в метроритмических структурах музыка создает «образы упорядоченного времени»³, что позволяет воспроизвести картину мира в его временном аспекте⁴, то в плане восприятия живого исполнения, будь то инструментальное или голосовое, благодаря психофизи-

¹ Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология. М., 2011. С. 39.

² Асафьев Б.В. (Игорь Глебов). Музыкальная форма как процесс. 2-е изд. М., 1971. С. 344.

³ Лободанов А.П. Указ. соч. С. 252.

⁴ Там же. С. 248.

ческой координации «слушатель испытывает психофизические переживания, связанные с тем, как музыкант образует звукоизвлечение»¹. Это позволяет использовать свойства музыки для передачи не только движения в природном мире (так называемая «музыка сфер»), но также движений и состояний человеческой души.

Отсюда становится понятным, в чем состоит то «тонкое»², непередаваемое (не выразимое посредством знаков какой-либо иной семиотической системы, в том числе не передаваемое вербальными средствами) содержание, которое реализуется в музыке, дополняя генерализующие, категоризирующие функции языка при совместном использовании музыки и языка в синтетическом жанре оперы.

Это соотношение сущностных семиотических характеристик музыки и слова дает ключ к пониманию сути оперной драматургии и режиссуры. Оперная драматургия, воплощаемая в партитуре, и оперная режиссура, воплощаемая в постановке оперы, — это два перехода с онтологического (сущностного) уровня бытия оперы как словесно-музыкального произведения на экзистенциальный (бытийствующий), а затем феноменологический (явленный зрителю) уровень реального бытования оперы как музыкальной драмы и как музыкального спектакля.

В контексте оперной драматургии вышеописанные свойства музыки учитываются уже при составлении либретто. М.Я. Друскин приводит слова из письма В.А. Моцарта, который «требовал, чтобы в опере был “хорошо разработан план, слова же написаны лишь для музыки”»³. Имеется в виду способность оперной музыки не столько изображать практическое человеческое действие (это прерогатива танца как знаковой системы), сколько ее способность «к широкому развитию и утверждению выводов, результатов действия»⁴. Это свойство музыки делает возможным ее использование для углубления в психическое состояние героя, для рельефного показа противоречий, составляющих основу конфликта между героями или внутреннего душевного конфликта, либо, напротив, для психологически достоверного выражения гармонии счастья, идиллической любви, единения человека с природой.

Вот почему уже в процессе трансформации литературного источника в оперное либретто «...композитор сосредоточивает

¹ Там же. С. 254.

² Там же. С. 200.

³ Друскин М.Я. Вопросы музыкальной драматургии оперы. М., 1952. С. 40.

⁴ Там же.

внимание на главном, центральном, отбрасывая побочное, и одновременно подвергает его более детальному рассмотрению, как бы сквозь увеличительное стекло»¹. Это необходимо для переключения действия с внешнего коммуникативного плана, передаваемого в опере, как правило, речитативом, на внутренний, автокоммуникативный план, раскрывающий ключевые психологические состояния и взаимоотношения героев во всей их глубине и полноте.

В оперной драматургии соответствующее состояние передается посредством таких частей партитуры, как ария или ариозо. Что же касается взаимоотношений между героями, то их внутреннее психологическое содержание передается посредством дуэта или ансамбля с большим числом участников. При этом важно подчеркнуть, что ансамблевое пение и как его частный случай — дуэт не используются в оперной драматургии в качестве конструктивных элементов фабулы, обеспечивающих движение сюжета, каковыми, по Аристотелю, являются перипетия и узнавание².

Перипетия — это «перемена событий к противоположному»; узнавание «обозначает переход от незнания к знанию», который ведет «или к дружбе, или ко вражде лиц, назначенных к счастью или несчастью»³. Наряду с этими двумя элементами фабулы Аристотель упоминает «страдание» как «действие, причиняющее гибель или боль»⁴. В отличие от перипетии и узнавания страдание в драме используется не для движения сюжета, а для того чтобы заставить зрителя сочувствовать герою, испытывать страх за него, сострадать ему, воспринимать его состояние как свое собственное и через это достичь «очищения подобных аффектов», т.е. катарсиса. Если перипетии и узнавания приводят в движение действие драмы, то страдание, напротив, его останавливает.

Являясь музыкальной драмой, опера подчиняется открытым Аристотелем общим законам драмы, но реализует их в своем специфическом материале. Перипетии и узнавания, как правило, реализуются в речитативе, третий же элемент драмы, служащий источником катарсиса, в оперной драматургии воплощается в ариях (ариозо) и ансамблях (дуэтах).

¹ Там же. С. 39.

² *Аристотель*. Об искусстве поэзии (Поэтика) / Пер. В.Г. Апеллерота под ред. Ф.А. Петровского. М., 1957. С. 73—74.

³ Там же.

⁴ Там же. С. 75.

Заметим, что именно эти элементы оперы являются квинт-эссенцией специфически музыкальной выразительности, когда в полной мере используются семиотические возможности интонации как коммуникативной сущности музыкальных знаков. И не случайно слушатель оперы от этих эпизодов ждет прежде всего кантилены, мелодической выразительности. Н.А. Римский-Корсаков был убежден, что «в требованиях мелодичности, певучести и ширины певцы и большая часть публики правы»¹. Б.В. Асафьев называл мелодию «душой музыки». Хотя история оперы знает примеры выстраивания музыкальной драмы средствами почти одного лишь речитатива (пример — «Русалка» А.С. Даргомыжского), все-таки эти примеры не показательны и во многом носят характер творческих экспериментов.

С точки зрения развертывания драматического действия во времени арии и ансамбли суть остановки, моменты «выключения». Пользуясь кинематографической терминологией, можно сказать, что по отношению к драматическому действию они выступают как стоп-кадры. Однако именно в этих «стоп-кадрах» и заключается квинтэссенция оперы как музыкальной драмы.

В целом рассматривая оперу во временном аспекте, можно говорить о времени в разных смыслах: во-первых, это время объектное, то есть то историческое, календарное или хронологическое время, которое отображается в произведении искусства. Во-вторых, это время (длительность) самого произведения и определенных его частей. И здесь соотношения между объектным временем и временем произведения могут использоваться автором как важнейший прием выразительности, когда события или состояния, которые в реальном времени протекают быстро или вообще не занимают времени, в оперном времени обретают продолжительность и наоборот².

Поскольку музыкальные «страдания» (ария, дуэт, ансамбль) занимают значительную часть оперного времени, композитор вынужден «экономить», сберегать время оперы за счет обстоятельности, подробности и достоверности драматического описания событий. Даже если либретто составляется на основе театральной пьесы, автор либретто сокращает текст драмы в части элементов, обеспечивающих движение фабулы и достоверность сюжета, для того чтобы выиграть дополнительное время для собственно музыкального развития, а зачастую и дописывает недостающий текст арий, дуэтов и ансамблей, так как «потребность

¹ *Римский-Корсаков Н.А.* Письмо к Мекк от 12 октября 1879 // ***

² *Лободанов А.П.* Указ. соч. С. 248—252.

в этом вызывается присущими музыке законами развития на основе структурной периодичности, частным выражением которой являются принципы повтора, вариации, репризы и т.д.»¹.

Итак, главная, ключевая задача композитора как музыкального драматурга состоит в том, чтобы специфическими средствами музыкального смыслообразования раскрыть психологические состояния героев и их отношения в узловых моментах драмы. Для решения этой задачи композитор использует специфические закономерности и механизмы музыкальной выразительности, основанные на объективных свойствах музыки: в указанных узловых моментах действие музыкальной драмы останавливается, включается мелодическое пение, выражающее акт коммуникации (дуэт, ансамбль) или автокоммуникации (ария). При этом полное раскрытие всех выразительных возможностей музыкальной интонации требует дополнительного времени, ведь даже «фраза, сказанная по временной длительности своей, более кратка, чем фраза спетая. И даже слова, “говором” произнесенные, обычно “досказываются” оркестром. Таким образом, текст в своем сценическом звучании расширяется»².

Как видим, проблема сценического времени в опере решается иначе, чем в драме: благодаря, с одной стороны, значительному сокращению текста драмы, с другой стороны, благодаря включению продолжительных по времени музыкальных номеров — арий, дуэтов и ансамблей — возникает эффект темпорального «укрупнения» одних моментов драматургического развития за счет темпорального «сжатия» других.

Следствием этих трансформаций литературного источника оперы является высокий уровень условности оперного жанра. Эта условность является проявлением экзистенциальных качеств жанра, связанных с воплощением драматического замысла средствами музыкальной драмы.

В этой условности и заложено то органическое, неустранимое противоречие, которое порождает оперную режиссуру как актуальную художественную задачу. На экзистенциальном уровне эта условность состоит в неустранимой взаимной неконгруэнтности структур объектного времени и времени оперы: вневременным (атемпоральным) явлениям объектного мира в мире оперы соответствуют явления темпоральные — процессы, имеющие длительность. На уровне же феноменологическом эта темпоральная

¹ Друскин М.Я. Указ. соч. С. 38.

² Там же. С. 38.

неконгрунтность порождает хорошо известное явление, называемое «концертом в костюмах».

Еще одна условность связана с вокальным исполнительством. Для оперы характерно социальное разделение функций, с одной стороны, профессионалов — создателей художественного произведения, к числу которых относятся и певцы-исполнители, с другой стороны, воспринимающих это произведение слушателей. При этом высокий уровень профессионализма, задаваемый уровнем вокальной сложности оперной партитуры, достигается профессиональным ростом исполнителя, мастерство которого накапливается с годами. Диапазон и тембр голоса, предполагаемые партией определенного героя, накладывают дополнительные ограничения на выбор исполнителя. Отсюда — почти неизбежное или, по крайней мере, чрезвычайно трудно устранимое несоответствие возраста, комплекции, других антропологических данных оперных певцов образам героев оперы. И это не говоря уже о том, что уровень певческого таланта и мастерства оперного исполнителя не обязательно соответствует уровню его актерских дарований. Таким образом возникает еще одна, антропологическая, неконгруэнтность оперы, отображаемой в ней реальности.

Эти две органически присущие оперному жанру неконгруэнтности (темпоральная и антропологическая), предопределенные сущностными характеристиками используемого оперой ансамбля знаковых систем, и предопределяют те условности оперного жанра, которые превращают ее в «концерт в костюмах».

Для преодоления этих условностей есть три пути, три способа. Первый способ, реализуемый на уровне восприятия произведения, состоит в ограничении каналов восприятия, что позволяет игнорировать темпоральную и антропологическую неконгруэнтность жанра, попросту исключить ее из сферы восприятия. Используя этот способ, слушатель должен закрыть глаза, а также отключить критическое мышление и воспринимать оперу только при помощи слуха, как «чистую» музыку. Но при таком подходе полностью уничтожается вся сценическая составляющая оперы, она перестает быть музыкальной драмой, превращаясь в обычный концерт в прямом смысле, даже без костюмов, и разрушаясь как жанр.

Второй способ преодоления оперных условностей является более трудным для слушателя, но более «щадящим» для оперного жанра, ограждающим его самобытность. Он требует от слушателя оперы обладания определенной специальной компетентностью, которая выражается в способности преодолевать барьеры вос-

приятия, порождаемые вышеуказанными условностями жанра. По этому пути фактически и шло историческое формирование и развитие оперной культуры, предполагающей существование специфической социальной среды и специфических форм бытования искусства, включая феномен оперного театра как особую форму организации физического, духовного, экономического и социального пространства. В этом многомерном пространстве и являет себя классическая опера.

Необходимые социально-экономические условия существования этого многомерного пространства как специфической культурной констелляции существовали и сохранялись в Западной Европе вплоть до середины XIX в., после чего началось ее постепенное размывание. Демократическая публика, которая пришла в оперный театр во второй половине XIX в., не обладала в достаточной мере специальной компетентностью, необходимой для преодоления условностей оперного жара. Изменился и социальный состав этой публики. Если изначально опера была аристократическим жанром, то после победы буржуазных революций в Западной Европе, с развитием и ростом буржуазной прослойки в городах опера переселилась из аристократического салона в театр, который затем становился все более и более демократичным: усиливалась его экономическая зависимость от продажи билетов, а соответственно — от вкусов и эстетических запросов широкой публики.

Вот почему начиная с конца XIX в. отношение к опере как «концерту в костюмах» принципиально изменилось. Если до этого с момента возникновения оперы как жанра (1600) оперные условности воспринимались публикой как естественные и неустранимые ее атрибуты (каковыми они, собственно, и являются, учитывая экзистенциальную неустранимость вышеописанных неконгруэнтностей — темпоральной и антропологической), то с указанного момента отношение публики к «концерту в костюмах» стало нетерпимым, начались активные поиски преодоления этих условностей третьим из возможных способов, связанным уже не с усилиями подготовленных слушателей, а с усилиями режиссера-постановщика.

Собственно, в этот момент и возникает феномен оперного спектакля как результата специальных усилий профессионально подготовленного специалиста-режиссера, направленных на преодоление условностей оперного жанра — в первую очередь темпоральной и антропологической жанровой неконгруэнтности оперы. Как отмечают многие исследователи оперы, именно на рубеже XIX–XX вв. оперная режиссура впервые заявляет о себе

как о самостоятельной сфере общественно востребованной художественной деятельности. Первая четверть XX в. — время самых активных творческих экспериментов в этой сфере.

Новая волна жанрового обновления, ознаменовавшегося повышенным интересом к оперной режиссуре, возникла уже на рубеже XX—XXI вв., что связано с очередным радикальным изменением социального состава аудитории оперного театра, происходящим в общем русле эпохи постмодернизма. В условиях постмодернизма прекращается последовательное разделение культурного и социального. Это связано с частичным исчезновением границ между культурой популярной и культурой высокой, с сопутствующим ростом массовой аудитории последней¹. Отмечается также «устойчивая тенденция к сближению прикладных и “чистых” жанров в искусстве (живописи и дизайна, литературы и публицистики)»². В неприкладных искусствах при создании художественного образа стали использоваться средства, которые раньше не относились к искусству, не входили в сферу художественного творчества.

Все это в полной мере проявляется в современной оперной режиссуре, которая решает задачу преодоления жанровой условности на пути всемерной актуализации визуально-сценических элементов. При этом две основные неконгруэнтности, определяющие условность оперного жанра, служат стимулами творческой мысли и фантазии оперного режиссера. Временная неконгруэнтность побуждает его нагружать «праздные» с точки зрения внешнего действия промежутки оперного времени — арии, ансамбли — отсутствующими в либретто сценическими действиями, заставляя героев оперы совершать эти действия во время пения³. Стремление к преодолению антропологической неконгруэнтности заставляет оперного режиссера порой изменять трактовку образов и характеров героев, не останавливаясь даже перед изменением сюжета⁴.

¹ См.: Лэш С. Постмодернизм как культурная парадигма // Контексты современности. Актуальные проблемы обществ культуры в современной социальной науке / Сост. и общ. ред. С. Ерофеев. Вып. 1. Казань, 1995.

² Сокольская А.А. Оперный текст как феномен интерпретации: Дисс. ... канд. искусствоведения. Казань, 2004. С. 13.

³ Так, например, во втором акте «Травиаты» в постановке Дмитрия Чернякова (Ла Скала, премьера 7 декабря 2013) Альфред раскатывает тесто для пиццы и рубит сельдерей.

⁴ Так, в том же спектакле режиссер освободил зрителя от необходимости поверить в то, что Виолетта, партию которой исполняет дородная Диана Дамрау, в финальной сцене умирает от чахотки. Консервативные завсегдатаи театра Ла Скала не приняли предложенного режиссером способа преодоления антропологической неконгруэнтности оперного жанра.

Ограниченный объем статьи позволил лишь тезисно наметить теоретические положения, предполагающие обстоятельное и глубокое раскрытие на конкретном материале оперных спектаклей, что составит задачу следующих публикаций. Краткий вывод из проведенного анализа состоит в том, что постановочные эксперименты, осуществляемые современными оперными режиссерами, лежат в русле закономерного процесса преодоления неустранимых условностей, органически присущих оперному жанру. Эти условности, среди которых наиболее специфичными для оперы являются временная и антропологическая неконгруэнтность, в социально-экономических и культурных условиях современного бытования оперы не могут быть преодолены в сфере восприятия по причине характерных для постмодернизма процессов размывания социальных характеристик оперной аудитории. Поэтому закономерной и актуальной тенденцией развития оперы как жанра в настоящее время является активное творческое экспериментирование в области режиссерско-постановочных решений. То что эти творческие эксперименты не всегда являются удачными в эстетическом плане и не всегда получают одобрение со стороны аудитории, ни в коей мере не означает разрушения оперного жанра или трансформаций, затрагивающих его сущностные характеристики. Те трансформации, которые претерпевает в настоящее время жанр оперы, лежат не в онтологической и даже не в экзистенциальной плоскостях, а в плоскости феноменологической. Они затрагивают оперный спектакль как явление, предопределенное конкретно-социальными условиями сегодняшнего бытования оперы как комплексного жанра музыкального искусства.

ВЛИЯНИЕ СОВРЕМЕННОГО ИСКУССТВА НА РАЗВИТИЕ ДЕТСКИХ МУЗЫКАЛЬНЫХ СПОСОБНОСТЕЙ

В данной работе отражены результаты анализа проблемы развития способностей у детей, а также создания особых условий, способствующих развитию творческих способностей и воспитанию таланта. В качестве условия развития способностей рассматривается современная культура и такие формы ее выражения, как современное искусство (музыка, кинематограф) и техника. Автором также предложены возможные пути решения проблемы.

Ключевые слова: музыка, современное искусство, детские музыкальные способности, условия развития способностей.

The article gives the detailed analysis of development of children's abilities and special factors, which could help to develop the art abilities and talents. The modern culture is described as a factor of the development of children's abilities. Attention is drawn to the modern art and its' forms, such as music, cinematograph, and technique. The author also formulates the opinion about the solving of this problem.

Key words: music, modern art, children's musical abilities, development conditions of abilities.

Проблема развития и анализа детских музыкальных способностей имеет многолетнюю историю. Исследование и рассмотрение данного вопроса осложнено разнообразием и множеством трактовок самого понятия «способности». Так, В.Д. Шадриков определяет способности как проявляющиеся в деятельности индивидуальные функциональные системы, в рамках которых реализуются отдельные психические функции¹. Подтверждая мысль Б. М. Теплова о том, что способности могут проявляться и развиваться исключительно в процессе какой-либо деятельности, В.Д. Шадриков развивает данную мысль, говоря о том, что «источником развития способностей выступает противоречие между наличным уровнем развития способностей и требованиями деятельности»². Некоторые исследователи рассматривают способности именно как совокупность свойств, способствующих осуществлению какой-либо деятельности. В.Н. Мясищев и А.Г. Ковалев

¹ См.: Шадриков В.Д. Способности человека // Основные современные концепции творчества и одаренности. М., 1997. С. 27.

² Там же. С. 31.

(1960) углубляют и расширяют понятие способностей, включая в него помимо ансамбля свойств, необходимых для успешной деятельности, еще и систему личностных отношений, эмоциональные и волевые особенности человека¹. Е.П. Ильин, резюмируя выводы и определения понятия «способности» в своей работе «Психология творчества, креативности, одаренности», выводит следующее определение: «Соответственно под способностями понимают яркое проявление свойства какой-либо психофизиологической функции, т. е. дают качественную характеристику ее проявления»². На наш взгляд, в качестве дополнения ко мнению психологов можно рассмотреть этимологию термина «способность». В словаре С.И. Ожегова понятие «способность» рассматривается как с точки зрения одаренности и таланта, так и с позиции «умения» и «возможности» (умение и возможность производить какие-либо действия)³. Следовательно, быть способным означает обладать умением или иметь возможность для совершения какого-либо действия. Под «способом» же понимается «действие или система действий, применяемые при исполнении какой-нибудь работы, при осуществлении чего-нибудь»⁴. Таким образом, конкретизируя понятие «способный» можно определить его так: человек, обладающий системой действий, применяемых при исполнении какой-нибудь работы, при осуществлении чего-нибудь: «Строго говоря, нет людей без какой-либо способности, но есть люди со слабовыраженными способностями. Эти люди при их качественной (сравнительной!) оценке называются неспособными, то есть не обладающими возможностями добиться в чем-то высокого результата»⁵. Следовательно, допустима мысль, что способности можно развить при создании определенных условий. Эта же мысль подтверждена исследованиями зарубежных психологов, а именно М.Дж. Хоува: «При соответствующих обстоятельствах почти каждый способен... приобрести исключительные умения»⁶.

Мы вплотную приблизились к рассмотрению условий, благоприятствующих развитию способностей.

¹ См.: *Мясищев В.Н.* О связи склонностей и способностей // *Склонности и способности*. Л., 1962. С. 3–14.

² *Ильин Е.П.* Психология творчества, креативности, одаренности. СПб., 2009. С. 127.

³ *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1970.

⁴ Там же.

⁵ *Ильин Е.П.* Психология творчества, креативности, одаренности. С. 127.

⁶ *Howe M.J.A.* The origins of Exceptional Abilities. Oxford, 1990. P. 62.

Условия развития способностей. Проблема условий, которые благоприятствуют развитию способностей, очень редко рассматривалась как основная. Как правило, рассмотрение данного вопроса шло «в тени» исследований, посвященных изучению понятий «способности», «одаренность», «талант». Однако влияние среды никогда не отрицалось исследователями, а в педагогических работах даже подчеркивалось как необходимое, откуда и родились программы для работы с одаренными детьми, направленные на реформирование и усовершенствование системы образования в соответствии с потребностями. Таким образом, можно утверждать, что развитие способностей всегда детерминировано факторами среды.

В рамках динамической теории одаренности, разработанной Л.С. Выготским¹, выдвигаются три принципа «стихий одаренности», среди которых в качестве первого указан «принцип социальной обусловленности», т.е. таких условий социального окружения ребенка, которые способствуют раскрытию одаренности (следовательно, развитию способностей)². В рамках Мюнхенской модели одаренности факторами среды являются: микроклимат в семье, микроклимат в классе, критические события в жизни. Стоит повториться, что развитие способностей всегда детерминировано и данная детерминация может быть обусловлена как внешними, так и внутренними факторами. Внутренним фактором является мотивационная сфера личности человека. Однако здесь стоит оговориться: когда речь идет о детях — индивидах, у которых личностное развитие находится в стадии формирования, сложно утверждать, что внутренние личностные мотивы «переселят и перевесят» противодействие внешних негативных факторов. А внешними факторами, на наш взгляд, является не только социальное окружение, которое, безусловно, накладывает определенный отпечаток на ребенка, а та культура, в рамках которой ребенок растет и развивается. Таким образом, дополняя систему троичной детерминации способностей В.Д. Шадрикова (первичная — детерминация средой развития, вторичная — детерминация требованиями деятельности, третичная — детерминация духовными ценностями), мы бы осмелились выделить четвертичную детерминанту — детерминация современной ребенку культурой.

¹ См.: *Выготский Л.С.* Психология искусства. 3-е изд. М., 1986.

² *Бабаева Ю.Д.* Динамическая теория одаренности // Основные современные концепции творчества и одаренности. М., 1997. С. 276.

И действительно, нашему мнению найдется ряд подтверждений. Так, Г. Нейгауз отмечал, что, несмотря на то что гениев и таланты создать нельзя, но можно создавать культуру, и чем она шире и демократичнее, тем легче произрастают таланты и гении¹. Стоит лишь обернуться к прошлым векам и отметить для себя (не без грусти!), что в те времена, когда светское общество не мыслилось без музыкальных салонов, когда при дворе обязательно был театр, когда образование детей из высшего общества не мыслилось без пения и игры на музыкальных инструментах (наряду, а не взамен иностранным языкам), когда вся атмосфера жизни людей — от простолюдина до короля — была пропитана духом музыки, витавшей повсюду, тогда и рождались, и воспитывались, и взращивали свой талант в Европе И.С. Бах, В.А. Моцарт, Л.В. Бетховен, Й. Гайдн, И. Штраус, Р. Вагнер, Ф. Лист, в России — М.И. Глинка, М.П. Мусоргский, А.П. Бородин, Н.А. Римский-Корсаков, С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович — этот список можно продолжать до бесконечности. Однако такое ощущение лишь мнимое. Этот список обрывается, причем достаточно резко. Произошло это относительно недавно — в конце XX столетия. До этого ни революция, ни войны — ничего не сломило дух музыкантов и творцов, а, скорее, наоборот, питало их и рождало новые мысли, образы, идеи...

Избегая излишней лирики и эмоциональности, не свойственной научным статьям, перейдем к характеристике современного искусства как порождения современной российской культуры и условия развития способностей.

Современное искусство как одно из условий развития способностей. Прежде всего следует указать основную черту современной культуры, а именно — ее массовость. Условия рыночной экономики и ускоренный темп развития цивилизации направили культуру на путь популяризации и расширили зону влияния. Современная культура из совокупности производственных, общественных и духовных достижений превращается в орудие манипулирования массами. Таким образом, в качестве субъекта культуры человек рассматривается уже не как личность, не как «единственный и неповторимый», а как «один из». Искусство же теряет свою элитарность и избранность и переориентируется с каждого на всех, не выделяя человека, не акцентируя внимания на его особенностях, а приводя общество к «общему знаменателю». Отсюда и трансформация жанров, появление «попсы», под

¹ См.: Нейгауз Г.Г. Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М., 1983.

которой подразумевается не популярная литература, музыка, кино и т.д., а низкокачественный, обще- и легкодоступный, массовый, однообразный продукт.

При характеристике состояния современного искусства возникает необходимость обращения к такому термину, как «антиинтеллектуализм»: «Массовая культура, как правило, замещает эстетическое наслаждение примитивным удовольствием, освобождает потребителя от глубоких эмоциональных переживаний и интеллектуального напряжения. Она дает не познание, а иллюзию познания..., а то и действует как наркоз. Эти черты делают «массовую культуру» удобным средством изоляции публики от жгучих вопросов современности и реальных жизненных конфликтов, способствуют насаждению апатии, поощрению духовной лени и интеллектуальной атрофии, деградации эстетического вкуса»¹. Само понятие «антиинтеллектуализм» было введено относительно недавно — срок его появления можно отнести к концу XX — началу XXI в. Примечательно, что страной, которая первоначально заразилась этим влиянием, были США. Именно там психологи в первую очередь начали бить тревогу относительно того, что гнет антиинтеллектуальных настроений накладывает отпечаток на подрастающее поколение американцев. К. Тэкэкс в своем труде, посвященном одаренным детям, уже во введении говорит о том, что центральным пунктом развития одаренного ребенка является взаимоотношение ребенка с обществом, а точнее — отношение общества к одаренному ребенку. И здесь наиболее пугающим становится фетишизация «обыкновенного», «среднего» человека, недоверие к «умникам». Все это, по мнению К. Тэкэкса, пронизывает американское общество. Отсюда и стремление родителей видеть своего ребенка таким, как все, «нормальным», ничем не отличающимся от коллектива сверстников и не выбивающимся из общей массы².

Особенность влияния современного искусства заключается в том, что оно ориентирует детей на то, что быть как все — хорошо. Причем быть «как все» не в том обществе, где все стремятся к достижению наивысших результатов, к реализации своих способностей, к раскрытию себя, а в обществе «троечников», где делать хорошо становится зазорно.

Как уже говорилось выше, «антиинтеллектуализм» затронул в первую очередь США, однако его влияние сейчас по целому ряду причин ощутимо и в России.

¹ Райнов Б. Массовая культура. София, 1974. С. 3.

² См.: Тэкэкс К. Одаренные дети / Пер. с англ. В.М. Слущкого. М., 1991.

Российское общество претерпевает стадию всеобщей «американизации», пронизывающей все сферы общественной жизни: от появления в русском языке американских слов-варваризмов до засилья разговорной лексики детей такими словами, как «пати» — party, «чекиниться» — check in, «фоловиться» — for love; от появления американских продуктов, техники в быту людей до «айфонизации» российского общества. Сейчас уже можно встретить трехлетних детей с компьютером в руках, играющих в незамысловатые компьютерные игры на «планшетах» и не обращающих внимания на все, происходящее в мире вокруг них.

Конечно, нельзя говорить, что пришедшее вместе с «американизацией» развитие технологий и техники только негативно отразилось на жизни людей, — многое из вышеперечисленного значительно облегчило жизнь, однако здесь следует конкретизировать аудиторию — облегчило жизнь взрослых людей, сформировавшихся личностей, с развитым морально-нравственным аппаратом и системой ценностей, людей, умеющих контролировать и осознавать сферу допустимого вмешательства «американизации» в собственную жизнь.

Дети же, в свою очередь, только страдают от такого вмешательства, в силу того что еще не в состоянии самостоятельно контролировать всю свою жизнь, принимать решения и т.д. Здесь неотъемлемой частью формирования и развития ребенка является общество взрослых — воспитателей, родителей, учителей и т.д.

Особенное внимание следует уделить детям, обладающим незаурядными способностями, одаренным детям. Рядом исследователей определяются особенности личности одаренных детей, среди которых одной из важнейших является гиперчувствительность: «Одаренного ребенка нередко сравнивают с губкой, впитывающей самую разнообразную информацию и ощущения. Но такая способность к восприятию идет бок о бок с уязвимостью, рождаемой повышенной чувствительностью. Эти дети все воспринимают и на все реагируют»¹. Таким образом, соприкасаясь с современным искусством, ребенок «вбирает» в себя все то, что оно несет.

Общеизвестно, что искусство призвано вдохновлять, открывать, вызывая эстетическую эмпатию — эмоциональное погружение в мир художественного произведения, художественное перевоплощение в создаваемый писателем, композитором, ар-

¹ Тэжэс К. Указ. соч. С. 56.

тистом образ, отождествление себя с создаваемым образом¹. Гипервосприимчивость одаренных детей способствует тому, что под воздействием впечатлений, подученных от просмотра фильма, прослушивания музыки, погружения в мир создаваемых искусством образов ребенок переносится в мир фантазии и воображения, размышляя над почерпнутыми образами. И здесь перед нами раскрывается проблема той системы образов и смыслового насыщения, которую транслирует современное искусство. По мнению Б. Райнова, самыми болезненными тенденциями современной массовой культуры являются: пропаганда жестокости и садизма, сексуального разгула и сексуальных извращений². Таким образом, в качестве еще одной характеристики современного искусства необходимо назвать «сексизм». Данный термин здесь употреблен не только в смысле половой дискриминации, но и как характеристика искусства, в рамках которой эротический и пошлый смысл становится основным.

«Опошливанию» подверглись не только музыка и кинематография, но и мультипликация. Основным средством трансляции сексизма в мультипликационные фильмы становится юмор. Вообще, юмор в рамках современной культуры из «игры слов» и «интеллектуального юмора» перешел в то положение, когда важным становится обращение к темам сексуального характера.

«Демократичность» и «массовость» современного искусства привели ко вседозволенности. Уже нет запретных тем, нет и идеалов. Таким образом, негативное влияние массовой культуры как среды, в которой воспитывается подрастающее поколение, отрицать невозможно: «Правда, некоторой негативной роли среды исключить нельзя. Общество, при всех бесконечных заявлениях о ценности творчества, при всех премиях, которыми оно одаривает наиболее творческих членов, все же не очень заинтересовано в том, чтобы число ярко творческих людей превышало определенное количество. Ярко творческие люди разрушают любые стереотипы, а в конечном итоге и сложившуюся систему организации общества. Человечество всегда отдавало предпочтение консервативным формам организации общества, они наименее болезненны для его членов. Да и многие люди в отдельности чаще всего находят больше удовлетворения и личного счастья в приспособлении к среде, чем в ее улучшении»³. Возможно, что

¹ См.: Кайдановская И.А. Факторы креативности: Материалы IV Всероссийского съезда Российского общества психологов. М., 2007. С. 208.

² Райнов Б. Указ. соч. С. 26.

³ Юркевич В.С. О «наивной» и «культурной» креативности // Основные современные концепции творчества и одаренности. М., 1997. С. 140.

в этих словах таится истина — современная культура и современное искусство как одно из ее проявлений направлены именно на воспитание «среднего» человека. Получается, что одаренные дети находятся в очень сложной ситуации, когда, с одной стороны, образовательная политика государства направлена на создание условий, способствующих полному развитию возможностей, на выявление, развитие и поддержку талантов, а культурная политика, а точнее ее «порождение» — способствует тому, что порывы талантов могут быть загублены на корню.

Искусство же изначально призвано «охранять психологическую цельность растущего человека, развивая область чувств»¹. Следовательно, цель искусства — воспитание культуры восприятия, «пробуждение» чувств, эмоциональной отзывчивости, но возможно это только посредством «правильного» искусства.

Пути решения проблемы. На наш взгляд, одним из основных путей решения проблемы является, как ни странно, возвращение к истокам. Мы считаем, что необходимо воспитывать в детях умение чувствовать и воспринимать классическую и народную музыку, а общение с современной популярной музыкой категорически ограничить. Одним из основных способов воспитания полноценной личности ребенка и развития одаренных детей является увеличение гуманитарно-художественного цикла: «По мнению лучших практиков художественного образования, мы ничего не можем знать о художественно-творческом потенциале ребенка, пока им не овладеет глубокая потребность в данном виде творчества. Поэтому главная педагогическая задача состоит не в “селекции” одаренных детей, а в создании благоприятных условий для пробуждения у них личностной потребности в художественном творчестве»².

Мы считаем, что основным посредником между одаренными детьми и искусством является дополнительное образование. Именно этот образовательный сегмент, ориентируясь на индивидуальные потребности и интересы детей, способен транслировать им культурный опыт прошлых веков. Именно на занятиях художественно-эстетического цикла в ребенке развивается умение слушать, слышать, воспринимать и чувствовать прекрасное. Исследователи, занимавшиеся изучением особенностей детей, посещающих и не посещающих училища для одаренных, пришли

¹ Мелик-Пашаев А.А. Художественное творчество для всех или для избранных // Мелик-Пашаев А.А., Новлянская З.И. Материалы IV Всероссийского съезда Российского общества психологов. М., 2007. Т. 2. С. 297–298.

² Там же.

к выводу, что средние показатели степени выраженности творческих способностей выше у детей, занимающихся в училищах для одаренных. В личностном отношении дети, занимающиеся в училищах для одаренных, более уверены в себе, оптимистичны и эмоционально уравновешены¹.

Но наш опыт демонстрирует тот факт, что зачастую желание и порыв детей заниматься творчеством и посещать творческие клубы, объединения, кружки не поощряются родителями, а иногда даже вызывают негативную реакцию, считаются родителями не-серьезным и ненужным занятием. Очень часто родители настаивают на том, что ребенку вопреки его желаниям и намерениям «важнее» изучать иностранные языки или заниматься спортом. Таким образом, в современном российском обществе не без участия современного искусства сформировалось «насмешливое» отношение к творчеству. Случаются ситуации, когда родители отказываются воспринимать и принимать всерьез высокие достижения ребенка в области творчества и искусства. Наряду с этим падает престиж как творческих профессий, так и образования в сфере искусства в целом.

Данная проблема является очень объемной и обширной. Ее решение требует вмешательства со стороны государства, возможно, — введения художественных советов и цензуры. Очевидно одно: если современное искусство будет развиваться в том направлении, которое задано сейчас, то в скором времени аморальность в обществе достигнет своего апогея и будет гораздо более опасна для его судьбы: « Массовая культура — это яд, который под разным соусом, но систематически подается обществу. Особенно страдает от этого молодежь, сознание и эстетические вкусы которой еще не сформировались и не окрепли. Именно поэтому массовая культура оказывает пагубное воздействие и на мировоззрение молодого поколения, и на его эстетические критерии. “Ловля душ” превращается прежде всего в охоту на юношей и девушек, вступающих в жизнь и еще не имеющих собственного объективного представления о ней»².

Источники

1. *Бабаева Ю.Д.* Динамическая теория одаренности // Основные современные концепции творчества и одаренности. М., 1997.
2. *Выготский Л.С.* Психология искусства. 3-е изд. М., 1986.

¹ См.: *Кайдановская И.А.* Указ. соч. С. 79.

² *Тэкэкс К.* Указ. соч. С. 21.

3. *Ильин Е.П.* Психология творчества, креативности, одаренности. СПб., 2009.

4. *Кайдановская И.А.* Факторы креативности: Материалы IV Всероссийского съезда Российского общества психологов. М., 2007. Т. 2.

5. *Мелик-Пашаев А.А.* Художественное творчество для всех или для избранных // Мелик-Пашаев А.А., Новлянская З.И. Материалы IV Всероссийского съезда Российского общества психологов. М., 2007. Т. 2.

6. *Мясищев В.Н.* О связи склонностей и способностей // Склонности и способности. Л., 1962.

7. *Нейгауз Г.Г.* Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. М., 1983.

8. *Ожегов С.И.* Словарь русского языка. М., 1970.

9. *Райнов Б.* Массовая культура. София, 1974.

10. *Тэкэс К.* Одаренные дети / Пер. с англ. В.М. Слущкого. М., 1991.

11. *Шадриков В.Д.* Способности человека // Основные современные концепции творчества и одаренности. М., 1997.

12. *Юркевич В.С.* О «наивной» и «культурной» креативности // Основные современные концепции творчества и одаренности. М., 1997.

13. *Howe M.J.A.* The origins of Exceptional Abilities. Oxford, 1990.

ИРАКЛИЙ АНДРОНИКОВ: «ЕСЛИ ЛЮБИШЬ МУЗЫКУ...»

Статья посвящена раскрытию роли и места музыки в обширном наследии видного деятеля отечественного просвещения — писателя, литературоведа, мастера устного рассказа — И.Л. Андроникова (от выбора тем и героев до элементов творческого метода). В работе использованы ранее не публиковавшиеся документы из личного архива И.Л. Андроникова.

Ключевые слова: музыка, музыкальность, опера, балет, дирижирование, устный рассказ, интонация.

The article deals with understanding the role and place of music in the vast heritage of I.L. Andronikov: a writer, a literary critic and gifted story teller (from theme and characters choosing till art method elements). The article is based on never published documents from I.L. Andronikov private archive.

Key words: music, opera, ballet, conducting, storytelling, intonation.

Все, кому довелось видеть выступления Ираклия Андроникова, вспомнят, как начинается его популярнейший устный рассказ «Первый раз на эстраде»: «Основные качества моего характера с самого детства — застенчивость и любовь к музыке».

Непросто теперь выяснить, откуда взялось первое качество. Но вот второе, без сомнения, окрепло в радушном тифлисском доме родителей, Луарсаба Николаевича Андроникова и Екатерины Яковлевны Гуревич, где с начала 1920-х гг. собирались ученые, писатели, композиторы — цвет художественной интеллигенции Грузии. Часто заходил близкий друг семьи, «литератор и вдохновенный меломан» Илья Зурабишвили, обсуждались премьеры опер Захария Палиашвили, звучала музыка поэтического слова Паоло Яшвили и Тициана Табидзе. Интеллектуальному взрослению братьев Андрониковых, Ираклия и Элевтера, сопутствовали спектакли «Севильского цирюльника» Россини, «Травиаты» Верди, «Летучего голландца», или, как тогда говорили, «Моряка-скитальца» Вагнера на сцене Тбилисского театра оперы и балета, прославленной первыми успехами Фёдора Ивановича Шаляпина.

Казалось бы, с поступлением Ираклия Луарсабовича на историко-филологический факультет Ленинградского университета и одновременно словесное отделение Института истории искусств в 1925 г. увлечение музыкой могло раствориться в новизне впечатлений студенческой жизни. Но этого не произошло.

В статье «Оглядываюсь назад» Андроников пишет: «С 1926 года литературные мои интересы стала затмевать любовь к музыке. Я начал ходить на все симфонические концерты и по запискам посещал классы консерватории, дома занимался теорией и историей музыки»¹.

Музыкальная хроника тех лет заслуживает того, чтобы отметить ее особо. Достаточно перелистать страницы тематического справочника «Музыкальный Ленинград»², и за обстоятельным перечислением концертных площадок, коллективов, многих имен, произведений, дат предстанет жизнь, перенасыщенная событиями: это премьеры и юбилейные циклы, выступления зарубежных гастролеров и концерты советских мастеров, сочинения прошлых веков и ультрасовременные опусы.

Обратимся хотя бы к упомянутому Андрониковым 1926 г. Здесь — первые отечественные постановки оперы С.С. Прокофьева «Любовь к трём апельсинам» (дирижер В. Дранишников), балета И.Ф. Стравинского «Пульчинелла» (хореограф Ф. Лопухов, дирижер А. Гаук) и памятное исполнение симфонии № 1 двадцатилетнего Д.Д. Шостаковича (дирижер Н. Малько). Здесь — встречи с искусством прославленных европейских дирижеров — Ф. Вайнгартнера, Х. Кнаппертсбуша, О. Клемперера, Б. Вальтера, Э. Клайбера, Ф. Штидри, А. Коутса, П. Монтэ и сольные концерты Й. Сигети, А. Шнабеля, Э. Эрсмана, выступления А. Казеллы.

Все это немногие эпизоды из великолепной мозаики впечатлений, волновавших тонко настроенные души ленинградских меломанов. Нужно ли говорить, что Ираклий Андроников вбирал эти впечатления неустанно? Позже они воплотятся в одном из его лучших рассказов, посвященном славной истории Большого зала Ленинградской академической филармонии.

«Те, кто покупал билеты на хоры, — вспоминает он в этом рассказе, — в антракте могли взять с вешалки шубу и, подстелив под нее газету, во втором отделении слушать музыку, уже сидя на шубе. Среди этой публики обращал на себя внимание высокий сутуловатый молодой человек с бледным лицом, пухлым ртом, с маленькими пронзительно-умными глазами, носивший по-старомодному стоячий крахмальный воротничок с отогнутыми углами. С ним бывала всегда молодая компания, которой в антрактах он торопливо и очень квалифицированно объяснял особенности

¹ Андроников И.Л. Оглядываюсь назад // Андроников И.Л. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1980. С. 9.

² «Музыкальный Ленинград»: Справочник / Ред.-сост. И.В. Голубовский. Л., 1958.

прослушанной музыки и давал решительные оценки ее исполнителям. А во время концерта усердно листал карманную партитуру»¹.

Конечно же речь идет об Иване Ивановиче Соллертинском, которому суждено было стать едва ли не самым узнаваемым среди любимых героев Андроникова. Хотя кроме упомянутого рассказа Соллертинский появляется всего в двух рассказах («Трижды обиженный, или все познается в сравнении» и «Первый раз на эстраде»), его помнят все. Помнят характерную живость речи, усиленную отчетливой артикуляцией, надтреснутый голос, угловатую пластику, хлесткое остроумие и ослепительную быстроту мысли. Таким предстает этот «ученый-музыковед, критик, публицист, выдающийся филолог, театровед, историк и теоретик балета, блистательный лектор, человек феноменальный по образованности, по уму, остролюбию, памяти»². И тем, кому неумолимые законы времени и несовершенство техники прошлого отказали в везении знать, слышать Ивана Ивановича, искусство Андроникова возвращает его осязаемый и притягательный образ. Но достоверен ли он? Не пал ли жертвой художественной выдумки рассказчика? Адресуем вопрос современникам Соллертинского. «Соллертинский был порывист, нетерпелив, насмешлив и ради острого словца не пожалел бы и отца»³, — свидетельствует выдающийся деятель русского балета П.А. Гусев. Ему вторит крупный исследователь М.С. Друскин и так характеризует Ивана Ивановича: «...он был порывист в движениях, неумеренно жестикулировал, говорил стремительно, будто “выпаливал” в собеседника фразы»⁴. Музыковед Ю.Я. Вайнкоп отмечает напряженный тембр голоса, который «отлично воспроизводит Ираклий Андроников»⁵; театровед А.А. Гозенпуд пишет о «талантливом исполнении И. Андроникова, воссоздающем с изумительной близостью»⁶ манеру речи Соллертинского. А замечательный дирижер и педагог Н.С. Рабинович признает: «Главная трудность, когда хочешь рассказать об Иване Ивановиче людям, никогда его не видевшим и не слышавшим, — это воспроизвести впечатление от непосредственного общения с ним, впечатление от его огромного общественного темперамента, от его обаяния собеседника — качеств, которые лишь отчасти

¹ Андроников И.Л. Воспоминания о Большом зале // Андроников И.Л. К музыке: Сборник устных рассказов. 4-е изд. М., 1991. С. 30.

² Андроников И.Л. Первый раз на эстраде // Там же. С. 6.

³ Михеева Л. И.И. Соллертинский. Жизнь и наследие. Л., 1988. С. 88.

⁴ Друскин М.С. Исследования. Воспоминания. Л.; М., 1977. С. 224.

⁵ Памяти И.И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования / Сост. Л. Михеева. 2-е изд., доп. Л., 1978. С. 152.

⁶ Там же. С. 54.

видны в немногих сохранившихся его превосходных книжках. Удастся это лишь Ираклию Андроникову в его виртуозных устных рассказах, где образ Соллертинского, поданный с некоторым юмористическим “креном”, играет, однако, яркими и живыми красками»¹.

Справедливости ради необходимо отметить некоторые неточности (по причине художественного обобщения), возникавшие при вариационном повторении одного и того же устного рассказа. Например, в широко известной записи рассказа «Первый раз на эстраде», осуществленной Ленинградским телевидением в 1971 г., Соллертинский устами Андроникова говорит: «Я, как главный лектор филармонии и в то же время ее художественный руководитель, не могу сам произносить все вступительные слова». На самом деле утверждение Ивана Ивановича в должности худрука Ленинградской филармонии произошло лишь в июне 1940 г., в то время как описываемые в рассказе события относятся ко времени окончания Андрониковым университета и его работы в редакции юмористических журналов «Ёж» и «Чиж», т.е. происходят примерно десятилетием ранее. Получается смешение временных пластов, правда, не столь уж значительное.

Другая деталь. Многим, кто узнает об Иване Ивановиче впервые, Соллертинский кажется человеком не то чтобы пожилым, но гораздо старше самого Андроникова. Разница в возрасте составляла всего шесть лет, и это подчеркивает возникающее то и дело обращение «на ты». В печатной же версии рассказа ясно определено: «Это был талантливейший, в ту пору совсем молодой ученый-музыковед...»².

Однако Андроников действительно создавал дистанцию между собой и Соллертинским. Восхищаясь им, поднимая его дарование и личность на недостижимую высоту, Ираклий Луарсабович увеличивал разрыв, но не исторических, а, так сказать, интеллектуальных поколений. Кроме того, намеренно или нет, он содействовал легендаризации Соллертинского — универсального ученого, полиглота, носителя невиданного объема знаний из самых разных областей культуры.

Ближайший друг И.И. Соллертинского Д.Д. Шостакович писал: «Мои с ним общие знакомые говорили, что он знает все языки, которые только существуют и существовали на земном шаре, что он изучил все науки, что он знает наизусть всего Шек-

¹ Там же. С. 145.

² Андроников И.Л. Первый раз на эстраде // Андроников И.Л. К музыке: Сборник устных рассказов. 4-е изд. М., 1991. С. 9.

спира, Пушкина, Гоголя, Аристотеля, Платона, что он знает... одним словом, он знает все»¹. Как это близко андрониковскому: «Да, это был блистательный человек! — один из образованнейших и талантливейших людей нашего времени»².

Тем большее огорчение вызывает оценка Шостаковичем образа Соллертинского в интерпретации Андроникова. Журналист и писатель Б.И. Шварц в книге «Шостакович — каким запомнился» приводит пылкую апологию Соллертинского, произнесенную Дмитрием Дмитриевичем в ответ на ее неловкое критическое замечание. «Мне давно уже было стыдно..., — пишет в заключение Шварц. — Но как снять этот накал возражений и огорченность Д[митрия] Д[митриевича]? Неожиданно для себя вспомнила что-то из рассказа И. Андроникова о Соллертинском. Д[митрий] Д[митриевич] еще больше погрузтел и ответил: — Иван Иванович никогда, никогда ни слова не говорил об этом... Но он обижен, обижен на Андроникова. Слишком много там вольностей...»³. Стоило бы учесть реакцию Соллертинского на дружеские шаржи, которую с обезоруживающей самоиронией воспроизводил сам Ираклий Луарсабович в рассказе «Трижды обиженный», или вспомнить письмо Шостаковича к Ивану Ивановичу, где он доброжелательно признавался: «Хотел написать тебе веселое письмо, чтобы развеселить тебя хоть немного, но не сумел. Не Ираклий Андроников я и не засл. артист республики Образцов»⁴, — и отнестись к свидетельству Бетти Шварц с должным пониманием.

Но нельзя, увы, вычеркнуть из памяти строки другого послания, адресованного Шостаковичем музыковеду И.Д. Гликману. В нем Дмитрий Дмитриевич пишет: «Высококвалифицированный Андроников в своих воспоминаниях и “устных рассказах”, посвященных Ивану Ивановичу, допускает слишком много шутовства горохового... Очень хорошо, что ты напомнил о том, что Иван Иванович был одной из самых трудолюбивых и трагических фигур нашего века, что он был одним из остроумнейших людей нашего века, что он никогда не был шутком гороховым»⁵.

¹ Памяти И.И. Соллертинского. Воспоминания, материалы, исследования / Сост. Л. Михеева. 2-е изд., доп. Л., 1978. С. 102.

² Андроников И.Л. Воспоминания о Большом зале // Андроников И.Л. К музыке: Сборник устных рассказов. 4-е изд. М., 1991. С. 30.

³ Шварц Б.И. Шостакович — каким запомнился. СПб., 2006. С. 100.

⁴ Шостакович Д.Д. Письма И.И. Соллертинскому. СПб., 2006. С. 252.

⁵ Письма к другу: Письма Д.Д. Шостаковича к И.Д. Гликману / Сост. и комментарии И.Д. Гликмана. М.; СПб., 1993. С. 250.

Спеша сгладить остроту высказывания, Исаак Давыдович Гликман немедленно дополняет его комментарием: «Шостакович ценил талант Ираклия Андроникова, но полагал, что в его показе И.И. Соллертинского чересчур заострялась эксцентричность Ивана Ивановича, вследствие чего его портрет для неосведомленной публики приобретал характер гротеска. Вместе с тем повествование Ираклия Андроникова о Соллертинском, взятое в целом, было проникнуто любовью к Ивану Ивановичу»¹.

Будто в ответ Ираклий Луарсабович публикует статью «Слово о Соллертинском» (в более поздних изданиях под говорящим заголовком «О Соллертинском всерьез») с посвящением Д.Д. Шостаковичу. В этой цельной аналитической работе — а статья представляет собой отзыв на книгу Соллертинского «Музыкально-исторические этюды» — Андроников-ученый выходит за рамки обычной рецензии, глубоко проникая в творческий метод Ивана Ивановича, убедительно показывая масштаб его просветительского труда, ценность научно-критического наследия и, надо заметить, нимало не уступает в этом Андроникову-рассказчику, оживлявшему в устных новеллах колоритную фигуру И.И. Соллертинского. Вдова Ивана Ивановича, Ольга Пантелеймоновна, высоко ценила роль Андроникова в сохранении памяти о муже. Ее письма к Ираклию Луарсабовичу являют пример добросердечия и дружеского расположения. Рассказывая о вечере в Ленинградском доме композиторов, посвященном 25-летию со дня кончины Соллертинского (И.Л. Андроников не сумел побывать там из-за болезни), она пишет: «В начале вечера принесли от Вас телеграмму, которая была встречена бурной овацией. Я сожалею, что не попросила ее себе, пусть сделают копию и отдадут мне, конечно, если Вы не возражаете»². В другом письме Ольга Пантелеймоновна сетует на присущую ей скромность и нежелание обременять кого бы то ни было личными проблемами, но тут же доверительно сознается: «Я удивляюсь, как я с Вами осмелела и стала просить. Дело в том, что с Вами очень легко иметь дело и легко к Вам обращаться, что далеко не со всеми людьми бывает»³.

Ираклий Луарсабович со своей стороны принимал деятельное участие в жизни Ольги Пантелеймоновны и ее близких, хлопотал о решении возникавших время от времени вопросов. С радостью откликнулся он на издание монографии «И.И. Соллертинский. Жизнь и наследие», подготовленной музыковедом Л.В. Михеевой,

¹ Там же. С. 250–251.

² РГАЛИ. Ф. 3143. Оп. 1. Д. 692.

³ РГАЛИ. Ф. 3143. Оп. 1. Д. 692.

супругой Дмитрия Ивановича Соллертинского — сына И.И. Соллертинского, и предпослал книге вступительное слово.

Вообще, активная переписка — ныне она хранится в Российском государственном архиве литературы и искусства — связывала И.Л. Андроникова со многими музыкантами и музыкальными деятелями того времени. Письма и телеграммы приходят от именитой супружеской четы — лингвиста В.В. Виноградова и вокального педагога Н.М. Малышевой. Послания эти исполнены любви и «сердечной горячности», за которую сама Надежда Матвеевна благодарит Ираклия Луарсабовича в одном из писем. Рядом с ними небольшая записка от дирижера, композитора и педагога Г.Я. Юдина (кузена пианистки М.В. Юдиной, чью «необыкновенную духовную мощь» отмечал И. Андроников). В ней приглашение на творческий вечер с припиской: «Обстоятельства смерти П.И. Чайковского обсудим при первой личной встрече»¹. Здесь же поздравительные телеграммы: с 60-летием — от Эмиля, Фаризет и Елены Гилельс; с присвоением звания Народного артиста СССР — от Д.Б. Кабалевского; любопытная телеграмма от «соинфарктника» К.П. Кондрашина с пожеланиями здоровья и надеждой на «многие будущие интересные встречи»². И.Д. Гликман приветствует друга: «Дорогой, любимый, бесценный Ираклий! Поздравляю днем рождения! Шлю наилучшие пожелания. Обнимаю тебя нежно с трепетом сердечным. Навсегда твой, Исаак Гликман»³.

Большого внимания заслуживает следующая телеграмма: «Дорогой Ираклий Луарсабович! Сердечно поздравляем Вас с прекрасной датой, желаем здоровья. Искренне ваши, Дорлиак, Рихтер»⁴. Читая ее, вспоминаешь слова благодарности и восторга, обращенные Ираклием Луарсабовичем к великому пианисту. Они достойны того, чтобы процитировать их полностью: «Святослав Теофилович! Я не пишу “дорогой”, потому что это слово изношено, а обращаться к Вам со стертыми словами — это оскорбить самого себя и то чувство, которое вот уже два дня переполняет душу и все время заставляет думать о том, как может быть такое, без надежды найти объяснение да в сущности и не веря, что его можно найти. Здесь проходит черта, отделяющая великие явления от того — сверхвеликого, которое поразило вчера как откровение в высочайшем, библейском значении и наполнении этого слова. Сколько раз я слышал Вас, и каждый раз это новое, еще

¹ РГАЛИ. Ф. 3143. Оп. 1. Д. 810.

² РГАЛИ. Ф. 3143. Оп. 1. Д. 820.

³ РГАЛИ. Ф. 3143. Оп. 1. Д. 818.

⁴ РГАЛИ. Ф. 3143. Оп. 1. Д. 823.

небывалое совершенство, превосходящее Ваше же совершенство. Новое своей огромностью, открытостью, смелостью, благородством, когда музыка как бы материализуется и между Вами и человеком нет преград, нет преград между Вами и теми, чью музыку Вы сотворяете вновь. Вы наполняете души людей гордостью. Вы возвышаете их. Простите меня за эти деревянные строки, я пишу Вам без надежды выразить то, что чувствую и что думаю. Но решаюсь на это, зная, что Вы не осудите. Боже! Как возможно, чтобы каждый раз было выше и выше»¹.

В орбите внимания И.Л. Андроникова было столько великих музыкальных имен, что для одного только перечисления их потребовалась бы отдельная статья.

Со студенческих лет длилась дружба писателя с Исааком Гликманом и Николаем Рабиновичем. Не прерывалось общение с главой советской фортепианной школы Генрихом Нейгаузом и его сыном Станиславом, художником поэтичным, благородным и скромным, как отзывался о нем Ираклий Луарсабович.

Неизменно вдохновляло Андроникова творчество крупнейших отечественных дирижеров — от Гаука, Мравинского и трагического Микеладзе до Светланова, Рождественского, Темирканова, Симонова. Со всеми Ираклий Луарсабович был знаком, старался не пропускать их выступлений, как и концерты, на которых искры виртуознейших пассажей высекал «волшебный смычок» скрипача Леонида Когана. Нежную привязанность хранил Андроников к великим голосам России — Ивану Козловскому и Надежде Обуховой. Четверть века дружил с мастером народно-сценической хореографии Игорем Моисеевым, восхищался звездами классического балета — Галиной Улановой, Мариной Семёновой, Алексеем Ермолаевым, Вахтангом Чабукиани. Зорко следил за успехами Екатерины Максимовой и Владимира Васильева.

Это современники. А сколько признательности питал он к музыкантам прошлого! Его герои — Глинка и Чайковский, Бетховен и Лист, Шаляпин и Ершов и еще многие, многие другие. Рядом с этими гигантами простые оркестранты, администраторы, работники музеев и музыкальных библиотек. В своих рассказах, очерках, статьях Ираклий Луарсабович высвечивал их скрытое от поверхностного взгляда, но честное и преданное служение искусству.

Они платили ему взаимностью. Вот письмо из Московской филармонии: «Дорогой Ираклий Луарсабович! Нас очень радует, что Вы, слава Всевышнему, стали себя лучше чувствовать, приятно Вас видеть по телевидению, в кино и наслаждаться Вашими ум-

¹ РГАЛИ. Ф. 3143. Оп. 1. Д. 60.

ными статьями и воспоминаниями в прессе; однако нас очень огорчает невозможность пока Ваших выступлений на эстраде зала имени П.И. Чайковского, мы все же верим, что тысячи жаждущих услышать Вас в живом общении со зрительным залом дождутся этого момента и Вы снова предстанете перед многочисленными почитателями Вашего всеобъемлющего таланта, — в этом случае мы не сомневаемся, что первый после Вашего выздоровления литературный вечер будет только в нашем зале, где Вас крепко и душевно любят не только зрители, но и все работники зала и, уж конечно, руководство»¹.

В каком бы качестве ни появлялась музыка — на первом плане или подспудно, характеризуя действующих лиц и обстоятельства повествования, как блестящая оценка сочинений и их трактовки или поражающий меткостью и глубиной проникновения портрет конкретного исполнителя, — она была излюбленным мотивом в творчестве Андроникова.

Книга «К музыке», чье название так удачно позаимствовано из песни Франца Шуберта, вобрала в себя значительную часть созданного писателем на эту тему. Читая ее, поражаешься наблюдательности, интуиции, профессиональным знаниям автора. Недаром строгий во всем, в том числе и в высказываниях, Е.А. Мравинский считал, что Андроников относится к тем редким людям, кто может по-настоящему точно и образно выразить чувства, разбуженные музыкой.

Сама структура книги многообразна и стройна. Она открывается тремя работами, так или иначе связанными с И.И. Соллертинским («Первый раз на эстраде», «Воспоминания о Большом зале», «О Соллертинском всерьез»). Далее идут пять рассказов о Ф.И. Шаляпине. Ключевой из них — «Полное собрание исполнений» — посвящен антологии записей, выпущенной фирмой «Мелодия» к 100-летию гения оперной сцены. На немногих страницах этого замечательного исследования Андроникову удается приблизиться к объяснению законов, с которыми он связывает воздействие шаляпинского искусства: артистизма, одухотворения роли, выявления смысловой и выразительной стороны интонации, драматургической функции слова.

Следующие затем сочинения, казалось бы, далеки друг от друга. Рассказ «В Троекуровых палатах» — экскурсия по музею музыкальной культуры имени М.И. Глинки. В очерке «Об одном письме П.И. Чайковского» решается проблема этических взаимоотношений людей искусства. Но эти работы перекликаются

¹ РГАЛИ. Ф. 3143. Оп. 1. Д. 1020.

между собой и с предшествующими главами посредством «крупных планов», которыми у Андроникова выхвачены важные экспонаты музея имени Глинки — партитура оперы «Евгений Онегин», написанная рукой композитора, коллекция фотопортретов Шаляпина.

Центральное место в книге занимает большая статья «Разгадка тысячелетней тайны», где автор с присущим ему детективным азартом шаг за шагом разворачивает историю открытия и расшифровки древней грузинской нотации.

Рассказ «О русских тройках», то есть о воплощении этого сюжета в поэзии и музыке, подготавливает повествование о выдающихся исполнителях и творческих коллективах. А два очерка о любимом поэте Андроникова («Вальс Арбенина» и «Музыкальность Лермонтова») предваряют завершающий раздел сборника, в который вошли рассказы, часто исполнявшиеся писателем с эстрады, — «В гостях у дяди», «Римская опера» и диптих об А.А. Остужеве. Одна из его частей «Горло Шаляпина» ассоциативно возвращает читателей к началу книги, а нас — к мысли об интонации. Действительно, овладение интонацией Андроников считал одним из основополагающих исполнительских законов и секретов Шаляпина («...сила его пения заключена в точной интонации, в верной окраске слова и фразы»¹). Не потому ли, что и сам Ираклий Луарсабович пользовался интонацией мастерски?

Понятие «интонация» имеет множество толкований. В метафорическом значении своя интонация присуща каждому большому писателю. Вспоминается эпизод из повести К.Г. Паустовского «Золотая роза», где говорится о стремлении И.А. Бунина «найти звук», то есть уловить ритм и особое звучание прозы.

Интонация организует музыку, рождает содержание музыкального произведения. То же и в устной речи: интонация формирует смысл сказанного. Андроников тонко чувствовал и описывал это явление: «Только в устном рассказе, только в живой речи, *как* человек сказал превращается — в *что* человек сказал, ибо интонация может придать слову множество новых смыслов и даже обратный смысл»².

Совершенное постижение интонации он находил у непревзойденного художника устного слова В.Н. Яхонтова: «Яхонтовские интонации всегда по-новому и неожиданно освещали текст — словно слой старого лака смылся и знакомые слова приобретали

¹ Андроников И.Л. Полное собрание исполнений // Андроников И.Л. К музыке: Сборник устных рассказов. 4-е изд. М., 1991. С. 76.

² Андроников И.Л. Оглядываясь назад // Андроников И.Л. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1980. С. 17.

свежесть и новизну»¹. Поразительным образом эта мысль перекликается с мыслью театрального критика Н.А. Крымовой, писавшей уже о самом Ираклии Луарсабовиче: «Андроников знает многие тайны интонирования. У него по-разному звучат даже имена: Лермонтов, Шаляпин, Штридри. Каждое — на свой, особый лад, кажется, окруженное своим воздухом — воздухом знания»².

Интонации Андроникова сугубо индивидуальны, узнаваемы и в то же время новы, неожиданны, гибки. Свойственное ему живое импровизационное начало опрокидывало устоявшиеся штампы. Схожесть героев его устных рассказов с их прототипами строилась на имитации тембра, характерных речевых оборотов, темпа и ритма фраз, но в наибольшей мере на «уловлении интонационной структуры речи»³. Различно воспроизводил он мягкие грузинские ноты у генерала Чанчибадзе, непривычную сухость русского языка у немецкого дирижера Штидри, округлое волжское произношение Горького, специфический «иностран- ный акцент» глухого Остужева, заикание Певцова.

«Это повышенное ощущение интонации, — замечает Ираклий Луарсабович, — идет у меня, очевидно, от точного слуха, от музыки»⁴. А в другом месте уточняет: «Запоминается форма, интонация рассказа. Ее я воспроизвожу как музыкальную мелодию, со всеми особенностями ритма, темпа, характера, образа. Я могу просвистеть свои рассказы»⁵. Как верно! О музыкальной памяти, абсолютном слухе Андроникова и его удивительной способности к высокохудожественному свисту упоминают почти все мемуаристы. Яркое описание этих качеств находим у замечательного литератора А.С. Пьянова: «Память его феноменальна. В поездках по тверской земле в разные годы мне довелось услышать в его исполнении Шуберта и Брамса, Малера и Бетховена, Чайковского и Вагнера... Он увлеченно напевал, насвистывал, бубнил сложнейшие симфонические сочинения, дирижируя серьезно, вдохновенно, словно был не в кабине автомобиля, а на сцене»⁶.

Убедиться в справедливости этих слов не составляет труда. Некоторые устные рассказы, к счастью, сохранившиеся на плен-

¹ Андроников И.Л. Владимир Яхонтов // Андроников И.Л. Я хочу рассказать вам: Рассказы, портреты, очерки, статьи. 3-е изд. М., 1971. С. 395.

² Крымова Н.А. Имена: Избранное: В 3 кн. Кн. 2. М., 2005. С. 289.

³ Андроников И.Л. Оглядываюсь назад // Андроников И.Л. Собр. соч.: В 3 т. Т. 1. М., 1980. С. 17.

⁴ Там же.

⁵ Андроников И.Л. Устные мемуары // Андроников И.Л. А теперь об этом. М., 1981. С. 226.

⁶ Пьянов А.С. Искусство привлекать сердца // Пьянов А.С. Загадка ИЛА: Рассказы об Ираклии Андроникове. М., 2008. С. 33—34.

ке, обнаруживают музыкальную грань таланта Ираклия Андроникова. В повествовании об Илларионе Николаевиче Певцове он великолепно напевает лейтмотив из оперы Вагнера «Тангейзер». В рассказ «Первый раз на эстраде» вплетает тему из до-минорной симфонии С.И. Танеева. Остроумно пародируя дирижерскую манеру Фрица Штидри («Трижды обиженный, или все познается в сравнении»), воспроизводит отрывки из Первой симфонии Малера и Третьей симфонии Бетховена. Не только музыкальное, но и пластическое воплощение здесь на высоте. Яркий по «мимико-жестикуляционной характеристике», этот портрет отличают блестяще подмеченные черты сценического облика замечательного музыканта — непослушная прядь волос на лбу, характерный наклон головы, прямой корпус, четкие жесты, ретушируемые прорывами бурного исполнительского темперамента. Кадры кинохроники, на которых сам Штидри дирижирует увертюрой из комической оперы Николаи «Виндзорские проказницы», позволяют оценить удачность найденного Андрониковым образа.

Рядом с этими «транскрипциями» симфонических произведений — оперные номера: фрагменты каватины Фигаро из «Севильского цирюльника» Россини («В гостях у дяди»), арии Жерара из «Андреа Шенье» Джордано («Римская опера»).

Не обладая, казалось бы, поставленным «дикторским» голосом, Ираклий Луарсабович пользовался им, как музыкальным инструментом, раскрывая все разнообразие тембральных красок и оттенков. Даже построение его рассказов заставляет подчас задуматься о музыкальной форме, метроритме, динамике, фразировке. Андроникову подвластны тонкие агогические нюансы. Он может усилить мысль, расширить ее, приковать внимание слушателей, варьируя темп устного повествования, используя нечто наподобие *ritenuto*. Например, в рассказе «Ошибка Сальвини»: «Тогда совершенно спокойно — под рев толпы — Сальвини — — — одну — — за другой — — снял — — с рук — — белые — — перчатки — — и отдал солдату!..»¹. Один из самых запоминающихся примеров — концерт Бруно Вальтера в Ленинграде (рассказ «Воспоминания о Большом зале»). Все здесь поразительно достоверно. Портрет великого дирижера, набросанный буквально двумя-тремя уверенными штрихами: «И вот слева, из-за красного занавеса со скромным достоинством вышел даже с виду очень талантливый европеец с седеющей головой, очень умным, чуть

¹ Андроников И.Л. Ошибка Сальвини // Андроников И.Л. К музыке: Сборник устных рассказов. 4-е изд. М., 1991. С. 197.

удлиненным смуглым, каким-то, я бы сказал, знойным лицом — темпераментный вырез ноздрей, очень высокий лоб, огненный взгляд — одновременно мягкий и непреклонный»¹.

Слова о «Патетической» симфонии Чайковского, начало которой он характеризует как «введение в мир душевных смятений, жестоких страданий, страстей, взлетов, воспоминаний»². Наконец, динамические контрасты и паузы, используемые Андрониковым для передачи реакции слушателей: «Руки Вальтера медленно опустились... Тишина... Он ждал... Тишина... И вдруг все взорвалось, зал загремел, закричал экстатически... Я уверен, что этот концерт помнят решительно все, кто жив и был тогда в зале»³. Казалось, и мы побывали там, среди ликующей публики.

Подобная достоверность не могла возникнуть на пустом месте. Она выросла на исключительном природном даровании Ираклия Андроникова, упрочилась его многолетним опытом прилежного посещения концертов, оперных и балетных постановок.

К тому же Андроников был неистовым филофонистом. В его домашней фонотеке, подобранной с любовью и с подлинным знанием дела, признанные шедевры соседствовали с произведениями, редко исполнявшимися, громкие композиторские имена — с именами, известными в те годы, пожалуй, только специалистам. Многие сочинения были представлены в альтернативных трактовках крупнейших исполнителей.

Коллекция пластинок дополнялась содержимым специального книжного шкафа, названного в семье «музыкальным». В нем хранились разнообразные издания по музыке, буклеты и программки концертов. Последних было немало. Достаточно упомянуть, что во время дебютных московских гастролей знаменитой оперной труппы «Ла Скала» в 1964 г. Ираклий Луарсабович не пропустил ни одного спектакля. И таких примеров множество...

...Музыка в судьбе и творчестве И.Л. Андроникова. Исчерпать эту тему вряд ли возможно. Но имеет смысл пока остановиться и резюмировать сказанное напутственными словами, как и всегда у Андроникова, простыми и емкими: «Если любишь музыку, то люби!».

¹ Андроников И.Л. Воспоминания о Большом зале // Там же. С. 32.

² Там же.

³ Там же.

ПРОБЛЕМЫ СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ

О.С. Крюкова

ОЛЬФАКТОРНОЕ ПРОСТРАНСТВО АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПОВЕСТИ М. ГОРЬКОГО «ДЕТСТВО»

Мир запахов предстает в большинстве случаев неприятным для автобиографического героя повести М. Горького «Детство». Среди запахов в мире автобиографической повести «Детство» можно выделить запахи природного происхождения, запахи рукотворные, продукт преимущественно хозяйственной деятельности человека, и запахи химического и техногенного происхождения. Ольфакторное пространство является важным элементом картины мира повести, об этом косвенно свидетельствует и тот факт, что во многих других классических произведениях о детстве «обонятельные» мотивы встречаются гораздо реже.

Ключевые слова: повесть, автобиографическая проза, ольфакторные мотивы.

The world of smells in most cases is unpleasant for the autobiographical character of Maxim Gorky's novel "My Childhood". All the smells of "My Childhood" can be subdivided into natural smells, artificial smells, smells of anthropogenic activities and chemical and industrial smells. Unpleasant smells of alien and hostile environment are opposed with smells of nature and smells of people close to little Alexey. Olfactory space is an important element of the novel's world. Indirectly it is proved by the fact that in many other classical novels about childhood "olfactory" motives can be perceived much more rarely.

Key words: story, autobiographical prose, olfactory motives.

Современные гуманитарные исследования обосновывают необходимость изучения ольфакторного пространства¹. Однако, как справедливо отмечает Л.П. Якимова, «в литературоведении речь должна идти прежде всего о разных путях и формах включения этого способа чувственного восприятия в эстетический дискурс...»². Хотя повесть А.М. Горького «Детство» рассматривалась

¹ См.: Жирицкая Е. Легкое дыхание... // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. 2-е изд., испр. / Сост. О.Б. Вайнштейн. М., 2010. С. 167—269; Зыковская Н.Л. Ольфакторная поэтика: запахи в художественном тексте. Челябинск, 2011.

² Якимова Л.П. Ольфакторный мотив в произведениях Леонида Леонова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы // Российская академия наук. Сибирское отделение. Институт филологии. Вып. 5. Новосибирск, 2002. С. 215.

в самых различных ракурсах, ольфакторный аспект практически не был изучен.

Обращает на себя внимание прежде всего тот факт, что мир запахов предстает в большинстве случаев (о редких исключениях — ниже) неприятным для автобиографического героя повести «Детство». Даже традиционные домашние запахи, которые обычно ассоциируются с семейным уютом, воспринимаются Алёшей Пешковым негативно: «Душная теплота поднимается ко мне; густо слышны нелюбимые мною запахи пирогов с зеленым луком, с морковью; эти запахи всегда вызывают у меня уныние»¹.

Вероятно, эти запахи были для автобиографического героя осязаемым символом мещанской провинциальной скуки.

Среди запахов в повести «Детство» можно выделить запахи природного происхождения, запахи рукотворные, которые были продуктом различной, преимущественно хозяйственной, деятельности человека, и запахи, говоря современным языком, химического и техногенного происхождения.

При первом знакомстве с домом Кашириных Алёшей сразу ощущается едкий запах, исходящий от красильной мастерской деда («всюду стоял едкий, незнакомый запах»²). Едкие запахи химического происхождения сопровождают и квартиранта по прозвищу Хорошее Дело, который, «весь измазанный какими-то красками, неприятно пахучий»³, ставил какие-то химические опыты. Неприятно для Алёши Пешкова дымили и трубы Сормовского завода: «Из-за крыш черными кукишами торчали в небо трубы завода и густо, кудряво дымили, зимний ветер раздувал дым по всему селу; всегда у нас, в холодных комнатах, стоял жирный запах гари»⁴.

Автобиографический герой обнаруживает никем не замечаемую повышенную чувствительность к запахам. Процесс обучения грамоте Алёше запомнился не только на эмоциональном, но и на обонятельном уровне: «От него <от деда. — О.К.> пахло уксусом, потом и печеным луком, я почти задохнулся»⁵. Очень часто запах лежит в основе принятия или непринятия человека. И если в случае с квартирантом Хорошее Дело едкий запах лишь разжигает детское любопытство, то в случае с «дядей Петром» неприятный запах дополняет отрицательную характеристику персонажа,

¹ Горький М. Детство. В людях // Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 13. М., 1951. С. 76.

² Там же. С. 18.

³ Там же. С. 95.

⁴ Там же. С. 175.

⁵ Там же. С. 65.

которая затем находит подтверждение и в сюжетном развитии: «Его немой племянник уехал в деревню жениться; Пётр жил один над конюшней, в низенькой конуре с крошечным окном, полной густым запахом прелой кожи, дегтя, пота и табака, — из-за этого запаха я никогда не ходил к нему в жилище»¹.

Общее негативное впечатление ребенка от новой «бабушки», матери «вотчима», также дополняется ольфакторным мотивом: «В первые дни она начала, было, совать свою мертвую руку к моим губам, от руки пахло желтым казанским мылом и ладаном, я отворачивался, убегал»².

Да и запах дома, точнее антидома³, вызывает у Алёши отвращение: «Терпения не стало лежать в противном запахе нагретых, сальных тряпок, я встал, пошел на двор...»⁴. Враждебность окружающего пространства во дворе (в данном случае речь идет о Соромове) усиливается многократно: «... и весь двор неприглядно завален грудями разного дерева; насыщенное водою, оно прееет на солнце, распространяя запах гнили.

Рядом — бойня мелкого скота, почти каждое утро там мычали телята, блеяли бараны, кровью пахнет так густо, что иногда мне казалось — этот запах колеблется в пыльном воздухе прозрачно-багровой сеткой...»⁵.

Неприятие Алёшей школы также дополняется «обонятельным» мотивом: «В школе мне снова стало трудно, ученики высмеивали меня, называя ветошником, нищebroдом, а однажды, после ссоры, заявили учителю, что от меня пахнет помойной ямой и нельзя сидеть рядом со мною. Помню, как глубоко я был обижен этой жалобой и как трудно мне было ходить в школу после нее. Жалоба была выдумана со зла: я очень усердно мылся каждое утро и никогда не приходил в школу в той одежде, в которой собирал тряпье»⁶. В культурологическом плане эта ситуация вписывается в «ольфакторную стратегию»⁷, направленную на унижение и подавление личности чужака: «...человек на деле может обладать вполне

¹ Там же. С. 122.

² Там же. С. 166.

³ См.: Мельникова М.С. Художественное восприятие пространства дома в автобиографической прозе (на примере автобиографической трилогии М. Горького и романа И. Шмелёва «Лето Господне») // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения-2002: Материалы междунар. конф. Н. Новгород, 2004. С. 277.

⁴ Горький М. Детство. В людях // Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 13. М., 1951. С. 183.

⁵ Там же. С. 198.

⁶ Там же. С. 196.

⁷ Жирицкая Е. Указ. соч. С. 223.

нейтральным запахом. Однако иной социальной группе выгодно приписывать ему зловоние, чтобы дискредитировать его в собственных глазах и вывести за рамки общества, ценности которого он разделяет»¹.

Неприятным запахам чужого, враждебного автобиографическому герою пространства противопоставлены, с одной стороны, запахи природы («пьяный запах оттаявшей земли»², «земля истощила все свои сытные, летние запахи, пахнет только холодной сыростью»³, с другой — запахи, исходившие от людей, которые были Алёше не безразличны.

Запахи ночного сада в повести «Детство» сравниваются с музыкой, что еще раз подтверждает особую, «обонятельную» чувствительность героя: «Бывало — зайдет солнце, прольются в небесах огненные реки и — сгорят, ниспадет на бархатную зелень сада золотисто-красный пепел, потом все вокруг ощутимо темнеет, ширится, пухнет, облитое теплым сумраком, опускаются сытые солнцем листья, гнутся травы к земле, все становится мягче, пышнее, тихонько дышит разными запахами, ласковыми, как музыка, — и музыка плывет издали, с поля: играют зорю в лагерях. Ночь идет, и с нею льется в грудь нечто сильное, освежающее, как добрая ласка матери, тишина мягко гладит сердце теплой мохнатой рукою, и стирается в памяти все, что нужно забыть, — вся едкая, мелкая пыль дня. Обаятельно лежать вверх лицом, следя, как разгораются звезды, бесконечно углубляя небо; эта глубина, уходя все выше, открывая новые звезды, легко поднимает тебя с земли, и — так странно — не то вся земля умилилась до тебя, не то сам ты чудесно разросся, развернулся и плавишься, сливаясь со всем, что вокруг. Становится темнее, тише, но всюду невидимо протянуты чуткие струны, и каждый звук — запоем ли птица во сне, пробежит ли еж, или где-то тихо вспыхнет человеческий голос — все особенно, не по-дневному звучно, подчеркнутое любовно чуткой тишиной»⁴.

В этом описании наступающей ночи сливаются воедино зрительные, слуховые, тактильные и обонятельные ощущения автобиографического героя, который испытывает органичное единение с миром природы.

Несколько запахов в восприятии Алёши Пешкова представляются нейтральными. От пальцев маленького сводного брата

¹ Там же. С. 224.

² Горький М. Детство. В людях // Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 13. М., 1951. С. 166.

³ Там же. С. 103.

⁴ Там же. С. 171–172.

Саши «почему-то пахло фиалкой»¹, а от руки епископа Хрисанфа, который при своем посещении школы по-отечески отнесся к юному озорнику, «исходил запах кипарисового дерева»².

Нейтральными в сознании Алёши предстают и запахи, связанные с бабушкой. В этой нейтральности порой звучит замаскированная деликатность автора: все, что связано с пьянством бабушки, осторожно обходится: «Приходила бабушка; все чаще и крепче слова ее пахли водкой...»³. Во время домашних застолий у Кашириных «пили чай с ромом, — он имел запах жженных луковых перьев...»⁴. Этот запах тоже воспринимается мальчиком как нейтральный. А запах ладана применительно к Акулине Ивановне, в отличие от новой «бабушки», не ощущается как нечто иное: «...и мы сидели молча, близко прижавшись друг к другу, до поры, пока не пришли старики, пропитанные запахом воска, ладана, торжественно тихие и ласковые»⁵.

Чувствительность к запахам была, по-видимому, свойственна и Акулине Ивановне, о чем свидетельствует один из ее хозяйственных советов соседкам: «Огурец сам скажет, когда его солить пора; ежели он перестал землей и всякими чужими запахами пахнуть, тут вы его и берите»⁶. «Освежающий, вкусный запах»⁷, по мнению Алёши, исходил от внезапно приехавшей матери, но вскоре очарование матери померкло, изменилось и «обонятельное» пространство. В финале повести Варвара Васильевна Каширина умирает, и это обстоятельство порождает тягостные ольфакторные ассоциации: «Что она умирала — это я, конечно, чувствовал, знал, да и дед слишком часто, назойливо говорил о смерти, особенно по вечерам, когда на дворе темнело и в окна влезал теплый, как овчина, жирный запах гнили»⁸.

Этот хтонический мотив найдет свое продолжение и в повести «В людях», в эпизоде похорон сводного брата Алёши — Коли: «Заглядывая в желтую яму, откуда исходил тяжелый запах, я видел в боку ее черные, влажные доски»⁹.

При анализе ольфакторного пространства повести в целом обращает на себя внимание языковая деликатность писателя,

¹ Там же. С. 184.

² Там же. С. 180.

³ Там же. С. 152.

⁴ Там же. С. 141.

⁵ Там же. С. 132.

⁶ Там же. С. 62.

⁷ Там же. С. 127.

⁸ Там же. С. 198.

⁹ Там же. С. 239.

который употребляет только нейтральный глагол «пахнуть», несмотря на то что в синонимический ряд помимо этого глагола в русском языке входят такие слова, как «нести» (с пометой разговорное), «разить» (с пометой просторечное), «садить» (с пометой просторечное). Близок к этой группе слов также синонимический ряд «вонять — разить — смердеть», но ни одно из этих слов Горьким в повести «Детство» не используется.

Ольфакторное пространство является важным элементом картины мира повести М. Горького «Детство», об этом косвенно свидетельствует и тот факт, что во многих других классических произведениях о детстве «обонятельные» мотивы встречаются гораздо реже. Очень скупо представлено ольфакторное пространство в повести Н.Г. Гарина-Михайловского «Детство Тёмы». В повести Л.Н. Толстого «Детство» ольфакторные мотивы встречаются примерно пять раз: фигурируют, с одной стороны, запахи, ассоциирующиеся с деревней (запах свежего сена, «запах полыни, соломы и лошадиного пота»¹ и запах сала, которым смазывали волосы дворовые), а с другой стороны — запахи, связанные с болезнью и смертью матери. Похороны матери в повестях и Л.Н. Толстого, и М. Горького являются рубежом между детством и отрочеством², и ольфакторные ощущения неразрывно связываются в памяти героев с этим трагическим моментом.

В повести А.Н. Толстого «Детство Никиты», напротив, ольфакторные мотивы встречаются достаточно часто: мир запахов органично встроен в идиллию усадебного и детского мира; это выражается природными, домашними и «праздничными» — рождественскими (хвоя, воск, мандарины, медовые пряники), и предпасхальными запахами («запахло ванилью и кардамоном»)³. По-видимому, толстовский Никита, как и горьковский Алёша Пешков, обладает повышенной чувствительностью к запахам (в момент обморока Никите почему-то чудится запах жареного лука).

Очевидно, что появление ольфакторных мотивов в повестях о детстве связано с теми особенностями собственного восприятия мира, которые автор передает своим героям. Привычные слуховые и зрительные ощущения могут дополняться обонятельными и тактильными, в автобиографическую память могут входить и

¹ Толстой Л.Н. Детство // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978. С. 32.

² Со смертью близкого человека детство в повестях о детстве заканчивается. В повести Н.Г. Гарина-Михайловского «Детство Тёмы» детство и отрочество разграничивает смерть отца.

³ Толстой Л.Н. Детство Никиты // Толстой А.Н. Избр. соч.: В 6 т. М., 1950. С. 682.

ольфакторные воспоминания, что существенно обогащает картину мира, увиденного глазами юного героя. Поэтому анализ ольфакторного пространства автобиографических или близких к ним произведений представляется перспективным направлением филологических исследований.

Источники

1. *Гарин-Михайловский Н.Г.* Детство Тёмы // Гарин-Михайловский Н.Г. Детство Тёмы. Гимназисты. М., 1977. С. 3–108.

2. *Горький М.* Детство. В людях // Горький А.М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 13. М., 1951.

3. *Жирицкая Е.* Легкое дыхание... // Ароматы и запахи в культуре. Кн. 2. 2-е изд., испр. / Сост. О.Б. Вайнштейн. М., 2010. С. 167–269.

4. *Зыховская Н.Л.* Ольфакторная поэтика: запахи в художественном тексте. Челябинск, 2011.

5. *Мельникова М.С.* Художественное восприятие пространства дома в автобиографической прозе (на примере автобиографической трилогии М. Горького и романа И. Шмелёва «Лето Господне») // Максим Горький и литературные искания XX столетия. Горьковские чтения-2002: Материалы междунар. конф. Н. Новгород, 2004.

6. *Толстой А.Н.* Детство Никиты // Толстой А.Н. Избр. соч.: В 6 т. М., 1950.

7. *Толстой Л.Н.* Детство // Толстой Л.Н. Собр. соч.: В 22 т. М., 1978.

8. *Якимова Л.П.* Ольфакторный мотив в произведениях Леонида Леонова // Материалы к словарю сюжетов и мотивов русской литературы / Российская академия наук. Сибирское отделение. Институт филологии. Вып. 5. Новосибирск, 2002.

«МЕТОД ФИЗИЧЕСКИХ ДЕЙСТВИЙ» КАК ЕДИНСТВЕННАЯ ВОЗМОЖНОСТЬ СОХРАНИТЬ «ВИШНЁВЫЙ САД»

В данной статье предпринята попытка доказать причастность Николая Васильевича Демидова к созданию незавершенной книги К.С. Станиславского о «Вхождении себя в роль и роли в себя» на примере режиссерских заметок к пьесе «Вишнёвый сад».

Ключевые слова: театр, пьесы А. Чехова, творчество К.С. Станиславского, «метод физических действий».

This article is an attempt to prove Nikolay V. Demidov's contribution into the unfinished book on 'Getting an actor into a character and getting a character into an actor' by K.S. Stanislavski through the example of his directing commentaries on 'The Cherry Orchard' play.

Key words: theatre, plays by A. Chekhov, K.S. Stanislavski's creative work, method acting.

Премьера «Вишнёвого сада» состоялась на сцене МХТ в 1904 г., режиссерами были К.С. Станиславский и В.И. Немирович-Данченко, а 29 апреля 1904 г. в Петербурге был показан последний спектакль «Вишнёвый сад», который был поставлен при жизни Чехова. К 1914 г. этот спектакль считался образцом сценического искусства. Московский критик Юрий Соболев так описывает эту постановку: «Чудесной властью огромного мастерства и благородного художества [«Вишнёвый сад»] ожил перед нами в 200-й раз! Чеховская элегия, скорбная и нежная, тоскливая и просветляющая, звучала так, как может звучать только в этом театре»¹.

Постепенно спектакль заметно устаревал. К.С. Станиславский, введивший новых исполнителей, хотел, чтобы они держали рисунок старого спектакля, но все превращалось в формальность. Публика переставала ходить на «Вишневый сад», да и сами исполнители уже не так относились к спектаклю, как прежде. Станиславский был настроен решительно: «Такой “Вишнёвый сад”, как у нас, надо вырубить. Ну его ко всем чертям»². В 1924 г. режиссер вернулся с длительных гастролей по зарубежью. Без него отметили 25-летний юбилей Художественного театра в октябре

¹ Соболев Ю.В. День Чехова. Юбилейный спектакль // Театр. 1914. 17 января. № 1435. С. 4.

² Виноградская И.И. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: В 4 т. Т. 3. М., 1973. С. 86.

1923 г. Константину Сергеевичу приходилось заново возвращать театр к жизни. По мнению критиков, «театр умер естественной смертью в ту самую ночь с 25 на 26 октября 1917 г., когда получил смертельный удар тот класс, лучшие соки которого он сконденсировал в своем великолепном явлении»¹.

Театральный критик Юрий Соболев писал, что «“Вишнёвый сад” Станиславского и Немировича-Данченко устарел. Новые формы нужны. Если их нет, ничего не нужно»². Станиславский не хотел убирать пьесу Чехова из театра: он пытался вдохнуть в спектакль новую жизнь. Спектакль вернулся в репертуар только через четыре года. Его хотели показать в октябре 1928 г. в Ленинграде. Константин Сергеевич не поменял первого состава актеров. Он возобновлял спектакль, а не искал новую трактовку.

Возобновленная постановка не до конца вписывалась в новое время. В 1930-х гг. произошла окончательная смена поколений в «Вишнёвом саду».

После возобновления спектакля на сцене Художественного театра его уже особо не критиковали, а относились как к памятнику. Даже после смерти Станиславского мизансцены и рисунок ролей не исправлялись, а оставались прежними. Через обновленный «Вишнёвый сад» прошли лучшие актеры театра: Топорков, Ершов, Грибов, Хмельёв, Орлов. Но в юбилейных спектаклях играли актеры самого первого состава.

25 января 1933 г. состоялся шестисотый «Вишнёвый сад». Станиславский поздравил труппу в присланной им телеграмме: «Как мне жалко, что я не с вами сегодня. Прошло четыре года с тех пор, как я в последний раз простился с вами, пролил слезы и, утирая глаза, ушел из него — навсегда. Пусть этот показательный спектакль стоит крепко, как маяк, и указывает правильный путь»³.

После 1928 г. Станиславский Гаева уже не играл. Константин Сергеевич был болен. Уже в октябре 1928 г. Станиславский перестал выходить на сцену театра, а с осени 1934 г. — в театре не бывал. Теперь всем занимался В.И. Немирович-Данченко. За спектаклем старались следить и сами исполнители, но из-за отсутствия Станиславского он конечно же менялся, и не в лучшую сторону.

Публике нравился спектакль, хотя при этом у них не вызывали симпатий персонажи «Вишнёвого сада»: «Ни капли сожале-

¹ Зрелища. 1923. № 59. С. 8–9.

² Соболев Ю.В. Новые формы нужны. К двадцатилетию со дня смерти А.П. Чехова // Новая рампа. 1921. № 5. 15–20 июля. С. 5.

³ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8: Письма. М., 1961. С. 381.

ния не вызывает у зрителя личная трагедия разорившихся дворян Раневских, типичной семьи бездельников, тратящих деньги на заграничные поездки, на свои извращенные прихоти»¹.

Когда Ольга Леонардовна была уже в статусе большой актрисы, она играла Раневскую без былого энтузиазма. Мария Лилина, наблюдая за спектаклем с участием Книппер-Чеховой, пребывала в «печальных и ошеломляющих впечатлениях» от ее игры². Она считала, что новый состав исполнителей, как и сама Ольга Леонардовна, превратили спектакль «в оперетку у Сабурова»³. Ее Раневская вызывала много споров. Критикой отмечалось: «Ничто более не выдавало ее переживаний»⁴.

К.С. Станиславский был недоволен такой Раневской, и другие актеры его тоже не радовали. Для него все эти героини оставались прежними, без новых трактовок. Он считал, что Раневская и Гаев — «представители дворянства»⁵, Лопахин — «купец, взявший в свои руки богатства»⁶, Петя — «ярый революционер, знающий жертвы, лишения, — ради идеи»⁷. Яша — «просто “гниль”»⁸.

К.С. Станиславскому не нравилось пренебрежение к работе и несерьезное отношение к его системе в своем же театре. По причине болезни Константин Сергеевич утратил контроль над спектаклем и фактически смирился с тем, что актеры играли спектакль так, как умели и как хотели. После смерти Станиславского «Вишнёвый сад» оставался в репертуаре театра.

К.С. Станиславский дважды осуществлял редакцию «Вишнёвого сада». В его планах была и третья редакция, над которой он и планировал работать. В 1928 г. К.С. Станиславский перенес сердечный приступ, после которого он на сцену уже не выходил, а впоследствии и вовсе прекратил ходить в театр. С середины 30-х гг. XX в. К.С. Станиславский все свое время посвящал написанию книг. Помощь ему в этом оказывал его ближайший сподвижник Николай Васильевич Демидов — после смерти Л.А. Сулержицкого, пожалуй, самый продуктивный помощник К.С. Станиславского. Уже на первых страницах книги «Работа актера над собой» Константин Сергеевич благодарит Демидова и выражает

¹ *Патрикеев Б.* Величайшее актерское мастерство // Кировец. Ленинград. 1938. 14 июня.

² Архив К.Р. Барановской-Фальк.

³ Там же.

⁴ Театр. 1969. № 12. С. 69.

⁵ *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6: Статьи. Речи. Отклики. Воспоминания. Интервью. Беседы. 1994. С. 417.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

ему «искреннюю благодарность»¹ за ту бесценную помощь, которую оказал Демидов Станиславскому «при создании этой книги»².

К.С. Станиславский вот так определяет вклад Н.В. Демидова в свою работу: «Он давал мне ценные указания, материалы, примеры, высказывал мне свои суждения о книге и вскрывал допущенные мною ошибки»³. В.И. Немирович-Данченко также высказывал одобрительные слова о деятельности Николая Васильевича и характеризовал его как «крупного специалиста в области психотехники сценического творчества»⁴.

Станиславский в середине 30-х гг. XX в. пришел к абсолютно новому для себя подходу — «методу физических действий». Весомый вклад в это открытие внес Николай Васильевич Демидов. До открытия нового метода Константин Сергеевич определял способ правдиво жить на сцене следующей формулой: «Подсознательное — через сознательное, произвольное — через произвольное»⁵. К.С. Станиславский считал, что для овладения системой актер должен сначала овладеть отдельными ее элементами и только потом соединить все вместе.

К.С. Станиславский был больше режиссером-постановщиком, нежели педагогом. Н.В. Демидов, практикующий ежедневно заветы К.С. Станиславского со студентами, пришел к мысли, что тренировать каждую отдельную часть системы — непродуктивно, а пагубно: «Мы рассудочным расчленением неделимого творческого процесса убивали самое главное: непосредственность жизни на сцене, то есть убивали творческий процесс»⁶.

К.С. Станиславский в репетициях с профессиональными актерами испытывал схожие проблемы: «Репетиция “Вишнёвого сада” сегодня — черт знает. Одни мертвые штампы. Совершенно забыли о сквозном действии. Как поправить?»⁷.

Н.В. Демидов призывал К.С. Станиславского начать воспитывать актера таким образом, чтобы «во-первых, поставить актера на путь нормального творческого состояния, а во-вторых, сделать это состояние настолько привычным и естественным, чтобы оно всегда сопровождало его на сцене»⁸.

¹ Станиславский К.С. Работа актера над собой: Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М., 1954. С. 8.

² Там же.

³ Там же.

⁴ Памятники культуры. Новые открытия: Ежегодник 1998. М., 1999. С. 163.

⁵ Станиславский К.С. Работа актера над собой. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М., 1954. С. 24.

⁶ Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. М., 1965. С. 41.

⁷ Станиславский К.С. Из записных книжек: В 2 т. М., 1986. С. 118.

⁸ Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. М., 1965. С. 51.

Николай Васильевич считал свободу первостепенной в актерском арсенале: «Если в основу будет заложена свобода, и заложена крепко, так крепко, что она станет второй натурой актера, то без нее он уже не может и быть на сцене, — тогда присоединение сюда анализа, не нарушит свободного творческого самочувствия»¹. К.С. Станиславский был крайне насторожен к инновациям Н.В. Демидова: «Как так? Без задач? Без объектов? И вообще без элементов? Что же это будет?»²

К.С. Станиславскому нравился Н.В. Демидов, и он его определял как «самоотверженного энтузиаста»³ и «ближайшего помощника по педагогической и исследовательской деятельности»⁴. К тому же он был одним из тех, кто «знает систему теоретически и практически»⁵. В момент приглашения Демидова Станиславским второй том уже был практически написан. Открытие метода физических действий помешало Станиславскому доделать второй том и в итоге разделило книгу на две части. Сейчас второй том делится на две книги: «Работа над собой в творческом процессе переживания» и «Работа над собой в творческом процессе воплощения».

В связи с болезнью времени на полную реконструкцию у Станиславского уже не было. Демидов так описывает решение, которое принимает Станиславский: «Он основательно передумывает и пересматривает все, что написал до сих пор в своей книге»⁶. Он решил заняться первой частью своего второго тома, а именно произведением: «Работа над собой в творческом процессе переживания».

К.С. Станиславский пишет последнюю XVI главу, о подсознании в сценическом самочувствии актера, где говорится: «В полную противоположность некоторым преподавателям я полагаю, что начинающих учеников надо по возможности стараться сразу доводить до подсознания. Надо добиваться этого на первых же порах, пусть начинающие сразу познают, хотя бы в отдельные моменты, блаженное состояние артиста во время нормального творчества»⁷. К этой главе К.С. Станиславский просит «отнестись

¹ Там же. С. 52.

² Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1998. М., 1999. С. 162.

³ Там же. С. 160.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 161.

⁶ Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. ОРПК. Ф. 59 (Н.В. Демидов).

⁷ Станиславский К.С. Работа актера над собой. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М., 1954. С. 357.

с исключительным вниманием, так как в ней — суть творчества и всей системы»¹. Но все остальное в книге противоречит XVI главе. Станиславский не успевает переделать книгу, а времени и здоровья для переписывания уже не хватает, к тому же у него отсутствует полноценная практика работы с актерами.

К.С. Станиславский в минуты отчаяния пишет: «Взялся за непосильное и вот теперь расплачиваюсь и как выкарабкаюсь — сам не знаю. Плохо сплю, ослаб, тужусь сделать непосильное»². Станиславский переконструировал, переписывал главы книги и успел ее сдать в печать как раз за месяц до своей кончины.

С сентября 1935 г. вследствие разногласий Н.В. Демидов и К.С. Станиславский перестают общаться. Никого из последователей Станиславского Н.В. Демидов не признавал, считая, что они трактуют его идеи по-своему. Н.В. Демидов становится изгоем в профессии, и впоследствии он занимается написанием своих книг и разработкой своей этюдной техники.

К.С. Станиславский начинает работать еще усерднее. В черновых фрагментах был записан второй том, который он всячески пытался переделать и закончить при жизни. Вторую часть второго тома, а именно «Работу над собой в творческом процессе воплощения», издали уже его ученики, опираясь на его записи и материалы.

Открытие «метода физических действий» он хотел перенести в отдельную книгу. Его последней книгой должна была стать книга с названием «Вхождение себя в роль и роли в себя» на примере чеховского «Вишнёвого сада», с применением нового метода работы над ролью. Свои новые знания он хотел применить на «Вишнёвом саде», но не успел.

После смерти К.С. Станиславского вышел третий том «Работа актера над ролью», отредактированный последователями. Книга основывалась на его рукописях, наработках. В книгу вошли записи по спектаклям «Отелло», «Горе от ума», «Трактирщица» и другие записи. Большую часть книги должен был составить разбор «Вишнёвого сада»: последовательность первых заходов в роль. Из четырех актов К.С. Станиславский успел проработать только два. Ввиду плохой разборчивости текста этот разбор в книгу не вошел.

Николай Васильевич Демидов был у истоков третьей редакции «Вишнёвого сада». В сентябре 1934 г. он по просьбе К.С. Станиславского присутствовал на спектаклях и репетициях «Виш-

¹ Станиславский К.С. Работа актера над собой. Т. 2. С. 6.

² Станиславский К.С. Работа актера над собой. Т. 8. С. 412. (Письмо к брату, Владимиру Сергеевичу Алексееву, от 21 августа 1935 г.)

нёвого сада» во МХАТЕ СССР им. М. Горького, делая всяческие пометки, замечания по пьесе, замечания по общей школе, да и просто делясь своими соображениями о пьесе, линиях роли. Эта работа выполнялась для того, чтобы Константину Сергеевичу было «удобнее импровизировать, пользуясь записями как фактическим независимым материалом»¹.

Поскольку К.С. Станиславский не имел возможности бывать в театре, то заметки, наблюдения за актерскими работами, замечания Н.В. Демидова по поводу «Вишнёвого сада» были для Константина Сергеевича очень важны. Уже тогда, в 1934 г., К.С. Станиславский начинал накапливать сведения для будущей своей книги о «Вхождении себя в роль и роли в себя» на примере чеховского «Вишнёвого сада». А поскольку Н.В. Демидов сам был педагогом с огромным багажом знаний, наблюдений, то для Станиславского такой «ценный глаз» был жизненно необходим. После размолвки с Н.В. Демидовым, произошедшей в сентябре 1935 г., значительный вклад в работу К.С. Станиславского внесла его супруга Мария Лилина.

В 1935 г. К.С. Станиславский открывает Оперно-драматическую студию для практического применения новых наработок. Каждый из педагогов Оперно-драматической студии К.С. Станиславского работал по его методикам над своими постановками с молодыми студийцами. Верные последователи К.С. Станиславского — Кедров, Леонидов, Орлов — пытались применить наработки Станиславского в работе со студийцами, но в силу разных причин практика применения не всегда соответствовала высоким требованиям Станиславского.

Лишь Мария Лилина с трепетом подходила к заветам мужа. В декабре 1935 г. она стала преподавать в его студии. Со студийцами она в два состава репетировала «Вишнёвый сад». Сам К.С. Станиславский этому очень радовался и в письме своему сыну Игорю не скрывал радостных ощущений: «Меня радует, что мама заинтересовалась педагогией»².

Мария Лилина работала со студийцами над «Вишнёвым садом», а сам Константин Сергеевич в это время работал на бумаге с вымышленными героями. Станиславский, пользуясь наработками Демидова, опытом репетиций Марии Лилиной со студийцами, пытался успеть завершить свой главный труд о «Вхождении себя в роль и роли в себя». До этого открытия К.С. Станислав-

¹ Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 44. Ед. хр. № 68. *Демидов Н.В.* Общие замечания о спектакле «Вишнёвый сад». 1934. 20 сентября (из письма К.С. Станиславскому).

² *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 8: Письма. М., 1961. С. 422.

ский начинал репетиции с анализа пьесы, долгого вникания в авторскую мысль. Метод психофизических действий был способом борьбы с застойным периодом и переходом к непосредственной практике.

Вот что пишет К.С. Станиславский своему сыну Игорю в декабре 1935 г. о новом подходе к роли: «Сегодня прочтена пьеса, а завтра она уже репетируется на сцене. Что же можно играть? Многое. Действующее лицо вошло, поздоровалось, село, объявило о случившемся событии, высказало ряд мыслей. Это каждый может сыграть от своего лица, руководствуясь житейским опытом. И так — всю пьесу по эпизодам, разбитым на физические действия. Когда это сделано точно, правильно, так, что почувствована правда и вызвана вера к тому, что на сцене, — тогда можно сказать, что линия жизни человеческого тела создана. Это не пустяки, а половина роли. Может ли существовать физическая линия без душевной? Нет. Значит, намечена уже и внутренняя линия переживаний. Вот приблизительный смысл новых исканий»¹.

В записях К.С. Станиславского его альтер-эго Торцов так говорит ученикам: «Объяснения, идущие от холодного разума, не заманят, не обманут, не разогреют чувства, которое одно может оживить мертвое действие»².

Константин Сергеевич ведет диалог с выдуманными учениками, в котором описывает новый метод. В записях К.С. Станиславского Торцов так начинает свое первое занятие по вхождению в роль на основе «Вишнёвого сада»: «С первых же шагов подхода к роли нужно искать доступные для творящего внутренние пути в жизнь пьесы и в душу роли. Таковыми путями мы признаем линию внешних, органических физических действий. Главная суть не в самих физических действиях, а в логике и последовательности их развития. Логика и последовательность шаг за шагом, точно по ступеням лестницы, подводят артиста через всю пьесу и роль к конечным результатам, положенным в основу пьесы, то есть к сверхзадаче. Они не во внешних физических действиях, а в оправдывающих и вызывающих их внутренних идеях и чувствах автора и его пьесы. В данном случае мы пользуемся неразрывной связью тела с душой, внешних действий с внутренними мыслями, эти действия вызывающими и оправдывающими. Мы идем от внешнего, более нам доступного, к внутреннему, более неустойчивому и трудно уловимому, для того чтоб после

¹ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8: Письма. М., 1961. С. 421–422.

² Станиславский К.С. Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского: № 21659. Ч. 2. Л. 90.

вызвать, направить нормальный человеческий путь — от внутреннего к внешнему, от чувства и мысли — к действию, от переживания — к воплощению»¹.

Распределение ролей было следующим: Раневская (Веньяминова), Лопахин (Шустов), Трофимов (Названов), Гаев (Говорков), Аня (Малолеткова), Симеонов — Пищик (Пушин), Варя (Дымкова), Фирс (Умновых), Яша (Веселовский), Епиходов (Вьюнцов), Шарлотта (Дарьина).

Демидов в своих заметках дает совет Станиславскому, что начинать первый акт надо не «свалившись с неба»², а с «видением того, о чем актер говорит»³. Станиславский (Торцов), понимая правильность демидовского совета, очень точно описывает ученикам первый акт.

1 акт

«Приезд ожидаемых; встреча, осмотр дома — не Раневской, а Веньяминовой; не Аня, а Малолеткова валится от усталости на диван и наслаждается, точно в раю, после заграничного ада. Приходит Дымкова с багажом; расспрашивает Малолеткову, что было за границей, и рассказывает, что вишневый сад будет продаваться с молотка. Все возвращаются, пьют кофе, болтают (всякие глупости), старинный слуга Умновых прислуживает. Наконец Шустов объясняет проект спасения вишневого сада от молотка разделением его на участки и распродажей их. Возмущение владельцев, спор, доказательства. Шустов торопится по делам и уезжает. Пушин — тоже. Постепенно расходятся спать. Неожиданно приходит студент Названов, бывший учитель маленького сына Веньяминовой — Гриши, утонувшего в реке шесть лет назад. Встреча, слезы. Уходят»⁴.

После вводного слова Торцова (Станиславского) ученики сразу же шли на сцену пробовать и играть этюды по эпизодам из жизни персонажа. Действия актера, аналогичные действиям персонажа, при подключении чувства — это то, что приближает актера к роли и наоборот.

Торцов (Станиславский) такими словами напутствовал своих учеников перед выходом на сцену: «Мы сами — действующие

¹ Станиславский К.С. Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского: № 21659. Л. 2.

² Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 44. Ед. хр. № 68. Демидов Н.В. Общие замечания о спектакле «Вишнёвый сад». 1934. 20 сентября.

³ Там же.

⁴ Станиславский К.С. Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского № 21659. Ч. 2. Л. 115–117.

лица. Мы себе близко и хорошо знакомы. Мы чувствуем реальную правду, которой нельзя не верить, это большая опора на сцене, за которую мы должны держаться, чтобы не впасть в туманное, плохо оформляемое творчество “вообще”»¹.

В упражнениях для разработки нового метода Торцов (Станиславский) разделял всех участников первой сцены на три группы (одни на сцене, другие на подмостках):

1. Те, кто встречает (Раневская, Аня, Шарлотта и Яша). Торцов придумывал на ходу для них элементарные физические действия (одеваться, прихорашиваться).

2. Те, кто приезжает (Гаев, Варя, Симеонов — Пищик и Фирс). Они играли встречу приезжающих на станции.

3. Те, кто остался дома (Лопехин, Дуняша, Епиходов).

Пробы к сценам начинались с Лопехина.

Демидов в заметках Станиславскому делает акцент на то, что первоначальные пробы Лопехина должны начинаться с «осторожности»², с «низкого происхождения»³, чтобы был замечен переход во втором действии.

Станиславский (Торцов), держа в голове весь путь лопехинской линии в пьесе, начинает с малого, с так называемого «низкого происхождения». Он хочет, чтобы Шустов (Лопехин) выстроил в своей голове все картинки и образы первой сцены: «Все комнаты дома, станцию, перрон, где будет происходить встреча, поезд, который привезет приезжающих»⁴.

Торцов (Станиславский) хочет, чтобы Шустов (Лопехин) показывал этюды на тему опаздывающего Лопехина, ему хотелось увидеть смятение, а потом принятие решения Лопехиным остаться дома прямо на сцене. Торцов (Станиславский) предлагает Шустову (Лопехину) несколько вариантов его раздумий перед принятием решения: «Бежать за уехавшими? Вижу, как мы встречаемся посередине дороги. Экипажи переполнены. Садиться некуда, разве только кому-нибудь на козлы»⁵.

К слову сказать, Мария Лилина работала со студийцами по сценарию Торцова (Станиславского). Делила их на три группы:

¹ *Станиславский К.С.* Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского № 21659. Ч. 2. Л. 26.

² Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 44. Ед. хр. № 68. Демидов Н.В. Общие замечания о спектакле «Вишнёвый сад». 1934. 20 сентября.

³ Там же.

⁴ *Станиславский К.С.* Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского № 21659. Ч. 2. Л. 26.

⁵ Там же. Л. 45.

одни встречали, другие приезжали. Студийцу, играющего Лопехина, она давала отдельное задание: «Читая книгу, заснул, проснулся от гудка локомотива; опоздал встречать, обозлился на книгу, швырнул ее, придрался к Дуняше, ищет, как исправить положение. На встречу не поспеет. Как понежнее встретить Раневскую? Оправляется, прихорашивается, прислушивается, не едут ли, открывает окно: не слышно; опять закрывает, так как холодно, мороз три градуса. Опять взялся за книгу»¹.

Когда у учеников возникали затруднения с придумыванием биографии своему герою или отсутствием жизненного опыта и непониманием, как и что делать, тогда сам Торцов (Станиславский) придумывал им биографии, будоражил их фантазию, заставляя вспомнить жизненные случаи или наблюдения.

Торцов (Станиславский) вот так ответил на вопрос одного из учеников, если бы ему (ученику) пришлось играть роль революционера: «Вам пришлось бы завести с ним знакомство, поговорить, поспорить, поучиться. Это создаст вам соответствующий взгляд и мысли, многие из которых вы перенесете в роль и используете в словесном действии»². Также Торцов (Станиславский) рассказывает Шустову (Лопехину) биографию его персонажа, пользуясь современными примерами: «Вы состоите директором в универсальном магазине, имении и прокатном заводе. Углубитесь в положение такого дельца»³.

Торцов (Станиславский) советует Шустову (Лопехину) для лучшего понимания роли, чтобы он: «Поговорил с фабрикантами, с помещиками, с директорами больших магазинов. Они вам расскажут, из каких забот складывается их жизнь и как распределяется их день, а нередко и часть ночи»⁴.

Шустов (Лопехин) выполнил задание Торцова (Станиславского), и вот что он понял из работы директоров больших магазинов: «Нет возможности остановить деловой поток. Как же выбраться из этого ада на целые двое суток, чтобы, подобно Лопехину, встретить свою заступницу Раневскую?»⁵ Далее Станиславский вкладывает важную мысль в уста Шустова (Лопехи-

¹ Архив К.Р. Барановской-Фальк.

² *Станиславский К.С.* Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского № 21659. Ч. 2. Л. 21—22.

³ *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6: Статьи. Речи. Отклики. Воспоминания. Интервью. Беседы. М., 1994. С. 424.

⁴ *Станиславский К.С.* Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского № 21659. Ч. 2. Л. 77.

⁵ Там же. Л. 78—80.

на): «Чтобы бросить дела, которые потом придется наверстывать, и ехать на два дня, нужна большая любовь»¹.

Чтобы лучше погрузить Шустова (Лопахина) в понимание отношений между Лопахиным и Раневской, Торцов (Станиславский) приводит вот такой пример из своей жизни: «Когда мне было лет десять, на елке у знакомых меня дети обделили подарками. Я рыдал в страшном горе. Но за меня заступилась какая-то добрая тетя. Она восстановила справедливость. После этого у нас установились нежные отношения с доброй тетей. Разве после этого счастливый мальчик не мог бы приходить в эту комнату своей заступницы?»².

Этот пример давал ему почву для перехода к смыслу нового метода: «Таким образом, вы можете свои собственные воспоминания вливать в жизнь роли, и эти воспоминания будут живые, пережитые, хорошо знакомые, родные. Если вы выдумаете их от ума, а не пойдете от живого чувства, то ваши предлагаемые обстоятельства прошлого неизбежно будут формальными, холодными, мертвыми»³.

В пробах ко второму акту, Демидов предлагает идти от обстановки, от природы, от «благорастворения воздухов»⁴.

2 акт

Станиславский, понимая важность общей обстановки в начале второго акта, в образе Торцова подробно описывает ученикам: крестьян (косивших сено), заброшенную часовенку, старую скамью. Торцов (Станиславский) пытается воссоздать биографию каждого персонажа, чтобы ученики понимали: как их герой сюда пришел? Зачем? Для чего? Акт он репетировал по эпизодам.

Сначала он хотел сделать общую сцену с Прохожим, в которой бы участвовали все. Ему эта сцена виделась вот таким образом: «Встреча изнеженных дворян с бродягой. Это хороший контраст, острый, пикантный. Бродяга говорит пугающими намеками»⁵.

¹ Там же.

² *Станиславский К.С.* Собр. соч.: В 9 т. Т. 6: Статьи. Речи. Отклики. Воспоминания. Интервью. Беседы. М., 1994. С. 423.

³ *Станиславский К.С.* Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского № 21659. Ч. 2. Л. 73–74.

⁴ Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 44. Ед. хр. № 68. *Демидов Н.В.* Общие замечания о спектакле «Вишнёвый сад». 1934. 20 сентября.

⁵ *Станиславский К.С.* Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского № 21659. Л. 2, 4, 6.

Демидов также заостряет внимание на Прохожем, наводя на мысль, что у Прохожего должно быть четкое понимание: «Откуда, куда, зачем, чем живет, в чем его жизнь?»¹.

Торцову (Станиславскому) хотелось, чтобы эта сцена стала толчком для ухода семейства: «Эта встреча должна сильно пугать мирных дворян и придать смелости и нахальства бродяге. Дворяне ищут предлога поскорее уйти от неприятного собеседника. Они не выдерживают и уходят на именины»².

Далее Торцов (Станиславский) предложил ученикам этюд, где бы хотел видеть людей разных классов: «Пролетарий, революционер, купец, помещик, дворянин, прислуга, им служащая»³. Торцов (Станиславский) хочет, чтобы «представители этих классов сходились порознь или вместе, затевали спор или мирный разговор»⁴.

Торцов (Станиславский) придумывает, что общим у всех этюдных проб будут именины у Симеонова-Пищика. Участники проб должны «присаживаться на скамейку, чтобы отдохнуть, и тут мы знакомимся с их словесными действиями»⁵. Действие может происходить и на дороге, когда гости приходят «к нему на именины»⁶. Декорация «должна изображать дорогу в имение Симеонова-Пищика»⁷. Поскольку это этюдная проба (фантазия), то слова здесь Торцов (Станиславский) разрешает «брать из жизненных воспоминаний, наблюдений, практики»⁸.

Сначала должна быть проба Гаева и Раневской. В Раневской и Гаеве Демидов видит «радужный взгляд на жизнь»⁹. Гаева отличают его «уменье наслаждаться жизнью, уменье с радостью, с приятностью нежиться под солнышком жизни»¹⁰. Раневскую Демидов определяет как «ломаку, притворщицу, придумщицу»¹¹. Они должны казаться «сильными, уверенными и веселыми людьми»¹².

¹ Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 44. Ед. хр. № 68. Демидов Н.В. Общие замечания о спектакле «Вишнёвый сад». 1934. 20 сентября.

² Станиславский К.С. Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского № 21659. Л. 2, 4, 6.

³ Станиславский К.С. Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского. № 21659. Л. 2, 6.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 44. Ед. хр. № 68. Демидов Н.В. Общие замечания о спектакле «Вишнёвый сад». 1934. 20 сентября.

¹⁰ Там же.

¹¹ Там же.

¹² Там же.

Диалог Раневской и Гаева Торцов (Станиславский) видит таким образом: «Они живут остатками счастливого настоящего и воспоминаниями о еще более счастливом прошлом. Они ищут случая повеселиться и идут к соседу в гости на именины. Если кто заговорит о тревожном настоящем, они сердятся или увиливают от неприятного разговора»¹. В конце их пробы должен появиться Прохожий, вследствие чего Гаев и Раневская уходят.

Далее должна быть проба Трофимова и Ани. Демидов уверяет Станиславского, что в линии отношений Трофимова и Ани Петя не может быть несовременным. Он не должен быть «слишком старым»², и в его речах «должно зазвучать предчувствие действительно прекрасной и новой жизни»³, «если не огонь, то хоть блестящие чувства»⁴. Понимая ход мысли Демидова, Станиславский (Торцов) предлагает сделать ведущим в этой сцене Названова (Трофимова). Трофимов у Торцова (Станиславского) определяется как «Ярый революционер» «знающий жертвы, лишения, холод, голод, тюрьму — ради идеи». Торцов (Станиславский) пытался пробудить видения, мысли у Названова (Трофимова), которые бы вытолкнули Трофимова в нужное русло: «Мысли о гуманизме, обличении варварства, проповедь свободы»⁵. Задача Названова (Трофимова) передать свои мысли Малолетковой (Ане), которая по заданию Торцова (Станиславского) спешит на именины, но в случае удачной пробы она должна поддаться его «пропаганде»⁶.

В финале их пробы должна появиться Варя, застающая их, и в случае верного появления Вари они должны «разбежаться»⁷. Демидов в своих заметках Станиславскому призывает его всегда внимательно следить за линией и пробами Вари. Варя ни в коем случае не должна производить «впечатление бездельницы»⁸, «ханжи»⁹, и ее отношение к «святым местам»¹⁰ крайне серьезно.

¹ Станиславский К.С. Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского. № 21659. Л. 2, 6.

² Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 44. Ед. хр. № 68. Демидов Н.В. Общие замечания о спектакле «Вишнёвый сад». 1934. 20 сентября.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Станиславский К.С. Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского. № 21659. Ч. 2. Л. 23.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 44. Ед. хр. № 68. Демидов Н.В. Общие замечания о спектакле «Вишнёвый сад». 1934. 20 сентября.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же.

Она не должна «представляться религиозной»¹. Станиславский (Торцов) строит пробу таким образом, чтобы у актрисы, пробующей Варю, не было поводов уйти в сторону от линии роли. В этой пробе должны солировать Варя и Лопехин. Начало пробы — Лопехин возвращается с именин, поскольку ему «рано вставать». Далее должна произойти «любовная сцена, состоящая из неясных намеков»² Шустова (Лопехина) и «неопределенных ответов»³ Вари (Дымковой).

Конец сцены Торцов (Станиславский) придумал как «не очень ловкая острота или шутка»⁴ Лопехина, после которой Шустов (Лопехин) должен уйти, а Дымкова (Варя) остается одна — «сидит и плачет»⁵.

После должна быть проба Фирса. Демидов советует Станиславскому, что перед началом проб и разработки линии Фирса прежде всего найти «верное физиологическое самочувствие»⁶. Проба Станиславским (Торцовым) выстраивается в подобном ключе, чтобы Умновых (Фирс) не терял линию роли, а существовал хоть и в выдуманной ситуации, но в рамках персонажа. Умновых (Фирс) также должен идти на именины к Симеонову-Пищику, неся пальто для Гаева. На скамейке он должен увидеть Варю. Торцов (Станиславский) хотел, чтобы Умновых (Фирс) бубнил «какие-то непонятные слова о прошлом»⁷. Вспоминал прошлое, былую жизнь, «цветущее состояние своих господ»⁸. В случае удачной пробы Фирса Дымкова (Варя) должна ему доверить свои «тайные мечты о богомолье, о монастыре и о спокойной мирной жизни, жизни без суетни и трепотни, которые ее утомили»⁹.

После должна быть проба Шарлотты. Демидов отмечает, что в пробах и линии Шарлотты она должна делать резкие переходы от «одиначества»¹⁰ к «фокусам и кривлянию»¹¹. Только тогда будет

¹ Там же.

² Станиславский К.С. Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского. № 21659. Ч. 2. Л. 7.

³ Там же.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

⁶ Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 44. Ед. хр. № 68. Демидов Н.В. Общие замечания о спектакле «Вишнёвый сад». 1934. 20 сентября.

⁷ Станиславский К.С. Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского. № 21659. Ч. 2. Л. 8.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 44. Ед. хр. № 68. Демидов Н.В. Общие замечания о спектакле «Вишнёвый сад». 1934. 20 сентября.

¹¹ Там же.

понятна ее «игра в жизни»¹, ведь эта игра является возможностью «закрыть тайники своего я»². Станиславский (Торцов) придумывает пробу Шарлотты в этом же направлении, чтобы ей удалось осуществить подобный переход. Сидя на скамейке, она должна вспоминать о «своем хорошем прошлом, которое привело ее к печальному настоящему»³.

Финалом пробы Дарьиной (Шарлотты) и всего этюда в целом должно стать появление Епиходова, Яши и Дуняши. Состояние Шарлотты должно измениться. В линии Дуняши Демидов советует Станиславскому не забывать, что Дуняша не опытная «кокетка и вертушка»⁴, а «девчонка»⁵, т.е. актрисе, пробующей Дуняшу, нужно искать «молодость»⁶, а не «комичность и глупость»⁷. Тогда «факты всеобщего поклонения»⁸ будут восприниматься ею верно, и она сможет «почувствовать себя счастливой и молодой»⁹. Станиславский (Торцов) в пробе Дуняши, Яши и Епиходова в центр выводит Дуняшу, при этом линия и переходы Шарлотты остаются неизменными. «Вдали слышится бречание мандолины или гитары и ужасное пение Вьюнцова (Епиходов), Веселовского (Яша) и Фроловой (Дуняша). Компания устраивается на скамейке рядом с Дарьиной (Шарлотта), которая молча наблюдает за происходящим флиртом двух мужчин с одной горничной. Тут и кокетство, и ревность, и хвастовство, и угрозы — всю эту болтовню терпеливо переносит Дарьяна (Шарлотта), но когда они запели вновь, то не вытерпела и бежала по направлению к соседям с кофточкой Ани для вечера. Этюд кончается общим ужасным пением флиртующей компании»¹⁰.

Летом 1939 г., ориентируясь на записи своего супруга, Мария Лилина показывала со студийцами 2 акта «Вишнёвого сада» в Оперно-драматической студии имени Станиславского. Коллеги были приятно удивлены. Весной 1940 г. она показала со студий-

¹ Там же.

² Там же.

³ Станиславский К.С. Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского. № 21659. Ч. 2. Л. 8.

⁴ Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 44. Ед. хр. № 68. Демидов Н.В. Общие замечания о спектакле «Вишнёвый сад». 1934. 20 сентября.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

⁷ Там же.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6: Статьи. Речи. Отклики. Воспоминания. Интервью. Беседы. М., 1994. С. 419.

цами третий акт. Третий акт игрался среди зрителей, что по тем временам считалось авангардным. Четвертый акт она так и не успела выпустить, не говоря уже о полноценном спектакле. Она оставалась верна своему мужу в постижении метода физических действий. Также вела дневник с наработками по «Вишнёвому саду», с которым вы можете ознакомиться, читая ее письма и прочие материалы.

25 августа 1943 г. Мария Лилина скончалась, не успев осуществить мечту своего супруга о новом «Вишнёвом саду».

Источники

1. Амф[итеатро]в А.В. Театральный альбом. III. «Вишнёвый сад». Статья первая // Русь. 1904. 3 апреля.
2. Открытие гастролей Художественного театра. «Вишнёвый сад» // Смена. Ленинград. 1928. 22 июня.
3. Беляев Ю.Д. Театр и музыка. Спектакли Московского Художественного театра. II. «Вишнёвый сад» // Новое время. 1904. 3 апреля. № 10087. С. 4.
4. Виноградская И.И. Жизнь и творчество К.С. Станиславского. Летопись: В 4 т. Т. 3. М., 1973.
5. Демидов Н.В. Искусство жить на сцене. М., 1965.
6. Зрелища. 1923. № 59.
7. Станиславский К.С. Из записных книжек в двух томах. Всероссийское театральное общество. М., 1986.
8. Новое время. 1904. 3 апреля.
9. Образование. 1904. № 4.
10. Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1998. М., 1999.
11. Патрикеев Б. Величайшее актерское мастерство // Кировец. Ленинград. 1938. 14 июня.
12. Петербургский листок. 1904. 2 апреля.
13. Русь. 1904. 4 апреля.
14. Соболев Ю.В. День Чехова. Юбилейный спектакль // Театр. 1914. 17 января. № 1435. С. 4.
15. Соболев Ю.В. Новые формы нужны. К двадцатилетию со дня смерти А.П. Чехова // Новая рампа. 1921. 15–20 июля. № 5.
16. Станиславский К.С. Работа актера над собой. Собр. соч.: В 8 т. Т. 2. М., 1954.
17. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 8 т. Т. 8: Письма. М., 1961.
18. Станиславский К.С. Собр. соч.: В 9 т. Т. 6: Статьи. Речи. Отклики. Воспоминания. Интервью. Беседы. М., 1994.
19. Суворин А.С. Маленькие письма // Новое время. 1904. 29 апреля. № 10113. С. 2.
20. Театр и искусство. 1904. 28 марта. № 13. С. 264.
21. Театр. 1969. № 12. С. 69.

Архивные документы

1. Архив К.Р. Барановской-Фальк.
2. Музей МХАТ. Ф. 3. Оп. 44. Ед. хр. № 68. *Демидов Н.В.* Общие замечания о спектакле «Вишнёвый сад». 20 сентября. 1934 (из письма К.С. Станиславскому).
3. Санкт-Петербургская государственная Театральная библиотека. ОРиРК. Ф. 59 (Н.В. Демидов).
4. *Станиславский К.С.* Музей Московского Художественного академического театра. Ф. 3 К.С. Станиславского № 21659. Ч. 2.

ВИЗУАЛЬНЫЕ ПРАКТИКИ И СОВРЕМЕННЫЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС: КИНЕМАТОГРАФИЧЕСКИЕ ФРЕЙМЫ В КОМПОЗИЦИОННО-СИНТАКСИЧЕСКОМ ПОСТРОЕНИИ ТЕКСТА

Наблюдающийся процесс непрерывного взаимодействия «визуальной» и «вербальной» ветвей современной культуры ведет к необходимости признания того, что нарастающая с эпохи Возрождения оппозиция зрелищных и литературных структур постепенно себя изживает. Прогнозировать дальнейшее развитие словесности следует, вероятно, именно в ракурсе ориентированности на сплав принципов зрелищности и литературности, когда не только кинематографические нормы внедряются в литературный текст, но и повествовательные структуры фильмов несут на себе печать поэтический интонации.

Ключевые слова: зрелищность, литературность, современная литература, кино.

Audio and iconic messages have a strong influence nowadays. The present paper offers a comparative analysis of Russian Contemporary Literature and Cinema that can share common artistic methods and approaches.

Key words: audio and iconic messages, contemporary literature and cinema.

<...> кукольный Петрушка, скованно
раскланивается маленький, в новом чер-
ном смокинге конца века, в белой рубашке
с таким же белейшим галстуком-бабочкой,
челов... нет, *зрите...* нет... перо немеет от
ужаса закончить слово. А может быть, это
не театр, а *кинотеатр...*

А. Королёв

По мысли Б. Эйхенбаума, кино является лабораторией значимых в культуре композиционных приемов в тот момент, когда традиционные литературные формы перестают осуществлять эстетическую функцию (см.: [Эйхенбаум, 1927, с. 367]). Рубеж XX–XXI столетий — эпоха актуализации на месте разложения некогда устоявшегося *Weltanschauung*¹ новой картины мира, ко-

¹ П. Пазолини указывал на тот факт, что кино более приспособлено, нежели литература, к изменению существующего канона, а поэтому в определенные эпохи именно ему отводятся главенствующие в культуре роли (см.: [Пазолини, 1984, с. 65]). «<...> процесс визуализации культуры происходит на нескольких уровнях: на уровне развивающегося во взаимодействии с высокой литературной

торая по интенсивности связей между вербальным и визуальными пластами культуры в определенном смысле перекликается с эрой модернизма начала прошлого века.

XX век положил начало неуклонному процессу актуализации зрелищности с сопутствующим ему проигрыванием, усвоением и внедрением в сознание новых структур восприятия: первая половина XX в. ознаменовалась революционными сдвигами в отдельных областях культуры, резко увеличившими их специфику. Если в XIX в. словесное выражение выступало как универсальная система, в категории которой переводилась любая несловесная художественная система, а словесный текст выполнял роль текста текстов, то теперь смысл и специфику каждого искусства начинают видеть именно в том, что *не может быть передано* средствами другого искусства. Показательно, что такое стремление к обособленности не ослабляет, а резко увеличивает воздействие языков различных искусств друг на друга [Лотман, 1998, с. 656].

Кино (как одно из наиболее поздних проявлений зрелищности) по своей природе является синтезом двух повествовательных тенденций — изобразительной и словесной (см. [Лотман, 1998, с. 316—317])¹, взаимодействие и взаимовлияние которых зависят от исторического контекста, определяющего особенности стиля культуры и менталитета нации (социально-психологических установок реципиентов).

Насчитывающая вот уже столетие динамика взаимоотношений «зрелищная культура — словесность» может пониматься по-разному²: как связь с определенными приемами, которые

традицией (т.е. с психологическим романом XIX в.) традиционного театра; на уровне технических искусств (фотография, кино и телевидение); на уровне распространения слоя литературы, тесно связанного с картинками и называемого лубочной литературой; на уровне представляющей косвенный способ демонстрации зрелищных структур литературы; на уровне возрождения архаических зрелищных форм, имевших в поздней культуре низкий художественный и эстетический статус. Причем на этом последнем уровне визуализация культуры осуществляется тоже в разных вариантах: в наиболее древних, традиционных <...> и в кинематографических формах, т.е. в экранном выражении те же самые древние зрелищные формы оживали. В этих экранных формах визуализация культуры приобретала такой масштаб и такие формы, которые вопрос о преемственности в развитии культуры ставили иначе, чем это позволяли процессы визуализации в докинематографический период» [Хренов, 2006, с. 147].

¹ «Фильм как текст может быть разделен по вертикали на слово, звук и картинку, а по горизонтали — на кадры, эпизоды, монтажные куски. В плане поэтики прибавляется план, ракурс, свет, цвет, музыка, в случае человеческого голоса еще тембр и интонация, композиция кадра, монтаж и т.п.» [Тороп, 1995, с. 169].

² Что же касается непосредственно взаимоотношения «литература/кино», то обзор обширной библиографии по данной тематике см. в работе: [Цукерштейн-Горницкая, 1988].

привносятся в нарративную структуру; как поиск «кинематографичности» в смысловой области или, наконец, как попытка создания единого литературно-кинематографического поля (традиционные экранизации «по мотивам литературного произведения» или, наоборот, модные в последнее время издания «по мотивам киноленты»: например, *Глянец* Юлии Высоцкой ([2007]), выпущенный на основе одноименного сценария А. Кончаловского и Е. Смирновой, или *Летоисчисление от Иоанна* Алексея Иванова по фильму Павла Лунгина ([2009])). В настоящей работе нас будет интересовать вопрос воздействия визуальных практик на литературный процесс, и в этом ракурсе мы ограничимся разработкой следующего тезиса: киношек привнес в современное лингвокультурное сознание кинематографические фреймы и повлиял на композиционно-синтаксическую технику построения литературного текста, обусловив пристальное внимание автора к предикатам зрительного восприятия¹. На самом деле представляемая здесь попытка является лишь наброском к теме «современный язык литературы и кино», которая требует отдельного и более глубокого осмысления.

Полагаю, не будет большим преувеличением утверждать, что горизонт ожиданий современного человека во многом определяется клиповым сознанием, формируемым под влиянием системы координат зрелищной культуры. Именно поэтому на рубеже XX–XXI вв. ключевой вновь стала взаимосвязь словесного и визуального искусств, как это было в 20-е гг. XX в.² Бурное развитие клипового сознания в свою очередь ведет к модификации традиционной литературной ассоциативно-метафорической системы, в рамках которой весьма прочное место занимают кинематографические образы, эффективно использующиеся в качестве сред-

¹ Ср. с процессами в современной поэзии: «На языковом уровне принцип ‘монтажа’ реализуется в следующих приемах организации стихового пространства. Одним из ведущих является ассоциативное присоединение, обеспечивающее семантическое соотнесение отдельных синтагм даже при их дистантном расположении. Принцип ассоциативного присоединения лежит в основе ‘нанизывания’ семантических предикатов <...> ассоциативное присоединение может осуществляться как синтагматически, так и парадигматически: ‘поле’ формируется неким смысловым инвариантом <...>» [Северская, 2007, с. 77].

² Следует упомянуть, например, Исаака Бабеля как сценариста для фильмов по мотивам собственных произведений. Особого внимания заслуживает интерес к кино Максима Горького, Владимира Маяковского или Леонида Андреева; Марселя Пруста или Томаса Манна; а также принцип «замедленной съемки» в прозе Джеймса Джойса или «показ» героев путем детализации создателем «телеграфного стиля» Эрнестом Хемингуэем.

ства описания в различных речевых жанрах современного русского языкового пространства¹.

Оставляя в стороне неоднозначный вопрос о том, какой слой — литературный или зрелищный — является определяющим в тандеме «словесность — кино — телевидение», в качестве одной из констант современной русской прозы предлагаем рассмотреть ее «кинематографичность», которая выражается: 1) в возврате к богатству фабулы, 2) в тенденции к документализму (повышенный интерес к мемуарам, дневникам, переписке и т.д.), 3) в новой волне освоения писателями языка визуального искусства, т.е. в переносе в литературу таких «кинематографических» приемов, как фотографичность, монтажность и нелинейность временного развития, а также осязаемое расшатывание синтаксиса и использование в качестве слов-жестов (не последнюю роль в активизации данного процесса сыграл дискурс постмодернизма, в парадигме которого «телевидение», «реклама» и «газета» стоят в ряду наиболее частотных идеологем)².

«Сценарность» идиостиля современной словесности иногда мотивируется профессиональным опытом автора как сценариста (например, в творчестве Светланы Василенко); иногда — законами жанра (см. экспериментальный цикл романов-кино Бориса Акунина «Смерть на брудершафт», строящихся на попытке совмещения литературного текста с визуальностью кинематографа³);

¹ Любопытно, что предпочтение количественных числительных порядковым и рост популярности конструкций, включающих в себя число, Максим Кронгауз возводит именно к влиянию названий фильмов [Кронгауз, 2008, с. 83–84].

² «<...> телевизионные передачи стали восприниматься как реальность, а жизнь общества — как зеркало ТВ. Символом постмодернистской эстетики стал полиэкран. Развлекательность, зрелищность, серийность постмодернистской аудитории. Телевидение стало симулякрот потребления, позволяя любому зрителю путем переключения каналов создать собственную телепрограмму в соответствии с индивидуальным вкусом и настроением. Играя роль усилителя чувств, электронной нервной системы, телевидение стало <...> художественной квинтэссенцией постмодернизма, путеводителем по руинам современной культуры, символом паразитической культуры соблазнов <...>» [Маньковская, 2000, с. 157]. О тотальной театральности постмодернистской мифологемы см. также [Ильин, 1998, с. 184–202]. О словах-жестах см. [Цивьян, 2010, с. 25–35, 47–53].

³ Части этих книг называются «фильмами» и предполагают указание на имя оператора (см. также появление дублей во втором действии «комедии» Чайка [Акунин, 2003]); главы открываются заставками аналогично эпизодам в немом кино); по ходу повествования появляются сопроводительные рисунки с комментариями для музыкального оформления или цитаты из романсов, а также прилагается «Хроника» с фотографиями исторических событий, имеющих непосредственное отношение к описываемому. Любопытен также «Чапаев (фрагмент киноэпопеи)» Владимира Строчкова, где присутствуют комментарии сценарного характера («Большая круговая панорама. За кадром строгий голос

иногда же — попыткой альтернативного развертывания сюжета (как в «Филиале» Сергея Довлатова [1987]). Особого внимания заслуживают стереотипы сценарного ввода наблюдаемого с представлением акцентов на визуализации ситуации/обстановки (эту тенденцию Л. Идел назвал «шизофренией камерного реализма» [Edel, 1974, p. 183–184]). К примеру, типичный для романа Владимира Сорокина «Лед» (2002) фрагмент:

В углу сидела Наташа: 26 лет, красивая, длинноногая, в разорванном розовом платье. Ее рука была прикована наручниками к батарее [Сорокин, 2002, с. 126].

Или у Ольги Новиковой в книге «Гедонисты и сердечная» (2007):

Тишина...

И — шорох... В дверном замке проворачивается ключ. Раз, другой... Хозяева замерли: Марфа под потолком (стул, толстые словари, она на цыпочках с поднятыми руками, на шаривающих дорожную сумку в темноте и тесноте вещевого кладбища), Филипп с телефонной трубкой, из которой через равные промежутки времени бьет равнодушное аэрофлотовское «ждите ответа» [Новикова, 2007, с. 45].

В данной стратегии повествования, строящейся по принципу описания через подробную передачу цвета, звука, костюмов и расположения внутри сцены (кадра) персонажей, прослеживается стремление к воссозданию полноценной коммуникативной ситуации, которая характеризуется спаянностью вербальных компонентов с невербальными (см.: [Земская, 2004, с. 300–316]).

Как журнально-газетный монтаж оказывал влияние на нарративные структуры литературы второй половины XIX столетия, так в 20-е гг. XX в. популярным стал прием литературного монтажа (хотя присутствие «монтажного мышления» Эйзенштейн отмечал уже у Толстого в романе «Анна Каренина» [Эйзенштейн, 1964, с. 41]¹) как активного членения повествования на планы

Левитана»), а сама «киноэпопея» предваряется следующей «заставкой»: «Проходят титры: главные герои, герои, персонажи и массовка, сценарий... режиссура... оператор... оркестр... дирижер... директор... год..., заказ Гостелерадио и пленка от шосткинского комбината “Свема”» [Строчков, 2006, с. 286].

¹ Заложенный Эйзенштейном монтажный принцип изучения в живописи, архитектуре и других видах искусства в литературоведении был подхвачен формалистами, прежде всего Б. Эйхенбаумом [Эйхенбаум, 1990], Ю.Н. Тыняновым [Тынянов, 1977], В.Б. Шкловским [Шкловский 1985], а сам этот термин появился в кинологии где-то с 1916 г. (см. [Цивьян, 2010, с. 247]). В 1927 г. под редакцией Б. Эйхенбаума вышла антология с работами членов ОПОЯЗа, и помимо применения методов изучения текста к анализу фильма именно тогда было предсказано длительное взаимодействие литературы и кинематографа с возрас-

разной величины, этот прием, продолжает оставаться актуальным и для современной литературы: обращает на себя внимание, в частности, нелинейность композиции в романах Михаила Шишкина «Взятие Измаила» (1999), «Венерин волос» (2005), «Письмовник» (2010), которая выстраивается на пересечении различных периодов времени и реальности, благодаря чему создается эффект безвременья, когда все происходит *здесь, сейчас, везде и всегда*.

На рубеже XX–XXI вв. русская проза, следуя общей тенденции культурного развития, как будто стремится к тому, чтобы вербальные формы словесности не отделялись от *изобразительности*, чтобы одно дополняло или же поясняло другое, образуя единое поле. Устремленность к методу «показа», к фиксации зрелищных явлений (характерных, в частности, для фольклорных форм повествования: Якобсон, например, соотносил специфику кинематографического времени с гомеровском эпосом [Якобсон, 1984, с. 30]), что требует замедленного ритма, подробного наблюдения и развертывания повествования в настоящем времени (см. [Бьёрлинг, 2007]), т.е. воспроизведения событий прошлого и будущего в речевом режиме интерпретации *вне* временной линейности.

Повествование в современной прозе все чаще строится как механизм рассказывания при помощи движущихся картин, создаваемых аналитической дробностью и прерывистостью письма, в чем просматривается прием расшатывания синтаксиса, который декларировали в своих манифестах еще футуристы. Функциональное переосмысление нарративных возможностей с целью создания эффекта серии стоп-кадров при помощи номинативных предложений и в сопровождении авторских ремарок происходит, в частности, в романе Владимира Маканина «Андеграунд, или герой нашего времени» (1998). Синтаксически связь кино с искусством может проявляться в способе выражения крупного плана односоставными глагольными и/или номинативными конструкциями, призванными *не объяснять, а изображать* поступки персонажей. Например, кажущееся частью сценария следующее описание у Маканина с авторскими ремарками в скобках:

тающим во времени влиянием последнего. Здесь же уместно вспомнить опыт В. Шкловского и Ю. Тынянова как сценаристов: в частности, фильмы «Предатель» (реж. А. Роом, 1926), «Два броневика» (реж. С. Тимошенко, 1928), «Капитанская дочка» (реж. Ю. Тарич, 1928), «Ледяной дом» (реж. К. Эггерт, 1928) или «Овод» (реж. К. Марджанов, 1928) и т.д., к созданию которых был привлечен В. Шкловский, а также: «Шинель» (1926) и СВД (1927) Г. Козинцева и Л. Трауберга при участии Ю. Тынянова.

<...> Я полез в карман (и сделал полшага вперед, не поднимая на нее глаз). Полез в другой карман (тоже будто бы в поисках денег) и сотворил еще полшага; расстояние сократилось — хватить за руку. Втащил в комнату. Все в порядке, отсюда ни на волос! В холодильнике нашлась бутылка, не моя, Лялиных (вдруг *увидел водку* — я к водке могу месяц не притронуться, если чужая; могу просто забыть). Но тут я влил в Вероничку чуть ли не всю бутылку. (Не всю, я тоже, конечно,пил.) Напоил. Еще и пива плеснул, чтобы ее сморить. Уснула... [Маканин, 1998, с. 52–53, курсив автора].

Отход от традиционной для литературного повествования синтаксической структуры ведет к появлению особых единиц организации текста — строфоидов¹, обладающих содержательным и интонационно-синтаксическим единством, а также специфическим характером графического оформления, как, например, в романе Анатолия Королёва «Человек-язык» (2000), автор ведет с читателем открытую игру путем обнажения приемов автора-режиссера. В этом же произведении прослеживается влияние кинематографа на интертекстуальном уровне, которое проявляется (узко) в форме разного рода клише из кинематографа и (шире) — в использовании фильма как претекста с последующим его творческим переосмыслением: перед нами — мучительный диалог с фильмом «The Elephant Man» (1980) Дэвида Линча, склоняемым «на русские нравы».

¹ Термин «строфоид» был использован М.Л. Гаспаровым для обозначения единиц стихотворной речи, подобных строфе, но не выдерживающих принципов ее организации (см. [Гаспаров, 1989, с. 425]), а затем исследован И.А. Мартыновой в применении к русской литературе XX в., где для него было предложено следующее определение: «единица организации художественного и публицистического текста, представляющая собой содержательное, ритмическое и интонационно-синтаксическое единство, имеющее специфический характер графического оформления, с обратным, как в стихотворном тексте, абзацным отступом» [Мартынова, 2002, с. 22]. В этой же работе для анализа прозаического текста был использован еще один термин — «композитив», т.е. «единица организации текста, выделяемая пунктуационно-графически в силу своей композиционной значимости, объем которой обусловлен участием в выполнении различных композиционных функций: выражения точки зрения, изображения художественного времени, крупности плана и др.» [там же, с. 21]. Возможно, для исследования литературной кинематографичности использование этих двух терминов оправданно. В рамках же настоящей работы мы ограничимся употреблением понятия строфоид. Перенос в строфоиде, как перенос в строфе, выражает диалектику интеграции/дезинтеграции текста, когда в разных строках оказываются композитивы — компоненты одного высказывания, обнаруживающие зрительское восприятие страницы литературного текста. Об активном использовании строфоидов в киносценарии, обусловленном его близостью к стихотворной поэтической форме, писал еще Ю.Н. Тынянов (1977).

Межсемиотическая интертекстуальность с выходом за рамки «литературности» в область киноэстетики в духе поэтики Александра Сокурова заложена в основу прозы Ларисы Фоменко¹, для которой характерно «затуманенное видение», снимающее оппозицию «субъект/объект», «мысль/внешний мир» и ведущее к утрате пространственно-временных координат. Как будто при помощи ракурса и степени удаленности камеры хронотоп приобретает способность сужаться и раздвигаться, превращаясь из заданной величины в переменную.

На игре во флэшбэк (как в кино со сценами из прошлого в виде черно-белых кадров) строится повесть Фоменко «Очень милый реквием» (2003), где идею вечности передает «вышагивание» из временных рамок (аналогично выходу за пределы холста в киноленте Сокурова «Робер. Счастливая жизнь» (1996) [Ямпольский, 2001, с. 127]). Прослеживается здесь и «сокуровское» изображение нарастания распада с неуклонным переходом человека в область «объектности». Символами окаменелости у Фоменко становятся кочующие из текста в текст фигурки: в повести «Буйволенок» (1995) муж Юльки превращается в настольную статуэтку; сын Марка из «Очень милого реквиема» напоминает Лизе целлулоидную куклу; героиню «Акулы» сравнивают с нефритовой статуэткой, а «ледяной лабиринт» в одноименном рассказе собран «из плоских геометрических фигур, простеньких, но красочно-глянцевитых» [Фоменко, 2000, с. 121].

Наблюдающийся процесс непрерывного взаимодействия «визуальной» и «вербальной» ветвей современной культуры ведет к необходимости признания того, что нараставшая с эпохи Возрождения оппозиция зрелищных и литературных структур (с неизменно высоким статусом последних) постепенно себя изживает. Следуя логике М. Эпштейна [Эпштейн, 2005, с. 220–227], лингвистическую ситуацию сегодня можно образно назвать арьергардным состоянием в смысле растворения всего во всем, на смену которому неизбежно приходит новый метаязык культуры, вырабатываемый на основе нового синтеза языковых и риторических средств. И прогнозировать дальнейшее развитие словесности следует, вероятно, именно в ракурсе ориентированности на сплав принципов зрелищности и литературности², когда не

¹ В данном сопоставлении писателя и режиссера мы опираемся на исследование М. Ямпольского (см.: [Ямпольский, 2001, с. 124–146]). Что же касается непосредственно творчества Фоменко, то в данном случае следует говорить, скорее, о связи литературного текста с визуальными практиками вообще.

² Учитывая все же, что «<...> разница между бумагой, холстом и экраном велика. Ведь бумага, покрытая графами, сама по себе, без наркотиков или пси-

только кинематографические нормы внедряются в литературный текст, но и повествовательные структуры фильмов несут на себе печать поэтический интонации.

Источники

Научная литература

1. *Барабаш Н.А.* Телевидение и театр: игры постмодернизма. М., 2003.
2. *Барт Р.* Camera Lucida. М., 1997.
3. *Богданова О.В.* Постмодернизм в контексте современной русской литературы (60–90-е годы XX века — начало XXI века). СПб., 2004.
4. *Богданова О.В.* Концептуалист писатель и художник Владимир Сорокин. СПб., 2005.
5. *Бодрийяр Ж.* Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 10.
6. *Бьёрлинг Ф.* «Contemporary narrative under the impact of visual culture (Ian McEwan's Saturday — a story in flux)» / Под ред. Н. Фатеевой. Лингвистика и поэтика в начале третьего тысячелетия. М., 2007.
7. *Гаспаров М.Л.* Очерк истории европейского стиха. М., 1989.
8. *Земская Е.А.* Язык как деятельность. Морфема. Слово. Речь. М., 2004.
9. *Зоркая Н.* Русская школа экранизации / Н. Зоркая (под ред.). Экранные искусства и литература. Немое кино. М., 1999.
10. *Ильин И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.
11. *Кронгауз М.* Русский язык на грани нервного срыва. М., 2008.
12. *Лотман Ю.М.* Об искусстве. СПб., 1998.
13. *Манегетти А.* Кино, театр, бессознательное. Т. 1 / Пер. с итал. М., 2001.
14. *Маньковская Н.Б.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
15. *Мартьянова И.А.* Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб., 2002.
16. Текст киносценария и киносценарий текста. СПб., 2003.
17. *Пазолини П.* Поэтическое кино // Сост. Разлоговой К. Стрoение фильма. М., 1984.
18. *Северская О.* Язык поэтической школы. Идиолект, идиостиль, социолект. М., 2007.
19. *Торop П.* Литература и фильм // Киноведческие записки. 1990. № 5, 9–29.
20. *Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

хического расстройства, не создает никакой иллюзии глубины. Другое дело — поверхность живописного холста или киноэкрана, которые, будучи двумерными плоскостями, могут открываться на иллюзорную глубину. Это мембраны, прячущие за собой несуществующий объем. В некоторых случаях этот объем мембраны манит художника, но его исследование нуждается в особой стратегии зрения» [Ямпольский, 2001, с. 124].

21. *Фрейлих С.И.* Теория кино: от Эйзенштейна до Тарковского. М., 2002.
22. *Хренов Н.* Кино: реабилитация архетипической реальности. М., 2006.
23. *Цивьян Ю.Г.* Кинематограф как термин литературоведения. Таллин, 1982.
24. *Цивьян Ю.Г.* На подступах к карпалистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино. М., 2010.
25. *Цукерштейн-Горницкая Н.С.* Основные закономерности процесса взаимодействия киноискусства и литературы. СПб., 1988.
26. *Шкловский В.Б.* За 60 лет: работы о кино. М., 1985.
27. *Эйзенштейн С.* Избр. произведения: В 6 т. М., 1964. Т. 3.
28. *Эйхенбаум Б.* Литература. Кино. Критика. Poleмика. Л., 1927.
29. *Эйхенбаум Б.* Литература и кино [1926] // Киноведческие записки. 1990. № 5.
30. *Эпштейн М.* Постмодерн в русской литературе. М., 2005.
31. *Ямпольский М.* О близком. М., 2001.
32. *Якобсон Р.* Конец кино? // Сост. Разлоговой К. Стрoение фильма. М., 1984.
33. *Edel L.* The Theory of the Novel. New York; London; Toronto, 1974.

Художественные тексты

1. *Акунин Б.* Чайка. СПб.; М., 2003.
2. *Акунин Б.* Смерть на брудершафт. Фильма первая и вторая. М., 2007.
3. *Высоцкая Ю.* Глянец (на основе одноименного сценария А. Кончаловского и Е. Смирновой). М., 2007.
4. *Довлатов С.* Собрание прозы: В 3 т. Т. 2. СПб., 1993.
5. *Королёв А.* Человек-язык // Знамя. 2000. № 1.
6. *Маканин В.* Андеграунд, или Герой нашего времени. М., 1998.
7. *Новикова О.* Гедонисты и сердечная. М., 2007.
8. *Сорокин В.* Лед. М., 2002.
9. *Строчков В.* Наречия и обстоятельства. М., 2006.
10. *Фоменко Л.* Время уже коротко. Избранное. New York, 2000.
11. *Шишкин М.* Венерин волос. М., 2005.
12. *Шишкин М.* Взятие Измаила. М., 2000.
13. *Шишкин М.* Письмовник. М., 2010.

ОТЕЧЕСТВЕННОЕ КИНОИСКУССТВО НА ЗАНЯТИЯХ ПО РУССКОМУ ЯЗЫКУ КАК ИНОСТРАННОМУ: НЕКОТОРЫЕ РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ОТБОРУ МАТЕРИАЛА

В данной работе рассматриваются возможные принципы отбора аутентичного видеоматериала для преподавания русского языка в иностранной аудитории вне языковой среды, а также для введения в учебный процесс элементов культурологии и лингвострановедения. На наш взгляд, отечественное киноискусство способно дать исчерпывающую информацию по данным критериям и обогатить не только словарный запас учащихся, но и познакомить их с особенностями русской картины мира.

Ключевые слова: отечественное киноискусство, культурология, лингвострановедение, русская картина мира, преподавание РКИ, кинофильмы на занятиях по РКИ, отбор кинофильмов для иностранной аудитории.

The present article proposes some principles of selection of the authentic video recordings for teaching Russian as foreign language and also for introduction to educational process the elements of cultural studies. The Russian cinematography may give exhaustive information on these criteria and may enrich not only a lexicon of students, but also introduce the Russian world view.

Key words: Russian cinematography, cultural studies, the Russian world view, teaching Russian as foreign language, selection of films for foreign audience.

Киноискусство с момента своего появления представляет собой наиболее полный и разносторонний накопитель социокультурной информации о жизни страны в тот или иной исторический период. Особенно явно это выражается в игровых художественных фильмах. В них отражены все элементы жизни страны, будь то архитектура, музыка, мода. Игра актеров передает не только манеру поведения общества, но и его живой язык. Наконец, в игровых фильмах просматривается и политическая пропаганда, и воспитательное начало, по которым мы можем судить об идеалах и о политике страны. Словом, киноискусство можно назвать энциклопедией нашей жизни.

Именно этим ценны кинофильмы, когда мы выбираем путь для ознакомления иностранца с нашей родной культурой.

Проблема выбора кинофильмов для показа в иностранной аудитории была актуальна всегда. Фильм как таковой идеально подходит для использования в учебных целях. Он способен от-

разить состояние общества как на современном историческом этапе, так и на предыдущих. Кроме того, просмотр аутентичных видеоматериалов особенно важен при изучении языка вне языковой среды. Видеоматериалы важны для нас как источник не только социокультурной, но и лингвистической информации. Диалоги и полилоги, которые мы слышим в фильмах, представляют собой образцы активных моделей разговорной речи с естественной эмоциональной окраской, максимально приближенные к нашей повседневной речевой действительности. В репликах героев можно сполна найти фразеологические обороты, экспрессивные выражения и слова, отражающие языковую картину мира¹. Кроме того, на примере диалогов можно отрабатывать разнообразные речевые интонации. Наконец, фильмы дают примеры для адекватного использования жаргонизмов и бранной лексики, которые избегаются в традиционных средствах преподавания языка, но которые необходимо уметь распознавать и знать, в каких случаях их неуместно употреблять.

Методической обработкой кинолент для последующего использования их в качестве учебного материала занимались и занимаются многие методисты и преподаватели русского языка как иностранного. В подтверждение этого можно привести массу примеров, вот некоторые из них: «Русская газета к утреннему кофе. Интерактивный курс русского языка» или сайт <http://lclass.org> (автор Бегенёва Е.И.), «О русских фильмах по-русски. Пособие по развитию речи» (авторы Глебова Н.Н., Орехова И.А.), интерактивные издания факультета ФПК РУДН по фильму «В бой идут одни “старики”» (1973) и мультфильмам «Крокодил Гена» (1969), «Чебурашка» (1971), и другие издания². В основном эти учебные пособия ориентированы на развитие навыков аудирования и говорения у иностранных учащихся.

Ориентация именно на кинофильмы при обучении аудированию не случайна. Во-первых, потому что в кинофильмах аудиотекст поддерживается видеорядом, который помогает понять смысл сложных высказываний при восприятии их на слух. Осо-

¹ Под языковой картиной мира вслед за Анной А. Зализняк, И.Б. Левонтиной, А.Д. Шмелёвым мы понимаем «совокупность представлений о мире, заключенных в значении разных слов и выражений данного языка», которая «складывается в некую единую систему взглядов и предписаний» и «навязывается в качестве обязательной всем носителям языка» (Зализняк Анна А., Левонтина И.Б., Шмелёв А.Д. Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005).

² См.: Учебно-методический комплекс для обучения русскому языку с использованием коллекции фильмов Русских центров. Диск 1–2. ФПК РУДН. Ф. «Русский мир».

бенно в том случае, если большое количество незнакомой лексики в прослушиваемом аудиотексте отвлекает учащегося от основной темы. О значении отдельных слов и высказываний, конечно, можно догадаться по контексту или интонации, но это не всегда бывает просто. В данном случае на помощь приходит видеоряд. Даже если учащийся не поймет значения некоторых слов, общий смысл ситуации будет ему ясен по мимике и жестам говорящих, по окружающей их обстановке.

Во-вторых, просмотр аутентичных видео- и кинофильмов выходит за рамки традиционного урока с учебником или аудиокассетой, во время которого прослушиваются учебные тексты. Просмотр фильмов страны изучаемого языка помимо обучающей цели преследует также и развлекательную цель. По степени значимости эти цели сравнимы с ролевыми играми при обучении активной речевой деятельности. Они сильнее мотивируют у учащихся желание научиться понимать и использовать иностранную речь.

В-третьих, как уже отмечалось, аутентичные видеофильмы являются источником ценных сведений не только о культуре поведения носителей языка в повседневной жизни, которая может в некоторых аспектах значительно отличаться от родной культуры поведения учащихся, но и предоставляют лингвострановедческие и культурологические сведения о стране изучаемого языка, знакомят с новой для иностранца картиной мира.

В большинстве своем упомянутые выше пособия построены по принципу работы с учебным текстом: подготовка к просмотру, просмотр, проверка понимания, отработка новых лексических единиц, обсуждение. Это незаменимые упражнения для работы с любым видом учебного текста, будь то печатный текст, аудиотекст (радиопередача, песня) или аудиовизуальный текст (телепередача, фильм). По степени сложности данных текстов ведется отбор материала для последующей отработки в аудитории. Например, выбор фильмов для пособия *«О русских фильмах по-русски»*, по словам авторов, производился согласно следующим критериям: отображение русской лингвокультурной действительности, минимальное использование жаргонизмов и просторечия, обращение к гуманитарным проблемам общества¹. То есть предпочтение отдается тем фильмам, в которых герои говорят на современном нормативном языке и в которых на первом плане стоят общечеловеческие вопросы, понятные в любой иностранной аудитории.

¹ См.: Глебова Н.Н., Орехова И.А. О русских фильмах по-русски. М., 2012.

Мы предлагаем добавить к этому списку еще пару критериев. Но сначала надо заметить, что в дальнейшем речь пойдет о выборе материала для работы на занятиях по РКИ с иностранными учащимися, владеющими русским языком уже на уровне ТРКИ-1 или ТРКИ-2. Это, однако, отнюдь не означает, что мы соглашаемся с мнением тех коллег, которые утверждают, что просмотр аутентичных фильмов имеет смысл только в аудитории, начиная с уровня ТРКИ-1. Напротив, в нашей традиции существует достаточно простых с лингвистической точки зрения художественных фильмов и мультфильмов, понятных на начальных этапах обучения РКИ.

В целях обучения иностранных студентов русскому языку и культуре нам кажется целесообразным ограничить круг поиска тем видеоматериалом, который отражает повседневную жизнь общества в период существования СССР, а также в Российской Федерации. В первую очередь нас будут интересовать отечественные игровые художественные фильмы на бытовые темы. Это могут быть комедии, драмы, мелодрамы, детективы. За рамками останутся документальные, исторические фильмы, экранизации, киносказки, фантастическое кино, военная драма, фильмы ужасов. Многосерийные фильмы и телесериалы тоже придется исключить из-за их длительности.

Далее, одним из основных критериев отбора является «культуемость» фильма. Если мы хотим обучить студента не только общению на русском языке, но и дать ему необходимые фоновые знания о стране и культуре, без которых, к слову, невозможно полноценное общение, мы обязаны включить в программу картины, ставшие частью нашей действительности и вошедшие в состав национальной энциклопедии. Это легендарные фильмы советского кинематографа, цитаты из которых прочно вошли в речевую практику.

Следующий критерий — насыщенность культурноспецифической и страноведческой информацией о современной России или о тех исторических периодах ее развития, которые до сих пор для нас релевантны. Если сначала речь шла о языковой картине мира, то теперь мы имеем в виду «наивную» картину мира.

Нельзя не принимать во внимание и качество звука, скорость и ясность речи актеров, по этому параметру приходится отказаться от отечественных фильмов, вышедших до 50–60-х гг. XX в. Качество звука там в большинстве случаев очень низкое, и данное обстоятельство слишком затрудняет понимание содержания фильмов иностранными студентами.

Давайте вернемся к критерию культовости кинофильма. Здесь мы не побоимся утверждать, что в списке легенд отечественного кинематографа до сих пор лидируют наши добрые советские фильмы. Если заглянуть в словарь крылатых фраз отечественного кино¹, то количество выражений, взятых из советских фильмов, превышает 200, тогда как из более поздних фильмов взято в среднем 20–30 фраз. Из этого следует, что ни в коем случае нельзя пренебрегать советским кинематографом при обучении иностранных студентов русской языковой культуре.

Именно поэтому мы предлагаем остановиться в первую очередь на фильмах советского периода. Можно, конечно, возразить, что советский период остался уже далеко в прошлом. Не стоит посвящать ему так много времени и сил особенно в иностранной аудитории. С нашей точки зрения, это не совсем так. Конечно, СССР уже не существует. Но при этом кинофильмы, снятые в СССР, пользуются большой популярностью до сих пор и являются неотъемлемой частью современной действительности. На наш взгляд, они отлично подходят для того, чтобы познакомить иностранного студента с жизнью русских и с их советским прошлым, потому что, не зная прошлого, невозможно понять и настоящее.

В СССР киноискусство являлось важнейшей составляющей массовой культуры. Понятное всем и любимое всеми кино выполняло важнейшую воспитательную функцию на государственном уровне: оно несло политические и культурные ценности в массы. Рассматривая зашифрованную в фильмах пропаганду, будет легче изучить и понять весь механизм советской идеологии.

Существует огромное количество кинокартин, на которые стоило бы обратить внимание иностранного студента. Поэтому мы предлагаем остановиться на лентах, особо интересных с точки зрения культурологии и страноведения, которые давали бы представление о советской картине мира, но и удовлетворяли бы упомянутым выше критериям отбора.

Но и тут невозможно объять необъятное, поэтому будет логично ограничиться таким количеством фильмов, которые учащиеся успеют посмотреть за имеющееся в их распоряжении время. Можно предложить посмотреть и другие кинофильмы самостоятельно с целью углубления понимания тех или иных проблем или с целью формирования альтернативного взгляда на них.

Посмотрим же теперь, какие конкретно фильмы отвечают нашим критериям выбора. Для этого мы решили проанализиро-

¹ См.: *Кожевников А.Ю.* Большой словарь. Крылатые фразы отечественного кино. СПб.; М., 2001.

вать данные опроса, проведенного на двух интернет-сайтах — afisha.mail.ru и kinopoisk.ru (табл. 1). Оба опроса были открытыми: предлагалось оценить по 10-балльной шкале наиболее полюбоившиеся фильмы. На первой странице предлагались для оценки только советские киноленты, на второй — все отечественные. Но для нас интересны результаты обеих страниц, потому что в первую двадцатку на втором сайте попал только один фильм постперестроечного периода и один фильм 20-х гг. XX в. На наш взгляд, это является подтверждением того, что советские фильмы до сих пор пользуются популярностью и заслуживают, чтобы их смотрели в заинтересованной иностранной аудитории. Далее мы принимали к сведению количество крылатых фраз, заимствованных из кинокартин, а также статистические данные кинопроката советских кинофильмов (табл. 2, 3).

Таблица 1

Результаты интернет-опроса «Лучшие отечественные фильмы»

afisha.mail.ru (по количеству отданных голосов)	kinopoisk.ru
1. «Иван Васильевич меняет профессию» (1973)	1. «Иван Васильевич меняет профессию» (1973)
2. «Бриллиантовая рука» (1968)	2. «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965)
3. «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965)	3. «В бой идут одни “старики”» (1973)
4. «Джентльмены удачи» (1971)	4. «Бриллиантовая рука» (1968)
5. «Любовь и голуби» (1984)	5. «Джентльмены удачи» (1971)
6. «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1966)	6. «Шерлок Холмс и доктор Ватсон: “Собака Баскервилей”» (1981)
7. «Москва слезам не верит» (1979)	7. «А зори здесь тихие...» (1972)
8. «Служебный роман» (1977)	8. «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1966)
9. «В бой идут одни “старики”» (1973)	9. «Шерлок Холмс и доктор Ватсон: “Знакомство”» (1979)
10. «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975)	10. «Собачье сердце» (1988)
11. «Девчата» (1961)	11. «Офицеры» (1971)
12. «А зори здесь тихие...» (1972)	12. «Летят журавли» (1957)
13. «Они сражались за Родину» (1975)	13. «Москва слезам не верит» (1979)

afisha.mail.ru (по количеству отданных голосов)	kinopoisk.ru
14. «Шерлок Холмс и доктор Ватсон: “Собака Баскервиль»» (1981)	14. «Судьба человека» (1959)
15. «Собачье сердце» (1988)	15. «Белый Бим Чёрное ухо» (1976)
16. «Офицеры» (1971)	16. «Шерлок Холмс и доктор Ватсон: “Смертельная схватка”» (1980)
17. «Шерлок Холмс и доктор Ватсон: “Знакомство”» (1979)	17. «Они сражались за Родину» (1975)
18. «Шерлок Холмс и доктор Ватсон: “Смертельная схватка”» (1980)	18. Евгений Гришковец: Как я съел собаку (2003)
19. «Белый Бим Чёрное ухо» (1976)	19. Человек с киноаппаратом (1929)
20. «Двенадцать стульев» (1971)	20. «Шерлок Холмс и доктор Ватсон: “Кровавая надпись”» (1979)
21. «Покровские ворота» (1982) ¹	—

Таблица 2

20 советских кинофильмов, наиболее богатых крылатыми фразами²

Название и год	Количество крылатых фраз³
1. «Бриллиантовая рука» (1969)	206
2. «Иван Васильевич меняет профессию» (1973)	161
3. «Покровские ворота» (1982)	110
4. «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1966)	109

¹ В этой таблице мы оставили 21 пунктом фильм «Покровские ворота», потому что он является одним из лидирующих фильмов по количеству цитируемых фраз.

² В этот список не вошли сериалы, экранизации и такие фильмы, которые, несомненно, подарили нам огромное количество крылатых выражений, но которые заведомо не вписываются в наши рамки. Например: «Джентльмены удачи» (1971), «Место встречи изменить нельзя» (5 серий, 1979), «Семнадцать мгновений весны» (12 серий, 1973), «Д’Артаньян и три мушкетера» (3 серии, 1979) и др.

³ См.: *Кожевников А.Ю.* Большой словарь. Крылатые фразы отечественного кино.

5. «Служебный роман» (1977)	88
6. «Ширли-мырли» (1995)	70
7. «По семейным обстоятельствам» (1977)	69
8. «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965)	68
9. «Москва слезам не верит» (1979)	65
10. «Осенний марафон» (1979)	54
11. «Берегись автомобиля» (1966)	54
12. «Девчата» (1961)	46
13. «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» (1964)	45
14. «Где находится нофелет?» (1987)	44
15. «Весна на Заречной улице» (1956)	40
16. «Карнавальная ночь» (1956)	40
17. «За прекрасных дам!» (1989)	35
18. «Любовь и голуби» (1984)	34
19. «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975)	30
20. «Девушка без адреса» (1957)	28

Таблица 3

**Абсолютные лидеры кинопроката среди отечественных фильмов
(согласно спискам, составленным киноведом Сергеем Кудрявцевым)¹**

	Название и кинопрокатный год	Зрители (млн)
1.	«Пираты XX века» (К/с им. Горького 1980)	87,6
2.	«Москва слезам не верит» (Мосфильм 1980)	84,4
3.	«Бриллиантовая рука» (Мосфильм 1969)	76,7

¹ См.: https://ru.wikipedia.org/wiki/Лидеры_советского_кинопроката или <http://kinanet.livejournal.com/14172.html>

	Название и кинопрокатный год	Зрители (млн)
4.	«Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (Мосфильм 1967)	76,5
5.	«Свадьба в Малиновке» (Ленфильм 1967)	74,6
6.	«Экипаж» (Мосфильм 1980)	71,1
7.	«Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (Мосфильм 1965)	69,6
8.	«Щит и меч» (Мосфильм 1968)	68,3
9.	«Новые приключения неуловимых» (Мосфильм 1969)	66,2
10.	«А зори здесь тихие...» (К/с им. Горького 1973)	66,0
11.	«Человек-амфибия» (Ленфильм 1962)	65,4
12.	«Джентльмены удачи» (Мосфильм 1971)	65,0
13.	«Табор уходит в небо» (Мосфильм 1976)	64,9
14.	«Калина красная» (Мосфильм 1974)	62,5
15.	«Афоня» (Мосфильм 1975)	62,2
16.	«Корона Российской империи, или Снова неуловимые» (Мосфильм 1973)	60,8
17.	«Иван Васильевич меняет профессию» (Мосфильм 1973)	60,7
18.	«Мачеха» (Мосфильм 1974)	59,4
19.	«Служебный роман» (Мосфильм 1978)	58,4
20.	«Война и мир» (Мосфильм 1966)	58,3

Если сократить эти списки и попытаться составить общий, то из них придется убрать те фильмы, которые не подходят нам по какому-либо параметру (многосерийность, далекое время действия, отсутствие бытовой тематики и т.д.). Таким образом, мы попробуем объединить фильмы в одну обобщающую таблицу. В нее не войдут также и те ленты, которые упоминаются только в одном из четырех разбираемых списков. В правых колонках указан рейтинг в соответствующем списке (табл. 4).

Обобщающая

	Название	afisha.mail.ru	Kinopoisk.ru	Крылатые фразы	Лидер проката
1.	«Иван Васильевич меняет профессию» (1973)	1	1	2	17
2.	«Бриллиантовая рука» (1969)	2	4	1	3
3.	«Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965)	3	2	8	7
4.	«Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1966)	6	8	4	4
5.	«Москва слезам не верит» (1979)	7	13	9	2
6.	«Служебный роман» (1977)	8	×	5	19
7.	«Покровские ворота» (1982)	21	×	3	×
8.	«Любовь и голуби» (1984)	5	×	18	(60)
9.	«Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975)	10	×	19	×
10.	«Весна на Заречной улице» (1956)	(53)	×	15	×
11.	«Девчата» (1961)	11	×	12	×

Как видно по результатам данной таблицы, на первые места вышли комедии Леонида Гайдая. Однако фильмы «Иван Васильевич меняет профессию» (1973) и «Бриллиантовая рука» (1969), на наш взгляд, не совсем идеальны для формирования у иностранных учащихся русской бытовой картины мира. Их целесообразнее оставить для иллюстрации крылатых фраз как части языковой картины мира.

В трилогии «Операция “Ы” и другие приключения Шурика» (1965) особенный интерес для иностранных учащихся представляет вторая часть, «Наваждение», на основе которой можно обсудить систему высшего образования в России. В качестве дополнительного материала учащимся советуем посмотреть второй

фильм с участием Шурика «Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика» (1966).

Мелодраму «Москва слезам не верит» (1979) можно, несомненно, назвать энциклопедией советской жизни, так богато в ней изображена жизнь простых граждан. Этот фильм вводит проблему лимитчиков, которая актуальна и сейчас в лице гастарбайтеров, кроме того, показывает нам типичную советскую семью и ее интересы (Николай и Антонина), дает представление о даче, о меблировке квартир, о проведении досуга в Москве и многое другое. Для самостоятельного просмотра студентам рекомендуем «Служебный роман» (1977), который тематически перекликается с фильмом В. Меньшова.

Фильм «Покровские ворота» (1982) интересен нам помимо крылатых выражений в первую очередь музыкальным оформлением. Звучащие песни известнейшего московского барда Булата Окуджавы знакомят с особенностями жанра авторской песни, популярной в СССР во второй половине XX в. Наконец, этот фильм дает наглядный пример жизни в коммунальных квартирах.

На примере комедии «Любовь и голуби» (1984) иностранным учащимся хочется показать российскую деревню, отношение к ней городского населения и объяснить им причины разрыва между деревней и городом.

Двухсерийный фильм «Ирония судьбы, или С легким паром!» (1975) не только иллюстрирует традиции празднования Нового года в СССР и посещения бани, но и идеально подходит для начала курса благодаря достаточно медленной и четкой речи актеров.

Десятое место в обобщающей таблице разделили два фильма: «Девчата» (1961) и «Весна на Заречной улице» (1956). По объективным показателям предпочтение должно было бы быть отдано первому из фильмов. Однако в данном случае хотелось бы отступить от этого принципа. «Весна на Заречной улице», с нашей точки зрения, в большей степени отвечает поставленным целям и процессу обучения. Во-первых, главная героиня — школьная учительница, и большая часть кадров с ней посвящена работе в классе. Это дает повод к обсуждению школьной системы образования в СССР. Во-вторых, эта картина лучше иллюстрирует принципы соцреализма как официального направления в культуре СССР.

О предлагаемом поступенчатом процессе работы над кинофильмами можно прочесть в ранее опубликованной статье автора¹.

¹ *Летицбор К.В.* Работа с видеоматериалами на занятиях русского языка в рамках РКИ: Материалы междунар. виртуал. конф. «Образовательные технологии в виртуальном лингвокоммуникативном пространстве»: США, Вермонт, Мидлбери колледж; ЕФ МЭСИ 2–4 марта 2011. Ереван, 2011.

Это только некоторые рассуждения на тему. Они отнюдь не исключают других подходов к выбору и обработке отечественных кинофильмов для показа в иностранной аудитории в рамках занятий по РКИ.

Как видно из вышесказанного, отечественное киноискусство в полной мере отражает культуру, традиции, быт русского народа и является незаменимым компонентом в формировании языковой компетенции у иностранных учащихся. Преподавание РКИ не может оставаться в рамках работы над грамматикой и лексикой, а также чтения и аудирования искусственно составленных учебных текстов. В том случае, если преподавание происходит вне языковой среды, необходимо иметь возможность ознакомления с живой эмоциональной речью в естественной коммуникативной ситуации. Помимо этого кажется необходимым принимать во внимание социокультурный и лингвокультурный аспекты обучения и стараться открыть для учащихся как можно больше страниц русской национальной энциклопедии. Все это поможет претворить в жизнь наш кинематограф.

Источники

1. *Бегенёва Е.И.* Русская газета к утреннему кофе. Интерактивный курс русского языка. М., 2010 или <http://lclass.org>.
2. *Верецагин Е.М., Костомаров В.Г.* Язык и культура. М., 1990.
3. *Верецагин Е.М., Костомаров В.Г.* Язык и культура. Три лингвострановедческие концепции: лексического фона, рече-поведенческих тактик и сапиентемы / Под ред. и с посл. академика Ю.С. Степанова. М., 2005.
4. *Верецагин Е.М.* Лингвострановедение в эпоху гласности и перестройки: уроки А.И. Солженицына // Русский язык и литература в киргизской школе. 1990. № 3.
5. *Глебова Н.Н., Орехова И.А.* О русских фильмах по-русски. М., 2012.
6. *Денисова Г.В.* В мире интертекста: язык, память, перевод. М., 2003.
7. *Зализняк Анна А., Левонтина И.Б., Шмелёв А.Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. М., 2005.
8. *Кожевников А.Ю.* Большой словарь. Крылатые фразы отечественного кино. СПб., 2001.
9. *Красных В.В.* «Свой» среди «чужих»: миф или реальность? М., 2003.
10. *Летицбор К.В.* Работа с видеоматериалами на занятиях русского языка в рамках РКИ: Материалы междунар. виртуал. конф. «Образовательные технологии в виртуальном лингвокоммуникативном пространстве»: США, Вермонт, Мидлбери колледж; ЕФ МЭСИ. 2—4 марта 2011. Ереван, 2011.

11. *Лотман Ю.М.* Статьи по семиотике культуры и искусства: О типологическом изучении культуры. СПб., 2002.
12. *Маслова В.А.* Лингвокультурология: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. М., 2001.
13. *Опарина Е.О.* Введение // Язык и культура. М., 1999.
14. *Пелипенко А.А., Яковенко И.Г.* Культура как система. М., 1998.
15. Учебно-методический комплекс для обучения русскому языку с использованием коллекции фильмов Русских центров. Диск 1–2. ФПК РУДН, Фонд Русский мир.
16. *Letzbor K.* Studiare Russo al cinema. Vol. 1. Roma: Aracne editrice S.r.l., 2011.
17. *Letzbor K.* Studiare Russo al cinema. Vol. 2. Roma: Aracne editrice S.r.l., 2013.

ВОСПОМИНАНИЯ

В.Н. Павлов

МОЙ ОТЕЦ И МУЗЫКА

Отец, Николай Васильевич Павлов (23.05.1893—27.04.1971), был известным ученым, путешественником, знал многих знаменитых людей. Кое-что о нем написано, что-то он написал сам, но, наверное, детальную научную биографию он вполне заслужил. Однако когда отец написал книжку «Воспоминания старого театрала» (последнюю из многих книг, написанных им), я решил, что необходимо дополнить ее описанием некоторых черт, мало или практически незаметных посторонним, но всплывших в памяти, хотя это события моего детства и юношества, конца 1930-х и первой половины 1940-х гг. — времен Великой Отечественной войны.

С детства отец приучил меня к экспедиционному быту. В последние предвоенные годы наша жизнь ежегодно состояла из двух частей: весенне-летнего (поездка в Алма-Ату, подготовка и участие в ботанической экспедиции по Казахской ССР) и осенне-зимнего (возвращение в Москву, работа отца в гербарии Московского университета, поездки его в Ленинград для определения экспедиционных материалов в гербарии Ботанического института Академии наук СССР). «А при чем тут музыка?» — можете спросить вы. Но жизнь в Москве у отца и мамы включала еженедельные, а нередко и по 2—3 раза в неделю, посещения культурных заведений, в основном Большого театра и Консерватории. Походы в театр часто заканчивались обсуждением услышанного в нашей крохотной комнатке в коммуналке в Большом Козихинском переулке с участием близкого друга отца Сергея Александровича Кондратьева, удивительно разностороннего человека — композитора, музыковеда и одновременно метеоролога, одного из организаторов метеорологической службы в Монголии.

Отец обладал выдающейся памятью, однако он никогда не демонстрировал ее публично. Не могу утверждать, что у него была зеркальная память, как у академика-географа Льва Семёновича Берга (о ней писал биограф Л.С. Берга Э.М. Мурзаев) или у музыковеда Ивана Ивановича Соллертинского, о котором блестяще рассказывал Ираклий Луарсабович Андроников. Но книги, им прочитанные, он в деталях помнил и через десятиле-

тия. Чтение также было необычным: он довольно быстро пролистывал новую книгу и ставил на полку, возвращаясь к ней только в редких случаях.

Предвоенные экспедиции на автомобилях-«полуторках» ГАЗ, с многочисленными участниками, не располагали к музыкальным беседам. В 1941 г., с началом Великой Отечественной войны, автомобильные поездки прекратились, так как машины забрали для военных нужд. Но экспедиции, направленные теперь на решение практических задач, таких как выявление запасов витаминных и дубильных растений в поймах крупнейших рек Казахской ССР — Иртыша, Или, Урала — продолжались. В этих экспедициях посчастливилось участвовать и мне, теперь уже в качестве рабочего. Про каждую из них можно было бы вспомнить много интересных деталей, однако важна общая атмосфера, складывавшаяся в них: мы плыли на лодке вниз по течению, и важно было вовремя грести и правильно рулить. Обычно в составе нашего экспедиционного отряда было 4—5 человек (кроме отца — я и мой сверстник Олег Таранов, а также обычно коллеги отца по Филиалу Академии или университету). В частности, на Иртыше — ученик отца В.Г. Хржановский.

И отец, который был рулевым, однажды предложил (не уверен в этом, но кажется, это было во второй экспедиции по Иртышу): хотите, я буду управлять лодкой и одновременно рассказывать про оперы, прежде всего те, какие были поставлены давно или вообще отсутствовали в репертуарах наших театров? Причем это не будет изложение либретто, а полный вариант исполнения — от увертюры до финала, со всеми музыкальными и певческими номерами — ариями, дуэтами, хорами и т.п. По прошествии более 70 лет с того времени не скажу, что запомнил названия и авторов всех опер, какие я и другие участники плаваний услышали в исполнении отца (дневников я тогда не вел). Назову только те, которые чем-то запомнились. Из русских — это «Сказание о невидимом граде Китеже», «Майская ночь» и «Садко» Н.А. Римского-Корсакова, «Хованщина» и «Борис Годунов» М.П. Мусоргского, «Русалка» и «Каменный гость» А.С. Даргомыжского, «Князь Игорь» А.П. Бородина. Из зарубежных — прежде всего оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мастера пения», «Лоэнгрин», «Тангейзер», «Летучий голландец», все оперы «Кольца нибелунгов»: «Золото Рейна», «Валькирия», «Зигфрид» и «Гибель богов». Кроме опер Вагнера определенно «Искатели жемчуга» Ж. Бизе и «Фауст» Ш. Гуно. Естественно, что мой музыкальный опыт, как и музыкальный опыт других участников плаваний, был практически нулевым, поэтому то, что мы услышали, было и ново, и со-

вершенно необычно. Отец воспроизводил оперные мелодии совершенно точно, а арии и другие артистические номера за все голоса исполнял так свободно, как будто заменял действующих лиц. При этом не было никакого напряжения ни в начале, ни в конце пения, музыка как будто жила у него внутри, и он по желанию легко представлял ее слушателям. Со стороны, вероятно, наша лодка, плывущая вниз по течению с поющим рулевым, представлялась удивительным зрелищем: война, никого кругом на много километров, и вдруг — необычные песни...

В послевоенные годы какие-то оперы из тех, что я впервые услышал в исполнении отца, я увидел и услышал в театральном исполнении, какие-то — в концертном, но часть — так и осталась в памяти как набор красочных картин из далекого детства. Тихое течение рек, берега, находившиеся по сторонам, и отец — на корме лодки с веслом, передающий нам свою любимую живую музыку..

В.Н. Павлов

доктор биологических наук,
профессор кафедры геоботаники Биологического
факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, член-корр. РАН

ВОСПОМИНАНИЯ СТАРОГО ТЕАТРАЛА*

Предисловие автора

Итак, мои театральные воспоминания... Признаюсь, я начинаю эту работу со значительной долей робости. Иногда мне кажется, ну кому могут быть интересны воспоминания о музыке и театре не специалиста, а рядового представителя публики, да еще профессионального ботаника, ученого, крайне далеко отстоящего от предмета воспоминаний.

Однако некоторым оправданием взятой темы служит то, что в продолжение 20–30 лет (1910–1940), живя в Москве в самое интересное время — предоктябрьские годы, переходный период известной растерянности театров и постепенного утверждения советской театральной политики, — я слышал и видел так много, что попытаться восстановить эти разности стилей и практики театральной жизни и для себя, и для других является просто необходимым. К тому же я слышал множество великолепных певиц и певцов, видел замечательных артистов, далеко не всегда отмечавшихся публикой, перед которыми я чувствую себя в вечном и неоплатном долгу. Их хрупкое и преходящее искусство поразительно быстро гасится временем, и воскресить, напомнить его, во всяком случае нелишняя и полезная задача. Документами, помогающими мне в этом, служат обширные коллекции афиш и программ, бережно сохраняемые мною с первых дней посещения опер, спектаклей и концертов и по сие время. Ну а характеристики их — это уже лежит на ответственности личных эмоциональных переживаний... Смеем заметить, что последние вначале, безусловно, отличались незаурядной остротой, ибо относились к моей молодости, позднее же обогащались достаточным опытом и сопоставлениями. Я начал усердно ходить в театры и на концерты, еще оканчивая знаменитое реальное училище И.И. Фидлера, а с 1905 г. перешедшее Н.Г. Бажанову, где французский язык нам преподавал Владимир Петрович Потёмкин, в советское время — министр и дипломат, а математику — Леонид Леонидович Сабанеев, известный музыковед. Но наиболее интенсивно мне довелось приобщаться к искусству во время шестилетнего пребывания в Московском сельскохозяйственном институте (так

* Подготовка текста и комментарии А.П. Лободанова и Е.Н. Шелухиной.

называлась в то время Петровско-Разумовская сельскохозяйственная академия¹), который я заканчивал под октябрьские пушки. Ближайшие годы после его окончания я пробовал свои силы в качестве театрального рецензента ТАСС и газеты «Вечерняя Москва». Это было очень интересно и выгодно, но любимая профессия ботаника-исследователя возобладала, и когда представился случай войти в состав Монголо-Тибетской географической экспедиции известного исследователя Центральной Азии П.К. Козлова, я без раздумья оборвал свою рецензентскую деятельность.

Хронологически обозреть театральную жизнь Москвы и Ленинграда, где я нередко бывал, представляется мне совершенно невозможным, так как это ежегодное пестрое чередование оперы, драматических театров и концертов — симфонических, инструментальных и вокальных, — при котором легко сбиться на протокольную скороговорку. Поэтому я позволю себе последовательно разгруппировать впечатления по отдельным разделам: оперные спектакли, балет, симфонические, инструментальные и вокальные (камерные) концерты, драматические представления и разная гастрольная смесь.

Алма-Ата,
1969 год

Балет

Мы, заядлые посетители оперы, обычно не увлекались балетными спектаклями и охотно снабжали билетами на них друзей или чаще подруг: курсисток и гимназисток. Между тем недельный репертуар Большого театра чаще всего был построен таким образом: вечер среды и воскресенья — балет, остальные дни недели — опера. Иногда по воскресеньям и в утренний спектакль шел балет; реже какой-нибудь еще день недели отдавался ему, это бывало в связи с новыми постановками, чтобы полнее показать их зрителям. Однако позднее мы стали нередко и сами сопровождать наших приятельниц на балеты и так мало-помалу привыкли и даже заинтересовались, особенно новинками. Но надо добавить, что новые постановки в балете бывали значительно реже, чем в опере, и потом многие из них обладали странной особенностью — очень быстро исчезать со сцены, не будучи в состоянии выстоять против какого-то определенного «классического» набора.

¹ Ныне Российский государственный аграрный университет — МСХА имени К.А. Тимирязева (прим. ред.).

Мои первые посещения балета совпали с расцветом эпохи великой балерины Е.В. Гельцер¹ и замечательного балетмейстера А.А. Горского², постановщика почти всех балетов, в которых она танцевала. Самым увлекательным из них был «Корсар» А. Адана, однако музыка его была настолько незначительна, что постановщик А.А. Горский и специальный балетный дирижер Большого театра А.Ф. Арендс³ сочли необходимым инкрустировать ее рядом номеров, принадлежавших частично много более талантливым музыкантам. Так и значилось в афишах и программах: музыка А. Адана, а также Ц. Пуни, А. Рубинштейна, К. Гольдмарка, Э. Грига, А. Дворжака, А. Аренского, Л. Делиба, Ф. Шопена, П. Чайковского. Чем не любительский винегрет? Но все это не имело никакого значения рядом с захватывающим действием и огневыми танцами Е.В. Гельцер. Она исполняла партию гречанки-невольницы Медоры. Партнером ее был В.Д. Тихомиров⁴, другие мужские роли: Исаак Ланкедем, торговец невольниками — великолепный мим В.А. Рябцев⁵, Сеид-паша — В.А. Чудинов⁶ и, наконец, вторая женская роль, красавица В.А. Каралли⁷. Декорации принадлежали К.А. Коровину, в это время уже академику живописи, и так же, как костюмы, были обворожительны. Участвовала в одном эпизоде и еще одна первая балерина — А.М. Балашова⁸. Словом, этот красочный, но в настоящее время позабытый спектакль шел на одном дыхании и был так увлекателен, что я на протяжении двух лет смотрел его 6 раз.

А вот поставленный также А.А. Горским спектакль по экзотическому карфагенскому роману Г. Флобера «Саламбо» обладал гораздо меньшей притягательной силой. Возможной причиной этого была также довольно слабая музыка балета, сочиненная по старинному принципу балетным дирижером, названным выше А.Ф. Арендсом, но он продержался на сцене недолго, и успех его с «Корсаром» был совершенно не сравним. Действие его также было очень интересным. Карфагенянку Саламбо танцевала Е.В. Гельцер, мятежника из наемных войск Мато — В.Д. Тихомиров. Там был и таинственный храм с покрывалом богини Танит, которое похищал Мато, была и битва наемников с карфагенянами, и трагическая гибель Мато, и все это шло мимо, не оставляя значительного места в памяти. Очевидная беда была в том, что эту «карфагенскую» драму нельзя было шпиговать прекрасной, но чужой музыкой, и балет «Саламбо» бесследно ушел со сцены.

Не надо думать, что А.А. Горский работал только с Е.В. Гельцер. Быть может, он и предпочитал ее остальным прима, но не оставлял без внимания и их. В 1913 г. я познакомился в его постановке с прелестным балетом того же А. Адана «Жизель», или

«Виллисы», сюжет которого заимствован у французского поэта Теофиля Готье. И надо же, тот самый Адан, чья жидкая музыка так не понравилась в своем первозданном виде А.А. Горскому, создал для «Жизели» беспретенциозную, но очень мелодичную и приятную музыку, которая в своем неизменном и чистом виде увлекает слушателей и зрителей и по сей час. Но танцевала главную партию — трагическую в 1-й картине и лирико-фантастическую — во 2-й, уже упомянутая выше В.А. Каралли. Остальные действующие лица, которых здесь несколько больше, чем в «Корсаре», также были на высоте. Превосходный танцовщик М.М. Мордкин⁹ играл герцога Альберта, под видом крестьянина ухаживавшего за Жизелью, невеста герцога — Е.М. Адамович¹⁰, отец ее — В.А. Чудинов, Ганс — лесничий, также влюбленный в Жизель, — И.Е. Сидоров¹¹ и Мирта, повелительница виллисов — В.А. Мосолова 1-я¹². Танцевали все названные лица великолепно, и с первого своего исполнения этот трогательный балет был хорошо воспринят зрителями. Но балет очень маленький, всего-то две картины, и в Большом театре он давался с приложениями. Ими служили балетные этюды под разнообразные музыкальные номера и с участием балерин, не участвовавших в спектакле: В.В. Кригер¹³, А.М. Балашовой, М.А. Фроман¹⁴ и бесподобно выступавшей в «Танце Анитры» Э. Грига С.В. Федоровой 2-й¹⁵. Из танцовщиков в этюдах выступали: М.М. Мордкин, Л.А. Лащилин¹⁶, А.В. Жуков¹⁷, В.В. Смольцов¹⁸ и В.В. Свобода¹⁹. Позднее «Жизель» пережила любопытную эволюцию — при участии В.А. Каралли, отличной и обаятельной балерины, но посредственной актрисы. Первый трагический акт безумия и смерти Жизели воспринимался как более или менее удачная игра и никогда не отзывался в сознании невозможностью смотреть еще что-либо после спектакля. Погуляв в антракте, зрители спокойно усаживались на места и с удовольствием смотрели этюды. Но вот в порядке эвакуации во время Великой Отечественной войны в 1943 г. в Алма-Ате появилась балерина Г.С. Уланова²⁰, и «Жизель» засияла совсем по-новому. Оказалось, что это вовсе не легонький лирический балет, после которого не без удовольствия можно смотреть балетный дивертисмент, а огромная жизненная драма. Когда в исполнении Г.С. Улановой этот полуробенек, полуженщина убеждает в том, что она обманута, обманута в своих лучших чувствах, с ней происходит катастрофа, какой до того и представить себе нельзя было в балете. Как подбитая птица, кружится она, пытаясь найти в себе силы подняться над горем, а ее прекрасные руки, как надломленные крылья, стараются удерживать обессиленный корпус, пока силы не иссякают совсем и она

мертвой падает на землю. Во время этой финальной сцены 1-й картины половина зрителей театра плачут горячими слезами, а по окончании 2-й картины они расходятся по домам не в силах смотреть никаких дивертисментов...

И не забудьте, ведь все это происходит без слов, в балете, где кроме мимики и движений рук, ног и тела, никакой помощи артистке нет. И потом, ведь я смотрел «Жизель» больше 10 раз, почти все спектакли, начиная с премьеры 30 июня 1943 г. и до последнего представления и благодарного чествования 29 августа, ни одного из них не было похожего на другой, все они были вольным творчеством и несли то редкостное «чуть-чуть», которое отличало от натурализма и патологии тяжелую сцену безумия и смерти. Обставлена «Жизель» у нас была средненько. Правда, партнером Г.С. Улановой был неплохой танцовщик [В.И. Баканов]²¹, и повелительница виллис В.И. Каминская²² происходила из Ленинградского бывшего Мариинского театра, но лесник Ганс был довольно ходулен, а остальные персонажи как-то малозаметны. Зато дирижировал прекрасный музыкант В.И. Пирадов²³, который сказал как-то, что когда Уланова танцует, то в ее движениях он видит каждую ноту. Позднее мне довелось видеть «Жизель» и в Большом театре, и там впечатление потрясающей игры Г.С. Улановой было несколько рассеянное из-за огромных размеров сцены.

В Алма-Ате Г.С. Уланова танцевала еще Одетту в «Лебедином озере» П.И. Чайковского и драматическую Марию в «Бахчисарайском фонтане» Б.В. Асафьева. А после Отечественной войны в Москве я видел и еще три ее партии: «Ромео и Джульетту» С.С. Прокофьева, особенно прославившую великую балерину благодаря удачно снятому кинофильму, познакомившему с ее искусством миллионы зрителей. Вторая, несколько менее заметная роль — Параша в «Медном всаднике» Р.М. Глиера, и, наконец, великолепная «Золушка» С.С. Прокофьева, где у Г.С. Улановой замечателен был и партнер — взбалмошный и озорной принц — В.А. Преображенский²⁴. Музыка этого балета явно уступает «Ромео и Джульетте», но это искупается весьма интересным действием, где есть некоторое возвращение в «Любовь к трём апельсинам», так как в поисках «второй туфельки» принц очень похоже пускается в дальние и опасные путешествия. Оценивая впечатления от Г.С. Улановой в целом, я могу сказать, что сравнивать ее с другими балеринами совершенно невозможно, — это явление иного масштаба, к которому полностью подходит старинное выражение, что «великих людей надлежит судить судом равных», а эти равные в моем представлении: Ф.И. Шаля-

пин да И.В. Ершов. И если я считал И.В. Ершова — Шляпиным среди теноров, то Г.С. Уланова является для меня Шляпиным в балетном искусстве.

Но продолжу рассказ о балете 1914—1917 гг. Иногда за отсутствием большого балета, способного занять целый вечер, в театре было принято ставить сочетание двух-трех малых и разнородных спектаклей, служивших очень полезными и практическими упражнениями в стилях. Так, в 1914 г. на сцене Большого театра исполнялось такое сочетание: Шубертиана, эпизод из легенды об Ундине, на музыку Ф. Шуберта, подобранную и частью оркестрованную А.Ф. Арендсом. Получилось четыре картины, скомпонованные в два действия. Партию Ундины танцевала Е.В. Гельцер, партнером был М.М. Мордкин. Кроме них в спектакле участвовали В.А. Каралли и В.В. Свобода в ролях Клотильды и Отто, ее жениха. Музыка представляла собой добросовестную смесь вальсов и танцев Ф. Шуберта, а также «Лесного царя» и других романсов. Стыдно вспомнить, что в то время вся эта каша слушалась легко и даже с удовольствием. Второй пьесой этого спектакля был одноактный балет «Любовь быстра» с подзаголовком: «Норвежская идиллия», — представлявший собою балетное воплощение «Симфонических танцев» Э. Грига. Главную партию пастушки опять, конечно, танцевала Е.В. Гельцер, а партнером ее являлся молодой рыбак — М.М. Мордкин. Наконец, третьим номером этого длительного спектакля служил некий «Карнавал», бывший уже просто «смесью лучших сортов» на музыку А.Г. Рубинштейна, И. Брамса, А.Ю. Симона, К. Сен-Санса, А.К. Лядова. Е.В. Гельцер танцевала здесь куколку под «Музыкальную табакерку» А.К. Лядова, М.М. Мордкин — джипси под музыку К. Сен-Санса, переименованный позднее в танец «Итальянского нищего», В.А. Каралли и А.В. Жуков — сценку «Тореадор и андалузка» А. Рубинштейна и А.М. Балашова и И.Е. Сидоров — Чардаш И. Брамса. Все эти номера перемежались великолепными массовыми танцами кордебалета Большого театра. Дирижировал по обыкновению А.Ф. Арендс.

В те годы такие спектакли, сплошь составленные из балетного дивертисмента, пользовались большой популярностью, и, например, летние гастрольные гастроли Е.В. Гельцер на сцене Грузинского народного дома исключительно и состояли из них. Особенным богатством отличались два, виденных мной. В первом 21 июня 1914 г. Е.В. Гельцер танцевала с партнером В. Свободой вальс Ф. Шопена, «Прелюдию» С.В. Рахманинова и «Вакханалию» К. Сен-Санса, а одна — «Музыкальный момент» и «Военный марш» Ф. Шуберта, «Куколку» А.К. Лядова и «Русскую» П.И. Чайков-

ского. В другом благотворительном концерте с участием хора И. Юхова²⁵ 20 августа 1914 г. она танцевала одна: «Военный марш гвардейского экипажа», «Бельгийский марш», «Куколку» и в заключение полюбившуюся ей «Русскую», а в партнерстве с В. Свободой — «Французскую польку эпохи директории» и «Вакханалию» К. Сен-Санса. Нечего и говорить, что многие номера бисировались по настоятельным требованиям зрителей, и Е.В. Гельцер, бывшая настоящей «железной» танцовщицей, охотно их повторяла.

Е.В. Гельцер в это время положительно царила на сцене Большого театра и танцевала буквально все. Так, в возобновленном под эгидой А.А. Горского традиционнейшем балете «Конёк-Горбунок» с весьма посредственной музыкой Цезаря Пуни она танцевала заглавную сказочную партию Царь-девицы, создавая чисто русский национальный образ. Более или менее равнялась с ней в противоположной, восточной, роли любимой жены хана — С.В. Фёдорова 2-я. Ее восточная пляска с Л.Л. Новиковым²⁶ и танец-состязание у хана были просто великолепны. Но и вообще это возобновление «Конька-Горбунка» носило характер своеобразной «выставки талантов», так как Большой театр собрал в нем весь цвет балетной труппы. Здесь были В.А. Каралли, А.М. Балашова, М.П. Кандаурова, В.А. Мосолова 1-я, а из танцовщиков М.М. Мордкин, В. Свобода, А.В. Жуков, Л.Л. Новиков, Л.А. Лащилин, И.Е. Сидоров, В.А. Чудинов и др. В таком составе «Конёк-Горбунок» был, несомненно, спектаклем для взрослых, а не для детей, как его давали обычно.

На следующий 1915 год 8 декабря был бенефис кордебалета, выдавший еще один «новый» балет уже упомянутого мною типа «поденок», бесславно проживших на сцене свой короткий век. Это был двухактный спектакль с заманчивым названием «Эвника и Петроний», либретто которого было составлено А.А. Горским по роману Генриха Сенкевича «Камо грядеши», а музыка заимствована у Ф. Шопена и, как обычно, аранжирована и оркестрована дирижером А.Ф. Арендсом. Действующих лиц было немного, причем их исполнители иногда менялись. Так, на премьере Петрония исполнял М.М. Мордкин, а позднее — В.Д. Тихомиров, молодого воина Виниция сначала — В.В. Свобода, а позднее — Л.А. Лащилин, а саму героиню Эвнику на премьере танцевала Е.В. Гельцер, а позднее — В.А. Каралли. На премьере вместе с этой новинкой шел отличный дивертисмент, где Е.В. Гельцер танцевала «Гавот» Ф.Ж. Госсека, В.А. Каралли «Умирающего лебедя» К. Сен-Санса, М.М. Мордкин «Вариацию» П.И. Чайковского, А.М. Балашова «Татарский танец» П.П. Золотаренко²⁷, В.А. Мосолова 1-я и В.В. Свобода исполняли «Вальс» Б. Годара,

а С.В. Фёдорова 2-я и Л.Л. Новиков — «Цыганскую пляску» Ю.Г. Гербера.

Но в следующем 1916 г., когда партия Эвники перешла к В.А. Каралли, изменился и весь спектакль. Вместо балетного дивертисмента А.А. Горский очень талантливо инсценировал на греческий лад три части (без первой) 5-й симфонии А.К. Глазунова, и отличная жизнерадостная музыка помогала ему создать впечатляющее и красивое зрелище. В.А. Каралли исполняла здесь роль красавицы-пастушки, на любовь которой претендуют пастухи двух враждующих кланов — прекрасные танцовщики А.В. Жуков и Л.Л. Новиков. Такое изменение способствовало значительному повышению интереса зрителей и качества спектакля. Весною же 1916 г. на гастролях у С.И. Зимины²⁸ мне посчастливилось познакомиться с творчеством замечательного балетмейстера М.М. Фокина²⁹, который прибыл с супругой, балериной В.П. Фокиной³⁰. В программе двух виденных концертов целиком или частично были представлены почти все постановки М.М. Фокина, знаменательное влияние которых сохраняется в классическом балете и по сие время. Основным номером в первом концерте была восхитительная фокинская «Шопениана», вспоминающаяся как кульминация музыки и поэзии. Казалось бы, ну что особенного — выбраны обычные фортепианные миниатюры Ф. Шопена, оркестрованы, и исполняются под эту музыку групповые женские танцы с небольшим участием солирующих фигур. Но подобрана музыка с таким вкусом и танцуется с такой лирикой и прозрачностью, что нельзя глаз отвести и запоминается навеки. В партитуре спектакля, несомненно, обозначены тональности всех исполняемых миниатюр, в программе же, к сожалению, нельзя узнать, какие именно вальсы, мазурки и прелюдии исполняются. Звучит программа так: полонез — В. Фокина; ноктюрн — В. Фокина, М. Фокин и группа из 18 корифеек Большого театра; вальс — А.И. Шелепина³¹ 2-я; мазурка — М.М. Фокин; прелюд — В.А. Фокина; мазурка — М.П. Фроман; вальс — М.М. Фокин, В.А. Фокина; гранд-вальс бриллиант — все участвующие. Во втором концерте через три дня не было вальса А.И. Шелепиной 2-й. Играет у М.М. Фокина и цвет, так, «Шопениана» вся белая — и танцовщик, и танцовщицы.

Второй номер программы — поставленная М.М. Фокиным «Волжская былина Стенька Разин» на музыку А.К. Глазунова. Сам балетмейстер здесь не участвует, роль Степана играет А.Д. Булгаков³², танцовщик и мим Большого театра, роль дочери хана астраханского танцует В.П. Фокина. В массовых танцах: пленница, удалая ватага Разина и казаки волжские, донские, уральские,

днепровские, пленные персияне, елисанские татары, калмыки, беглые стрельцы, ссыльные и прочая голытьба. Этот красочный номер, по-видимому, специально поставлен для Веры Фокиной, она очень хороша, но еще лучше разгульные пляски ватаги и казачков. Во втором концерте с этой картинки спектакль начинался, а «Шопениана» шла второй.

Во втором отделении первого концерта был еще номер, посвященный музыке Ф. Шопена, — эта была сюита «Польша», состоявшая из трех частей: «Радость» (прелюд № 19); «Борьба» (этюд № 12) и «Скорбь» (прелюд № 6). Исполняла сюиту Вера Фокина. После этого в исполнении Г. Гербера³³ и М.Р. Рейзен³⁴ шли танцы на музыку русских песен, обработанных А.К. Лядовым (Протяжной, Шуточной «Я с комариком плясала» и Плясовой), а хороводную танцевала группа из восьми балерин и пяти кавалеров, заканчивалось же представление сольными номерами «Умиравший лебедь» К. Сен-Санса — исполнялся Верой Фокиной, «Вакх» на музыку Н. Черепнина — Михаилом Фокиным и «Вакханка» А.К. Глазунова в исполнении Веры Фокиной в сопровождении пяти корифеек и восьми кавалеров. Последние три номера после продолжительных и бурных оваций бисировались.

Что же касается второго отделения второго концерта, то здесь фигурировала одна из лучших постановок М.М. Фокина, не потерявшая своего обаяния и до сих пор, а именно «Половецкие пляски» из третьего действия «Князя Игоря» А.П. Бородина. Там сначала происходил маленький «танец девушек» из начала акта перед шатром Кончаковны с В. Фокиной, а потом обширные заключительные пляски акта с их изменчивыми ритмами, плавной песенностью хора и мощным подъемами мужской пляски, руководимой М.М. Фокиным. Было крайне любопытно наблюдать зачатки популярной сцены, уже более полувека увлекающей слушателей великолепной музыкой, а зрителей — красочностью и выдающимся разнообразием хореографии. Об успехе, разумеется, нечего и говорить.

Неизменным успехом пользовался в Большом театре балет П.И. Чайковского «Лебединое озеро». Так же, как и другой его «большой» балет «Спящая красавица», он обладал сюжетом на зарубежную тему с принцессами и принцами далеко не русского происхождения. А в связи с этим и музыка обоих этих балетов носила какой-то французский характер, как бы продолжая мотивы придворных музыкантов парижского двора: Ж.-Б. Люлли и Ж.-Ф. Рамо. Несмотря на этот проступавший у П.И. Чайковского эклектизм, музыка обоих названных балетов поистине была хороша, особенно в «Лебедином озере», и желание время от вре-

мении посмотреть этот спектакль постепенно выросло в потребность. Лучше всех в нем, конечно, была Е.В. Гельцер, которая очень поэтично играла Одетту — белого лебедя, но в особенности хорошо и убедительно она танцевала в третьем акте Одиллию — черного лебедя, появляющегося на сцене, чтобы обворожить молодого принца и заставить его забыть Одетту. Знаменитые 32 фуэте безупречно выкручивались Е.В. Гельцер с ее «железной» техникой, и ничего мудреного в том, что она выходила победительницей, не было. Однако смотреть раз за разом одну Е.В. Гельцер становилось, в конце концов, скучно, и мы с любопытством просматривали одну за другой всех балерин, подвизавшихся в ведущей роли. А пробовали в ней силы все примы и даже часть корифеек. В 1916 г. кроме Е.В. Гельцер танцевала В.А. Каралли, в 1917 г. молоденькая М.П. Кандаурова³⁵, в 1918 А.М. Балашова и Е.Ю. Андерсон-Иванцова³⁶, в 1925 г. В.В. Кригер и, наконец, увенчала всех исполнительниц великая Г.С. Уланова. Соответственно менялись и принцы: с Е.В. Гельцер это был В.Д. Тихомиров, с В.А. Каралли — М.М. Мордкин, с М.П. Кандауровой — Л.Л. Новиков, с А.М. Балашовой — А.В. Жуков и с Г.С. Улановой — К.С. Сергеев³⁷ и М.М. Габович³⁸. Музыка «Озера» в большей части очень поэтична: таково вступление, вальс первого действия, сцены Одетты как в первом, так и в четвертом действии, но не лишена и пошловатых мест, как танец маленьких лебедей и в особенности неаполитанский танец третьего действия, напоминающий летний военный оркестр в доме отдыха или сквере.

Очень хорошо шел также в Большом театре балет «Дон Кихот» Л. Минкуса с либретто, составленным знаменитым в свое время балетмейстером М.И. Петипа. В спектакле было что-то общее с «Корсаром» — музыка также не блистала какой-либо изобретательностью, но звучала достаточно танцевально, действие не имело особой близости к роману М. де Сервантеса, но балет отлично смотрелся и имел неизменный успех. Роль героя отводилась в нем цирюльнику Базилю, и это его исполнители являлись партнерами балерин, танцевавших ведущую партию Китри — Дульцинеи. Сначала, в 1916 г., ее превосходно танцевала А.М. Балашова с М.М. Мордкиным. Наиболее впечатляющ был выход Китри в первом действии, когда она вихрем вылетает с веером в руках на сцену и держит зрителей в напряжении бурного испанского танца. Замечательна в первых спектаклях была также уличная танцовщица Мерседес — С.В. Фёдорова 2-я с танцем на музыку А.Ю. Симона, в 1917 г. в ролях Китри и Базиля появлялись М. Фроман и М.М. Мордкин. Еще позднее были В.В. Кригер и Л.Л. Новиков и, наконец, в 1922 г. мне довелось увидеть

Е.В. Гельцер с В.Д. Тихомировым. Выход ее был еще более вихревым, чем у А.М. Балашовой, и в танце с вариациями последнего действия Е.В. Гельцер была выше всяких похвал.

Второй из «французских» балетов П.И. Чайковского «Спящая красавица» почему-то давался в Большом значительно реже «Лебединого озера» и далеко не с первоклассным составом. Мне пришлось видеть его всего 2—3 раза в 1916 г. с В.А. Мосоловой 1-й в роли принцессы Авроры и Л.Л. Новиковым — принцем Дезире. Сюжет балета построен на основе одной из сказок француза Шарля Перро, но критик Г.А. Ларош утверждал: «Можно сказать, не впадая в противоречия, что местный колорит французский, а стиль русский». Во всяком случае, музыка «Спящей» также благородна и мелодична, как и в «Лебедином озере», и даже быть может несколько ровнее, без таких грубостей, как неаполитанский танец «Озера». Из музыкальных номеров исключительно привлекательны танцы фей в прологе и третьем действии и плавание феи Сирени с принцем в спящее королевство Флорестан. Пожалуй, не худшее исполнение «Спящей красавицы» мне пришлось видеть много позднее, а именно в 1952 г. в Новосибирском театре оперы и балета. Балетмейстером там был В.И. Вайонен³⁹, и он несколько изменил хореографию спектакля, сохранив лишь бесспорно отличные фрагменты первой постановки М.И. Петипа. Но в Новосибирске весь спектакль в сравнении со спектаклем в Большом театре был омоложен, юна была Аврора — хрупкая Т.А. Зимина⁴⁰, молод был принц Дезире — С.Г. Иванов и прелестен хоровод фей: Сирени, Кандид, Канареек, Крошки, Виоланты и Флер де Фарин. Конечно, победнее были массовые танцы, но плавание феи Сирени и принца прошло без сучка и задоринки и успех был выдающимся. Когда бы раньше зрители далекой Сибири могли у себя увидеть бессмертное творение П.И. Чайковского.

Несколько иной характер носит третий балет П.И. Чайковского «Щелкунчик», впервые поставленный Большим театром в мае 1919 г. Если посмотреть на перечень действующих лиц, то опять встречаешься с какими-то «чужеземцами»: папа — Зельбергаус, крестный — Дроссельмейер, дети Клара и Фриц. Однако действия, заключающие такие знакомые картины, как Ёлка, оживание игрушек, царство мороза и путешествие в царство сладостей, повлекли за собою то, что все имена в спектакле вскоре были переделаны на «русский лад» и уже не Клара, а Маша кокетничала с принцем Щелкунчиком, защищала его от Мышиного короля и т.д. Кстати сказать, и по музыке «Щелкунчик» наиболее зрелый и наиболее русский балет П.И. Чайковского. Вот к нему бы я согласился отнести выражение Г. Лароша о русском стиле. Нельзя

сказать, что это вульгарная русификация, включение каких-либо песен, музыкальных оборотов, — нет, просто весь колорит: ёлка, зима, мороз, игрушки — местный, да и Щелкунчик не гном или кобольд зарубежный, а обыкновенный русский Домовой, хотя и принц! Из музыкальных номеров очень увлекательно вступление, процесс оживания игрушек, два вальса и дивертисмент напитков последнего действия: шоколад (испанский танец), кофе (аравийский) и чай (китайский). Есть прямая дань русскому стилю — «Трепак» (Матрёшка и кучер-троечник). По-видимому, и самому П.И. Чайковскому музыка «Щелкунчика» казалась какой-то особой, так как он сам сделал из нее специальную сюиту, которая нередко играется в симфонических концертах. Но и как зрелище балет смотрится с интересом.

Существует несколько балетов с отличной музыкой, принадлежащей перу некоторых иностранных авторов. Таков, например, простенький деревенский двухактный балет «Тщетная предосторожность» с либретто Ж. Доберваля и музыкой П.Л. Гертеля. Это небольшой и веселый спектакль, а простеньким я считаю его потому, что нередко он является выпускным экзаменационным спектаклем хореографических училищ, в том числе и Высшего. В Большом театре этот балет обычно в репертуаре, но время от времени обновляется. Вот такое обновление и было задумано А.А. Горским весной 1916 г.: в роли Лизы, богатой деревенской девушки, выступила Е.В. Гельцер, партнером ее — А.В. Жуков. Но балет этот небольшой и, чтобы занять вечер, требовал еще какого-то дополнения. Один раз на премьере как дополнение был представлен первый спектакль-инсценировка 5-й симфонии А.К. Глазунова, о котором уже рассказано выше, а другой раз дополнение было представлено инкрустацией под названием «Восточные грозы» и «Корсар», где под музыку Л. Делиба и Ф. Шопена танцевали Е.В. Гельцер, М.Р. Рейзен и В.Д. Тихомиров. Событием «Тщетная предосторожность» не стала, но смотрелась с успехом. Я не без любопытства пошел через год в театр Московского совета рабочих депутатов посмотреть совершенно другую постановку этого же балета, принадлежавшую М.М. Мордкину. Лизой там была М.П. Фроман, талантливая корифейка Большого театра, а ее партнера Колена танцевал сам постановщик. Постановка была отличной, но особенно приятны оказались «этюды хореографии», послужившие дополнением спектакля. В этих этюдах «Вальс» В. Ребикова и «Па-де-де» Ю.И. Блейхмана и П.И. Чайковского танцевали М.П. Фроман и М.М. Мордкин, они же заканчивали этюды под «2-ю рапсодию» Ф. Листа. Конечно, М.М. Мордкин исполнил своего, уже полюбившегося Москве «Итальянского

нишего» К. Сен-Санса и пробисировал его, а остальные были вполне корректны и не портили дела.

Очень большим успехом пользовался также прелестный французский балет «Коппелия» на музыку Лео Делиба, автора блестящей оперы «Лакме». Главную роль Сванильды танцевала Е.В. Гельцер, ее партнер, по пьесе жених — В.Д. Тихомиров, механик Коппелиус — лучший мим Большого В.А. Рябцев и подружки Сванильды, менявшиеся со временем, В.А. Мосолова 2-я, Мухина⁴¹, Е.Ю. Андерсон-Иванцова, М.П. Фроман, В.В. Кригер и Е.М. Адамович. Позднее там фигурировали: А.И. Абрамова⁴², Л.М. Банк⁴³, Н.Б. Подгорецкая⁴⁴, Горшкова⁴⁵, А.Д. Александрова⁴⁶ и В.В. Кудрявцева⁴⁷. Музыка «Коппелии» была великолепна, но действия хватало всего на две картины, и третья картина, или действие, представляла собою пришитый белыми нитками дивертисмент. По-видимому, партия Сванильды считалась выигрышной и нравилась многим балеринам, потому что наряду с Е.В. Гельцер ее исполняли А.М. Балашова, чрезвычайно подходившая к роли и танцевавшая с М.М. Мордкиным, затем М.П. Фроман с В.Д. Тихомировым. Дивертисмент третьего действия был неизменно хорош и включал следующие номера: прежде всего, 12 часов, затем Зарю, Молитву и Работу. Потом танец женихов и невест, Войну и Мир. Все это было с большим вкусом и проходило с интересом и постоянным успехом.

Меньшее впечатление производила «Баядерка» Л. Минкуса, премьера возобновления которой прошла 19 марта 1917 г. как бенефис кордебалета. Этот экзотический индийский балет с бесцветной музыкой, никакого отношения к Индии не имевшей и, подобно «Корсару», обильно начиненной различными другими компонистами, был одной из традиций балетного репертуара. Роль баядерки Никии танцевала А.М. Балашова, кавалером ее был воин Солор — М.М. Мордкин. Единственным номером, который привлекал внимание, был индийский танец из третьего действия в исполнении С.В. Фёдоровой 2-й с Л.Л. Новиковым, В.А. Рябцевым и группой учеников Театрального училища. Сочинял либретто балета М.И. Петипа, и А.А. Горский восстановил его с самыми ничтожными исправлениями архаического содержания.

В 1918 г. А.А. Горский возобновил в бенефис артистов балета в Большом театре давно не шедший прекрасный балет А.К. Глазунова «Раймонда». Либретто этого балета по какой-то старинной рыцарской легенде было сочинено Л. Пашковой. Музыка же А.К. Глазунова, подобно балетам П.И. Чайковского, была также «французской» без проблеска русского духа, да еще с подчеркнутыми галлицизмами, поскольку все отдельные танцы носили

специальные французские названия. Таким образом, стиль музыки еще в большей степени, чем у П.И. Чайковского, указывал на ее европейскую направленность. Однако музыка была великолепная, мелодичная, весьма танцевальная, она с начала до конца чрезвычайно увлекательно сопровождала интересное действие, и спектакль шел обычно с возрастающим успехом. Обставлен он был лучшими силами балетной труппы, по крайней мере на первых виденных мною представлениях. Раймонду, конечно, танцевала Е.В. Гельцер, и это была едва ли не лучшая ее партия. Кавалером ее был неизменный В.Д. Тихомиров, исполнявший роль рыцаря Жана де Бриена, жениха Раймонды. Но в отдельных танцах участвовали и другие лучшие балерины Большого театра. Так, в танце второго действия «в цвету» танцевали В.В. Кригер и Кузнецов, там же в «цветках граната» С.В. Фёдорова 2-я и В. Свобода, «Восточный каприз» А.М. Балашова. Но особенно выдающимся являлся чардаш «роза Венгрии» из третьего действия, изумительно исполняемый С.В. Фёдоровой 2-й, к сожалению, по своему положению не имевшей права повторения. В целом это был восхитительный по музыкальному воплощению спектакль, незаслуженно забываемый в настоящее время. Позднее, в 1926 г., мне довелось видеть его и в Мариинском театре Ленинграда, где отлично дирижировал А.В. Гаук⁴⁸, а танцевала Раймонду — Е.П. Гердт⁴⁹ с кавалером В.А. Семёновым. «Роза Венгрии» там была мало заметной.

Выше упомянуто, что в эти годы очень распространено было увлечение не целыми балетами, а разного рода хореографическими этюдами и дивертисментами. Значительную дань отдал этому увлечению и Большой театр, пользовались им и некоторые выдающиеся солисты. Так, в недолго существовавшем театре Я. Южного, помещавшемся на Тверском бульваре в здании, где позднее обосновался Камерный театр⁵⁰, я смотрел два концертных выступления с «этюдами хореографий» М.П. Фроман и М.М. Мордкина. Все танцы там были поставлены последним и отличались разнообразием и изяществом. Сами премьеры танцевали там: «Па-де-де» Чайковского—Блейхмана, «Рапсодию» Ф. Листа, два вальса Ф. Крейслера, знаменитые «Гитары» М. Мошковского, «Вакханалию» А.К. Глазунова, а во втором концерте еще и «Норвежский танец» Э. Грига. Соло М.М. Мордкина — это его «Итальянский нищий» К. Сен-Санса, а М.П. Фроман — «Бабочка» Э. Грига. Но концерт увлекал не только танцами премьеров, а и постановками М.М. Мордкина. Таковы были: «Трепак» — П.И. Чайковского, «Гавот» — А.К. Глазунова, «Куклы» — А.К. Лядова, «Цыганская пляска» — Л. Минкуса, танец Анитры — Э. Грига,

мазурка — Ц. Пуни. Многие танцы неизменно бисировались: Гитары, Норвежский, Мазурка, Вальсы и, конечно, Итальянский нищий. В общем, все это было отмечено высоким вкусом и смотрелось с наслаждением.

В 20-х годах на балетной сцене впервые появились русские национальные балеты. Честь выпуска первых ласточек таковых выпала на долю тогда еще молодого композитора И.Ф. Стравинского. В одну из поездок в Ленинград я смотрел в Мариинском театре первый его балет «Жар-птица». С музыкой его я уже был знаком, слушая ее в симфонических концертах, а теперь довелось и увидеть. К сожалению, ленинградский балет я знал плохо, и фамилии главных действующих лиц мало о чем мне говорили. Роль Жар-птицы танцевала Э.И. Виль⁵¹, царевна Ненаглядная краса — Н.Ф. Вдовина⁵², Иван-царевич — Б.В. Шавров⁵³, Кашей — П.М. Бакланов⁵⁴. Но зато как приятно было в массовых танцах читать обозначения самых исконных русских персонажей: балабошки, прекрасные царевны, кикиморы, оборотни, жёны Кашея, слуги Кашея, стражи Кашея и т.д. Ставил «Жар-птицу» балетмейстер Фёдор Лопухов⁵⁵, и, по-видимому, это была копия ее парижской премьеры у С.П. Дягилева, где танцевала Т.П. Карсавина⁵⁶.

В 1921 г. русский национальный балет появился и в Москве. У меня хранится программа любопытного спектакля, прошедшего в среду 16 февраля 1921 г. в Большом театре. Первым номером идет исполняемый оркестром «Танец семи покрывал» из «Саломеи» Рихарда Штрауса. Вторым — «Воинственный танец» Р.М. Глиера в исполнении Е.В. Гельцер и Л.А. Жукова и третьим — второй балет И.Ф. Стравинского «Петрушка», поставленный В.А. Рябцевым. Действующие лица: Балерина — Е.В. Гельцер; Арап — В.А. Рябцев и Петрушка — В.В. Смольцов. Дирижирует Г.Г. Фительберг⁵⁷. Позднее, в 1923 г., в Большом театре «Петрушка» шел также в странном обрамлении, спектакль начинался балетом «Венерин грот» из «Тангейзера» Р. Вагнера.

Действующие лица были балетные: Венера — М.Р. Рейзен и Тангейзер — Л.А. Жуков. Затем шел «Петрушка» в несколько ином составе с балериной М.П. Кандауровой и Петрушкой — Асафом Мессерером⁵⁸. Однако и в этом спектакле состав всего окружения главных лиц был безошибочно русским: мужики, купцы, купчихи, цыганки, кучера, ряженные, мещанки, кормилицы, няньки, шарманщики, нищие и т.п. И в заключение шла балетная инсценировка «Испанского каприччио» Н.А. Римского-Корсакова, поставленная Л.А. Жуковым. Дирижировал Н.С. Голованов⁵⁹. М.П. Кандаурова больше подходила для хрупкого образа балерины, В.В. Смольцов и А. Мессерер в роли Петрушки оба

великолепны. Музыка «Петрушки» еще до постановки балета много раз исполнялась в симфонических концертах. Она совершенно обворожительна и русская до последнего звука, но особенно национальна в сцене веселого масленичного гулянья, где в ней и гармошка, и балалайка слышится, и унылый напев шарманки. Это звуковая картинка прошлого, и как таковой ей нет цены в настоящем и будущем.

Еще раз я смотрел «Петрушку» а Ленинграде, где она шла в комбинации с фокинской «Шопенианой», правда, слегка урезанной. Пожалуй, все-таки если не в сочетании с «Жар-птицей», наиболее естественном, то это, конечно, лучше, чем «грот Вены» или «Саломея». В Ленинграде программа «Петрушки» наиболее подробна и неуклонно представляет зрителю всех до одного лиц, появляющихся на сцене, так что тут добавляются ухаре-купец, квартальный, будочник, графиня с дочкой, франты и офицеры — словом, все, кого можно бы было увидеть на масленичном гулянье. Ставил балет в Ленинграде Л.С. Леонтьев⁶⁰, и он же играет Петрушку, Балерина — Г.И. Большакова 1-я⁶¹, Арап — Томсон.

Но русских балетов было еще мало, и в сезон 1925—1926 гг. в Большом театре воскресили еще один старинный балет — «Эсмеральда» Ц. Пуни. Он был написан по сюжету известного романа В. Гюго «Собор Парижской богоматери» и впервые поставлен в 1848 г. Однако в постановке Большого театра балет был основательно переработан. Либретто его было приближено к роману постановщиком В.Д. Тихомировым и В.П. Бурмейстером⁶², а бесталанную музыку подправили и переинструментовали композиторы Р.М. Глиер и С.Н. Василенко. Эсмеральду танцевала Е.В. Гельцер, Феба — В.Д. Тихомиров, Клода Фролло — В.В. Смольцов, Квазимодо — А.Д. Булгаков. Трагическая направленность балета делала его неприятным, и впечатление на меня он не произвел. Убийства, пытки и повешение, право же, не балетные темы.

Зато огромный успех и длительную сценическую жизнь приобрел новый современный балет «Красный мак», написанный Р.М. Глиером и впервые поставленный в 1927 г. В этой истории революционной борьбы в Китае Е.В. Гельцер исполняла партию рвущейся к свободе китайской девушки, танцовщицы Тая Хоа, и перерождалась в подлинную китаянку. Огромное значение для нее, обманываемой и эксплуатируемой женихом — авантюристом и предателем, имела встреча с капитаном русского корабля, которого исполнял А.Д. Булгаков. Музыка этого балета очень быстро была принята слушателями, чему немало способствовала

очень удачная разработка Р.М. Глиером шуточной народной песни «Яблочко» для массового народного танца в финале первого действия. Одно время вся Москва распевала или мурлыкала эту мелодию. Кроме того, много было вполне современных танцев: чарльстон, фокстрот, вальс бостон и др. Правда, и здесь не обошлось без убийства, от которого погибала Тая Хоа, но здесь это была боевая смерть на посту, и цветок красного мака, который умирающая героиня эффектно передавала китайским детям, свидетельствовал о продолжении борьбы. Москва так стремилась посмотреть этот балет, что приехавшая на гастроли группа Ленинградского балета под руководством И.Ф. Кшесинского⁶³ наряду с камерной «Жизелью» рискнула привезти и слабенькое по сравнению с Большим воплощение «Красного мака». Отдельные сольные номера исполнялись там еще более или менее прилично, но «Яблочко» силами пяти танцовщиков — никуда не годилось.

В заключение нужно еще сказать, что в 20-е гг. в Москве очень увлекались эмоциональным и босоногим балетом, проповедованным похитительницей Сергея Есенина англичанкой Айседорой Дункан⁶⁴. Она не была балериной, но являлась профессиональной танцовщицей-новаторшей, бравшейся босиком и в легкой тунике изобразить любую музыку. В Москве А. Дункан имела ошеломительный успех и склонила А.В. Луначарского разрешить ей открыть специальную школу, где ее сестра Ирма Дункан⁶⁵ должна была преподавать московским детям свое босоное искусство. В 1923 г. соблазнился и я сходить на один из показательных вечеров этой московской школы, тем более что там должна была выступать и сама инициаторша школы Айседора Дункан.

На вечере со вступительным «зазывным» словом выступил директор школы И.И. Шнейдер, и я подивился, как быстро этот израильтянин усвоил эстетические взгляды Айседоры. Затем начались выступления. А. Дункан одна станцевала «Неоконченную симфонию» Ф. Шуберта, а с участием Ирмы и детей школы — его же «Траурный марш». Потом оркестр под управлением Евгения Крейна сыграл шубертовскую увертюру из «Розамунды». Далее одна Айседора танцевала вальсы И. Брамса, а после нее Ирма и дети исполнили четыре вальса и экосез Ф. Шуберта. Второе отделение началось с грандиозного номера: Айседора, Ирма и дети школы станцевали всю 7-ю симфонию Л. Бетховена. Затем Ирма с детьми протопала Военный марш Ф. Шуберта. И, наконец, Айседора, Ирма и дети станцевали пролетарский гимн «Интернационал». Местами кое-что было красиво, но для привыкшего к техничности классического балета зрителя большая часть

этих вольных плясок была до жалости беспомощна и убога. Я бы сказал, что и публика в некоторой степени недоумевала и далеко не все встречала восторженно. Меня лично эти новеллы не увлекли, и я остался верным сторонником «Жизели» и «Раймонды».

Комментарии

¹ *Гельцер Екатерина Васильевна* (1876–1962) — балерина. Солистка Мариинского (1896–1898) и Большого (1898–1935) театров; выступала в антрепризе С.П. Дягилева. Среди заметных партий — Одетта-Одиллия («Лебединое озеро» — П.И. Чайковского), Медора («Корсар» — Ц. Пуни), Раймонда («Раймонда» — А.К. Глазунова), Саламбо («Саламбо» — А.Ф. Арендса), Тао Хоа («Красный мак» — Р.М. Глиэра) и др. После завершения артистической карьеры занималась педагогической работой.

² *Горский Александр Алексеевич* (1871–1924) — артист балета, хореограф и педагог. Реформатор балетного искусства. Ученик П.К. Карсавина и М.И. Пети-па. В 1889–1900 гг. танцевал на сцене Мариинского театра. С 1901 по 1924 г. — режиссер балета и балетмейстер Большого театра. Осуществил редакции балетов «Лебединое озеро» — П.И. Чайковского (1901, 1912, 1922), «Конёк-Горбунок» — Ц. Пуни (1901, 1912, 1914), «Дочь фараона» — Ц. Пуни (1905), «Коппелия» — Л. Делиба (1905), «Жизель» — А. Адана, (1907, 1911, 1922) и др. Среди выдающихся постановок: «Дон Кихот» — Л. Минкуса, I акт (1900), «Дочь Гудулы» — А.Ю. Симона (1902), «Саламбо» — А.Ф. Арендса (1910) и др. Будучи педагогом воспитал таких артистов, как В.А. Каралли, С.В. Фёдорова, А.М. Мессерер.

³ *Арендс Андрей Фёдорович* (1855–1924) — скрипач, дирижер и композитор. Ученик Ф. Лауба (скрипка), П.И. Чайковского (теория музыки и композиция). Дирижировал московской премьерой балета «Спящая красавица» П.И. Чайковского (1899). Альтист оркестра Большого театра (1883–1892), дирижер оркестра Малого театра (1892–1900). С 1900 по 1924 г. — главный дирижер балета Большого театра. Автор балета «Саламбо» (1910), оперы «Альманзор» (1890), оперы для кино «Нина» (1915); оркестровых сочинений, произведений для альта, романсов, театральной музыки. Среди учеников — Ю.Ф. Файер.

⁴ *Тихомиров Василий Дмитриевич* (1876–1956) — артист балета, балетмейстер, педагог. Премьер Большого театра (1893–1935), танцевал ведущие партии в балетах «Корсар» А. Адана, «Лебединое озеро» П.И. Чайковского, «Раймонда» А.К. Глазунова и др. Балетмейстер-репетитор (1900–1935), заведующий балетной труппой (1925–1930) Большого театра. Участвовал в возобновлении балетов «Спящая красавица» (1924), «Сильфида» (1925), «Эсмеральда» (1926). Воспитал плеяду выдающихся артистов. Среди учеников К.Я. Голейзовский, Л.А. Лашилин, В.В. Кригер и др.

⁵ *Рябцев Владимир Александрович* (1880–1945) — артист балета, балетмейстер, педагог. Ученик В.Д. Тихомирова. Выдающийся характерный танцовщик. Среди исполненных сольных партий — Негр («Корсар»), Кот («Спящая красавица») и др. Выделяются мимические партии Санчо Панса («Дон Кихот»), Иванушка («Конёк-Горбунок»), Марцелина («Тщетная предосторожность»), Исаак («Корсар»). В 1920–1930-е гг. вел класс мимики и характерного танца в Московском театральном училище, преподавал в балетных студиях Москвы.

⁶ *Чудинов Василий Алексеевич* (1865–1933) — артист балета, педагог. С 1881 г. в Большом театре исполнял характерные и мимические партии: Магдава («Баядерка»), Дон Кихот («Дон Кихот»), Владетельный князь («Жизель»), Стариனுшка и Хан («Конёк-Горбунок»), Бургомистр («Коппелия»), Флорестан XIV и Каталабют («Спящая красавица»), Клопен Трульфу («Эсмеральда») и др. В 1905–1925 гг.

преподавал в Московском театральном училище, вел балетные танцы в различных учебных заведениях Москвы.

⁷ **Каралли Вера Алексеевна** (1889–1972) — балерина и актриса немого кино, педагог. Ученица А.А. Горского. Солистка Большого театра (1906–1918), среди лучших работ: Жизель; Саламбо и Богиня Танит («Саламбо»), Анитра («Нур и Анитра»), ведущая партия в «5-й симфонии» на музыку А.К. Глазунова — все в постановке А.А. Горского; Эвника («Эвника и Петроний» на музыку Ф. Шопена), «Умирающий лебедь» на музыку К. Сен-Санса — балетмейстер М.М. Фокин. В 1909 г. К. выступала в «Русских сезонах» С.П. Дягилева в партии Армиды («Павильон Армиды», пост. М.М. Фокина; партнером был В.Ф. Нижинский). После эмиграции выступала в Русском балете Дягилева (1919–1920), затем в различных труппах Европы и США. С 1928 г. — создатель и руководитель студии Литовского национального балета. В 1930–1935 гг. — балетмейстер Румынской оперы и руководитель Бухарестской студии танца. Последние годы жила в Вене. Снималась в фильмах П. Чардынина, Е. Бауэра («Сорванец», «Хризантемы», «Умирающий лебедь» и др.).

⁸ **Балашова (Балашова-Ушкова) Александра Михайловна** (1887–1979) — балерина, педагог, коллекционер. Солистка Большого театра (1905–1921). Выступала как в классических партиях (балеты «Лебединое озеро», «Копелия», «Корсар» и др.), так и в характерных ролях: Царь-девица («Конёк-Горбунок»), Лиза, Аврора; Рыбачка («Любовь быстро!» на музыку Грига), Китри, Никия, Раймонда и др. С 1921 г. жила за границей, основатель Студии хореографического искусства (1935).

⁹ **Мордкин Михаил Михайлович** (1880–1944) — артист балета, балетмейстер, педагог. Солист Большого театра (1900–1910; 1912–1918). Танцевал партии в постановках и редакциях А.А. Горского: Феб («Дочь Гудулы»), Хитарис («Дочь фараона»), Нур («Нур и Анитра» на музыку Ильинского), Мато («Саламбо»), Зонневальд («Шубертиана»), Рыбак («Любовь быстро!» на музыку Грига), Жан де Бриен, Солор, Конрад; Эспада и Базиль («Дон Кихот») и др. В 1909 г. участвовал в первом Русском сезоне за границей (Рене де Божанси — «Павильон Армиды», балетмейстер М.М. Фокин). В 1910–1911 гг. гастролировал с А.П. Павловой и собственной труппой в США, Великобритании. С 1904 г. был репетитором, с 1905 г. — помощником балетмейстера Большого театра. После эмиграции (1924) преподавал в созданной им балетной школе. В последние годы выступал в характерных и мимических ролях.

¹⁰ **Адамович Елена Михайловна** (1890–1974) — балерина, педагог. Ученица В.Д. Тихомирова. Солистка Большого театра (1908–1936). Партии: Аврора и Кошечка («Спящая красавица»), Одетта; Польнара («Корсар»), Уличная танцовщица и Мерседес («Дон Кихот»), Айя («Баядерка»), венг. и исп. танцы («Лебединое озеро» и др.). Исполняла концертные номера, поставленные К.Я. Голейзовским. Среди учениц — О.В. Лепешинская, С.Н. Головкина, Н.Г. Конюс.

¹¹ **Сидоров Иван Емельянович** (1872–1944) — артист балета. В 1891–1930 гг. выступал в Большом театре (в 1910–1917 — помощник балетмейстера). Один из крупных мастеров пантомимы. Среди ролей: Эспада («Дон Кихот»), Хан («Конёк-Горбунок»), Рамзес («Дочь фараона»), Абдерахман; Ганс («Жизель»), Мишо («Тщетная предосторожность»), Фокусник («Красный мак»).

¹² **Мосолова Вера Ильинична** (1875–1949) — танцовщица Большого театра (1893–1896, 1901–1918). В репертуаре выделяются партии Авроры, Флорины, Феи Сирени и др.

¹³ **Кригер Викторина Владимировна** (1893–1978) — балерина, балетный критик. Ученица В.Д. Тихомирова. Выступала в Большом театре (1910–1948). Роли: Китри, Сванильда, Одетта-Одиллия; Царь-девица («Конёк-Горбунок»), Тао Хоа, фея Карабос; Мачеха («Золушка»). В 1929 г. (совместно с И.М. Шлуглей-

том) организовала труппу Московского художественного балета (в 1933 г. труппа временно, с 1939 г. постоянно, вошла в состав Музыкального театра им. Немировича-Данченко); была ее художественным руководителем и ведущей балериной (Жанна — «Карманьола» на музыку Фемиллиди, Лиза-крестьянка — «Соперницы» на музыку Гертеля); вела большую концертную работу. В 1920–1923 гг. гастролировала за рубежом. С 1926 г. выступала в печати со статьями и рецензиями. Автор книги «Мои записки» (1930). В 1955–1963 гг. заведовала музеем Большого театра.

¹⁴ **Фроман Маргарита Петровна** (1890–1970) — балерина, балетмейстер, педагог. Солистка Большого театра (1909–1921). Партии: Китри, Сванильда, фея Сирени и др. В 1914 г. с труппой Русский балет Дягилева гастролировала в Западной Европе и США. Выступала (вместе с В.Ф. Нижинским) в балетах, поставленных М.М. Фокиным, — «Видение розы» и «Сильфиды». После эмиграции (1921) ставила балеты и преподавала в Белграде и Загребе, затем в США.

¹⁵ **Фёдорова Софья Васильевна** (1879–1963) — балерина. С 1889 г. выступала в Большом театре, где вначале исполняла преимущественно характерные танцы (чардаш — «Коппелия», испанский танец — «Лебединое озеро», и др.). Свои лучшие работы создала под руководством А.А. Горского: партии — Жена хана («Конёк-Горбунок»), Эсмеральда («Дочь Гудулы»), Хита («Дочь фараона»), Лиза, Жизель; Уличная танцовщица, Мерседес («Дон Кихот»); танец Анитры (на музыку Грига), Вакхический этюд (на музыку Глазунова). В 1909–1913 гг. участвовала в Русских сезонах за границей. Выступала в «Половецких плясках» и в балете «Клеопатра» («Вакханалия» на музыку Глазунова). В 1922 г. уехала в Париж. Преподавала, выступала в концертах. В 1925–1926 гг. — в труппе А.П. Павловой.

¹⁶ **Лацилин Лев Александрович** (1888–1955) — артист балета и балетмейстер. Ученик В.Д. Тихомирова. Ведущий характерный танцовщик и яркий пантомимный артист Большого театра (1906–1949). Роли: Абдерахман («Раймонда»), Эспада («Дон Кихот»), Бирбанто («Корсар»), Клод Фролло; Повар («Три толстяка» — Оранского), Тарас Бульба («Тарас Бульба» — Соловьёва-Седого), Капулетти («Ромео и Джульетта»). Поставил первый и третий акты первого советского балета «Красный мак» (1927). Ставил танцы в операх («Пиковая дама», «Снегурочка», «Хованщина», «Золотой петушок», «Гугеноты», «Лакме», «Саломея» и др.). В 1909–1911 гг. в составе трупп С.П. Дягилева и А.П. Павловой гастролировал в Париже, Лондоне, Берлине, Риме и Брюсселе.

¹⁷ **Жуков Алексей Владимирович** (1908–1967) — артист балета и педагог. Выступал в Большом театре (1927–1951). Среди партий: Колен; Кот в сапогах и Голубая птица («Спящая красавица»), Принц («Шелкунчик»), Продавец шаров («Три толстяка» — Оранского), Нурали; Антуан («Пламя Парижа»), Шут и Учитель танцев («Золушка»), Форлипополи («Мирандолина» — Василенко). С 1932 г. педагог Московского хореографического училища. Был создателем и руководителем Каирской балетной школы (1958–1963) и балетной школы в Кампучии (1966–1967).

¹⁸ **Смольцов Виктор Васильевич** (1900–1976) — артист балета, педагог. Ученик Н.П. Домашева и В.Д. Тихомирова. Дебютировал в Большом театре в 1918 г. в балете «Конёк-Горбунок» в трех партиях — мимической (невольник Мутчи), классической (Океан) и характерной (уральский танец); выступал до 1960 г. Его лучшие роли: Петрушка, Конрад, Базиль; Иванушка («Конёк-Горбунок»). Значительное место занимали мимические роли: Пьер Гренгуар, Дон Кихот; Маркиз («Пламя Парижа»), Гирей; Парис и патер Лоренцо («Ромео и Джульетта»), Босс («Красный мак»). В 1921–1923 гг. гастролировал с А.М. Балашовой в Европе, в 1922 г. — с А.П. Павловой в Париже, в 1929 г. — с Л.М. Банк в Париже, Берлине, Риге. С 1925 г. преподавал в Московском хореографическом училище,

а также в Московском художественном балете под руководством В.В. Кригер (1931–1932).

¹⁹ **Свобода Вячеслав Вячеславович** (?–1948) — артист балета, балетмейстер, театральный деятель, педагог. Артист Московского Императорского балета, партнер Е. Гельцер, преподавал хореографию в Московском театральном училище. Эмигрировал после 1917 г., работал в труппе С.П. Дягилева, выступал с И.Л. Рубинштейн на сцене Парижской оперы. В 1920 г. в Париже постановщик танцев и основной исполнитель на Вечере одноактных балетов. Участвовал в спектаклях театра Н.Ф. Балиева «Летучая мышь» (1920–1921). В 1922 г. в Opéra с И.Л. Рубинштейн танцевал в премьерном балете Л. Бакста и П. Пуаре «Artemis troublée» («Смущенная Артемида»). Участвовал в благотворительных вечерах и концертах. Открыл студию хореографического искусства, преподавал в ней до 1923 г. Вместе с женой М.Л. Юрьевой основал свою балетную труппу (1921), гастролировал по Европе. В 1925 г. был приглашен балетмейстером и первым танцовщиком в Чикагскую оперу. С конца 1920-х гг. обосновался в Нью-Йорке.

²⁰ **Уланова Галина Сергеевна** (1910–1998) — балерина, педагог. Солистка Большого театра (1944–1960). Создала выдающиеся образы Одетты-Одиллии («Лебединое озеро»), Авроры («Спящая красавица»), Маши («Шелкунчик»), Жизели («Жизель» Адана), Марии («Бахчисарайский фонтан»), Джульетты («Ромео и Джульетта»). В репертуаре выделяются также партии: Комсомолки («Золотой век»), Сольвейг («Ледяная дева» на музыку Грига), Царь-девицы («Конёк-Горбунок»), Актрисы («Пламя Парижа»), Дианы («Эсмеральда»), Корали («Утраченные иллюзии»), Раймонды («Раймонда»), Золушки («Золушка»), Параша («Медный всадник»), Тао Хоа («Красный мак»), Катерины («Сказ о каменном цветке»), вальс, ноктюрн и мазурка («Шопениана»), концертные номера: «Умиравший лебедь» на муз. Сен-Санса (в постановке М.М. Фокина), «Элегия» на музыку Рахманинова (балетмейстер К.Я. Голейзовский), «Голубь мира» на музыку Шумана—Шопена (балетмейстер В.М. Чабукиани), вальс Рубинштейна (балетмейстер Захаров), «Либестраум» Листа (балетмейстер А. Шуйский), «Русская» Чайковского (в постановке Петипа) и другие. Воспитала таких артистов, как Н.В. Тимофеева, Е.С. Максимова, В.В. Васильев, М.А. Сабирова, С.Д. Адырхаева, Л.И. Семеняка, Н.Л. Семизорова, И.С. Прокофьева, А.Ю. Кондратов и др.

²¹ В рукописи неразборчиво.

²² **Каминская Вера Ивановна** (1907–1981) — балерина, педагог. Ученица А.Я. Вагановой. Солистка театра им. Кирова (1927–1942). Выступала в классических и характерных партиях: испанский танец и Одетта-Одиллия («Лебединое озеро»), фея Сирени и фея Бриллиантов («Спящая красавица»), Уличная танцовщица («Дон Кихот»), Царица вод и Повелительница nereid («Конёк-Горбунок»), испанский танец («Раймонда») и др. Исполняла партии современного репертуара.

²³ **Пирадов Владимир Иосифович** (1892–1954) — дирижер. Работал во многих оперных театрах СССР (Тбилиси, Баку, Ташкент, Алма-Ата, Минск, Москва и др.) Дирижер (1936–1941), а затем главный дирижер (1950–1954) Украинского театра оперы и балета. С 1950 г. профессор Киевской консерватории.

²⁴ **Преображенский Владимир Алексеевич** (1912–1981) — артист балета, балетмейстер, педагог. Солист театра им. Кирова (1931–1935), Свердловского театра (1935–1939), Театра им. Шевченко (1939–1941) и Большого театра (1942–1958). В 1960–1962 гг. заведовал балетной труппой Большого театра. Среди партий: Принц, Зигфрид, Дезире, Вацлав, Франц, Альберт. Был партнером Г.С. Улановой, О.В. Лепешинской и др. Выступил постановщиком «Лебединого озера» (1969, Львовский театр) и ряда концертных номеров. Преподавал в Московском хореографическом училище и ГИТИСе.

²⁵ Хор организован на любительской основе Иваном Ивановичем Юховым (1871—1943) в 1900 г. Выступал в московских храмах и концертах духовной музыки, в симфонических концертах С.А. Кусевицкого, а также с солистами Императорских театров А.В. Неждановой, В.Р. Петровым, дирижерами Н.С. Головановым, В.И. Суком и др. Участвовал в концертных исполнениях советских опер и в театральных постановках. Принимал участие в выступлениях по радио и озвучивании кинофильмов («Волга-Волга», «Веселые ребята», «Цирк» и др.), записывался на пластинки. В 1919 г. был преобразован в 1-й государственный хор, в дальнейшем — хор им. М.И. Глинки, на базе которого в 1942 г. создана Республиканская русская хоровая капелла (ныне — им. А.А. Юрлова).

²⁶ **Новиков Лаурентий Лаурентьевич** (1888—1956) — артист балета. Выступал в Большом театре (1906—1912; 1914—1919). Среди партий: Мутчи («Конёк-Горбунук»), Арлекин («Фея кукол»), Принц («Волшебное зеркало»), Дезире и Голубая птица, Базиль и др. В 1909 участвовал в Русских сезонах за границей. В 1919—1921 работал в труппе Русский балет Дягилева; танцевал в балетах «Сильфиды» на музыку Шопена и «Петрушка». Танцовщик и балетмейстер в труппе Павловой (1921—1928), в балетной труппе Чикагской оперы (1929—1941), балетмейстер «Метрополитен-опера» (1941—1945). Последние годы преподавал в основанной им балетной школе в Нью-Баффало.

²⁷ **Золотаренко Петр Петрович** (1856—1895) — скрипач оркестра Большого театра, дирижер.

²⁸ Частный оперный театр Сергея Ивановича Зимина (1875—1942) был основан в 1904 г. В разное время с труппой сотрудничали дирижеры М.М. Ипполитов-Иванов, Э.А. Купер, А.М. Пазовский, Б. Вальтер; певцы Ф.И. Шалыпин, С.В. Собинов, Т. Руффо, М. Баттистини; артисты балета М.Ф. Кшесинская, М.М. Фокин и др. В 1924 г. был преобразован в филиал Большого театра.

²⁹ **Фокин Михаил Михайлович** (1880—1942) — артист балета, хореограф, педагог. В классическом репертуаре исполнял роли: Арлекин («Арлекинада» Дриго), Люсьен («Пахита»), Базиль; Солор («Баядерка»), Зигфрид, Жан де Бриен, Дезире и др. Выступал также в характерных танцах. Позднее часто исполнял партии в собственных постановках: Ренэ де Божанси («Павильон Армиды»), Юноша («Шопениана»), Пьеро и Арлекин («Карнавал»), Амун («Египетские ночи»), Иван-царевич («Жар-птица»), Негр («Исламей» на музыку Балакирева), Эрос («Эрос» на музыку Чайковского) и др. В работе над спектаклями сотрудничал с художниками А.Н. Бенуа, Л.С. Бакстом, Н.К. Рерихом, А.Я. Головиным, М.В. Добужинским, Б.И. Анисфельдом, Н.С. Гончаровой, А. Дереном, С.Ю. Судейкиным, с комп. И.Ф. Стравинским, Н.Н. Черепниным, Р. Штраусом, А.К. Глазуновым, С.В. Рахманиновым, часто ставил спектакли и на музыку, не предназначенную для балета. В 1909—1912 и 1914 гг. — художественный руководитель, балетмейстер и танцовщик Русских сезонов и труппы Русский балет Дягилева. В 1934—1935 гг. работал в парижской Опере, в 1936—1939 гг. в труппе «Балле рюс де Монте-Карло». Среди главных постановок: «Павильон Армиды» (1907, 1909), «Умиравший лебедь» (1907), «Египетские ночи» (1908, 1909), «Шопениана» (1908, 1909), «Половецкие пляски» (1909), «Шехеразада» (1910), «Жар-птица» (1910); «Петрушка» (1911); «Дафнис и Хлоя» (1912); «Легенда об Иосифе» Р. Штрауса (1914); танцы в операх: «Тангейзер» Вагнера (1910), «Орфей и Эвридика» Глюка (1911), «Юдифь» Серова (1912), «Искатели жемчуга» Бизе (1912), «Руслан и Людмила» Глинки (1917) и др. Автор мемуаров и статей о балете.

³⁰ **Фокина (Антонова) Вера Петровна** (1886—1958) — балерина и педагог. Солистка Мариинского театра (1904—1918). Среди работ: Уличная танцовщица («Дон Кихот»), панадерос, сарацинский танец («Раймонда»), чардаш («Конёк-Горбунук»), лезгинка (опера «Руслан и Людмила»). В 1939—1912 и в 1914 гг. участвовала в Русских сезонах и спектаклях Русского балета Дягилева. Исполнила

партии в балетах своего мужа М.М. Фокина: Актея («Эвника» Щербачёва), Кярина («Карнавал»), Береника («Египетские ночи»), Вахханка («Вахханалия» на муз. Глазунова), Зобеида («Шехеразада»), Царевна («Жар-птица»), Хлоя («Дафнис и Хлоя»), Персидская княжна («Стенька Разин» на музыку Глазунова), Солистка («Арагонская хата» на музыку Глинки), Жена царя («Исламей» на музыку Балакирева) и др.

³¹ **Шелепина Александра Ивановна** (1890 – ок. 1950) — танцовщица Большого театра (1907–1930).

³² **Булгаков Алексей Дмитриевич** (1872–1954) — артист балета, педагог. Ученик М.И. Петипа и П.А. Гердта. Выступал в Мариинском театре (1889–1909). Исполнитель мимических ролей. Среди работ: Ротбарт («Лебединое озеро»), Дроссельмейер, Дон-Кихот; Брамин («Баядерка»), Клод Фролло («Эсмеральда»). В 1909–1914 гг. участвовал в Русских сезонах за границей, выступал в постановках М.М. Фокина: Марк Антоний («Египетские ночи»), Шахриар («Шехеразада»), Кашей Бессмертный («Жар-птица»), Царь Додон («Золотой петушок» на музыку Римского-Корсакова). В 1911–1949 гг. артист (в 1913–1917 гг. главный режиссер балетной труппы) Большого театра. Партии: Ганс («Жизель»), Абдерахман («Раймонда»), Капитан («Красный мак»). Последняя крупная роль — Лоренцо («Ромео и Джульетта», 1946). В 1909–1911 гг. преподавал пластику и мимику в театральной школе А.С. Суворина в Петербурге, в 1926–1929 гг. — мимику в Московском хореографическом училище.

³³ **Гербер Юлий Густавович** (1831–1883) — скрипач оркестра Большого театра, дирижер балета (1869–1882), композитор.

³⁴ **Рейзен Мария Романовна** (1892–1969) — балерина. Ученица В.Д. Тихомирова. Солистка Большого театра (1909–1950). В 1910–1912 гг. участвовала в Русских сезонах в Париже. Среди партий: Китри; Евника («Евника и Петроний» на музыку Шопена), Медора, Никия; Княжна («Стенька Разин» на музыку Глазунова) — все постановки А.А. Горского.

³⁵ **Кандаурова Маргарита Павловна** (1895–1990) — балерина. Ученица В.Д. Тихомирова. Солистка Большого театра (1912–1941). Среди партий: Одетта-Одиллия, Аврора, Раймонда, Лиза, Эсмеральда, Царь-девица, Никия, Сванильда; Балерина («Петрушка» Стравинского). Вела концертную деятельность.

³⁶ **Андерсон-Иванцова Елизавета Юльевна** (1890–1973) — балерина, балетмейстер, педагог. Солистка Большого театра (1906–1918). Танцевала главные партии в «Лебедином озере» и «Спящей красавице» — П.И. Чайковского, в «Раймонде» — А.К. Глазунова и др. В 1920 г. эмигрировала в Париж. Открыла вместе с В. Свободой Студию хореографического искусства. Ставила балетные номера для театра Н.Ф. Балиева «Летучая мышь», танцевала в спектаклях. В 1921 г. в Театре Аполло поставила балет «Коробочка» на музыку И.Ф. Стравинского.

³⁷ **Сергеев Константин Михайлович** (1910–1992) артист балета и балетмейстер. Выступал в труппе И.Ф. Кшесинского, гастролировавшей по стране (1928–1929); партии: Зигфрид, Альберт; Юноша («Шопениана»), Гренгуар («Эсмеральда»), Невольник («Корсар»), Половчанин («Половецкие пляски»). В 1930–1961 гг. — ведущий танцовщик Театра им. Кирова, исполнитель основного классического репертуара. Первый исполнитель партий: Ленни («Тропой грома» — К.А. Караева; 1958), Евгений («Медный всадник» — Р.М. Глиэра) и др. В 1930–1940 гг. выступал вместе с Г.С. Улановой, их дуэт считается одним из лучших в истории русского балета. Именно Сергеев и Уланова были первыми исполнителями заглавных партий в первой постановке балета С.С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» 11 января 1940 г. Исполнил также партии Альберта («Жизель» — А. Адана), Принца («Золушка» — С.С. Прокофьева). После войны Сергеев танцевал в дуэте с женой Н.М. Дудинской. С 1946 г. работал также балетмейстером, в 1951–1955 и 1960–1970 гг. — главный балетмейстер Ленинградского академического театра

оперы и балета имени С.М. Кирова. Осуществил первые постановки ряда современных советских балетов («Гамлет» — Н.П. Червинского, 1970), а также новые редакции классических спектаклей, среди которых наиболее известны «Спящая красавица» — П.И. Чайковского, «Раймонда» — А.К. Глазунова, «Золушка» — С.С. Прокофьева (1945, 1964) и многие другие. Ставил балеты в других театрах (Музыкальный театр имени Станиславского и Немировича-Данченко: «Легенда о Жанне д'Арк» — Н.И. Пейко, (1980); Большой театр: «Корсар» (1992); ЛХУ: «Времена года» (1974), «Аппасионата» (1978), «Карнавал» (1988), «Фея кукол» (1989)), а также за рубежом: «Жизель» (1967, Варшава; 1991, Осака), «Лебединое озеро» (1987, Варшава; 1973, Прага; 1988, Бостон; 1991, Токио), «Золушка» (1978, Прага; 1990, Осака). Автор сценария нескольких телефильмов-балетов, сам снимался в таких постановках, вел цикл передач об истории русского балета.

³⁸ **Габович Михаил Маркович** (1905–1965) — артист балета, педагог. Ученик А.А. Горского и В.Д. Тихомирова. Солист Большого театра (1924–1952). Среди партий классического репертуара: Солор («Баядерка»), Зигфрид, Дезире, Альберт, Жан де Бриен. Первый исполнитель ведущих партий в балетах советских композиторов: Вацлав («Бахчисарайский фонтан»), Владимир («Кавказский пленник»), Андрий («Тарас Бульба» Соловьёва-Седого), Принц («Золушка»), Евгений («Медный всадник») — все балетмейстер Р.В. Захаров; Ромео («Ромео и Джульетта», балетмейстер Л.М. Лавровский). Последняя роль Габовича — Ма Личен («Красный мак», 1949, новая редакция Лавровского). В 1952 г. совместно с А.М. Мессерером возобновил в Большом театре балет «Спящая красавица». Автор балетных сценариев («Иван Болотников», «Лесная песнь», «Свет»), статей и рецензий по вопросам балетного искусства. С 1951 г. преподавал в Московского хореографическом училище (в 1954–1958 — художественный руководитель). Среди его учеников — В.В. Васильев.

³⁹ **Вайонен Василий Иванович** (1901–1964) — артист балета, балетмейстер. Солист Театра им. Кирова (1919–1938) и Большого театра (1946–1950 и 1954–1958). В первые годы артистической деятельности исполнял характерные и гротесковые партии. В 20-е гг. начал выступать как балетмейстер, сочинив ряд концертных номеров. В 1930 г. поставил (совм. с В.П. Чеснаковым и Л.В. Якобсоном) балет «Золотой век» Шостаковича. В 1932 г. — «Пламя Парижа» (новая редакция 1936). Среди других постановок: «Щелкунчик» (1934, 1939, 1950), «Мирандолина» Василенко (1949, 1965), «Гаянэ» (1957); новые редакции балетов «Раймонда» (1938), «Арлекинада» (1945), «Спящая красавица» (1952); танцы в опере «Проданная невеста» Сметаны (1948). В. принадлежит сценарий балета «Конёк-Горбунук» (1960).

⁴⁰ **Зими́на Татьяна Анто́льевна** (р. 1928) — балерина Народная артистка РСФСР (1955). Солистка Новосибирского театра (1947–1969). Среди партий: Раймонда, Одетта-Одиллия, Маша, Аврора, Китри, Жизель, Тао Хоа, Зарема, Хозяйка Медной горы, Мехменэ Бану, Барышня («Барышня и хулиган») и др. С 1952 г. занимается педагогической работой, в 1964–1968 гг. — художественный руководитель Новосибирского хореографического училища. С 1971 г. — балетмейстер Ленинградского мюзик-холла.

⁴¹ **Мухина Надежда Дмитриевна** — танцовщица Большого театра (1906–1926).

⁴² **Абрамова Анастасия Ивановна** (1902–1985) — балерина. Ученица В.Д. Тихомирова. Солистка Большого театра. Одна из ведущих балерин 20-х гг. Лучшие партии: Сванильда; Кошечка («Спящая красавица»), Коломбина («Карнавал» на сб. музыку, балетмейстер В.А. Рябцев), Царь-девица; в совр. балетах — Тао Хоа; Метельщица («Футболист» — Оранского). Выступала в концертных программах К.Я. Голейзовского.

⁴³ **Банк (Семёнова) Любовь Михайловна** (1903–1984) — балерина. Ученица А.А. Горского. Солистка Большого театра (1920–1947). В 1925 г. исполнила пар-

тии царицы Тайах («Иосиф Прекрасный») и Лизетты («Теолинда» на музыку Шуберта) в балетах К.Я. Голейзовского, участвовала в его концертных программах. Среди партий: Китри, Никия, Раймонда, Аврора, Одетта-Одиллия; Саламбо («Саламбо» Арендса, балетмейстер И.А. Моисеев), Зарема, Тао Хоа; мисс Жаксон («Барышня-крестянка» Асафьева), Чага (половецкие пляски в опере «Князь Игорь»), Персидка (в опере «Хованщина»), Уличная танцовщица и болеро («Дон Кихот»). Гастролировала за рубежом.

⁴⁴ **Подгорецкая Нина Борисовна** (1902–1977) — балерина. Ученица В.Д. Тихомирова. Солистка Большого театра (1919–1947), одновременно в Ансамбле народного танца СССР (1939–1951). Среди партий: Одетта-Одиллия, Аврора, Раймонда, Жизель, Китри, Никия; Саламбо («Саламбо»), Диана Мирейль («Плямя Парижа»); исполняла также характерные и нар. танцы. До 1963 г. выступала в концертах.

⁴⁵ **Горикова Мария Николаевна** (1877–1955) — танцовщица Большого театра (1910–1930).

⁴⁶ **Александрова Наталья Донатовна** (р. 1936) — балерина. Заслуженная артистка РСФСР (1967). Солистка театра им. Кирова (1953–1960; 1970–1974), Новосибирского театра оперы и балета (1960–1969). Партии: Маша; Мирта («Жизель»), Мария, фея Сирени, Одетта-Одиллия, Параша, Раймонда, Жизель, Джюльетта, Мехменэ Бану; Барышня («Барышня и хулиган»), Сольвейг («Ледяная дева», балетмейстер П.А. Гусев), Фригия (балетмейстер Е.Я. Чанга), Королева («Три мушкетёра» Баснера), Девушка («Ленинградская симфония»), Иранская красавица («Семь красавиц») и др.

⁴⁷ **Кудрявцева Валентина Васильевна** (1904–1951) — танцовщица Большого театра (1920–1946), педагог-репетитор (1941–1946). Репертуар: Одетта-Одиллия, Аврора, Фея сирени, Раймонда, Чага, Саламбо, Жизель и др.

⁴⁸ **Гаук Александр Васильевич** (1893–1963) — дирижер, композитор, педагог. В 1917 г. стал дирижером Петроградского театра музыкальной драмы, с 1923 по 1931 г. работал в Ленинградском театре оперы и балета (дирижировал в основном балетными спектаклями). Крупный симфонический дирижер. В 1930–1934 гг. возглавлял симфонический оркестр Ленинградской филармонии, а в 1936 стал первым главным дирижером только что созданного Государственного академического симфонического оркестра СССР и руководил им до 1941 г., наконец, в 1953–1963 гг. руководил Большим симфоническим оркестром Гостелерадио СССР. Среди его учеников — Е.А. Мравинский, А.Ш. Мелик-Пашаев, Е.Ф. Светланов, Э.П. Прикуров и др.

⁴⁹ **Гердт Елизавета Павловна** (1891–1975) балерина и педагог. Ученица М.М. Фокина. Солистка Мариинского театра (1908–1928). В ее репертуаре: Одетта-Одиллия, Аврора, Раймонда, Царь-девица, Маша, Никия, Пахита; Аспиччия («Дочь фараона»), Мирта («Жизель»), Смеральдина («Пульчинелла»), Светлая сила («Красный вихрь» Дешёвова) и др. Среди учеников Гердт — А.Я. Шелест, М.М. Плисецкая, Р.С. Стручкова, В.Т. Бовт, Е.С. Максимова.

⁵⁰ Камерный театр А.Я. Таирова, располагавшийся в здании по адресу Тверской бульвар 23, был основан в 1914 г. Театр миниатюр Я.Д. Южного возник в 1917 г. и находился на ул. Б. Дмитровка.

⁵¹ **Вильд Эльза (Елизавета) Ивановна** (1882–1941) — балерина. Ученица Е.О. Вазем, А.Х. Иогансон, Э. Чеккетти. Солистка Мариинского театра (1900–1928). Классическая танцовщица лирико-комедийного амплуа. Партии: Красная шапочка («Спящая красавица»), Лиза; Коломбина («Арлекинада»), Сванильда; Гюльнара («Корсар»), Фея («Фея кукол»). Выступала в балетах М.М. Фокина — Балерина («Петрушка»), Жар-птица; мазурка, 7-й вальс («Шопениана»), Девушка («Эрос»). Среди других партий: Повелительница нереид, Жемчужина, Царица вод («Конёк-Горбунок»), принцесса Флорина, фея Канареек («Спящая

красавица»). В 1908–1913 гг. гастролировала за границей (в т.ч. с труппой А.П. Павловой).

⁵² **Вдовина Нина Фёдоровна** (1904–1989) — балерина. Ученица О.И. Преображенской, В.А. Семёнова, А.Я. Вагановой. Солистка театра им. Кирова (1921–1951). Партии: Царевна («Жар-птица»), Уличная танцовщица, Мерседес («Дон Кихот»), Княгиня («Сердце гор», балетмейстер В.М. Чабукиани), Половецкая девушка («Половецкие пляски») и др., лезгинка (опера «Руслан и Людмила»), чардаш, испанский танец («Лебединое озеро»), панадерос, венгерский танец («Раймонда»), фанданго («Дон Кихот») и др. Выступала на эстраде. В 1940–1951 гг. — репетитор Театра им. Кирова. В 1950–1960 гг. выступала в Ансамбле классического балета под руководством Р.И. Гербека.

⁵³ **Шавров Борис Васильевич** (1900–26.10.1975) — артист балета и педагог. Ученик Л.С. Леонтьева, В.А. Семенова, С.К. Андрианова. Солист театра им. Кирова (1921–1959). Партии: Альберт, Дезире, Зигфрид, Колен, Жан де Бриен, Солор, Базиль. Участвовал в спектаклях, пост. М.М. Фокиным (Раб — «Исламей», Эрос — «Эрос», Амун — «Египетские ночи», Арлекин — «Карнавал»). Первый исполнитель партии Кули («Красный мак», 1929). Другие роли: Пленник («Кавказский пленник», Ленинградский Малый театр), Люсьен («Утраченные иллюзии» Асафьева), Асак («Ледяная дева») и др. В последние годы сценической деятельности исполнял мимич. роли: Командор («Лауренсия»), Пико («Гаянэ»), Красс («Спартак») и др. Среди учеников Шарова — Б.Я. Брегвадзе, Ю.Н. Григорович, И.Д. Бельский, В.Г. Семёнов, Ю.В. Соловьёв, Н.Н. Боярчиков.

⁵⁴ **Бакланов Пётр Михайлович** (1884–1975) — артист балета. Солист Мариинского театра (1902–1952). Выступал в труппе А. Павловой. Первый исполнитель партий: Кашей («Жар-птица»), Фокусник («Петрушка»), Рабочий («Красный вихрь»), Доктор («Пульчинелла»), Егор («Крепостная балерина»), Хипс («Красный мак»); другие партии (1917–1952): Хан («Конёк-Горбунок»), Леандр, Кассандр («Арлекинада»), Коппелиус («Коппелия»), Пьеро («Карнавал»), Дугманта («Баядерка»), Хозяин лавки («Фея кукол»), Фролло («Эсмеральда»), Жрец («Египетские ночи»), Сеид-паша, Бирбанто («Корсар»), Наставник принца, Ротбарт («Лебединое озеро»), Лоренцо, Дон Кихот («Дон Кихот»), Гаспар («Пламя Парижа»), Король мышей, Штальбаум («Щелкунчик»), Леший («Весенняя сказка»), Хуан («Лауренсия»), Мишо («Тщетная предосторожность»), Отец Батра («Шурале»).

⁵⁵ **Лопухов Фёдор Васильевич** (1886–1973) — артист балета, балетмейстер и педагог. Солист Мариинского театра (1905–1909; 1911–1922), Большого театра (1909–1910). В 1922–1930, 1944–1945 и в 1951–1956 гг. — художественный руководитель труппы Театра им. Кирова, в 1931–1935 гг. организатор и руководитель балетной труппы Ленинградского Малого театра. В 1936–1941 гг. художественный руководитель Ленинградского хореографического училища. Одним из первых сов. балетмейстеров начал восстанавливать и реставрировать балеты классического наследия («Спящая красавица», «Раймонда», «Лебединое озеро», «Дон Кихот», «Конёк-Горбунок» и др.). Среди постановок: «Величие мироздания», «Пульчинелла» (1926), «Ледяная дева» (1927), «Весенняя сказка» на музыку Чайковского — Асафьева (1947), «Жар-птица» (1921), «Ночь на Лысой горе» на музыку Мусоргского (1924), «Байка про Лису...» (1927), «Тарас Бульба» Соловьёва-Седого (1940, совм. с И.К. Ковтуновым), «Арлекинада» (1933, новая ред.), «Коппелия» (1934), «Тщетная предосторожность» (1944), «Баллада о любви» на музыку Чайковского (1959), «Ночь перед Рождеством» Асафьева (1938, совм. с В.П. Бурмейстером) и др.

⁵⁶ **Карсавина Тамара Платоновна** (1885–1978) — балерина. Ученица П.А. Гердта, Х.П. Иогансона, Э. Чеккетти. Солистка Мариинского театра (1902–1918). Дебютировала в партии Жемчужины («Жавотта» Сен-Санса). Среди

первых партий: Изумруд («Синяя борода»), цветочница Пикилия («Дон Кихот»), подруга Сванильды («Коппелия»), Испанка («Фея кукол»), вариации, па-де-де, па-де-труа («Жизель», «Баядерка» и «Лебединое озеро»). Затем стала выступать в основных партиях классического репертуара: Жизель, Одетта-Одиллия, Раймонда, Никия, Аврора, Медора; Царь-девица («Конёк-Горбунок»), Пахита, Лиза и др. Постоянная партнерша М.М. Фокина, в поставленных им балетах танцевала партии: Эвника («Эвника» Щербачёва), Мадлен («Павильон Армиды»), Арсиноя («Египетские ночи»), Коломбина («Карнавал»), вальс («Шопениана»). Для нее Фокиным были поставлены балеты: «Исламей» на музыку Балакирева, «Прелюды» на музыку Листа и «Сон» на музыку Глинки. Была первой танцовщицей труппы С.П. Дягилева, участвовала в Русских сезонах. Исполняла партии в балетах Фокина — Жар-птица и Балерина («Жар-птица» и «Петрушка»), Зобеида («Шехеразада»), нимфа Эхо («Нарцисс» Черепнина), Тамара («Тамара» на музыку Балакирева), Синий бог («Синий бог» Ана), Шемаханская царица («Золотой петушок» на музыку Римского-Корсакова), Хлоя («Дафнис и Хлоя»); в постановке Л.Ф. Мясина — Мельничиха («Треуголка»), Соловей («Песня Соловья» Стравинского), Пимпинелла («Пульчинелла»). С 1918 г. жила за границей. В 1930 г. выступала в труппе «Балле Рамбер». По окончании артистической карьеры преподавала, консультировала балетмейстеров, возобновлявших балеты Фокина. В 1930–1955 гг. — вице-президент английской Королевской академии танца.

⁵⁷ **Фиттельберг Гжегож** (1879–1953) — польский дирижер, скрипач, композитор, педагог. Во время Первой мировой войны сотрудничал с Ballets Russes и Театром музыкальной драмы. Дирижировал первой постановкой «Мавры» Игоря Стравинского. Основатель Национального симфонического оркестра Польского радио.

⁵⁸ **Мессерер Асаф Михайлович** (1903–1992) — артист балета, балетмейстер и педагог. Ученик А.А. Горского. Солист Большого театра (1921–1954). Среди исполненных партий: Колен, Зигфрид, Базиль, Петрушка; Филипп («Пламя Парижа», Гос. премия СССР, 1947), Божок и Жонглёр («Красный мак»), Фанатик («Саламбо») и др. Среди лучших работ М. также концертный номер «Футболист» (собств. постановка на музыку А.Н. Цфасмана). Поставил балеты: «Фея кукол» (1925, совм. с Е.И. Долинской), «Тщетная предосторожность» (1930, совм. с И.А. Моисеевым), «Спящая красавица» (1936, совм. с А.И. Чекрыгиным и Б.А. Мордвиновым; 1952, совм. с М.М. Габовичем), «Лебединое озеро» (1937, новая постановка четвертого акта; 1951, 1969, 1973), «Коппелия» (1974, «Театр Вельки», Варшава); «Класс-концерт» на музыку Шостаковича (1960, 1961, 1963, 1972, 1973). Создал ряд концертных номеров, в том числе «Пьеро и Пьеретта» Дриго, «Мелодия» Глюка, «Весенние воды» — Рахманинова, «Мелодия» Дворжака, а также «Гран па» (для московского ансамбля «Молодой балет»). Снимался в фильмах «Большой концерт», «Концерт-вальс». Выступает как балетный критик. Автор книг «Уроки классического танца» (1967), «Танец. Мысль. Время» (1979).

⁵⁹ **Голованов Николай Семёнович** (1891–1953) — дирижер, пианист, композитор, хормейстер, педагог. Центральное место занимает его работа в Большом театре (1915–1953). В 1919 г. совместно со К.С. Станиславским организовал Оперную студию Большого театра. В 1926–1929 гг. возглавлял Московский филармонический оркестр. Художественный руководитель и главный дирижер Большого симфонического оркестра и оперного радиотеатра Всесоюзного радиокомитета (1937–1953). Среди учеников — Л.М. Гинзбург, Г.Н. Рождественский, Б.Э. Хайкин.

⁶⁰ **Леонтьев Леонид Сергеевич** (1885–1942) — артист балета, балетмейстер, педагог. Ученик Н.Г. Легата. Солист Мариинского театра (1903–1941). В 1908–1909 и 1910 гг. участвовал в Русских сезонах за границей. Первый исполнитель

партий: Арлекин («Карнавал», 1910), Отец Асак («Ледяная дева», 1927), Учитель танцев («Крепостная балерина», 1927), Лёнька («Болт» — Шостаковича, 1931). Среди ролей: Петрушка и Арап («Петрушка»), Гаспар («Пламя Парижа»), Камюзо («Утраченные иллюзии» — Асафьева), Колен; Ганс («Жизель»), Гренгуар («Эсмеральда»), Пьер («Привал кавалерии» Армсгеймера), Марцелина («Тшетная предосторожность»), Дроссельмейер, Франц. Возобновил балеты «Петрушка» (1920); «Жавотта» — Сен-Санса (1923), «Кандавл» — Пуньи (1925). Поставил «Времена года» (1924), «Красный мак» (1929, 3-е действие; исполнил в этом балете партию Ли Шанфу). Ставил танцы в операх и драматических спектаклях. Среди учеников: А.И. Вильгзак, Дж. Баланчин, Б.В. Шавров, М.М. Михайлов, Н.А. Зубковский, В.И. Вайнонен, М.А. Дудко.

⁶¹ **Большакова Гали Иосифовна** (1892–1949) — балерина. Солистка Мариинского театра. Среди партий: Царь-девица («Конёк-Горбунок»), Раймонда, Сванильда; Тереза («Привал кавалерии» — Армсгеймера), Лиза; Медора и Польнара («Корсар»), Балерина («Петрушка»), Коломбина и Пьеретта («Арлекинада»), Эсмеральда; Птица («Сольвейг» на музыку Грига).

⁶² **Бурмейстер Владимир Павлович** (1904–1971) — артист балета и балетмейстер. Среди партий: Людовик XVI («Карманьола» Фемелиди), Никез («Соперницы» на музыку Гертеля), Нурали («Бахчисарайский фонтан») и др. Ставил танцы в опереттах «Прекрасная Елена» (1938) и «Перикола» Оффенбаха (1940), балет «Ночь перед рождеством» — Асафьева (1938, совм. с Ф.В. Лопуховым и реж. П.А. Марковым). В 1941–1960 и 1963–1971 гг. — гл. балетмейстер Музыкального театра имени К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко. Среди постановок: «Лола» (1943, с реж. И.М. Тумановым), «Берег счастья» (1948, с И.В. Куриловым), «Жанна д'Арк» Пейко (1957), «Красные дьяволята» на музыку Дунаевского и Кнушевицкого (1967), «Виндзорские проказницы» Оранского, 1942, с Куриловым), «Эсмеральда», 1950, «Лебединое озеро», 1953, Штраусиана», 1941, «Шехеразада», 1944, «Карнавал», 1946, «Снегурочка» на музыку Чайковского, 1963, «Аппассионата» на музыку Бетховена, 1970 и др.

⁶³ **Кшесинский Иосиф Феликсович** (1868–1942) — артист балета, педагог. Брат М.Ф. Кшесинской. Выдающийся мастер балетной пантомимы. Выступал в балетах М.И. Петица, М.М. Фокина. Роли: Иниго («Пахита»), Флорестан («Спящая красавица»), Фараон и царь Нубийский («Дочь фараона»), Кассандр («Арлекинада»), Эбремар («Синяя борода» Шенка), Флорестан («Карнавал»), Раджа («Баядерка»), Полковник («Привал кавалерии» Армсгеймера), Клод Фролло и Феб («Эсмеральда»), Марк Антоний («Египетские ночи» Аренского), Конрад и Бирбанто («Корсар»), Виконт Ренэ («Павильон Армии» Черепнина) и др. Первый исполнитель ролей Панталоне и Фаворита в балетах «Пульчинелла» на музыку Перголези (1926) и «Крепостная балерина» Корчмарёва (1927), пост. Ф.В. Лопуховым. Среди учеников — А.П. Павлова, Л.Г. Кякшт и др.

⁶⁴ **Дункан (Данкан), Айседора (Изадора)** (1877–1927) — американская танцовщица. Одна из основоположниц танца модерн. Ее идеалом служили древнегреческие фрески, вазопись и скульптура. Использовала музыку Бетховена, Глюка, Шопена, Чайковского и других композиторов, для танца не предназначенную. В репертуар входили «Марсельеза», «Интернационал», «Варшавянка», другие революционные песни. Традиционный балетный костюм она заменила легкой греческой туникой, танцевала без обуви. Первые выступления состоялись в Будапеште (1903) и Берлине (1904). В России она выступила в 1904 г., затем приезжала неоднократно до и после революции 1917 г. Оказала влияние на хореографическое искусство XX в., в том числе на творчество русских балетмейстеров М.М. Фокина, А.А. Горского, К.Я. Голейзовского.

⁶⁵ **Дункан Ирма** (1897–1987) — приемная дочь Айседоры Дункан, вместе с которой в 1921 г. организовала хореографическую студию в Москве, а затем возглавляла ее (1924–1930), вплоть до эмиграции в США.

ПАМЯТИ ГАЛИНЫ ВАСИЛЬЕВНЫ ЗУБКО



«Миф и культура — единое, нерасторжимое целое, в котором миф являет собой его неотъемлемую часть. И миф, и культура имеют непосредственное отношение к знанию о человеке. Сам миф есть знание. Более того, он — воплощение духовного культурного наследия. В нем запечатлено в символической форме знание всех народов, которые когда-либо жили на Земле» — так начинается одна из книг Галины Васильевны Зубко: «Миф: взгляд на мироздание. Миф и культура» (2008). В это определение Галина Васильевна вложила новый смысл мифа и мифопоэтики: она противопоставила расхожим суждениям о мифе как о «форме общественного сознания, возникшей в условиях сравнительно низкого уровня социального развития и отражающей в виде образного повествования фантастические представления о природе, обществе и личности», полноценное, более того — всеобъемлющее свойство человека постигать мир в его причинных факторах — онтологической связи земного и небесного, а по-

вседневную бытийность поверять отрадам и любви к человеку и небу.

Это *тихое* знание светилось в глазах Галины Васильевны, которая была человек-радость, человек-интеллигент, человек-учитель, человек-друг — искренний и настоящий. О ее научном интересе говорят названия статей: «Мироздание в восприятии и представлениях человека древнего мира», «Пути в пространстве и пространство в пути мифического героя», «Самоидентификация этноса и этнокультурный код», «Мифологическое мышление в историческом пространстве. Его ролевая нагрузка в современном мышлении», «Пространство в мифе», «Знак в мифологической парадигме мировосприятия». Потенциалу мифа были посвящены многие ее книги. Но важно еще иное. Научный интерес Галины Васильевны не был ограничен рамками профессии. Все материалы каким-то волшебным образом высвечивались в интересах собеседника. Возникало ощущение, что прошлое не имело времени, оно даже было ярче настоящего, а настоящее было поводом для радости от соприкосновения с этим знанием, и все то, что есть, и все то, что будет, — существовало всегда — так будет и впредь.

В монографии «Миф: взгляд на мироздание. Миф и культура» автор — Галина Васильевна Зубко — формулирует, на наш взгляд, основную проблему сегодняшнего дня — целостность сознания и необходимость изучения таких закономерностей, изъяснение которых еще четверть века назад вызывало сожаление в связи с ухищрениями заместить идею всеобщности знания его технологическими модальностями, а проблему синтеза объяснить механическим сведением сопредельных чувственных отражений. И именно миф, в его современной интерпретации, по мнению автора, призван объединить образы прошлого и настоящего, порожден исправлять дефекты культуры, сообщать человеку радости и чудеса его жизни как космическое предопределение, возвращая человека со случайных тропинок на магистрали истины человеческого существования. Это предполагает противопоставление раздельности общеметодологических законов философии и других наук — их синтез, когда становится важным преодоление механистической связи философии века и профессии. Поэтому рассмотрение автором мифа как культуры, как универсальной категории сознания означает начало нового периода в исследовании мировоззрения — нового охвата научной сферы мифологии и ее методологической масштабности.

Прежде всего необходимо отметить, что интерес Галины Васильевны к категориальности и объективизации объекта — мифа —

строится на условиях соединения научного плана изучения феномена с предваряющей его идеей мессианства мифологического сознания, которое сохраняет свое значение для современного человека и определяется встроенностью мифа в сознание немифологическое. Очень важны тезисы Галины Васильевны о мифологических универсалиях и единой схеме космогенеза, проистекающие из идеи «природа и истоки мифа» и построенные на рассмотрении определений «образа» знака в работах А.Ф. Лосева, категории знака в мифе, знака в системе Дао, (при)знака в «дышащем просторе» Космоса. На этой основе рассматриваются «свойства мифообразующих знаков» и говорится о «природе мифа» и мифологической парадигме мировосприятия. Проблема «категории мифа»: число, имя, время, геометрические символы «времени-пространства», «смерти-бессмертия» связаны с «космизмом мифологических персонажей». Из логики этого возникает идея «проекции мифа» в мифе и фольклоре; мифе и религии; мифе и искусстве, мифе и языке, мифе и других аспектах культуры, где структурные элементы мифа напрямую связаны с закономерностями его проявления в культуре. Предложенная автором структура имеет бесспорную логику, необходимые для интерпретации основных положений методические ресурсы и богатый фактический материал для ее иллюстрации.

Следует сказать, что результат любого научного исследования не может быть оценен однозначно и окончательно, так как его задача состоит в том, чтобы не только проливать свет на изучаемое явление, но всякий раз инициировать новый уровень теории и новый уровень проблем. Здесь мы, безусловно, доверяем Галине Васильевне, поскольку обширность сопоставительного материала убеждает в серьезности аргументации предлагаемых конструкций, которые не исчерпываются выстроенным зданием, а предполагают дальнейшее движение. Поскольку Космос Ф. Лосев рассматривает из его основоположений, было бы интересно в дальнейшем рассмотреть миф сквозь призму предложенных концептов, (через их взаимодействие), например в формах профессионального сознания на условиях сопоставимости основных значений.

Галина Васильевна двигалась от мифа к общему источнику интенции — миру как объекту, в котором человек противостоит природе и одновременно он — часть природы, часть того, из чего возникает стихия и к чему обращен миф как слово, миф как всеобщее знание, миф как конкретно-историческая форма знания и существования человека. И этот интерес Галины Васильевны в последние годы вполне очевидно вплотную приблизился

к центральной идее мифа — к его Единосущему источнику. Это хорошо просматривается в размышлениях автора о духовных мирах бытия человека, этноса, народа...

Что же касается практического значения трудов Галины Васильевны, то они имеют еще одно полезное свойство: подходят для создания своего рода дидактических единиц в пространстве образования и просвещения. В связи с этим представляется весьма целесообразным использование ее трудов в вузовских спецкурсах, а учитывая мировоззренческую всеохватность проблемы — и для создания самостоятельного учебного предмета.

Мы убеждены, что и масштаб проблемы, и способы ее рассмотрения Галиной Васильевной, и теоретическая подвижность, и перспектива понятийных перцепций — все свидетельствует о глубоком и плодотворном результате творческой судьбы, и мы благодарны ей за бесценный опыт, за дары созидательного духа как дара истины и любви.

Редакционная коллегия

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Борисова Людмила Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Гетманенко Анастасия Олеговна — аспирантка кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Денисова Галина Валерьевна — кандидат филологических наук, доцент кафедры словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Дианова Екатерина Юрьевна — кандидат медицинских наук, бакалавр искусств.

Елисеев Алексей Борисович — старший преподаватель кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Зубко Галина Васильевна — доктор культурологии, доцент, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Козлов Григорий Игоревич — аспирант кафедры словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Кошаев Владимир Борисович — доктор искусствоведения, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, лауреат Премии Правительства РФ в области культуры, заслуженный деятель искусств УР, член Союза художников России.

Крюкова Ольга Сергеевна — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, член Международного общества Достоевского.

Летибор Кира Викторовна — аспирантка кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Лободанов Александр Павлович — доктор филологических наук, профессор, декан факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, зав. кафедрой семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Мухутдинов Абдулбер Абдулхайевич — кандидат исторических наук, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Никитина Наталия Николаевна — доктор философских наук, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Павлов Вадим Николаевич — доктор биологических наук, профессор кафедры геоботаники биологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, член-корр. РАН.

Павлов Николай Васильевич — доктор биологических наук, профессор, академик Академии наук Казахской ССР.

Спорышев Виктор Павлович — аспирант кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Трещалин Михаил Юрьевич, доктор технических наук, профессор кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Шелухина Екатерина Николаевна — преподаватель кафедры театрального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Научный журнал

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

Выпуск 1/2 2015

Редактор *Н.А. Любимов*

Художник *Н.Н. Аникушин*

Художественный редактор *Г.Д. Колоскова*

Технический редактор *Н.И. Матюшина*

Корректор *А.Я. Марьясис*

Компьютерная верстка *Ю.В. Одинцовой*

Подписано в печать 26.08.2015 г. Формат 60×90 ¹/₁₆.

Бумага офсетная. Офсетная печать.

Усл. печ. л. 14,0. Уч.-изд. л. 12,5. Тираж 500 экз.

Изд. № 10466. Заказ № .

Издательство Московского университета.

Москва, 119991, ГСП-1, Ленинские горы, д.1, стр. 15

(ул. Академика Хохлова, 11)

Тел.: (495)939-32-91; Тел.: (495) 939-33-23 (*отдел реализации*).

E-mail: secretary@msupublishing.ru

Сайт Издательства МГУ: www.msu.ru/depts/MSUPubl2005

Интернет-магазин: http://msupublishing.ru

Адрес отдела реализации:

Москва, ул. Академика Хохлова, 11 (Воробьевы горы, МГУ).

E-mail: izd-mgu@yandex.ru. Тел.: (495) 939-34-93