



С е р и я Теория и история искусства

Московский государственный университет
имени М.В. Ломоносова
Факультет искусств

Редакционная коллегия

доктор филологических наук, профессор
А.П. Лободанов (главный редактор),

доктор искусствоведения, профессор
В.Б. Кошаев (заместитель главного редактора),

доктор филологических наук, профессор
О.С. Крюкова (ответственный секретарь),

доктор искусствоведения, профессор **Д.В. Трубочкин**,
доктор искусствоведения, профессор **Н.А. Барабаш**,
доктор искусствоведения, профессор **Т.Ф. Владышевская**,
кандидат искусствоведения, доцент **Г.В. Заднепровская**,
кандидат культурологии, доцент **О.А. Зиновьева**,
кандидат исторических наук **А.А. Мухутдинов**,
кандидат филологических наук, доцент **И.Л. Великодная**,
PhD, профессор **Стефано Гардзонио** (Италия),
доктор филологических наук, профессор **Н.А. Ильина** (Испания),
доктор исторических наук, профессор **А.К. Левыкин**,
доктор философских наук, профессор **Н.Н. Никитина**,
доктор технических наук, профессор **М.Ю. Трещалин**,
PhD, профессор **Джон Райдер** (Азербайджан),
Народная артистка России **Г.О. Степаненко**,
PhD, профессор **Роберт Хауэлл** (США),
Народный артист России **С.Ю. Филин**



Серия

ТЕОРИЯ

**и история
искусства**

Выпуск 3/4

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

И86 **Теория и история искусства:** Выпуск 3/4 / Под ред. А.П. Лободанова. — М.: Издательство «БОС», 2015. — 284 с.

Журнал включает статьи профессоров, преподавателей и аспирантов факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова по актуальным проблемам истории и теории искусства.

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

Ключевые слова: искусство, искусствоведение, теория, история, педагогика, литература, музыка, филология, творчество, живопись, семиотика.

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

Theory and History of Art. Issue 3/4 / Ed. by A.P. Lobodanov. — Moscow: Publishing BOS, 2015. — 284 p.

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, art history, theory, history, pedagogy, literature, music, Philology, arts, painting, semiotics.

Издательство «БОС»
Директор *О.С. Бурлука*

Обложка художника *Н.Н. Аникушина*, редактор *О.С. Евланова*,
дизайнер *Т.В. Обухова*, корректор *О.В. Соболева*

Подписано в печать 01.12.2015. Формат 60×90/16. Гарнитура GaramondBook.
Бумага офсетная. Офсетная печать. Тираж 500 экз.
123100, Москва, ул. Шмитовский пр., 9, оф. 30.
E-mail: ooobos@list.ru

Отпечатано в типографии
ООО «Буки Веди»
119049, г. Москва, Ленинский пр-т, д. 4, стр. 1 А

© Факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, 2015
© Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, 2015
© Издательство «БОС», 2015

СОДЕРЖАНИЕ

Теория и история искусства

<i>Лободанов А.П.</i> Субъективный музыкальный опыт как категория социологии музыки: музыкальный мир Чехова.	6
<i>Никитина Н.Н.</i> Кант о всеобщности удовольствия в суждении о прекрасном.	36
<i>Kolbe L.</i> History of European City Planning: Continuities and Changes. . .	56
<i>Зиновьева О.А., Петухова А.С.</i> Художественный облик современного города и трансформации культурного наследия. . .	69
<i>Евтюхин И.</i> Почему де Томон? Кем был «главный архитектор» Санкт-Петербурга первого десятилетия XIX века, и почему именно он построил Биржу?.....	77

Педагогика художественного творчества

<i>Кошаев В.Б.</i> Проблема системности художественного образования.	92
<i>Гетманенко А.О.</i> Методы развития вокально-слуховой координации у детей. Синестезия восприятия и ее роль в обучении детей пению.	124

Проблемы музыкального и театрального искусства

<i>Владышевская Т.Ф.</i> Изображение хорового, антифонного и респонсорного пения на русских иконах XIV–XVI вв.	132
<i>Борисова Л.Н.</i> Изучая музыкальные жанры.	155
<i>Шелухина Е.Н.</i> Особенности концертных и студийных записей академической музыки.	162
<i>Деменцова Э.В.</i> «Новые формы нужны»: опыт интерпретации пьесы «Чайка» в спектакле Константина Богомолова.	172

Проблемы словесных искусств

<i>Плешикова-Синицкая О.Н.</i> К вопросу об изменении «языковой» картины мира в начале XX века: неоднозначное отношение между футуризмом и научно-техническим микроязыком.	179
---	-----

Varia

<i>Иванцов А.А.</i> Социология искусства: историко-библиографический обзор.	200
<i>Трещалин М.Ю., Мухутдинов А.А.</i> Мифы, легенды, предания человечества о глобальных бедствиях.	214
<i>Савкина М.А.</i> Проблема восприятия сюрреализма как художественного течения XX века.	222
<i>Крюкова О.С.</i> Художественное время и художественное пространство романа Людмилы Улицкой «Искренне ваш Шурик». . .	229

Воспоминания

<i>Павлов Н.В.</i> Воспоминания старого театра: Опера (часть первая: оперные спектакли моей юности).	236
---	-----

А.П. Лободанов

СУБЪЕКТИВНЫЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ ОПЫТ КАК КАТЕГОРИЯ СОЦИОЛОГИИ МУЗЫКИ: МУЗЫКАЛЬНЫЙ МИР ЧЕХОВА

Тема «Чехов и музыка» рассматривается в аспекте социологии музыки и психологии ее восприятия, теснейшим образом связанном и с искусствоведением, и с филологией. Биографические данные рассматриваются в аспекте содержания субъективного (личностного) музыкального опыта А.П. Чехова как категории социологии музыки.

Ключевые слова: социология музыки, психология музыки, субъективный (личностный) музыкальный опыт.

Topic “Chekhov and music” is considered in terms of the sociology of music and psychology of perception, is closely linked with art history and Philology. Biographical information regarded from the perspective of content subjects effective (personal) musical experience A. P. Chekhov as a category of sociology of music.

Key words: sociology of music, psychology of music, subjective (C-limited) musical experience.

В чеховских биографиях, как отметил Дональд Рейфилд, «используется примерно один и тот же круг источников»¹. То же можно сказать и о работах, посвященных теме «Чехов и музыка»². В этих книгах и статьях достаточно полно систематизированы биографические факты знакомства Чехова, в частности, с П.И. Чайковским (Е.З. Балабанович) и менее детально с С.В. Рахманиновым, а также поставлен ряд вопросов, требующих размышлений и определенных решений: об

¹ Рейфилд Д. Жизнь Антона Чехова / Пер. с англ. О. Макаровой. М., 2008. С. 12.

² Эйгес И.Р. Музыка в жизни и творчестве Чехова. М., 1953. Балабанович Е.З. Чехов и Чайковский. М., 1970. Кремлев Ю.А. Чехов и музыка // Кремлев Ю.А. Избранные статьи. Л., 1976. С. 125–131. Фортунатов Н.М. Музыка прозы («На путях» Чехова и фантазия Рахманинова) // Чехов и его время. М., 1977. С. 205–217. Катаев В.Б. Рихард Вагнер и русские писатели XIX века (неизученные проблемы) // Катаев В.Б. Чехов плюс...: Предшественники, современники, преемники. М., 2004. С. 167–180. Платек Я.М. Одинокая душа. Музыка на страницах А.П. Чехова. М., 2006.

осмыслении внутренних связей творчества Чехова и Чайковского, основанного на общности их эстетических позиций в контексте русской художественной культуры последней трети XIX в. (Е.З. Балабанович), об изучении произведений Чехова «под особым углом зрения музыканта» (И.Р. Эйгес), о музыкальном восприятии чеховской прозы и ее «музыкальных» структурах (Н.М. Фортунатов, Я.М. Платек), о «музыке как средстве сатиры и музыке как объекте сатиры» (Я.М. Платек), об изучении в сопоставительном аспекте «проникнутого ощущением трагизма бытия» творчества Вагнера и Чехова (В.Б. Катаев) и др. При всем том тема «Чехов и музыка» не относится к наиболее разработанным ни в искусствоведческих, ни в филологических разысканиях; еще меньше она привлекала внимание исследователей в аспекте социологии музыки и психологии ее восприятия, теснейшим образом связанном и с искусствоведением, и с филологией.

В этом очерке известные, в определенной части, данные рассматриваются в аспекте содержания субъективного (личностного) музыкального опыта А.П. Чехова как категории социологии музыки.

1.

Одна из наиболее распространенных на сегодня классификаций типов слушателей музыки предложена Теодором В. Адорно³. Автор, занимаясь, по существу, вопросами музыкальной риторики, в частности анализом типов реципиентов музыкальных сообщений, определяя социологию музыки как «познание отношений между слушателями музыки как общественными индивидами и самой музыкой», устанавливает «некоторые типы слушания музыки» (как «социологический показатель»), предполагая пролить свет «на дифференциацию самих типов и их детерминанты» (с. 11). «Типы слушателей» трактуются автором как «качественные характеристики».

Поставленные Адорно задачи весьма туманны: со слушателя музыки как заявленного объекта исследования внимание автора переносится на процесс слушания музыки, оставляя не проясненными ни терминологически, ни содержательно во-

³ Адорно Теодор В. Введение в социологию музыки // Избранное: Социология музыки / Пер с нем. М., СПб., 1998. Пагинация указывается дальше в круглых скобках. Выделения жирным курсивом в тексте Адорно сделаны мной. — А.Л.

просы соотношения и различения типа «слушателя» и типа «слушания» музыки; последнее не может стать объектом исследования, поскольку является функцией первого⁴. Затемненными в предлагаемой читателю классификации остаются вопросы как определения «типа слушания музыки» «как социологического показателя» (чего?), так и «типа слушателя» как «качественных характеристик» (чего?). Важнейшая проблема «свойств и навыков музыкального слушания», формирующих содержание субъективного музыкального опыта в динамике его развития, тем самым определяющая типы слушателей музыки, затронута в работе Адорно походя и не нашла отражения в предложенной автором классификации. Вместе с тем именно этот вопрос, как следует из определения предмета социологии музыки, должен оказаться в основе желаемой классификации. Задачи выстраиваемой «типологии» в целом «закрываются в том, чтобы... приемлемым образом сгруппировать дискретные формы реакций на музыку и при этом исходить из самого объекта, т.е. самой музыки» (с. 12). Таким образом, у предлагаемой типологии появляется еще одна ипостась — «сгруппировать формы реакций на музыку» — область, подлежащая исследованию больше в психологии, чем в социологии музыки⁵.

Устанавливаемые Адорно типы «слушателей музыки» и корреляции со «слушанием музыки» таковы. Первый — «слушатель-знарок», *«тип эксперта»*, определяемый автором «через совершенно адекватное слушание. Эксперт — это вполне сознательный слушатель, от внимания которого не ускользает ничто и который в каждый конкретный момент отдает себе отчет в том, что слышит». Корреляция со слушанием — «адекватное слушание музыки» обозначается как «структурное слушание». «Этот тип сегодня, вероятно, ограничен кругом профессиональных музыкантов», — полагает автор (с. 14). Само название этой классификационной единицы вызывает сомнения, поскольку «эксперт» — это производственная обязанность, поручаемая людям,

⁴ Автор непоследователен в выделении критериев своей классификации: определяя «слушание музыки» как параметр своей типологии, Адорно впоследствии называет «структуру музыкального слушания» «сознательной и проблематичной» (с. 25).

⁵ Для ясного представления сути статьи дальше уменьшенным шрифтом кратко повторю разбор типов «слушателей музыки» по: *Лободанов А.П.* Семиотика искусства: История и онтология. Изд. 2-е. М., 2013. С. 234–238.

имеющим профессиональное музыкальное образование (здесь становится понятным, что типология, предложенная исследователем, строит, по его словам, только «идеальные типы»). Этот первый тип целесообразнее было бы определить как *тип слушателя, получившего профессиональное музыкальное образование*; его возможные функциональные обязанности эксперта довольно широки и могут простираться от рецензента специализированных и иных изданий до члена жюри музыкальных конкурсов, преподавателей и исследователей музыки.

Второй тип — *«хороший слушатель»*, *«музыкальный человек»*, *«любитель»*. Корреляция со слушанием — он «тоже слышит не только отдельные музыкальные детали, но спонтанно образует связи, высказывает обоснованные суждения — судит не только по категориям престижа или произволу вкуса. Но он не осознает — или не вполне осознает — структурных импликаций целого. Он понимает музыку примерно так, как люди понимают свой родной язык, — ничего не зная или зная мало об его грамматике и синтаксисе, — неосознанно владея имманентной музыкальной логикой» (с. 14). Выделение второго типа не вполне оправдано, поскольку «хороший слушатель» и «музыкальный человек» — не классификационные, но оценочные категории. Если уж и выделять второй тип, то к нему, совместно с третьим, следовало бы отнести *слушателей, получивших начальное музыкальное воспитание*.

Третий тип — «наследник второго», имеет «важнейшее значение в среде посетителей оперы и концертов. Его можно назвать *образованным слушателем — потребителем культуры*. Он много слушает, при благоприятных условиях просто ненасытно, он хорошо информирован, собирает пластинки. Он уважает музыку как культурное достояние...» (с. 15). Выделенные автором признаки третьего типа слушателей не являются характеристическими для этого самого типа: много слушает, хорошо информирован в теории и истории музыки, а также в прошедших, текущих и предстоящих событиях музыкальной жизни общества, воспринимает музыку как культурное достояние и первый тип⁶. Потребление же культуры (ужасный термин!) не есть специфический признак третьего типа, поскольку относится *implicito* ко всем единицам классификации, без которого она не могла бы состояться.

⁶ Не говоря уже о том, что составление им фонотеки есть создание его рабочего инструмента.

Более приемлемыми могут оказаться следующие характеристики третьего типа слушателя: «Он уважает музыку... иногда как нечто такое, что нужно знать для того, чтобы повысить свой вес в обществе: такое attitude [*отношение*] простирается от глубокого чувства долга [чему? — *А.Л.*] до вульгарного снобизма». Корреляция со слушанием: «Спонтанное [? — *А.Л.*], непосредственное отношение к музыке [? — *А.Л.*], способность структурного слушания субституируется нагромождением знаний о музыке, особенно биографических сведений и сравнительных достоинств исполнителей, о каковых ведутся многочасовые пустые разговоры. Этот тип часто обладает знанием обширной литературы, но выражает это только тем, что насвистывает темы известных и часто повторяемых музыкальных произведений и сразу же узнает услышанную музыку. Развитие музыкального произведения не интересует его, структура его слушания атомарна: этот тип ждет определенного момента, так называемых красивых мелодий, величественных моментов. Его отношение к музыке в целом несет в себе нечто фетишистское. Он потребляет в соответствии с общественной оценкой потребляемого товара <...> Конформизм, склонность к общепринятому в значительной мере определяют социальное лицо этого типа» (с. 15—16). Этот третий тип следовало бы определить не как тип слушателя музыки, а скорее как *тип социального поведения «посетителя оперы и концертов»*. Адорно называет этот тип «ключевой группой», «направляющей фетишистский вкус»; «все большее число музыкальных ценностей, которыми распоряжается этот тип, превращается в товар организованного потребления» (с. 16), следовательно, это и *тип социально-организационной стратегии в области музыки*, представители которого должны обладать, по меньшей мере, музыкальным слухом, чтобы верно «насвистывать темы известных музыкальных произведений».

Четвертый тип слушателей музыки, по Адорно, «примыкает» к третьему. Корреляция со слушанием — он «руководствуется не отношением к специфической внутренней организации музыки, а своей собственной ментальностью, не зависимой от объекта. Это *тип эмоционального слушателя*» (с. 16). Комментировать этот нонсенс невозможно, поскольку любой тип слушателя музыки «руководствуется своей собственной ментальностью», а если этот «тип» слушает музыку, то он в той или иной степени «зависит от объекта». Этот тип, по мнению автора, «уходит еще дальше от объекта: слушание музыки становится для него по существу средством высвобождения эмоций, подавляемых или сдерживаемых нормами цивилизации...» (с. 16). Здесь,

во-первых, налицо *contradictio in objecto*: под объектом понимается не музыка со всей объективной непосредственностью ее представленности в обществе, а ее «адекватное = структурное слушание», степень отдаления от которого ложится в основу предлагаемой классификации. Во-вторых, эмоциональность есть, скорее, категория психологии музыки, отражающая многоаспектность ее восприятия в зависимости от психологического типа личности. Эмоциональность присуща любому типу слушателя, однако степень и формы ее проявления различны. «Масштабы этого типа, — продолжает автор, — от людей, у которых музыка... вызывает образные представления и ассоциации [это свойственно любому типу слушателя. — *А.Л.*], до людей, у которых музыкальное переживание близко к снам наяву, к грезам» (с. 17). В этом типе, резюмирует автор, «функция музыки» — «это по преимуществу функция высвобождения инстинктов» (с. 17). ... Дальше — тишина: эту единицу следовало бы исключить из предлагаемой классификации.

Пятый тип «родственен» предыдущему — это «слушатель музыки, чувственный в более узком смысле слова, слушатель, который как гурман наслаждается изолированным звуком» (с. 17). No comments: автор катастрофически не осведомлен в понимании, хотя бы элементарном, природы музыки, смешивая звук и звучание. Эту единицу следовало бы исключить из выстраиваемой типологии.

Шестой тип — «резкая противоположность эмоциональному слушателю», «его идеал — статическое слушание музыки» (словно все остальные типы слушают музыку, дрыгаясь в своем кресле или приплясывая, как на дискотеке⁷). «Этот по преимуществу реактивный тип может быть назван “рессантиментным слушателем”, т.е. воспроизводящим былые формы реакции на музыку» (с. 18). Non credo quia absurdum, поскольку психология музыкального восприятия свидетельствует, что формы реакций на музыку всегда индивидуальны (они могут группироваться психоаналитиком в определенные ассоциативно-аналогичные общности); более того, «былые формы» реакции на музыку, т.е. принадлежавшие иным людям иных эпох (у Адорно речь идет о Баховской музыке), невоспроизводимы в другом индивиде, по-

⁷ «Эмоциональность» понимается автором примитивно: говоря обобщенно, не как чувственно-образное восприятие эмоционального строя музыки, но как «чувствие» — шутивное и очень верное словечко Н.М. Малышевой-Виноградовой для обозначения поверхностно-экстенсивного как восприятия музыки при ее слушании, так и «изображения чувствий» при исполнении определенного музыкального произведения.

сколькo суть проявление индивидуально-исторического стилия восприятия того или иного произведения, и не фиксируются как групповая историко-психологическая сущность. «Если эмоциональный тип внутренне тяготеет к пошлости, то рессантиментный слушатель — к ложно понятой строгости, которая механически [? — А.Л.] подавляет всякое движение души во имя укорененности в коллективе <...>. Он оказывает самое значительное влияние на музыкальную педагогику и также выступает в качестве ключевой группы» (с. 18–19). Здесь Адорно недопустимо смешивает амбиции представителей движения «аутентистов» и требования музыкальной педагогики к ясному пониманию и точному воспроизведению обучающимися метроритмического и музыкально-образного строя и музыкально-драматического содержания исполняемого произведения. Ввиду своей бессодержательности эта единица не должна присутствовать в анализируемой классификации.

Седьмой тип — «слушатель джаза», имеющий, как утверждает автор, с предыдущим типом «одну общую черту — отвращение к классически-романтическому идеалу музыки» (с. 20). Присутствие этой единицы в рассматриваемой классификации необоснованно, поскольку, во-первых, автор отступает от принятой им самим задачи — выяснение отношений и выявление типов соотношения слушателя со слушанием музыки, а во-вторых, вводит не заявленное среди классификационных принципов распределение типов слушателя по жанрам музыки; и здесь классификация Адорно обнаруживает очередное противоречие — подмена классификационных категорий жанрово-оценочными («отвращение к классически-романтическому идеалу музыки»). Эта единица — «из другой оперы».

Восьмой тип — «количественно самый значительный из всех» — «это, несомненно, тот, который расценивает музыку как развлечение, и только» (с. 21). На этот тип «рассчитана индустрия культуры» (под этим термином, надо полагать, автор понимает массовое производство популярной музыки в широкой представленности ее музыкально-сценических жанров). «Развлекательный тип исторически подготовлен типом потребителя культуры благодаря отсутствию у последнего конкретной связи с объектом; музыка для него не смысловое целое, а источник раздражителей. Но все в целом поглощено и опошлено потребностью в музыке как в комфорте, нужном для того, чтобы рассеяться» (с. 22). Здесь автор верно, с социологической точки зрения, обозначает тип, о котором Г.В. Свиридов говорил: «В наше время искусство — принадлежность комфорта». «Его специфическая манера слу-

шания — рассеянность, несобранность с внезапными вспышками внимательного вслушивания и узнавания <...> Развлекающийся слушатель может быть адекватно описан только в связи с такими массовыми средствами, как радио, кино и телевидение» (с. 23). Что верно то верно, но только и «эксперт» порой ходит в оперу или в концерт «для развлечения», что свойственно исторической природе музыкально-сценических жанров.

Девятый, последний, — тип «людей равнодушных к музыке, немusикальных и антимusикальных» (с. 24). Здесь автор соединяет (правда, с сомнением, можно ли их вообще «объединить в один тип») три абсолютно разные характеристики: равнодушным к музыке может быть, а скорее стать, и человек «musикальный» (если понимать под этим термином людей, обладающих и музыкальным слухом, и определенной степенью музыкального воспитания или образования, но по каким-то причинам остановившихся в развитии своего субъективного музыкального опыта). «Неmusикальных» же людей не существует: надо полагать, автор имеет в виду людей без субъективного музыкального опыта; но в данном случае надо исследовать социальные обстоятельства и причины его непрявленности. Что же такое «антимusикальный тип», автор не поясняет. Ввиду непрявенности и разнохарактерности объединяемых этим типом единиц его не стоило бы включать в предлагаемую классификацию.

Невыстроенность категориального аппарата предлагаемой типологии, подмена классификационных категорий оценочными, понятийная непрявенность индивидуально-авторского терминотворчества (например, «суррогатное» слушание, понимаемое как «слушание, совершенно не связанное со своим объектом» — музыкой, представляет собой *contradictio in objecto*), случайность и немотивированность выделения специфических признаков того или иного типа слушателя делают классификацию Адорно противоречивой, неприемлемой для выяснения поставленных самим же автором задач. Шаткость и субъективность выдвигаемых автором тезисов осознается им самим: «Социальному дифференцированию в моем эскизе нельзя придавать слишком большого значения. Эти типы, или многие из них, проходят <...> поперек общества» (с. 25). Тогда: *cui bono*?

В любом случае, исследовательское развитие этого раздела социологии музыки, теснейшим образом сопряженное с вопросами психологии музыки, необходимо для уяснения вопросов общей теории искусства, а развитие типологии, нача-

той ученым, должно обрести точные классификационные параметры и, главное, развернутые иллюстрации⁸.

2.

Субъективный музыкальный опыт человека формируется, складывается и накапливается еще в детские и отроческие годы как в формах произвольного слушания музыки, так и непосредственного участия в музицировании, принудительном либо по своему желанию. Условия, в которых развертывается музицирование, определяются, с одной стороны, своеобразием музыкальной атмосферы повседневного быта, типы и функции которой довольно разнообразны и специфичны, а с другой — наличием или отсутствием либо начального музыкального воспитания, либо профессионального музыкального образования.

Музыкальный опыт, приобретаемый в детские и юношеские годы, оказывается весьма устойчивым: он существенным образом обуславливает как позитивность, так и негативность (с различными степенями градации) последующего восприятия организованной музыкальными звучаниями среды, а затем определяет и формирующиеся предпочтения в восприятии, осознанном или нет, ее интонационного склада (что принято обобщенно называть «музыкальным вкусом», «любовью» к той или иной музыке: «мне нравится Шопен», «я люблю музыку Чайковского»), а также типов эмоциональной перцепции — референтов музыкального знака⁹. Позитивная либо негативная социально-возрастная динамика эмоционального и речевого развития человека обогащает либо обедняет интенсивность и полноту развития музыкального вкуса и восприятия содержания музыкальных произведений. Говоря о Чехове, Ю.А. Кремлев в свое время справедливо отмечал, что «связи писателя с музыкой могут быть внешне менее замет-

⁸ При всей популярности книга эта довольно тривиальна по существу и обескураживающе беспомощна в вопросах трактовки «славянской музыки», в частности, творчества Чайковского. Л.Н. Наумов был прав, говоря: «Я убежден, что критика, трактующая искусство, должна быть на уровне своего предмета. Наверное, лучше вовсе не решать проблемы, чем делать это, вульгаризируя и упрощая...». Лев Наумов: Сборник статей и воспоминаний. М., 2007. С. 390.

⁹ Лободанов А.П. Музыка как знаковая система // Семиотика искусства: История и онтология. Изд. 2-е. С. 226–231.

¹⁰ Кремлев Ю.А. Указ. соч. С. 125.

ными, но очень глубокими и влиятельными»¹⁰. Сам Чехов в письме к А.В. Жиркевичу от 10 марта 1895 года признавался: «Стихи — не моя область... мой мозг отказывается удерживать их в памяти, и их, точно так же, как музыку, я только чувствую, но сказать определенно, почему я испытываю наслаждение или скуку, я не могу»¹¹.

Психологически точное наблюдение о проявлении детского музыкального опыта в зрелые годы Чехова оставил И.Н. Потапенко. Вспоминая свои приезды в Мелихово, мемуарист сообщает, что Чехов, обладающий «довольно звучным баском», и «сам пел, — правда, не романсы, а церковные песнопения. Им научился он в детстве, когда под руководством отца пел в церкви. <...> Он отлично знал церковную службу и любил составлять домашний импровизированный хор. Пели тропари, кондаки, стихиры, пасхальные ирмосы. Присаживалась к нам и подпевала и Марья Павловна, сочувственно гудел Павел Егорович, а Антон Павлович основательно держал басовую партию. И это, видимо, доставляло ему искреннее удовольствие. Глядя на его лицо, казалось, что в такие часы он чувствовал себя ребенком»¹².

Наблюдательный Потапенко совершенно определенно отметил *позитивность воспоминаний Чехова о субъективном музыкальном опыте своего детства* (А.П. испытывал «искреннее удовольствие» и «в такие моменты чувствовал себя ребенком»), несмотря на то что пение Александра, Николая и Антона Чеховых на разных клиросах в руководимым их отцом церковном хоре сначала кафедрального собора Таганрога, затем по разным церквям, в монастыре, в Митрофаниевской церкви, в домово́й церкви при «дворце» Александра I — приносило детям физические и моральные страдания: «Немало было пролито им [Антоном Павловичем. — А.Л.] слез на спевках, и много детского здорового сна отняли у него эти ночные, поздние спевки», а при исполнении трио «Да исправится молитва моя» «на виду у всех молящихся <...> Антон Павлович всякий раз краснел и бледнел от конфуза, и самолюбие его страдало ужасно», — вспоминал позднее брат Александр¹³. Сам же Антон

¹¹ Чехов А.П. Собр. соч. Т. 12. С. 76 (письмо № 374).

¹² Потапенко И.Н. Несколько лет с А.П. Чеховым (к 10-летию со дня его кончины) // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 307–308.

¹³ А. С-ой (Чехов Александр). «А.П. Чехов — певчий». Материал для его биографа // Вестник Европы. 1907. № 10. С. 825.

Павлович в письме к И.Л. Леонтьеву-Щеглову (от 9 марта 1892) писал: «...мы же [братья. А.Л.] в это время чувствовали себя маленькими каторжниками»¹⁴, исполняя свои партии коленопреломленно, порой по три часа. По признанию А.П. тому же Леонтьеву-Щеглову, его и их «детство было страданием». Характеристика Егорушки из рассказа «Степь» вполне могла быть отражением, правда частичным, авторских ощущений, восходивших ко времени своего детства: «Егорушка ничего не понимал в церковном пении и был равнодушен к нему».

А.П. Чехов *обладал начальным музыкальным воспитанием* — пение в церковном хоре при регенте отце, умевшем лишь разбирать ноты, как вспоминает брат Александр, и немного играть на скрипке¹⁵, да недолгие домашние занятия скрипкой с музыкантом-любителем, — но не имел начального профессионального музыкального образования¹⁶. Тот же Александр отмечал, что пение в церковном хоре «добровольцев-любителей», организованном Павлом Егоровичем, «красотою и стройностью не отличалось», а имея в виду его участников («местные кузнецы»), писал: «Недоброжелатели хора... ядовито острили, что этот хор не поет, а стучит молотками по наковальням». По-видимому, это сравнение запомнилось братьям Чеховым: не оно ли встречается в рассказе А.П. Чехова «В овраге»: «Блеск огней и яркие платья ослепили Липу, ей казалось, что певчие своими громкими голосами стучат по ее голове, как молотками?»

Сам руководитель хора имел, как следует из воспоминаний Александра, природный, но, во всей видимости, неразвитый музыкальный слух, а хористы и такового не имели: «Перед певцами лежат раскрытые нотные тетради, но они лежат только для проформы, потому что ни один из них не грамотен и все до единого поют “на слух”, а слова песнопений просто за-

¹⁴ Чехов А.П. Собр. соч.: В 12 т. М., 1957. Т. 11. С. 553–554. (Письмо № 292).

¹⁵ «...Страсть к церковной музыке, — пишет Рейфилд, — стала с тех пор утешением для его мятущейся души». Рейфилд Д. Указ. соч. С. 23: «Несмотря на скудное образование и не бог весть какой талант, в 1864 году он стал регентом кафедрального собора. При этом ничто не могло заставить его пропустить в литургии хоть один такт или слово...». Там же. С. 31.

¹⁶ Более способными к освоению инструментов оказались брат и сестра Антона. М.П. Чехов передает, что кроме пения хором дома отец «вместе с сыном Николаем разыгрывал дуэты на скрипке, причем маленькая сестра Маша аккомпанировала на фортепьяно». Чехов М.П. Вокруг Чехова: Встречи и впечатления. М., 1980. С. 43, а также дальше: с. 44–45.

учивают наизусть». От брата узнаем также, что в детстве А.П. пел альтом (после мутации голоса у него сформировался бас), что он «никогда не обладал выдающимся слухом; голоса же у него не было вовсе. Грудь тоже была не крепка <...> Несмотря, однако же, на все это, судьба распорядилась так, что А.П. до третьего и чуть ли, кажется, не до четвертого класса гимназии тянул тяжелую ляжку певчего в церковном хоре»¹⁷. Вполне личная характеристика «фальшивящих дискантов и альтов» проскальзывает в рассказе «Певчие». Вместе с тем «единственное оправдание, — пишет И.А. Бунин, — если бы не было церковного хора, спевок, то и не было бы рассказов ни “Святой ночью”, ни “Студента”, ни “Святых гор”, ни “Архиерея”, не было бы, может быть, и “Убийства” без такого его тонкого знания церковных служб и простых верующих душ».

В письме к Н.А. Лейкину от 7 апреля 1887 г., характеризуя Таганрог, Чехов писал, что в этом городе «все музыкальны, одарены фантазией и остроумием, нервны, чувствительны, но все это пропадает даром»¹⁸. При хорошем, как предстает, «материале» систематического музыкального образования в Таганроге тех лет, по всей видимости, не было.

Вместе с тем с определенностью же можно сказать, что *А.П. обладал хорошей музыкальной памятью*, сохранив с детства верное слуховое ощущение музыкально-интонационного строя церковных песнопений. Другая определенная черта — хорошее знание последовательности канонических православных служб и церковного репертуара: «Его образцы, как уже отметил Платек, вновь и вновь появляются на Чеховских страницах — “Рождество Твое”, “Дева днесь”, “Христос рождается”, “Архангельский глас”, “Андреево стояние”, “Похвала”, “Достойно есть”, “Заступница усердная”, “Коль славен наш Господь в Сионе”»¹⁹. Добавим сюда и «Святой Боже» (рассказ «Дуэль»), и не раз упоминавшуюся Чеховым «Херувимскую» Бортнянского, № 7 (рассказ «Певчие»). В письме от 1891 г. Чехов описывает посещение местной русской церкви и отмечает, что «великолепно пели “Херувимскую” № 7 Бортнянского» и простое «Отче наш», отмечая при этом, что «вместо мальчиков в хоре поют дамы, отчего пение приобретает оперный оттенок».

Следующая определенная черта — *Чехов понимал и чутко воспринимал эмоциональную природу музыки*, что от-

¹⁷ А. С-ой (Чехов Александр). «А.П. Чехов — певчий». С. 825–828.

¹⁸ Чехов А.П. Собр. соч. Т. 11. С. 126. (Письмо № 62).

¹⁹ Платек Я.М. Указ. соч. С. 85.

разилось, в частности, в рассказе «Враги»: «...та тонкая, едва уловимая красота человеческого горя, которую не скоро еще научатся понимать и описывать и которую умеет передавать, кажется, одна только музыка...». Т.Л. Щепкина-Куперник отмечала, что Чехов «любил музыку молчаливо, но сильно»²⁰.

Эмоциональная позитивность в восприятии звучания церковного звона и собственно православной музыки оказалась в жизни А.П. устойчивой: услышав как-то церковный благовест, он признался своему однокашнику, впоследствии актеру Московского Художественного театра А.Л. Вишневному: «Вот любовь к этому звону — это все, что у меня осталось от религии»²¹. Звуковой образ звона, особенно пасхального, находит отражение и в рассказе «Вор», где пасхальные «колокола-тенора заливались всевозможными голосами и быстро отбивали звуки, точно спешили куда-нибудь», и в путевом наброске «Перекасти-поле»: «Пение пасхального канона, колокольный звон, удары весел по воде, крик птиц — всё это мешалось в воздухе в нечто гармоническое и нежное». В рассказе «Княгиня»: «Солнце уже село. От монастырского цветника повеяло на княгиню душистой влагой только что политой резеды, из церкви донеслось тихое пение мужских голосов, которое издали казалось очень приятным и грустным. Шла всенощная. В темных окнах, где кротко мерцали лампадные огоньки, в тених, в фигуре старика монаха, сидевшего на паперти около образа с кружкой, было написано столько безмятежного покоя, что княгине почему-то захотелось плакать...».

Следует отделить звуковые образы (звукопись) от образов музыкальных. Звукопись: протяжный стон моря («Убийство»), грохот грома («Степь»), разноголосый вой метели на чердаке («По делам службы»), описание звона брошенного на пол колокольчика («Враги»), звуки грома, похожие на хождение по крыше («Степь»). «Звуковые образы Чехова по преимуществу образы настроений»²². «Вспомним спокойно-отрадные “звуковые пейзажи” в “Налиме” (летнее утро), “Агафье” (звуки ночи), “Счастье” (ночная степь), “Перекасти-поле” (пасхальный праздник). Любопытно, что рассказ “Счастье” сам Чехов назвал в письме к брату Александру quasi-симфонией»²³. «Чехов

любил звукописать ночь, тревожную загадочность ночных звуков, властно овладевающих душой человека. Плач и вой ветра, стоны гнущихся деревьев, тревожный звон набата далекого колокольчика — вот излюбленные Чеховым детали томительных “ночных” настроений. В своих пьесах Чехов не раз пользовался эффектами подобных звукообразов. Такова чуткая и глубокая музыкальность Чехова-писателя за пределами специфически музыкального»²⁴.

Содержание субъективного музыкального опыта человека как без профессионального музыкального образования, так и получившего таковое, *углубляется и расширяется по мере его обогащения навыками слушания музыки*, что формирует впоследствии его устойчивые вкусовые пристрастия в выборе, если таковой представляется, музыки для прослушивания. Музыкальные интересы человека как содержательная константа его субъективного музыкального опыта прослеживаются с юности и до последних лет жизни. Об этом очень точно писал П.И. Чайковский: «Мне кажется, что испытанные в годы юности художественные восторги оставляют след на всю жизнь и имеют огромное значение при сравнительной оценке нами произведений искусства даже в старческие годы».

В «таганрогский» период жизни большого выбора у Чехова не было: этот «выбор без выбора» обуславливался случайным характером, хотя и не столь скудного текущего театрального репертуара²⁵. Первое знакомство четырнадцатилетнего Чехова с крупной музыкально-сценической формой состоялось в местном театре: «Первым увиденным им спектаклем <...> была, по словам Вани, оперетта Оффенбаха “Прекрасная Елена”²⁶<...> А величайшие европейские оперы — Беллини, Доницетти и Верди, особенно “Риголетто”, “Трубадур” и “Бал-маскарад”, оставили противоречивые впечатления»²⁷. «...16-летний Антон весной 1876 года побывал у купца Ахиллеса Алфераки, где выступал знаменитый скрипач, профессор Петербургской консерватории Леопольд Ауэр»²⁸.

²⁴ Там же. С. 130.

²⁵ Рейфилд указывает, что «в семидесятые годы таганрогский театр насчитывал в своем репертуаре 324 пьесы. В основном это были французские водевили и фарсы... а также оперетты». Рейфилд Д. Указ. соч. С. 48.

²⁶ Говоря о М.Е. Салтыкове-Щедрине, Платек отмечает, что «именно Оффенбах для него — цельная система социально-культурного одичания». Платек Я.М. Указ. соч. С. 68.

²⁷ Рейфилд Д. Указ. соч. С. 48.

²⁸ Привожу по: Платек Я.М. Указ. соч. С. 78.

²⁰ Привожу по: Балабанович Е.З. Указ. соч. С. 5.

²¹ Из воспоминаний об А.П. Чехове в Художественном театре / Собрал Л.А. Сулержицкий // Шиповник. СПб., 1914. Кн. 23. С. 186.

²² Кремлев Ю.А. Указ. соч. С. 130.

²³ Там же. С. 130.

С таким багажом детских и отроческих впечатлений и личностных характеристик Чехов вступил в мир, более насыщенный разнообразными звучаниями и музыкальными формами; он столкнулся с иными сферами музыкального быта, как повседневного, так и общественного.

Другая характерная черта субъективного музыкального опыта определяется тем, что *он не может не развиваться*. «Музыкальные интересы Чехова не могли быть неизменными, — справедливо отмечал Балабанович. — Они развивались и обогащались на протяжении всей жизни писателя <...>. Формирование музыкальных интересов юного Чехова было тесно связано с общим процессом его внутреннего созревания»²⁹.

Если в Таганроге «признаком некоторой культуры, — как считает Эйгес, — была музыка в общественном саду»³⁰, то музыкальная атмосфера повседневного московского быта была и шире, и богаче. Прежде всего — это культура семейного музицирования, в которую окунулся Чехов, в частности в имении Киселевых в подмосковном Бабкине, о чем повествует в своих воспоминаниях брат Михаил:

«...тенор Владиславлев <...> жил тут же и распевал свои арии и романсы <...>. Е.А. Ефремова каждый вечер знакомила с Бетховеном, Листом и другими великими музыкантами <...>. Тогда композитор П.И. Чайковский, только незадолго перед тем выступивший со своим “Евгением Онегиным”, волновал бабкинские умы; часто поднимались разговоры о музыке, композиторах и о драматическом искусстве <...>. Это были превосходные, неповторимые вечера <...>. Все Чеховы усаживались вокруг Марии Владимировны [Бегичевой-Киселевой, дочери директора императорских театров в Москве. А.Л.] и слушали ее рассказы о Чайковском, Даргомыжском, Росси, Сальвини. Я положительно могу утверждать, что любовь к музыке развилась в Антоне Чехове именно здесь», заключает М.П. Чехов³¹.

М.П. Чехов чутко подметил, что *любовь к музыке развивалась* у писателя, находясь в постоянном взаимодействии с опытом личных знакомств.

²⁹ Балабанович Е.З. Указ. соч. С. 4–8.

³⁰ Эйгес И.Р. Музыка в жизни и творчестве Чехова. С. 7.

Признаком совершенного убожества города в повести «Моя жизнь» (1896) Чехов считает отсутствие элементарной бытовой культуры: в городе не было «ни сада, ни театра, ни порядочного оркестра».

³¹ Чехов М.П. Вокруг Чехова. С. 112–113.

При всех выделенных нами начальных характеристиках субъективного музыкального опыта А.П. Чехова, весьма трудно «втиснуть» его в какой-либо тип по Адорно: писатель обладал начальным музыкальным воспитанием, хорошей музыкальной памятью и, оказываясь в ситуациях домашнего музицирования, был, в сущности, *слушателем поневоле* — не был «любителем» (по Адорно). Хотя Чехов обладал музыкальным слухом и был, надо это признать, «образованным слушателем», в нем, тем не менее, не обнаруживается тип социального поведения пристрастного «посетителя оперы и концертов» (по Адорно): писатель был, в сущности, посетителем оперы и концертов *по обстоятельствам*, что не отрицает «адекватного восприятия» музыкального произведения. Подтверждением может служить следующий жизненный факт. 20 октября 1889 г. Чайковский, желая «хоть немножко услужить» Чехову, прислал ему билет на симфонические собрания РМО³². Цитируя письмо сестры писателя М.П. Чеховой к И.Р. Эйгесу, Балабанович передает, что «по этому билету наша семья ходила, в том числе нередко бывал и Антон Павлович»³³, что, впрочем, не находит подтверждения ни в письмах Чехова, ни в письмах Чайковского.

3.

Известно, что Чехову особенно нравилась музыка Чайковского; по воспоминаниям мемуаристов, писатель знал, по видимому, не только довольно популярные в то время романсы композитора, но и его оперы (в частности «Евгения Онегина»), а также некоторые темы его симфонических произведений (Пятой симфонии Чайковского, по воспоминаниям М.П. Чеховой). Так, Чехов писал из Ялты Д.М. Ратгаузу 10 марта 1902 г.:

«С Вашими стихами я давно уже знаком, у меня уже есть Ваш первый сборник, знаю я прекрасно и очень люблю также романс Чайковского “Снова, как прежде, один ...”»³⁴.

И.Н. Потапенко, вспоминая свои посещения Мелихова, отмечал, что в домашнем музицировании (а в усадебной жизни

³² Чайковский П.И. ППС: Литературные произведения и переписка: В XVII т. Т. XV-А. М., 1976. С. 202 (письмо № 3962)

³³ Балабанов Е.З. Указ. соч. С. 106.

³⁴ Чехов А.П. Собр. соч. Т. 12. С. 486 (письмо № 767).

оно было обычным при съезде гостей) Чехов выбирал для прослушивания произведения Чайковского: «Музыкой и пением в Мелихове были наполнены наши дни. Хорошая музыкантша Л.С. Мизинова, большая приятельница Антона Павловича и всей его семьи, садилась за рояль, я пел. А Антон Павлович обыкновенно заказывал те вещи, которые ему особенно нравились. Большим расположением его пользовался Чайковский, и его романсы не сходили с нашего репертуара»³⁵.

О приверженности писателя музыке Чайковского вспоминала и сестра, М.П. Чехова: «В нашей семье музыкальные произведения Чайковского были очень популярны. Антон Павлович знал и любил многие оперы, романсы и музыкальные пьесы Чайковского. Я помню, как однажды он даже пытался подобрать на рояле одним пальцем запомнившуюся ему мелодию из какой-то симфонии Чайковского!»³⁶.

«Жизненные встречи Чехова с музыкантами, — констатировал Ю.А. Кремлев, — были довольно многочисленны. Но ни одна из них не оставила такого глубокого следа, как встреча с Чайковским. Познакомившись лично в конце 80-х годов, писатель и композитор сразу почувствовали сильнейшую взаимную симпатию»³⁷. Личное знакомство писателя с композитором состоялось в Петербурге осенью 1887 года³⁸. К этому времени Чайковский был уже знаком с творчеством Чехова, с рассказами которого композитора познакомил его друг — музыкальный критик, профессор Московской консерватории Н.Д. Кашкин, «прочитавший ему однажды рассказ “Миряне” (“Письмо”), который так понравился композитору, что он попросил повторить его. Талант молодого писателя настолько привлек внимание Чайковского, что он тут же поделился с братом Модестом Ильичом своими впечатлениями: “Меня совершенно очаровал рассказ Чехова в “Новом времени”. Не правда ли большой талант?

³⁵ *Потатенко И.Н.* Указ. соч. С. 307–308.

³⁶ *Чехова М.П.* А.П. Чехов и П.И. Чайковский // Воспоминания о Чайковском. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 1973. С. 241.

Сама Мария Павловна знала некоторые романсы Чайковского: так, в письме А.П. Чехова О.Л. Книппер (от 17 июня 1899 г. из Мелихово) она делает укоризненную приписку: «“Забывать так скоро, Боже мой...” — есть, кажется, романс такой? Я все ждала, что Вы что-нибудь напишете, но, конечно, потеряла терпение и вот пишу сама». Привожу по: *Переписка А.П. Чехова и О.Л. Книппер*: В 2 т. Т. I: 16 июня 1899 года — 13 апреля 1902 года. М., 2004. С. 29 (письмо № 2).

³⁷ *Кремлев Ю.А.* Указ. соч. С. 126.

³⁸ *Чайковский М.И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского: В 3 т. М., 1997. Т. 3. С. 291.

(письмо от 20 апреля 1887 г.). «В апреле 1887 г. Петр Ильич познакомился с сочинениями А. Чехова и, придя в восторг от них, возымел желание выразить его автору, — пишет впоследствии Модест Ильич. — Наведя справки через М.М. Иванова в “Новом времени” о нем, написал ему письмо, в котором высказал свою радость обрести такой свежий и самобытный талант»³⁹.

Характерно, что на основе знакомства с ранними произведениями Чехова Чайковский чутко уловил и точно определил талант молодого писателя; так, в письме к Ю.П. Шпажинской от 9 января 1889 г. композитор спрашивает: «Читали ли Вы что-нибудь Чехова?» и продолжает: «Этот молодой писатель, по-моему, обещает быть очень крупной литературной силой»⁴⁰. А в письме от 2 июня того же года он называет Чехова «новым большим русским литературным талантом» и «будущим столпом нашей словесности»⁴¹.

12 октября 1889 года Чехов написал композитору:

«Многоуважаемый Петр Ильич! В этом месяце я собираюсь начать печатать новую книжку своих рассказов, рассказы эти скучны и нудны, как осень, однообразны по тону, и художественные элементы в них густо перемешаны с медицинскими, но это все-таки не отнимает у меня смелости обратиться к Вам с покорнейшей просьбой: разрешите мне посвятить эту книжку Вам. Мне очень хочется получить от Вас положительный ответ, так как это посвящение, во-первых, доставит мне большое удовольствие, и, во-вторых, оно хотя немного удовлетворит тому глубокому чувству уважения, которое заставляет меня вспоминать о Вас ежедневно. Мысль посвятить Вам книжку крепко засела мне в голову еще в тот день, когда я... узнал от Вас, что Вы читали мои рассказы. Если вы вместе с разрешением пришлете мне еще свою фотографию, то я получу больше, чем стою, и буду доволен во веки веков»⁴².

В ответном письме Чайковский спрашивал Чехова: «Достаточно ли я выразил Вам мою благодарность за посвящение?

³⁹ *Чайковский М.И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 291. См. рассказ самого Кашкина в кн. «Воспоминания о П.И. Чайковском». М., 1896. С. 138 139.

⁴⁰ *Чайковский П.И.* ППС: Литературные произведения и переписка. Т. XV-А. С. 27 (письмо № 3766).

⁴¹ *Чайковский П.И.* ППС: Литературные произведения и переписка. Т. XV-А.. С. 124 (письмо № 3870).

⁴² *Чехов А.П.* Собр. соч. Т. 11. С. 384 385 (письмо № 196).

Мне кажется, что нет, а потому еще скажу Вам, что глубоко тронут вниманием Вашим!»⁴³.

Чехов подарил Чайковскому свою фотографию с надписью: «Петру Ильичу Чайковскому на память о сердечно преданном и благодарном почитателе Чехове» и два сборника своих рассказов: «В сумерках» и «Рассказы» с надписью: «Петру Ильичу Чайковскому от будущего либреттиста 89. 14/Х А. Чехов».

24 октября 1889 г. Чайковский пишет Чехову:

«Ведь я настоящим образом не благодарил вас за посвящение “Хмурых людей”, коим страшно горжусь. Помню, что во время вашего путешествия я все собирался написать вам большое письмо, покушался даже объяснить, какие именно свойства вашего дарования так обаятельно и пленительно на меня действуют, но не хватало досуга, а главное — пороха. Очень трудно музыканту высказать словами, что и как он чувствует по поводу того или другого художественного явления... Жду с нетерпением “Дуэли...”»⁴⁴.

16 марта 1890 г. Чехов писал М.И. Чайковскому: «Через 1½—2 недели выйдет в свет моя книжка, посвященная Петру Ильичу. Я готов день и ночь стоять почетным караулом у крыльца того дома, где живет Петр Ильич, — до такой степени я уважаю его. Если говорить о рангах, то в русском искусстве он занимает теперь второе место после Льва Толстого, который давно уже сидит на первом. (Третье я отдаю Репину, а себе беру девяносто восьмое.) Я давно уже таил в себе дерзкую мечту посвятить ему что-нибудь. Это посвящение, думал я, было бы частичным, минимальным выражением той громадной критики, какую я, писака, составил о его великольном таланте и какой, по своей музыкальной бездарности, не умею изложить на бумаге»⁴⁵.

По получении известия о смерти композитора Чехов отправляет телеграмму его брату: «Известие поразило меня. Страшная тоска... Я глубоко уважал и любил Петра Ильича, многим ему обязан»⁴⁶.

Чуткая и пронизательная Т.Л. Щепкина-Куперник отмечала, что «пафос и романтизм Чехов признавал и отдавался

⁴³ Чайковский П.И. ППС: Литературные произведения и переписка. Т. XV-А. С. 198. (Письмо № 3958 от 14 окт.).

⁴⁴ Чайковский М.И. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 3. С. 292 (№ 258566: к А.П. Чехову).

⁴⁵ Чехов А.П. Собр. соч. Т. 11. С. 422 (письмо № 221).

⁴⁶ Чехов А.П. Собр. соч. Т. 12. С. 33. №. 341.

их очарованию только в музыке. Тут границ и запретов не было»⁴⁷. Сходно и у Чайковского; Михаил Чехов вспоминал о посещении Чайковским брата Антона в октябре 1889 г.: «Затем они разговаривали о музыке и о литературе. Я помню, как оба они обсуждали содержание будущего либретто для оперы “Бэла”, которую собирался сочинить Чайковский. Он хотел, чтобы это либретто написал для него по Лермонтову брат Антон <...>. Только, знаете ли, Антон Павлович, сказал Чайковский, чтобы не было процессий с маршами. Откровенно говоря, не люблю я маршей»⁴⁸. «Это пожелание Чайковского... непосредственно перекликается с эстетическими воззрениями Чехова, постоянно стремившегося к простоте и презиравшего всякое мишурное красноречие», отмечает Кремлев⁴⁹. Критик С. Андреевский отмечал, что «...Чайковский, страдавший от ненавистного ему “героизма” опер, нашел истинную отраду для своего вдохновения только тогда, когда стал писать музыку на “Онегина”»⁵⁰.

Б.В. Асафьев определял стиль в музыке «как постоянство музыкально-интонационного почерка эпохи, народа и личного композиторского, что и обуславливает характерные повторяющиеся черты музыки как живого языка, на основании которых мы и восклицаем при восприятии: вот Глинка, вот Чайковский!»⁵¹ Развивая мысль Асафьева, можно сказать, что Чехова и Чайковского *роднил эмоционально-творческий почерк*, одухотворявший их творчество. Анализируя музыкально-драматургический стиль классической русской оперы,

⁴⁷ Щепкина-Куперник Т.Л. О Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. М., 1986. С. 256. «Он возил меня к соседям по имению, родственникам поэта Фета, только затем, продолжает мемуаристка, чтобы послушать Бетховена: хозяйка дома превосходно играла. И когда он слушал Лунную сонату, лицо его было серьезно и прекрасно. Он любил Чайковского, любил некоторые романсы Глинки, например, “Не искушай меня без нужды”, — и очень любил писать, когда за стеной играли или пели. “Серенада” Брага, которую пела Лика под аккомпанемент рояля и скрипки, нашла отражение в его “Черном монахе”...». Там же. С. 256. «Чехов ездил в имение племянника А.А. Фета, В.Н. Семеновича, Васькино, близ Мелихова. Жена Семеновича была талантливой пианисткой». Там же. С. 656. Отмеченная Щепкиной-Куперник «особенность» Чехова, любившего писать под музыку.

⁴⁸ Чехов М.П. Вокруг Чехова. С. 114.

⁴⁹ Кремлев Ю.А. Указ. соч. С. 126.

⁵⁰ Андреевский С. Театр молодого века // Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1898 1905. М., 2005. С. 250.

⁵¹ Асафьев Б.В. Народные основы стиля русской оперы // Об опере. Л., 1985. С. 48.

Асафьев писал: «Уже своим “Евгением Онегиным” Чайковский “манифестировал” подступы к лирическому театру Чехова, театру “простых речей” при интенсивном, но сдерживаемом волнении сердца; театру вне чисто зрительной мишуры, — в перспективе же — к принципам художественного реализма и “сквозного действия” Станиславского»⁵².

Что же при разности профессиональных занятий сближало Чехова и Чайковского, что связывало их творческие личности при колоссально различном субъективном музыкальном опыте каждого из них? По всей видимости, *объединяла общность эстетических критериев творчества*, главным из которых был принцип правдивости и чистоты лирической интонации — то, в чем исторически едины и сходны музыка и слово. Помимо человеческого взаиморасположения, в отношениях писателя и композитора сказывалось *родство эмоционально-интонационного склада их творчества*; это, надо полагать, — второй принцип, обусловливавший в общественном и исследовательском восприятии общность интонационно-образного строя их произведений. Обозначенные характеристики никак не позволяют отнести Чехова к типу «эмоционального слушателя» (по Адорно), поскольку восприятие референтной соотнесенности музыки с определенным типом эмоции (лирической, героической и др.), понимание и чуткое восприятие эмоционально-интонационной природы музыки не коррелируют с «эмоциональностью» как «средством высвобождения эмоций, подавляемых или сдерживаемых нормами цивилизации...» (по Адорно).

4.

Известно, что С.В. Рахманинов написал симфоническую фантазию «Утес» (соч. 7) под впечатлением рассказа Чехова «На пути»; об этом сообщает, в частности, Кашкин в журнале «Артист» (апрель 1894, № 36): «Программой для фантазии г. Рахманинову послужил один из рассказов А. Чехова — “На пути”, но композитор дал своему сочинению название “Утес”, потому что эпиграфом к рассказу послужило начало известного стихотворения». «В библиотеке Чехова сохранился экземпляр фантазии Рахманинова со следующей надписью: “Дорогому и глубокоуважаемому Антону Павловичу Чехову, ав-

⁵² Асафьев Б.В. Народные основы стиля русской оперы // Об опере. Л., 1985. С. 48–49.

тору рассказа “На пути”, содержание которого, с тем же эпиграфом, служит программой этому музыкальному сочинению С. Рахманинов. 9 ноября 1898 г.»⁵³.

Выбор эпиграфом стихотворения М.Ю. Лермонтова «Утес» поясняется тем, что композитор взял его «в косвенной параллели с персонажем... рассказа Лихаревым, который сравнивал себя с одиноким утесом»⁵⁴. Авторы книги «Бунин и Рахманинов», комментируя эту параллель, замечают, что «в чувствах чеховских героев, с их непонятой и оттого невозможной любовью, есть некоторые совпадения с переживаниями Рахманинова: его почитание Анны Лодыженской и нежное чувство к Вере Скалон»⁵⁵.

По воспоминаниям мемуаристов, Рахманинов был знаком и дружен с рядом литераторов своей эпохи, однако «из писателей же [современных. — А.Л.] больше всего любил Л.Н. Толстого и А.П. Чехова... Чеховский рассказ “Дочь Альбиона” заставлял его хохотать до слез»⁵⁶.

Чехов был одним из любимейших писателей Рахманинова; в своих «Воспоминаниях» композитор признается: «Из всех русских поэтов и писателей я всегда любил его больше всех. ...Помимо свойственного ему восхитительного таланта, это был один из самых очаровательных людей, которых я встречал в жизни. Он отличался трогательной скромностью»⁵⁷. Глубокую привязанность к Чехову, писателю и человеку, композитор пронес через всю свою жизнь. Вспоминая о нью-йоркском периоде его жизни, Софья Александровна Сатина, родная сестра жены Рахманинова и его двоюродная сестра, в «Записке о Рахманинове» отмечала, что среди книг, которые «можно было достать случайно у букинистов в известных районах Нью-Йорка... ничто не доставляло ему [Рахманинову. — А.Л.] большего удовольствия, чем воспоминания или очерки о любимом им А.П. Чехове. Лицо его озарялось радостной улыбкой, если, входя после занятий в кабинет, он находил у себя на столе вновь приобретенную книгу о Чехове.

⁵³ Чехов и его среда. Л., 1930. С. 371.

⁵⁴ Симонов Г.Н., Ковалева-Огородникова Л.Л. Бунин и Рахманинов: Биографический экскурс. М., 2006. С. 71.

⁵⁵ Там же. С. 72.

⁵⁶ Ростовцева Л.Д. Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове: В 2 т. Составление, редакция, комментарии и предисловие З. Апетян. Изд. 4-е, доп. Т. 1. М., 1974. С. 241.

⁵⁷ Сергей Рахманинов. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. М., 1992. С. 147.

В связи с этим преклонением перед Чеховым, произведения которого он так хорошо знал и постоянно перечитывал, можно указать еще, что Сергей Васильевич, узнав из газет летом 1940 не то 1941 года о предстоящей лекции доктора И.Н. Альтшулера об А.П. Чехове, несмотря на жару и на то, что жил на даче, далеко от Нью-Йорка, поехал специально в Нью-Йорк, чтобы услышать о Чехове, повидаться и поговорить с человеком, так близко и хорошо знавшим Чехова (И.Н. Альтшулер — врач, лечивший много лет А.П. Чехова и Л.Н. Толстого)⁵⁸.

В «Воспоминаниях» Рахманинов рассказывает о своей первой встрече с А.П. Чеховым:

«Самый большой комплимент из всех полученных мною слетел с его уст... Вскоре после того, как я узнал Шляпина... мы с ним отправились в концертное турне, которое привело нас в Крым. Там, в Ялте, жил Антон Павлович Чехов... Мы давали концерт в Ялте. Нам сказали, что Чехов, с которым в ту пору я еще не был знаком, выразил желание прийти на наш концерт. Мы послали ему билет в директорскую ложу рядом со сценой. Сидя за роялем, я видел его. Я старался вовсю, но, поскольку мне принадлежала скромная роль аккомпаниатора, при всем желании не мог себя показать. Когда после концерта Чехов вошел в артистическую, он обратился ко мне с такими словами: «У вас, молодой человек, огромное будущее».

— Почему вы так решили?

— Это написано на вашем лице.

Замечание Чехова я считаю самым лестным из всех, которые доходили до моих ушей, тем более что оно имело не слишком большую связь с моим скромным выступлением за фортепьяно.

В дальнейшем Чехов часто предлагал мне идеи для будущих опер, и мне очень жалко, что наша совместная работа так никогда и не осуществилась⁵⁹. Через всю жизнь пронес композитор это драгоценное для него воспоминание; значительно позднее, в эми-

⁵⁸ *Сатина С.А.* Записка о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове... Т. 1. С. 70. Чувство любви к Чехову-писателю отмечается многими мемуаристами Рахманинова. См., например, в воспоминаниях М.А. Чехова: «Сергей Васильевич любил А.П. Чехова и раз или два просил меня читать вслух его рассказы» (*Воспоминания о Рахманинове...* Т. 2. С. 297); см. также: «Из старых писателей он любил Чехова» (*А. Дж. и Е. Сваны.* Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове... Т. 2. С. 202).

⁵⁹ *Сергей Рахманинов.* Воспоминания... С. 147 148.

рации, он пояснял И.А. Бунину и его жене Вере Николаевне: «...вы понимаете, что тогда значили для меня слова Чехова»⁶⁰.

Певица и пианистка Елена Юльевна Жуковская, ученица Рахманинова, вспоминала, как в Ивановке, имении Сатиных, в 1896 году Сатины и их друзья с «целью снабжения окрестных сел библиотеками» «ставили пьесу А. Чехова “Предложение” и несколько водевилей...»⁶¹.

Уже современники Рахманинова, как его близкие друзья, так и многочисленные корреспонденты, подметили психологическое сходство характеров Чехова и Рахманинова, общее в их эмоционально-творческих реакциях на отношение к своему творчеству. Так, Е.Ю. Жуковская пишет: «Припоминаю подробности провала Симфонии [Симфония № 1 d-moll op. 13. — *А.Л.*], и невольно напрашивается сравнение ее судьбы с судьбой, постигшей 17 октября 1896 года на первом представлении в Александринском театре “Чайку” Чехова, одного из любимейших писателей Рахманинова. Всего пять месяцев разделяло эти два события, вызвавшие озлобленную критику в прессе и в публике.

Как в Чехове, так и в Рахманинове катастрофа вызвала бурную реакцию: обоим авторам захотелось немедленно бежать из Петербурга. Чехов, как известно, не простясь ни с кем, уехал прямо в Мелихово, а Рахманинов — к бабушке Софии Александровне Бутаковой в ее имение под Новгородом. Чехов долгое время не писал пьес для театра, а Рахманинов почти на два года совершенно отошел от творчества»⁶².

М. Шагинян писала: «...Он [Рахманинов. *А.Л.*] был... глубоко целомудрен, и это качество я ценила в нем больше всех остальных. Он был целомудрен в духовной области, в области мыслей и идей. В этом отношении, как мне кажется, он был похож на Чехова, который тоже прикрывал свое целомудрие в высказывании и выслушивании больших философских идей словечком “вумный”»⁶³.

Зоя Аркадьевна Прибыткова, дочь двоюродного брата Рахманинова, подчеркивает, что «Рахманинов обожал Чехова.

⁶⁰ *Муромцева-Бунина В.Н.* Беседы с памятью. М., 1990. С. 200.

⁶¹ *Жуковская Е.Ю.* Воспоминания о моем учителе и друге С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове... Т. 1. С. 268 269.

⁶² *Жуковская Е.Ю.* Воспоминания... // Воспоминания о Рахманинове... Т. 1. С. 270.

⁶³ *Мариятта Шагинян.* Воспоминания о С.В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове... Т. 2. С. 122.

Все в нем было Сергею Васильевичу дорого, близко и понятно: его светлая лирика, умный юмор, любовь к родной природе, жизненная правда. И, наконец, что особенно подкупало и пленяло Сергея Васильевича в Чехове, это изумительная чеховская музыкальность.

Как и Чехов, Рахманинов мечтал вырваться из будней обывательской жизни, из неправды, окружавшей его. И заслуга Рахманинова в том, что, несмотря на бесчисленные нападки со стороны модернистской критики, несмотря на нелегкую жизнь в молодости, он сумел сохранить в себе и пронести через всю жизнь ненависть к искусственности и неправде в искусстве»⁶⁴.

Среди романсов, написанных Рахманиновым в Ивановке в 1906 г. и составляющих ор. 26, есть и романс «Мы отдохнем» на слова Чехова из пьесы «Дядя Ваня» (на автографе рукой Рахманинова помечено: «14 августа 1906 г. Ивановка»)»⁶⁵.

В.Н. Муромцева-Бунина так передает замечание Рахманинова в одной из бесед композитора с ее мужем: «А музыки Антон Павлович не понимал. Он предлагал мне потом написать что-то к “Черному монаху”»⁶⁶. Сам Рахманинов пояснял это в своих «Воспоминаниях» тем, что «чеховские либретто не ложились на музыку: его беда заключалась в том, что он не чувствовал специфических связей между музыкой и словом. Именно по этой причине, к моему глубокому сожалению, я не смог воспользоваться версией его собственного рассказа “Черный монах” или либретто, сделанного им по “Терюю нашего времени” Лермонтова (“Бэла”))»⁶⁷.

Характеризуя понимание национальной основы музыки Рахманиновым, Асафьев сближал его с Чеховым по признаку «родящего стимула напевности», впитанного ими «из русского окружения, из русской действительности»:

«Русское в музыке Рахманинова, то, что было ее мелодическим становлением, впитано было им из всего любимого им русского окружения, из русской действительности. Он понимал это, как Чехов, как Бунин. Тут дело не в “жанризме”, не в стилизаторской изобразительности, не в драматургии характеров».

⁶⁴ Прибыткова З.А. С.В. Рахманинов в Петербурге — Петрограде // Воспоминания о Рахманинове... Т. 2. С. 92.

⁶⁵ Воспоминания о Рахманинове... Т. 1. С. 450.

⁶⁶ Муромцева-Бунина В.Н. Беседы с памятью. С. 200.

⁶⁷ Сергей Рахманинов. Воспоминания... С. 148.

«Если бы “Чайка” и “Три сестры” родились в сознании наичутякого их мастера, как пение... в цикле мелодий... эти мелодии... были бы насыщены тем тоном, что звучит как несомненно неизбывно *русское* (именно русское, а не “российское”) в мелосе Рахманинова, как родящий стимул его напевности, вклиняющийся в душу.

И “Вишневы сад” прозвучал бы тоже рахманиновским *тоном*: в чеховской лирике ведь не оставалось ничего помещичьего и сугубо барского (скажем, фетовского), но зато чувство и поэзия русской усадебности звучали неизбывно красиво, так красиво, как цвет черемухи, сирени и жасмина: вот тут уже мы всецело в пределах рахманиновских цветущих садов. Романсы Рахманинова, подобные “Сирени”, “У моего окна”, хотя и не являлись исповеданием символизма, в действительности были отражением атмосферы новой, тончайшей (но не утонченной модернистски) душевности и касанием музыки русской природы — качество, какое слышалось и в чеховской мудрой “Свири”, и в ряде лирических моментов у Бунина (Рахманинов не случайно нашел выразительнейшие, глубоко бунинские интонации в романсе “Ночь печальна” <...>

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 колышущийся подтекст настроений, угаданных современными мастерами русского языка, умевшими созерцать родную природу не только зрением, но и слухом»⁶⁸. «В его правдивой, искренней мелодике дышали приволье родной страны и приветная скромность русской природы, как у Чехова и самых чутких мастеров пейзажа...»⁶⁹.

Эту же черту, связующую Чехова, Левитана и Чайковского, умевших «созерцать родную природу не только зрением, но и слухом», отмечала в своих воспоминаниях о Чехове О.Л. Книппер-Чехова: «...эти три имени связаны одной нитью, и, правда, они были певцами прекрасной русской лирики, и добавляла, они были выразителями целой полосы русской жизни»⁷⁰. В этих же самых словах говорил Вл.И. Немирович-Данченко о сценической трактовке термина «чеховское на-

⁶⁸ Асафьев Б.В. С.В. Рахманинов // Воспоминания о Рахманинове... Т. 2. С. 396–397.

⁶⁹ Там же. С. 406.

строение» (20 апреля 1903 года на литературном утре, посвященном Чехову, в Петербурге):

«Широкая полоса жизни русского интеллигентного человека отразилась в так называемых чеховских настроениях. И когда я прислушиваюсь к тем художественным эмоциям, которые волнуют во мне эти настроения, я никак не могу отрешиться от родственности этих ощущений с теми, какие возбуждает лирическая музыка у Чайковского и пейзажи Левитана, — в особенности последние. <...> У них одни и те же напевы задумчивости, мечтательности, та же деликатность и изящество красок, те же нервные звуки, те же образы терпимости, жалости, улыбки и неожиданных порывов. И все они наполняют вас той радостной тоской по несбыточной грезе, которая свойственна только влиянию искусства и которая не только не отрешает человека от жизни, как думают близорукие педагоги, а, наоборот, примиряет с нею»⁷¹.

Тончайшее эмоциональное восприятие Чеховым природы средней полосы России отмечал К.А. Коровин в воспоминаниях о совместной поездке Чехова, Левитана и их приятелей-студентов весной [1884 года. — *А.Л.*] в Сокольники:

«Лес был таинственно прекрасен. В лучах весеннего солнца верхушки сосен красноватыми огнями сверкали на глубоком темно-синем небе. Без умолку свистели дрозды... И помню, он [*Чехов.* — *А.Л.*] сказал мне, когда мы шли обратно:

— А в весне есть какая-то тоска... Глубокая тоска и беспокойство... Все живет, но, несмотря на жизнь природы, есть непонятная печаль в ней»⁷².

И в заключение несколько слов о музыке в произведениях Чехова. В книге Эйгес уже отмечалось, что «музыка в произведениях Чехова — это чаще всего то, что входило в музыкальный быт интеллигенции его времени (популярные песни, романсы, оперные арии, инструментальные пьесы»⁷³, это звучания, «вошедшие в быт, укоренившиеся в нем» (с. 84). Функции этих звучаний: во-первых, они помогают создать «господствующее настроение». Так, ремарка автора в финале «Дяди Вани» «Телегин

⁷⁰ *Книппер-Чехова О.Л.* О А.П. Чехове // А.П. Чехов в воспоминаниях современников. С. 620–621.

⁷¹ *Немирович-Данченко Вл.И.* <Инсценировка чеховских настроений. Вступительное слово к “Чеховскому литературному утру”, фрагменты>, Н-Д № 7264/1-2. Привожу по: *Московский Художественный театр в русской театральной критике*. С. 497.

⁷² [*А.П. Чехов*]. Из моих встреч с А.П. Чеховым // Константин Коровин вспоминает... Изд. 2-е, доп. М., 1990. С. 145.

⁷³ *Эйгес И.Р.* Указ. соч. С. 3.

тихо наигрывает» развернута в первой постановке МХТ в целую сцену настроения, что восторженно отмечали критики:

«Поставлены “сцены из деревенской жизни” на Художественно-Общедоступном театре поистине художественно. От каждой сцены так и веет настоящей, не театральной деревней... А как художественно просто и до мелочей жизненно задумана картина рабочего уголка дяди Вани. Налево за старым письменным столом, заваленным счетами и бумагами, работают дядя Ваня и Соня, посредине у большой печки, перерезывающей комнату на две части, на старом кресле поместилась со своим вязаньем старая няня, около нее “приживал” Телегин, тихо наигрывающий на гитаре, а там, направо, за круглым столом с низенькой лампой под абажуром сидит и читает старуха Войницкая, “одним глазом смотрящая в могилу, а другим ищущая в своих умных книжках зарю новой жизни”. И тихо, тихо в комнате. “Тишина. Перья скрипят, сверчок кричит. Тепло, уютно...” — говорит уезжающий Астров, и... тяжело, тяжело на сердце дяди Вани и его неизменной помощницы Соны»⁷⁴.

Во-вторых, дать характеристику персонажей или ситуаций, как, например, в четвертом действии «Чайки», где звучание меланхолического вальса, дважды обозначенное автором, передает смысловые ассоциативные сцепления:

М а ш а. Все глупости. Безнадежная любовь — это только в романах. Пустяки. Не нужно только распускать себя и все чего-то ждать, ждать у моря погоды... Раз в сердце завелась любовь, надо ее вон. Вот обещали перевести мужа в другой уезд. Как переедем туда, — все забуду... с корнем из сердца вырву... [№ 19].

Через две комнаты играют меланхолический вальс.

П о л и н а А н д р е в н а: Костя играет. Значит, тоскует.

М а ш а (*делает бесшумно два-три тура вальса*). [20] Глав-

⁷⁴ -ин <*Фейгин Я.А.*>. “Дядя Ваня”. Сцены из деревенской жизни, в 4-х действ., Антона Чехова (Художественно-Общедоступный театр). “Курьер”, М., 1999, 29 октября // Московский Художественный театр в русской театральной критике. 1898-1905. М.: “Артист. Режиссер. Театр”, 2005. С. 93. См. также во многих рецензиях, в частности, у А.В. Амфитеатрова: «Великолепна заключительная сцена — не живая, а скорее полуживая картина, — когда Соня и дядя Ваня сводят запущенные счета по хозяйству, нянька дремлет на стуле, Мария Васильевна тупо ушла в свои брошюрки, а Телегин чуть тренькает на гитаре, и мертвая тишь кругом, и сверчка слышно... ужасно это своею художественною простотою! Сердце надрывает!». Old Gentleman <А.В. Амфитеатров>. Театральный альбом. XXXVI. “Россия”, СПб., 1901, 24 февраля // Там же. С. 170.

ное, мама, перед глазами не видеть. Только бы дали моему Семену перевод, а там, поверьте, в один месяц забуду. Пустяки все это [21].

Здесь звучание меланхолического вальса характеризует ситуацию «безнадежной любви» персонажей, что с гениальной тонкостью уловил Станиславский в экспликации этого «куска» в своем режиссерском экземпляре:

«№ 19. Пауза: секунд 10 стелят постель. Слышны звуки фортепьяно очень далеко. Обе женщины медленно прекращают работу, застывают в позе и так стоят еще секунд 10, только тогда Полина Андреевна говорит.

№ 20. Маша вздохнула, понюхала табак. С ожесточением закрыла крышку табакерки.

№ 21. Еще раз вздохнула, протанцевала вальс до окна, остановилась у него, посмотрела в темноту и незаметно для матери вынула платок и утерла две-три слезы. Пауза (музыка продолжается). Полина Андреевна, перестав стелить, смотрит на нее задумчиво. (Очевидно, она вспоминает свой роман с Дорном)⁷⁵.

Во втором «куске», где появляется эта же ремарка «За сценой играют меланхолический вальс», звучание меланхолического вальса относится к ситуации безразличия общества к любви:

А р к а д и н а. Как меня в Харькове принимали, батюшки мои, до сих пор голова кружится!

М а ш а. № 79. Тридцать четыре!

[*За сценой играют меланхолический вальс*]

А р к а д и н а. Студенты овацию устроили... Три корзины, два венка и вот... (*Снимает с груди брошь и бросает на стол*). № 80.

Ш а м р а е в. Да, это вещь... № 81. <...>

П о л и н а А н д р е е в н а. Костя играет. Тоскует бедный.

В режиссерском экземпляре Станиславского:

«№ 79. Тем же бесстрастным голосом.

№ 80. Бросает брошь на стол.

№ 81. Пауза. Шамраев берет брошь и рассматривает ее перед свечой. Игра немного остановилась. <...> Пауза: ветер, дождь, стук рам, вдали звуки рояля (Треплев играет)⁷⁶.

⁷⁵ Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского: В 6 т. 1898 1930. Т. 2: «Чайка» А.П. Чехова. «Микаэль» Г. Гауптмана. М., 1981. С. 139.

⁷⁶ Режиссерские экземпляры К.С. Станиславского: В 6 т. 1898 1930. Т. 2: «Чайка» А.П. Чехова. «Микаэль» Г. Гауптмана. М., 1981. С. 153.

* * *

Своеобразие бытования субъективного музыкального опыта в его социально-категориальной представленности состоит в том, что он не является «вещью в себе», он не изолирован от иных социальных проявлений личности вне сферы музыки, он воздействует и взаимодействует со многими областями, в которых проявляются развитие и актуализация творческого потенциала личности, как в сфере искусств, так и, например, в научных исследованиях. Этот аспект целесообразно определить как проблему востребованности субъективного музыкального опыта (шире — опыта в сфере любого другого искусства) в жизни и творчестве социального человека, поскольку таковой опыт находит созвучия в реализации творческой мысли, будь то в науке, литературе или иных сферах приложений творческого потенциала личности⁷⁷. Героиня повести Чехова «Моя жизнь» Мария Викторовна говорит: «Почему искусство, например, музыка, так живуче, так популярно и так сильно на самом деле? А потому, что музыкант или певец действует сразу на тысячи».

⁷⁷ Характерный пример дает творчество академика В.И. Вернадского, обладавшего, как известно, весьма прочным музыкальным образованием, обусловившим солидность субъективного музыкального опыта ученого. Так, он пишет 24 июля 1902 г. Н.Е. Вернадской: «Развитие научной мысли никогда долго не идет дедукцией или индукцией — оно должно иметь свои корни в другой — более полной поэзии и фантазии, области: это или область жизни, или область искусства, или область, не связанная с точной дедукцией или индукцией, рационалистическим процессом — область философии». *Вернадский В.И.* Статьи об ученых и их творчестве. М., 1997. С. 334. Другим замечательным примером является творчество академика-романиста В.Ф. Шишмарева, получившего профессиональное композиторское образование, но избравшего как творческий путь романскую филологию. Если для Вернадского искусство, в частности музыка (что следует из его писем к жене), питала его научно-исследовательскую фантазию в области естественного знания, то субъективный музыкальный опыт Шишмарева непосредственно и блестяще отражался в его исследованиях средневековых французских и провансальских музыкально-поэтических жанров.

Н.Н. Никитина

КАНТ О ВСЕОБЩНОСТИ УДОВОЛЬСТВИЯ В СУЖДЕНИИ О ПРЕКРАСНОМ

Статья посвящена одной из важнейших проблем эстетики Канта — объективности эстетических суждений, всеобщности и необходимости их выводов. Проблема рассматривается в тесной взаимосвязи с проблемой природы искусства и эстетического удовольствия.

Ключевые слова: аналитика прекрасного, суждение вкуса, эстетическое суждение, необходимость и всеобщность, субъективная всеобщность, общезначимость, объективная общезначимость, субъективная общезначимость, эстетическое удовольствие, чувство удовольствия или неудовольствия, игра познавательных способностей, воображение, рассудок.

The article is devoted to one of the most important problems of Kant's aesthetics — objectivity of aesthetic judgments, universality and necessity of its conclusions. The issue is considered in close connection with the problem of the nature of art and aesthetic pleasure.

Key words: analytic of the Beautiful, judgment of taste, aesthetic judgment, necessity and universality, general validity, objective universal validity, subjective validity, aesthetic pleasure, feeling of pleasure or displeasure, play of the cognitive faculties, imagination, understanding.

О вкусах не спорят. У этой широко распространенной точки зрения всегда были и будут союзники и противники. Опровергнуть ее сложно. Для этого необходимо доказать справедливость претензии суждения о прекрасном на всеобщность, т.е. на обязательность его оценок для всех, подобную той, на которую законно претендуют истины науки. Иначе говоря, доказать, что прекрасное должно нравиться всем.

Эта сложнейшая работа была осуществлена Кантом в «Критике способности суждения», в ее первой части — «Критике эстетической способности суждения», где он дает критический анализ суждения вкуса, определяя его как суждение о прекрасном.

Логика рассуждений Канта о всеобщности суждения вкуса станет понятной, если мы будем последовательно исходить из того, что его учение об искусстве является частью его критической философии. Последнюю он определял как «пропедевтику» и, более того, как полную идею его *трансцендентальной философии*, создание которой уподоблял перевороту в науке, некогда совершенному Коперником, кардинально пе-

реосмыслившим позицию исследователя по отношению к предмету своего исследования. Трансцендентальная философия, по мысли Канта, должна заниматься происхождением и самой возможностью нашего познания предметов, и «не столько предметами, сколько *видами нашего познания предметов* (курсив наш. — Н.Н.), поскольку это познание должно быть возможным a priori»¹. Исходным моментом исследования Кант делает не объект, как делала это предшествующая философская традиция, а *субъект и деятельность его сознания*. Таким образом, проблема обоснования всеобщности удовольствия в суждении вкуса выступает как проблема *происхождения* эстетического удовольствия, его природы, коренящейся в сознании самого субъекта, его познавательных способностях. Так же рассуждал Кант и в «Критике чистого разума», где дал трансцендентальное истолкование пространству и времени (априорным формам чувственности) и чистым понятиям рассудка (категориям), как тем условиям, единственно при которых предмет может быть нам *дан* и при которых он может быть *мыслим*. Иначе говоря, как условиям, исключительно при которых только и возможно познание.

Способности и возможности человеческого сознания Кант рассмотрел с точки зрения их систематического единства. Он выделил основные *способности души* человека, соответствующие им *высшие познавательные способности, априорные принципы и сферу применения*, или, по его собственному выражению, *продукт*.

Первоначально Кант выделял две основные способности души и соответствующие им высшие познавательные способности: *познавательную способность* (рассудок) и *способность желания* (разум). Он связывал с ними две основные доктринальные части своей философии — Критику чистого разума и Критику практического разума. Для каждой из этих сфер познания Кант определил и априорный принцип, на основании которого рассудок и разум законодательствуют в своих сферах.

Позже в «Критике способности суждения» он ввел в структуру способностей души чувство *удовольствия* и *неудовольствия* и соответствующую ему высшую познавательную способность — *способность суждения*, определив им место между познавательной способностью и способностью жела-

¹ Кант И. Критика чистого разума // Собрание сочинений в шести томах. Т. 3. М.: Мысль, 1964. С. 121.

ния, соответственно, рассудком и разумом, природой (необходимостью) и свободой.

«Критика эстетической способности суждения», посвященная искусству, должна была ответить на поставленный ее автором вопрос: имеет ли *способность суждения*, которая занимает в ряду наших познавательных способностей место между рассудком и разумом, *свои априорные принципы*? «Конститутивны ли эти принципы или только регулятивны (и, следовательно, обнаруживают, что у них нет собственной области²) и дают ли они а priori правило чувству удовольствия или неудовольствия как среднему звену между познавательной способностью и способностью желания (точно так же, как рассудок а priori предписывает законы первой, а разум — последней)?»³.

Положительный ответ на этот вопрос позволял Канту завершить его систему и добиться ее целостности, поскольку определение *априорного принципа* для искусства означало признание искусства автономной областью, в которой этот принцип *законодательствует*, и признание права эстетического суждения на всеобщую обязательность его оценок в своей области, подобную той всеобщности, на которую претендуют истины науки и конститутивные истины разума в своей. Анализ природы этой сферы познания, посредствующей между рассудком и разумом, давал возможность разрешить противоречия системы.

Однако проблема определения априорного принципа для способности суждения как основы его всеобщности была не только важной для достижения целостности системы Канта, но и чрезвычайно сложной. Затруднения возникали главным образом применительно к *эстетическим суждениям*, которые касались прекрасного и возвышенного в природе или в искусстве и не случайно. Чтобы понять, как разрешил Кант эту проблему, последуем за логикой его рассуждений в «Аналитике прекрасного» — первой книге «Аналитики эстетической способности суждения».

Первое положение анализа суждения вкуса **по качеству**⁴ гласит, что *суждение вкуса есть эстетическое суждение*.

² Кант называет «областью» ту часть познаваемого, в которой законодательствуют априорные принципы, соответствующие определенной высшей познавательной способности и обеспечивающие познанию всеобщность и необходимость, т.е. объективность. См.: Там же. С. 171.

³ *Кант И.* Сочинения в шести томах. Т. 5. М.: Мысль, 1966. С. 164.

Какое же суждение Кант называет *эстетическим*? «Чтобы определить, прекрасно ли нечто или нет, — пишет он, — мы соотносим представление (*Vorstellung*) не с объектом (*Objekt*) посредством рассудка ради познания, а с субъектом и его чувством удовольствия или неудовольствия посредством воображения (быть может, в связи с рассудком). Суждение вкуса поэтому не есть познавательное суждение; стало быть, оно не логическое, а эстетическое суждение, под которым подразумевается только то суждение, определяющее основание которого может быть *только субъективным*»⁵. Таким основанием является *чувство удовольствия или неудовольствия*.

Кант особо подчеркивает, что эстетическое суждение не является познавательным и посредством его мы ничего не познаем в объекте. В случае познавательного, т. е. логического, суждения основой его всеобщности является *понятие*, посредством которого представление соотносится с *объектом*. Суждение же вкуса, согласно Канту, как суждение эстетическое, судит о прекрасном, *не опираясь на понятия*. Оно соотносит представление не с объектом, а с *состоянием субъекта*, его *чувством удовольствия или неудовольствия*, которое и является его определяющей основой.

Возникает естественный и, на первый взгляд, неразрешимый вопрос. Как может претендовать на всеобщность и необходимость (т. е. объективность) суждение, определяющей основой которого является чувственность?

Кант рассматривает этот вопрос с позиций своей трансцендентальной философии. Его интересует не *объект*, обладающий теми качествами, которые позволяют назвать его прекрасным, как это было в традиционной эстетике. Напротив, его интересует *субъект* и его *душевное состояние*. Под *душевным состоянием* Кант понимает такое взаимоотношение познавательных способностей субъекта, которое вызывает то чувство удовольствия или неудовольствия, которое и позволяет назвать *представление* (объект в представлении субъекта), вызывающее это состояние, прекрасным. Кант, как и в случае познавательного суждения, обращается к *определяющей основе* суждения, которая в данном случае является субъ-

⁴ Анализ суждения вкуса Кант проводит в соответствии с его системой категорий: по качеству, количеству, отношению и модальности. См. Первый момент суждения вкуса по его качеству (§ 1–5). Там же. С. 203–212.

⁵ Там же.

ективной, — к чувству удовольствия и неудовольствия — и ставит перед собой задачу определить его происхождение.

Прежде всего, он ставит вопрос о специфике чувства удовольствия или неудовольствия как определяющей основы суждения вкуса, его качественном отличии от любого другого удовольствия. Именно это отличие, как мы увидим далее, определяет понимание природы прекрасного предмета и всей сферы искусства.

Удовольствие (wohlgefallen), определяющее суждение вкуса, утверждает Кант, *свободно от интереса*⁶. Но поскольку *интересом* он называет удовольствие, которое мы связываем с представлением о существовании предмета, эту формулировку можно уточнить: удовольствие, определяющее суждение вкуса, свободно от интереса к существованию предмета того представления, которое нам дано и оценивается в суждении⁷.

Эта качественная особенность удовольствия от прекрасного принципиально отличает его от удовольствия от приятного и хорошего. Приятное (то, что нравится чувству в ощущении) и хорошее (полезное и доброе) связаны с желанием, а значит и с существованием предмета, который, будучи предметом желания (неважно, направляет ли это желание чувство или разум), определяет наши сугубо индивидуальные предпочтения, примешивая их к удовольствию чисто эстетическому. Чтобы подчеркнуть специфику чисто эстетического удовольствия, Кант вводит новый термин. Суждение вкуса он называет чисто созерцательным (contemplative) суждением⁸, «которое, будучи безразличным к существованию предмета, лишь связывает его свойства с чувством удовольствия и неудовольствия»⁹.

Положение о незаинтересованности эстетического удовольствия Кант называет «исключительно важным»¹⁰ и, действительно, для дальнейших рассуждений Канта оно является основополагающим.

⁶ Анализ суждения вкуса Кант проводит в соответствии с его системной категорией: по качеству, количеству, отношению и модальности. С. 204.

⁷ Согласно Канту, предмет (Gegenstand) — это то, что существует само по себе безотносительно к нашему сознанию. Представление (Vorstellung) — это предмет как он существует уже в нашем сознании. Представлением Кант называет созерцание или понятие. В контексте наших рассуждений — это произведение искусства, художественный образ.

⁸ См. Там же. С. 210.

⁹ Там же.

¹⁰ Там же. С. 205.

Исходя из этого положения и подводя итог анализу суждения вкуса по качеству, Кант делает вывод, что прекрасным называется предмет удовольствия, свободного от всякого интереса.

Из этой дефиниции он выводит следующую дефиницию: «прекрасное есть то, что без понятий представляется как предмет всеобщего удовольствия»¹¹ и переходит, таким образом, к анализу суждения вкуса по количеству.

Логика его рассуждений такова. Если мы испытываем удовольствие от предмета, но не находим причин этого своего удовольствия, связанных с нашим личным интересом к этому предмету, то мы осознаем, что этот предмет доставляет нам удовольствие, свободное от всякого интереса. Но поскольку это незаинтересованное удовольствие обязательно предполагает какое-то основание, мы вправе предположить существование такого же основания для незаинтересованного удовольствия и у всякого другого и ожидать такого же удовольствия от каждого.

Тогда мы будем говорить о прекрасном так, как если бы красота была свойством предмета, а суждение о ней было логическим и относилось к познанию на основе понятий. Но наше суждение на самом деле только эстетическое и «содержит в себе лишь отношение представления о предмете к нашему субъекту»¹², к нашему чувству удовольствия или неудовольствия. Оно сходно с логическим суждением лишь в том, что мы можем предполагать его значимость для каждого. Но такая всеобщность не может проистекать из понятий, поскольку от понятий нет перехода к чувству удовольствия или неудовольствия. Такую всеобщность Кант называет субъективной. Суждению вкуса, пишет он, «когда осознана полная отрешенность его от всякого интереса, должно быть присуще притязание на значимость для каждого, но без всеобщности, направленной на объекты, т. е. с ним должно быть связано притязание на субъективную всеобщность»¹³ (курсив наш. — Н.Н.).

Что же представляет собой эта субъективная всеобщность? Углубляясь в анализ ее природы, Кант вновь, теперь уже по признаку всеобщности¹⁴, сравнивает прекрасное с при-

¹¹ См. Второй момент суждения вкуса по его количеству (§ 6–9). Там же. С. 212–222.

¹² Там же. С. 213.

¹³ Там же. С. 213.

¹⁴ См. Второй момент суждения вкуса по его количеству (§ 6–9). Там же. (§ 7).

ятным и хорошим и обращает внимание на существенное различие в самом *характере их претензий* на всеобщность.

Удовольствие от *приятного* не может претендовать на всеобщность, поскольку оно слишком индивидуально и связано не только с чувственной сферой, но нередко и с физиологией. Но никто и не претендует на всеобщность своего суждения о приятном, понимая, что, если речь идет об удовольствии от приятного, следует, например, говорить «вино *мне* приятно», а не «вино приятно». Законно претендует на всеобщность удовольствие от *хорошего*, поскольку оно представляется как объект всеобщего удовольствия через *понятия*, т. е. претендует на *объективную всеобщность*, чего не бывает ни в случае приятного, ни в случае прекрасного.

Но когда кто-либо изрекает суждение о прекрасном, он не только *ожидает согласия* с его оценкой, хотя далеко не всегда получает его, но и *требует* такого согласия так, как если бы красота была свойством самой вещи, и порицает неправильное, с его точки зрения, мнение других, называя его отсутствием вкуса. Эта особенность суждения вкуса заслуживает внимания и должна иметь объяснение, которое требует более глубокого осмысления того, почему *«всеобщность удовольствия в суждении вкуса представляется только как субъективная»*¹⁵ и в чем ее источник.

Определение всеобщности удовольствия в суждении вкуса только как субъективной, считает Кант, потребует немало усилий, но не от логика, а от трансцендентального философа¹⁶, который должен будет выявить происхождение этой всеобщности, «но зато оно раскрывает такое свойство нашей познавательной способности, которое без этого анализа оставалось бы неизвестным»¹⁷.

Определяя особенности субъективной всеобщности удовольствия от прекрасного, Кант обращает внимание на следующее.

Во-первых, когда мы высказываем суждение «это прекрасно», удовольствие ожидается *от каждого*, хотя суждение и не основано на понятии. Интересно, что без мысли о всеобщно-

сти никому и не приходит в голову употреблять это выражение. В отношении же к приятному каждому позволено иметь свое мнение, и никто не ожидает согласия от другого. Первый вкус Кант называет вкусом рефлексии¹⁸. Второй — чувственным вкусом. Чувственный вкус строит частные суждения. Вкус рефлексии — мнимо общезначимые. Но оба строят эстетические суждения. Странно, замечает Кант, что суждение чувственного вкуса не претендует на общезначимость, а вкус рефлексии претендует, несмотря на то что ему часто отказывают в этом.

Во-вторых, всеобщность удовольствия в суждении вкуса принципиально отличается от логической всеобщности познавательного суждения. Логическая всеобщность основывается на *понятиях* об объекте, поэтому познавательное суждение «значимо для всего, что подчинено этому понятию, а, следовательно, и для каждого, кто представляет себе предмет посредством этого понятия»¹⁹. Чтобы подчеркнуть отличие всеобщности в эстетическом суждении от всеобщности познавательного суждения, Кант вводит для характеристики эстетического суждения термин — *общезначимость*, указывающий на то, что в эстетическом суждении представление соотносится не с объектом «ради познания», а исключительно с чувством удовольствия или неудовольствия каждого субъекта.

Объективно общезначимое суждение всегда бывает общезначимым также и субъективно, т. е. для каждого. Но, подчеркивает Кант, от субъективной значимости, которая не основывается ни на каком понятии, заключить к объективной логической невозможно, так как первый (эстетический) вид суждений вовсе не касается объектов.

Эстетическая всеобщность, таким образом, есть всеобщность особого рода — она не связывает предикат прекрасного с понятием *объекта* и, «тем не менее, распространяет его на всю сферу *тех, кто высказывает такие суждения»*²⁰.

В-третьих, Кант обращает внимание на *особый способ достижения* субъективной эстетической всеобщности. О красоте, согласно сказанному выше, не судят по понятиям, следовательно, нет такого правила, которое заставило бы человека признать что-либо прекрасным. Здесь невозможны никакие доводы и доказательства. Человек признает что-либо

¹⁵ Там же. С. 215. (§ 8).

¹⁶ Это замечание Канта связано с тем, что уже в «Критике чистого разума» он противопоставляет общей формальной логике, как науке о правилах рассудка, трансцендентальную логику, занимающуюся содержанием познания и происхождением наших знаний. См.: Там же. Т. 3. С. 152–163.

¹⁷ Там же. С. 215.

¹⁸ Кант считает эстетическое суждение рефлексивным. См. настоящая статья.

¹⁹ Там же. С. 216.

²⁰ Там же. С. 217.

прекрасным только на основании испытанного им эстетического удовольствия и признает право на это за другим.

В суждении вкуса «ничего не постулируется кроме *общего согласия* относительно удовольствия без посредства понятий; стало быть, постулируется *возможность* эстетического суждения, которое можно было бы рассматривать так же, как значимое для каждого. Само суждение вкуса не *постулирует* согласия каждого... оно только *ожидает* от каждого этого согласия»²¹. Общее согласие есть только идея. Неважно, судит ли сам человек сообразно этой идее, но «через слово *красота* он возвещает, что соотносит суждение с этой идеей, стало быть, что его суждение есть суждение вкуса.

Сам он может удостовериться в этом, сознавая, что все, относящееся к приятному и доброму, он отделил от удовольствия, которое у него еще остается; и это все, согласия с чем он ждет от каждого, — притязание, на которое он при этих условиях имел бы право, если бы только часто не нарушал эти условия и вследствие этого не составил себе ложного суждения вкуса»²².

Следующим и важнейшим вопросом анализа природы всеобщности эстетического удовольствия является для Канта вопрос о том, «*предшествует ли в суждении вкуса чувство удовольствия оценке предмета, или же наоборот*»²³?

Решение этой задачи, считает он, «ключ к критике вкуса и поэтому заслуживает всяческого внимания»²⁴.

Его рассуждения на эту тему возвращают нас к проблеме *единой основы* удовольствия от прекрасного в эстетическом суждении для каждого и всех, существование которой мы предполагаем, поскольку это удовольствие является *незаинтересованным и созерцательным*. Эта единая основа мыслится как некая причина чистого эстетического удовольствия, нечто ему предшествующее. Теперь Кант говорит об этом *предшествующем* как об *оценке* представления, посредством которого предмет *дается* в суждении вкуса.

С его точки зрения, такая эстетическая *оценка*, безусловно, «предшествует [чувству] удовольствия от этого предмета и служит основанием удовольствия от гармонии познавательных способностей»²⁵.

Но что представляет собой эта «оценка», как она осуществляется, и с какой точки зрения оценивается *представление*, посредством которого предмет дается в суждении вкуса? Как следует из текста Канта, *представление* о предмете оценивается с точки зрения его *способности возбудить к действию силы познания, привести их в состояние свободной игры*, вызывающей удовольствие и обладающей *всеобщей сообщаемостью*, поскольку *подобное душевное состояние сопровождает любой акт познания, т.е. относится к «познанию вообще»*.

Здесь, как можно видеть, Кант говорит о всеобщности удовольствия как его *всеобщей сообщаемости*, т.е. вводит новый термин, существенно конкретизирующий его понимание происхождения всеобщности.

Чтобы пояснить, что такое *всеобщая сообщаемость* эстетического удовольствия, Кант вновь проводит аналогию суждения вкуса с познавательным суждением. «Ничто не может быть сообщено всем, кроме познания и представления, поскольку оно принадлежит к познанию, ведь представление только в этом случае объективно и лишь поэтому имеет общую точку, согласовываться с которой вынуждается способность представления всех»²⁶. Иначе говоря, всеобщая значимость познавательного суждения имеет своей основой понятие, поэтому его всеобщность неизбежно есть и его всеобщая сообщаемость. Но суждение вкуса, не будучи определяющим, не имеет готового понятия, а лишь рефлектирует о нем²⁷. Представление в этом случае соотносится не с *объектом* посредством *понятий*, а с *состоянием субъекта*, которое Кант называет «*душевым состоянием*».

Именно с этим связана особая природа всеобщности эстетического удовольствия. Эта всеобщность, как мы знаем, не может быть объективной, поскольку не опирается на понятие. Она может быть только субъективной, поэтому мы называем ее общезначимостью, т.е. имеющей значимость для

²⁶ Там же. С. 219.

²⁷ Эстетическое суждение Кант относит к *рефлектирующим суждениям*, называя рефлектирующей способностью суждения «способность рефлектировать согласно некоторому принципу о данном представлении ради понятия, *возможного благодаря этому*» (Там же. Т. 5. С. 115.). Иначе говоря, рефлектирующее суждение есть суждение, которое *не имеет готового понятия*, но *рефлектирует* в *поисках* его. Рефлектирующую способность суждения Кант называет также способностью рассуждения (*facultas dijudicandi*) (См.: Там же).

²¹ Там же. С. 218.

²² Там же.

²³ Там же. (§ 9).

²⁴ Там же. С. 218.

²⁵ Там же. С. 220.

каждого. Наконец, Кант говорит о ней как о результате всеобщей сообщаемости, но не понятия, а только того душевного состояния, «которое встречается в отношении способностей представления друг к другу, поскольку данное представление они соотносят с *познанием вообще*»²⁸ (курсив наш — *Н.Н.*).

Таким образом, Кант определяет источник происхождения чистого эстетического удовольствия — это «способность душевного состояния к всеобщему сообщению при данном представлении»²⁹, поскольку данное представление оно соотносит с познанием вообще.

В цитате, которую мы приводим ниже, Кант описывает процесс «оценки» «силами познания» *представления* о предмете в эстетическом суждении, показывая, что отличает этот процесс от подобного процесса оценки *представления* о предмете в познавательном суждении, опирающемся на определенное понятие.

«Силы познания, — пишет Кант, — которые возбуждаются к действию этим представлением, находятся при этом в состоянии свободной игры, так как никакое определенное понятие не ограничивает их каким-либо особым правилом познания. Следовательно, душевное состояние при этом представлении должно быть состоянием чувства свободной игры способностей представления при данном представлении *для познания вообще* (курсив наш — *Н.Н.*). Представлению же, посредством которого дается предмет, чтобы из него вообще возникло познание, требуется воображение для синтеза (*Zusammensetzung*) многообразного [содержания] созерцания и рассудок для единства понятия, которое объединяет представления. Это состояние свободной игры познавательных способностей при представлении, посредством которого дается предмет, должно обладать всеобщей сообщаемостью, ибо познание, как определение объекта, с которым должны согласовываться данные представления (в каком угодно субъекте), есть единственный способ представления, которым пользуется каждый»³⁰.

Однако, замечает он далее, поскольку «субъективная всеобщая сообщаемость способа представления в суждении вкуса должна иметь место без наличия определенного понятия, она может быть только душевным состоянием в свободной игре

воображения и рассудка (поскольку они согласуются между собой, как это вообще требуется для познания); при этом мы осознаем, что такое субъективное отношение, пригодное для познания вообще, так же должно быть значимо для каждого и, следовательно, должно обладать всеобщей сообщаемостью, как и каждое определенное познание, которое ведь всегда основывается на этом отношении как субъективном условии»³¹.

Как мы видим из текста Канта, принципиальное отличие оценки представления в эстетическом суждении от его оценки в суждении познавательном (логическом) заключается в том, что игра «сил познания» (воображения и рассудка) здесь *свободна*, поскольку они, не ограниченные определенным понятием, согласуются между собой, как это *вообще требуется для познания*. Именно в этом источник всеобщей сообщаемости удовольствия от этой игры. Единственно на этой всеобщности субъективных условий оценки предметов и основывается *всеобщая субъективная значимость* удовольствия от прекрасных предметов.

Теперь, зная, что первично в суждении вкуса — оценка представления о предмете или чувство удовольствия, — мы практически знаем ответ и на вопрос, возникший в самом начале нашего рассмотрения. Что же такое эстетическое удовольствие — основа суждения о прекрасном? В чем его *источник* как удовольствия чисто *созерцательного*?

Источник эстетического удовольствия, неоднократно повторяет Кант, надо искать только в самой субъективности, в *душевном состоянии* субъекта, судящего о прекрасном. Эстетическое удовольствие — это удовольствие от самой *рефлексии*, которую Кант понимает как *свободную игру познавательных способностей*, *сопровождающую*, особо подчеркивает он, *любой процесс познания* и тем самым обеспечивающую эстетическому удовольствию всеобщую значимость.

Существует еще один вопрос, требующий ответа. Это вопрос о том, каким образом мы можем оценить субъективное соответствие сил познания друг с другом при восприятии и оценке произведения искусства, «эстетически ли, только через внутреннее чувство и ощущение, или интеллектуально, через осознание нашей преднамеренной деятельности, посредством которой мы вводим в игру познавательные способности»³².

Мы не можем оценить их взаимоотношение («субъектив-

²⁸ Там же. С. 219.

²⁹ Там же.

³⁰ Там же.

³¹ Там же. С. 220.

³² Там же. С. 220–221.

ное соответствие») интеллектуально, считает Кант. Это было бы возможным только в том случае, если бы представление было *понятием*, объединяющим рассудок и воображение для *познания*. Но тогда наше суждение не было бы эстетическим, ибо основа его не была бы субъективной — чувством удовольствия или неудовольствия. Это субъективное соответствие сил познания, с точки зрения Канта, можно оценить только через *ощущение*.

Ведь ощущение *и есть* «оживление обеих способностей (воображения и рассудка) для неопределенной, но все же согласованной деятельности, побуждаемой данным представлением, а именно такой, какая требуется для познания вообще»³³, потому его (ощущения) всеобщую сообщаемость и постулирует суждение вкуса. И хотя объективное соотношение этих способностей можно только мыслить, мы все же ощущаем его через воздействие на душу.

Рассмотрение суждения вкуса по количеству Кант завершает *дефиницией прекрасного, выведенной из второго момента*: «Прекрасно то, что всем нравится без посредства [понятия]»³⁴.

Здесь можно подвести некоторые итоги. Суждение вкуса, т. е. суждение о прекрасном, есть эстетическое суждение, определяющим основанием которого является чувство удовольствия, свободное от всякого интереса к существованию предмета представления, которое оценивается в суждении. Эти незаинтересованность и созерцательность удовольствия от прекрасного дают нам основание ожидать такого же удовольствия от данного представления и от всякого другого. Стало быть, применительно к удовольствию от прекрасного мы можем говорить о некоей его всеобщности, но не объективной, основанной на понятии, а только *субъективной всеобщности*, претендующей на значимость для каждого. Таковую всеобщность Кант называет *общеэзначимостью*. Основой ее является, согласно Канту, некоторое душевное состояние «в свободной игре воображения и рассудка (поскольку они согласуются между собой, как это вообще требуется для познания)»³⁵. Это душевное состояние присуще каждому разумному существу, способному к познанию. Представление, которое способно вызвать эту игру, мы называем прекрасным.

Итак, мы определили субъективную основу эстетической всеобщности, т. е. общеэзначимости, но еще не ответили на главный вопрос, поставленный Кантом перед «Критикой способности суждения»: существует ли *априорный принцип*, обеспечивающий эту субъективную всеобщность эстетического суждения, и область, в которой он законодательствует?

Согласно Канту, этим принципом является принцип *формальной целесообразности, т. е. принцип целесообразности без представления об ее цели*³⁶.

Цель, согласно Канту, есть «предмет понятия, поскольку понятие рассматривается как причина этого предмета (как реальное основание его возможности); и каузальность понятия в отношении его объекта есть целесообразность (forma finalis)»³⁷. Что такое *целесообразность*, можно объяснить на примере воли как действия. Если воля стремится действовать сообразно с представлением о цели, то, осуществляя это стремление, она действует сообразно представлению о некотором правиле. Внешнее проявление этого правила заключается в *последовательности* осуществления определенных действий согласно представлению о цели. Во внешней форме проявления этого правила и заключается *форма целесообразности* действий воли. Однако мы вполне можем наблюдать *форму целесообразности*, не задумываясь о ее цели, и замечать целесообразность в предметах посредством рефлексии.

Целесообразность, которую мы способны воспринимать *безотносительно к ее цели*, т. е. только как формальную, является основой суждения о прекрасном, ибо именно она возбуждает игру наших познавательных сил — воображения и рассудка — и приводит их к гармоническому единству и эстетическому удовольствию.

Утверждение принципа *формальной целесообразности* в качестве *априорного* принципа, определяющего эстетическую сферу, послужило причиной обвинений Канта в формализме. Но дело в том, что, согласно Канту, любая цель, связанная с интересом, может разрушить то гармоническое равновесие воображения и рассудка, которое обеспечивает восприятие представления как целесообразности, следовательно, повлиять и на чистоту удовольствия от прекрасного, его свободу от всякого интереса. А «всякая цель, рассматривае-

³³ Там же. С. 221.

³⁴ Там же. С. 222.

³⁵ Там же. С. 220.

³⁶ См. Третий момент суждения вкуса по отношению к целям, которые принимаются в них во внимание (§ 10–17). Там же. С. 222–240.

³⁷ Там же. С. 222

мая как основание удовольствия, всегда заключает в себе интерес как определяющее основание суждения о предмете удовольствия»³⁸.

Поэтому *никакая цель* не может мыслиться в основании суждения вкуса. Она не может быть ни *субъективной*, ни объективной, «как возможность самого предмета по принципам целевой связи»³⁹. Поскольку же суждение вкуса не касается понятия о свойствах самого предмета, оно не может определяться и понятием доброго (хорошего).

«Только субъективная целесообразность в представлении, — утверждает Кант, — помимо всякой (как объективной, так и субъективной) цели, следовательно, одна лишь форма целесообразности в представлении, посредством которого нам дается предмет, может, *поскольку мы ее осознаем* (курсив наш. — Н.Н.), составить удовольствие, которое мы без [посредства] понятия рассматриваем как обладающее всеобщей сообщаемостью, стало быть, может составить определяющее основание суждения вкуса»⁴⁰. Итак, Кант утверждает, что суждение вкуса имеет априорное основание. *Априорным принципом*, определяющим сферу искусства, является принцип субъективной целесообразности, т.е. целесообразности без цели.

Требуют особого внимания рассуждения Канта о специфике каузальности в отношении «душевного состояния» и эстетического удовольствия, с ним связанного. С его точки зрения, выяснить а priori связь чувства удовольствия и неудовольствия с каким-нибудь представлением (ощущением или понятием) как причиной абсолютно невозможно. Являясь причинным, такое отношение относится к сфере опыта, и причина может быть определена только а posteriori.

Но, рассуждает он, «сознание чисто формальной целесообразности в игре познавательных способностей субъекта при представлении, посредством которого дается предмет, само уже есть удовольствие, так как это сознание содержит в себе определяющее основание деятельности субъекта для оживления его познавательных способностей, следовательно, внутреннюю каузальность (которая целесообразна) в отношении познания вообще, но без ограничения ее каким-либо определенным познанием, стало быть, [содержит в себе] только форму субъективной целесообразности представления в эсте-

тическом суждении»⁴¹. Это удовольствие не является ни практическим, ни интеллектуальным, ни удовольствием от приятного. Но причина у этого удовольствия все же имеется — это «стремление *сохранить* само это состояние представления и деятельность познавательных способностей без дальнейших намерений»⁴². Поэтому мы, как правило, задерживаемся на рассмотрении прекрасного: ведь «это рассмотрение само себя усиливает и воспроизводит», аналогично тому как «задерживает» нас, возбуждая наше внимание, привлекательность того или иного предмета.

Итак, априорный принцип эстетического суждения — принцип формальной целесообразности — является основой всеобщности, т.е. общезначимости, удовольствия в суждении вкуса, поскольку само осознание формальной целесообразности в игре познавательных способностей является удовольствием. Достижение гармонического рассудка и воображения в этой игре есть та субъективная целесообразность, которую наше чувство удовольствия определяет (оценивает) как прекрасное.

Завершающим моментом анализа суждения вкуса является рассмотрение его по **модальности** удовольствия от предмета⁴³.

О каждом представлении, если оно связано с познанием, можно сказать, что оно *возможно* связано с удовольствием. О *приятном* можно сказать, что оно *действительно* связано с удовольствием. О *прекрасном* говорят, что оно *необходимо* связано с удовольствием от предмета, который мы называем прекрасным, но необходимость эта особого рода. Она не теоретическая необходимость, когда а priori известно, что каждый будет чувствовать удовольствие от предмета, названного прекрасным. Она и не практическая, когда удовольствие есть необходимое следствие исполнения свободно действующим существом воли разума.

Необходимость эстетического суждения — это необходимость *образа*, т.е. «необходимость согласия *всех* с суждением, которое рассматривается как пример всеобщего правила, которое не может быть указано»⁴⁴. Необходимость эстетического суждения не выводится из понятий, поскольку оно не познава-

³⁸ Там же. С. 223.

³⁹ Там же.

⁴⁰ Там же. С. 224.

⁴¹ Там же. С. 225.

⁴² Там же.

⁴³ См.: Четвертый момент суждения вкуса по модальности удовольствия от предмета (§ 18–22). Там же. С. 241–245.

тельное и не объективное. Она не выводится и из всеобщности опыта — «из полного единодушия в суждениях о красоте того или иного предмета»⁴⁵, поскольку опыт — недостаточное свидетельство необходимости.

Субъективная необходимость, которую мы приписываем суждению вкуса, обусловлена, считает Кант. Суждение вкуса предполагает согласие каждого, так как для этого имеется, как ясно из вышеизложенного, основание, общее всем. Добиваться такого согласия тем более справедливо в случае, если сам предмет оценки соответствует определенным правилам. Но существует и определенное условие необходимости, которую предполагает суждение вкуса. Это «идея всеобщего чувства (*Gemeinsinn*)»⁴⁶.

Если бы суждения вкуса были познавательными, рассуждает Кант, они претендовали бы на всеобщую необходимость. Если бы они были суждениями чисто чувственного вкуса, то не могли бы претендовать ни на какую необходимость. Следовательно, они должны опираться на субъективный принцип, который не через понятия, но через чувство обеспечивает суждению общезначимость. Такой принцип, считает Кант, «можно было бы рассматривать только как общее чувство, которое существенно отличается от обыденного рассудка, также называемого иногда общим чувством (*sensus communis*)»⁴⁷, которое судит на основании понятий, хотя и в качестве «неясно представляемых принципов»⁴⁸.

Кант делает вывод: суждение вкуса может считаться таковым, только если предполагается существование общего чувства, понимаемого, как это часто бывает, не как внешнее чувство, а как «действие, возникающее из свободной игры наших познавательных способностей»⁴⁹.

Итак, суждение вкуса может быть высказано только при наличии общего чувства. Но имеем ли мы основание считать общее чувство условием *любого процесса познания*?

Чтобы быть объективными, всякое познание и всякое суждение должны обладать всеобщей сообщаемостью. Если же может сообщаться познание, то должно сообщаться и душевное состояние, сопровождающее процесс познания, т. е. рас-

положение познавательных сил к познанию вообще и пропорция, нужная им для того или иного представления (посредством которого нам дается предмет). Это представление также должно обладать всеобщей сообщаемостью, ибо без нее, как субъективного условия познания, не могло бы возникнуть и само познание.

Любой процесс познания, согласно Канту, характеризуется тем, что некое представление «посредством внешних чувств побуждает к деятельности воображение для синтеза многообразного, а воображение побуждает к деятельности рассудок для единства многообразного в понятиях»⁵⁰. Расположение познавательных сил зависит от объекта, который дается в представлении. Но для успеха процесса познания их внутреннее соотношение, необходимое для оживления одной способности познания через другую, должно быть благоприятным для обеих душевных сил в отношении познания предметов вообще. Это расположение познавательных сил может быть определено только чувством, а не понятием. «Но так как само это расположение, а стало быть, и чувство его (при данном представлении), должно иметь возможность быть сообщаемым всем, а всеобщая сообщаемость чувства предполагает общее чувство, то последнее можно допустить с полным основанием... в качестве необходимого условия всеобщей сообщаемости нашего познания, которая предполагается во всякой логике и в каждом принципе познания, за исключением скептического»⁵¹.

Подводя итоги сказанному, Кант утверждает, что *субъективная необходимость всеобщего согласия в отношении суждения вкуса представляется объективной при предположении общего чувства*⁵².

Наши суждения о прекрасном основываются не на понятиях, а исключительно на чувстве. Однако мы требуем согласия с нашей оценкой, стало быть, мы полагаем в основу нашего суждения о прекрасном наше чувство не как личное, а как общее. Это общее чувство не может быть основано на опыте, поскольку оно зиждется на долженствовании: высказывающий суждение о прекрасном полагает, что каждый должен с ним согласиться. Общее чувство есть чисто идеальная норма, при предположении которой «можно по праву делать прави-

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

⁴⁶ Там же. С. 242.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ См. С. 243.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ Там же. С. 244.

⁵² См.: Там же.

лом для каждого суждение, которое с этой нормой согласуется, а также выраженное в этом суждении удовольствие от объекта»⁵³. Принцип этот только субъективен, но если дело касается единогодушия различных лиц, высказывающих суждения, он принимается за субъективно всеобщий и мог бы потребовать всеобщего одобрения.

О существовании нормы общего чувства свидетельствуют наши притязания на составление суждений вкуса. Но что такое это общее чувство? Является ли оно тем конститутивным принципом, который делает возможным опыт? Или «какой-нибудь еще более высокий принцип разума делает его для нас лишь регулятивным принципом, чтобы возбуждать в нас это общее чувство ради каких-то более высоких целей»?⁵⁴ Является ли вкус, наша способность судить о прекрасном изначальной и естественной нашей способностью или это только идея какой-то искусственной способности, которую надо еще приобрести? Тогда «суждение вкуса с его предположением всеобщего одобрения было бы на самом деле лишь требованием разума, чтобы создать такое единогодушие в способе чувствования, и долженствование, т. е. объективная необходимость слияния чувства всех с особым чувством каждого, обозначало бы только возможность прийти к согласию в этом, и суждение вкуса давало бы лишь пример применения указанного принципа»⁵⁵.

Завершением «Аналитики прекрасного» становится *дефиниция прекрасного, выведенная из четвертого момента: Прекрасно то, что познается без [посредства] понятия как предмет необходимого удовольствия.*

Итак, Кант решил задачу, поставленную им перед «Критикой эстетической способности суждения». Он определил априорный принцип для области суждения вкуса — принцип формальной целесообразности, обеспечивающий оценкам суждения всеобщность и необходимость. С позиции трансцендентальной философии он ответил на вопрос о природе чувства удовольствия или неудовольствия, являющегося определяющей основой суждения вкуса. Источник этого удовольствия и его всеобщности он увидел в игре познавательных способностей человека, в самом процессе рефлексии, сопровождающей каждый акт познания существа разумного.

⁵³ Там же.

⁵⁴ Там же. С. 245.

⁵⁵ Там же.

На поставленный выше вопрос о том, должно ли прекрасное нравиться всем, можно ответить кратко. Должно. Причина этого в том, что человечество разумно. Но почему же прекрасное нравится не всем? Нет никакого сомнения в том, что способность воспринимать прекрасное присуща от природы каждому. Но вкус должен быть воспитан. Среди афоризмов Фридриха Ницше есть такой: «Это не нравится мне». — «Почему?» — «Я не дорос до этого». Ответил ли так когда-нибудь хоть один человек?»⁵⁶.

⁵⁶ *Ницше Фр.* По ту сторону добра и зла // Собрание сочинений в двух томах. Т. 2. М.: Мысль, 1990. С. 305.

Laura Kolbe

HISTORY OF EUROPEAN CITY PLANNING: Continuities and Changes

1. The first planned cities in Europe: Greek city states and Ancient Rome

The notion European city is as old Europe. The history of the European City and the history of Europe are to large extent one and the same; there is a large documentation on both aspects. From third millennium BC, the urban settlement has accelerated change by compressing spatial relations, and gave to cultural affairs the rapid pace that distinguishes history from prehistory.¹ The list of oldest European cities include some 50–60 places; the oldest of them, like Athens, Argos in Greece, Plovdiv in Bulgaria, Hania in Crete, Lisbon in Portugal and Cádiz in Spain can show a continuity from prehistoric times until today, early 21st century. A first among other is Athens; its urban settlement has been continuously inhabited for past 7000 years. Historical, recorded history exists since second half of 1st millennium BC. The oldest city of Athens can show earliest human presence 11th–7th millennium BC and recorded history begins in 1400 BC.²

The early history of European city is in form of practical settlement, like colonial cities or garrison towns. In ancient times the city could expand only to a certain size, dependent on the ability of a rather limited agricultural district to provide food it. Greek town system expanded from the native shore of Greek culture to the islands and coasts of the Mediterranean. The two hundred years from the middle of 8th century to the middle of 6th century B.C. formed an uninterrupted period of Greek urban expansion.³

The plans for older Greek towns were irregular. The Greek Hippodamus (c. 407 BC) has been called the «Father of City Planning» for his design of Miletus (today in Turkey); it was the starting point of a gigantic colonization. Alexander the Great commissioned him to lay out his new city of Alexandria (today Egypt). It became the grandest exemplar of idealized urban planning of the ancient Mediterranean world, and also a showcase of power politics. The city's regularity was

facilitated by its level site near a mouth of the Nile. The Hippodamian, or grid plan, was the starting point for following Greek and Roman cities. The cities were centred around squares. Housing blocks were rectangular and the overall city plan regular. In the middle of the plan was the main market place, *agora* or castle area *akropolis*. The main cities in Greece could also have temples, theatres, *stadion* and *gymnasion*, as well as other public buildings.⁴

The Mediterranean shores were colonized by the Greeks as a result of colonization. When Romans were to dominate the large parts of Europe, the colonial towns were, above all, garrison towns to guard strategically important crossings in conquered territory — cities became military encampments, a *castrum*. These Roman garrison towns form the nucleus of thousands of Europe's larger and smaller cities as we know them of today. The Romans used a consolidate scheme for city planning, developed for military defence and civil convenience. The basic plan consisted of a central forum with city services, surrounded by a compact, rectilinear grid of streets, and wrapped in a wall for defence. To reduce travel times, two diagonal streets crossed the square grid, passing through the central square. A river usually flowed through the city, providing water, transport, and sewage disposal.⁵

The roman influence on in city-building was tremendous. Many European towns, such as Turin, preserve the remains of these schemes, which show the very logical way the Romans designed their cities. They would lay out the streets at right angles, in the form of a square grid. All roads were equal in width and length, except for two, running east–west, and north–south. These wide main streets intersected in the middle to form the centre of the grid, *forum*. Each square marked by four roads was called an *insula*, the Roman equivalent of a modern city block.⁶

The striking feature in most Roman towns was their regularity. The Roman town begun with its wall to protect it from invaders and to mark the city limits. New building types developed, like amphitheatres and circuses, becoming an integral part of Roman city life. Areas outside city limits were left open as farmland. Suburbs developed later to these areas. The texts of the most well known ancient architect Vitruvius (active in the 1st century BC) show that Roman architecture was a broad subject, including the modern fields of architecture, construction management, many types of urban engineering as well as

¹ Benevolo, Introduction XV.

² See list of oldest cities and towns in Europe: http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_oldest_European_cities#Old_World (read on 3.11.2011)

³ Rasmussen, 8–9.

⁴ Rasmussen, 10–11.

⁵ Vitruvius (1914). *De Architectura (The Ten Books on Architecture)*. Harvard University Press. Rasmussen, 12–13, Benevolo, 3–5. Meurman, 27–28,

⁶ Jones, 24.

urban planning. Vitruvius asserted in his book *De architectura* that a structure must exhibit the three qualities of *firmitas, utilitas, venustas*. It must be solid, useful and beautiful. According to Vitruvius, architecture is an imitation of nature.⁷

The collapse of Roman civilization witnessed a downshifting of Roman urban planning in Europe. Looking at the Eurasian map A.D. 1000, one can see Europe being on periphery in relationship to a wide commercial and imperial system extending from the Mediterranean to the Indian Ocean and Pacific Sea. Cities clustered around the Mediterranean and Black Sea benefitting from the trading routes and transshipment points. Small mercantile towns at the Flanders, northern Germany and France, Russia and Scandinavia (the Vikings) managed to connect themselves with these global trading routes.⁸

Beginning the third century AD the security of Roman cities was weakened as the result of the barbarian invasion. Cities in the west acquired still some importance as fortified centres for the protection of civil institutions. In 326 Constantinople was designated the new capital of the Roman Empire because of its exceptional defensive possibilities offered by its geographical setting between the East (Asia) and west (Europe). Enormous fortifications were planned around the city, which served later, throughout the Middle Ages, as a model of a walled city, unassailable, possessing the natural port (the Golden Horn), which blocked the sea traffic in the mouth of Bosphorus.⁹

The beginnings of civilization and the beginnings of the city are closely connected in European history. The classical planning heritage is above all in Greek and Roman Antiquity, where the first cities were also the cities of urban culture and civilization. City and state were identical already in the classical form of the Greek *polis*. The particular political and organizational unity of city and country lived on in the Roman Empire, which was also built on the enlarged and multiplied system of the ancient *civitas*. Many ancient features repeat themselves later in Europe, and the legacy of urban antiquity influenced capital cities planning until mid-20th century victory of modernist concept of the city.¹⁰

⁷ See Vitruvius on line in English and Latin: <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Vitruvius/home.html> (read 20 XI 2011)

⁸ Tilly & Blockmans, 13.

⁹ Leonardo Beveolo, *The European City*. Oxford: Blackwell, 1995, 6–7.

¹⁰ See *The Capitals of Europe. A Guide to the Sources for the History of their Architecture and Construction*, Edited by Ágnes Ságvári & Erzsébet C. Harrach, Munich, 1980 and Göran Therborn, "Monumental Europe: The National Years. On the Iconography of European Capital Cities", in *Housing, Theory and Society* 2002: 26–47.

2. The cities in the Middle Ages: new market places and planned urban symbols

Urban development in the Middle Ages characteristically focused on a fortress, a fortified abbey, or a (sometimes abandoned) Roman nucleus, occurred rather slowly. Since the new centre was often on high, defensible ground, the city plan took on an organic character, following the irregularities of location and environment.¹¹ In the 4th century Christians started to build larger edifices for worship. The usable model was the Roman basilica, now turned into a church and located in the city centre or close to the main thoroughfares. The Medieval city could also see the increase of market function. Towns became vital centres of trade, exchange, commerce and *foci* for the agricultural surplus. In addition to the wall and the church the market place became symbol of city life. The oldest universities belong to this period (Bologna, Paris, and Cambridge).¹²

The Germanic people developed a different kind of urban model outside the Roman Empire's network of military and commercial centres. In the North and East Europe and Russia trading posts were established along the rivers of Rhine, Elbe, Danube and the Northern Sea, as well as along the Russian and Ukrainian water ways. The Germans and Scandinavians understood the idea of a city in form of a castle (*Burg*), adapting it to the city's name (Augsburg, Hamburg, Marburg, Gothenburg, Helsingborg etc). Also, the urban framework was developed differently: collective residences, workshops and public buildings were built by new crooked streets and new settlements were designed independently of Classical models. Instead they conformed to the necessities of defence, trade and commerce, for which the Roman planning heritage was poorly suited.¹³

Most of the new medieval towns grew from modest, often village origins, and their growth was natural and unhindered by a plan. An "organic" system developed in (often) fortified towns, where streets were irregular, becoming narrow spaces in between high house fronts. Although these towns were densely built, there was sometimes even space for gardens, green spaces and orchards. Great informality of layout was the dominant feature in the European medieval town, usually small in size — ten thousand was a considerable size of a German town in 15th century. London, with

¹¹ Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture* (1941), see also Benevolo, 8-9.

¹² Jones, 27.

¹³ Benevolo, 18–21.

40 000 people was a very large city. Urbanization was still comparatively modest and sporadic.¹⁴

Medieval town plan was, as analyzed later in 1940s by architect Eliel Saarinen, “a truly functional organism”, reflecting the needs of the town’s people. The system of roads was fitted for pedestrian purposes and slow movements. Broader areas with public buildings were left open and these developed into squares and plazas of “informal, yet of impressive character”. Saarinen saw a greater logical meaning in the medieval town: it was “functional, practical, familiar and above all, intimately pleasing” to the citizens of the community. It was not, according to Saarinen, “town planning as conceived today, but town-design in the best sens of the word”.¹⁵

The ideal of wide streets and orderly cities was not lost, however. A few medieval cities were admired for their wide thoroughfares and orderly arrangements, but the juridical chaos of medieval cities (where the administration of streets was sometimes passed down through noble families), prevented larger scale urban planning until the Renaissance. Anyhow, the urbanization of Europe between 1050 and 1400 is decisive, as the canvas of many differentiated urban centres was created. It is still on this canvas that the modern urban life and European identity is based.

The most distinctly urban feature of the early modern European city was the outer wall. Access to the city was deliberately made difficult; city walls had a military function to protect the city/town. A few cities, of course, had no wall at all. The most spectacular case was Venice, surrounded by the sea and a group of islands. Many European cities grew during the medieval age, even compared to other part of the world. Between 1274 and 1291 Marco Polo visited China and the immense cities of the Yuan Empire impressed him; although these cities exceeded the measures of European cities, he compared them to equals to Venice and other major European cities. Except for the urban southern band in Europe, state formations were small but dominating, with weak urban development.¹⁶

¹⁴ Jones, 26–27. See the list of largest European cities around 1400: http://en.wikipedia.org/wiki/Historic_list_of_cities_of_Europe 8 (read 27 XII 2011)

¹⁵ Eliel Saarinen, *The City. Its Growth — Its Decay — Its Future*. New York: Reinhold Publishing Corporation, 1943, 40–41, 49.

¹⁶ Tilly & Blockmans, 15, Benevolo, 73–74.

3. Renaissance and the creation of a new urban planning system

After the 1500, the formation of new centralized states changes this medieval city-state relationship. Gradually, the position of towns changed. Threats from outside invaders diminished and new techniques of cultivation could develop. This combination of relative peace and commercial activities created new basis for urban development in 14th and 15th century. Natural sciences flourished and society took over many aspects of the power of the church, developing its own municipal and autonomous power. A cycle of demographic and productive increase took place in Europe and cities became specialized centres of varied activities.¹⁷

As a result of this improvement the relationship to cities transformed. Cities became focus of artistic expression, starting in the 14th century form Italian city states, where commerce, wealth and new bourgeois culture could flourish. The humanist writers and artists started to describe the physical and psychological urban landscape, often revealing the rich understanding of the individuality of the cities. The urban planning became a tool to create more individual dimensions to the city: new elements in cities’ regulations were aesthetic considerations, including elements of durability, convenience and visual evenness. Artists became architects and stated to plan both cities and major buildings and monuments.¹⁸

The move to control the urban visible forms had scientific motivation, based on calculation of proportional relationships and then analyzing the measurements and physical characters of the city. From this hierarchy were derived general rules of planning and design. Classical antiquity was studied and ancient monuments copied in order to fulfil new intellectual functions. The fertile combination of the geometric theory and reference to the antiquity were components of the new planning method, first adopted in Florence, Italy. In Florence the planning of the monumental and artistic Dome in the city centre served as a model for Italian and European urban experimentation.¹⁹

With the Renaissance, the idea of a place of power grew up, first in Italy. Piazzas, monumental buildings like palaces and city halls and urban perspectives formed settings according to Renaissance principles. The new aesthetics was recorded by Italian architect and artist Leone Battista Alberti. In Rome Alberti studied its ancient sites, ruins, and objects. His detailed his observations in *De Re Aedificatoria* (1452,

¹⁷ Benevolo, 23–24, Eileen Rasmussen, 21.

¹⁸ Benevolo, 78–81.

¹⁹ Benevolo, 41–42.

Ten Books of Architecture). It covered a wide range of subjects, from history to town planning, and engineering to the philosophy of beauty. It soon became a major reference for European architects.²⁰ A new problem of the city was confronted: according to Alberti architecture is a complex operation and includes both planning (*lineamenta*) and construction (*structura*).

As an artist, Alberti distinguished himself from the ordinary craftsman, educated in workshops. He was a humanist, and part of the rapidly expanding entourage of intellectuals and artisans supported by the courts of the Renaissance princes and lords of the time, as well as by the papal government in Rome/Vatican. The princes had the authority to support individual architectural projects and influence urban planning. Alberti's treatise was a way to mediate between medieval practices and new artistic culture: it would serve as a guide and (make possible) the urban transformations of cities like Rome²¹, Urbino, Ferrara²² and Naples.

Changes in the cityscape in 1500–1800 took several forms. The idea of the city as a theatrical scene was adopted. Papal Rome was at the height of its power at the 15th and 16th century. It contributed two further features to urban monumentality: one was the straight axial road with its long urban vista, the second was the grandiose piazza in front of St. Peter's church. The hill of Capitolium in Rome from 16th century illustrates how urban centrality, ancient and Christian traditions and modern needs were combined. Michelangelo made his plan in year 1542 for the Capitolium. All elements of power were present, inspired by the central *agora* in Greek polis. The massive front stairs, a place closed by monumental and symmetric buildings on three sides and a equestrian statue of Emperor Marcus Aurelius formed basis for this urban place of power.²³

²⁰ Alberti, Leon Battista, *On the Art of Building in Ten Books*. Trans. Leach, N., Rykwert, J., & Tavenor, R. Cambridge: The MIT Press, 1988

²¹ A good comprehensive article on papal urban planning is Frommel, Christoph L., "Papal policy: The Planning of Rome during the Renaissance", in *Journal of Interdisciplinary History*, XVII: 1 (Summer, 1986), 39–63.

²² The Italian city of Ferrara became in 2008 a UNESCO World Heritage site, based to its renaissance town plan, still preserved to this day. The humanist concept of the 'ideal city' came to life here in the neighbourhoods built from 1492 onwards by Biagio Rossetti according to the new principles of perspective. The completion of this project marked the birth of modern town planning and influenced its subsequent development. See more on <http://whc.unesco.org/en/list/733> (read 28 XII 2011)

²³ See more Fritz Saxl, "Das Kapitol im Zeitalter der Renaissance — Ein Symbol der Idee des Imperiums" in Martin Warnke (Hrg.) *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis Heute*. Köln, 1984. Hohenberg & Hollen Lees, 151–159.

Palma Nuova in Italy (1593) was an early ideal model of the new urban planning, which took on a star-shaped layout adapted from the new star fortress, designed to resist cannon fire. This model was widely imitated, reflecting the enormous cultural power of northern Italy in this age; radial streets extend outward from a defined center of military, communal or spiritual power. As one author claims, "the Renaissance was hypnotized by one city type which for a century and a half — from Filarete to Scamozzi — was impressed upon utopian schemes: this is the star-shaped city".²⁴

4. The rise of colonial settlements and European capital city planning

During and after the Renaissance, many European rulers became great builders, seeing in the new architecture and urban planning the means of symbolizing their political dominance. A new type of city became the show place for the planning ideas: the planned European capital city. At the same time, during the years 1434 and mid-seventeenth century, the Europeans dominated the world economy and established new settlements in Asia, Africa and America, where the European urban settings were repeated. The great European capitals grew on the basis of centralized royal power during the 17th and 18th century. It happened also to be the period when great trading empires were born. Many of colonial settlements were fortresses built according to the rules of European military architecture — the European cities existed separately from the previously existing indigenous ones. This isolation for local civilization continued until the 19th century.²⁵

Many cities became seats of political entities, but without capital status which they maybe gained first later. By the end of Middle Ages the capital city form starts to become visible in Europe.²⁶ A simple state and defence apparatus based on royal palace and courts of law is already developed. The church was the monumental builder of the period. The church also organized rituals of the collectivity (the Mass, royal coronations, funerals, sea-

²⁴ Giedion, 43.

²⁵ Benevolo, 105–111.

²⁶ My following analysis is based, if not otherwise mentioned, on the Taylor & Andrews, Therborns and Vales texts as well as on Amos Rapoport, "On the Nature of Capitals and their Physical Expression" in (eds.) Taylor, John & Lenggellé, Jean G. & Andrew, Caroline, *Capital Cities. International Perspectives* (Ottawa, Carleton University Press), 1993.

sonal festivities, remembrances etc.). The townscape was adorned by saintly statues, tombs and votive monuments.²⁷

Only two capital cities in Europe have demonstrated a long, unbroken progress: Paris and London. London assumed permanent capital functions by the 12th century. It grew over the centuries to the present Greater London. Areas of habitation and business developed around the ancient city. No particular London area has ever been designated as the capital. Paris became the *caput regni* in the first half of the 14th century. Three urban parts had developed, each with its own character. *La Cité* was the political part of the city. On the left bank of the Seine were the places of trade and commerce and on the right bank the areas for intellectual and cultural activities.

The process complicated in some cases. Dublin for instance, was from 1660 the seat of Irish provincial parliament, but it became capital of an independent state only since 1922. Berlin became the seat of the Margravate of Brandenburg in 1486, but only in 1618 that of Kingdom of Prussia. Moscow is considered to be founded in 1147, but first from the beginning of 14th century it became the capital of the Grand Duchy Moscow. Later, in year 1480, after the end of Tatar power, Moscow became the capital Moscow kingdom and leading religious and economic centre. Buda and Pest may be mentioned as examples of how it was possible to lose and then regain again the role of capital city. The criterion is anyhow the existence of sovereign statehood.

In the Netherlands the medieval court life was developed in Brussels, which later became the capital city of Belgium after the independence in 1830. The old residence of Counts of Holland was Den Haag. It became at the end of the 16th century the seat of central institutions of the Republic of the Seven United Provinces (1588–1795), the Prince of Orange, the *Stadtholder*, and the government of the province of Holland. Den Haag had a perfect location: it was a central historical city and a part of a strong province, which was situated far from the borders. In 1813 Amsterdam became the capital of the Netherlands, when after the French occupation (1795–1813) the Kingdom of the Netherlands was founded. Since that time the Netherlands has had two capital cities: Den Haag (the seat of government) and Amsterdam (cultural and commercial capital, where the Kings of the House of Orange are inaugurated).

In Scandinavian and Baltic cities spiritual leaders were engaged in colonization of lands. In Riga, the capital city of Latvia, the urban legend tells that Bishop Albert von Apeldern founded the city in the

²⁷ Sean Wilentz (ed.), *Rites of Power. Symbolism, Ritual and Politics since the Middle Ages*. USA, 1985.

very same place where his predecessor, Bishop Berthold, was killed. He laid the foundation of St. Marys's Church and moved a Cloister to Riga. He invited craftsmen and merchants from other town to Riga, offering them considerable privileges. The churches (The Dome, St. Peter's Church and St. Jacob's Catholic Cathedral, still form a central element in city scape.²⁸

In the second half of the 15th century two new capitals arose: Copenhagen and Moscow. King Erik of Pomerania takes Copenhagen in 1416 from the bishop and the Hanseatic League. Thenceforth the town belongs to the Danish Crown. By the time of Christian IV coronation in 1596 Copenhagen has become rich and powerful. The town is extended, fortification and harbours are modernized. Prague and Buda already showed signs of beginning of a long development. Prague was at the time of Charles IV the seat of the Holy Roman Empire. It sank under the Habsburgs to a provincial capital. Buda lost its role for centuries during the Turkish occupation.

In the 16th century four new royal capitals raised: Madrid, Vienna, Lisbon and Stockholm. The first two became important as the seats of Spanish and of the Central European empires of the Habsburgs, while Lisbon was chosen as capital by the Portuguese kings, who became wealthy from the Atlantic trade. The Spanish court moved to Madrid in 1560, and the city became soon very dominated by the court and its needs, although an ambulatory life with Escorial as centre outside the city. Stockholm started to develop to capital under the rule of King Gustav Wasa, whose aim was to create a modern centralized state of power.

Geographically the capital cities were situated in a western and in a central European block at the end of the 15th century. Moscow alone was more remote. The 16th century widened this western and central bloc, and the 17th century added to it a further semicircle to the north and east: Stockholm, Berlin and Warsaw. In the transition from Middle Ages to the New Age cities rather than territorial states were often the main sites of both power and wealth, like Florence, Venice, Genoa, Lubbock, Augsburg, Gent, Bruges, Antwerp and Amsterdam clearly show. During this period the modern urban city hall and guild halls became a local and regional place of power, as the development in the Low-Countries, North Italy and North Germany indicate.²⁹

The royal townscape consisted of hierarchy, the centrepiece

²⁸ Andris Kolbergs, *The Story of Riga. History of Riga Old Town* (Ajag Seta Publishers & Printers Ltd), 1998.

²⁹ Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types*, London, 1976.

being royal palace, or places in plural, at least a winter and a summer palace. A huge, well-sculptured park became an important feature of a truly royal palace, as well as a royal square, usually with a statue. The rituals played an important part in the life of royal capitals. They were concentrated around military parades, royal coronations, marriages, coronations and funerals, public ceremonies and popular festivities. From Absolutist times comes urban Cours (Italian *corso*), a long tree lined avenue for elegant promenades, which later was followed among others, the Champs Elysées and the Unter den Linden.

In the 16th and 17th centuries the capital cities had to cover legally the path from the closed medieval town to the subordinate city of modern times. The unifying influence was powerful also in town planning and architecture. Where governments acted as planners of capital cities, the classical form was preferred. It reflected the ordered system of power. The whole capital city was integrated with comprehensive classical type (usually Baroque) planning scheme and architecture during the 18th century. Monarchy and aristocracy set their imprint upon the city. Baroque architecture sought to give the first expression to the first form of modern state, the all power-full absolutist monarchy.

Royal absolutism and the development of capital city planning occurred simultaneously. Absolutism demanded perfect settings. In contrast with the capital of the absolutist and mercantilist regimes, the free Dutch cities managed to combine medieval administrative procedures and modern visual planning. During the building boom of the late 16th and early 17th centuries, European sovereigns sponsored numerous projects that brought symmetry and regularity to the large cities:

- the royal places of Henri IV in Paris (1605–1612)
- the Plaza Mayor in Madrid (1617)
- the rebuilding of Lerma (1604)
- the Prince's residence at Charleville (1610)
- expansion of Turin (1610)
- the plan for Copenhagen (1629)
- the plans for Gothenburg (1620) and Stockholm (1629)

In Paris, the planning of the *Place Royale* into the *Place des Vosges* by Henri IV in early years of 17th century is a true example of the first European planned square (140 m x 140 m) and it embodied the first European program of royal city planning. The Place des Vosges, inaugurated in 1612 with a grand *carrousel* to celebrate the wedding of Louis XIII and Anne of Austria, became the prototype of all the fu-

ture residential squares of European cities. The novelty in the square was that the house fronts were built to the same design of red brick with strips of stone quoins over vaulted arcades that stand on square pillars.³⁰ The Place des Vosges initiated succeeding developments of Paris that created a suitable urban background for the French aristocracy.

In Madrid the *Plaza Mayor* was built during the Habsburg period and is a central plaza in the city of Madrid, Spain. It is located only a few Spanish blocks away from another famous plaza, the Puerta del Sol. The Plaza Mayor is rectangular in shape, measuring 129 by 94 metres, and is surrounded by three-story residential buildings having 237 breathtaking balconies facing the Plaza. It has a total of nine entranceways. The Casa de la Panadería, serving municipal and cultural functions, dominates the Plaza Mayor. The origins of the Plaza go back to 1576 when Philip I asked Juan de Herrera, a renowned Classical architect, to discuss a plan to remodel the busy and chaotic area of the old *Plaza del Arrabal*. Juan de Herrera was the artist who designed the first project in 1560 to remodel the old Plaza del Arrabal but construction did not start until 1617, during Philip III's reign. The king asked Juan Gómez de Mora to continue with the project, and he finished the porticoes in 1619. Nevertheless, the Plaza Mayor as we know it today is the work of the architect Juan de Villanueva who was given the glorious, albeit difficult task of its reconstruction in 1790 after a series of enormous fires. Giambologna's equestrian statue of Philip III dates to 1616, but it was not placed in the centre of the square until 1848.

The political dominion and the economic one grew parallel in many European capital cities. Central power and trading functions demanded legal codification and enforcement, engendering to a set of special functions — universities, courts of law, trading houses and bourses, offices etc. Further, because these cities were centres of culture and consumption, local demand gave rise to activities like schools, theatres, club houses, art and music halls, libraries, museums, newspaper and book publishing. These functions tend to assist each other.

Karlsruhe was founded in 1715 as Karlsruhe Palace, when Germany was a series of principalities and city states. The town surrounding the Palace became the seat of two of the highest courts in Germany, the Federal Constitutional Court of Germany (Bundesverfassungsgericht) whose decisions have the force of a law in many cases, and the Federal Court of Justice of Germany (Bundesgericht-

³⁰ See more on the square in Hilary Ballon, *The Paris of Henry IV: Architecture and Urbanism*, 1994

shof), the highest court of appeals in matters of civil law and criminal law. It therefore considers itself the home of justice in Germany, a role taken over from Leipzig after 1945.^{[2][3]}

Due to similarities to the United States capital city, it has been speculated that Karlsruhe was a model city for the cityscape of Washington, D.C.^[4] Both cities have a center — in Karlsruhe the palace and in D.C. the Capitol Building — from which the streets radiate outward. L'Enfant, Washington's city planner, had been given the plans of Karlsruhe (among numerous other European cities) as an inspiration.^[5] ^5 = «Thomas Jefferson to George Washington (April 10, 1791)». *The Papers of George Washington: Presidential Series*, 8. The Constitutional Sources Project. Retrieved 2010-07-16.

Following the 1695 bombardment of Brussels by the French troops of King Louis XIV, in which a large part of the city center was destroyed, Governor Max Emanuel proposed using the reconstruction to completely change the layout and architectural style of the city. His plan was to transform the medieval city into a city of the new baroque style, modelled on Turin, with a logical street layout, with straight avenues offering long, uninterrupted views flanked by buildings of a uniform size. This plan was opposed by residents and municipal authorities, who wanted a rapid reconstruction, did not have the resources for grandiose proposals, and resented what they considered the imposition of a new, foreign, architectural style. In the actual reconstruction, the general layout of the city was conserved, but it was not identical to that before the cataclysm. Despite the necessity of rapid reconstruction and the lack of financial means, authorities did take several measures to improve traffic flow, sanitation, and the aesthetics of the city. Many streets were made as wide as possible to improve traffic flow. During the Second French Empire, Hausmann transformed the medieval city of Paris into a modern capital, with long, straight, wide boulevards. The planning was influenced by many factors, not the least of which was the city's history of street revolutions.

О.А. Зиновьева, А.С. Петухова

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ОБЛИК СОВРЕМЕННОГО ГОРОДА И ТРАНСФОРМАЦИИ КУЛЬТУРНОГО НАСЛЕДИЯ

Начало XXI века отмечено быстрым ростом урбанизации, увеличением городского населения, небывалым уровнем коммерческой застройки. В таких условиях сохранение объектов культурного и исторического наследия как фактора формирования художественного облика города становится особенно значимым. С одной стороны, технологии, глобализация и трансатлантические конструкторские и строительные компании делают города мира одинаковыми. С другой стороны, прослеживаются национальные тенденции внести свой особый колорит «неодинаковости» и самовыражения. Интерес к истории, визуальные требования и туриндустрия выдвигают свои запросы к культурному наследию и формированию его нового функционирования в городской среде.

Ключевые слова: городская среда, культурное наследие, историческое наследие, урбанистика, идентичность города.

Beginning of the XXI century has been marked by the rapid growth of urbanization and urban population, as well as the unprecedented level of the commercial development. Such circumstances make the preservation of cultural and historical heritage particularly significant as the factor, contributing considerable into the city images. On the one hand, globalization, transatlantic developers and architectural bureaus make cities look alike worldwide. On the other hand, one can trace some national trends and desires of ethnic self-expression. Overall interest to the history, new urban visual requirements and tourist industry demand the presence of cultural heritage and its functionality in urban environments.

Key words: urban environment, cultural heritage, historical heritage, urban image, urban studies.

Художественный облик и идентичность городской среды зависят от множества факторов, в том числе от присутствия культурного наследия. В ходе истории здания и сооружения меняют свои функции, подвергаются перестройкам. Так, дворцовые сооружения XVIII века, как, например, дом купеческой семьи Якоби (Б. Никитская, дом 3, строение 1), ставший одним из корпусов Московского университета, трансформировались в XIX–XXI веках в учебные и лечебные заведения, музеи или офисные здания. Церкви, закрытые в советское время, использовались как кинотеатры, музеи, склады или даже жилые помещения. В постсоветский период в них опять возобновились

службы. Закрытие заводов и фабрик в городской среде остро поставило вопрос использования высвободившихся помещений и территорий, где сохранились здания, построенные великими зодчими XIX–XX веков. В наше время процесс трансформаций объектов культурного наследия приобрел особенно масштабный характер. С одной стороны, все объекты культурного наследия не могут простаивать в городской среде без употребления. С другой стороны, адаптация к использованию исторического объекта должна осуществляться в рамках российского и международного законодательства, что осложняет его современное применение. При этом многие старинные здания, даже не зарегистрированные как памятники архитектуры, являются важными составляющими художественного и культурного образа того или иного места или города в целом.

Для современного этапа, который отмечен интересом к памятникам культуры и развитием индустрии туризма, также характерно увлечение историзмами в архитектурных проектах и реконструкциями, которые отображают политические и коммерческие настроения. Наблюдается не просто использование отдельных исторических цитат в новых зданиях, а создание копий или каменных мифов разрушенных сооружений в разные периоды российской и советской истории. Это реконструкции церквей, дворцов или фортификационных сооружений, которые могут соответствовать или не советовать своим прототипам, сохраняя лишь их название, часто условное. Роль такого архитектурного симулякра далеко не однозначна и не изучена в исторической застройке города.

Современный этап развития культуры еще не получил четкого названия. Следует отметить такие формулировки, как *информационное общество*, *постиндустриализм* или *постмодернизм*. Все эти названия отражают нечто новое, интернациональное в состоянии современной культуры и ее тенденций в архитектуре и формировании городской среды.

Если использовать термин *постмодернизм*, то его зарождение состоялось в 60-х годах XX столетия, однако широкое его распространение происходило с начала 70-х годов XX века. Именно в это время возникает интерес к городской среде, складывается урбанистика как наука о городе, получившая междисциплинарное развитие на современном этапе. Хотелось бы выделить труды таких ученых, как Луис Мамфорд, Кевин Линч, Вячеслав Глазычев, Григорий Ревзин и многих других.

Постмодернизм является неким экспериментом социокультурного скрещивания, подарившим нам невиданные

ранее формы искусства и его выражения, в том числе в облике городской среды, строительных материалах, конструкциях и городских сооружениях.

«Постмодернизм означал отход от экстремизма и нигилизма неоавангарда, частичный возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли архитектуры»¹ — доктор философских наук Н.Б. Маньковская.

Одним из родоначальников теоретической основы постмодернизма является американский архитектор, лауреат Притцкеровской премии², Роберт Вентури.

В 1967 году Вентури обосновал новую философскую концепцию в своей работе «Сложность и противоречия в архитектуре». Вентури говорит об архитектуре не только как о «машине для жилья» Ле Корбюзье, но и о необходимости «сложности», «опирающейся на все богатство и многозначность современного опыта, включая и опыт, присущий искусству».

Так же Роберт Вентури говорит о важности сохранения функционально-конструктивной основы здания и наложению на нее противоречивых декоративных элементов, взятых из любых архитектурных стилей минувшего времени — неких «цитатах из прошлого». Это еще и означает то, что имеют значения не только «цитаты» или «клипы» из прошлого, но и рядом стоящие исторические здания: «Я не вижу ничего страшного в использовании исторического опыта, но при этом не должно возникать никакой путаницы между историческим и современным»³.

Архитектуру постмодернизма можно охарактеризовать как некое соглашение между современными строительными возможностями и историческими деталями, смесью театральности и практичности, вплетением культурного наследия и, подчас, реконструкциями неких объектов древности.

Излюбленным объектом творчества постмодернистов является городское пространство. Город представляется нам как одно из важнейших измерений человеческой жизни, как фундаментальная культурологическая метафора.

Термин *постмодернизм* в отношении городского пространства и архитектуры был применен американским архитектором, теоретиком постмодернизма Чарльзом Дженксом, который называл посмодернистское пространство «исторически специфичным», уходящим корнями в традиции, нелимитированным или двусмысленным в отношении зонирования и «иррациональным» или изменяемым с точки зрения отношений частей к целому.

«Его границы часто остаются не явными, пространство расширяется бесконечно, без видимых пределов. Однако, подобно другим аспектам постмодернизма, этот аспект тоже эволюционен, а не революционен и поэтому содержит модернистские качества: в частности «наслоение» и «компактную композицию», развитую Ле Корбюзье»⁴.

В настоящее время больше половины всего населения Земли живет в городах. Можно встретить такое определение города, как «населенный пункт с определенной численностью населения, занятого главным образом промышленной (производственной), коммерческой, культурно-просветительной и иной — несельскохозяйственной — деятельностью»⁵.

Однако современный город — это активно развивающийся социокультурный центр, совокупность архитектурно-градостроительных комплексов, историко-культурных территорий, коммерческих зон, промышленных предприятий и сооружений и ландшафтной тектоники.

Город — это живой организм, требующий постоянных трансформации и изменений с течением времени и под влиянием множества факторов, одним из которых является глобализация.

Новейшая история человечества — это активно идущие процессы трансформации, в особенности глобализации, которые охватили весь мир. Однако тенденция к единению всего человечества в современном обществе противоречива.

Глобализация охватывает многообразные сферы бытия, что вызывает многочисленные споры в вопросе ее благоприятности и необходимости.

Развитие информационных и транспортных технологий привело к тому, что крупные архитектурные бюро приглашают на работу профессионалов из разных стран и сами ведут проекты на всех континентах. Так, в Москве уже возведены здания по проектам испанского бюро Рикардо Бофила, британского архитектора Захи Хадид, американской компании *NBBJ* и многих других.

Город в данном процессе выступает как некое место действия, поверхность для концентрации всех аспектов глобализации и их позитивного и (или) пагубного воздействия. Основанием мировоззренческой теории глобализации, несомненно, служит философия постмодернизма, требующая новых возможностей, но при этом обеспечения визуального наслаждения старинным городским ландшафтом.

Обратившись к термину «глобализация», мы отыщем не-

сколько смысловых значений, одно из которых — длительный, несомненно, объективный процесс складывания и углубления межнациональных связей, результатом которого является современная глобальная социальная система. Это целесообразная практическая деятельность, политика, ведущая к дальнейшему развитию межкультурных и межнациональных связей.

В целом глобализация является неизбежным, необратимым, бесспорно объективным процессом, который необходим для формирования современного общества. Она расширяет наши культурные горизонты, предлагает широкие возможности для обогащения современной культурной среды подлинными достижениями других народов.

С помощью новейших технологий человек новейшего глобального общества имеет возможность изучения новых информационных пластов, являвшихся недоступными людям индустриального и постиндустриального периода, одним из препятствий которого было отсутствие возможностей путешествия и интеллектуального туризма в различные страны и континенты, а также невозможность пользования архивами, музеями и иными культурными хранилищами. При этом одним из негативных воздействий процесса глобализации на городскую среду можно назвать исчезновение индивидуальности отдельных городов, что со временем только усугубляется.

Современный город требует изменений. Разрастание мегаполисов вносит свои коррективы в исторически сложившийся жизненный уклад. Сегодня все большее давление «ценностей» на рынке недвижимости поглощает ценности исторические и духовные. Проблема жизни объектов историко-культурного значения в большом городе является важнейшей в современном обществе.

Рост и развитие города, с точки зрения экономики, промышленности, социальных аспектов, обладает, несомненно, благоприятными смыслами. Все эти процессы привлекают огромное количество инвестиций, рабочей силы, всех тех аспектов, которые требуют активного изменения «устаревшего» облика городской среды. Часто застройщик добивается снятия охранного статуса того или иного здания или целого квартала.

Коммерческая деятельность и коммерческое строительство формируют дополнительные вызовы по отношению к проблемам защиты культурного наследия. Разрушение исторической среды городов происходит для получения новых строительных площадок в престижных, центральных, исторических районах городов, крупные города поглощают поселения-спутники, лишая

их самобытной культуры и историко-градостроительной индивидуальности. При этом в отдельных случаях застройщик предпочитает сформулировать некий эрзац исторической среды, сохраняя только фасады зданий или имитируя их.

Примером данной тенденции может послужить строительство нового зала «Геликон-Оперы» (Б. Никитская ул., 19/16), стартовавшее в 2009 году. В настоящий момент реконструкция усадьбы, являющейся объектом культурного наследия, построенной учителем Федора Шехтеля — Константином Терским, вступила в свою завершающую стадию, открытие планируется в мае 2015 года. Проект ГУП «Мопроект-4» реконструировал исторический двор усадьбы, где ранее располагались конюшни и комнаты для прислуги в греческий амфитеатр. Для создания наилучшей акустики территория была заключена под капитальную крышу с натуральным декором в виде стен здания, где планируется установка потолочной конструкции, имитирующей звездное небо, и замена оконных проемов плазменными панелями.

Проблема реновации и тотальной перестройки зданий, хранящих в себе историческую ценность, также получает все больший рост с учетом развития современной городской среды. Приобретаемые в частные владения здания, несущие в себе историко-архитектурную ценность, по закону имеют права на полную или частичную перестройку, со строгим соответствием внешнему облику. Так или иначе, замена исторических построек на копии из современных строительных материалов приводит к уменьшению числа подлинных памятников архитектуры и истории.

Таковыми примерами является разрушенный по решению мэра Москвы Ю.М. Лужкова в 2003 году «Военторг» (Воздвиженка, 10) и возведенный на его месте торгово-офисный центр или гостиница «Москва» (Охотный ряд, 2), неотъемлемо связанные с русской и светской культурой.

«То, что новый Военторг не соответствует тому, который был снесен в 2003 году, — тривиальная истина факта. Тут не о чем рассуждать — это другое здание. Оно в шесть раз больше. Оно построено в другом материале... Вообще, все черты, делавшие это здание памятником «венского» модерна начала XX века, тщательно убраны, и во всех деталях, членениях и пропорциях это характерный офисно-торговый центр лужковского стиля»⁶ — российский историк-искусствовед Г.И. Ревзин.

Особенно частым стал непрофессионализм при реставрации того или иного архитектурного комплекса. Существует про-

блема подмены понятий между ремонтно-реставрационными работами и работами по тотальной реконструкции объектов культурного и исторического наследия. Чаще всего это связано с перепланировкой, возведением новых этажей и (или) пристроек.

Высокие темпы роста городов сопровождаются строительством промышленных комплексов, жилых и торговых кварталов (моллов), похожих друг на друга. Огромное количество городов потеряло свою индивидуальность, но приобрело стандартные, хорошо известные каждому из нас, спальные районы.

«Застройка гигантских пространств ширмами из жилых домов 20 и более этажей является запоздалым воплощением корбюзиянского модернизма, повторенным в бесконечность. В данном случае — район Марьино в Москве, но в любом случае это соединение интересов крупных застройщиков и распорядителей земель. В этой ситуации городская среда в ее человеческом измерении сжимается до отдельной квартиры, шаг из которой есть шаг в “ничьи” просторы»⁷ — доктор искусствоведения В.Л. Глазычев.

Вопрос о структуре проектирования городской среды был особенно актуален в период глобальной индустриализации, так называемого перехода из деревни в городскую среду.

В современной городской, спальной, застройке мы чаще всего не обнаруживаем какую-либо ясность построения городской среды. В ней есть структурность, которая не имеет ничего общего со стандартными, общечеловеческими понятиями о комфорте и культурности. Хотя следует признать, что застройщик начинает понимать значение культурного наследия для формирования привлекательного художественного образа своего района. Для этого могут быть предприняты восстановление одного или двух старинных зданий или создание новых объектов в ретро-стиле.

От советской эпохи сохранилась эстетика возведения простых в сборке, планомерно растущих в высоту сооружений-гигантов. «Было решено: все, что не газон (поверхности, заполненные сорной травой, крапивой, лопухом и одуванчиками...) должно быть заасфальтировано. Решено, что дома должны стоять “омытые воздухом”, и потому никаких границ между бывшими дворами быть не должно, и самого двора быть не должно. Что отопление должно быть от теплоцентрали. Что всю дождевую воду надо собирать в огромные коллекторы и выбрасывать далеко за городом. Что набор и размеры поликлиник, магазинов, домов культуры, кинотеатров и всего про-

чего можно установить раз и навсегда для всей страны,»⁸ — пишет доктор искусствоведения В.И. Глазычев.

Все эти «нормы», так или иначе, стали опорными звеньями в формировании современного городского пространства на территориях бывшего Советского Союза и Российской Федерации в частности.

Неудивительно, что в данной ситуации все большая численность населения по возможности выбирает для себя жизнь в старой части городов. Это некое стремление к устоявшимся нормам комфорта.

В заключение следует отметить, что данная проблема весьма актуальна в значении влияния городской среды на формирование личности индивида, его самоощущения, а также способности к восприятию формы, цвета, композиции, структуры. Художественный облик города, сформированный как новыми зданиями, так и посредством исторического фонда и реконструкций, может стать привлекательным инструментом для проживания, работы и инвестиций, способствовать созданию благоприятной социально обстановки.

Литература

1. Маньковская Н.Б. Эстетика Постмодернизма. СПб.: Алетейя, 2000. С. 132.
2. Притцкеровская премия — награда, присуждаемая ежегодно за достижения в области архитектуры.
3. Уроки Вентури [интервью с Р. Вентури] // Архитектурный Вестник. 2005. № 3. (Авт. — В. Белоголовский).
4. Джэнкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. М.: Стройиздат, 1985. С. 117.
5. Конституционное право. Энциклопедический словарь / Отв. ред. и рук. авт. колл. — доктор юридических наук, профессор С.А. Авакьян. М.: НОРМА, 2000.
6. Ревзин Г.И. Надгробный памятник архитектуры // Коммерсантъ. 2008. № 137. 6 авг. С. 15.
7. Глазычев В.И. Урбанистика. М.: Европа, 2008.
8. Глазычев В.И. Городская среда: технология развития. М.: Ладыя, 1995. С. 13.
9. Lewis Mumford, «The City in History» / A Harvard Book, 1989.
10. Kevin A. Lynch, «The Image of the City» / MIT Press, 1969.

И. Евтюхин

ПОЧЕМУ ДЕ ТОМОН? КЕМ БЫЛ «ГЛАВНЫЙ АРХИТЕКТОР» САНКТ-ПЕТЕРБУРГА ПЕРВОГО ДЕСЯТИЛЕТИЯ XIX ВЕКА, И ПОЧЕМУ ИМЕННО ОН ПОСТРОИЛ БИРЖУ?

В статье процитированы не встречавшиеся ранее в библиографии источники, позволяющие раскрыть «тайну» происхождения Жана-Франсуа Тома де Томона, французского архитектора, построившего петербургскую Биржу — центральный памятник в истории русской и европейской архитектуры первого десятилетия XIX века, а также сделана попытка назвать высокопоставленных покровителей де Томона в России, способствовавших реализации его грандиозного проекта.

Ключевые слова: русская и французская архитектура, биография Тома де Томона, петербургская Биржа, Шарль-Поль Ландон, Николай Петрович Румянцев.

Herein we quote unknown bibliographic references in an attempt to reveal the «mystery» of origin of the French architect Jean-Francois Thomas de Thomon, author of the St. Petersburg Exchange (key monument in the history of Russian and European architecture of the first decade of the XIX century) and to find those high-ranking patrons of de Thomon in Russia, who contributed to the realization of his ambitious project.

Key words: Russian and French architecture, biography of Jean-François Thomas de Thomon, the Exchange of St. Petersburg, Charles-Paul Landon, Nikolay Rumiantsev.

Хорошо известно мнение, оставленное об архитектуре Петербурга в 1739 году графом Франческо Альгаротти, другом лорда Берлингтона и пропагандистом палладианской архитектуры: «*Assai belle mostrano anco ra di essere le Fabbriche di Pietroburgo, [per] chi ha negli occhi i casamenti di Revel, e delle altre citta di questo Settentrione. Ma il terreno su cui u fondata u basso, paludoso e l' immenso bosco, dov' ella siede, non è punto vivo, non gran cosa buoni sono i materiali di che ella u fabbricata; e i disegni delle fabbriche non sono nu di un Inigo Jones, nu di un Palladio. Regna qui una maniera di architettura bastarda tra la italiana, la Francese e la Olandese. Domina però la Olandese*» (Изрядно выглядят строения Петербурга для тех, у кого перед глазами сооружения Ревеля и других городов здешнего Севера. Однако заложен этот город в низине, среди болот и бескрайнего леса, имеющих вид неживой, материалы, из которых он построен, оставляют желать много лучшего, да и местным зодчим далеко

до Иниго Джонса и до Палладио. Царит здесь архитектурный вкус весьма перемешанный [Альгаротти употребляет на самом деле более резкое выражение *maniera di architettura bastarda*], между итальянской, французской и голландской. Преобладает, однако, голландская)¹.

Семь десятилетий спустя, в 1814 году, некий хирург английского флота описывал архитектуру русской столицы совсем в других тонах: «*Other capitals may be larger or richer, but in beauty none for a moment can come in competition with the Queen of the North. Hers is the triumph of Architecture (The style of building in the Russian Capital resembles that of Waterloo Place, and throughout that city, very little inferior to it-in all the public works much superior). In this respect she not only is, but ever must be the first in Europe, or indeed in the world, because the plan and much of the execution were the work of one extraordinary man, whom no future sovereign, however superior in ability, can equal in the means of accomplishing his designs*»².

В том же 1814 году, когда вышеупомянутый британский офицер пребывал в Санкт-Петербурге, в северной столице завершались последние работы по возведению одного из самых грандиозных и дорогих архитектурных сооружений во всей предшествовавшей истории города — ансамбля новой Морской Биржи и прилегающего порта, спроектированного французским архитектором Тома де Томоном. Строительство Биржи, начатое в 1805 году, положило начало созданию целой серии грандиозных архитектурных ансамблей, заново организовавших весь центр Петербурга в эпоху правления Александра I. Но именно Биржа Тома де Томона стала тем памятником, который открыл эту важную страницу в истории петербургской архитектуры и превратился в один из главных визуальных символов имперской столицы, определивших весь ее облик. Значение Биржи связано прежде всего с той ролью, которую выполняет здание в организации центрального пространства Петербурга. Биржа, расположенная на Стрелке Васильевского острова, разделяющей Неву на два русла, доминирует в пространстве главного течения реки, объединяя Петропавловскую крепость на севере, Дворцовую набережную на юге и Стрелку Васильевского острова на западе в единую про-

¹ ALGAROTTI F. I Viaggi in Russia. Fondazione Pietro Bembo, 1991. P. 58–59.

² *A voyage to St. Petersburg in 1814, with remarks on the Imperial Russian navy.* London, Richard Philips&Co. 1822. P. 36.

странственную систему. В то же время Биржа Тома де Томона представляет собой один из главных памятников так называемой французской Бумажной архитектуры последних десятилетий XVIII века, чья продукция в основном не получила реального строительного воплощения и сохранилась лишь в виде архитектурных проектов и рисунков. Биржа Тома де Томона, построенная, в свою очередь, вместо так и не завершённой по до конца не ясным причинам Биржи Джакомо Кваренги, объединила в себе черты целой серии нереализованных проектов, исполненных в основном студентами парижской Академии архитектуры в восьмидесятые годы XVIII века для конкурсов «Большой Римской Премии»³.

Несмотря на то что фигура архитектора Жана-Франсуа Тома де Томона является столь значимой для истории русской и общеевропейской архитектуры, до сих пор не существует общепринятой подробной версии его биографии. Более того, при наличии трех полноценных монографий⁴ и большого числа статей, посвященных деятельности архитектора, у нас до сих пор нет ответа на два первостепенных вопроса, касающихся биографии архитектора: кто такой Тома де Томон? и каким образом де Томону — французскому эмигранту с темной биографией и практически отсутствующим профессиональным портфолио, проведенному в России самое минимальное время, удалось заполучить самый престижный и важный заказ в Петербурге в первом десятилетии XIX века?

Начнем с **первого вопроса**. Если последние четырнадцать лет жизни архитектора, проведенные в России, хорошо документированы и изучены, то о сорока годах, предшествующих переезду Тома де Томона в Россию, проведенных во Франции, Италии и Австрии, до нас дошла весьма фрагментированная информация. В официальных документах Российской Империи биография Тома де Томона до момента приезда в Россию

³ См.: *Грабарь И.* Ранний Александровский классицизм и его французские источники // История русского искусства. Т. 3: Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке. СПб., 1912; *PEROUSE DE MONTCLOS J.M.* Les prix de Rome. Concours de l'Académie Royale d'architecture au XVIII siècle. Paris, Berger-Levrault, 1984; *ROSENAU H.* The Engravings of the Grand Prix of the French Academy of Architecture // Architectural History. III. 1960. P. 15–180.

⁴ *Ощепков Г.Д.* Архитектор Томон: материалы к изучению творчества. М.: Изд-во Академии архитектуры СССР, 1950; *Шуйский В.К.* Тома де Томон. Л.: Лениздат, 1981; *Шевченко В.Г.* Произведения Тома де Томона. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010.

обычно следовала данным, представленным архитектором в момент зачисления в 1800 году на должность профессора оптики и перспективы в Императорскую Академию Художеств⁵. Основная проблема исследования биографии архитектора состоит до сих пор в том, что вышеуказанные автобиографические данные оказались мистификацией. В соответствии с информацией, представленной Тома де Томоном российской бюрократии, он якобы родился в 1760 году в Берне, откуда его отец, завербовавшийся в Королевский Швейцарский полк на службу французского короля, перевез его в Париж. Те же данные говорят о том, что, будучи студентом парижской королевской Академии Архитектуры, Тома де Томон выиграл знаменитую Римскую премию и по возвращении из Италии получил место в королевской администрации и пост архитектора и инженера графа д'Артуа, а также инспектора королевских зданий в Фонтенбло.

Уже в начале XX века Игорь Грабарь, Евгений Баумgarten, Денни Рош и Кончетто Петтинато, безрезультатно изучив архивы Академии Архитектуры, Школы Мостов и Шоссе и других учреждений, пришли к выводу, что в Академии Архитектуры в Париже никогда не было студента по имени Тома де Томон⁶. Не были также найдены свидетельства о том, что де Томон выполнял обязанности инспектора королевских зданий в Фонтенбло, на самом деле в годы, названные архитектором, этот пост занимал Николая-Мари Потен.

Только в восьмидесятые годы XX века, изучив регистры Академии Архитектуры и архивы Института Франции, французский исследователь с русскими корнями Борис Лосский выдвинул гипотезу о том, что таинственный Тома де Томон был на самом деле «Жаном-Франсуа Тома, сыном парижского

⁵ Эти данные были оглашены во время посмертной речи о Тома де Томоне, произнесенной секретарем Академии Художеств Александром Лабзиним 1 сентября 1813 года и опубликованной в «Прибавлении к газете «Санкт-Петербургские Ведомости», LXXIV, цит. по: *Ощепков Г.Д.* Архитектор Томон. С. 151.

⁶ Результаты были опубликованы Игорем Грабарем в главе «Ранний Александровский классицизм и его французские источники» книги «Петербургская архитектура в XVIII и XIX веке» (*История русского искусства*. Т. 3. СПб., 1912] и значительно позже дополнены в книге «О русской архитектуре» (М.: ИАН, 1969). Петербургский архитектор Евгений Баумgarten опубликовал отчет о своих совместных с Кончетто Петтинато поисках информации о происхождении Тома де Томона в статьях «Тома де Томон», опубликованных в журналах «Архитектурно-художественный еженедельник» (VIII. 1914. С. 75–86) и «Зодчий» (1914. № 24. С. 283–287).

мещанина, записанным в 1777 году в возрасте 18 лет в парижскую Академию Архитектуры на курс профессора Жюльена-Давида Леруа⁷. Свою гипотезу Лосский основывал на хронологическом совпадении записи в дневнике французской художницы Виже Лебрен, сделанной в Вене в 1794 году, где был упомянут некий «Mr. Thomas, architecte»⁸, с официальным контрактом, подписанным архитектором «Mr. Thomas de Thomon» с князем Николаем Эстергази в том же 1794 году, обнаруженным в 50-е годы XX века венгерским исследователем Валько⁹. Основываясь на этой гипотезе, Лосский в двух относительно коротких, но крайне информативных статьях¹⁰ попытался собрать все данные, известные о вышеупомянутом Жане-Франсуа Тома и Тома де Томоне, касающиеся его жизни во Франции, Италии и Австрии вплоть до переезда в Россию.

Исследования Лосского, хоть и крайне информативны, не располагают прямыми доказательствами того факта, что вышеупомянутые «г-н Тома, архитектор» и «г-н Тома де Томон» являются одним и тем же человеком. Наши попытки найти таковые доказательства принесли некоторые результаты.

Рассматривая библиографию, посвященную де Томону, необходимо отметить, что французская архитектурная критика начала XIX века до сих пор в большой степени ускользала от внимания исследователей. Надо сказать, что, несмотря на войны России против Наполеона, деятельность Тома де Томона в Петербурге была хорошо известна на его родине. Более того, в многочисленных статьях и трактатах первых двух десятилетий XIX века произведения архитектора рассматриваются в качестве образцовых памятников современной французской архитектурной школы. Наибольший интерес для нас представляет серия из

⁷ Лосский обнаружил запись «Jean-François Thomas, né à Paris, âgé de 18 ans, fils d'un bourgeois de Paris inscrit en 1777» в списках студентов профессора Ле Руа в архивах Академии Архитектуры: *Lossky B.* Un architecte français en Russie à l'aube du XIX siècle. J.F. Thomas, dit de Thomon, «Institut des études slaves». Paris, 1985. P. 592.

⁸ *Vigée-LEBRUN L.-E.* Souvenir de Mme Vigée-Lebrun. Paris: Albin Michel, 1926. P. 313, 370.

⁹ *VALKO A.* Données concernant l'activité de l'architecte Thomon en Hongrie. «Acta Historia Artium». IV. 1957. P. 363–367.

¹⁰ *Lossky B.* Un architecte français en Russie à l'aube du XIX siècle. J.F. Thomas, dit de Thomon, «Institut des études slaves». Paris, 1985; *Lossky B.* Formation artistique et premières étapes de la carrière de l'architecte J.F. Thomas, dit de Thomon, «Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français». Parigi, 1988. P. 81–87.

четырёх статей, опубликованных известным критиком, историком искусства и художником Шарлем-Полом Ландоном в 1802–1806 годах в его журналах «Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure» и «Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts», которые содержат важные сведения как о работах Тома де Томона, так и о его происхождении. Уже в первой публикации, появившейся в 1802 году, спустя три года после окончательного переезда де Томона в Россию и немедленно после решения императора Александра I доверить де Томону перестройку Большого Каменного театра Ландон пишет:

«*On vient de construire une nouvelle salle de spectacle à Saint-Petersbourg, très-magnifiquement décorée, sur les dessins de M. de Thomon, architecte de l'empereur, que l'on annonce avoir été premier architecte du ci-devant comte d'Artois. Comme nous n'avons connu en France d'Artiste décoré de ce titre que feu Boullée, et ensuite le cit. Bellanger, nous avons pris quelques informations à ce sujet, dont le résultat est que M. de Thomon était connu à Paris avant la révolution sous le nom de Thomas; que c'est sous ce nom qu'il a remporté le grand prix, et que par conséquent il a donné des preuves de talent; qu'il dessine le genre pittoresque et le paysage avec une grande facilité; qu'en effet il a pu être attaché au comte d'Artois en pays étrangers, et qu'il jouit maintenant en Russie de la considération que donnent les talents dans tous les pays civilisés*»¹¹. (В Санкт-Петербурге начинается строительство нового театрального зала с великолепным декором по проекту императорского архитектора г-на де Томона, которого считают первым архитектором графа д'Артуа. В связи с тем что мы не встречали во Франции имени этого мастера среди архитекторов, носивших данный титул, — ими были Булле, а затем гр. Белланже, мы навели справки по данному поводу, выяснив в результате, что г-н де Томон был известен в Париже до революции под именем Тома, что под этим именем он выиграл Большую премию и впоследствии многократно доказывал силу своего таланта; что он с большим умением и легкостью рисует в живописном и пейзажном жанре; что он действительно был приближен к графу д'Артуа в зарубежных странах и что сейчас он добился в России признания, которое во всех цивилизованных странах приносит талант.)

Процитированный отрывок можно рассматривать как прямое доказательство гипотезы Лосского. Нельзя не упомя-

¹¹ Charles-Paul Landon. Nouvelles des arts, peinture, sculpture, architecture et gravure. 1802. II. Paris: L'imprimerie de Migneret. P. 79.

нуть и о другом документе, подтверждающем достоверность этой гипотезы. В коллекции Замка Сфорца в Турине среди бумаг, принадлежавших архитектору Джакомо Кваренги, есть рисунок, изображающий проект Виллы в парке. Рисунок совершенно очевидно не принадлежит руке Кваренги, но имеет любопытную подпись итальянского архитектора «*Projet de Mr. Tomon autrement Thomas dessinateur*»¹² (проект г-на Томона или же Тома, рисовальщика). Кваренги, благодаря своим римским знакомствам, мог быть осведомленным о происхождении де Томона, проведшего в Риме как минимум четыре года во второй половине восьмидесятых годов и приобретшего там определенную известность в качестве способного художника-пейзажиста. Мнение о Тома де Томоне, скорее как о художнике, чем об архитекторе, или даже как о парвеню, который благодаря своей ловкости смог обойти великого Кваренги в борьбе за внимание императора Александра I, разделялось, по-видимому, большинством представителей итальянской колонии в Петербурге. Оно заметно, например, в некрологе Тома де Томона, опубликованном Антонио Франческа Спада: «*Cet artistes, ingénieux et plein de goût, passionné pour les Beaux-Arts dans tous les genres, dessinait avec une facilité extrême les sites plus brillants [...]. Plus habile Dessinateur que profond Architecte, il a laissé cependant des titres qui prouvent sont talent pour l'architecture*» (этот художник, изобретательный и с отличным вкусом к Изящным Искусствам во всех его жанрах, рисовал с величайшей легкостью самые великолепные виды... Более одаренный Рисовальщик, чем серьезный Архитектор, он все же оставил произведения, доказывающие и его архитектурный талант).

Еще большее распространение это негативное мнение получило уже в начале XX века, после того как Игорь Грабарь обнаружил сходство первого проекта петербургской Биржи с конкурсными проектами Римских Премий, поданными Бернаром и Тардье, а также нашел проекты, выполненные Собром и Муаттом, выдававшиеся де Томоном в России за свои. Надо сказать, что в глазах своих французских современников де Томон никогда не имел этой славы компилятора, наоборот, он являлся для них предметом гордости, что мы видим хотя бы в публикации 1806 года (всего через несколько месяцев после Аустерлица!) все того же Шарля Поля Ландона в журнале *Nou-*

¹² Рисунок опубликован в каталоге рисунков Кваренги в коллекции Замка Сфорца: I disegni di Giacomo Quarenghi al Castello Sforzesco, a cura di Piervaleriano Angelini, Venezia, Marsilio, 1998. P. 205.

velles des arts, посвященной строительству петербургской Биржи: «*Notre France peut aussi s' enorgueillir d' avoir formé dans son école l' architecte dont le génie et les talents doivent embellir chaque année, par de nouvelles productions, une des plus grandes et des plus superbes villes de l' univers*»¹³ (наша Франция может гордиться тем, что воспитала в своей школе архитектора, чей гений и таланты ежегодно украшают новыми произведениями один из величайших и великолепнейших городов Вселенной).

При ответе на **второй вопрос** — каким образом французскому эмигранту с весьма запутанной биографией и практически отсутствующим профессиональным портфолио, проведенному в России самое минимальное время, удалось получить самый престижный и важный заказ в Петербурге в первом десятилетии XIX века — следует обратить внимание на то, что связи, знакомства, покровители и заказчики Тома де Томона, их положение при дворе и в административной иерархии Российской Империи, их влияние на императора и схожие вопросы до сих пор оставались в основном вне внимания исследователей. Кроме Морской Биржи среди других крупных строек в Петербурге в первом десятилетии XIX века в первую очередь необходимо назвать возведение Казанского Собора, ведшееся по проекту Андрея Воронихина. Эта грандиозная стройка во многом обязана своим осуществлением президенту Академии художеств Александру Сергеевичу Строганову, оказывавшему систематическую поддержку как самому архитектору Воронихину, так и непосредственно финансировавшему часть работ по сооружению собора. Было бы логично предположить, что и Тома де Томон, проектируя и строя Морскую Биржу в Санкт-Петербурге, пользовался поддержкой некой влиятельной фигуры.

С полной уверенностью можно говорить, что в случае с французским архитектором таким человеком был граф Николай Петрович Румянцев (известный в западноевропейской историографии как Romanzoff, Roumianzoff, Romanzow и т. д.). Более того, вся биография и карьера Тома де Томона в России, как нам кажется, непосредственно связаны с этой весьма значительной фигурой. Вызывает определенное недоумение тот факт, что это имя до сих пор не привлекало внимания исследователей, в то время как сам архитектор пишет в своей

¹³ Landon C.-P. Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts. XI. Paris, l'imprimerie des annales du Musée, 1806. P. 91–94.

книге 1806 года, что строительство и Морской Биржи, и зданий грандиозного складского комплекса Сального Буяна велись в соответствии с указаниями именно министра коммерции Николая Румянцева («*sous le ordres de Son Exc. Mr. le Comte Nicolas de Romanzow, Ministre de Commerce ect*»)¹⁴.

Граф Николай Петрович Румянцев (1754–1826), сын победоносного фельдмаршала Петра Александровича Румянцева-Задунайского и его жены Екатерины Михайловны, урожденной Голицыной, был одним из самых важных политических деятелей в первом десятилетии XIX века в годы, предшествующие вторжению Наполеона в пределы Российской Империи. Николай Румянцев, в шутку прозванный императрицей Екатериной «Святым Николаем», по мнению многих современников, таких, например, как американский посол и будущий президент США Джон Куинси Адамс, был самым влиятельным человеком в Российской Империи¹⁵. Более точным определением Румянцева могло бы быть — «Мастер на все руки на императорской службе». Сам император Александр свидетельствовал: «Нет такого дела, которое я мог бы доверить Николаю Петровичу Румянцеву, без полной уверенности, что оно будет исполнено совершенно». Против воли отца Николай Румянцев уже в юности предпочел военной карьере дипломатическую, и в 1782 году по протекции князя Безбородко был назначен уполномоченным министром (послом) российского правительства во Франкфурте. Основной задачей Румянцева в то время было «поддерживать геополитический баланс» между Пруссией и Австрией в рейнских германских княжествах. Энергия, с которой Николай Петрович защищал русские интересы, вскоре создала ему репутацию тяжелого и неотступного человека, а прусский король Фридрих II даже называл его в сердцах «бешеным дьяволом».

После французской революции и бегства братьев короля Людовика XVI графа д'Артуа и герцога Прованского за границу графу Румянцеву было поручено представлять российские интересы при их дворе в германском Кобленце. Благодаря усилиям Румянцева из двух противоборствующих центров

¹⁴ THOMAS DE THOMON. Recueil des plans et façades des principaux monuments construits a Saint-Petersbourg et dans les différentes provinces de l'Empire de Russie. Saint-Petersbourg, Pluchart, 1806.

¹⁵ CHARLES FRANCIS ADAMS. Memoirs of John Quincy Adams, comprising Portions of his Diary from 1795 to 1848. Philadelphia: J.B. Lippincott & Co. 1874. Vol. II. P. 471–476.

французских монархистов — первого, сформировавшегося вокруг королевской семьи и графа Бретойя, и второго — вокруг королевских братьев, российское правительство стойко держало сторону Кобленца. Екатерина систематически оказывала последним финансовую поддержку, но, несмотря на многочисленные просьбы, никогда не оказывала помощи непосредственно военной.

В 1792 году Румянцев в качестве наблюдателя принимал участие в попытке интервенции, предпринятой прусским королем, австрийским императором и контрреволюционной французской аристократией, но присоединился к армии уже после того, как войска интервентов были разбиты при Вальми. В январе 1793 года после казни Людовика XVI герцог Прованский был официально признан русским правительством регентом-преемником казненного короля, после чего в 1793 году граф Румянцев устроил поездку в Петербург графа д'Артуа. В 1794 году после отъезда графа Прованского в Испанию, а графа д'Артуа сперва в Англию, а затем в Митаву, миссия в Кобленце была ликвидирована, Румянцев вернулся во Франкфурт, откуда в 1796 году уехал в Петербург. За двенадцать лет, проведенных за рубежом, граф Николай Румянцев был также «хедхантером» Российской Империи. По его рекомендации на русскую службу было нанято множество иностранных специалистов, в первую очередь технических. Еще более важным для будущей политической карьеры Румянцева послужил тот факт, что именно ему было поручен поиск кандидаток в невесты великих князей Александра и Константина.

Интересно, что архитектор Тома де Томон вплоть до начала 1802 года (до момента, когда он официально стал придворным архитектором Александра I), несмотря на почти три года, уже проведенных в России, часто подписывал свои работы как «инженер-архитектор короля Людовика и его брата графа д'Артуа», «архитектор и художник его Высочества графа д'Артуа», «архитектор господина брата Короля графа д'Артуа» и т. д. Следует упомянуть также известные гравюры Тома де Томона, хранящиеся в коллекции Эрмитажа и Британского музея, с посвящениями графу д'Артуа, его брату королю в изгнании Людовику XVIII, герцогу Полиньяку, выполнявшему обязанности посланника вышеупомянутых братьев короля Людовика XVI в Вене. Совершенно очевидно, что многократно упомянутый граф д'Артуа покровительствовал архитектору и возможно даже, как предполагает Борис Лосский, подарил ему дворянский титул «де Томон». Обеспечить Тома де Томона архитектурными зака-

зами граф-изгнанник не мог, но зато д'Артуа мог способствовать перспективным знакомствам архитектора с представителями высшей европейской и русской аристократии. В течение трех революционных лет с июля 1789-го до лета 1792 года мы почти не имеем документальных свидетельств о жизни архитектора. Три десятилетия назад Валерий Шуйский, работая с документами в Русском музее, установил, что в это время архитектор участвовал в реконструкции замка Ланьцут, ныне расположенного в Южной Польше¹⁶. Замок принадлежал семье Любомирских, родственников князей Эстергази. Неизвестно, участвовал ли де Томон вместе с французскими принцами и Николаем Румянцевым в провалившейся попытке Реставрации во Франции осенью того же 1792 года, но этот вариант полностью исключать нельзя. О двух следующих годах жизни архитектора мы не имеем свидетельств и обнаруживаем его в Вене в 1794 году на службе у князя Николая Эстергази, о чем свидетельствует контракт, заключенный в ноябре этого года, обнаруженный венгерским исследователем Валько в 50-е годы XX века. На службе у Эстергази де Томон проводит четыре года, но, неудовлетворенный отсутствием заказов со стороны князя, принимает решение отправиться в Россию. С обстоятельствами переезда де Томона в Россию существует определенная путаница. Бытует мнение, что ему способствовал русский посол в Вене граф Дмитрий Михайлович Голицын, рекомендовавший архитектора своему двоюродному брату Александру Михайловичу Голицыну, весьма знатному и богатому аристократу. Эта версия не выдерживает критики, так как посол Дмитрий Голицын умер за четыре года до отъезда Тома де Томона, а контракт с первым русским заказчиком был заключен Тома де Томоном в январе 1799 года не с Александром Голицыным, а с его племянником Алексеем Андреевичем Голицыным, кузеном графа Николая Петровича Румянцева. Нам кажется гораздо более вероятным, что именно граф Румянцев, русский посланник при французских принцах в изгнании и покровитель наш герой — графе д'Артуа и герцоге Прованском, был человеком, сыгравшим решающую роль в жизни Тома де Томона. Скорее всего, именно Румянцев способствовал переезду архитектора в смоленское имение князя Алексея Голицына. Недавние исследования Чекмарева показывают, что, несмотря на скорую смерть князя Алексея Голицына¹⁷, последовавшую 30 марта 1800 года, со временем пребывания в

¹⁶ Шуйский В.К. Тома де Томон. С. 7.

его имени Тома де Томона совпадает строительство усадебного дворца в селе Алексиановка и церкви в селе Пречистое, причем если авторство де Томона в проектировании дворца остается пока под сомнением — в связи с отсутствием документов, его подтверждающих, — то Спасская церковь в Пречистом является несомненной его работой.

После смерти Голицына де Томон сразу же отправляется в Петербург, где вскоре получает место профессора оптики и перспективы в Академии Художеств. Через короткое время в Петербурге оказывается и граф Николай Румянцев, впавший в немилость в последний год правления Павла I, но немедленно вызванный в столицу взошедшим на трон в 1801 году Александром I. Весной 1801 года сразу после восшествия на престол юного императора граф Николай Румянцев был назначен сенатором с поручением возглавить пост главного директора Водных Коммуникаций. В следующем, 1802 году, с учреждением министерств, Румянцев получает пост министра коммерции. Занимая вышеназванные должности, граф Румянцев начинает отвечать за обширнейшую область национальной торговли, транспорта и промышленности. В самое короткое время Румянцеву удается провести в протекционистском духе обширную программу законодательных и организационных реформ в области внешней и внутренней торговли, способствовавшую росту экспорта и таможенных сборов в России более чем на треть. По приказу Румянцева при Министерстве Коммерции впервые был учрежден Департамент статистики, выпускавший периодические «Коммерческие бюллетени и Сводки о внешней торговле России», чьи данные были синтезированы в известной докладной записке графа Румянцева на имя Александра I, называвшейся «О Разуме Тарифа», в которой министр коммерции, опираясь на новейшие экономические теории, доказывал необходимость защиты и развития внутреннего рынка путем продуманного налогового регулирования, поощрения национальной промышленности, завоевания новых зарубежных рынков и существенных вложений в развитие транспортной системы, а именно каналов и морских портов¹⁸. Предложения графа были одобрены Александром и во многом реализованы. Под руководством Николая Румян-

цева в качестве директора Водных Коммуникаций была реализована грандиозная программа развития речного и морского транспорта. На Черном и Азовском морях стараниями сподвижника Румянцева и их общего знакомого с Тома де Томоном губернатора Новороссии Армана-Луи Ришелье были основаны или перестроены порты Таганрога, Херсона, Феодосии, но в первую очередь — Одессы. Кроме этого, усилиями Румянцева были построены заново либо реконструированы более 20 обширных систем каналов по всей Империи, самой грандиозной из которых стала так называемая Мариинская система, связавшая в 1810 году Санкт-Петербург с бассейном Волги, Каспийским морем и уральскими заводами. Интересно, что Институт Инженеров Путей Сообщения, где преподавал Тома де Томон, был основан Августином Бетанкуром также по поручению Румянцева. С помощью Мариинской системы стало осуществляться более 70 процентов всего российского экспорта, а расходы на доставку товаров из провинции в Петербург уменьшились более чем на треть. Очевидно, что строительство новой петербургской Биржи, подлинного «Храма Коммерции» нельзя рассматривать в отрыве от этой грандиозной программы, осуществленной стараниями Николая Румянцева.

Нельзя вкратце не упомянуть, что одно из предприятий Румянцева все-таки потерпело полный крах. В 1807 году после заключения Тильзитского мира и несмотря на жалобы графа на плохое здоровье и перегруженность делами, он был назначен министром иностранных дел. Все его усилия с этого момента были посвящены одной цели — избежать новой войны с Наполеоном. Более того, именно в союзе с объединенной Наполеоном континентальной Европой Румянцев видел залог будущего процветания и величия России. С его точки зрения, настоящим конкурентом и противником России была только одна держава — Британская Империя, стремительно превращавшаяся в то время в империю мировую. Известно высказывание Румянцева: «Пусть лучше прекратится на десять лет вся мировая торговля, чем она навсегда окажется в руках у англичан»¹⁹. Избежать войны и укрепить русско-французский союз Румянцев стремился самым надежным способом, а именно — династическим союзом (как известно, он был одним из главных сторонников брака сестры Александра Екатерины Павловны с Наполеоном). Из этой затеи, однако, ничего не вышло. Наполеоновская Великая Армия вторглась

¹⁷ Чекмарев А. Забытые храмы Гжатской вотчины князей Голицыных // Русская Усадьба. 2004. Вып. 10 (26). С. 483–490.

¹⁸ Молчанов В. Ф. Государственный канцлер России Н. П. Румянцев. М.: Пашков Дом, 2004. С. 514.

¹⁹ CHARLES FRANCIS ADAMS. Memoirs of John Quincy Adams. P. 86.

в июне 1812 года в российские пределы, а лагерь русских пацифистов-бонапартистов рухнул, обвиняемый общественным мнением в предательстве. Летом 1812 года у Румянцева случился инсульт, он на время потерял зрение и слух, оставил государственные дела и запросил отставки, которую получил, однако, только два года спустя. Уйдя с государственной службы, Румянцев полностью посвятил себе делу, снискавшему ему наибольшую известность, а именно — сбору, исследованию и публикации исторических документов и произведений искусства во всей Российской Империи. Коллекции и библиотека Румянцевского музея, как известно, впоследствии легли в основу нынешней Государственной Библиотеки и Пушкинского музея в Москве.

Важно отметить, что появление первого проекта новой Морской Биржи Тома де Томона и представление его императору точно совпадает хронологически с назначением графа Румянцева сенатором с поручением возглавить пост директора Водяных Коммуникаций в 1801 году. В это время комплекс порта Петербурга, расположенный на северо-восточной оконечности Васильевского острова с недостроенной Биржей Джакомо Кваренги и случайными зданиями, беспорядочно расположенными вокруг, представлял из себя живой символ беспорядка, царящего в сфере внешней торговли Российской Империи. Проектированием петербургской Биржи Кваренги занялся менее чем через год после своего приезда в Россию в 1779 году, а возведение Биржи Кваренги началось в 1784 году и продолжалось три года, пока все казенное строительство в столице не было временно приостановлено в связи с очередной русско-турецкой войной. Здание было выстроено на две трети высоты, однако строительство его так больше никогда и не возобновилось. В 1801 году по поручению Правительствующего Сената граф Николай Румянцев организовал инспекцию недостроенного здания Кваренги, которое было признано «весьма крепким и пригодным для завершения строительства». Двумя годами позднее после еще одной инспекции уже министр Коммерции Николай Румянцев представил Императору докладную записку, содержащую смету для завершения строительства здания Кваренги, равную 172 000 рублей. В этой же записке Румянцев упоминал о существовании двух проектов, подготовленных для Биржи архитектором Тома де Томоном, первый из которых предполагал частичное использование Биржи Кваренги и смету в миллион рублей, а второй — полный снос здания Кваренги и в два раза большие расходы. В феврале

1804 года, после обсуждения проектов де Томона в Совете Академии Художеств, наиболее затратный вариант Биржи был утвержден Александром I, строительство здания началось годом позже и полностью завершилось уже после смерти архитектора в марте 1816 года. Несмотря на то что окончательный выбор между конкурирующими проектами де Томона и Кваренги был сделан именно Императором Александром, роль Румянцева, не пожелавшего просто довести до конца строительство Биржи итальянского архитектора, но систематически продвигавшего проект де Томона, имеет не меньшее значение.

Хотя пока не найдена возможная переписка между Тома де Томоном и Николаем Петровичем Румянцевым, совершенно очевидно, что отношения между ними были достаточно тесными. Несмотря на существование обильной библиографии, посвященной политико-административной, дипломатической и меценатской деятельности Румянцева, до сих пор не существует исследований, посвященных его роли в истории русской архитектуры начала XIX века. Среди частных архитектурных заказов Николая Румянцева нужно назвать дворец Румянцева на Английской набережной, превращенной по его завещанию в знаменитый «Музей». Дворец был построен учеником де Томона Иваном Глинкой в 1824 году. Кроме этого, необходимо также назвать здания Собора и Виллы, построенных в Гомеле архитекторами Иваном Дьячковым и Джоном Кларком тоже после смерти Тома де Томона и отставки Румянцева, последовавших в 1813–1814 годах. Единственным известным заказом, выполненным Тома де Томоном по поручению графа, должен считаться надгробный памятник отцу Николая Петровича, фельдмаршалу Петру Александровичу Румянцеву-Задунайскому, установленный в Успенском соборе Киево-Печерской лавры в 1806 году. Эскиз проекта памятника хранится в Музее архитектуры имени Щусева в Москве, сам памятник был разрушен в 1943 году вместе с Успенским собором во время фашистской оккупации, однако в музее лавры сохранился барельеф, выполненный скульптором Иваном Мартосом по проекту де Томона.

В.Б. Кошаев

ПРОБЛЕМА СИСТЕМНОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗОВАНИЯ

В статье рассматриваются перспективы в среде художественного образования, где важны не только программные цели специальностей, но и его новый общественный статус. При этом базовые элементы, сложившиеся в советское время, должны быть сохранены в их функции, но адаптированы в новой структуре задач искусства.

Ключевые слова: художественное образование, история искусства, синтез интеллектуальных и образных целей педагогики искусства.

The article discusses the prospects in the field of art education, which are important not only professions program goals, but his new social status. At the same basic elements, developed in the Soviet era, should be kept in their functions, but adapted to the new structure of the tasks of art.

Key words: art education, art history, synthesis of intellectual and imaginative purposes pedagogy of art.

Факультет искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова реализует принципиально новую модель художественного образования. Ее специфика определена освоением предметной области семиотики искусства — дисциплины, должной привести к установлению равновесия в отношениях различных предметов и стандартов художественного образования. Пока это касается специальности «изящные искусства», но в перспективе может затронуть всю образовательную среду искусства. Семиотика искусства не замещает существующие специальности и специализации и не противостоит им. Ее функции касаются проблем управления или, точнее, определения функций искусства как внутренней системы художественного творчества, отвечающей тому или иному общественному договору или конвенции.

Условия системности касаются не только гуманитарных функций искусства в художественном творчестве, но и в художественном образовании и воспитании. Почему это важно? Во всяком случае, по трем причинам.

1. Искусство не имеет онтологического однозначного прочтения и, соответственно, границы его как понятия размыты.

2. Искусство есть предельно общее ощущение целостности мира <гармонии> или того, к чему оно призвано, но феноменологическая реализация ощущений есть всегда условная <психическая> инспирация, которая может вести к цели, а может отвращать от нее и превращать искусство в промежуточный фетиш творчества.

3. Конечная цель искусства состоит не в создании произведения, а в принесении и восприятии Даров Творческого Духа, и только это важно как итог художественных устремлений. И только в этом смысле можно говорить о гениальных произведениях. Упорядочение искусства в соотношении метацели и средств ее достижения типологически могут способствовать формированию самой структуры художественного всеобуча и профессионального образования.

Попытки определить совокупный потенциал искусства как атопической способности человека интуитивно «схватить» большие смыслы жизни гармонии мировых энергий обычно происходили в границах дисциплин или дисциплинарных комплексов с древнейших времен и будут продолжены. Все они имеют граничные рубежи, кроме тех, которые напрямую связаны с сакральным пониманием жизни. Например, «искусство — есть искусство жить» А. Белого — удачная фигура изображения, не имеющая критериев для оценки качества существования человека. В «Новой философской энциклопедии» (2000–2001) даны определения искусства и эстетики, изучающей философию искусства. Однако ничего не говорится о роли искусствоведения в этой связке. Также и определение искусства эстетикой в формулировке «философия символических форм» (по Э. Кассиреру) имеет служебную функцию. Человек не сводится к набору правил создания самих символических систем — он их порождает ввиду тождества своему объекту — мирозданию, от которого он априорно неотделим и в законах которого он существует. И не этапность — от языка к искусству, от него к религии и далее к науке — есть стадии процесса развития сознания человека, а типологические критерии конкретного времени, где все названные формы присутствуют, они постоянны и не исчезают как элементы реального мира.

И функции искусства не подтверждать те или иные концепции эстетики, а «подбрасывать» гуманитарной мысли все

новые идеи, которые не только не совпадают, особенно в последние десятилетия, с их общепринятой трактовкой, но и оказываются «зависшими» феноменами, эпатажирующими взгляд традиционалиста. Философия и эстетика здесь идут в фарватере художника, стремясь уловить новые решения, которые он предлагает. И это естественно, поскольку оба предмета озабочены не собственно художественными артефактами, а их функцией в обществе. И если искусствоведение как теория, как знаточество, просто как воспитанный вкус может работать и с этими феноменами, то остальная часть гуманитарного поля рассыпается на фрагменты, в которых не очевидны причины происходящих изменений. Эти изменения и отражены в семиотическом пространстве принципов научных реконструкций художественной среды.

Именно искусствоведение ближе других дисциплин к цели художественной сути творчества, поскольку «чистые законы» художественной формы производны от ритмообразующих правил жизни, художественных языков формы, научение которым и составляет суть работы с веществом, функцией, гармоническим строем, пространством произведения — как темы искусствоведения.

И получается, что не философия трактует порядок художественных устремлений, а само искусство является источником новых гуманитарных идей. Дизайн, например, как феномен нового экономического, индустриального способа существования искусства в XX веке сам по себе несет высокий гуманистический смысл художественного творчества. Синхронными этой гуманистической программе оказываются новейшие пластические системы XX века. Как раз разрыв между искусством и гуманитарным его освоением длительное время преодолевался искусствоведением и искусствознанием, которые вытаскивают ключи для открытия разнодисциплинарных дверей художественной культуры, кстати и философии, иначе зачем теория искусства возникает в Новое время? Однако наступил период, когда и классический ресурс теории искусства исчерпывается, прежде всего в отношении поставангардной реальности, и нуждается в подключении методик социологии, культурологии, психологии, но не произвольно из их внутренних программ, а как функций и фрагментов семиотического знания. Стало очевидно, что для продолжения развития теории искусства необходимо решить два условия.

Первое — оценить по-новому позиционность назначения основных категорий *философии искусства*; и здесь философия

должна пересмотреть ряд своих принципиальных положений, прежде всего вопроса онтологии искусства, что без искусствоведения и искусствознания невозможно, но самое главное — второе — ввести в структуру общей теории искусства представление о способах *его конвенционального строя*. Ядром обоих условий, полагаем, и является семиотика искусства.

В настоящей статье мы рассмотрим обстоятельства истории художественного и художественно-графического образования как феномена истории, который аккумулирует совокупность внутренних условий общественной системы. Их изменение в системе управления проводилось до какого-то времени достаточно разумно, но, в конце концов, на исходе XX века, завершилось управленческой деструкцией и утратой нарабатанных позитивных схем. Собственно художественное профессиональное образование сейчас нас интересует в меньшей степени и аспекты, которые мы затронем, касаются характера исторических корней художественного комплекса в технологии его общественной и мировоззренческой цели, специфики в отечественной истории; а также кризиса системы художественно-графического образования в конце прошлого, начале нынешнего века. Это нам нужно для того, чтобы иметь впоследствии основания для раскрытия новых системных построений искусства в общественном пространстве как комплекса теперь уже на основе семиотического метода.

I. Мировоззренческие основы художественного опыта.

В светском образовании (в СССР) характер целей познания определялся преимущественно *научной и художественной гносеологией*. Наука обеспечивалась философией позитивизма, неопозитивизма, интересом к мышлению, нашедшим воплощение в вариантах исторического и диалектического материализма, теории классовой борьбы и вытекающих отсюда установок на рабоче-крестьянское государство и военно-технологическое устройство промышленности, а вместе с тем политическими и социальными приоритетами, в том числе идейным управлением художественной деятельностью. *Художественная гносеология* в СССР была подчинена идеологии, определяющей тематические задачи искусства историей страны и образом человека — строителя коммунизма, — решение которых привело к развитию уникальных средств изображения, мощных пластических программ, не имевшихся прежде. Соответственно, это отразилось и в специфике отраслевого художественного образования — архитектуре,

дизайне, декоративном и прикладном, также народном искусстве, костюме и др. Социальный аспект художественного восприятия был обеспечен художественно-графической специальностью, благодаря которой достаточно стремительно сформировалась модель привития зачатков художественного сознания в общем школьном образовании и дополнительном — школах искусств¹. С начала 40-х годов XX века система художественно-графического образования способствовала формированию квалификации участника инженерной эры, в подготовке которого важнейшими фрагментами были не только изобразительная деятельность, но и черчение, начертательная геометрия, строительное и машиностроительное черчение. Но самое главное достижение специальности заключалось в том, что художественное и инженерное в одной специальности являло *гностический метод освоения действительности*, в котором чувственное и аналитическое находило одно в другом соответствующее основание, что отвечало и воспитательной задаче, и идее развития сознания как программному требованию индустриального времени. Достаточно сказать, что в результате сложилась система, аналогов которой в мире не существует. И этот план максимально раскрывал историческую роль человека в культуре XX века. Общественной стратегии были подчинены все средства управления: идейные, воспитательные, военно-политические, межнациональные.

Исчерпание потенциала творчества и художественного творчества также связано с искусственным удержанием в границах *идеологических* установок в Советском Союзе, кризисы которого преодолевались достаточно жестко. Так было в период существования системы ВХУТЕМАС–ВХУТЕИН и института ГАХА, просуществовавших примерно десять лет. Это же происходило в 60-е годы, когда перспектива восстановления достижений революционного времени вылилась в андеграунд. То же в 70–80-е годы, давшие плеяду творцов, многие из которых составили цвет элиты мирового искусства.

В конце 80-х гг. XX века вместе с исчерпанностью системы управления инженерными и политическими инициативами исчерпал себя и Советский Союз, в гуманитарной основе которого лежали идеи доиндустриального общества, остано-

¹ Эта система стала основой художественных профессиональных навыков, но, по сути, более важная и естественная ее роль состояла в своего рода общественном всеобуче искусства.

вившие процесс познания. Непреодоленные противоречия философии позитивизма объясняют существенные недоработки в сфере художественного творчества, образования, художественно-эстетического воспитания.

В развитии специальности «учитель черчения, рисования, труда» отразились противоречия времени. Основной *проблемой специальности* оказались ее гносеологические достоинства — она опередила свое время и оказалась настолько хороша, что стала основой обеспечения всего комплекса художественно-эстетических ожиданий общества. Художественно-графическое образование стало своего рода матрицей, успешно обеспечивающей различные стороны художественно-эстетических, инженерно-технологических, социокультурных потребностей общественной жизни. Специальность ввиду ее творческого характера могла быть адаптирована под любые нужды. Выпускники работали в художественно-конструкторских бюро заводов, проектировщиками в архитектурных мастерских, живописцами, графиками, скульпторами, художниками декоративно-прикладного искусства, проектировщиками интерьеров в художественных фондах, художниками книги, рекламы, народными мастерами, специалистами социально ориентированных сфер деятельности, там, где не было в необходимых объемах и квалификации кадрового обеспечения. И хотя профессиональная среда достаточно скептически относилась к творчеству художников-педагогов, порою небезосновательно, все же закрыть художественные потребности только силами художественных вузов и училищ не представлялось возможным.

Но... перераспределение выпускников худграфов в другие отрасли ослабило потенциал специальности *рисования и черчения* как феномен воспитания в его социокультурной программе. Только дисциплины черчения имели приоритеты в интересе и перспективы будущей профессии. Это особенно было заметно в условиях, когда в школьной программе доминировали история, литература, русский язык, математика, физика, химия и др. При этом педагогами рисования и черчения могли назначаться учителя физкультуры, химии, биологии, географии и т. д., в особенности в малокомплектных школах, где обострялись проблемы с нагрузкой. Трудовиками, как правило, становились бывшие рабочие, в лучшем случае инженеры промышленных предприятий. Вопрос усугубился после 1999 года, когда специальность разделилась на две образовательные области: «изобразительное искусство» и «технология»,

когда нарушилась традиция 300-летней истории развития художественно-графического образования.

В последнее десятилетие XX века — первое десятилетие XXI века в образовании произошли радикальные изменения. Идеиные магистрали марксистско-ленинского учения (истории коммунистической партии, исторического и диалектического материализма, политической экономики, научного коммунизма и др.) перестали быть всезаменяющим сознанием явлением. Произошло обретение здравомыслия в вопросах культурного генезиса общества, в котором, как оказалось, жесткие идеологические приоритеты не незыблемы. Несмотря на то что конструирование новой идеологии происходит при сохранении идей позитивизма, все же потребность в пересмотре ряда базовых основ образования иллюстрируется развитием гуманитарных тенденций образования, появлением культурологических дисциплин. Но сфера художественно-эстетическая испытывает еще большие трудности, нежели до момента разделения образовательных направлений. Без решения проблемы художественного образования в школе, преподавания ее изобразительного, музыкального, архитектурного, дизайнерского, театрального и т. д. творчества не может быть перспективы целостности индивидуальной и, конечно, общей культуры. Почему?

Природа бытия воссоздается на основе конкретных производственных (материальных) условий, но только для того, чтобы воспроизвести план идей, которые эту самую производственную основу объясняют. В качестве лежащих на поверхности причин самих преобразований выступают демографические сдвиги, поиск источников энергии и новых технологий производства. Более глубокими корнями преобразования являются процессы в понятиях гуманизма, за светским характером которых четко читается метафизическая сакральная структура постулатов. Основные положения всех конфессий и предшествовавших им аутентичных религий связаны с идеей жизнесохранения. Различия в том, как и на каких постулатах сакральный опыт превращается в религию и насколько в обществе сохраняется тема заповеди Иисуса: «Тогда говорит им: итак отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу» (Мф. 22: 15–21); также «...милости хочу, а не жертвы» (Мф. 9: 11–13). Конечно, основной онтологический потенциал хранят религиозные системы, но их применение затруднено конфликтом группового и общественного цивилизующего сознания. Гуманитарное знание в школе и вузе призвано опосредованно решать и эту проблему.

В отношении художественного опыта гностика как форма общественного сознания могла бы способствовать новому пониманию роли искусства в образовании, трансформировать структуру сложных теоретических построений искусствознания, создававшихся в обход позитивистского мышления. Все вместе не могут быть оторваны от функции управления, что автоматически означает необходимость рассмотрения вопросов функционирования искусства в системе общественного *потребления*: в сфере культуры, образования, экономики, менеджмента и т. д. Здесь у искусства появляется возможность конвертировать эстетические потребности в новой системе философских дидактических координат, базой которых являются потребности преобразования общественной и образовательной среды.

Проекция формы и функции искусства на проблемы образования связана с теоретической дилеммой. С одной стороны, цель художественного образования состоит в том, чтобы общество вытолкнуло художника на поле искусства для создания нужного ему (обществу) художественного произведения, эстетической среды. С другой стороны, цель художественного образования состоит в том, чтобы, во-первых, подготовить человека, способного воспринять духовные истины искусства, и это возможно только тогда, когда все члены общества будут способны к прочтению художественного послания и исторического, и современного — это автоматически означает необходимость усвоения ими языков искусства. Во-вторых, это нужно не столько для прочтения сообщения, сколько для определения индивидуальных художественных потребностей. Последний вопрос вовсе не праздный, поскольку искусство есть основной *технологический* базис развития полноты мышления, в том числе сугубо технологического, инженерного на разных стадиях развития мозга от предметно- и визуально-ориентированных способов восприятия к способностям абстрагирования, ассоциативному мышлению, экстраполяции отражающихся в сознании феноменов идей и устройства бытия, их ценностной роли, которая формируется благодаря свойствам сознания воспринимать, накапливать, преобразовывать и прогностически использовать весь арсенал докатегориального (некатегориального) опыта, в широком смысле — художественно-чувственного опыта жизни.

II. Прообраз и сложение художественно-графического образования. Передача опыта изобразительности существо-

вала задолго до Нового времени, но характер внутренней специализации долгое время не нуждался в выделенных предметных функциях. Для строительства каменных палат или церквей в древнерусское время не требовались графические или проектные планы, а условия строительства оговаривались подрядными записями. Опыт творчества передавался от мастера к подмастерью, неважно — касалось ли это иконописи, прикладного искусства, зодчества, строительства мельничных, крепостных и других сооружений. При строительстве Московского Кремля приглашенными архитекторами начались процессы собственно той деятельности, которую мы называем проектной. С этого времени и возникает проектная специализация, которая как потребность решения художественных и инженерных задач становится безусловной с начала XVIII века, и можно констатировать, что собственно образование в области рисунка и черчения берет начало с эпохи Нового времени. В 1701 году в Москве открыта инженерно-артиллерийская школа, в «верхнем классе» которой вместе с арифметикой, геометрией, тригонометрией, фортификацией, артиллерией изучалось и *черчение*. В 1706 году в Москве была создана хирургическая школа, где учащиеся изучали латинский язык, анатомию, фармакологию, хирургию, *рисование*. Здесь рисование было связано с занятиями в анатомическом театре при госпитале, а также с отображением целебных трав. В одной программе *рисование и черчение* вводятся с 1721 году в профессиональных горнозаводских школах, где эти предметы изучаются вместе с грамотой, чтением, письмом, арифметикой, геометрией. Инициатором таких школ был государственный В.Н. Татищев (1686–1750). Эта традиция продолжилась и в XVIII, и в XIX веках, функциональностью внутреннего содержания подтверждая взаимообусловленность видов отображения. В составе открытой в 1725 году Академии наук были рисовальная и гравировальная палаты. Далее были учреждены художественные классы Московского университета (2 июня 1757 году). В какой-то степени нынешний факультет искусств МГУ имени М.В. Ломоносова является своего рода историческим преемником тех художественных классов, но актуализирует в классическом университетском образовании модель нового философского осмысления искусства. На основе художественных классов Московского университета была устроена Академия трех знатнейших художеств — живописи, ваяния, зодчества — как высшая художественная школа России. Инициатором создания Академии художеств был куратор универ-

ситета И.И. Шувалов. 23 октября 1757 года Шувалов представил в Сенат Доношение об учреждении Академии художеств, в котором говорилось, что «можно некоторое число взять способных из Университета учеников, которые уже и определены учиться языкам и наукам, принадлежащим к художеству: ими можно скоро доброе начало и успех видеть». Начатая по мысли Шувалова идея «водворения» наук «в отечестве вместе с искусствами» в виде Академии первоначально была ответвлением Университета. 6 ноября 1757 года воследовал Указ Императрицы Елизаветы Петровны об учреждении Академии трех знатнейших художеств. В январе 1758 года ученики художественного класса и их учитель Дюбуле были переведены в Академию художеств. Местопребыванием Академии был определен Петербург, но до 1764 года Академия находилась в ведении Московского университета. И.И. Шувалов стал и первым президентом Академии. Из ведения Московского университета в самостоятельное учебное заведение Академия художеств была выделена 4 ноября 1764 года.

Огромное значение для развития художественного и графического отображения имела основанная в 1825 году в Москве графом С.Г. Строгановым первая рисовальная школа. «Цель данного заведения состоит в том, — писал С.Г. Строганов, — чтобы молодым людям (от 10 до 16 лет), посвящающим себя разного рода ремеслам и мастерствам, доставить случай приобрести искусство рисования, без которого никакой ремесленник не в состоянии давать изделиям своим возможное совершенство». Ее специфика — в логике технических задач производственных *мануфактур*, в отличие от Академии, которая на тот момент определяла приоритеты архитектурной, изобразительной, монументальной сред. В 1843 году Строганов передает школу в ведение государства, и она переходит к министерству финансов. Отмечают демократические основы, заложенные Строгановым: обучение и питание для большинства учеников были бесплатными, в училище принимались дети разночинцев и крепостных, а критерием зачисления на учебу было не привилегированное положение родителей, а одаренность поступающего, его способности к рисованию, художественному творчеству. Школа была рассчитана на 360 человек. На начальном этапе существования в школе имелись три специализации: *черчение, геометрия, рисование машин; рисование фигур и животных; рисование цветов и украшений*. В 1860 году она была значительно расширена и преобразована, и ей дано было название центрального училища. В

1873 году утверждено положение о рисовальных школах и классах, коим предусматривалось открытие этих учебных заведений в Московской и прилежащих к ней губерниях под общим наблюдением Строгановского училища. Были открыты особые классы в виде отделений Строгановского училища в д. Лигачеве, в с. Речицах, в Сергиевском Посаде Московской губернии и в Москве, при Окружном московском пробирном управлении. «Важное значение в быстром развитии училища имело то обстоятельство, что оно основано было в Москве — многовековом историко-культурном центре страны, имевшем глубокие национальные художественные традиции. Педагоги и ученики Строгановского училища проводили огромную работу по изучению художественного наследия Древней Руси. Ими были выполнены слепки-копии с уникального белокаменного декора храмов Владимиро-Суздальских земель XII–XIII веков, копии с барельефов древних ворот Софии Новгородской, копии с древнейших рукописей. В общей сложности в период с 1862–1867 гг. было создано около 1000 образцов, демонстрировавшихся на выставках в Москве и Петербурге; а на выставке этих экспонатов на Всемирной выставке в Париже в 1867 году Строгановское училище получило серебряную медаль. В 1870 году училище издает работу “История русского орнамента”. В 1864 году в училище основывается “Художественно-промышленный музей” (первый московский музей, в котором были представлены прикладные искусства), открытый для посещения широкой публики в 1868 году»². Авторитет училища как поборника национального искусства был подтвержден «Почетными дипломами» за экспозиции училища на выставках в Вене в 1873 году и на Всемирной выставке в Филадельфии в 1876 году. Особый успех они имели на

² См.: Официальный сайт МГХПУ имени С.Г. Строганова: <<http://www.mghpu.ru>>.

В 2006 году университет вошел в число 17 вузов-победителей приоритетного национального проекта «Образование», представив инновационную образовательную программу подготовки кадров «От экспортно-сырьевой к ресурсно-инновационной стратегии развития минерально-сырьевого комплекса» под научным руководством ректора В.С. Литвиненко, ставшего в 2008 году лауреатом премии правительства Санкт-Петербурга за выдающиеся достижения в области высшего и среднего профессионального образования. Источник: информационные ресурсы Санкт-Петербургского государственного горного университета.

международной выставке в Париже в 1900 году, где за свои работы Строгановское училище получило два Гран-при, три серебряных и бронзовую медали. Западного зрителя поражала необычайная, глубоко национальная трактовка в прикладном искусстве строгановцев господствовавшего тогда стиля модерн. Большой успех сопутствовал Строгановскому училищу и на выставке в Турине (1911 год). В 1902 году училище становится императорским.

В 1839 году в Петербурге была учреждена министерством финансов рисовальная школа, предназначенная «для развития художественного вкуса и понимания среди промышленников и ремесленников». В 1857 году она перешла в ведение Общества поощрения художников, а новый толчок художественно-промышленному образованию был дан в 1876 году пожертвованием барона А.Л. Штиглица, внесшего 1 млн руб. на устройство в Петербурге центрального училища технического рисования.

В 1918 году Строгановское училище было преобразовано в «Первые Свободные государственные художественные мастерские». Затем в 1920 году на основе соединения их с бывшим МУЖВЗ (Московским училищем живописи, ваяния и зодчества) был организован ВХУТЕМАС, а в 1928-м ВХУТЕИН (Высший художественно-технический институт). Тесное касательство предметов художественной и графической подготовки легло в основу новых уникальных для мировой художественной истории специализаций «художник-технолог», «инженер-художник» в *художественно-техническом* учебном заведении — в междисциплинарном художественном вузе, по сути, в университете, где «в полистилевой художественной среде формировались оригинальные школы дизайна и архитектуры. Здесь же опробовались новейшие художественные и проектные концепции развития искусства и, отчасти, техники» (Лаврентьев А.Н., 2010). И этот опыт, сопоставляемый обычно с опытом БАУХАУЗа в Германии, на десятилетия предвосхитил развитие оригинальных школ архитектуры и дизайна как инженерного творчества во всем мире. А возможным это стало из-за точного понимания связи задач *технологических, инженерных, художественных*, что является идеальным основанием не только профессионального творчества, но образовательной пропедевтики в период обучения. 30 мая 1930 года ВХУТЕИН был реформирован, и на его основе открылись Архитектурный институт, Художественный институт (ныне им. Сурикова), Полиграфический институт, Текстильный институт. Само же Строгановское училище было воссоздано в 1945 году.

Что касается МУЖВЗ, то оно было основано в 1843 году в Москве (с 1866 — Училище живописи, ваяния и зодчества). После ряда преобразований в 1939 году возникло, по сути, его продолжение — Художественный институт под руководством И.Э. Грабаря, а в 1947 году этот вуз вошел в состав учреждений Академии художеств СССР, в 1993-м — в состав Российской Академии художеств, которая по Уставу является его учредителем. Имя Василия Ивановича Сурикова институт носит с 1948 года.

Горный Кадетский корпус — Горный институт, ныне Санкт-Петербургский государственный горный университет³, ставший образцом высшего инженерного образования, был основан Указом Императрицы Екатерины II 21 октября (3 ноября) 1773 года и практически на всех уровнях обучения включал в себя предметы черчения и рисования. До преобразования в 1804 году учебный курс делился на классы, где в ниже-кадетских классах изучалось *рисование*, а также музыка и танцы, средне-кадетских — *рисование*, верхне-кадетских — *черчение*. В «студентских» классах эти предметы уже использовались как базовые для изучения других дисциплин. С 1804 года среди прибавленных по уставу предметов читалась *гражданская и горная архитектура*. При всех изменениях учебного плана эти предметы сохраняли свое значение и использовались при изучении других. Например, при утверждении в 1806 году типового штата Горной школы при заводах изучались черчение и рисование, а в типовом штате Горной школы высшего типа при Главном заводе наряду с рисованием и черчением назван предмет «нивелирование и вообще снятие и нанесение на план разных местоположений».

Даже краткое перечисление событий художественно-организационной деятельности в среде образования свидетель-

³ Данное письмо инициировано педагогами художественно-графического факультета (факультета искусств) Удмуртского государственного университета, и оно было направлено М.Т. Калашниковым министру образования РФ В.М. Филиппову в июне 2000 г. На фрагмент этого письма есть также ссылка (Кошаев В.В. Аксиоматический конфликт рода и цивилизации / Материалы четвертой международной научной конференции по проблемам безопасности и противодействия терроризму. Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова. 30-31 октября 2008 г. Том I. Материалы пленарных заседаний. Материалы Первой всероссийской научно-практической конференции «Формирование устойчивой антитеррористической позиции гражданского общества как основы профилактики терроризма». М.: МЦНМО, 2009. С. 254).

ствует о многообразии творческих задач, в основе решения которых заложено взаимодействие двух базовых предметов, *рисования и черчения*, а в более широком контексте изобразительное и техническое (графическое) знание. Ввиду контекста идей эпохи Нового времени, нового промышленного мира, незыблемо и место художественно-графического творчества в общественном воспроизводстве. Воссоздание частей художественной и графической культуры взаимно связывают чувственный потенциал миропознания в изобразительном искусстве и графические средства инженерных отраслей в бытии его вещественной организации. Эту идеологему можно видеть в основе художественно-графического образования (факультете ХГФ) в XX столетии, когда усилиями выдающихся деятелей художественно-графического, художественно-педагогического движения было сформировано важнейшее звено образовательной системы — подготовка учителей рисования, черчения, труда для школ. Это связывает и будущие профессиональные специализации художественного и технического творчества. Однако важнее то, что в широком контексте общественного воспроизводства художественно-графическое образование является высокозначимым средством культурно-исторической передачи материальных и духовных ценностей общества, условием воспитания чувственно-интеллектуальной сферы человека.

Следует сказать, что эти средства не могут быть восполнены или заменены гуманитарными предметами: историей, культурологией, философией, литературой и даже русским языком, поскольку принципиально не совпадают их предметы. При этом потенциал художественно-графического образования продуцирует в виде интеллектуально-чувственного комплекса отношение к гуманитарной сфере (литературе, русскому языку, философии, истории, эстетике и др.), также прикладные задачи творчества, но не вытекает из них, ввиду того что в основе искусства лежат законы чувствознания, переживания — преобразования вещества, пластическое, композиционное освоение технологий художественной практики, предметно-пространственной среды, через научение которому в системе ХГФ происходит процесс воспитания. В большом значении художественно-педагогическое образование есть проблема исторической памяти, тема освоения «генетического кода» визуальной культуры, воплощающей технологическое знание *воспитательным* способом. Воспроизводство мышления, опыта интеллектуального самосуществования основано на *перцепции и апперцепции, дипластии* как условий докатегориаль-

ного, чувственного в основе опыта познания; также на том, что Леви-Брюль называл *пралогическим мышлением, паритициацией*. Этот опыт реализуется изучением комплексности художественных закономерностей, имеющих общую для сознания природу — ритм, обряд, функция; и специфическую — гармония, доминантные композиционные построения, художественно-организованные (выразительные) средства.

III. Кризис системы художественно-графического образования. Выработанные в результате упорной длительной работы многих поколений педагогов школ, преподавателей высшего образования традиции были нарушены в 1999 году, когда специальность учитель изобразительного искусства, черчения, труда оказалась разделенной на две образовательные области «изобразительное искусство» и «технология».

С точки зрения методов упрочения социокультурной среды, советский комплекс худграфов являлся наиболее системным и обоснованным в мире, хотя ресурсы искусства и культуры не имели, по сути, необходимого потенциала реализации ввиду скудости соответствующих отраслей и ограниченности внутренних задач общественной системы. До определенного момента это не было критично, поскольку сохранялась некоторая достаточность содержания образования, а кадровые вопросы регулировались государством: системой всесоюзного распределения. Проблемы начались, когда в условиях идеологического и экономического *освобождения*, наступившего в 90-е годы, отраслевая отчетливость образования в России нарушилась. В связи с происходящими в отраслях переменами изменилась и образовательная ситуация. Вместе с отказом министерств от участия в формировании и трудоустройстве кадров и в связи с усложнением потребностей среды возникла стихийная нужда в тех или иных специалистах, а само содержание образовательных стандартов перестало отвечать задаче их прежней отраслевой выраженности. Взамен среда стала осознаваться как рыночное или приватное пространство человека с тягой к индивидуальному выявлению ее художественных значений и символов. Впервые за много десятилетий система подготовки специалистов столкнулась с тем, что опосредованным заказчиком специалистов выступили не отрасли народного хозяйства, не система общественных институций, а интуитивно, стихийно формирующаяся культура повседневности.

Разрушение содержания художественно-графического образования означало исчезновение вообще перспективы разви-

тия художественно-инженерной среды как воспитательной, а именно здесь культура времени предстает в своей обобщенной модели. Из школьных учебных планов фактически был изъят предмет черчение, а проект стандартов школьного образования, которые должны были быть введены с 2015 года (по счастью, этого не произошло), не предусматривал ряд предметов в них, в том числе рисование. Утрата сформированной в XX столетии логики отношений черчения, рисования, труда привела к неопределенности и художественно-эстетического воспитания и знакомства с инженерно-технической составляющей общества, в некотором смысле важнейшей части культурной национальной перспективы. *Типология* инженерно-визуальной культуры является не просто инструментом эстетического воспитания, но и логикой предустановления современного информационно-промышленного сознания, средств формирования предметно-пространственной среды, функцией самого образования в профессиональных и социокультурных перспективах информатизации жизни и соответствующих профессионально-педагогических инструментов. Типология связи означенных объектов и предметов отвечает способам пропедевтики содержания образования, отдельным важным фрагментам его методического обеспечения, управления творческой и теоретической инициативой.

Устанавливая причиной кризиса ХГФ отказ от универсального статуса специальности «черчение, рисование, труд», сформированной в 1953 году и в 1999 году разрушенной, полагаем необоснованным создание двух «предметных областей», между собой практически не соприкасающихся: «изобразительное искусство» и «технология и предпринимательство». Полагаем, что такое разделение некорректно, и это проявляется в следующем.

А.

Во-первых, технология является ПРЕДИКАТОМ труда, а не самим трудом как формы существования субъекта (человека). Литература, физическая культура, тем более рисование, скульптура, живопись, декоративно-прикладное искусство, дизайн, проектная деятельность будущего архитектора и т. д. совмещают в себе и ПРЕДИКАТ, и РЕЗУЛЬТАТ труда, поскольку технология этих предметов не только предполагает конкретную цель, но и является одновременно эстетической формой ее осуществления. Технология же в контексте инженерных задач отстоит от результата труда ввиду сложного состояния производственной

среды и недостижимого по цели ее результата труда из-за огромного количества узко технологических, специальных задач производства. И это более чем очевидно. Средством решения этой сложной проблемы в свое время был предмет черчение, который комплексностью внутренних и внешних задач *удерживал* целостность результата, общей идеи, методом прежде всего его «мысленного представления». Но предметная область технологии сделала черчение *технологией внутреннего плана*, в то время как этот предмет является системообразующим основанием любого технологического процесса, и более того — графической моделью цели, формой ее предустановления. Вместо развития предмета черчения как направления, связывающего историю технического творчества, гуманитарную выраженность его цели и прогнозируемую перспективу его информационно-индустриальной функции, образование получило модифицированную подфилософию позитивизма, узко понимаемую даже не технологию, а фрагмент технологической функции.

Попытка нами с группой педагогов вузов и ведущих инженеров г. Ижевска (аналогичные инициативы были предприняты в ряде других городов) провести общественное обсуждение проблемы в Министерстве образования в начале нулевых годов результатов не имела. Как отмечал в своем письме министру образования М.Т. Калашников, главный конструктор производственного объединения «Ижмаш», оружейный конструктор, доктор технических наук: «Современная цивилизация немыслима без самой разнообразной сложной техники, строительных конструкций и технологий, квалифицированное обращение с которыми требует от человека умения разбираться в схемах и графических изображениях. Техническое творчество не может существовать и развиваться без умения читать и самому воплощать чертеж, свой замысел. Все это вызывает необходимость приобретения определенного уровня знаний и навыков в инженерной графике уже со школьной скамьи. Дальнейшее сокращение технического направления в школьной программе может привести к снижению исходного уровня подготовки абитуриентов технических высших учебных заведений, что повлечет за собой утрату потенциала российской инженерной школы»⁴. Правда, реакции Минобрнауки России на это и другие обращения не последовало.

⁴ Гузев В.В. Планирование результатов образования и образовательная технология. — М.: Народное образование, 2000. 306 с.

Таким образом, технология может осуществляться только как выделенная функция предмета «труд», но не замещать его. Технология может рассматриваться как совокупность приемов для достижения некоей цели, но не самой целью. Системообразующим понятием является **труд**, отвечающий **типологическому (общественно формационному)** характеру производства и формационно же обусловленным способам передачи опыта. Предикат же, в данном случае *технология*, подчиняется определенным требованиям. Он не всякая информация о субъекте, но указание *на признак субъекта*, его состояние и отношение к другим предметам, и не целевая, а методическая функция деятельности, отвечающая типологии труда, но не являющаяся его первопричиной.

Б.

Во-вторых, всякий учебный предмет, в том числе и технология, чтобы быть базовой фундаментальной отраслью, направлением, должен иметь свой *объект, предмет, субъект и соответствующую модальность, или предикат*, но:

— **объект** — то, что противостоит субъекту (от лат. *objectum*), что воспринимается, мыслится, обсуждается и обрабатывается, существует ввиду практической потребности и, соответственно, смысла его потребления. Научный анализ любого объекта ведется *в предметно-дисциплинарном ракурсе*, обеспечивающем адекватное отображение сущности объекта. Технология же всегда является свойством, признаком, средством освоения объекта, всегда ограниченным ввиду его не онтологической, а исторической значимости и может осмысливаться только в ключе определенной дисциплины. Объектом могут быть, например, *этнонимы* «как объект лингвистического исследования»; *город* «в зеркале своего языка», *ансамбль* «как образная система в народном искусстве» и др. Объектом в системе образования может быть труд как общее определение и цель обучения, *тело*, которое строится средствами физкультуры и спорта, также видами физической подготовки, *труд* — в способах инженерно-технического творчества, *искусство* — в разнообразии его видов и техник, *история и исторические документы, наука* как отдельная или совокупная отрасль знания, *научные теории, религия* и ее, например, конфессиональные формы и т.д. Как объект технология не может существовать самостоятельно и имеет специфику только в конкретном контексте. Технология проектирования (но чего-то — объекта); технология рисования (использование

техник карандаша, сангины, соуса, акварели, гуаши для получения изображения — объекта); политехнология — комбинирование идеями для убеждения в целесообразности какой-либо точки зрения общественного мнения — объекта и др. В значении технологии объект как таковой отсутствует, и сама технология не может быть универсальным объектом. Технология, даже если она именуется *методом проектов*, широко обсуждаемым в последнее время, сугубо теоретическое образование, которое реализуется как внутренняя структура любого дисциплинарного комплекса. Поиск универсальных свойств технологии не может дать результата, так как вся классификационная структура видов деятельности, узаконенная ГРНТИ, УДК, ВАК, уже имеет соответствующие объекты, предметы, цели, задачи, методы, методики, вводимые ресурсы, материалы и т. д. Что касается **методологии**, то технология не формирует методологический контекст, она может либо вытекать из него, либо воспроизводить его условия. Сама же методология подчиняется онтологическим и типологическим (формационным) целям развития. Убеждение нас в том, что в учебном процессе это «какая-либо исследовательская, творческая задача, для решения которой требуются интегрированные знания из различных областей» есть подмена *существительного* образовательной структуры его *подлежащим* или *подлежащими* смежных областей, например мировоззренческих. Можно согласиться с тем, что «Основная проблема, сдерживающая распространение проектного обучения, состоит в трудности сопряжения проектных заданий с требованиями образовательных стандартов. Практически не удается сформулировать проектные задания так, чтобы можно было использовать стандартные знания, умения, навыки (точнее — чтобы в них возникла необходимость) при выполнении учениками этих заданий»⁵. И именно поэтому объектом может быть нечто — цель, под которую адаптируется (конкретно, а не абстрактно) идея преобразования, или технология. Таким образом, не существует просто объекта технологии, существует *объект, например, изобразительной технологии, спортивной технологии, дизайн технологии* и т. д.;

⁵ Суггестивность — активное воздействие на воображение, эмоции, подсознание посредством «пленительной неясности» — логически неуловимых, зыбких, намекающих тематических, образных, ритмических, звуковых ассоциаций — это то, чем, собственно, и занято искусство.

— **предмет**. Поскольку технология не определена как объект, то не определен и предмет технологии, ее конструктивные и функциональные признаки. А связи с тем, что не определено, то не существует, и предметом технологии не может быть сама технология, что некорректно и по общей цели, и понятийно. Здесь очевидна несопоставимость категорий и понятийных уровней. Предметом могла бы быть пропедевтика как система отвлеченных упражнений в их структуре и ресурсах применения при решении каких-то задач: то есть построения систем на основе любого пропедевтического курса предполагает какую-либо цель, например понимание основ формообразования — объект в данном случае — образ предмета или пространственной среды и, соответственно, условий жизнеобеспечения. В практике педагогов-просветителей XIX века (Песталоцци, Фребеля и др.) применялись упражнения с элементарными геометрическими фигурами, при этом считалось, что квадрат — основа всех форм и что обучение рисунку в начальной школе должно основываться на расчленении квадрата и криволинейных форм, комбинации которых и составляют все существующие формы предметов. Технология здесь вполне отчетлива, она в задачах отображаемого объекта (с помощью приемов рисования, изображения). Понятия эюра, проекции точек на плоскости, развертки объемной формы, сопряжения, ортогональных проекций деталей античного ордера (с колонны, портика, валика и др.) существовали как технологии и упражнения по начертательной геометрии в начале XX века. Любая система образования строится на представлении структуры предметного выражения, а импульс предметного мира возникает не в сфере научно-технического творчества и вырастает не из педагогики, а из сферы искусства и его художественно-эстетического целостного осмысления будущего. Так, в Витебске «Утвердители нового искусства» (Уновис) сформировали упражнения с геометрическими формами, которые пронизывали весь цикл обучения композиции. Его основой стала система супрематизма Малевича. Выход в объем и пространство позволил привязать плоскость к архитектурно-градостроительным задачам по типу «проунов» Лисицкого и полуотвлеченных, полуфигуративных композиций. Проведение опытов изучения отдельных элементов живописи: цвета, формы (линейной, плоскостной, объемной), конструкции, фактуры, материалов по программам Родченко были ценны даже не результатами, а личным технологическим и формально-композиционным опытом — предмет трансфор-

мировался в серию упражнений с контурами и красками по заданным осям построения, и сам Родченко включал в учебную программу задания на создание новых объектов предметной среды;

— **МОДАЛЬНОСТЬ**, семантическая категория, выражающая отношение образовательной сферы к содержанию материала, его предметного своеобразия. Технология как модальность в инженерно-конструкторской деятельности может пользоваться инструментами проектного моделирования. Но надо понимать, что профессиональная ориентация и предполагаемые профили будущей деятельности — это уже старшие классы, предыдущий же опыт должен интегрировать в себе комплексное научное, художественное, духовное единство мировоззрения, отвечающее философии российского, национального миропознания. Но тогда объектом технологии на стадиях допрофильного (1–8 классы) и предпрофильного (9 класс) обучения должна стать интегрированная деятельность в ее художественно-технологическом значении и, соответственно, сама технология должна уточняться в уравновешенных между собой частях познания — от формулирования цели, поиска аналогов, формирования собственного проекта. Метод проектов в технологии, по сути, — слепок с любой более или менее осмысленной деятельности, предполагающей цель, средства (ресурсы), методику, результат — **ДИСЦИПЛИНАРНО**;

— и, наконец, *технология* является подуровнем понятия **архетипа** как устойчивой обобщенной модели бытия: мифологической, исторической, социотехнической, формационной, которая может существовать только как целостно реализованное в форме или виде символического, сюжетного, художественного, мифологического и т. д. отражения. Архетип — это прежде всего архетип художественный, культурный, его освоение связано с пониманием *целокупной триады бытия*: факторов производства, социальной организации общества, национальной идентичности, а также духовных нравственных установок, и имеет историческую этапность. По отношению к этапности бытия технология привязана к архетипу формационной картины мира (ФКМ). ФКМ не может быть осмыслена и воссоздана без философии, мировоззрения, установки которого определяют особый технологический статус познания, и его модели, в которой отчетливо однородны гуманитарная, естественнонаучная, художественная составные. Им отвечают естественнонаучная, юридическо-экономическая составные, теория управления и др. При этом без

художественного представления любая из дисциплинарных картин мира остается интеллектуальной конструкцией, характеризующей интерес конкретной области, но сам объект познания к дисциплинарному предъявлению и технологии не сводится.

Что касается изобразительного творчества, то следует сказать, что вся его история также связана с предметно-пространственной средой: фреска, витраж, икона, картина в интерьере, книжная иллюстрация и др., несмотря на обособленный характер, например, сюжетно-тематического содержания — все составляют фрагмент синтетической целостности. Тем более это касается художественно-промышленного искусства. Эта целостность и оказалась разрушенной формой художественно-графического образования.

Таким образом, существующие на сегодняшний день направления в образовании, раздельное обучение каждой из предметных областей («изобразительное искусство», «технология») не способны самостоятельно и полноценно реализовать задачи целостного освоения объектов творчества, а следовательно, развития личности, и поэтому:

В.

Данная ситуация позволяет сформулировать ряд противоречий:

— противоречие между целостностью образования и локальностью его предметных областей и их преподаванием;

— несоответствие технологии результатам гносеологической природы деятельности, ее суггестивности⁶ как цели разного мышления, богатства восприятия и прагматичности реализуемых суггестивность техник;

— отдельное существование *предметных областей* — свидетельство отсутствия комплексности в отношении знаний, видов деятельности, системности мышления, комплексности общей идеи образования, которое должно быть положено в основу новых информационно обусловленных условий изучаемых предметов, то есть как критерии образования.

⁶ Суггестивность — активное воздействие на воображение, эмоции, подсознание посредством «пленительной неясности» — логически неуловимых, зыбких, намекающих тематических, образных, ритмических, звуковых ассоциаций — это то, чем, собственно, и занято искусство.

Названными противоречиями обозначена проблема, решение которой состоит в определении диапазона средств трансформации двух предметных областей в педагогическом процессе, в идеале — в вариантах их слияния и разделения на дисциплинарные профили в старших классах школы с сохранением в каждом профиле базовых визуальных техник и технологий.

IV. Перспектива художественно-графического образовательного комплекса. Содержание и функции художественного сознания — чувствования и мышления — составляют проблему, решение которой связано с перспективой будущего, всей системы художественной подготовки в области изобразительного искусства и интегрирования с естественнонаучными и общегуманитарными предметами. Определение условий взаимодействия предметных областей необходимо для повышения эффективности образования. Это продиктовано тем, что педагогическая деятельность в школе и вузе опирается не только на общедидактические принципы предметных областей, но и на единые принципы творчества. При этом художественно-графическое (художественно-педагогическое) образование должно сформировать не только требования к школьному программному комплексу, но и составить техническое задание (ТЗ) для системы дошкольного воспитания. Поэтому нужно подчеркнуть актуальность следующих трех программ.

А.

Определение общей модели предметно-пространственной художественной гносеологии в дошкольный период. Художественно-гносеологическая модель воспитания и образования обусловлена последовательностью ее связи с развитием психофизиологии. *Дошкольный период* основан на трех относительно самостоятельных типах сознания: *докатегориальном, синкретическом* (раннекатегориальном), *процессуально-понятийном*. Специфика такого разделения связана с последовательностью развития сознания, но все три раздела имеют признаки типа и должны сохраняться в будущей творческой деятельности как устойчивые феномены сознания. Докатегориальный комплекс основан на принципах эмоционально-чувственной отразительности и характеризуется условиями запечатления, дипластии, перцепции. Уже здесь отношения с миром легко различаются ребенком в му-

зыкальной гармонии, гармонии стиха, признаках объектов и их восхищенном восприятии. Важны не редуцированные формы гармонии, упрощенное воспроизведение, а прослушивание настоящих глубоких и сложных музыкальных произведений. Фонетика слова должна хорошо артикулироваться и отражать смысловую и чувственную полноту обозначаемого ею понятия. Изобразительность — иметь сложноорганизованную структуру художественного произведения. Речь идет о способностях ребенка к четкому запечатлению внешних структур. Уже к году ребенок понимает достаточно большой объем информации, например, осознает тождество птиц в соотношении их крика и вида: ворона — каркает, голубь — гулит, воробей — чирикает. В последующем докатегориальная структура сознания не исчезает, она закрепляется и воспроизводится средствами, имеющими нормы искусства. Раннекатегориальный комплекс, *синкретический*, основан на докатегориальных условиях презентации объекта и *эмоциональности* его свойств, неразрывных с самим объектом, но обуславливает уже его признаки (снеговик белый, холодный с круглыми (шарообразными) структурными частями). К 3,5–5 годам формируются основные представления о предмете в его устойчиво воспринимаемых качественных проявлениях: геометрических (формы плоских или нарисованных фигур); цветовых (спектр, черное и белое); размерных (графических и объемных); пространственных, временных и др. Формулирование признаков — особых свойств объектов и явлений — не представляет трудности в различии температурных, фактурно-текстурных; понятиях острый — тупой и др. К 5–6 годам активно формируются сенсорные эталоны, знание (чувствование) предметов и их качеств как некоторой системы: происходит выделение скрытых причинно-следственных связей между предметами с их свойствами, явлениями окружающего мира, что используется в различных видах деятельности: в общении с людьми, с природой, в занятиях искусством. Во всех случаях плодотворность сознания зависит от переживательно-эмоциональных отношений коммуницирования. Художественная деятельность этого периода важна как базовая для сохранения национальной специфики культуры и передается соответствующими архетипами. Синестезия фонетических, смысловых, процессуальных, тактильных, цветовых и других свойств восприятия представляет комплекс взаимообусловленных структур сознания, основой которых являются всеобщие принципы мироздания: ритм, звуковая и цветовая гармония, опыт коллективной со-

циализации. Поэтому в художественно-педагогическом образовании необходимо создать специализацию всего довузовского методического комплекса на условиях интеграционной художественной деятельности и психологических знаний.

Б.

Установление комплексности художественных средств в единстве правил рисования, черчения, приемов работы с графическими и трехмерными объектами в школе как технологического предиката проектирования среды. Практическая реализация структуры предметов художественной подготовки в целом — соотношение прикладных и неприкладных видов деятельности (проектирование среды, изучение музыки, театра, кино, фольклора). Школьный комплекс направлен на развитие эмпатийно окрашенного восприятия объектов в приемах их анализа и дифференциации: связи слова, изображения, объекта, организованного наблюдения. Специфика первых восьми лет обучения в школе должна строиться на интенсификации изобразительной деятельности и освоения практики предметно-пространственного мира в переходе его от образа мироздания к антропному принципу в художественном осмыслении среды. Возраст 5–12 лет — активно сенситивный. До 10 лет интенсивно активизируется *аналоговое* воображение и на его основе — фантазийное. Творчество реализуется в проживании эмоциональных диапазонов, фантастических ситуаций, героического поведения. До 12 лет воображение синтезирует в формах мечты жизненную перспективу и переживание ситуаций взрослости. Здесь важна интенсивность воображения, осуществляемая за счет усложнения изобразительного строя искусства, эмоционально-изобразительной насыщенности конкретно-образных форм, освоение функций комбинаторики, отыскания или наделения связями известных предметов и явлений. Воображение основывается на уже имеющихся представлениях, а приращение новых связано с впечатлениями, полученными с помощью чтения — литературной (метафизической) модели будущего. Читанием осваиваются новые образы. Через оперирование образами рождаются новые ситуации. В 12–15 лет личностное развитие становится доминирующим, а абстрактное, т. е. понятийное мышление, значительно усиливается. Опираясь на образное восприятие и сохраняя его, воображение стремится к конкретизации, иллюстрированию содержания понятий, выделению в них смысловых частей, составлению собственных представ-

лений. Формируется способность умственных действий с отдельными понятиями и общим строем мышления. Подростки осваивают методику поиска информации, правила переработки знаний как операции мыследеятельности. Этот возраст наиболее благоприятен для развития активного, самостоятельного творческого мышления через самоорганизацию в рамках художественной деятельности небольших групп по интересам. Требования реализуемости к объекту воображения в программах обучения подростков чаще всего не предъявляются. Таким образом, определение общей модели предметно-пространственной художественной гносеологии и ее фрагментов должно строиться на уяснении эмоциональной составляющей. И чрезвычайно важным является условие инициационного прохождения этапов, реализующих специфику половозрастных изменений. *Школьный художественно-образовательный и художественно-гносеологический комплекс должен сочетать в себе изобразительно-образное и художественно-конструктивное гносеологические начала, что предполагает введение в структуру образования соответствующих специализаций.*

В нескольких школах г. Ижевска с коллективом преподавателей Удмуртского госуниверситета и учителей школ (аспирантов) и на основании программ, одобренных Минобразования УР, около двух десятков лет мы апробировали программу «Основы дизайна для школьников» (первоначально «Проектирование в школе»). В основу положена идея совмещения программ основного и дополнительного образования на основе общей идеи проектной деятельности. Обучение велось как школьными учителями, так и вузовскими педагогами, а также художниками, членами творческих союзов. Процесс сопровождался психологическим тестированием. Общая тенденция предмета сложилась доминационно в следующей последовательности: 1 класс — Планиметрия; 2-й — Стереометрия; 3-й — Объем и пространство; 4-й — Предмет и его изображение; 5-й — Форма и конструкция; 6-й — Стиль и образ; 7-й — Предмет и среда. 8-й — Пространственная организация среды. В сочетании с обучением в школе искусства, открытой на базе общеобразовательной школы № 54, набор в которую осуществлялся без ограничений по способностям и где обучались примерно 80% всех школьников, подготовка оказалась успешной не только для сфер искусства, но и естественно-научных и гуманитарных направлений. Результатом эксперимента стала программа «Основы дизайна для школьников», получившая гриф УМС спе-

циальности «средовой дизайн» МАРХИ и рекомендации научно-методического совета МГХПУ имени С.Г. Строганова к внедрению. Программа получила высшую оценку (Гран-при) 5-летнего конкурса инновационных программ ФЦП «Образование» среди всех дисциплин в Удмуртской Республике. Созданная модель может быть основанием не только для создания соответствующего типа обучения, где, во-первых, классно-урочная система дополнена идеей художественных мастерских; во-вторых — может быть сформировано техническое задание на подготовку специалиста (учителя) нового типа, обеспечивающего освоение средств искусства в функциях его многоотраслевой перспективы; в-третьих — программные научные перспективы послевузовской системы образования. Соответственно, требуется уточнение классификационных параметров в существующих профессиональных рубриках.

Обучение в 9–11-х классах должно осознаваться уже как профессиональное проект-прогнозирование или база связи предпрофильного и профильного образования и углубленного изучения отдельных (элективных) курсов, создание которых должно быть согласовано с ведущими профильными вузами. При этом специфика профилей должна сохранять присутствие изобразительного и проектного потенциала творчества и иметь соответствующие специализации при подготовке специалистов в вузе.

Существует еще один аспект образования, связанный с выяснением причин и условий комплексного решения проблемы воспитания и образования как практической реализации предметов художественной деятельности в целом: соотношение прикладных и неприкладных видов деятельности — проектирование среды, изучение музыки, театра, кино, фольклора. Этот план может быть формой обучения в системе дополнительного образования, которая синтезирует знания основного учебного процесса.

Таким образом, проблема цели и метода изобразительной, графической, проектной культуры как методология актуальна для:

- а) расширения познавательного арсенала за счет системного охвата понятий о жизни;
- б) адаптации на этих основаниях понятия типа художественной культуры в стандартах образования;
- в) интегрирования творчества как типологического продукта из задач в разных дисциплинах.

Это означает оценку исторического потенциала куль-

туры для проходящего культурного строительства и места художественных и технологических принципов передачи опыта. Социокультурная платформа типологии искусства должна быть интегрирована в структуру философских оснований общественного воспроизводства и поддерживаться как методический комплекс соответствующими философскими основаниями.

Вполне очевидно, что проблемы культуры возникли из тенденций к глобализации и унификации культуры, что без понимания их специфики ведет к утрате национальных традиций и маргинальным формам творчества. Ошибки возникают из-за подмены сущностных причин их следствием. Идея развития общества заключена не в количестве индустриально производимой продукции и не в супертехнологиях (это условие жизни, но не сама жизнь), а в том, какими средствами это достигается и каков при этом гуманистический потенциал воспроизводства духовного опыта, созидательного жизнеустройства, этнического (национального) выражения самосознания. Морфологические законы культуры по целям в прошлом и сейчас не изменяются — претворение базовых аспектов в их типологическом составе необходимо для воспроизводства человека как человека, опыта его национальной истории, языка, чувств и переживаний, информации о базовых основах жизни. А готовность к повседневному живому творчеству, новаторство в текущем процессе и, в конечном счете, стилевая интонированность составляют главнейшую задачу предметно-пространственного творчества. Культурные архетипы истории здесь составляют ряд аксиоматических матриц, обеспечивающих воспроизводство социокультурных потребностей различных слоев населения и устойчивость духовного воспроизводства соответствующими пластическими и технологическими системами творчества и социокультурных взаимоотношений.

Перспектива развития региональных культур подтверждает актуальность процессов, в которых проблема формирования общенационального сознания сохраняется именно в виде художественно-технологического опыта. На этих основаниях должны быть сформированы определения гуманитарной инфраструктуры, ядром — объектом — которой выступает культура, а предметом — искусство, адаптированное в категориях искусствоведения по отношению к гуманитарной инфраструктуре знания, методикой, технологией освоения процесса создания художественного произведения и предметно-пространственной среды. Возникающая в связи с этим потребность в ме-

тодологии обеспечивается типологическим представлением культуры, формирующим подходы в условиях больших изменений, происходящих с человеком и обществом в индустриальном обществе, отражаемых в изобразительном искусстве и методах формирования эстетики предметно-пространственной среды.

Вопрос методологии возникает не случайно. Например, совершенствование ткачества и распространение ткацких устройств, особенно в XIX веке, во всем мире способствовало цивилизационному обновлению национальных культур. При этом стилистические и технологические предпочтения в художественной культуре разных народов и этносов только обострились. И никто не стремится ныне *очистить* свою культуру *до глубоких корней*, возвратившись, например, при производстве зерна или растений от пашенного земледелия, многопольного севооборота и типа сельскохозяйственных отношений к огневому, мотыжным, ручным, крапивному ткачеству. Машинный текстиль нет нужды весь заменять ручным ткачеством. Павлово-Посадский платок — уникальное технологическое явление, в котором претворяются печатные технологии, продолжающие ручное творчество, но на механизированной основе. Огневые (печные) устройства, и, соответственно, их энергопроизводительность в зависимости от материалов построек и исходного топлива обеспечивали стабильность и отточенность объемно-пространственных характеристик хозяйственных и жилых структур в зависимости от географических сред: на Севере, в Центре, на Юге и т. д. Невозможно отказаться и от унифицированной одежды XX века, родившейся из усложнения производства в связи с его индустриальным характером, связанного с глубоким разделением труда. И уж конечно, было бы совсем бессмысленным отвергать методы автоматизации и компьютеризации индустриального производства, которые позволяют решать проблемы жизнеобеспечения и улучшения качества потребления в области медицины, производства нужных товаров, инженерных технологий и т. д. Все вместе не вызывает протеста, так как отвечает условиям жизни в конкретных географических и национальных средах. В истории человечества сами проблемы укрупнения иллюстрированы много раз. Цивилизационное движение при этом способствовало развитию языков, философии и мировоззрения, науки и техники, и было бы странным отсечь опыт типологического обновления жизни и, соответственно, искусства, также опыт передачи знаний, представлений о мире, и считать раз и навсегда идеальными те или иные технологические решения или типы общественных отно-

шений. Но при этом архиважно представлять типологическое формационное движение художественной и художественно-технологической культуры, так как многие события сегодняшнего дня правильно понимаемы только с учетом художественно-образного типа целостности. И, соответственно, есть потребность обеспечения педагогических систем художественно-дидактическими материалами, необходимыми средствами всех уровней образования.

Каждый из формационно обусловленных типов творчества (изобразительное искусство, дизайн, декоративное и народное искусство и др.) содержит специфический комплекс художественных отражений, **как в технологических воплощениях, так и в характере абстрагирования выразительно организованных ситуаций, духовных ценностей и нуждающихся в методических правилах их возобновления как педагогической пропедевтики.** Вопрос типа не праздный, поскольку новыми качествами жизни являются условия синтезирования и осмысления процессов культуры человеком ввиду ее информационного предъявления. Для существования в новом поле информации нужны способности к ее анализу и синтезу, а любая технологическая задача не может решаться и не может функционировать без построения макромодели процессов, жизнепорождающего утверждения бытия, а это может быть только с помощью типологически обусловленных этапов развития Картин Мира и формирования средствами искусства чувственного плана их восприятия, а также средствами дизайна или его конструктивного аналога (черчения) — конкретные материальные структуры. Эта сторона образования актуальна ввиду наступившей глубокой специализации видов деятельности, которые могут сопоставляться только через категории художественно-эстетической целостности. В этом отношении изучение характера типов художественной целостности в народном искусстве, искусстве Древнерусском, Нового времени и XX века составляет неразобраным план эволюции художественного сознания как педагогического материала.

Что касается деятельности, то ее лучшей формой, развивающей интеллектуальное мышление, является «труд» как пространственное, чувственно-тактильное, прагматически-игровое явление. Труд и его виды маркируют социофизиологические рубежи сознания, пребывающего в поиске условий синтеза и предпочтений в деятельности. Для формирования мышления особенно важны процессы формирования Образа Мира и Человека в нем и зачатки художественно-инженерного опыта по вос-

созданию исторически обусловленных типологических моделей сред. При этом эффективность мысленного представления предметов в видах проекций, технических рисунков, изобразительных композиций в двухмерной и трехмерной координатной структурах продуктивнее с учетом работы в техниках живописи, графики, скульптуры. Лучшим тематическим материалом такой деятельности выступает технологическое и мифологическое разнообразие мировых культур. В прошлом этот период был связан с инициационным отделением мужских занятий для юноши, когда он начинал выполнять сугубо мужские действия (например, охота), и женских для девушек, которые, например у славян, «превращались» в девушек, когда надевали паневу и начинали выполнять большой объем женского труда в ткачестве, содержании дома, уходе за младшими. Особенности этого периода в широком смысле связаны с деятельностью, с трудом как комплексной задачей. Важно участие в театрализации, где основным полем деятельности становится синтетическое пространство, построенное на основе разработки его частей: оформления сцены, создания костюмов, освоения искусства декламации, режиссуры, музыкального оформления. *Самостоятельность* в поведении необычайно велика, но большие задачи педагогических систем связаны с акцентированием моделей творчества и по форме, и по содержанию учебно-воспитательного процесса. В этот период, с образовательной точки зрения, целесообразно изменение структуры учебного процесса, содержания учебных программ, которые могут объединить фрагменты основной учебной программы с возможностями программ дополнительного образования.

Что касается старших классов школ, то инициационный период осмысливается теперь и формируется в виде технического задания школе уже высшими учебными заведениями, часто в преподавании предметов педагогами вузов. Здесь потребности социализации в структуре профильных интересов — отраслей общественного воспроизводства, освоение технологических знаний должны, с одной стороны, сохранить равновесие общественно-обусловленного единства, а с другой специфические инструментальные условия. Рисунок, живопись, поэзия, музыка и методы черчения с элементами начертательной геометрии, графики и скульптуры, архитектурного дизайна, технологии народного искусства призваны удерживать ряд профессиональных перспектив развития. Синтетической основой этого может стать, например, проектирование системных объектов (школьных интерьеров, пришкольной территории), уча-

стие в театрализованных представлениях и др. Это позволяет синтезировать прикладные и неприкладные виды деятельности, решающие проблемы социализации. Именно здесь архетипы, определяемые по объекту, — «физиологический», «интеллектуальный», «биоморфный», «семиотический», «художественный» — реализуются как факторы психики в структуре творческой деятельности и становятся стеновым материалом сознания, независимо от характера будущей профессии.

И эта проблема предполагает развитие методологии школьного образования, не отвергая уже существующие подходы, а рассматривая их как материал специализированных систем, прежде всего в границах семиотического контекста культуры. На современном этапе важно внести недостающие в теории управления процессом школьного и связанного с ним вузовского образования элементы, основанные на соединении текстовых языков культуры с художественно-эстетическими кодами видов творческой деятельности. Этой проблеме мы хотим посвятить следующий материал.

Литература

1. *Гузев В.В.* Планирование результатов образования и образовательная технология. — М.: Народное образование, 2000.
2. *Кошаев В.Б.* Аксиоматический конфликт рода и цивилизации / Материалы четвертой международной научной конференции по проблемам безопасности и противодействия терроризму. Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова. 30–31 октября 2008 г. Том I. Материалы пленарных заседаний. Материалы Первой всероссийской научно-практической конференции «Формирование устойчивой антитеррористической позиции гражданского общества как основы профилактики терроризма». — М.: МЦНМО, 2009. — С. 250–261.
3. *Кошаев В.Б.* Теория народной художественной культуры. Ее издержки в вузовских программах и в педагогической практике. Народное искусство в России. Материалы Всероссийской научно-практической конференции. — Вологда, 2008. — С. 28–33.
4. *Лаврентьев А.Н.* ВХУТЕМАС–ВХУЕУИНТ: проблемы взаимодействия художественной и технической культур // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПУ. — МГХПУ имени С.Г. Строганова. 2010. № 3. — С. 3–23.
5. *Официальный сайт МГХПУ имени С.Г. Строганова:* <<http://www.mghpu.ru>>.

А.О. Гетманенко

МЕТОДЫ РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНО-СЛУХОВОЙ КООРДИНАЦИИ У ДЕТЕЙ. СИНЕСТЕЗИЯ ВОСПРИЯТИЯ И ЕЕ РОЛЬ В ОБУЧЕНИИ ДЕТЕЙ ПЕНИЮ

Данная статья посвящена вопросам методики вокального воспитания и музыкального развития подрастающего поколения. Здесь рассматриваются проблемы современной вокальной педагогики, такие как падение качества интонации у детей, нарушение вокально-слуховой координации, явление «гудошничества». Автор предлагает некоторые методики и приемы работы с детьми-«гудошниками», а также способы коррекции вокально-слуховой координации у детей. В статье дается подробное описание метода работы над развитием звуковысотного слуха и вокально-слуховой координации, который условно назван автором «кардиограмма», а также приведены результаты его использования в практике вокальной педагогики. Статья будет интересна преподавателям и педагогам, работающим в сфере детской вокальной педагогики, учащимся вокальных отделений вузов.

Ключевые слова: детский голос, методы вокальной педагогики, «гудошники», качество пения.

The article deals with the problem of children's vocal education and musical development. It draws our attention to the problem of low quality of children's singing. The falling of intonation quality and vocal-singing coordination were chosen as indicators of singing quality. Besides, the article gives characteristics of methods of children's vocal education. The author's method, that calls "cardiogram" is proposed as effective method of correction of children's vocal-hearing coordination. The article is interest to vocal teachers, students.

Keywords: children's voice, the methods of vocal pedagogics, "gudoshniki", the quality of singing.

В настоящее время очень остро стоит проблема падения качества детского пения. Один из явных ее показателей — нарушение вокально-слуховой координации у подавляющего большинства детей. В этой связи возникает необходимость поиска и разработки приемов, которые обеспечили бы максимально продуктивное решение данной проблемы и были бы доступны для понимания современных детей.

Для достижения поставленной цели нами, на основании изучения классических способов развития вокально-слуховой координации, звуковысотного слуха и анализа учебно-педагогического процесса обучения детей пению, был разработан и

апробирован новый метод, основанный на явлении синестезии восприятия.

Предметом исследования стал процесс обучения пению детей младшего и среднего школьного возраста в рамках системы дополнительного образования детей.

Под вокально-слуховой координацией подразумевается точность воспроизведения высоты звука при пении. Данное понятие очень тесно переплетается с понятием интонирования, однако между ними существуют различия. Так, вокально-слуховая координация, в отличие от интонирования, представляет собой более глубокое понимание процесса фонации, при котором происходит сочетанная, системная и в идеале хорошо скоординированная работа голоса и слуха. Соединительным звеном в данном случае выступают центральная и периферическая нервные системы. Процесс воспроизведения человеком звуков при пении можно представить с помощью следующей цепочки:

ухо (орган восприятия) → нервный импульс, поступающий в головной мозг → анализ и обработка → нервный импульс, идущий к голосовым складкам → фонация.

Таким образом, координация — это механизм, посредством которого осуществляется интонирование, представляющий собой слаженную работу нервной системы, при которой нервные импульсы беспрепятственно и быстро проходят свой путь. Координация — также приведение в соответствие, взаимосвязь, согласованность действий в определенном порядке. Дискоординация (нарушение координации) проявляется тогда, когда на пути импульса происходят некоторые сбои, рассогласованность действий. В пении такое нарушение приводит к невозможности и неспособности воспроизведения точной высоты звуков. Как правило, в таких случаях обучающийся в состоянии сам проанализировать свое пение, отметить «неточности», определить интонационный состав мелодии, направление ее движения, ступени лада и тональности, но оказывается неспособным самостоятельно точно воспроизвести высоту звука.

Возникшее в настоящее время общее падение качества пения детей обусловлено рядом факторов: низкопробным музыкальным материалом, доступным детям; падением интереса к классической музыке и к истокам музыкальных жанров; окружением детей шумами различного происхождения; пагубным воздействием радио-, телевидения; слабым музыкальным просвещением и т. д. Поэтому музыкальное воспитание и раз-

витие необходимо вводить как обязательный компонент системы образования на всех его этапах.

Очень тесно с проблемой нарушения вокально-слуховой координации связано явление «гудошничества». «Гудошники» — дети, способные воспроизводить звуки, ограниченные диапазоном разговорной речи (грудной зоной). Такое пение больше похоже на гудение, от чего и пошло название — «гудошники». Существует масса методов работы с такими детьми.

Одним из самых популярных является подбор вокальных упражнений и репертуара, tessitura которых будет в значительной степени выше той зоны, в которой ребенок привык воспроизводить звуки и разговаривать. Данная методика основана на том, что «при вынужденной необходимости» должен измениться сам механизм звукообразования, характер смыкания голосовых складок: если при воспроизведении звуков в привычной зоне (грудной) голосовые складки смыкаются полностью, по всей ширине, то воспроизведение высоких звуков требует перехода в головной регистр, в котором голосовые складки смыкаются краями. Новые ощущения и смена регистров приводят к тому, что ребенок начинает точнее воспроизводить звуки, контролировать работу голосового аппарата, в результате чего координация выравнивается. Однако возникают трудности применения данной методики на практике, поскольку очень сложно объяснить детям сам механизм, с помощью которого возможно воспроизведение высоких звуков. Особенно тяжело освоение таких приемов дается детям среднего школьного возраста, так как в силу возрастных психологических особенностей на них в гораздо меньшей степени, чем на младших школьников, оказывает влияние наглядно-образная характеристика звуков верхнего регистра.

Очень полезным является пение вокальных упражнений. Важно отметить, что при этом следует обращать внимание на употребляемые в упражнениях слоги: «Если нужно настроить голоса детей на более мягкое, фальцетное звучание, то для этого лучше использовать гласные У, О, А, которые являются более простыми не только по спектру, но и по артикуляции» [2, с. 87]. Наш опыт демонстрирует тот факт, что для детей-«гудошников» пение упражнений с использованием буквы «у» неприемлемо, так как ее воспроизведение характеризуется низким положением гортани, что делает букву «у» самой глубокой из гласных. Голоса при пении настраиваются на «глубокое» звучание, «гудение».

При работе с детьми с нарушением вокально-слуховой координации («гудошниками») рекомендуется использование

упражнений с гласной «и», так как она настраивает голоса на «близкое», «светлое», звонкое звучание.

Также следует отметить, что идет на пользу использование слогов, основанных на сочетании гласных с глухими согласными, например «по-», «пи-», «фи-», «фа-», а также сложных слогов: «пти-», «пта-», «кри-», «кр-а». Произношение этих слогов способствует расслаблению голосового аппарата ребенка, снятию зажимов, настраивает детский голос на естественное, свободное звучание.

Рекомендуется использовать в работе упражнения, основанные на нисходящих звукорядах, так как именно развитие голосов «сверху» способствует легкому и непосредственному преодолению переходной зоны, переходу из одного регистра в другой.

Говоря об обучении детей пению, необходимо всегда помнить о том, что данный процесс заключается не в коррекции качества звучания голоса, а в изменении внутренней техники певческой фонации [4, с. 57]. Вокальная техника подразумевает «обучение начинающего певца практическим навыкам создания определенных внутренних условий работы певческого инструмента, при которых он сможет в максимальной степени проявить свои фонационные возможности» [4, с. 60]. Следовательно, опорным принципом развития детского голоса становится последовательность, основанная на постепенном усовершенствовании вокальных навыков.

В связи с этим следует обратиться к традициям русской вокальной школы, где обучение строилось с учетом правила постепенного увеличения диапазона исполняемых произведений, лежавшего в основе и в церковно-приходских, и в светских школах: «В старой русской школе, прежде чем начинать обучать пению, традиционно использовалось коллективное чтение нараспев, по принципу псалмодирования» [2, с. 45].

Обратим внимание, что для детей, имеющих некоторые нарушения вокально-слуховой координации, «гудошников», очень продуктивным является ансамблевое пение. Работа в группах способствует развитию навыков ансамблевого слуха, а также слухового самоконтроля. Ребенку, имеющему некоторые неточности в интонировании, при пении в ансамбле проще подстраиваться под звучание голосов чисто поющих детей. Кроме того, важно отметить и психологическую составляющую правильно организованной работы в группе: если во время индивидуальной работы ребенок сконцентрирован на своих недочетах и ошибках, то при пении в ансамбле он может

отвлечься от зажимов, расслабиться, почувствовать себя свободнее и увереннее. Задача педагога состоит в том, чтобы контролировать его работу при пении в группе, бережно и аккуратно направлять его действия, а также следить за тем, чтобы у ребенка не было стремления петь громко, перекрикивая всех остальных. Акцент при работе с ансамблем следует делать именно на общности, единстве звучания, сохранении единого состояния, вокальной линии.

Как известно, «певческим инструментом является сам певец» [4, с. 13]. Музыкальное восприятие представляет собой очень сложный психический процесс, в ходе которого задействован весь организм человека. Достоверно известно, что даже простое слушание музыки пробуждает двигательные импульсы, влекущие за собой реагирование всего организма [3, 1961]. Всякий звук содержит в себе побудительный мотив, провоцирующий человека на какое-либо действие [1]. Музыкальная деятельность приводит к актуализации этих импульсов, их эмоциональному проявлению и выражению в исполнительской деятельности. Следовательно, эффективным методом развития музыкальных способностей будет такой, в ходе которого в работу включается весь организм, задействуются все органы восприятия. И здесь необходимо подробнее остановиться на характеристике такого явления, как синестезия.

Воздействие на любой из органов восприятия человека приводит к возникновению некоего образа, но при этом каждый орган восприятия создает «изолированный» образ: звук, визуальный образ, аромат и т. п.

Музыкальное исполнительство как искусство подразумевает создание полного образа, воздействующего сразу на несколько органов восприятия. Синестезия (от греч. *Synaesthesia* — совместное чувство, одновременное ощущение) — явление, при котором раздражитель помимо воли субъекта вызывает не только ощущение, специфичное для данного органа чувств, но одновременно еще и добавочное ощущение или представление, характерное для другого органа чувств (например, цветной слух Н.А. Римского-Корсакова, А. Скрябина; ощущение тепла или холода от восприятия цвета и т. п.).

Нарушение вокально-слуховой координации, выраженное в явлении «гудошничества», определяется неспособностью детей к повторению мелодии, исполненной на музыкальном инструменте или спетой. А.П. Готсдинер связывает возникновение данного явления с недостаточным развитием музыкального зву-

ковысотного слуха: при восприятии звука ребенок не может отделить звуковысотный компонент от тембрового. Следовательно, методы коррекции вокально-слуховой координации должны быть в первую очередь направлены на развитие способности к выделению звуковысотного компонента звука.

Мелодия представляет собой пространственно-акустическое явление. Метод «кардиограмма» закладывает фундамент восприятия, позволяя наблюдать первичный контур мелодии. Он представляет наглядно-пространственную модель, организованную по принципу отдельного моделирования (отражает звуковысотные соотношения), включает в себя слуховокальные упражнения, моделирующие звуковысотные отношения движениями руки, а также подбор мелодии на инструменте — один из наиболее эффективных способов развития музыкального слуха. Именно пространственные, предметные и двигательные ощущения способствуют формированию у ребенка слуховой стороны музыкального восприятия.

Более того, метод «кардиограмма» подразумевает графическое моделирование, что способствует вовлечению в процесс обучения пению зрительных представлений.

Данный метод основан на явлении синестезии — формировании целостных образов путем интермодального ассоциирования полученных визуальных, слуховых и зрительных ощущений. Его суть заключается в сочетании при пении слухового и визуального восприятий, в этом методе соединяются использование привычной и давно известной всем педагогам звуковой «лесенки» и подбор мелодии по инструменту. Метод применим как для работы с группами, так и для индивидуальных занятий.

Для реализации метода «Кардиограмма» требуются цветные карандаши и миллиметровая бумага.

Особенности построения модели. Берется лист миллиметровой бумаги в альбомной ориентации. На нем, ориентируясь на диапазон исполняемого произведения, отчерчивается горизонтальная линия. Данная ось представляет собой отправной пункт дальнейшей работы, а именно — ноту *c1*.

Подразумевается, что при подборе репертуара педагог ориентировался на возрастные психофизиологические особенности развития детского голоса, а потому опора на ноту *c1* является наиболее приемлемой.

За единицу «шага» (одна клетка) принимается полутон. Начальным этапом является подбор мелодии исполняемого произведения на инструменте, сопровождаемый нанесением

на лист точек, соответствующих звукам мелодии. В качестве условного обозначения певческого вдоха рекомендуется использовать знак «галочка», которая также наносится на лист бумаги уже на начальном этапе работы.

Полученные точки графика соединяются сплошными линиями в ориентации на певческие фразы, под каждым звуком подписываются слова песни и названия нот.

Следующий этап подразумевает работу над произведением, основанную на приемах исполнения мелодии а'капелла, под инструмент или под музыкальное сопровождение (фонограмму), с одновременным движением указки или руки вслед за мелодией. В дальнейшем контроль за направлением движения мелодии целесообразно предоставить зрительному анализатору.

Включение в процесс обучения движения позволяет сформировать у обучающихся пространственные представления о движении мелодии, ее интервальном составе.

Данный метод можно несколько модернизировать, «добавив» цвета, соответствующие каждому звуку мелодии. При установлении аналогии между цветом и звуком допустима ориентация как на системы, предложенные Н.А. Римским-Корсаковым или А. Скрябиным (музыкальная поэма «Прометеи»), так и на особенности восприятия цвета и звука самим обучающимся, установив то цветозвуковое соответствие, которое наиболее понятно ребенку.

Работа над произведением, организованная таким образом, позволяет включить в процесс контроля и обучения пению не только слуховой, но и зрительный, а также кинестетический анализатор. Кроме того, движения (как указкой, так и слежение за «направлением» мелодии глазами) позволяют сформировать у обучающихся пространственное восприятие исполняемого произведения, получить четкое представление о движениях мелодии, интервальном составе.

Применения данного метода в обучении пению детей демонстрирует его чрезвычайную эффективность. Обучающиеся настолько увлечены работой с «кардиограммами», что добиться свободного и естественного звучания голоса становится очень просто, кроме того, отвлечение ребенка от контроля за своим голосовым аппаратом позволяет в значительной степени освободить голос. Возникающая у обучающихся при работе по данной методике синестезия позволяет в значительной степени улучшить вокально-слуховую координацию у обучающихся. Обратим внимание также на то, что применение

метода «кардиограмма» способствовало формированию у детей элементарных представлений о музыкальных интервалах, ладе, тональности, что послужило фундаментом обучения по предмету сольфеджио.

Таким образом, опираясь на данные проведенной работы можно сделать следующие выводы:

— одной из основных проблем в обучении пению детей в настоящее время является нарушение вокально-слуховой координации, в связи с чем очень распространено явление «гудошничества» (воспроизведение детьми звуков исключительно в грудной зоне, соответствующей разговорному диапазону);

— «гудошничество» обусловлено значительным снижением культуры музыкального восприятия в современном обществе;

— музыкальное восприятие представляет собой сложный психологический процесс, в который вовлечен весь организм человека, а, следовательно, наиболее эффективными методами обучения пению являются те, которые основаны на явлениях синестезии;

— метод «кардиограмма» как развитие вокально-слуховой координации, основанный на синестезии, является чрезвычайно эффективным и рекомендуется для обучения пению.

Литература

1. *Кирнарская Д.К.* Психология специальных способностей. Музыкальные способности. — М.: Таланты — XXI век, 2004. — 496 с.
2. *Стулова Г.П.* Акустико-физиологические основы вокальной работы с детским хором. — М.: Классик-Стиль, 2005. — 152 с.
3. *Теплов Б.М.* Проблемы индивидуальных различий. — М., 1961. — 267 с.
4. *Юшманов В.* Вокальная техника и ее парадоксы. — СПб.: ДЕАН, 2001. — 128 с.

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО И ТЕАТРАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Т.Ф. Владышевская

ИЗОБРАЖЕНИЕ ХОРОВОГО, АНТИФОННОГО И РЕСПОНСОРНОГО ПЕНИЯ НА РУССКИХ ИКОНАХ XIV–XVI ВЕКОВ

Древнерусские иконы и фрески нередко отражают сюжеты песнопений, изображают певцов, хоры, гимнографов, песнописцев. В XV–XVI веках в Московской Руси, в эпоху расцвета пения и иконописи, традиция изображать на иконах певческие сюжеты распространилась особенно широко. В XVI веке создавались иконы на сюжеты певческих текстов, как миниатюрные, так и монументальные. Все существовавшие виды древнерусского церковного пения нашли свое отражение в иконописи: хоровое, антифонное — попеременное пение двух хоров, респонсорное — пение переключками солиста и хора, а также пение хора с канонархом.

Ключевые слова: песнопения, иконы, пение, хор, антифонное пение, респонсорное пение, певец, головщик, канонарх.

Old Russian icons and frescoes often reflect the themes of hymns, they portray singers, choirs, hymnographers. It was in the XV–XVI centuries, in the heyday of church singing and iconography, that this tradition spread particularly widely. All the existing types of ancient church singing were reflected in iconography: the choir singing, the antiphonal one (with two choirs singing alternately), the responsive singing (with a soloist and a choir), and the choir singing with a canonarch.

Key words: hymns, icons, singing, choir, antiphonal singing, responsive singing, canonarch

На иконах, фресках, в книжных миниатюрах и в древнерусском художественном шитье иконописцы нередко изображали сюжеты некоторых песнопений и певцов, их исполняющих. Песнопения и иконопись в них объединялись общностью сюжетов. На древнерусских иконах нашли свое отражение все виды церковного пения, существовавшие в Древней Руси — хоровое пение, иногда вместе с создателями песнопений — гимнографами. На иконах изображается типичное для христианской церкви антифонное пение двумя хорами попеременно. На иконах также встречается изображение респонсорного пения, где солист поет основной текст кондака

сложным мелизматическим распевом, а хор или народ подпевает припевы. Все эти виды церковного пения, отраженные на иконах, существовали на практике и были узаконены Уставом церковного богослужения, поэтому они так естественно сочетались с иконописью. Рассмотрим эти виды пения на иконах XIV–XVI веков.

Нередко на иконах изображается хор, поющий гимны в честь Богородицы. К таким относятся иконы «Собор Богоматери», «О Тебе радуется». Икона второго дня празднования Рождества Христова называется «Собор Богоматери», т.е. собрание в честь Богоматери, или Похвала Богоматери. На этой иконе отражена одна из стихир праздника — рождественская стихира «Что Ти принесем» (рис. 1).



Рис. 1. Икона «Собор Богоматери» Ростово-Суздальской школы, XV в.

Стихира — это один из видов церковной гимнографии, созданный в Византии в VI веке. В нижней части иконы изображен хор, поющий эту стихиру. Стихира «Что Ти принесем» второго гласа, она исполняется в цикле стихир на «Господи, возвах» на Вечерне Рождеству Христову. Эта стихира и легла в основу сюжета иконы «Собор Богоматери». Икона «Что Ти принесем» — это один из замечательных примеров слияния, синтеза древнерусских искусств, соединения слова, напева и художественного, иконописного образа. Общее настроение, которое здесь выражено, — радостное чувство благодарности: все земное, сущее приносит благодарение Той, которая родила Спасителя мира, Мессию. Текст древней византийской стихиры раскрывается путем риторических вопросов и ответов на них. Стихира начинается вопросом: «Что Ти принесем?» — что тебе принесем, какие дары благодарности принесут явившемуся на землю Христу Богу люди и все сущее, земное и небесное:

*Что ти принесем, Владыко Христе,
яко явился еси на земли, яко человек нас ради?
Каждо бо от Тебе бывших тварей благодарение
Тебе приносит:
Ангели — пение;
Небеса — звезду;
Волхвы — дары;
Пастырие — чудо;
Земля — вертеп;
Пустыня — ясли;
Мы же — Мать Деву.
Иже прежде век,
Боже, помилуй нас.*

Эта стихира была истолкована иконописцами в иконописных образах и легла в основу иконографии «Собор Богоматери». Текст стихиры служит ответом на первый вопрос: каждое Божие творение приносит свой дар. На иконе изображена Богоматерь на троне, «похвала», почитание которой выражается соборно, совместно всем миром. Семь приношений, семь даров приносят родившемуся младенцу Христу небеса, земля, пустыня, волхвы, пастухи, ангелы и люди. Существуют различные иконописные воплощения этого сюжета. Обратимся к двум иконам, созданным на этот сюжет, — к иконам XV века Ростово-Суздальской и Псковской.

«Собор Богоматери» Ростово-Суздальской школы — икона XV в. (рис. 1) из собрания Музея Павла Корина¹ изобра-

¹ Антонова В.Н. Древнерусское искусство в собрании Павла Корина. М., 1966.

жает сюжет стихиры «Что Ти принесем». Всю глубину содержания стихиры иконописец стремился воплотить в ярких иконописных образах. Его понимание сути песнопения, говоря словами Е. Трубецкого, это «умозрение в красках», иконописец в красках и образах раскрывает смысл песнопения, а гимнограф в словах и звуках выражает его содержание. Этот подлинный синтез искусств, союз слова, образа и пения полностью выражается на иконе «Собор Богоматери».

Колорит иконы Ростово-Суздальской школы наполнен нежными тонами охры, зелени, пурпура, мягкими очертаниями форм. Все дары, о которых говорится в стихире, ясно изображены на иконе. В верхней части иконы показан небесный свод темно-синего цвета — это ночное небо, наполненное пением ангелов: это ангелы приносят свое пение. Небесный свод пронзает столп лучей Вифлиемской звезды: это небеса, дарят звезду. Звезда — дар небес, она указывает путь в Вифлием волхвам. На звезду указывают руками волхвы, пастухи и ангелы. Пастушеские дары — это чудо. Древнегреческое слово *thauma* означает не только чудо, но и изумление, восхищение. Пастухи приносят свое искреннее восхищение и изумление увиденным чудом. Пение и изумление — это поистине божественные дары.

В центре иконы изображена фигура Богоматери с Христом Младенцем, сидящая на престоле. Она окружена мандорлой — кругами, обозначающими святость, которые просветляются по мере отдаления. Младенец Христос, сидящий на коленях Богоматери, благословляет всех. Богоматерь окружают волхвы, приносящие дары, и пастухи, выражающие свое удивление чудом рождения Христа. Ниже симметрично расположены аллегории Земли и Пустыни в виде фигур двух дев. В красной одежде слева дева, олицетворяющая Землю, она приносит Христу в дар пещеру. Справа в сероватых одеждах изображена Пустыня, приносящая в дар ясли, ибо в пещере, в яслях для скота, согласно Евангелию, родился Христос. «Мы же Мати Деву», — в дар родившемуся Богомладенцу Христу от человечества приносится прекраснейшее творение людей, Богородица, через которую воплотился Христос. Она и является даром Богу от людей.

Изображение пения. Сидящая на троне Богоматерь окружена пением ангелов: в синем небесном своде шесть ангелов, поющих рождественское ангельское славословие: «Слава в вышних Богу и на земли мир, в человецех благоволение», о котором пишет евангелист Лука (Лк. II, 14). Внизу помещен хор: певцы поют рождественскую стихиру «Что Ти принесем». Ико-

нописец так разместил поющих, чтобы подчеркнуть связь пения небесного, ангельского наверху с пением людей, хора, стоящего внизу. Хор, расположенный у подножия престола, довольно велик, в нем более десяти певцов. Все они одеты в разноцветные стихари. Главный певец — головщик помещен в центре. Он выделен среди других певцов зеленым цветом своего стихаря. Справа от него в белом стихаре его помощник, подголовщик, о чем свидетельствует его рука, которая тоже поднята в дирижерском жесте. На голове у них обоих круглая шапка — скуфья, которая их тоже выделяет среди других певцов, у прочих певцов шапки остроконечные. Цвет стихарей у всех певцов разный, преимущественно красный, либо белый: так выглядел хор в XV веке, состоящий из головщика, подголовщика и певчих. Головщик правой рукой делает дирижерские указания певцам, хейрономические знаки жестами пальцев и всей руки. Такая система управления хором с помощью хейрономических знаков использовалась в Византии, очевидно на раннем этапе она практиковалась и на Руси.

Изображение гимнографов. В нижнем ряду композиции иконы «Собор Богоматери» изображены не только хор, певцы, но и гимнографы, создатели песнопений. Гимнограф — это автор песнопения, его текста и напева, поэтому гимнограф — это поэт и музыкант одновременно. Подобно современному барду, он писал поэтический текст, сопровождая его мелодией. Кто был создателем текста стихир «Что Ти принесем»? Этот вопрос вызывает споры, в ответе имеются расхождения. Иконописец явно изображает Иоанна Дамаскина. Иоанн Дамаскин — выдающийся богослов, философ, гимнограф VII–VIII вв., создатель многих песнопений, канонов. По некоторым из его песнопений были созданы иконографии, например икона «О Тебе радуется». Слева от хора иконописец изобразил Иоанна Дамаскина. Образ Иоанна Дамаскина легко узнаваем, на голове его типичная сирийская повязка. В правой руке он держит свиток, на котором написан текст какого-то песнопения, слова его неразличимы. Свиток с текстом он показывает хору. Левой рукой он указывает на Богородицу, к которой обращено это песнопение. Несомненно, иконописец отдает первенство Иоанну Дамаскину. Справа от хора находится другой гимнограф, тоже с песнопением на свитке, направленным к Богородице. Он в монашеской розоватой рясе, темной мантии. В руках он держит свиток с надписью: «Богородице в сердце правоверным». По-видимому, это Косьма Майюмский. Оба они — Иоанн Дамаскин и Косьма Майюмский, будучи братьями, создали много пес-

нопений, гимнов, канонов. Однако если обратиться к декабрьской Минее, где помещен текст песнопения, то там указано другое имя. В службе, где помещена эта стихира, на 26 декабря в праздник Собора Богородицы на вечерне возле стихир на «Господи воззвах», к циклу которых относится и стихира «Что Ти принесем», указано другое авторство — «анатолиево». То есть автор стихир — Анатолий, вероятно, им был Анатолий, патриарх константинопольский (449–458 гг.), автор ряда стихир, но на иконе явно изображен не архиерей, а иеромонах: оба гимнографа одеты в монашеские ризы, иконописец хотел изобразить двух знаменитых гимнографов Иоанна Дамаскина и Косьму Майюмского. Кто был создателем текста стихир, легшей в основу этой иконографии? Вопрос остается невыясненным: данные минеи здесь расходятся с иконографией «Собор Богоматери» XV в. Ростово-Суздальской школы. Минея указывает имя Анатолия, на иконе же изображены гимнографы: Иоанн Дамаскин и Косьма Майюмский держат свитки с песнопениями. Возможна и третья трактовка: «анатолиево» может трактоваться как «восточны», от греч. *anatolika*, в переводе на славянский «восточны». Существует большая группа стихир Октоиха, которые так и называются — восточны, предполагается, что их происхождение связано с Сирией и Палестиной.

Однако не всегда в иконографии «Собор Богоматери» присутствуют гимнографы. Иногда хор изображается без гимнографов, как, например, на Псковской иконе «Собор Богоматери» рубежа XIV–XV веков.

Псковская икона «Собор Богоматери» рубежа XIV–XV веков из Третьяковской галереи принадлежит кисти выдающегося псковского иконописца XIV века, церкви св. Варвары, не сохранившейся до наших дней. Образ св. Варвары помещен в правом верхнем углу. Икона замечательна своими яркими контрастами зеленого, красного и белого (рис. 2).

В ярких иконописных образах псковский мастер раскрывает содержание стихир «Что Ти принесем». В центре иконы на красном престоле в пурпурных одеждах восседает Богоматерь. Ее образ величественный и строгий. У нее на груди в ромбах, символизирующих славу, помещен Предвечный Младенец («Иже прежде век»). В левом верхнем углу на горах ангелы, приподняв руки, приносят ангельское рождественское слово: «Слава в вышних Богу». Ниже, слева от престола, изображены волхвы, приносящие дары. Вифлеемская звезда на Псковской иконе не сохранилась, хотя все персонажи здесь



Рис. 2. Псковская икона «Собора Богоматери» рубежа XIV–XV вв.

указывают на нее. Аллегии Земли и Пустыни на иконе изображены в виде дев. Справа — Земля — динамичная женская фигура, облаченная в зеленые одежды, с длинными волосами и обнаженной грудью. Жестом руки она указывает на свой дар — зеленую гору с пещерой, в которой родился Христос. Образ Пустыни представлен в образе девы с копной волос на голове, в красном облачении, обнаженной до пояса. Она устремлена к подножию престола. Пустыня приносит свой дар — ясли, в ко-



Рис. 3. Фрагмент иконы «Собор Богоматери».

торых родился Христос. Как сказано в Евангелии, в пустынном месте, где лишь паслись стада, в яслях родился Христос: «И вот знак вам: вы найдете Младенца в пеленах, лежащего в яслях» (Лука, 2, 12).

Все представители мира человеческого, изображенные на иконе, — пастухи, волхвы и певцы — представлены в трех возрастах: юный, средовек и старый человек, лишь ангелы безвозрастны и одинаковы, они стоят высоко на горах, подняв руки, в позе пения и моления.

Хор и канонарх. Среди ярких, колоритных образов Псковской иконы выделяются три центральные фигуры с посохами, одетые в белые одежды (рис. 3).

Певцы поют стихирю «Что Ти принесем». Три певца разного возраста — юный, средних лет и старый, они как бы олицетворяют все человечество во всех возрастах. Молодой певец слева рукой указывает вверх. Певцы одеты в белые одежды, их белые стихари оторочены темным галуном — типичная одежда певцов. Возглавляет певцов головщик — старейший певец, который находится в центре, к нему и обращены взоры двух других певцов. У всех певцов в руках посохи. Вопрос вызывают посохи,

так как обычно певцы изображаются без них. Этот факт вызывает разные толкования. Эти три фигуры трактуют по-разному: то как волхвов, то как пастухов², иногда их рассматривают как изображение обряда «Вертепное действо», особенно распространенного на Украине. Последнее утверждение не имеет под собой основания, так как Вертепное действо — явление позднее, распространенное на широкой территории от Украины до Сибири, а икона, о которой идет речь, происходит из Пскова и относится к рубежу XIV–XV веков. А. Овчинников и Н. Кишилов предположили, что три фигуры с посохами — это три волхва. Однако волхвы никогда не изображались с посохами, их обычно изображают с дарами. Несомненно, эти три фигуры следует трактовать как певчих, поющих стихиру. Подтверждением этому служит еще одна фигура, находящаяся слева от певцов в красных одеждах, — возглашающий канонарх.

Канонарх. Фигура, стоящая слева от певцов, человек с книгой, — это канонарх. Этот персонаж отсутствует на Ростово-Суздальской иконе. Канонаршить, или возглашать, было принято в разных частях православной службы, особенно на Всенощной при пении стихир. По причине бедности многих монастырей (в древности не во всех монастырях имелись богослужебные книги в нужном количестве экземпляров, а также из-за малого числа грамотных) в практику вошел обычай пения песнопений *под диктовку*. Один из монахов, имея в руках книгу, произносил напевным речитативом фразу за фразой, а прочие певцы пели эти фразы по мере произнесения каждой из них. Возглашавший монах назывался *канонархом* (от слов *ἀρχων* и *κάνων*), что значит *начинатель установленного пения*. «Канонархание» удержалось и после изобретения книгопечатания и существует в монастырях доселе. Например, пение стихир с канонархами сейчас употребляется в Троице-Сергиевой Лавре, где стихирны возглашает канонарх распевно строка за строкой, а певцы вслед за канонархом поют строки.

Изображенный на Псковской иконе XIV–XV вв. канонарх одет в священнические ризы, на нем фелонь красного цвета. На его голове камилавка, в руках он держит книгу, по которой возглашает текст. Три певца пропевают тот же текст вслед за канонархом.

² См.: Живопись древнего Пскова. Вступит. статья А. Овчинникова и Н. Кишилова. М., 1971. С. 13.

Н. Нефедова. Икона «Собор Богоматери» и ее загадки. <<http://www.pravmir.ru/ikona-sobor-bogomateri-i-ee-zagadki/#ixzz3ZlimaxU4>>.

нархом. Певец с поднятой рукой подает певческие знаки остальным, с помощью хейрономических знаков и жестов он управляет пением. На Псковской иконе «Собор Богоматери» изображен головщик, или дирижер. Это первое изображение дирижера, выполненное псковским мастером в XIV–XV веках. Безусловно, посохи у певцов — необычная деталь, однако поскольку это первое русское изображение певцов, относящееся к концу XIV — началу XV века, то, не имея других изображений того времени, можно предположить, что именно так одевались певцы XIV века.

Антифонное пение — это поочередное пение двух хоров, или ансамблей. Оно имеет древние корни. Термин этот происходит от греч. *antiphonos* — звучащий в ответ. В славянском языке в этом значении употреблялось слово «митусьпевание»³. Антифонное пение часто используется в православном богослужении. Обычно антифонное пение изображается на иконе «Воздвижение Креста Господня». Изображение праздника Воздвижения — красочная и многолюдная композиция. Новгородская табличка XV века «Воздвижение Креста Господня» служит прекрасной тому иллюстрацией: два хора в помещении храма, наполненного священнослужителями и народом, это действительно красочная толпа, над которой возвышается митрополит Макарий, воздвигающий, поднимающий крест (рис. 4).

Согласно церковному преданию, в 326 году в Иерусалиме около горы Голгофы — места распятия Иисуса Христа — святой Еленой, матерью императора Константина, был найден крест, на котором был распят Иисус Христос. В честь этого события над пещерой Гроба Господня была построена церковь. По преданию епископ Макарий, совершая торжественное богослужение при большом стечении народа, поднимал крест, народ поклонялся воздвигаемому кресту, а хоры, антифонно сменяя друг друга, многократно пели «*Господи помилуй*» и праздничные песнопения. Праздник Воздвижения Креста Господня приобрел значение двенадцатого и вошел в книгу «Праздники».

На Новгородской иконе-табличке XV века «Воздвижение Креста Господня» (рис. 4) изображен Иерусалимский храм, в центре которого на возвышении находится епископ Макарий, высоко поднимающий крест. Справа на царском месте стоят император Константин и его мать Елена. В храме, наполненном на-

³ Срезневский И.И. Материалы для словаря древнерусского языка: В 3 т. М.: Знак, 2003. Т. II, столб. 153.

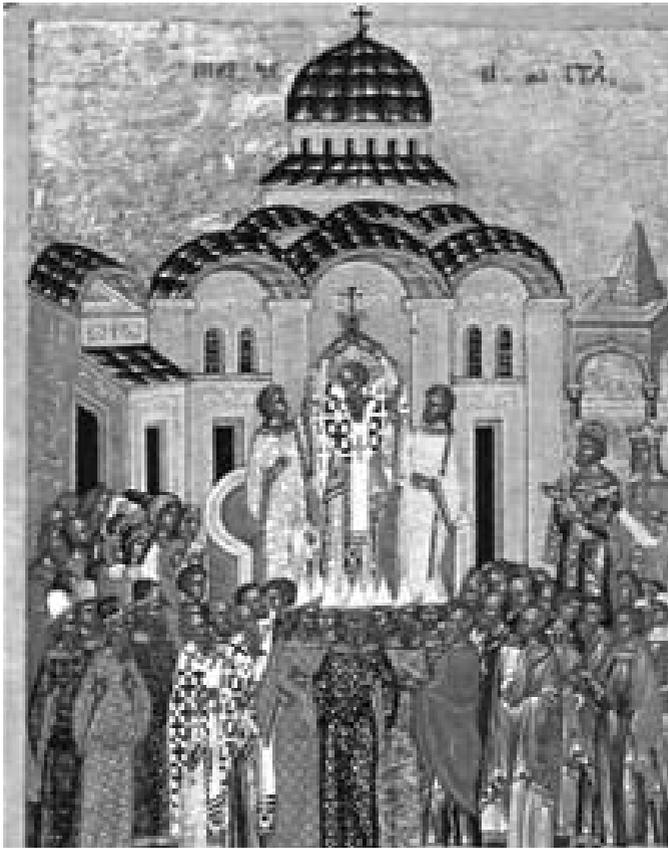


Рис. 4. *Воздвижение Креста Господня.*
Двусторонняя икона, XV век, Новгород.

родом, возвышается епископ Макарий, под его фигурой находится правый клирос. Слева от него за священнослужителями в крещатых ризах изображен левый клирос. В каждом хоре около десяти певцов. Певцы обоих хоров одеты в разноцветные стихари, у певцов правого клироса на головах белые остроконечные шапки, левого — разноцветные круглые камилавки. Вероятно, различие форм головного убора указывает на статус певцов. В центре правого хора, прямо под фигурой митрополита Макария, изображен правый хор, возглавляемый головщиком — главным певцом и руководителем хора. Он одет в темно-синий расшитый стихарь, на его голове белая остроконечная ками-

лавка. Его руки подняты, он дает певцам певческие указания. Слева от него находится его помощник — подголовщик, одетый в красный стихарь, тоже с поднятыми руками. Все певцы первого ряда с окладистыми бородами и длинными волосами, что свидетельствует об их высоком статусе. Во втором ряду стоят менее опытные, молодые безбородые певцы. Головщик левого клироса тоже очень почтенного вида — длиннобородый, одетый в красный стихарь и круглую камилавку. В соответствии с традициями антифонного пения, он следит за пением правого клироса, откликается на него, потому он повернут к нему лицом, а руками делает указания певцам левого клироса. Хоры на иконе «Воздвижение» изображены живыми, многолюдными, яркими группами. В собрании Исторического музея сохранилась шитая пелена, на которой изображено антифонное пение, как реальная картина, взятая из жизни хора придворных певчих дьяков.

Изображение антифонного пения хора Государевых певчих дьяков было сделано на пелене, вышитой в 1498 году по заказу дочери молдавского господаря Стефана, невестки Ивана III — Елены Стефановны, называемой Еленой Волошанкой⁴. Государев хор Ивана III участвовал в поставлении на великое княжение Дмитрия Ивановича, внука Ивана III. Сохранились архивные сведения о том, что на левом и правом клиросах им пели многолетие (рис. 5).

Событие, изображенное на шитой пелене, явилось важным, торжественным моментом жизни Дмитрия. Пелена явилась историческим памятником событий конца XV века, связанных с борьбой за престолонаследие. Внук Ивана III Дмитрий был объявлен наследником престола.

3 февраля 1498 года Дмитрий был венчан на великое княжение своим дедом Иваном III в связи с кончиной от болезни старшего сына и наследника Ивана III — Ивана Молодого. Дмитрий (рис. 6) был объявлен наследником престола, и с этого момента стал именоваться великим князем Владимирским и Московским.

На фрагменте пелены Дмитрий изображен со скрещенными руками. Мать Дмитрия Елена Волошанка заказала шитье с изображением торжественного крестного хода в день Вербного воскресения. В центре композиции помещена икона Божией Матери, именуемая Одигитрией, которую несет дьякон. В верхней части пелены изображены ветви, с которыми

⁴ *Маясова Н.А.* Древнерусское шитье. М., 1971.

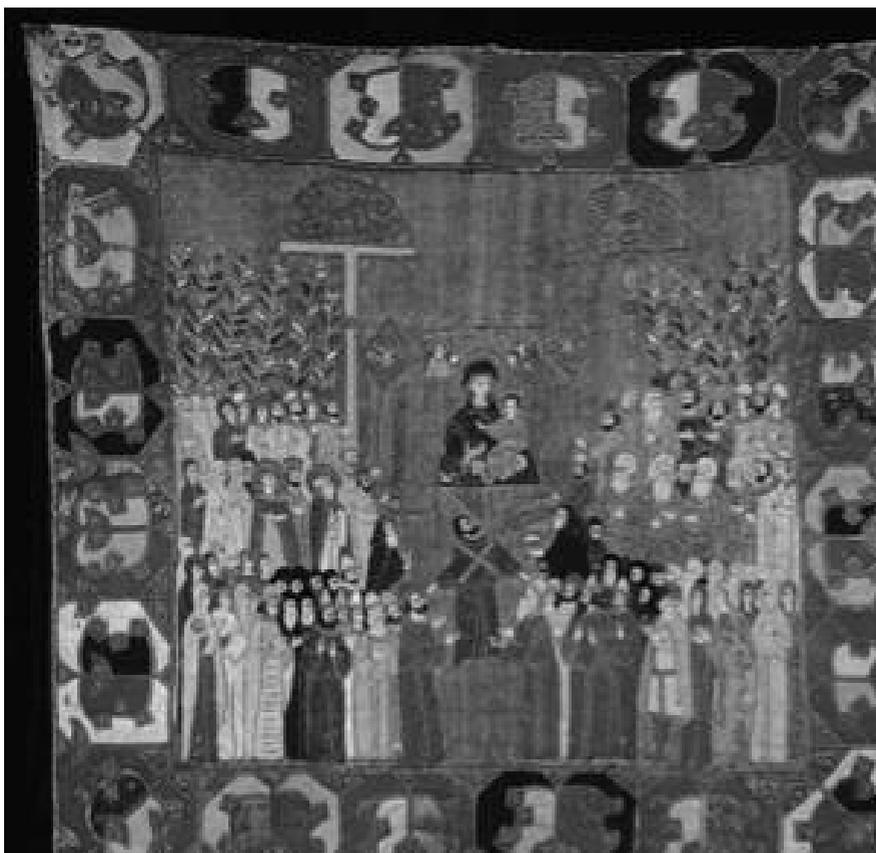


Рис. 5. Пелена Елены Волошанки, 1498 год.

встречали Вербное воскресенье. Под ними расположены тщательно выписанные и затем вышитые все участники этого исторического события, которые принимали участие в шествии. Справа от иконы, на одном с ней уровне, расположены три главные фигуры: царь Иван III, его сын Василий и внук Димитрий. Художник выделил фигуру Димитрия круглым нимбом коричневого цвета; цвет его одежды и нимба соответствует цвету одежд его матери. Елена Волошанка (слева в первом ряду) одета в те же желтые и красные тона, что и Димитрий. На правом плече у нее знак — коричневый круг, напоминающий коричневый нимб ее сына. Неподалеку от Елены изображена Софья Палеолог — жена Ивана III. В первом ряду находится и хор Государевых певчих дьяков и подьяков, певший анти-



Рис. 6. Димитрий.
Фрагмент Пелены
Елены Волошанки, 1498 год.

фонно многолетие Ивану III, Димитрию и др.

Пелена представляет исключительный интерес как для истории

вообще, так и для истории хорового пения в России⁵, так как впервые изображает хоровое пение реального хора — Государевых певчих дьяков. Государевы певчие дьяки служили на царской службе, получали штатное жалованье от государей. Появление отдельного церковного хора Государевых певчих дьяков относится к XIV веку, а возможно, и ранее. Численность хора постепенно увеличивалась, особенно во второй половине XVI века при царе Иване IV, который любил церковное пение, знал знаменный распев и безлинейную нотацию и сам сочинил стихиры митрополиту Петру и Владимирской иконе Богоматери. В начале XVIII века хор был переведен в С.-Петербург, а в 1763 году преобразован в Придворную певческую капеллу.

Сохранились сведения о том, что Государев хор Ивана III участвовал в поставлении на великое княжение Димитрия Ивановича, внука Ивана III, и что на левом и правом клиросах пели многолетие. Это прямое указание на антифонное пение многолетия подтверждается и изображением его на шитой пелене 1498 года из мастерской Елены Волошанки. На переднем плане каждого клироса изображены головщики, узнаваемые по жестам, которые они делают поднятыми руками, указывая своим хорам моменты вступления, окончания, нюансы и прочее. Головщики также выделены яркими одеждами: головщик правого клироса одет в красный стихарь, он регентует, его руки подняты; головщик левого клироса в коричневом стихаре, его руки тоже изображают дирижерские жесты. Певцы левого и правого клироса изображены в первом ряду, все они одеты в

⁵ Разумовский Д.В., *прот.* Патриаршие певчие дьяки и подьяки и государевы певчие дьяки. СПб., 1895; Забелин И.Е. Домашний быт рус. народа в XVI–XVII ст. М., 1895. Т. 1: Домашний быт рус. царей в XVI–XVII ст.; 1901. Т. 2: Домашний быт рус. царя в XVI–XVII ст.

яркие длинные разноцветные стихари (красные, желтые, белые, голубые, коричневые), на головах у них остроконечные и округлые шапочки, тоже разных цветов. Певчих дьяков было принято красиво одевать. В числе множества одеяний певчих дьяков было одно парадное вишневого цвета с золотом, цвет которого надолго сохранился в парадном костюме придворных певчих. Со времен развития многоголосия хор Государевых певчих дьяков стал делиться на станицы: вершники, путники, нижники и демественники. Вершники исполняли верхний голос, путники — средний, а нижники — нижний. Певчий, который умел петь любым из этих голосов, назывался демественником.

О мелодическом богатстве репертуара Государевых певчих дьяков говорит богатство распевов исполняемых ими песнопений: они могли петь в разных стилях древнерусского певческого искусства, но основу их репертуара составляли песнопения знаменного распева. Как отмечает Н.П. Парфентьев, сохранившаяся часть царской библиотеки для Государевых певчих дьяков представлена в большинстве своем созданными самими певцами рукописями (сборники, отдельные тетрадки и листы бумаги), более четверти которых наполнены песнопениями знаменного распева, некоторые зафиксированы в авторских вариантах. Книжки и тетради «всякой разни знаменных» вошли и в опись «нотной» библиотеки Государева хора, составленную в 1682 году. В документах нередко упоминается об исполнении знаменных песнопений Государевыми певчими дьяками⁶.

Респонсорное пение. Название респонсорное пение происходит от латинского *responsum* — ответ. Принцип респонсорного пения основан на попеременном пении солиста и хора. Певец поет сложный распев, хор или народ отвечает хорвыми припевами. Традиция респонсорного пения восходит к древним восточным культурам, в том числе и к древнееврейской псалмодии. Респонсорное пение существовало и в христианской церкви — как восточной, так и западной. Респонсорная псалмодия была и в древнем византийском оби-

ходе. Наследником византийской респонсорной псалмодии можно до известной степени считать прокимен, где хоровой распев стихов псалма чередуется с псалмодией солиста, а также кондакарное пение, которое в оригинальном своем виде не дошло до нас, сохранилось лишь в рукописях, кондакарях. Сохранилось и изображение кондакарного пения на иконах «Покрова Богоматери».

Создателем кондаков был Роман Сладкопевец — выдающийся сирийский поэт и гимнограф V–VI веков, известный как автор кондаков в раннем значении. Кондак — это византийский жанр, крупная музыкально-поэтическая композиция, состоящая из чередования множества строф, икосов, которые исполнял солист, и общего припева, который повторял хор. Кондак начинался особым, заглавным песнопением — кукулием, завершающимся тем же припевом. Кондаки посвящались празднику, святому, событию из евангельской истории. Поэтика кондака ярко, в стихотворной форме раскрывала сюжет.

Некоторые из кондаков св. Романа до сих пор используются в православном богослужении, например, «*Дева днесь Пресуущественнаго раждает*»; «*Душе моядуше моя, восстани*». Православная церковь причислила Романа Сладкопевца к лику святых, память 1 (14) октября, в один день с праздником Покрова Богородицы, потому изображение преподобного Романа можно видеть на иконе Покрова.

Как возник кондак? Предание гласит — чудесным способом. Житие преп. Романа, создателя многих кондаков, повествует о том, как Роман Сладкопевец получил дар сочинения кондаков. По преданию Роман от рождения не имел музыкальных способностей и глубоко скорбел об этом, и даже терпел насмешки от своей собратии, так как, будучи дьяконом, и по роду своей деятельности должен был петь за службой. Однажды накануне Рождества он в великой скорби горячо молился, после чего заснул. Во сне к нему явилась Богоматерь, которая дала ему свиток книжный и повелела его съесть. Исполнив ее повеление, Роман проснулся и почувствовал необычайное вдохновение: он получил во сне от явившейся ему Богородицы дар свыше — способность сочинять и петь кондаки. Восстав, он воспел кондак «*Дева днесь Пресуущественнаго рождает*», который и сейчас звучит у нас на Рождество.

Напев рождественского кондака лег в основу многих других кондаков, например, он используется в кондаке святителю Николаю, а также кондаке первым русским святым Борису и Глебу «*Вся дньсь преславная*».

⁶ Парфентьев Н.П. Профессиональные музыканты Рос. гос-ва XVI–XVII вв.: Государевы певчие дьяки и патриаршие певчие дьяки и подьяки. Челябинск, 1991; см. 7 также: Плотникова Н.Ю. Государев певчий дьяк Иван Михайлович Протопопов и его партесные гармонизации // Музыка России: от средних веков до современности: СПб.; М., 2004. Вып. 2. С. 30–50.



Рис. 7. *Покров Богоматери.*
Из Покровского монастыря в Суздале. Конец XV века.
Государственный Владимиро-Суздальский историко-архитектурный музей-заповедник.

Иконография «Покров Пресвятой Богородицы» (рис. 7) изображает Богоматерь, распростершую свой покров над людьми, находящимися в церкви во Влахерне. В нижней части иконы изображен Роман Сладкопевец, окруженный хором певцов, поющих припевы кондака «Дева днесь», посвященного Рождеству Христову. Роман Сладкопевец стоит на амвоне, в его руке свиток с текстом кондака.

Этой историей жития Романа Сладкопевца отмечено появление нового певческого жанра — кондака, она же отражена

и в иконографических сюжетах, в рукописных миниатюрах. Миниатюра Троицкого кондакаря XIII века изображает явление Богородицы спящему Роману Сладкопевцу, которому она вкладывает в уста свиток. Этот сюжет иногда изображают на иконах.

Роман Сладкопевец появляется в иконографии начиная с XIV века наряду с явлением Богородицы, держащей свой покров над молящимся народом, включается сюжет о том, как, проснувшись, Роман Сладкопевец обретает дар мелода, создает кондак Рождеству и прославляет Богородицу. Явление Богородицы во сне — этот сюжет нашел отражение в клеймах некоторых икон Покрова Богородицы, на миниатюрах. Праздник Покрова Богородицы стал национальным русским праздником уже в XII веке, при Андрее Боголюбском. На иконе изображен момент, когда Роман Сладкопевец, восстав от сна, взойшел на амвон и воспел кондак в честь Рождества Христова «Дева днесь Пресущественного рождает». На иконе изображен Роман, держащий свиток, на котором написан текст кондака. Его окружает народ, который подпевает припев кондака, как это принято при пении кондаков, в респонсорном пении. Долгое время исследователи терялись в догадках по поводу способа пения кондаков. Древняя традиция пения кондаков утеряна. Сохранившиеся до нашего времени рукописи — пять кондакарей — не поддаются расшифровке. Иконография Покрова интересна для нас тем, что это единственный случай изображения кондакарного и респонсорного пения. В кондакаре Типографского устава XI–XII вв. также есть указания на респонсорный тип пения. Основную часть кондаков пел солист, а концы кондаков подпевал народ, в рукописи обозначено — «людие». Окружающие Романа «людие» и являются исполнителями рефрена, они изображаются в нижней части иконы.

Иконография Покрова Богородицы была создана русскими иконописцами. Она прошла свой путь развития и к XV веку стала весьма насыщенной и сложной. Одним из образцов данной композиции является икона XV века Владимиро-Суздальской школы.

В верхней части иконы изображены Богородица, окруженная предстоящими святыми и небесными силами, распростершая свой покров над народом во Влахернском храме. На иконе «Покров Богородицы» изображается респонсорное пение: сольное пение кондака Романом и хоровые припевы, которые исполнял народ или хор. В центре храма под фигурой Богоматери на амвоне изображен Роман Сладкопевец, который поет соло

кондак, написанный на свитке (контакион). Хор, окружающий его, поет припевы. Богородица покрывает народ омофором, но ее видеть удостоен лишь блаженный Андрей, стоящий полуобнаженный в церкви справа, он указывает на это явление князю Андрею, стоящему справа в пурпурных одеждах. Икона пронизана пением. Идея совместного служения и пения мира ангельского и человеческого прекрасно проиллюстрирована на многих иконах и фресках, а также в текстах песнопений, например в кондаке Покрову Богородицы:

Дева днесь предстоит в церкви, и слики святых невидимо за ны молится Богу: ангели со архиереи поклоняются, апостоли же со пророки ликоствуют: нас бо ради молит Богородица Предвечнаго Бога.

Все, о чем говорится в кондаке, изображено на иконе — храм, в котором произошло явление, поющие ангелы, архиереи, апостолы (Петр и Павел), пророки (Давид), во главе Богородица с омофором в руках, все обращены в молитве к Богу.

Хор на иконе «Покров Богородицы» показан монолитным и многочисленным. Он окружает амвон, на котором стоит Роман Сладкопевец и сопровождает пение кондака. Хор одет в зеленые стихари, окаймленные золотыми позументами. Головщик — главный певец находится слева, как обычно, с поднятыми руками, делает указания певцам. Он руководит хором с помощью хейронимических знаков — особых жестов, которыми пользовались в древности руководители хора — он делает указания певцам.

Покровители земли русской. Роман Сладкопевец не всегда изображался на иконах Покрова. Древнейшие иконы не содержат в себе этого сюжета. Лишь начиная с XIV века на иконе «Покров Богородицы» появляется сюжет со св. Романом. Роман Сладкопевец стоит на возвышении, на амвоне, одетый в расшитый стихарь пурпурного цвета. В левой руке у него свиток, на котором написан текст его первого кондака Рождеству Христову «Дева днесь», который он поет соло. Окружающие певцы поют припевы. Эта сцена является изображением кондакарного пения, которое существовало на Руси с XI до XIV в. Затем кондакарное пение исчезает. Свое художественное отражение кондакарное пение получило в русской иконописи XIV века. Роман — это имя в крещении князя Бориса, крещальное имя его брата Глеба — Давид. Оба они —

покровители русской земли. На иконе «Покров Богородицы» Борис и Глеб представлены образами их патронов Романа и Давида: Давид расположен слева, чуть выше Романа, среди святых, сопровождающих Богородицу. Давид изображен в золотых ризах с царской короной на голове. Его взор обращен к Роману. Давид — псалмопевец, царь и пророк, в своих псалмах пророчествующий о пришествии мессии. Оба брата названы именами певцов — Романа и Давида, оба они — творцы песнопений, гимнографы. Между образами Романа и Давида видна глубокая связь: на иконе они максимально приближены (их разделяет лишь хор), их лица повернуты друг к другу, иконописец хотел показать близость этих святых. Эти две фигуры, расположенные в центре иконы «Покров Богородицы», композиционно многозначны, они воплощают собой образы первых русских святых. Почитаемые на Руси Борис и Глеб (Роман и Давид) являлись особыми покровителями и защитниками русской земли. По преданию в трудное время Борис и Глеб являли свою помощь князю Александру Невскому накануне Ледового побоища (1242)⁷, великому князю Димитрию Донскому в день Куликовской битвы (1380)⁸. В «Сказании о Мамаевом побоище» воевода повествует о видении Бориса и Глеба, сражавшихся с татарами. Борис и Глеб, представленные на иконе «Покров Богородицы» образами их патронов — преподобным Романом и пророком Давидом, чтились как покровители Руси и были наиболее почитаемыми и прославленными певцами, создателями известных песнопений и псалмов. Не случайны их прозвища — Сладкопевец и Псалмопевец.

Одним из наиболее почитаемых святых на Руси был святитель Николай. Множество икон, храмов посвящено ему на Руси. Образ святителя Николая помещен в первом ряду святых, рядом с Романом (Борисом). Таким образом, на иконе «Покров Богородицы» собраны все главные покровители земли русской — Борис и Глеб, святитель Николай и сама Богородица — защитница земли русской.

⁷ Рассказ о чудесном явлении Бориса и Глеба перед Невской битвой (1240) читается в первоначальной редакции Жития св. блгв. кн. Александра Невского (*Бегунов Ю. К.* Памятник рус. литературы XIII в. «Слово о погибели Русской земли». М.; Л., 1965. С. 164–164, 168). Победа на Чудском озере в 1242 году также была одержана «святою мученику Бориса и Глеба... великими молитвами» (НПЛ. С. 78).

⁸ *Повести о Куликовской битве.* М., 1959. С. 12, 36, 65.



Рис. 8. Икона «О Тебе радуется».

Пение всем миром. Среди певческих икон выделяются такие, о которых можно сказать, что они отражают идею «пения всем миром». К таким относится икона «О Тебе радуется», текст которой непосредственно выписан на иконе. Это песнопение поется в годовом круге 10 раз, в том числе Великим постом, и имеет множество распевов. На миниатюрной иконе «О Тебе радуется» (рис. 8) изображено все, о чем поется в этом гимне Богородице, созданном Иоанном Дамаскиным — архангельский собор и человеческий род, освященный храм и рай — все славит Богородицу «из Нея же Бог воплотился».

Перед ее престолом находится Иоанн Дамаскин, который протягивает ей свиток с написанным на нем песнопением.

Этот образ славления Богородицы «всем миром», созданный в Византии, широко и разнообразно воплотился и в русской иконографии в крупных иконах большого размера, например, в экспозиции Третьяковской галереи, и в миниатюрных иконах, созданных для домашнего пользования. На миниатюрной иконе «О Тебе радуется» XV века (из собрания Олега Тарасова) (рис. 8) изображена на престоле Богоматерь с Младенцем, помещенная в круге, в который также вписан текст этого песнопения. Богоматерь окружают небесные силы «архангельский собор», а снизу — «человеческий род». Рай изображается в виде множества причудливых цветов на белом фоне — атрибут рая в иконописи. Все это многообразие вписано в храм, а храм в круг — символ вечности. Таково «пение всем миром», которое стремились изобразить художники-иконописцы и одновременно мыслители, философствующие красками — «умозрение в красках», оно здесь соотносится с размышлением в звуках песнопения. «Пение всем миром» не отделяет мира небесного от мира земного. Как поется в пасхальном тропаре: «Воскресение Твое, Христе Спасе, ангели поют на небеси и нас на земли сподоби чистым сердцем Тебе славить». Небесное ангельское пение здесь встречается с пением людей с чистым сердцем.

В заключение еще раз хочется подчеркнуть значение икон с изображением пения разных типов — хорового, антифонного, респонсорного, пения с канонархом. Русские иконы XIV–XVI веков ясно свидетельствуют о синтезе, единстве древнерусских церковных искусств. Слово, иконопись и пение глубоко связаны между собой. В них воплощаются общие сюжеты песнопений. Почти все иконы праздничного круга в той или иной мере отражают разные песнопения, и прежде всего — праздничный кондак и тропарь. Иконы тесно связаны с главными песнопениями праздничной службы — тропарем, кондаком, праздничными стихирами. Так, рождественские песнопения — кондак и стихира «Что Ты принесем» служат источником икон «Рождество Христово», «Собор Богородицы». Основу иконографии может составить цикл стихир, что соответствует иконе с клеймами, и даже такая большая композиция, как «Акафист Богородице», нашла свое выражение на многих иконах и фресках разных знаменитых соборов, посвященных Богородице.

Древнерусские иконы отразили многие исторические и художественные факты из истории русского хорового пения. Здесь изображены хоры, их руководители — головщики и их помощники — подголовщики. На иконах можно видеть хоры,

написанные в манерах разных местных школ — Псковской, Ростово-Суздальской, Новгородской и др. Певцы на всех иконах одеты в специальные певческие одежды — стихари, которые шили из яркой, разноцветной ткани. Стихари богато отделялись по краям золотой или яркой контрастной каймой, а на головах певцы носили скуфью — разноцветные шапочки разных форм, остrokонечные и круглые, которые, по-видимому, отражали разное положение певцов. Количество певцов в хорах в разное время различалось. На более древней, Псковской иконе, их три-четыре человека, на иконах XV–XVI веков — до полутора десятка. На иконах изображается антифонное пение: попеременное пение двух хоров — левого и правого клироса. Такие полухория состоят из пяти-шести человек. Во главе каждого клироса изображается регентующий головщик с поднятыми руками. Хоры размещаются обычно в нижней части иконы.

Изображение пения на русских иконах XIV–XVI веков — это прекрасный образец проникновения жизненных реалий певческого мира Древней Руси на икону.

Л.Н. Борисова

ИЗУЧАЯ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ

Статья представляет собой введение в курс «Жанры классической музыки», читаемый на факультете искусств Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова. В ней говорится об изучении феномена жанра в музыкальной науке, о возможных направлениях его исследования.

Ключевые слова: музыкальные жанры, музыкальная форма, поэтика жанра, законы исторического развития жанра, взаимодействие жанров.

The article is an introduction to the course “classical music”, taught at the Faculty of arts of the Moscow State University named after M.V. Lomonosov. It deals with the study of the phenomenon of genre in the music world, in terms of possible research.

Key words: musical genre, musical form, poetics of genre, laws of historical development of the genre, the interaction between the genres.

Изучая закономерности развития того или иного вида искусства, невозможно обойти вопросы, связанные с понятием «жанр». Жанр рассматривается на самых различных уровнях — в связи с характеристикой художественной жизни целой эпохи, страны, творчества отдельного автора, в анализе конкретного произведения. Будучи одной из важнейших категорий эстетики, жанр отражает связь между внехудожественными факторами и собственно художественными характеристиками. Жанр — одна из наиболее стабильных категорий. Любое его изменение предполагает значительные основания. Рождение новых жанров — явление редкое, исключительное, вызываемое сдвигами в содержании искусства, обновлением его социального смысла. Наиболее показательны в этом смысле в истории музыки рождение таких жанров, как опера, симфония.

Однако в музыковедении проблема жанра долгое время оставалась на периферии интересов исследователей, занимая своего рода «положение Золушки».

Впервые тезис о зависимости музыкального произведения от предполагаемых условий его исполнения был выдвинут Б. Асафьевым в книге «Русская музыка от начала XIX столетия». Не используя термин «жанр», он писал о социально обусловленных формах музицирования («обнаружения музыки») классового общества, которые «предшествуют процессу окон-

чательной кристаллизации тех или иных устойчивых форм музыки». Что подразумевается под выражением «социально обусловленные формы музицирования»? Разумеется, не структура, а место исполнения, тип изложения, состав исполнителей и все прочие атрибуты того явления, который мы называем музыкальным жанром. Очевидно, что в силу своей специфики жанр аккумулирует данные разных наук: социологии, эстетики, общей истории искусств, исторического и теоретического музыкознания, семиотики. Так или иначе, вопросы жанра рассматриваются в монографиях по истории музыки, по анализу музыкальных произведений (музыкальной формы). Однако основным, специальным объектом изучения долгое время музыкальный жанр не был. Не проводилось его комплексное изучение. Результатом этой практики становилась, во-первых, неполнота наших представлений о закономерностях развития жанровой системы как в процессе развития музыкального искусства, так и в пространстве конкретного художественного направления или стиля. К этому добавим досадную путаницу в терминологической атрибуции некоторых явлений. Особенно «не повезло» в этом смысле таким жанрам, как соната, симфония. Зачастую, позиционируя эти категории как музыкальные жанры, авторы незаметно «соскальзывали» в область формы. Между тем, включая *симфонию* или *сонату* в систему изучения музыкальной **формы**, мы неизбежно сталкиваемся с трудностью определения родовых признаков их строения. Боюсь, что в настоящее время таковых просто не существует! Вот, например, определение сонаты, данное в учебнике «Музыкальная форма» И.В. Способиным (по сей день, по убеждению автора, не потерявшем своей ценности): «Сонатой называется **циклическое** произведение, в котором, **обычно**, хотя бы одна часть (типично — первая) сочинена в сонатной форме» (разрядка моя — Л.Б.). А симфония — это «...произведение сонатного типа для оркестра, чаще всего широко развитое»¹. Как же быть с теми сонатами или симфониями, в которых нет частей, написанных в сонатной форме? А если в произведении, названном «соната», всего одна часть? Замечательно, что ни у кого не возникает искушения назвать подобные случаи (а их немало) «исключениями из правил!» Ведь правил, собственно, никаких и нет, что видно из приведенного определения. Ситуация прояснится, если признать, что *симфония* и *соната* — это вовсе не **формы**, а **жанры**. И как

¹ Способин И.В. Музыкальная форма. М., 1962. С. 242.

таковые, они обладают необходимым комплексом выразительных средств и содержательных признаков, но вовсе не связаны «обязательствами» применения определенных структур. Отсюда следует обратная, по сравнению с общепринятой, зависимость в терминологии: **форма** называется **сонатной**, так как она применяется в **жанре сонаты**, а не наоборот. Имея в виду общие свойства поэтики жанра, легко поставить в один ряд с симфониями Моцарта и Бетховена «Колокола» Рахманинова, многие симфонии, созданные в XX–XXI веках.

Положение изменилось с появлением фундаментальных разработок А. Сохора. В его трудах («Эстетическая природа жанра в музыке», «Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы») частично освещена история изучения проблемы, обосновано понимание жанра как эстетической категории, сформулированы задачи по его изучению. Позже список трудов, так или иначе связанных с теорией музыкального жанра, пополнился работами М. Арановского, Е. Назайкинского, В. Холоповой и других весьма достойных авторов².

Для отечественного музыковедения характерно понимание жанра как явления социально детерминированного, с одной стороны, и складывающегося на основе имманентных законов музыкального искусства — с другой. Так, А. Сохор пишет о «...понимании жанра как устойчивой обобщающей категории, в которой кристаллизуется и закрепляется практика не только общественного бытования музыки, но и самого композиторского творчества, а также его слушательского восприятия»³.

В настоящее время представляется плодотворным комплексное изучение проблемы музыкального жанра по следующим направлениям:

— музыкальный жанр как социально-историческое явление. Зависимость жанра от исторических событий, его появление и видоизменения, происходящие под влиянием этих событий — необходимая составляющая трудов исторического музыкознания;

² См.: Арановский М. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. СПб., 1979; Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М., 2003; Он же. Поэтика музыкальной миниатюры. М., 2001.; Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. Ч. 1–2. М., 1994; Она же. Формы музыкальных произведений. СПб., 1999.

³ Сохор А.Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / Сост. Л. Раппопорт, общ. ред. А. Сохора и Ю. Холопова. М., 1971. С. 305.

— жанр как музыкально-историческое явление. Рождение и эволюция жанра, его индивидуальное преломление в творчестве того или иного композитора, положение в сложившейся системе, характер взаимодействия с другими жанрами — все это составляет предмет изучения проблемы в данном аспекте.

По понятным причинам эти ракурсы наиболее полно исследованы в советской музыкальной науке. Кроме того, в настоящее время продолжают исследования музыкального жанра с точки зрения эстетики и семиотики.

В связи с относительной новизной эти аспекты представляются самыми интересными, актуальными и перспективными. Именно здесь устанавливаются специфические особенности конкретных жанров, присущие каждому из них индивидуальные черты.

О поэтике музыкального жанра.

Поиски жанрового инварианта особенно актуальны для изучения искусства XX и XXI столетий, когда подверглись существенной трансформации многие формальные признаки, принимаемые ранее за неизменяемые, и, следовательно, достоверные характеристики. В этой ситуации представляется целесообразным исследование **поэтики музыкального жанра**, понимаемой как комплекс жанрообразующих эстетических и художественных средств. В этом отношении близко, «на поверхности», обнаружим собственно средства музыкальной выразительности: ритм, темп, лад, характер мелодии и пр. По этим признакам легко определяются первичные жанры (известные «три кита» Дм. Кабалевского — марш, танец, песня). Другая группа признаков связана с социальной жизнью жанра — условиями его появления, исполнения, восприятия. Так, различаем жанры духовные и светские, бытовые и профессиональные, простые и сложные, инструментальные и вокальные, камерные и концертные... Наконец, с помощью третьей группы определяются конкретные жанры внутри каждого из обозначенных блоков. Это признаки общеэстетические, и главными среди них являются тип содержания, а также формирование художественного пространства и времени («хронотоп», по М. Бахтину) в произведении. Опираясь на них, мы поймем, в частности, почему песню можно исполнять хором, а романс — никогда; почему опера в концертном исполнении не становится ораторией или кантатой; почему «Шехерезада» Н.А. Римского-Корсакова, написанная *в форме*

сонатно-симфонического цикла, является **сюитой**, а, скажем, симфония Дм. Шостаковича № 14, *имеющая структуру вокального цикла* — безусловно, по жанру **симфония**; и чем же принципиально отличается оратория от кантаты. Примеры можно множить. И это лишь доказывает необходимость изучения этой пока еще не полностью охарактеризованной стороны поэтики музыкального жанра.

О законах исторического развития музыкальных жанров.

Подобно живому организму, жанр рождается, развивается, вступает во взаимодействие с другими жанрами, рождая новые образования, и, наконец, умирает. Выяснение причин и условий рождения новых жанров — одна из важных задач музыковедения. Понимание исторических механизмов этого, чрезвычайно редкого, явления поможет вернее осмыслить процессы, происходящие в этой области в настоящее время. Каждый жанр, вне зависимости от степени своей новизны, имеет своих предшественников в виде иных «форм музицирования» и, следовательно, в той или иной форме аккумулирует их черты. Эта генетическая зависимость лежит в основе формирования признаков, определяющих жанр на всем протяжении его исторического существования. Замечено, что во всех своих модификациях жанр сохраняет родовые особенности, свойственные ему при зарождении. М. Бахтин, в частности, писал об этом в связи с литературными жанрами: «Жанр <...> живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало»; «чем выше и сложнее развился жанр, тем он лучше и полнее помнит свое прошлое»⁴. И потому установление «предков» — первое, по нашему убеждению, чем следует заняться при изучении любой проблематики, связанной с жанром.

Жанры не существуют изолированно друг от друга. Соподчиненное положение жанров порождает исторически и социально детерминированную *систему*. Д. Лихачев пишет об этом: «В литературе и в фольклоре жанры служат удовлетворению целого комплекса общественных потребностей и существуют в связи с этим в строгой зависимости друг от друга. Жанры составляют определенную систему в силу того, что они порождены общей совокупностью причин, и потому еще, что они вступают во взаимодействие, поддерживают существова-

⁴Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 179, 205.

ние друг друга и одновременно конкурируют друг с другом»⁵. Конечно, этот неоспоримый тезис легко проецируется на закономерности любого вида искусства, в том числе и музыкального (как народного, так и профессионального). При устойчивости и стабильности основных жанров их система внутренне мобильна, подвижна, изменчива. Изменяется, в частности, жанровая иерархия: происходит смена жанра, занимающего лидирующее положение. Замечу: лидирующее положение жанра определяется не столько количественным увеличением соответствующих сочинений, сколько степенью их качественного обновления и влияния на другие жанры. В этом проявляется один из непреложных законов существования жанра — **закон неравномерности его исторического развития**. Так, на рубеже XX столетия в России временно оттесненными на второй план оказались бесспорные лидеры предыдущего периода — жанры оперы и симфонии, уступив место кантате, симфонической поэме. С этим законом связан механизм **принципа компенсации**, при котором кажущаяся исчерпанность развития одних жанров вызывает активизацию творчества в других.

Генезис жанра. Сама возможность постановки подобного вопроса указывает: «чистых» жанров нет! (Речь идет, как и везде в данной статье, о жанрах **профессиональной** музыки). И неравномерность исторического развития становится одним из мощных стимулов процесса **жанрового взаимодействия**: признаки поэтики «не работающего» жанра активно внедряются в произведения других жанров. Взаимное влияние жанров, их перекрестное взаимодействие в историческом и в конкретно-стилистическом контексте — необходимая часть общего процесса изучения музыкальных жанров. В этой области созданы выдающиеся труды. Такова, например, монография В. Дж. Конен «Театр и симфония», убедительно показывающая пути взаимодействия указанных жанров в творчестве венских классиков. Но возможности изучения этой сферы столь широки, а типы и пути взаимодействия жанров столь многообразны, что она, несомненно, еще ждет новых исследований.

Литература

1. *Арановский М.* Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов. СПб., 1979.
2. *Асафьев Б.* Русская музыка от начала XIX столетия. М.; Л.: Academia, 1930.
3. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972.
4. *Конен В. Дж.* Театр и симфония. М., 1975.
5. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М., 1970.
6. *Назайкинский Е.В.* Поэтика музыкальной миниатюры. М., 2001.
7. *Назайкинский Е.В.* Стиль и жанр в музыке. М., 2003.
8. *Сохор А.Н.* Эстетическая природа жанра в музыке. М., 1968.
9. *Сохор А.Н.* Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / Сост. Л. Раппопорт, общ. ред. А. Сохора и Ю. Холопова. М., 1971.
10. *Способин И.В.* Музыкальная форма. М., 1962.

⁵Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М., 1970. С. 56.

Е.Н. Шелухина

ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТНЫХ И СТУДИЙНЫХ ЗАПИСЕЙ АКАДЕМИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

В статье описаны некоторые черты концертных и студийных звукозаписей, их коммуникативные свойства, влияние на исполнительское искусство и восприятие музыки слушателями.

Ключевые слова: звукозапись, коммуникация, семантическая информация, интерпретация, звуковое восприятие.

The article describes some features of concert and studio recordings, its communicative properties; influence on performing art and listeners' music perception.

Key words: sound recording, communication, semantic information, interpretation, sound perception.

Звукозапись (способ «записи звуковой информации с целью ее сохранения и последующего воспроизведения»)¹ — одно из многих завоеваний бурного «технического века», оказавшего заметное влияние на различные социальные и художественные процессы. Не стало исключением и музыкально-исполнительское искусство.

Первые концертные записи музыки, по-видимому, относятся к 1930-м годам. Их основополагающие принципы с тех пор не подверглись значительному преобразованию.

Концертная (живая / трансляционная) запись представляет собой «портретную фотографию» музыканта, являясь документальным свидетельством его исполнительского облика в конкретное время. В этом состоит ее ключевое отличие от студийной записи, которая изначально рассчитана на восприятие в перспективе («Фактор времени, конкретной даты здесь представляется чем-то вторичным»)².

Трансляционной записи присущи главные черты концертного исполнения: спонтанность, вероятность технических огрехов, перенос акцентов с деталей на общее впечатление от музыкального произведения, определенный психологический фон, связанный с присутствием публики и волнением артиста.

Многие выдающиеся музыканты отдавали предпочтение живой записи из-за ее естественности. Д.Ф. Ойстрах писал: «В

студии никогда не удастся привести себя в состояние артистической приподнятости так, как на концертной эстраде, и если на концерте удалось избежать каких-либо технических погрешностей и случайностей, то такая запись приобретает качества, которых очень трудно добиться в студийной обстановке, — это жизненное дыхание музыки, порыв, искренний темперамент, — всё то, что несет с собой общение с благожелательной аудиторией, свет рампы, атмосфера зала»³. Для Отто Клемперера небольшие ошибки, которые могут возникнуть во время исполнения и остаться в концертной записи, не играют большой роли, поскольку «...человечность музыки — самое важное во всем»⁴.

Принципиальный противник звукозаписи дирижер Сержиу Челибидаке давал согласие на издание пластинок с концертными выступлениями. В то же время известный чилийский пианист Клаудио Аррау «никогда бы не разрешил выпуск диска, записанного на концерте, поскольку... трактовки, которые удовлетворяли бы психологическим и акустическим условиям концертной ситуации, окажутся раздражающими и разрушающими форму, будучи воспроизведенными повторно»⁵. Косвенно эту мысль подтверждал и дирижер Джордж Шолти, замечая, что исполнение, предназначенное для записи, должно быть более экспрессивным и выразительным с точки зрения темповых и динамических контрастов⁶. Обстоятельствам концертного исполнения свойственна общность эмоционального переживания музыки, связывающая артистов и слушателей. Выдающийся певец Дитрих Фишер-Дискау выделяет своеобразную цепочку воздействий, в которой интерпретатору передается напряжение публики, сказывающееся на его исполнении и затем частично отражающееся в записи⁷. Здесь уместно упомянуть об экспериментальной практике присутствия в студии небольшого числа слушателей, что в значительной степени меняет психологическую атмосферу записи.

Мстислав Ростропович писал: «Качества, определяющие воздействия исполнителя: «личные биотоки». В пластинке они

³ Юзефович В.А. Давид Ойстрах. Беседы с Игорем Ойстрахом. М., 1978. С. 118.

⁴ Беседы с Отто Клемперером. Записаны Питером Хейвортом. М., 2004. С. 98.

⁵ Гульд Г. Цит. соч. С. 101.

⁶ *Der goldene Ring. Hinter den Kulissen der Götterdämmerung*. DVD: Decca, 071 153–9.

⁷ *Fischer-Dieskau D. Musik im Gespräch*. Berlin, 2005. S. 226.

¹ БСЭ. Т. 9. М., 1972. С. 437.

² Гульд Г. Избранное. Книга II. М., 2006. С. 106.

стираются»⁸. При этом он особенно подчеркивал «значение своего рода внушения при исполнении музыкального произведения, своего рода гипнотического действия артиста»⁹. Артур Рубинштейн называл это «эманацией энергии» исполнителя. По его мнению, она не может быть в полной мере передана через пластинку¹⁰.

Необходимо обратить внимание, что при создании концертной записи исполнитель в меньшей степени, чем в студии, влияет на ее результат. Отвечая за художественную сторону интерпретации, он не всегда может проконтролировать техническое качество записи. В студии, напротив, артист имеет возможность записать и прослушать несколько дублей, высказав свои пожелания относительно технических характеристик звучания.

Зачастую в ситуации концертного выступления музыканты не решаются исполнять некоторые произведения по ряду объективных причин. Например, говоря о записи полной версии оперы Р. Штрауса «Женщина без тени», Дж. Шолти замечал: «Это возможно на пластинке, но не на сцене, это было бы слишком трудно для певцов... Доминго не может и не хочет быть Императором на сцене, но диск будет хороший»¹¹. Выдающийся пианист Г. Гульд указывал, что «современный архивный подход, которого придерживаются многие фирмы звукозаписи, требует также создания полных собраний записей произведений того или иного композитора. В связи с этим исполнитель вынужден готовить огромные по объему программы, которых он, естественно, избегал бы, оставаясь на концертной эстраде. Ему приходится изучать репертуар, который в экономическом и акустическом отношении был бы непригоден для публичных концертов»¹².

Таким образом, студийные и концертные записи обладают различными характеристиками, однако их связывает *общая коммуникативная природа*.

Бенедетто Кроче писал: «Коммуникация, или техническая работа по сохранению и распространению художественных образов, следовательно, производит материальные объекты, метафорически называемые «художественными»,

«произведениями искусства»: картины, скульптуры, строения, литературные и музыкальные сочинения, фонограммы и диски, воспроизводящие голоса и звуки»¹³. В этом высказывании Кроче близок к определению особого рода коммуникации, которая в семиотике называется условной. «Материальной предпосылкой условной коммуникации является создание человеком таких объектов, физическое существование которых не зависит от физического существования отдельного человека»¹⁴.

Деятельность композитора выражается в написании музыкальных произведений, которые материализованы на бумаге с помощью нотных знаков. Дальнейшее существование произведений не находится в прямой зависимости от существования их автора, поэтому нотная запись музыки в полной мере отвечает свойствам условной коммуникации. В истории исполнительского искусства мы также находим примеры использования особой нотации. Это табулатура — «система записи инструментальной музыки, распространенная в Европе в XIV–XVIII вв. В табулатуре звуки обозначаются буквами, цифрами или особыми знаками. Специфика различных видов табулатуры связана с особенностями устройства инструментов и техники игры на них (клавирные, люгневые, ансамблевые и др. табулатуры), с фактурными принципами записываемой музыки»¹⁵. Табулатура позволяет детально зафиксировать и воспроизвести разнообразные исполнительские приемы, что полностью соответствует принципам условной коммуникации. Однако табулатура, как и всякая нотация, по своей природе не способна отразить личностную составляющую исполнения.

Звукозапись наделяет исполнительскую деятельность новыми коммуникативными свойствами. Для разъяснения этого аспекта обратимся к схожим явлениям в языке. Например, ситуация концертного исполнения типологически сравнима с актом устной речевой коммуникации, который «материально существует только в момент общения»¹⁶. В то же время исполнение, записанное на звуконосителе, можно соотнести с некоторыми признаками печатной речи. Ю.В. Рождественский выделяет следующие характеристики печатного текста, которые могут быть применены к звукозаписи:

⁸ Там же. С. 102.

⁹ Хентова С.М. Музыканты о своем искусстве. М., 1967. С. 101.

¹⁰ Гульд Г. Цит. соч. С. 48.

¹¹ Воспоминания и планы сэра Джорджа // Музыкальная жизнь. 1992. № 11/12. С. 25.

¹² Гульд Г. Цит. соч. С. 99.

¹³ Кроче Б. Краткое изложение эстетики // Кроче Б. Антология сочинений по философии. СПб., 1999. С. 404.

¹⁴ Лободанов А.П. Семиотика искусства: история и онтология. М., 2011. С. 117.

¹⁵ Большой энциклопедический словарь. Музыка. М., 1998. С. 531.

«Создатель печатной речи всегда представлен как определенный коллектив. Этот коллектив один, но текст мультиплицирован. Мультипликация текста представлена рядом копий, получающихся в результате процесса производства»¹⁷.

Действительно, создание записи невозможно без участия исполнителя либо исполнителей, а также продюсера, звукорежиссера и других специалистов, которые работают сообща и вместе отвечают за итог своей работы. Немаловажная роль отведена издателю, то есть фирме звукозаписи. Она объединяет «...все усилия людей и машин»¹⁸, выступая связующим звеном между создателем и слушателем записи.

«Форма контакта между производителем текста и получателем такова, что текст своими разными копиями принципиально обращен ко многим получателям, каждый из которых может быть снабжен копией»¹⁹.

Иными словами, запись способствует значительному расширению аудитории слушателей, так как снимает пространственно-временные ограничения, которыми обусловлена ситуация концертного исполнения²⁰.

С другой стороны, массовое производство записей частично разрушает представление об исполнении музыки как уникальном, неповторимом событии, существующем в данный момент и в данном месте. Следовательно, запись, подобно печатной речи «...воспринимается принципиально разновременно»²¹. При этом запись не может отменить функционирование практики концертного исполнения, аналогично тому, как печатная речь не отменяет рукописную, а рукописная, в свою очередь, не отменяет устную речь.

В полемике с Артуром Рубинштейном о значении звукозаписи Глен Гульд настаивал: «Я верю в то, что технология благотворна; что, записав Квинтет фа минор Брамса, вы не только смогли воздействовать на гораздо большее число людей, чем их могло быть на концерте, но влияние ваше оказалось куда более стойким: оно сохранит не только те мгновения, или тот вечер, который люди могут вспомнить или забыть, но оно сохранится

навсегда»²². Таким образом, запись, по сравнению с концертом, представляет собой совершенно иной тип информации.

Всякая информация различается на оперативную и хранимую «на основании ее эстетического, понятийного и предметного содержания, ее ценности для культуры общества»²³. Специфика концертного исполнения заключается в том, что оно всегда остается в рамках оперативной семантической информации, актуальной «лишь для текущего времени»²⁴. В этом состоит определенное противоречие, поскольку та или иная интерпретация, реализованная в процессе концертного исполнения, может обладать большим культурным значением. Запись, напротив, представляет собой тип хранимой информации. При этом не каждое исполнение, сохраненное в записи, является культурным прецедентом — фактом, служащим образцом для будущей деятельности²⁵. Особую роль в определении такого прецедента играет отбор, который «...совершается не сразу, а постепенно на основании выработанных обществом критериев культурных ценностей»²⁶.

Применительно к звукозаписи можно выделить несколько этапов отбора.

Во-первых, отбор совершается самим исполнителем и происходит в процессе производства записи. В большей степени это относится к студийной работе, где каждый из записанных дублей является временно хранимой информацией, подлежащей рассмотрению и оценке. Очень точное описание этому дал С.В. Рахманинов: «Шесть сторон григговской пластинки²⁷ мы записывали не меньше чем по пять раз каждую. Из этих тридцати дисков было наконец отобрано лучшее, остальное мы уничтожили»²⁸. Исполнителю также принадлежит право вето на издание записи после завершения работы над ней.

Во-вторых, отбор осуществляется издающей фирмой, которая формирует каталог своих записей исходя из потребностей рынка.

В-третьих, отбор происходит на основании экспертных заключений и критических статей, опубликованных в различ-

¹⁶ *Рождественский Ю.В.* Общая филология. М., 1996. С. 31.

¹⁷ Там же. С. 205.

¹⁸ *Рождественский Ю.В.* Цит. соч. С. 202.

¹⁹ Там же.

²⁰ Я сознательно не касаюсь возможностей телевизионных и радиотрансляций, поскольку рассмотрение этого вопроса не входит в задачи данной работы.

²¹ *Рождественский Ю.В.* Цит. соч. С. 205.

²² Гульд Г. Цит. соч. С. 51.

²³ *Лободанов А.П.* Цит. соч. С. 28–29.

²⁴ Там же.

²⁵ *Рождественский Ю.В.* Введение в культуроведение. М., 2000. С. 13.

²⁶ *Лободанов А.П.* Цит. соч. С. 29

²⁷ Речь идет о записи Сонаты для скрипки и фортепиано с-moll Э. Грига, осуществленной С.В. Рахманиновым и Ф. Крейслером в 1927 г.

²⁸ *Рахманинов С.В.* Цит. соч. С. 110.

ных периодических изданиях. Важную роль в этом процессе играют специализированные журналы, посвященные проблемам звукозаписи.

В-четвертых, отбором занимаются слушатели. Они ориентируются как на собственные вкусовые предпочтения, так и на мнения экспертов. В последнее время значительное влияние на выбор слушателями тех или иных записей оказывают суждения, представленные в сети Интернет.

Прошедшие отбор записи и, следовательно, зафиксированные на них интерпретации музыкальных произведений подлежат дальнейшему сохранению и распространению, становятся частью духовной культуры общества.

В одной из статей Г. Гульд утверждает: «Мы должны принять как факт, что — хорошо это или плохо — звукозапись окончательно изменила наше представление о свойствах музыкальной интерпретации»²⁹. Не вызывает сомнений, что запись оказала немалое влияние и на культуру восприятия музыки в целом.

В первую очередь, запись создает иные психологические условия восприятия. Для обстоятельств концертного выступления или оперного спектакля типично, когда слуховые впечатления дополняются зрительными. Это создает особую аудио-визуальную систему пространственных координат. Музыковед Е.В. Назайкинский указывал: «Роль пространственных условий сказывается хотя бы в том, что они определенным образом направляют внимание, создают определенную эстетическую атмосферу ситуации»³⁰. Запись разрушает союз зрения и слуха. Д. Фишер-Дискау называет это явление «воздействием без основания, причины» (*Wirkung ohne Ursache*). По словам певца, восприятие музыки в записи требует своеобразного абстрактного отвлечения³¹.

Вместе с тем аудиозапись способствует концентрации внимания непосредственно на музыкальном материале, нивелируя некоторые второстепенные факторы восприятия. Известно, что окружающая обстановка, физическое и эмоциональное состояние человека могут повлиять на его музыкальную восприимчивость. Запись предоставляет слушателю возможность выбора объективных и субъективных условий, которые в наибольшей степени располагают к контакту с тем

или иным музыкальным произведением. Дирижер Леопольд Стоковский замечал, что музыкальная запись позволяет каждому «слушать то, что его интересует, в то время и в том окружении, которое он изберет»³².

Стоит также отметить, что восприятие музыки в концертном зале или оперном театре, в отличие от уединенного домашнего прослушивания, задает определенный психологический строй. Эффект присутствия рождает совокупное впечатление, ощущаемое публикой. Слушатели как бы улавливают эмоции друг друга. В этом смысле запись дает более объективное представление о музыкальном произведении и его интерпретации.

Звукозапись выработала у современных слушателей своеобразные ориентиры в оценке исполнения. Точность, которую пианист Валерий Афанасьев называет «символом современной цифровой музыки»³³, а также внешний блеск становятся для них основным показателем исполнительского мастерства. Это, в свою очередь, формирует устойчивое представление о виртуозности, как о главном достоинстве интерпретации.

Следующим фактором выступает влияние акустических особенностей пластинок и дисков. Г. Гульд считал, что благодаря совершенствованию звукозаписи «слушателю предлагается непосредственное и объективное звучание, которое может сопутствовать ему в домашней жизни, в самых обычных условиях, безо всяких ритуалов и церемоний»³⁴. Тем самым он настаивал на приоритете возможностей записи, противопоставляя их свойствам живого исполнения. Существует другая точка зрения, согласно которой «ощущение концертного зала, особая “воздушная” перспектива, объемность звучания — немаловажные компоненты эстетического восприятия»³⁵.

Так или иначе, звукозапись сформировала собственные звуковые критерии. Прежде исполнители и слушатели довольствовались компромиссным звучанием, учитывая акустические недостатки зала и особенности партитуры. Затем произошли перемены. Как заметил Гульд, «Сегодня мы уже ждем, например, от Брунгильды, что ее голос — пусть и благодаря электронным ухищрениям — будет легко перекрывать гу-

²⁹ Гульд Г. Цит. соч. С. 101.

³⁰ Назайкинский Е.В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 125.

³¹ Fischer-Dieskau D. Op. cit. S. 226.

³² Стоковский Л. Музыка для всех нас. М., 1963. С. 166.

³³ Афанасьев В.П. Что такое музыка? М., 2007. С. 232.

³⁴ Гульд Г. Цит. соч. С. 97.

³⁵ Назайкинский Е.В. Цит. соч. С. 122.

стой вагнеровский оркестр; мы хотим, чтобы филигранная линия сольной виолончельной партии в оркестре была “высвечена” — требование, противоречащее акустике оперного или концертного зала»³⁶.

Более того, с точки зрения Гульда, фактурные особенности некоторых сочинений побуждают к рождению интерпретаций, специально предназначенных для записи. Об исполнении Р. Крафтом ранних произведений А. Шёнберга пианист пишет: «Он будто угадывает, что его слушатель, сидя у себя дома возле акустических колонок, готов дать ему возможность аналитически разъять эту музыку и представить ее под специфическим углом зрения. И это становится возможным только в условиях сосредоточенного домашнего восприятия»³⁷.

Необходимо кратко коснуться еще одного важного аспекта. В связи с развитием звукозаписи музыка приобрела повсеместное распространение. Это изменило в сознании слушателей представление о ее роли и способствовало утрате причинно-следственной связи между звучанием музыки и обстоятельствами концертного или оперного выступления, ассоциативной замене всего произведения его частью, отрывочному и стандартизированному восприятию музыкальных сочинений.

Повсеместное звучание музыки в общественных местах, в радиоэфире, кино и на телевидении, превращает музыку в нейтральный фон повседневной жизни. Встреча с ней воспринимается как рядовое событие, не наделенное особым смысловым значением.

Выбирая между записью и живым исполнением, слушатели все чаще отдают предпочтение первой. Поэтому, считал О. Клемперер, многие из них уверены, что «запись и есть само произведение»³⁸.

И всё же, осознанное и целенаправленное использование слушателями потенциала звукозаписи расширяет горизонты их восприятия. Запись помогает услышать и сравнить исполнения, отдаленные друг от друга во времени. Внимательное изучение интерпретаций, запечатленных в записи, предо-

ставляет богатый материал для исследования музыкального исполнительского искусства. В связи с этим уместно вспомнить слова С.В. Рахманинова, которые и завершат эту небольшую статью: «Последующие поколения будут счастливее нас, так как для них лучшие музыканты современности, благодаря грамзаписи, будут значить больше, чем только имена»³⁹.

³⁶ Гульд Г. Цит. соч. С. 98.

³⁷ Там же. С. 100.

³⁸ *Беседы с Отто Клемперером*. Записаны Питером Хейвортом. М., 2004. С. 98.

³⁹ *Рахманинов С.В.* Цит. соч. С. 109.

Э.В. Деменцова

«НОВЫЕ ФОРМЫ НУЖНЫ»: ОПЫТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ПЬЕСЫ «ЧАЙКА» В СПЕКТАКЛЕ КОНСТАНТИНА БОГОМОЛОВА

Камера, экран, титры — всё это стало традиционным для спектаклей К. Богомолова, но набор этих выразительных средств каждый раз по-иному перетасован. Экран установлен не сбоку, не над сценой, а позади актеров. На полупустой сцене, где в первом акте нет ничего кроме выцветших, запачканных стен, помоста и скамей, в центре внимания — актеры. Экран не отвлекает от них, лишь выхватывает крупные планы для зрителей дальних рядов и играет с восприятием зрителей первых рядов партера. Экран способствует и созданию интимности семейной драмы в обстоятельствах публичного существования. Он «обрезает» пространство, сводит внимание зрителя к тому или иному «лицу» в различных ракурсах. Нельзя смотреть «Чайку», игнорируя экран: в этом случае восприятие будет неполным.

Ключевые слова: театр, спектакль, титры, «Чайка», Антон Чехов, Константин Богомолов.

Camera, screen, sub-titles — all these are now habitual for K. Bogomolov's productions, but the set of these \additional\ means of expression each time is presented in some new arrangement. \This time\ the screen is placed not at the side of the stage, not over it, but behind actors. With the half-empty stage, where in the first act there is nothing at all except bleak, stained walls, a platform, and some benches, attention will focus on the actors. The screen doesn't distract from the actors, it only snatches some close-ups for the spectators at the back rows, and plays a bit with the perception of the spectators in the first row of the main floor. The screen, that performs the role of the lake, that magic lake, reflects the characters as some murky though smooth-surfaced body of water. The screen also contributes to creating the intimate mood of a family drama in circumstances of public existence. It "cuts down" the space, focuses attention of the audience on this or that face at different angles. It is wrong to watch \this\ "The Seagull" ignoring the screen: the perception will be flawed.

Key words: theatre, performance, credits, "The Seagull", Anton Chekhov, Konstantin Bogomolov.

Сегодня в театре «слово на сцене перестает быть не только главным, но и сколько-нибудь существенным способом воздействия. Театр становится искусством пластических идей и пространственных фантазий, царством вещественных метафор и телесности». Главным в спектакле становится уже не действие, а состояние человека. Этим обусловлена гиперэмоциональность

текста, ведь задача постдраматического театра заключается не в том, чтобы оставить зрителю роль пассивного наблюдателя, пусть даже и сочувствующего. Современный театр стирает границу между зрителем и актерами, видоизменяясь, он становится сродни перформансу, лишь с одной целью — разбудить воображение аудитории, что, по мнению современных драматургов, много важнее, чем отличие современной формы выражения на сцене от классического театра. На первый план выходит изобразительное искусство и движение на сцене, т. е. на зрителя оказывается впечатление с двух сторон: звуковое содержание на слух, визуальное, в том числе пластика актеров, на зрительное восприятие. В процессе общения (коммуникации) театра со зрителем всегда присутствуют невербальные компоненты, играющие важную роль в формировании контекста, понимаемого как единство семантической информации и осознанного отношения к ней человека.

Г.Г. Почепцов в книге «История русской семиотики до и после 1917 года» отмечает несколько причин, почему «театр оказался интересным с точки зрения семиотики объектом:

– для театра характерно семиотическое многоязычие, это гораздо более сложный объект, чем чисто литературный текст;

– театр коммуникативен. Он состоит из ряда взаимосвязанных коммуникативных процессов: режиссер — актер, режиссер — художник, актер — зритель т. д.;

– все участники театральной коммуникации (режиссер, актер, зритель) более активны, чем в случае литературной коммуникации;

– театр можно считать отражением более примитивной стадии коммуникации, когда каждый составной элемент не потерял своей значимости, он менее «стерт» в результате употребления».

Важным становится не только слово, но и его отсутствие — молчание, т. е. происходит резкое сужение функционирования вербального языка.

Новая версия «Чайки» Константина Богомолова в театре под руководством О. Табакова — спектакль сомнений, постоянных сверок и сопоставлений с первоисточником. Через этот анализ и приходит уверенность в избранной трактовке. Не как в единственно верной (в том и основное отличие от *иллюстративного театра*), но как в одной из верных. А.П. Чехов вариативен, но именно в его вариациях и нужно блуждать. Выбираться из лабиринтов, противоречий, не упрощать, не адап-

тировать, не подминать под заранее выбранную для спектакля тему, но, сохраняя полутону, выделять из текста то, что важно для режиссера сегодня. Из текста. Потому мысли о том, что К. Богомолов «ограничил себя рамками текста», или «самоустранился», или «посмеялся над публикой, предложив ей текст автора в чистом виде», мелки и недостойны ни автора, ни режиссера, ни театра. Да и не бывает текста в чистом виде. Всегда есть соавтор-читатель, его восприятие, опыт, воображение. Не найти *чистого* Чехова: ни в театре, ни в библиотеке, ни в домемузее. Чехов был-есть-и-будет, а *чистый* Чехов — по той же формуле, но с частицей «не».

На сцене четыре ряда длинных скамей, продолжающих зрительный зал. Три ступеньки отделяют сцену от зрителей, еще три — сцену любительскую (сцену на сцене) от профессиональной, мхатовской. Задник время от времени превращается в экран. На нем изредка вспыхивают скупые титры — «Лето. Вечер. Усадьба семьи Сориных. Дачный театр». Все, как хотел Треплев — «декораций никаких», «пустое пространство». Но не пустое по смыслу.

Камера, экран, титры — все это стало традиционным для спектаклей К. Богомолова, но набор этих выразительных средств каждый раз по-иному перетасован. Экран установлен не сбоку, не над сценой, а позади актеров. На полупустой сцене, где в первом акте нет ничего кроме выцветших, запачканных стен, помоста и скамей, в центре внимания — актеры. Экран не отвлекает от них, лишь выхватывает крупные планы для зрителей дальних рядов и играет с восприятием зрителей первых рядов партера. Первые эпизоды актеры играют против неписаных правил — спиной к зрителям. Режиссер сразу легко разрушает (разрешает) одну из театральных условностей, показывая, что театр — это не только «живые лица». Многие вещи «со спины», с изнанки, точнее, чем с «лицевой» стороны. На экране, играющем роль озера, того самого, колдовского, как в гладкой, но мутноватой воде отражаются персонажи. Экран способствует и созданию интимности семейной драмы в обстоятельствах публичного существования. Он «обрезает» пространство, сводит внимание зрителя к тому или иному «лицу» в различных ракурсах. Нельзя смотреть «Чайку», игнорируя экран: в этом случае восприятие будет неполным.

«Красное небо. Начинает восходить луна», — читает титры на экране Нина Заречная (Светлана Колпакова) и восходит на сцену. Крупная, румяная, пышущая жизнью, здоровьем, «как эта глупая луна // на этом глупом небосклоне», деревенская де-

вушка. Еще один титр, черным по белому сообщает: «Дерево». Залу словно бы напоминают, что в пьесе «мало действия, одна только читка». Зал читает. Зал смеется, переговаривается. Переговариваются и на сцене точно так, как в зале: без театральных жестов, спокойно, даже тихо (благо, на авансцене и над сценой микрофоны). Разговаривают здесь как люди, не как актеры, не пренебрегая, однако, сценической речью.

В зрительном зале (том, что на сцене) появляются первые зрители, и та, которая не умеет, не желает быть «из публики» — Аркадина (Марина Зудина). Спектакль начнется прежде, чем Заречная поднимется на сцену. Аркадина будет декламировать, играть; чтобы ответить ей, сын вынужден будет подняться на сцену — только так можно привлечь внимание актрисы. Ее имя «треплют в газетах», а он просто Треплев. Пока не возьмет в руки оружие, никто его и не заметит. Не находя нужных слов, он сойдет с подмостков, а потом и вовсе убежит с мхатовской сцены в зал после неоконченной, несостоявшейся премьеры.

Нина Заречная на подиуме, как ребенок на табуретке, будет декламировать четко, уверенно, искренне затверженный, но не понятый текст о людях и куропатках, а в «зале» не будут сидеть без дела. Треплев как режиссер будет жестами показывать ей, куда девать руки, когда ускорять темп речи; Аркадина будет комментировать происходящее и играть, пусть и не на сцене; Тригорин (Игорь Миркурбанов) скучать, глядя то в пол, то в потолок, то на часы; Дорна (Олег Табаков) будет то и дело отвлекать ревнующую его взгляд Полина Андреевна (Ольга Барнет)... А после, когда пьеса будет кончена прежде времени, на том берегу будут петь, а на этом — только скучать и говорить. Не о провалившемся спектакле даже, каждый о себе, о своем, не слушая друг друга. И так на протяжении всей пьесы. У кого нет своего, слушают того, кого хотели бы видеть своим: Маша — Треплева, Заречная — Тригорина. А иные смотрят за «своими» — Аркадина за Тригориним, Полина Андреевна за Дорном, Шамраев (Павел Ильин) за Полиной. Но Аркадина не доглядит...

Титры сообщат: «Три дня спустя»; скамейки развернут к зрителям. В первом ряду на разных скамьях встретятся писатель и «сюжет», разглядят друг друга получше и сойдутся. Все при нем — книжка, ручка, портсигар, пепельница. Угрюм, хмур, «сыт по горло», грубоват. Перегоревший. Усталый человек. От всех и всего, более от разговоров. Рядом она, Нина, стало быть, с ней надо говорить. Надо. Авось и пригодится, как тема, сюжет,

деталь... Она ждет и ловит его слова, и он постепенно ловит себя и ее на каждой фразе, на каждом слове, потому что должен писать. Раньше хотел, а теперь должен. Разговор начинается как интервью. Нехотя, вальяжно, играя серьезность, говорит он ей о себе в искусстве. Сидит вполоборота, почти не смотрит в ее сторону, но вдруг замечает, как она слушает. Давно никто так не слушал: искренно, добродушно, без прищуря. И просыпается, прорывается что-то через развязность разомлевшего на солнце, приехавшего в деревню, как «на этюды», писателя. Проверяет ее этой своей развязностью: ««Вааще», что вы за штучка?». Видит ее насквозь: ее поклонение, иллюзии, восторг, ее желание не столько быть интересной, сколько заинтересовать его. Да и себя видит без прикрас. Исписавшегося «на перекладных», потерявшего все то, что видит в ней, наивной, непосредственной. А она смеется, подсаживается ближе. Познакомившись, долго не выпускала его руку (он тогда молчал — за него говорили о нем), теперь кладет свою ладонь на его, его руку на свое колено. И он все примечает, и все понимает. И смотрит не в лучистые, становящиеся чуть лукавыми из-за его присутствия глаза, но на ее тело.

Отличительной чертой «чеховской семиотики» является особое отношение к референту. Ряд текстов Чехова построен на квипрокво. Например, Нина Заречная, слушая Тригорина («Я фальшив, и фальшив до мозга костей»), «слышит» что он просто заработался. Эта склонность героев толковать мир в соответствии со своим желанием видна в тех случаях, когда они неправильно интерпретируют реакции окружающих, воспринимают их в соответствии со своим представлением о добром, истинном или прекрасном. И такой принцип референциального заблуждения впоследствии отражается и на судьбе самих героев.

Нынешняя «Чайка» формально принадлежит «Табакерке», хотя большинство актеров, занятых в ней, приписаны к МХТ. И МХТ как место действия придает спектаклю дополнительный смысл. Спектаклю, рефреном которого стала фраза Полины Андреевны: «Время наше уходит». Речь не только о возрасте, не только о предупреждении Аркадиной, что и ее время уходит, на ее место приходят Заречные, не только о тригоринском беге наперегонки со временем. В этой фразе ответ на вечное противоречие старых и новых форм. «Всем хватит места», но именно время рассудит. Пусть убывающее, пусть переменчивое. Неумолимое.

Постановки по пьесам Чехова традиционно меряют одноименным эпитетом: этот спектакль «чеховский», а тот — нет.

Никто не знает доподлинно меру «чехова» на единицу сценического действия, но как бы то ни было, спектакль К. Богомолова верен тексту автора, его острому скальпелю, его внутреннему непокою, как никакой иной. Многие поспешили счесть такую верность за провокацию, дескать, режиссер бросил в пасть публики, привычно ожидающей от него выкрутасов и аттракционов, читку вместо спектакля.

Текст, конечно, только повод для спектакля. Если же театр стремится *проиллюстрировать* текст, используя возможности сцены, то именно это и резонно называть читкой. По ролям. На публике. Околотеатральные «хранители традиций» (не всегда, впрочем, понятно, кто поручил им это хранение, и о каких именно традициях идет речь), в таких случаях говорят о том, что режиссер благородно уступил место автору. Иными словами, скрылся за гробом. Режиссерская трактовка всегда противопоставляется авторской (на то, видимо, тоже есть своя традиция). Автор, как правило, ответить не может, а ответ режиссера априори неверен. Нов, быть может интересен, но неверен. Почему-то. И никак не смирится с тем, что даже такая норма и недосыгаемый образец, каким стала «Чайка» К.С. Станиславского и Вл. Ив. Немировича-Данченко при жизни А.П. Чехова, была *режиссерским спектаклем*, а не иллюстрацией к пьесе. Текст один, а «списков» (театральных) множество. Те, в которых меньше разбора и фантазии, больше укоренившегося и стереотипного, считаются сегодня иллюстрациями, претендуют на *истинность*. Смотрятся, однако, такие *подлинники*, за редким исключением, как шаржи, как движущиеся, но мертвые картины. Это «милый» театр в треплевском смысле этого слова. В сравнении с ним «Чайка» К. Богомолова — пример того, как «пала сцена». Не к ногам зрителя, не на потребу публике. Просто сократилась дистанция, исчез пробел между зрителями в зале и *зрителями* на сцене.

Режиссерская, что никак не противопоставляет ее автору, «Чайка» К. Богомолова по форме может показаться *простой*. В простоте и подвох. В наисложнейшей простоте. Математически выверенной. До интонации, до жеста. Нет в ней скупости, напротив, всего довольно — и чувств, и боли, и того, что непременно должно быть — любви. Сцена пуста, но нет пустоты в спектакле, верно уловившем тон чеховской драматургии. В ней все действия, все поступки совершаются за сценой, между строк, за занавесом. Попробуйте выделить «логлайн» (описание сюжета, выраженное в одном предложении), и выйдет «небольшой рассказ» с паузами, уточнениями, противоре-

чиями... Не то, что главных и второстепенных, здесь *действующих* лиц с трудом найдешь.

«Чайка» не может не быть о театре, но летать ей вольготнее без театральности. Доктор Чехов устами доктора Дорна предупреждал: «если пойдете по этой живописной дороге без определенной цели, то вы заблудитесь». Живопись, иллюстрация — не цель театра. Мелка. «Нет живых лиц», — будет жаловаться Нина, но Треплев, шевеля бровями, утрируя мимику, наглядно покажет, как выглядят порой «живые лица» на сцене. Не о «старых» формах речь, не о том, «что старее, то хуже», ведь талант и текст не имеют возраста, речь об отсутствии сомнений у иных театральных деятелей, как симптоме омертвения. «Чайка» же К. Богомолова по форме — спектакль общепримирующий. В ней актеры «старых» и «новых» форм одинаково понимают, что «время уходит», а потому нельзя «ни прятаться, ни лгать»...

Литература

1. *Шелестюк Е.В.* Семиотика: Учеб. пособ. Челябинск: Изд-во Челяб. гос. ун-та, 2006. 147 с.
2. *Семиотика*: учебное пособие к лекционным занятиям для студентов специальности «Теоретическая и прикладная лингвистика» / сост. И.В. Арзамасцева. — Ульяновск: Изд-во УлГТУ, 2009. — 89 с.
3. *Степанов А.Д.* Проблемы коммуникации у Чехова. — М.: Языки славянской культуры. 2005. — 400 с.
4. *Почетцов Г.Г.* История русской семиотики до и после 1917 года. Учебно-справочное издание / под ред. И.В. Пешкова. Рекомендуется в качестве учебного пособия по курсу «Культурология». М.: Лабиринт, 1998. — 336 с.
5. *Материалы* научно-практической конференции НГТИ, посвященной 150-летию со дня рождения А.П. Чехова, Новосибирск, 1 октября, 2010 г.
6. *Бартошевич А.В.* «Прощай, слово!» // <<http://os.colta.ru/theatre/projects/149/details/9514/>>.
7. *Postdramatisches Theater.* Hans-Thies Lehmann. Routledge Chapman & Hall, 2006.

ПРОБЛЕМЫ СЛОВЕСНЫХ ИСКУССТВ

О.Н. Плешикова-Синицкая

К ВОПРОСУ ОБ ИЗМЕНЕНИИ «ЯЗЫКОВОЙ» КАРТИНЫ МИРА В НАЧАЛЕ XX ВЕКА: НЕОДНОЗНАЧНОЕ ОТНОШЕНИЕ МЕЖДУ ФУТУРИЗМОМ И НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКИМ МИКРОЯЗЫКОМ

Всестороннее развитие общества в начале XX века привело к изменению мировоззрения, что отразилось на «языковой» картине мира. Научно-технический прогресс способствовал развитию научно-профессиональных микроязыков и возникновению потребности в их изучении. В начале прошлого века возникло множество авангардных направлений в искусстве, одним из которых стал футуризм. Представители данного направления пытались создать «свои» языки, соответствующие требованиям эпохи. В целом их идеи способствовали формированию нового взгляда на искусство, которое становилось массовым. В статье сделана попытка проанализировать неоднозначные отношения между научно-техническим микроязыком и футуризмом.

Ключевые слова: языковая картина мира, научно-технический микроязык, футуризм, массовое искусство, Маринетти, Хлебников.

The pervasive development which occurred at the beginning of the 20th century results to the transformation of the linguistic worldview which is the part of the world view. The science and the technology innovation contributes to the establishment of scientific-professional micro-languages and, as a consequence, to the necessity of their studies. At the same time, the beginning of the previous century is hallmarked by the Avant-garde artistic movements one of which was futurism. The futurists were tried to create their “own” languages according to the modern mass society. Their ideas were generally useful to introduce a new vision of the mass art. This article attempts to analyse some ambiguous interrelations between scientific-technical microlanguage and futurism.

Key words: linguistic worldview, scientific-technical microlanguage, Futurism, mass art, Marinetti, Chlebnikov.

Изменение картины мира в начале XX века.

Начало XX века явилось значительной фазой в эволюции человечества, когда весь мир искусства и культуры был стимулирован многочисленными факторами: новыми философскими и мировоззренческими теориями, войнами, социальной трансформацией общества, великими политическими изменениями, новыми открытиями в области науки, техники и коммуникации. Вышеперечисленные факторы с новой силой поставили вопрос об активной роли языка, его отношении к усложняющейся реальности, отражающееся в «языковой» картине мира^{1,2}.

Как подметил Г.О. Винокур³: «Культура языка соответствует общему культурному уровню социальной среды. Крайние точки этой культуры определяются: с одной стороны — степенью грамотности массы, с другой — поэтическим творчеством данной эпохи».

В конце XIX — начале XX веков всё более явной становится та роль, которую взяла на себя наука в экономическом и социальном изменении общества, одновременно оказывая влияние на культуру путем внедрения новых престижных моделей (табл. 1), выделяющихся в той лингвистической системе, к которой она прибегает. К началу XX века научно-технический язык становится источником получения информации, инструментом освоения специальности и средством ускорения научно-технического прогресса. Наиболее очевидными в этот период были изменения в лексике, связанные с притоком в языки новых терминологических единиц, являющиеся одним из факторов изменения языковой картины мира⁴. Од-

¹ «Каждый естественный язык отражает определенный способ восприятия и устройства мира, или языковую картину мира. Совокупность представлений о мире, заключенных в значении разных слов и выражений данного языка, складывается в некую единую систему взглядов и предписаний, которая навязывается в качестве обязательной всем носителям языка». *Зализняк А.А., Левонтина И.Б., Шмелев А.Д.* Ключевые идеи русской языковой картины мира. Сб. ст. — М.: Языки славянской культуры, 2005. С. 4.

² *Тер-Минасова С.Г.* Теория межкультурной коммуникации. — М., 2000. С. 17, 30.

³ *Винокур Г.О.* Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990. С. 15.

⁴ «Одним из факторов изменения языковой картины мира являются неологизмы, образование и функционирование которых доказывает неразделимую связь деривационных процессов с социально-культурной ситуацией и отражением опыта человека как познающего субъекта» (*Абросимова Л.С.* Неологизмы как фактор изменения языковой картины мира // Вопросы когнитивной лингвистики. 2011. № 1. С. 106–110).

нако при более глубоком рассмотрении в языке, используемом в области науки и техники, были выявлены и другие особенности, выделяющие его от общепотребительного национального языка.

Важным моментом в развитии общества начала XX века стало создание новых средств связи, которые, в свою очередь, способствовали созданию средств массовой информации: развитие железнодорожного транспорта и широкое распространение электрических сетей создали условия для изобретения нового средства массовой информации — телеграфа. Позже с большой скоростью были изобретены телефон, радио и телевидение (табл. 1). Это позволило передавать и распространять информацию большому количеству людей в кратчайший срок, что в итоге привело к ускорению развития всех сторон общества.

Таблица 1.
Диффузия и первазивность⁵ новых технологий

Технология	Год изобретения	Количество лет, необходимых для достижения 50 миллионов пользователей в мире	Год достижения 50 миллионов пользователей в мире
Электричество	1873	46	1919
Телефон	1876	35	1911
Автомобиль	1886	55	1941
Радио	1906	22	1928
Телевидение	1926	26	1952
Компьютер	1975	16	1991
Мобильный телефон	1983	13	1996
Интернет	1993	4	1997

В конце XIX — начале XX веков одним из средств массовой информации становятся Всемирные универсальные выставки, или ЭКСПО. Они являются событием, предоставляющим возможность ознакомиться с экономическими, научными, технологическими и культурными достижениями всего мира, это

⁵ Всепроницаемость, широкая распространенность и глубокое проникновение. Guida pratica al commercio elettronico (Italia Oggi, 1999).

своего рода платформа для обмена инновационными идеями, обращенными в будущее⁶.

В 1906 году ЭКСПО впервые проводится в Италии. Местом проведения выбирается Милан, темой же выставки становится «Морской и наземный транспорт». Одним из павильонов, пользующихся наибольшим успехом, становится Аэростатический парк. Выставка проникнута духом скорости и динамизма. На ЭКСПО 1906 была создана Международная комиссия по гигиене труда (ИСОН), действующая до сих пор.

Через пять лет ЭКСПО вновь возвращается в Италию, на этот раз в Турин. Так как проведение выставки было приурочено к 50-летию Объединения Италии (Рисорджименто), было решено, что в ЭКСПО 1911 должны принять участие также Рим и Флоренция. Значительным событием выставки становятся авиагонка и состязание дирижаблей. На ЭКСПО в Турине находит свое отражение и усиливающаяся милитаризация крупнейших европейских стран.

Футуризм в поиске новых языковых средств.

5 февраля 1909 г., через три года после ЭКСПО в Милане, на страницах болонской «Газеты Эмилии», а затем, 20 февраля того же года, на первой странице французской «Ле Фигаро» появляется «Начальный манифест футуризма», автором которого выступает Филиппо Томмазо Маринетти, итальянский писатель и поэт, живший в ту пору в Милане. Восхваляя смелость,

⁶ Первая Всемирная универсальная выставка, получившая название «Великая выставка изделий промышленности всех наций», состоялась в 1851 г. в Лондоне. Строительство Эйфелевой башни было приурочено к Всемирной выставке 1889 года. Новый век начался с наделавшего много шума проекта — ЭКСПО 1900, или Всемирной выставки в Париже. На выставке ЭКСПО 1900 впервые были продемонстрированы озвученные фильмы (кинематограф братьев Люмьер), эскалаторы, дизельный двигатель, работающий на рапсовом масле, консервированные супы фирмы *Campbell Soup Company*, гигантский телескоп и др. Помимо этого, к проведению выставки были построены Лионский вокзал, вокзал Орсе (ныне музей Орсе), мост Александра III, Большой и Малый дворцы, сквот Улей на Монпарнасе, была запущена первая линия парижского метро и создана сеть троллейбусного сообщения. Являясь в то время союзником Франции, правительство России решило продемонстрировать техническую мощь России как можно полнее. Одним из значительных событий выставки стал доклад русского военного инженера К.Д. Перского (*La télévision au moyen de l'électricité*). В данном докладе впервые в мире был использован термин «телевидение». Символом выставки стало искусство модерна (*art nouveau*). Сайт официального офиса ЭКСПО в Брюсселе: <http://www.bie-paris.org/>

непокорность, новую красоту — красоту скорости, восхищаясь гоночным автомобилем, Маринетти призывает уничтожить музеи, библиотеки, академии всех видов, бороться против морализма и всех видов оппортунистической и приспособленческой трусости, восхищается войной как «единственной гигиеной мира»⁷.

Футуризм рождается в период, когда на севере страны создается крупная промышленность (в 1899 году была основана компания FIAT), а на юге Италии наблюдается пик эмиграции, вызванной безработицей. Альдо Палаццески (1972)⁸ писал: «Футуризм не мог не зародиться именно в Италии — стране, обращенной в прошлое самым абсолютным и эксклюзивным образом, где актуально только прошлое. Вот почему и сегодня футуризм актуален. Потому что футуризм также есть прошлое». Воспевая скорость и новые средства передвижения, Маринетти призывает разрушить традиционное представление об Италии как о «Бел Паэзе» и призывает к построению нового индустриально развитого государства⁹.

Символизм с его «последними певцами луны», порожденный реакцией на позитивизм, не давал ответов на все вопросы, которые ставила новая эпоха. Футуризм пытается дать свои ответы, выступая в качестве направления, обращенного в будущее (*futuro* — ит. будущее), отрицающего пессимизм

⁷ Marinetti, Manifesto del futurismo, Pubblicato da «Le Figaro» il 20 febbraio 1909.

⁸ Aldo Palazzeschi, Il futurismo, in Id., Via delle centostelle, Milan, Mondadori, 1972. P. 60.

⁹ Цель футуризма (Маринетти, 1909; см. 7) — освобождение Италии от «зловонной гангрены профессоров, археологов, цистеронов и антикваров». Сравнивая страну «с рынком старьевщиков», он призывает освободить ее от «многочисленных музеев, покрывающих ее, словно кладбищами». По свидетельству русского футуриста Б. Лифшица, во время своей лекции в Санкт-Петербурге (1914) Маринетти заявляет: «Туризм — вот язва, разъедающая тело моей родины! Непрекращающееся нашествие иностранцев не только превращает живую страну в кладбище прошлого, но, постоянно подогревая интерес к памятникам ее старины, к музеям, картинным галереям и прочим хранилищам, преграждает нам, молодым и сильным, пути к дальнейшему развитию, обрекает нас оставаться в плену у вчерашнего дня... подлинное лицо Италии — не Флоренция, не Рим, не Венеция, а промышленные центры — Милан, Генуя, Турин. В них уже можно наблюдать возникновение новых темпов, вызванных усложненностью городской жизни и ежедневно растущей индустриальной техникой». (Лифшиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. Л.: Сов. писатель, 1989. С. 474).

(*passatismo*¹⁰, *passato* — ит. прошлое), желающего изменить традиционные художественные коды и найти новые выразительные средства, соответствующие новому современному обществу.

В период, предшествующий рождению футуризма, Италия значительно отставала и в области живописного искусства: примерно в 1905 году в Европе, оставляя в стороне Италию, рождается новое направление в живописи — экспрессионизм. Поэтому неудивительно, что к футуризму почти сразу примыкают молодые итальянские художники (Дж. Балла, У. Боччиони, Л. Руссоло, К. Карра, Дж. Северини, Ф. Балилла Прателла), становящиеся «певцами» автомобилей, индустриальных пейзажей, поездов, самолетов и индустриальных шумов.

Одним из первых переводов манифеста Маринетти на иностранные языки стал перевод на русский¹¹. Необходимо отметить, что футуризм пришел в Россию, уже охватившую революционным движением, которое способствовало развитию речевой деятельности, служившей для выражения своего отношения к происходящим событиям и воздействию на чувство и волю масс¹². Новое направление в искусстве сразу же привлекло к себе внимание художников (братьев Бурлюков), позже оно было подхвачено литераторами¹³. Экстремистская направленность Маринетти, его призыв к непокорности и бунтарству были восприняты русскими футуристами как призыв к революционному преодолению старых структур. В отличие от итальянского, русский футуризм не был единым художественно-эстетическим направлением. «Футуристами» называли себя многие левые группировки в искусстве и литературе того времени. В русской поэзии сложились и функционируют

¹⁰ Термин придуман Маринетти (I manifesti futuristi. Arte e lessico, a cura di Stefania Stefanelli. Sillabe, Livorno, 2001. P. 65).

¹¹ Меньше чем через месяц после публикации манифеста Маринетти петербургская газета «Вечер» в статье «Наброски современности» сообщает о появлении нового движения и приводит отрывки из манифеста. Журнал «Аполлон» (год появления — 1909), взявший курс на освещение западноевропейской культурной жизни, с первого же года издания привлекает к сотрудничеству в качестве постоянного итальянского корреспондента футуриста Паоло Буцци.

¹² Селищев А.М. Язык революционной эпохи. Из наблюдений над русским языком (1917–1926). М.: Работник просвещения, 1928, М.: УРСС, 2003. С. 1–68.

¹³ История русского футуризма освещена Стефано Гардзонио (Stefano Garzonio) в «Introduzione. La poesia di Vladimir Majakovskij» in Guido Carpi (a cura di), *Vladimir V. Majakovskij. Poesie.*, BUR, Milano, 2008. P. 1–68.

вали две основные группы: эгофутуристы и кубофутуристы (будетляне, гилейцы)¹⁴. Футуризм берет свое начало на фоне глубоких экономических, социальных и культурных потрясений, отмечающих приход «массового общества»¹⁵, в котором роль деятеля искусств входит в кризисное состояние, теряя ауру священности, которой всегда характеризовалась¹⁶.

Публикуя свой манифест, Маринетти целенаправленно выбирает средство массовой информации — многотиражную ежедневную газету «Ле Фигаро». Воспользовавшись, с одной стороны, новейшими достижениями издательско-полиграфической отрасли, а с другой стороны, прибегнув к формам распространения информации, развитыми рабочим и профсоюзным движением, футуристы с успехом овладевают рекламным искусством: распространяют листовки, рекламные буклеты, бесплатные экземпляры книг в подарок, устраивают футуристические вечера, передвижные выставки и публичные выступления, вынося искусство из музеев, выставочных залов и театров на площади и улицы. Используя средства массовой информации (газеты и журналы), футуристы стремятся сделать искусство массовым.

Таким образом, задолго до появления работ Маршалла Маклюэна¹⁷ футуристы почувствовали, что в эру индустриализации, огромных городских агломератов, телефона, радио, транспорта и других средств массовой коммуникации, когда поверхность Земли стала «уменьшаться», в которой сама психика человека значительно модифицируется быстротой современной жизни, должна зародиться новая культура, отражающая антропологические изменения, вызванные открытиями науки и техники¹⁸. Эта культура не может быть связана с прошлым, она должна породить свои собственные языки (коммуникативные коды) в гармонии с великими эпикальными изменениями.

¹⁴ Сарабьянов Д.В. «Кубофутуризм»: термин и реальность. СПб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 3–10.

¹⁵ Массовое общество характеризуется значительной ролью масс в развитии политической и социальной жизни, утратой личной автономии, конформизмом, легкостью манипулирования и разнонаправленностью. Dizionario di Storia. Treccani, 2011.

¹⁶ Claudia Salaris, *Marinetti e il Futurismo*, Roma, Edizione De Luca, 1994. P. 29.

¹⁷ Маршалл Маклюэн. Понимание Медиа: Внешние расширения человека. М.; Жуковский: КАНОН-пресс-Ц, Кучково поле, 2003. 464 с.

¹⁸ Claudia Salaris. *Riviste futuriste. Collezione Echaurren Salaris. Gli Ori*, Pistoia; 2013. P. 9.

Футуристы не только предлагают новые образы, но и осознают, что в условиях меняющейся «картины мира» необходимо изменить и язык: меняющаяся «картина мира» неизбежно ведет и к изменению «языковой картины мира». Футуристами проводятся «эксперименты» по созданию таких языков: в итальянском футуризме появляется «паролиберизм», в «будетлянстве» — «заумный» и «звёздный» языки.

11 мая 1912 года публикуется новый программный документ футуризма — «Технический манифест футуристической литературы»¹⁹, в котором Маринетти предлагает реформировать литературный язык. Почувствовав необходимость создания «нового» языка, отвечающего требованиям общества, меняющегося с огромной скоростью, он призывает «отпустить слова на свободу» и использовать новый литературный стиль — «паролиберизм»²⁰. Он призывает современных литераторов использовать глаголы только в неопределенной форме, не употреблять прилагательных и наречий, упростить синтаксис, отменив все правила пунктуации и располагая слова в свободной, почти анархичной форме, а также широко использовать оноματοпоические приемы словообразования.

18 декабря 1912 г. в Москве тиражом 600 экземпляров выходит в свет альманах «Пошечина общественному вкусу» с одноименным манифестом, который был подписан Д. Бурлюком, В. Хлебниковым, А. Крученых и В. Маяковским. В феврале 1913 г. издается листовка с таким же названием²¹. Призывая реформировать литературный язык, прежде всего увеличением его лексического запаса путем введения неологизмов, русские

¹⁹ *Filippo Tommaso Marinetti*. Manifesto tecnico della letteratura futurista, 1912 (см. *Claudia Salaris*. Storia del futurismo. Roma. Editori riuniti, 1992. P. 41-48).

²⁰ В 1913 году появляется на свет «Разрушение синтаксиса. Беспородное воображение и Слова на свободе» Маринетти, а в 1914 году выходит в свет сборник стихотворений «Занг тумб тумб. Адрианополь».

²¹ «Мы приказываем чтить права поэтов:

1. На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Слово-новшество).
2. На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.
3. С ужасом отстранять от гордого чела своего из банных венчиков сделанный вами Венок грошовой славы.
4. Стоять на глыбе слова «мы» среди моря свиста и негодования.

И если пока еще и в наших строках остались грязные клейма ваших «здорового смысла» и «хорошего вкуса», то все же на них уже трепещут впервые зарницы Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова». (Д. Бурлюк, Александр Крученых, В. Маяковский, Виктор Хлебников «Пошечина общественному вкусу», Москва, 1912; см. *Марков В. Ф.* История русского футуризма. СПб.: Русский музей, 2000. 240 с.).

футуристы завершают свою декларацию провозглашением значимости «Самоценного (самовитого) Слова», которое привело к формалистским поискам и созданию собственного языка — «зауми», а затем и «звёздного языка». Теоретиками «заумного языка» — языка, находящегося за пределами разума, выступают Хлебников²² и Крученых. Апофеозом творчества, наряду с «Досками Судьбы», и последним произведением Хлебникова становится «сверхповесть» «Зангези» (1922). Следуя своему желанию создать язык, соответствующий будущему, Хлебников придумывает «способ сделать заумный язык разумным» и приходит, по словам Григорьева²³, к одной из «безумных идей» нашего века — к идее **глобального** «звёздного языка», синонимом к которому он предлагает «алгебраический язык», «который объединит некогда, может быть, скоро!»²⁴.

В 1913–1914 годах появляются на свет произведения²⁵ русских и итальянских футуристов, в которых авторы *в разной степени* реализуют свои идеи, используя лексический монтаж, графическую поэзию, различные шрифты, горизонтальные и вертикальные строки, математические и телеграфные символы, слова-звукоподражания (ономатопею). В целом футуризму присуще бунтарство, анархизм, эпатаж, воспевание техники и городских пейзажей²⁶, использование научно-тех-

²² Пытаясь обосновать необходимость введения, Хлебников сравнивает сам язык с игрой в тряпичные куклы. Большое внимание уделяется «игре в звуковые куклы», особому сочетанию гласных и согласных звуков. Здесь же в качестве примера Хлебниковым приводится «заумное» стихотворение Крученых «Дыр бул щыл» (1913 г.). Корни заумного языка он видит в заклинаниях и заговорах, вытесняющих разумный язык и имеющих особую власть над сознанием, а значит, и особые права на свое существование.

²³ *Григорьев В. П.* Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 129.

²⁴ «Это звездные песни, где алгебра слов смешана с аршинами и часами. Первый набросок! Этот язык объединит некогда, может быть, скоро!» (Русская виртуальная библиотека: Велимир Хлебников. Творения. Зангези, Плоскость VIII, с. 480).

²⁵ Ещё в марте 1910 г. в сборнике «Студия импрессионистов» появилось стихотворение В. Хлебникова «Закрытие смехом», изобилующее неологизмами.

²⁶ «Basti considerare gli appelli per un ritorno alle origini nazionali della letteratura, che corrispondeva al primitivismo della coeva pittura, basti considerare l'interesse per il folclore, per il paganesimo slavo, per i generi minori, per l'antiestetismo della letteratura di massa, che si affiancavano ai classici temi della modernità, delle macchine, dell'urbanizzazione, caratteristiche del futurismo italiano» в Stefano Garzonio, «Introduzione. La poesia di Vladimir Majakovskij» in Guido Carpi (a cura di), Vladimir V. Majakovskij. Poesie., BUR, Milano, 2008, p. 12.

нической терминологии при описании художественных явлений. Именно они становятся компонентами идиостиля футуристов-литераторов.

Одним из приемов, которыми пользовались футуристы для создания эпатазирующего эффекта, является введение в текст большого количества неологизмов, классифицируемых как «целенаправленные» окказионализмы, образованные с нарушением словообразовательной системы языка²⁷. Футуристы первые сознательно приступили к языковому изобретению, показав путь лингвистической инженерии²⁸. «Королем неологизмов»²⁹, «Мичуриним поэзии»³⁰ стал Хлебников, предпочитавший греко-латинскому корнеслову русский народный и славянский³¹. Излюбленным способом слово-образования у Хлебникова становится сращение корней, «скоренение», которое получает в последнее время все более заметное распространение в терминологии: ряд «лазер-мазер->газер, гибрид->цибрид»³². Маяковский же наиболее часто прибегает к экспрессивной аффиксации или переаффиксации, ломанию слова через отрыв («у-лица») и присоединению новой приставки или суффикса («громадье», «выжиревший», «препохабие», «тьмутараканьясь»)³³. Футуристами, подметившими тенденцию к синтетичности и компактности языка, была дана установка на

²⁷ Земская Е.А. Современный русский язык. Словообразование. М.: Флинта: Наука, 2011. С. 238–252.

²⁸ Винокур называет их «строителями» языка и подчеркивает, что перед футуристами предстала задача, в свое время поставленная перед Пушкиным. (Винокур Г.О. Футуристы — строители языка // Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. М.: Наука, 1990. С. 14–22, 263–271).

²⁹ Григорьев В.П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 15.

³⁰ Эшттейн М.Н. Однословие как литературный жанр. М., 2000. С. 279–313.

³¹ Хлебников употребляет слово «будетляне» вместо «футуристы», «числяр» вместо «математик», «умничество» вместо «интеллигенция», а также смехачи и смеюнчики, времири, Ладомир (образ будущего), вместо Виктора Владимировича придумывает себе псевдоним Велимир — имя южнославянского происхождения. Дуганов утверждает, что слово «смахачи» существовало уже до Хлебникова — у А.М. Ремизова (Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М.: Советский писатель, 1990; цит. по: Перцова Н., 1995, с. 328, см. ниже).

³² Григорьев В.П. Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 139.

³³ Эшттейн М.Н. Однословие как литературный жанр. С. 279–313.

минимализацию речи³⁴, проявившаяся в требовании заменить некоторые слова первыми слогами (вместо слова «требуется» надо говорить «тре», а вместо «нравится» — «нра»³⁵) и в жанре однословия, согласно которому произведение могло состоять из одного слова³⁶ («вещьбище», «смертязь», «могатырь» и т. д.).

К словообразованию, в том числе и к однословию, используя скоренение номинальных основ слов (по типу N+N), прибегает и Маринетти. При этом им часто вводятся тире (звук-шум, сила-среда, пиротехнический-пластический-абстрактный), а также математические знаки, такие как +, -, =, > (Солнце = вулкан + 3000 знамёна атмосфера-уточнение). Лексика итальянского футуризма характеризуется переплетением художественного, научно-технического и военного языка³⁷.

Подводя своеобразный итог теории «заумного языка», Кручёных создает новую концепцию русского авангарда — «сдвигологию»³⁸. Трактую сдвиг в качестве универсальной категории, позволяющей описать не только авангардистский, но и любой поэтический дискурс, Кручёных фактически поставил филологию перед необходимостью принять окказиональное как риторическое³⁹.

Хлебников⁴⁰, представляя собой, по словам В.П. Григорье-

³⁴ «Русский язык нужно компактировать... титловать... сокращать... усе-кать» (Бурлюк Н. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 41).

³⁵ Цит. Кручёных по: Сахно И.М. Фактура слова в кубофутуризме. С. 155–166.

³⁶ Как отмечает Эпштейн, это «не просто авангардный проект, но лингвистически обоснованная реконструкция образной природы самого слова («самовитого слова»)» (2000, см. ниже).

³⁷ I manifesti futuristi. Arte e lessico, a cura di Stefania Stefanelli, Sillabe, Livorno, 2001. P. 103–111.

³⁸ В 1922 году он издает книгу «Сдвигология русского стиха», в которой дает определение сдвига: «Сдвиг многообразен... но существуют два фундаментальных сдвига: букво-сдвиг и звуко-сдвиг. Слияние двух звуков (фонем), или двух слов как звуковых единиц, в одно звуковое пятно, назовем звуковым сдвигом». «Заумный язык, — пишет Кручёных, — всегда — сдвиговой язык!». (Кручёных А. Кукиш проплякам. М.; Таллин: Гилея, 1992. С. 31–96).

³⁹ Цвигун Т.В. «Искусство ошибки» в русском авангардизме. Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. 2011. Вып. 8. С. 155–158.

⁴⁰ Родившись в семье лесоведа и орнитолога, Виктор Владимирович (Велимир) Хлебников становится студентом сначала физико-математического факультета Казанского, а затем Петербургского университетов, увлекается орнитологией и даже открывает новый вид кукушки. 1906 год становится для него переломным — начинается его «словотворческий» период (Григорьев В.П. Будетлянин. С. 14–15).

ева, «беспрецедентный сплав художественного и научного»⁴¹, пытается выявить общие для всех сфер жизни законы — «глобальные» законы⁴². В «Нашей основе» (1919) проявляются и собственные искания «будетлянина» — его отход от естественных и точных наук и приход к литературе и к языкознанию: «По-видимому, язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его. Так, попытаемся с помощью языка измерить длину волн добра и зла. Мудростью языка давно уже вскрыта световая природа мира. Мудрость языка шла впереди мудрости наук».

Научно-профессиональные микроязыки в условиях меняющейся картины мира.

Как известно, развитие науки определяется степенью развития языка. Именно язык позволяет нам открыть законы естествознания. Прогресс в области языковой техники выражается в приспособлении языка к усложняющимся формам общественной жизни и вызываемым ими новым потребностям общения. Развитие науки, техники и общечеловеческой культуры, усложнение форм общественной жизни людей вызывают к жизни большое количество новых понятий, для которых язык вынужден найти выражение, приводя к увеличению общественных функций языка и расширению его стилиевой вариативности⁴³.

Интенсивное развитие науки и техники и расширение международных контактов в конце XIX — начале XX веков привели к бурному развитию научного и других функциональных языков (по определению итальянских лингвистов — микроязыков)⁴⁴ и появлению потребности в их изучении, для чего стало необходимым выявить их общие характеристики.

До начала XX века опыт «прикосновения» к научно-техническим и профессиональным языкам сводился в основном к накоплению терминологических единиц и, соответственно, к созданию специализированных терминологических словарей, которые были опубликованы во многих странах. К концу

XIX века сложилось представление о существовании особых «технических языков» в английском языке. Дж. Б. Гриноу и Дж. Л. Киттердж в 1900 г. выделяли в системе английского технические языки и особые «технические вокабуляры»⁴⁵. В 1907 г. лингвист Г.С. Уайлд, преимущественно на основании лексических различий, в том числе и на уровне сленга и жаргона, вводит термин «специальные диалекты»⁴⁶, среди которых он выделяет также профессиональные. При этом Уайлдом отмечается и существование незначительных различий в произношении и грамматике. Позже, в 1922 г., выходит в свет первая специальная работа, посвященная языку науки. Речь идет о монографии Леонардо Ольшки «История научной литературы на новых языках»⁴⁷, первый том которой был написан им еще в 1916 г.

В конце 20-х — начале 30-х годов в рамках Пражской лингвистической школы возникла теория «функциональной диалектологии», в рамках которой были выдвинуты понятия «специального языка» и «функционального стиля». Щерба (1939) считал, что русский литературный язык «должен быть представлен в виде концентрических кругов — основного и целого ряда дополнительных»⁴⁸.

В современной российской и зарубежной лингвистике до сих пор используется целый ряд различных терминов для обозначения языковых форм, которые обеспечивают комму-

⁴⁴ Patrizia Mazotta, Laura Salmon (a cura di), Tradurre le microlingue scientifico-professionali. Riflessioni teoriche e proposte didattiche. UTET, Torino, 2007, 382 p.

⁴⁵ Greenough J.B., Kittredge G.L. Words and their ways in English speech / J.B. Greenough, G.L. Kittredge. New York: Macmillan, 1961. 431 p.

⁴⁶ Wyld H.C. The growth of English. An elementary account of the present form of our language, and its development / H.C. Wyld, London: John Murray, 1920. X. 206 p. 45 и 46 цит. по: Шевлякова А.В. Субязык как экзистенциальная форма языка // Университетские чтения — 2010: Материалы научно-методических чтений ПГЛУ. Ч. II. Пятигорск: ПГЛУ, 2010. С. 84–94.

⁴⁷ Ольшки Л. История научной литературы на новых языках. Т. 1. Литература техники и прикладных наук от средних веков до эпохи Возрождения. (Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen literatur: Die literatur der technik und der angewandten wissenschaften vom mittelalter bis zur renaissance, Leipzig, Firenze, Roma, Genève, «Leo S. Olschki», 1922) М.; Л.: Гостехиздат, 1933. С. 303.

⁴⁸ Щерба Л.В. Современный русский литературный язык // Русский язык в школе. 1939. № 4. С. 19–26.

⁴¹ Григорьев В.П. Будетлянин. С. 40.

⁴² В частности, в «Нашей основе» (1919 г.) он пытается применить законы естествознания (закон Мозеля / Мозли / Лоренца и периодический закон Менделеева) к языкознанию и призывает рационализировать язык.

⁴³ Серебренников Б.А. Законы развития языка. Лингвистический энциклопедический словарь, М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 159–160.

никацию в специфических социально-профессиональных сферах деятельности⁴⁹. Такой разброс в терминологии указывает не только на различное понимание обозначаемого, но и на многоаспектность проблемы.

Наиболее часто в российской лингвистике как разновидность литературного языка выделяется научный стиль, наряду с официально-деловым, публицистическим и церковно-религиозным стилями речи. Одновременно в качестве одной из разновидностей национального русского языка выделяются профессиональные жаргоны⁵⁰. Наиболее полное представление о системе языка, используемого в коммуникативной системе науки, мог бы дать термин «субъязык», или «подъязык», который включает в себя также стандартные и нестандартные компоненты, объединяя, таким образом, и научный стиль, и профессионально-корпоративные жаргоны. Введение термина «подъязык» позволяет рассматривать национальный язык как суперкомплекс подъязыков, используемых в разных сферах жизни.

По мнению итальянского лингвиста П. Балбони (2000)⁵¹, использование таких терминов, как язык для специальных / специфических целей, секториальный язык / специальный, функциональный язык, отражает только функциональную его сторону, базируясь в основном на праг-

⁴⁹ В 60-е годы возникает термин «язык для специальных целей» (Language for special/specific purposes — LSP) одновременно и как научное направление, и как тип обучения языку, отвечающий потребностям обучающихся, подхваченный в виде терминоточетания-кальки и русистами. В 70-е годы XX века в немецкой лингвистике появляется и развивается направление *Fachsprachen*. Немецкие исследователи предлагают различать не только специальный язык (*Fachsprache*), но также и профессиональные языки (*Berufssprachen*), на основе которых и строится специальный язык (*Шевлякова А.В.* Субъязык как экзистенциальная форма языка. С. 84–94).

Таким образом, для обозначения языка, используемого в научно-профессиональной деятельности, в настоящее время употребляются следующие термины: язык для специальных/специфических целей, язык в специальных целях (ЯЦЦ), секториальный язык, язык специализации, функциональный язык/стиль, научный стиль, язык специальной/профессиональной коммуникации, технолет, специолет, микрокод, (специальный) подъязык, субъязык, микроязык.

⁵⁰ *Крысин Л.П.* Современный русский язык. Лексическая семантика. Лексикология. Фразеология. Лексикография. М.: Академия, 2007. С. 25.

⁵¹ *Paolo E. Balboni*, *Le microlingue scientifico-professionali: natura e insegnamento*, UTET Libreria, Torino, 2000.

матике. Однако вследствие использования языка научно-профессиональным сообществом изменяется вся его лингвистическая структура: от фонологии языка⁵² до лексики, от морфологии и синтеза до структуры текста⁵³, заканчивая интеграцией вербальных кодов невербальными (формулами, графиками, таблицами, схемами и т. д.). Принимая во внимание вышеперечисленные факты, итальянскими лингвистами предлагается использовать термин «научно-профессиональные (дисциплинарные) микроязыки», наиболее полно отражающий все компоненты языка⁵⁴.

Синтаксис научно-профессионального микроязыка является результатом общей тенденции к «языковой экономии», к сокращению избыточности, являющейся свидетельством компрессии, или конденсации, высказывания. К особенностям научного языка можно отнести также обезличивание предложений, «замаскированность» субъекта; пассивизацию предложений и использование специальных «словесных увязок» — клише (соответственно, по этой причине, заметим, не менее важным оказывается и т. п.). На морфологическом уровне во всех микроязыках наблюдается тенденция к номинализации, характеризующейся преобладанием имен существительных над глаголами (Колосова, 1981⁵⁵; Митрофанова,

⁵² Так как в последнее время наблюдается тенденция во всё большем использовании английского языка как языка международного общения, то и фонологические (включая фонетические) исследования, касающиеся специальных языков, проводятся в основном англистами, например: *Hewings, M* (2002) *A history of ESP through English for Specific Purposes // English for Specific Purposes World: a web-based journal*, 1 (3).

⁵³ Научный текст обычно организован в короткие параграфы, имеющие названия и подназвания; имеет множество ссылок из различных источников; содержит графики, таблицы, рисунки, диаграммы; часто содержит предметный указатель, словарь используемых терминов, библиографию (*Gianfranco Porcelli et al. Le lingue di specializzazione e il loro insegnamento. Problemi teorici e orientamenti didattici*, Vita e Pensiero, Milano 1990. P. 1–71).

⁵⁴ «Специфика каждого подъязыка и стиля создается не только наличием особых средств выражения, но и особенностями (семантическими, статистическими, синтагматическими и т.д.) функционирования общеязыковых средств, особыми законами их отбора и организации» (*Митрофанова О.Д.* Язык научно-технической литературы. М.: Изд-во Моск. ун-та, 1973. С. 5).

⁵⁵ *Колосова Т.А.* К вопросу о компрессии (семантическом эллипсисе) в сложном предложении // Семантические проблемы языков науки, терминологии и информатики: в 2-х ч. М., 1981.

1985⁵⁶; Солганик, 2002⁵⁷; Костомаров, 2005⁵⁸; Балбони, 2012⁵⁹ и др.)

Лексика научно-профессиональных микроязыков наиболее явно выделяет их на фоне национальных макроязыков и является определяющим моментом, по которому все профессиональные языки отличаются также друг от друга. Она характеризуется семантической однозначностью, однореферентностью (по принципу: «один термин — одно понятие»), отсутствием синонимов и эмоциональной окраски, точностью, прозрачностью (для быстроты ее расшифровки) и синтетичностью (концепции должны быть выражены по возможности в наиболее краткой форме).

Термин выступает в научно-профессиональном тексте в качестве смысловой доминанты его содержания⁶⁰. Именно терминами закрепляются понятия, в виде которых в коллективной памяти научного социума хранится знание. В микроязыке слово, по своей природе являющееся полисемичным и двусмысленным, становится термином, принимая на себя денотативное значение⁶¹. Владение терминологией отражает, как правило, уровень подготовки специалиста и способствует адекватному восприятию научно-профессиональной информации.

Особое место в лингвистике занимает вопрос терминовтвора, которое происходит путем образования неологизмов на базе уже имеющегося лексического материала; использования заимствований из других языков (транслитерацией, калькированием); введения внелитературных элементов (профессиональных, территориальных, диалектов) или ресемантизации уже существующих слов. Синтетичность на-

⁵⁶ Митрофанова О.Д. Научный стиль речи: проблемы обучения. М.: Русский язык, 1985. 232 с.

⁵⁷ Солганик Г.Я. Стилистика современного русского языка и культура речи: Учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений / Г.Я. Солганик, Т.С. Дроняева. М.: Академия, 2002. 252 с.

⁵⁸ Костомаров В.Г. Наш язык в действии. Очерки современной русской стилистики. М.: Гардарики, 2005. 287 с.

⁵⁹ Paolo E. Balboni. Le sfide di Babele. Insegnare le lingue nelle società complesse. Torino, UTET, 2012. P. 138–140.

⁶⁰ Колесникова Н.И. Что важно знать о языке и стиле научных текстов. (Статья вторая) // Высшее образование в России. 2010. № 3. С. 130–137.

⁶¹ Begotti P. La didattica delle microlingue, in Dolci R., Celentin P. (a cura di), L'insegnante di italiano all'estero: percorsi di formazione, Guerra, Perugia, 2003. P. 227–240.

учно-профессиональной лексики наиболее ярко выражена в тенденции к однословным терминам, заменяющим отдельные синтагмы или целые фразы.

Если терминологический «бум», сопровождаемый введением многих неологизмов, наблюдался в западноевропейских странах в конце XIX — начале XX веков, то в России в первые десятилетия XX века обозначается относительно небольшая группа заимствований (такси, радио, фокстрот, фильма)⁶². Значительное обогащение лексического состава русского языка наблюдается после революции 1917 года, что связано с политическими изменениями, индустриализацией, электрификацией и т. д.

Внутри общего кода, используемого научно-профессиональным микроязыком, можно выделить систему субкодов (собственно научный, или научно-технический, технико-описательный и научно-популярный субкоды), соответствующих различным коммуникативным ситуациям, в которых выбор субкода определяется адресатом. Использование и знание специальных кодов научно-профессионального микроязыка выступает гарантией того, что говорящий является специалистом.

Заключение.

Как уже было отмечено выше, начало XX века характеризуется появлением новых теорий, существенно меняющих мировоззрение, быстрым внедрением в жизнь достижений науки и техники (табл. 1), что приводит к кризису традиционных ценностей и поиску европейской культурой новых парадигм мира и человека. В этот период наряду с другими авангардными движениями в искусстве зарождается и футуризм, который не только не противопоставляет себя культуре нового, но и предвосхищает культуру будущего.

Почти одновременно с возникновением футуризма появляются и первые работы, направленные на индивидуализацию научно-профессиональных микроязыков в системе национальных макроязыков и поиск их отличительных особенностей. Некоторые из таких особенностей (терминовтвора, тенденция к синтетичности, конденсации текста) были подмечены и взяты на вооружение футуристами.

⁶² Крысин Л.П. Современный русский язык. Лексическая семантика. Лексикология. Фразеология. Лексикография. М.: Академия, 2007. С. 122.

Обращаясь к таким сферам жизни, как техника и прогресс, традиционно понимавшимся в сфере искусства как нечто чуждое, футуризм в корне меняет принципы коммуникации. Футуристами используются новые коды коммуникации, представляющие собой интеграцию литературно-поэтического языка научно-популярным, просторечьем (в случае русского футуризма), а также визуальными и звукоподражающими кодами. В связи с этим, безусловно, выделяется фигура В. Хлебникова, в силу своего образования и интересов прекрасно владеющего и научно-техническим, и художественно-литературным субкодами. Широко используя научно-техническую терминологию, футуристы нарушают главные принципы, оперирующие в области научно-профессиональных микроязыков, — моносимию и денотацию, делая термины полисимичными и коннотативными.

Попытки систематизировать лексику описываемого движения находят свое воплощение в трудах ученых, изучающих как русский, так и итальянский футуризм⁶³. Футуристы и сами пытались систематизировать лексику своего времени. В 1929 году Маринетти и Феделе Ацари выпускают «Первый итальянский аэро-словарь (футуристический)», представляющий собой первую попытку систематизировать терминологию воздухоплавания.

Хлебников оставил нам такие неологизмы, как «Волгоград», «атомная бомба», «изнеможденный»⁶⁴, одним из первых употребил слово «летчик»⁶⁵. В статье «Радио будущего» (1921) он практически предсказал создание Интернета и использование дистанционного обучения (*e- и m-learning*)⁶⁶.

⁶³Перцова Н. Словарь неологизмов Велимира Хлебникова. Wien; Moskau, 1995. 560 с.

С. Стефанелли, проанализировав около 60 футуристических манифестов периода 1909–1919 годов, создает корпус языка футуристов. I manifesti futuristi. Arte e lessico, a cura di Stefania Stefanelli, Sillabe, Livorno, 2001. P. 1–120.

⁶⁴ Впервые это слово встречается у него в набросках к роману «Преломляющий Я» или «Пророк дорог»: «Я правды прав перунами пыряю. Я изнеможденный пал».

⁶⁵ «Тень от летчиков в пыли» Тризна, 1914–1916.

⁶⁶ «Так Радио скует непрерывные звенья мировой души и сольет человечество». «И наконец, — в руки Радио переходит постановка народного образования. Верховный совет наук будет рассылать уроки и чтение для всех училищ страны — как высших, так и низших. Учитель будет только спутником во время этих чтений. Ежедневные перелеты уроков и учебников по небу в сельские училища страны, объединение ее сознания в единой воле». В. Хлебников «Радио будущего», 1921.

Итальянские футуристы первыми переносят термины «синтез» и «синтетический» из языка науки в язык литературно-художественной критики, как это было сделано французскими символистами по отношению к французскому языку. Ими впервые используется в итальянском языке синтагма «театральный синтез». С именем футуристов связан также приход в искусство терминов «симультанность» (*simultaneità*) для описания техники живописи («симультанный контраст цветов») и «пластичность» для описания скульптурного творчества (Боччиони «Манифест скульптуры»). Синтагма «динамичный пластицизм» была позднее подхвачена Аполлинаром. Итальянские футуристы первыми употребляют слова: *monoplano, motorumorista, italofofo, mediocrazia, commercialismo, controdolore* и др.⁶⁷

При анализе корпуса языка итальянского футуризма, созданного группой пизанских ученых⁶⁸, на поверхность отчетливо всплывает склонность данного направления к ассимиляции собственного языка с научно-технической терминологией, распространенной в конце XIX — начале XX веков, созвучной со следами позитивизма, втекающего наряду с французским иррационализмом в данное направление. Но следует отметить, что, несмотря на восхваление технической цивилизации и восхищение ею, отношение футуристов к этому явлению неоднозначно и находится на более глубоком уровне, чем это кажется на первый взгляд. Одни из главных фигур футуризма (Маринетти, Хлебников, Боччиони) «выросли» из символизма, сложившегося в противовес направлениям, философской базой которых был позитивизм. Некоторыми отмечается схожесть футуризма с позитивизмом (Д.С. Мережковский обвиняет футуристов в регрессе к позитивизму⁶⁹), но правомерным будет отметить, что данное направление является, скорее всего, сплавом нескольких тенденций в культуре — и позитивизма, и романтизма⁷⁰,

⁶⁷ I manifesti futuristi. Arte e lessico, a cura di Stefania Stefanelli, Sillabe, Livorno, 2001. P. 51–89.

⁶⁸ I manifesti futuristi. Arte e lessico, a cura di Stefania Stefanelli, Sillabe, Livorno, 2001. P. 109.

⁶⁹ «Футуризм — позитивизм, слегка подновленный, подкрашенный, перелицованный... Позитивизм — мирозерцание механическое. ...И тут опять у футуризма и позитивизма сущность одна». Мережковский Д.С. Невоемный дневник. 1914–1916.

⁷⁰ Claudia Salaris. Futurismo. Collana "Storia dei Movimenti e delle Idee" Editrice biografica, Milano, 1994. P. 5–17.

и мистицизма с идеей сверхчеловека⁷¹, являющегося и создателем, и властелином технической цивилизации. Этому способствовал и тот факт, что в начале века слепая, детерминистская вера в науку, в оптимистический рационализм и идею линейного и неустойчивого научно-технического прогресса была поставлена под сомнение новыми направлениями: в области философии ими стали теории Г. Бергсона и Ф. Ницше, в области науки — квантовая теория М. Планка и зарождавшаяся теория относительности А. Эйнштейна⁷².

Даже несмотря на то, что часто словообразование отдельных научных терминов идет по тем же правилам, к которым прибегали футуристы, нельзя однозначно сказать, что это пришло именно от данного художественного направления⁷³. Однако, оказав воздействие на культуру⁷⁴, оно опосредованно повлияло и на язык, и на научно-технический микроязык, являющийся его составной частью. Дж. М. Нэш отмечает, что футуристы создали новые формы, экспериментировали с новыми способами и предложили новые художественные теории, которые до сих пор влияют на наши идеи в отношении целей и ценностей искусства⁷⁵.

Воспевая новую красоту технологий, скорости и динамики, футуризм открывает «сезон индустриальной эстетики»⁷⁶, пытаясь сделать ее массовой, а также сформировать

⁷¹ Бухиштаб Б. Философия «заумного языка» Хлебникова // Новое литературное обозрение. 2008. № 89. С. 44–92; Магаротто Л. Заметки об итальянском футуризме и русском кубофутуризме // Русский кубофутуризм. С.-Пб.: Дмитрий Буланин, 2002. С. 17–22.

⁷² *Claudia Salaris*. Futurismo. Collana «Storia dei Movimenti e delle Idee» Editrice biografica, Milano, 1994. P. 5–7.

⁷³ Некоторые аналогии с научно-технической терминологией не говорят о том, что поэзия футуристов (в частности, Хлебникова) «предсказали терминотворчество НТР или предвосхитили словотворчество разговорной и детской речи. Они лишь свидетельствуют о еще не реализованных в широких масштабах потенциях «обыденного языка» и, возможно, о некоторых пока неясных тенденциях его дальнейшего развития» (Григорьев В.П. Будетлянин. С. 139).

⁷⁴ Футуризм повлиял не только на культурную, но и на политическую жизнь общества: итальянский футуризм в лице Маринетти, Баллы примыкает к зарождавшемуся фашистскому движению, а в России большинство футуристов после Октябрьской революции — к новой власти.

⁷⁵ *Nash J.M.* Cubismo, Futurismo e Costruttivismo // *Arte Moderna. Dall'impressionismo al Post-Moderno*, a cura di David Britt, Milano, Rizzoli, 1989. P. 159.

⁷⁶ *Umberto Eco* (a cura di). *Storia della bellezza*, Bompiani Vintage, Milano, 2012. P. 394–399.

позитивное отношение к достижениям науки и техники. Использование научно-технической терминологии литературным языком не является изобретением футуризма, но благодаря именно данному направлению научно-технический микроязык приобретает новые качества. Искусство врывается в мир науки и техники, восхищаясь красотой их достижений и одновременно отодвигая в сторону их функциональность. Научно-технические термины используются для создания новой поэтики, вследствие чего они находят широкое распространение и признание. Прибегая к средствам массовой информации, футуризм не только «рекламирует» достижения научно-технического прогресса, но и амплифицирует внедрение новых моделей, предложенных эпохой, в самые широкие слои общества.

Использование футуристами новых коммуникативных кодов позволило сделать общество более восприимчивым к последующим более глобальным трансформациям, вызванным внедрением новых технологий (см. табл. 1), предвосхитив дальнейшие изменения в «языковой» картине мира. Конечно, язык, который пытались создать футуристы, не является естественным, а следовательно, не определяет «языковую» картину мира⁷⁷, но представители данного направления, наделенные воображением и интуицией, одними из первых почувствовав ее приближающееся изменение, попытались создать свой, новый язык — язык будущего.

⁷⁷ Изменения в «языковой» картине мира отражаются и в естественной эволюции, которую прошли и продолжают проходить, благодаря наблюдающейся специализации науки и других отраслей человеческой деятельности, научно-профессиональные микроязыки.

А.А. Иванцов

СОЦИОЛОГИЯ ИСКУССТВА: ИСТОРИКО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ ОБЗОР

В статье рассматриваются особенности становления социологии искусства как социокультурного феномена, анализируются функции современного искусства в контексте социологических исследований.

Ключевые слова: искусство, социология искусства, искусствоведение, эстетика, социологический феномен, общество, аудитория.

Subject to the article is analysis of development to the sociology of art, the study of arts a social and cultural phenomenon, an analysis the functions of contemporary art in the context of sociological and a esthetic research.

Key words: art, sociology of art, art history, aesthetics, sociological phenomenon, society, auditorium.

Почему искусство, которое привлекает незначительное количество людей, считается «высоким», а то, которое нравится большинству, — «низким»? Почему точка зрения самых известных искусствоведов, критиков часто не подтверждается жизнью? Почему нельзя предусмотреть, какие произведения искусства будут высоко оценены в будущем? Почему «Мона Лиза» является самой известной картиной в истории человечества? Ответить на эти и многие другие вопросы нельзя лишь с позиции классической эстетики и искусствоведения. Для того чтобы понять причину успеха или провала того или другого художественного произведения, необходимо оценить не только его эстетически-художественные характеристики, но и конкретный социокультурный контекст, особенности восприятия художественного явления публикой, которая зависит от ее социально-демографического и этнического состава, психологического климата и других факторов.

По мнению социолога М.В. Горностаевой, вклад в изучение искусства социологами весьма ограничен. Согласно Р. Страссольдо, лишь 0,5 % всех социологических исследований могут быть классифицированы как исследование в отрасли социологии искусства. Это не является странным, поскольку, по мнению Д. Крейна, «слишком мало существует прямых ссылок относительно того, как необходимо изучать в

социологическом контексте эстетическое и выразительное содержание произведений искусства»¹.

Выявление ответов на ключевые вопросы функционирования искусства в обществе предусматривает анализ искусства как элемента, который включен в единую социальную систему. Сегодня данный анализ осуществляется, прежде всего, методами социологии искусства. В отличие от искусствоведения, которое исследует непосредственно само искусство, социология искусства анализирует функционирование искусства в социуме, художественную жизнь общества, что включает рассмотрение не только эстетически-художественных аспектов, но и других общественных процессов — социальных, политических, экономических. Искусство рассматривается как элемент социального поля, что позволяет воссоздать целостную картину функционирования современного искусства и роль художника в социуме.

К. Кодуэлл в работе «Иллюзия и действительность»² обратился к метафоре: искусство развилось в обществе подобно тому, как жемчужина в раковине. Социолога искусства интересует не столько «жемчужина», сколько «раковина».

Можно привести еще одну метафору: искусство напоминает прекрасный цветок, классическая эстетика и искусствоведение будут наслаждаться ее красотой и ароматами, а социолог искусства будет исследовать почву, удобрения и те условия, которые позволили ей расти и расцвести. Очевидно, что невозможно понять особенности творческой деятельности художника независимо от социальных условий, которые сделали ее возможной.

Так же невозможно понять особенности восприятия публикой того или другого произведения искусства вне контекста, например, ее социально-демографического и этнического состава, образовательного ценза. Так, демография играет ключевую роль в заинтересованности, восприятии и потреблении искусства. Любые изменения в народонаселении могут повлечь рост или падение спроса на конкретные виды и произведения искусства.

¹ Хренов Н.А., Мигунов А.С. Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия / Сост. Н.А. Хренов, А.С. Мигунов. — М.: Прогресс-Традиция, 2014. — 688 с.

² Жидков В.С., Клявина Т.А. Социология искусства. Хрестоматия. М.: Прогресс-Традиция, 2010. — 310 с.

На маркетинг в сфере искусства прямо влияют такие параметры социокультурной среды, как размещение населения в определенном регионе, то, какие возрастные группы в нем доминируют, какие этнические группы проживают, какие миграционные процессы происходят. От этого зависят гастроли театральных трупп во время лета, выбор времени для премьеры фильма, выпуск компакт-дисков с поп-музыкой (например, там, где есть большая численность подростков возрастом 15–17 лет), выпуск художественной продукции для детей (связан с рождаемостью) и т. п.

Для того чтобы объяснить феномен существования искусства в обществе и характер его функционирования, необходимо начинать с того, что собой представляет общество, из каких элементов складывается и какое место среди них занимает искусство не только как элемент культурной жизни общества, а шире — как элемент всей социальной действительности, и исследовать их взаимодействие и взаимовлияние. Исследование искусства как общественно значимой деятельности имеет давние традиции. Его можно вести от Платона, Августина, Дж. Савонаролы, Ж.-Ж. Руссо, Л.Н. Толстого. Неопровержимый факт: искусство — одно из самых эффективных средств влияния на общественное сознание и поведение человека.

Альтернатива относительно социальной функции искусства была поставлена еще в античности: или ценность искусства определяется целями и намерениями тех, кто его использует, и тогда искусство является лишь средством достижения внешнеэстетических целей, и нет собственной ценности, или искусство вообще не связано (или связано сугубо внешне) с другими сферами человеческой деятельности и сознания и тогда находит себе оправдание в собственной, специфической природе.

Почва для традиционной парадигмы социологии искусства формируется во времена эпохи Возрождения, когда бурное развитие творческих ремесел (архитектуры, живописи, скульптуры), коллекционирования, формирования антикварного рынка вызывало необходимость в теоретическом осмыслении эстетических феноменов. Формируется научное искусствоведение, опираясь на основательное наследие античной и средневековой философии, исторической хроники. Именно в это время в европейском культурном контексте активно развивается «поле культурного производства» (П. Бурдьё³).

³ Бурдьё П. Социальное пространство: поля и практики / Сост. и общ. пер. с фр. и послесл. Н.А. Шматко. Ч. 1. СПб.: Алетей, 2007. — 567 с.

Возникают его агенты — художники, критики, коллекционеры, искусствоведы; формируются основные категории и понятия — стиль, манера, эпоха, жанр, мастер, творец; новые технические приемы — перспектива, светотень и др.; новые смысловые акценты — переосмысления евангельских событий, их индивидуализация, возможность авторской интерпретации.

Понятия, которые являются привычными для современной эстетики, искусствоведения, психологии и социологии искусства, являются продуктом достаточно длительной исторической работы и отображают процесс реального культурно-исторического, экономического и социального функционирования художественной жизни. Во времена Возрождения возникает понятие стиля — индивидуализированной манеры творчества и понятия «мастер», в отличие от античного «ремесленник» как такового, который достиг наивысшего уровня профессиональности при воплощении собственного призвания (судьбы, Божественного или естественного откровения).

Европейский индивидуализм существенно изменил понимание феномена искусства, произведения искусства, процесса творчества, положения и роли художника в обществе, аспекты взаимоотношения искусства и общества. На первых этапах своего развития история и теория искусства начинают создавать «язык описания», с помощью которого можно говорить об искусстве и произведении искусства, давать определение его художественной и эстетической ценности, которая не сводится к экономической стоимости. Ее формирование осуществляется не единичным автором, а в контексте единого художественного пространства.

Часто люди, художественно неосведомленные, склонны возводить значение труда в творчестве художника к поверхностному увлечению количественным подсчетом усилий, которые были потрачены на создание того или другого художественного произведения. Но количество времени, потраченного на создание определенного шедевра, количество и стоимость материалов, потраченных на картину или скульптуру, или подсчета количества этюдов картин или вариантов книги, что оставил в своих архивах художник, не раскрывают всю сложность и противоречия процесса творчества. Эти подсчеты не являются убедительным аргументом при выяснении роли и значения напряженной работы в творчестве художника.

Не только длительный и настойчивый труд является гарантией великого творения: если «Фаусту» Гете было отдано 20 лет жизни, то «Гамлету» Шекспира — месяц. Но, с другой стороны, соотечественники Моцарта утверждают: для того чтобы лишь механически переписать все произведения композитора, человеку надо работать 35 лет по 8 часов ежедневно. А сам Моцарт, как известно, не дожил даже до 36 лет. Следовательно, процесс художественного творчества имеет индивидуальный характер. Он требует особенных методов исследования и описания. Социология искусства как раз и предлагает один из таких методов.

Поэтому, говоря языком социологии искусства, производство культурного продукта, особенно такого, который не предназначен для тиражирования, существенно отличается от других производственных процессов и требует особенных маркетинговых моделей: понимания особенности культурного продукта, гетерогенности рынка культурной продукции. Художественный язык позволил высказаться относительно индивидуальной манеры художника, введя в искусствоведческую плоскость понятия «авторство», «биография». На первых этапах своего становления искусствоведению было свойственно рассматривать произведения искусства сами по себе, вне культурного контекста, вне аудитории.

Зависимость между искусством и обществом, общественным благом, государством фиксировалась в разных направлениях социально-философской мысли. Немецкие (Г. Винкельман, Г.Е. Лессинг)⁴ и французские (Ш. Монтескье, Д. Дидро)⁵ просветители пытались выявить взаимосвязь между искусством и политической свободой. Ф. Шиллер, развивая идеи немецкого Просветительства, поставил развитие искусства в зависимость от всесторонней самореализации личности. Г. Гегель осуществлял социологическую интерпретацию функционирования искусства. Р. Вагнер сравнивал перспективы искусства с перспективами революции. К. Маркс подчеркивал зависимость расцвета искусства от преодоления «отчуждения труда».

Формирование социологии искусства как эксплицитной научной теории можно отнести ко второй половине XIX сто-

⁴ Хренов Н.А., Мигунов А.С. Эстетика и теория искусства XX века: Хрестоматия.

⁵ Неменко Е.П. Французская социология искусства о конформизме: от критики к прагматике // Лабиринт. Журнал социально-гуманитарных исследований. 20013. № 1. Январь–февраль. С. 87–93.

летия, оно состоялось в рамках французского и английского искусствоведения, литературоведения и социологии. Для этого этапа характерна постановка проблем: исследование связи между общественными трансформациями и эволюцией типичных художественных образов в трагедии и комедии (Ж. де Сталь), исследования и связи между содержанием произведения искусства и такими социальными факторами, как доминирующие общественные настроения и социокультурная среда (И. Тен), отражение в искусстве социальной интеграции общества (Ж.М. Гюйо). С XIX века социология искусства развивается в двух тенденциях — как теоретическая социология искусства (И. Тен, Ж.-М. Гюйо, Г. Спенсер, Г. Зиммель, Э. Дюркгейм, М. Вебер, П. Сорокин)⁶ и как прикладная социология искусства.

В кругу заданий теоретической социологии искусства находится выявление разнообразных форм взаимосвязи искусства и общества, выяснения влияния привилегированных социальных групп на тенденции художественного творчества, определения критериев художественной ценности произведений искусства, исследования механизмов взаимоотношения искусства и власти, художника и власти. В пределах эмпирической социологии искусства происходит исследование аудитории искусства, исследования стимулов обращения публики к тем или другим видам искусства, статистический и количественный анализ процессов художественного творчества и художественного восприятия.

Следовательно, в середине XIX столетия социология искусства выделилась в самостоятельную отрасль исследования и выделяет социальную проблематику искусства и его социальное функционирование в отдельную отрасль научного анализа. Основной триадой исследования были «автор — произведение — аудитория», но исследования этих феноменов вне контекста художественной жизни общества приобрели разную трактовку. Миновало уже больше века со времени выхода во Франции в печати произведения Ж.М. Гюйо «Искусство с социологической точки зрения» (1900 г.), но до сих пор социология искусства представляет собой достаточно пестрое явление, предлагая часто разные взгляды на этот предмет.

Большое влияние на социологию искусства в конце XIX в. оказало социологическое толкование искусства с точки зре-

⁶ Фриче В.М. Социология искусства. Изд. 5-е. М.: Едиториал УРСС, 2010. — 208 с.

ния марксизма. К. Маркс и Ф. Энгельс проанализировали ряд социологических проблем художественного процесса: его зависимость от государства и рынка, враждебность буржуазного производства искусству, важность идеологического влияния искусства, которое может выступать в качестве оружия в политической борьбе. В этом контексте развиваются идеи В.И. Ленина относительно классовости и партийности искусства: о двух культурах — аристократическое профессиональное искусство и народное искусство, фольклор. Исходя из традиций немецкой классической эстетики, марксисты видят в искусстве также продукт свободного духовного производства, который не исчерпывается его идеологическим аспектом, а является носителем общечеловеческих идеалов, прежде всего идеала всеобщности развитой личности. На рубеже 1880–1910 гг. в сфере марксистской социологии искусства плодотворно работали Г.В. Плеханов, Ф. Меринг и П. Лафарг. Их идеи, сформированные под воздействием исторического материализма, имели значительное влияние на европейское искусствоведение конца XIX — начала XX столетия (Э. Гроссе). Но в пределах этого направления некоторым исследователям не удалось избежать вульгаризации социологических взглядов в понимании искусства, когда подчеркивалась лишь одна — классово-идеологическая функция (В.М. Фриче, В.Ф. Переверзев, А.А. Богданов). Феномен искусства рассматривался с точки зрения социальной функции как надстройка к базису.

Художественная жизнь общества анализировалась в пределах существующей общественно-экономической формации. Таким образом создавалась его формализованная, статичная модель. Этой тенденции противопоставлялась позиция таких исследователей, как Л.В. Луначарский, который доказывал односторонность классовой точки зрения и толковал искусство как орган постижения истины, целостности общественной жизни.

В 1927–1929 годах начинает активно разрабатываться концепция «социального заказа», прежде всего в связи с дискуссией, начало которой было положено статьей В. Полонского «Художник и общественные классы». В этой дискуссии приняли участие О. Брик, П. Коган, Г. Горбачев, З. Штейнман, И. Нусимов, Н. Замошкин.

В. Полонский выступал против теории социального заказа. Художников он считал «клетками коллективного мозга», которые выполняют функцию «художественного мышления и отражения в обидях коллективного сознания».

Подобной позиции придерживаются и сегодня некоторые теоретики искусства. Но понимание социального заказа лишь в пределах торговых отношений — односторонне и не учитывает ряда принципиальных понятий и проблем. В представленном взгляде возникает знак равенства между «заказом» и «продажностью», а понятия «ремесло» и «художественная продукция» несправедливо воспринимаются в негативных смыслах. Г.В. Плеханов на большом фактическом материале исследовал социальный заказ в разных видах искусства, выводя закономерность: каждый класс, выходя на авансцену истории, «заказывает» художникам свой «портрет», направляет художников к работе в определенном стиле и «воспитывает» своих мастеров.

Понятие социального заказа анализировал и В.В. Маяковский. Он рассматривал социальный заказ в контексте творческого задания. Социальный заказ возможен лишь тогда, когда художник включен в общественную жизнь и играет в нем значимую роль, это «предвидение общественного интереса». «Социальный заказ» здесь — это целевая установка, которая может быть методологической почвой творчества.

Для классической эстетики характерным было противопоставление «социального заказа» концепциям свободы творчества. Такое противопоставление не может считаться производительным, ведь каждый выдающийся художник, в разной форме, не мыслим без заказчика. Идеальной является ситуация, когда в творческом процессе «свобода» и «необходимость» совпадают. Социальный заказ всегда существовал в истории искусства — выдающиеся мастера творили по заказу церкви, князей, властей, богатых людей. Понятие придворного художника актуально и сегодня (И. Глазунов, А. Шиллов, З. Церетели, Н. Сафронов). Желание разных субкультур оформить свою идеологию в художественной форме является закономерным. Оно характерно не только для доминантных прослоек, но и для маргинальных, девиантных культур. Их социальный заказ может существовать в опосредствованной форме (например, картина Ж.Л. Давида «Брут» была выставлена к Большой французской революции в 1789 г.). Выполнять заказ художник может сознательно или бессознательно. Есть художники, которые принимают и работают только над теми заказами, которые отвечают их художественным вкусам. Получение социального заказа не значит, что художник превращается в ремесленника.

Традиции марксистской социологии искусства были продолжены в исследованиях массовой культуры (А. Грамши), в социологии литературы (Р. Фоке, Д. Лукач, В. Гриб, Г. Колду-

элл). Советская социология искусства последовательно размежевывала себя с эстетикой, искусствоведением, психологией искусства, сосредоточиваясь на социологическом аспекте исследования искусства.

Исследование функциональности и эффективности в локальном историческом контексте выявили плодотворность эмпирических исследований в отрасли социологии искусства — аудитории, публики, вкуса разных социальных групп.

Западная социология искусства в XXI столетии опирается на такие теоретические и методологические подходы, как функционализм, теория социального действия, теория культурно-исторических типов, интеракционизм и др. Основная сложность, с которой столкнулась социология искусства, заключалась в том, что социологический подход был не в состоянии объяснить всеобщую, универсальную значимость произведений искусства прошлого, их актуальность сегодня. Столкнувшись с абсолютизацией социологического подхода, социология искусства пытается его преодолеть и более четко выявить свой специфический предмет исследования.

Еще одна важная тенденция в развитии социологии искусства, которая выявила себя и актуальна сегодня, — дифференциация социологии искусства на ряд дисциплин, которые анализируют связь разных видов искусства с социальной жизнью. Формируется социология литературы, где изучаются отношения между писателями, произведением и публикой, изменение интерпретаций произведения искусства в связи с изменением вкуса читателей и критиков (Р. Эскарпе, Л. Гольдман), отражения в литературе ценностей, стереотипов и суеверие массового читателя, феномен типичного образа (Б. Берельсон, Л. Ловенталь). В середине XX века в качестве самостоятельной дисциплины возникает социология музыки (Т. Адорно); формируется социология театра (Ж. Дювиньо), социология кино и телевидения (З. Кракауэр, Д. Прокоп, Ж. Дюран, З. Морен, Н.А. Хренов).

Свидетельством конкретизации исследований социологии искусства в XXI столетии является анализ искусства под углом зрения отражения в нем специфических социальных процессов (например, культурной интеграции, социальной мобильности), особенный интерес к функциям художника в социальных институтах, взаимоотношению государственных организаций и творческих союзов, роль цензуры в искусстве, процессов воссоздания и репродукции художественного творчества.

Среди основных тем современной теоретической и практической социологии искусства следует назвать:

— искусство и социокультурная стратификация общества, искусство и формирование картины мира, субкультуры и искусство;

— оценка произведений искусства и ее относительность, оценка художественного качества и художественного вкуса, художественная критика как инструмент оценки искусства, высокое и массовое искусство, непрофессиональное искусство и его роль в культуре, фольклор, реабилитация массового искусства;

— национальная специфика художественной культуры, этнокультурные особенности художественной культуры;

— искусство как социальный институт, функционирование художественной культуры;

— аудитория искусства, понятия публики, эстетическое воспитание аудитории;

— искусство и государство, художник и власть, культурная политика государства, цензура как средство осуществления культурной политики;

— рынок художественных ценностей и услуг, маркетинг в искусстве, меценатство в искусстве;

— методы и инструменты социологического исследования художественной культуры.

Очевидно, что общественная жизнь является очень сложной и динамической системой взаимосвязей. Но нельзя не заметить, что сегодня не только растет внимание к культурному и эстетическому оформлению общественного взаимодействия, а само это взаимодействие каждый раз все больше наполняется эстетическим и художественным содержанием. В постиндустриальном обществе массовые социальные движения разворачиваются вокруг вопросов стилей жизни.

Ценности, которые в XXI в. относят к культурным, эстетическим, в частности образовательный ценз, эстетический вкус, приравниваются за своими функциями к функциям капитала (теория «культурного капитала» П. Бурдьё). Искусство все больше принимает на себя функции двигателя общественных и политических изменений. Выступая в качестве средств регулирования индивидуального и группового поведения, ценности художественной культуры выполняют нормативную функцию.

В связи с этим саму художественную культуру можно рассматривать как функционирующую в данном обществе систему предписаний и запретов или систему представлений о

том, что является правильным, нормальным в человеческом поведении, а что — ненормальным, достойным осуждения.

Следовательно, рассмотрение социального функционирования искусства возможно лишь в контексте комплексного исследования социокультурной стратификации общества и специфики картины мира — мировоззрения, мировосприятия и мироощущения. В отличие от традиционной парадигмы исследования искусства: *художник — искусство — аудитория*, современная социология искусства предлагает другую логику движения исследования: *особенности социокультурной стратификации общества — этнокультурные и субкультурные картины мира — роль искусства в формировании доминирующих картин мира*.

В широком смысле, современный предмет социологии искусства — исследование определенных взаимозависимостей между состоянием общества в целом (или социальных институтов) и искусством как специфической сферой общественно значимой деятельности.

В узком смысле, предмет социологии искусства — это отрасль социологии, которая с помощью совокупности методов конкретно-социологического исследования изучает влияние искусства на аудиторию, социальные механизмы и средства распространения произведений искусства (художественной продукции), художественный вкус публики, его дифференциацию, его влияние на художественную продукцию.

Ключевые проблемы социологии искусства исследуются с помощью понятий «художественная жизнь общества» (Ю.В. Петров) (которое более характерно для отечественной научной традиции) или «поле культурного производства» (П. Бурдье), или «мир искусства» (Г. Беккер) (для зарубежной).

«Поле культурного производства» — это универсум производителей произведений искусства, философов, художников, писателей. И не только писателей, а, например, литературных институций, журналов или университетов, где формируются писатели, критики и т. п.

Говорить о поле — значит называть этот микрокосм, который также выступает в качестве социального универсума, но при этом свободный от некоторых принуждений, которые характеризуют социальный универсум в целом. Это необычный универсум, наделенный собственными законами функционирования, но в то же время не имеющий абсолютной независимости от внешних законов (П. Бурдье) [3, с. 240].

«Художественная жизнь общества» — отрасль обществен-

ной жизни, основу которой составляет деятельность по производству, распространению и усвоению художественного сознания, эстетического опыта вместе с соответствующими отношениями и институтами. В процессуальном отношении деятельность в художественной жизни общества распадается на художественное производство и художественное потребление. Эти виды влияют на распространение искусства, художественных идей, ценностей и норм, могут включать репродукцию и тиражирование искусства (Ю.В. Петров).

Культурные институты — институты, которые обеспечивают процессы создания, распространения и усвоения художественных ценностей, а также изучают эти процессы и осуществляют целеустремленное влияние на них (творческие союзы и союзы, учреждения культуры и искусства, художественные студии и кружки, научные и образовательные заведения, органы управления культурой).

Произведение искусства, с точки зрения социолога, выступает как символический продукт, художественный артефакт. В связи с подобным подходом рассматривается активность, связанная с созданием и функционированием художественных артефактов на рынке символической продукции: становления произведения искусства как товара, специально предназначенного для рынка. По мнению П. Бурдье, рынок символической продукции появляется при условиях наличия трех его составляющих: продавца, посредника и покупателя. Роль посредника берет на себя профессионал, деятельность которого сегодня называют менеджментом в сфере искусств, а его самого менеджером культуры или арт-менеджером.

Конкретизируя предмет социологии искусства — рассмотрение искусства как одного из средств влияния общества, состояния, класса, социальной группы на человека — отметим, что исходным моментом является влияние искусства на общество, а основной сферой — сфера восприятия искусства, в процессе которого выявляется отношение к искусству разных общественных групп и классов. Поэтому социология искусства сознательно отступает от анализа полифункциональности искусства (эстетической, познавательной, творческой, эвристической функции и др.). Именно здесь происходит разграничение социологии искусства и эстетики, искусствоведения, психологии творчества. В этом контексте показательным является утверждение «социология искусства без искусства» (Н. Фархатдинов), ведь внимание исследователей сосредоточено на феноменах социологичности, производства и по-

требления. Социологи исследуют искусство как особенную индустрию культурного производства — экономического и духовного (М. Хоркхаймер, Т. Адорно, Р. Петерсон).

Социологический взгляд на искусство (П. Бурдьё, Г. Беккер) как на индустрию, которая состоит из двух процессов: культурного производства и потребления, приводит к тому, что искусство не рассматривается с точки зрения природы гениальности, трансцендентности искусства. Художники, критика, публика выступают как функция в рамках функционирования культурной индустрии. Искусство избавляется своей сакральной природы, эстетического измерения, а его произведения рассматриваются как товар.

В пределах парадигмы социологии искусства в XXI в. речь идет об овеществлении форм искусства, при котором можно осуществлять качественную и количественную оценку, а также определить их определенную экономическую ценность. Все выше отмеченные особенности такого исследовательского подхода, как социология искусства, были предопределены тем, что он формировался и существует сейчас в контексте эмпирических исследований, которые являются определяющими для теоретических построений. В современной художественной жизни состоялись кардинальные изменения: почти вся сфера искусства сливается с массовой культурой.

В ней на первом месте находится коммерческий интерес, мотив получения прибыли. От художника требуется не только профессионализм, но и производительность, умение подчинять авторские амбиции требованиям рынка, умения удовлетворять существующие и возбуждать новые интересы у потребителей. Творчество приобретает преимущественно коллективные формы. В искусство приходят индустриальные методы производства. Эти факторы актуализируют теоретические и эмпирические исследования социологии искусства.

Но при этом проявляются и другие тенденции. Современный этап развития социологии искусства некоторые исследователи называют «критическим самоограничением» (А.П. Огурцов, Ю.Б. Смирнов), которое находит свое выражение в разграничении эстетических и внеэстетических факторов формирования и развития искусства, фиксации социальной среды как предмета социологии искусства и учета рядом с ним других факторов — прежде всего эстетических и психологических (Ш. Дало, А. Хаузер).

Очевидно, что художественный процесс не сводится к социальным стимулам. Влияние общественных и социальных

условий на содержание, направленность и развитие духовного и культурного творчества не абсолютно. Существуют механизмы не только влияния, но и взаимовлияния культурного и социального поля. В истории можно зафиксировать несоответствие социально-экономических и духовно-культурных процессов. Феномен гениальности невозможно спрогнозировать и объяснить научными методами. Следовательно, творческий процесс не сводится к характеристикам определенной социальной формации.

Современная художественная жизнь общества обогащается и стимулируется не только в пределах социальных институтов, но и вне их действия. Длительное историческое время существовали единые общезначимые культурные нормы и стереотипы. Но художественное поле, пространство искусства не является отраслью лишь коллективного, безличного воссоздания культурных стереотипов, а является, прежде всего, результатом творчества, которое имеет индивидуальное авторство и может создать такие культурные вариации, которые могут не отвечать функционирующим общественным формам культуры. Искусство обращается не только к базовым для данной культуры категориям и канонам, а способно продуцировать собственные духовные смыслы, эстетические ценности, которые могут переориентировать общественное сознание и привести к изменению картины мира. Художественная реальность — это не только дублирование и воссоздание разных видов деятельности, но и порождение новых интуитивных, интеллектуальных, эмоциональных смыслов, новой духовности.

М.Ю. Трещалин, А.А. Мужудинов

МИФЫ, ЛЕГЕНДЫ, ПРЕДАНИЯ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА О ГЛОБАЛЬНЫХ БЕДСТВИЯХ

В статье производится анализ исторических материалов, мифов и преданий о периодичности глобальных катаклизмов. Приводятся гипотезы и предсказания, связанные с наступлением «конца света».

Ключевые слова: периодичность, катастрофа, цикл, эпоха, «конец света».

In this paper, an analysis of historical materials, myths and legends of the frequency of global disasters. Given hypotheses and predictions related to the onset of the “end of the world”.

Keywords: periodicity, a disaster cycle, period, «the end of the world».

Практически все мифы и легенды непосредственно связывают начало истории человечества с катастрофами на Земле. Анализируя дошедшие до наших дней письменные свидетельства древних народов о глобальных бедствиях, обращая внимание на периодичность смены эпох, заканчивающихся глобальным потрясением. Аристарх из Самоса в III веке до н. э. утверждал, что каждые 2484 года Земля проходит через две катастрофы — пожар и потоп. По свидетельству Раши, известного средневекового толкователя Библии и Талмуда, катаклизмы происходят с интервалом в 1656 лет. Племена майя и ацтеков считали, что между мировыми катастрофами лежит период в 52 года. Греческий философ Гераклит Эфесский считал, что мир погибает в огне через каждые 10 800 лет. По истечении этого времени все в мире возвращается на круги своя и повторяется. Цензорин упоминает о четырех веках по 105 лет, которые, по верованиям этрусков, будто бы прошли между двумя мировыми катастрофами. В индийской концепции периодичности эпох и катастроф ключевым является число 432 000, которое можно представить как 72×6000 . Возможно, в связи с этим стоит вспомнить о том, что, по мнению еврейских мудрецов, отсчет лет в иудейском календаре закончится, достигнув 6000, завершив, таким образом, полный цикл. Здесь надо отметить ключевой период в 72 года, связанный с вращением Земли. Наша планета, совершив один оборот вокруг Солнца, не возвращается точно в ту же точку. Кажущееся замедление составляет 1 градус за 72 года. Следовательно, смещение восхода Солнца в день весеннего рав-

ноденствия из одного зодиакального созвездия в предшествующее происходит с периодичностью $72 \times 30 = 2160$ лет [1–3].

Инки 40 сближений Сатурна и Юпитера положили в основу системы «секе», используемой для контроля за временем, а интервал 800 лет они считали как Мир — Век [4]. Мексиканские «Летописи Куаутиглана» содержат предание об эпохах «Семи Солнц» — семи мировых циклах. На Гавайях и островах Полинезии считали, что в общей сложности было девять веков, и у каждого свое небо над Землей. В хрониках мексиканского царства сказано: «Древние люди ведали, что до того, как появилось теперешнее небо и земля, человек уже был сотворен и жизнь возрождалась четыре раза». Священная книга индусов «Бхагавата Пурана» рассказывает о катаклизмах, при которых человечество оказывалось на грани уничтожения. В главе «Мировые циклы» трактата «Висуддхимагга» говорится, что «...Есть три вида разрушения — ...водой, ...огнем, ...ветром», и что есть семь эпох, и каждая отделена от предыдущей глобальной катастрофой [2].

Ацтеки также считали, что Вселенная существует в рамках великих циклов. Одним из первых упоминаний о наличии периодов в смене эпох, заканчивающихся катастрофическими последствиями, является «система Солнц». В сохранившихся до наших дней «Ватикано-Латинском кодексе» (Codex Vaticanus) и «Камне Солнца» сообщается, что Первое «Солнце», Матлактли Атль, продолжалось 4008 лет и представлено богом-ягуаром Оселотонатлиу. Гибель Первого «Солнца» наступила от разрушительной воды. Второе «Солнце» длилось 4010 лет. Его погубил Змей-Ветер Эхекоатль. Третье «Солнце», Тлейкцяуильо, период которого составлял 4081 год, закончилось от небесного огня. Четвертое «Солнце», Цонтлилик, просуществовало 5026 лет и представлено властительницей дождя, богиней Чалчиутликуэ: «Разрушение пришло в виде проливных дождей и наводнений». Затем родилось Пятое «Солнце», символом которого является лицо бога Тонатлиу, известное как «Солнце Движения» потому, что в завершении эпохи произойдет смещение Земли со своей оси, от которого все погибнут [2].

Обращает на себя внимание обилие пророчеств, посвященных наступлению «конца света». В основу большинства из них положены религиозные трактаты и летописи древних цивилизаций [2, 3, 5, 6].

Ученый XV века Иоганн Штофлер из Тюбингема вычислил, что в 1524 г. Юпитер, Сатурн и Марс приблизятся к Земле. Эта опасность, по мнению И. Штофлера, усугубляется тем, что все совершится под знаком созвездия Рыб.

Немецкий математик-алгебраист Штифель объявил, что «конец света» наступит в 10 часов 3 октября 1533 года. Он пошел по деревням, призывая молиться об искуплении грехов. Крестьяне начали продавать скот и имущество. Когда указанный день прошел, Штифелью пришлось бежать — но не от Божьего гнева, а от людского.

Шотландский математик Непер в одном из своих сочинений по теологии доказывал, будто «страшный суд» наступит между 1699 и 1700 годами. Но, как видно, ошибся.

По расчетам немецкого теолога Иоаганна Бенгеля, наступления «конца света» следует ждать в 1836 году. В основу его вычислений положено предание епископа Малахии, утверждавшего, что Пап римских будет всего 111, а править они будут в среднем по 6 лет. Итого: $6 \times 111 = 666$ лет. Разделив 666 на 6 и умножив на 10 (с добавлением сокрытых дней) И. Бенгель получил «апокалиптический» ряд:

$1111/9 - 2221/9 - 3331/9 - 4441/9 - 5551/9 - 6661/9 - 7771/9 - 8881/9 - 9991/9 - 11111/9$.

В качестве точки отсчета принят 1123 г. так как в этом году состоялся первый Вселенский Собор в Латеране, провозгласивший власть Папы.

Основываясь на вероятной дате второго пришествия Христа и нисхождения Нового Иерусалима — 176 год, считая от Рождества Христова (930 г. от создания Рима) и пророчества ветхозаветного пророка Даниила: «Семьдесят седмин определены для народа твоего» (Даниил 9:24), был вычислен год наступления апокалипсиса: 70×7 (до Христа) + 176 (после Христа) = 666 г.

Не только 666 г., но другие годы связывались с наступлением «конца света». В частности, тысячный год от Рождества Христова связывался с 1000-летним царством. «...Когда же окончится тысяча лет, сатана будет освобожден... Гога и Магога» (Откр. — 20:7).

Парижский священник Пьер Луи называл 1896 г. и 1900 г.: «Апокалипсис говорит, что язычники занимали святой город в течение 42 месяцев. Святой город — это Иерусалим, взятый Омаром I в 636 г. 42 месяца — это 1260 дней, или символических лет. Всего 1896 лет. ...Даниил предвещает пришествие Антихриста через 2300 дней после восшествия Артаксеркса на персидский престол в 400 г. до Рождества Христова. $2300 - 400 = 1900$ » [6].

Интересна версия современной квантовой психоистории, которая рассматривает число «13» как фрактал чисел ка-

таклизмов «137» и «1370» (уместно вспомнить, что начало современной эпохи датируется 13 августа 3113 г. до н. э. Показательно, что Фатимские явления Божьей Матери и покушение на Папу происходили 13 числа). Число «1370» представляет собой интерферентную разницу между четвертью и пятой частью прецессионного цикла: $I6561 (I6480 + 81) - 5184 (5120 + 64) = 1377 (1360 + 17)$. Период, равный 1377 годам, вероятно, был основой принятого в IV в. Византийского летоисчисления, в соответствии с которым дата «Сотворения мира» — 1 марта 5508 г. до Рождества Христова — может быть представлена: $5508 \text{ лет} = 4 \times 1377 \text{ лет}$. В православии была известна парадигма периодической системы катаклизмов: 8100-летний цикл «Бытия» можно представить как: $8100 \text{ лет} - 5508 \text{ лет} = 2592 \text{ г.}$, или $1/10$ часть прецессионного цикла Земли без поправки в 324 г. ($324 \text{ г.} = 26244 - 25920$). Теория квантовой психоистории продолжительность катаклизма «1370» в 73 года объясняет фрактальным подобием этого периода физической константе тонкой структуры Зоммерфельда (0,0073...) и завершением к Рождеству 2082 г., предполагаемому сроку окончания катаклизма, 648-летнего фрактала «разрушительной волны» цикла Рубашева.

Рассматривая предсказания о Земных катастрофах, нельзя не остановиться на Библейских преданиях, высказываниях провидцев и известных прорицателей.

«12. И когда Он снял шестую печать, я взглянул и вот, произошло великое землетрясение, и солнце стало мрачно как власяница, и луна сделалась как кровь;

13. И звезды небесные пали на землю, как смоковница, потрямаемая сильным ветром, роняет незрелые смоквы свои;

14. И небо скрылось, свившись как свиток; и всякая гора и остров двинулись с мест своих» (Откр. — Гл. 6).

«13. И в тот же час произошло великое землетрясение, и десятая часть города пала, и погибло при землетрясении семь тысяч имен человеческих; и прочие объята были страхом и воздали славу Богу Небесному.

19. И отверзся храм Божий на небе, и явился ковчег завета Его в храме Его; и произошли молнии и голоса, и громы и землетрясение и великий град». (Откр. — Гл. 11).

«18. И произошли молнии, громы и голоса, и сделалось великое землетрясение, какого не бывало с тех пор, как люди на земле. Такое землетрясение! Так великое!

21. И град, величиною в талант, пал с неба на людей». (Откр. — Гл. 16).

«Будут большие землетрясения по местам, и глады и моры, и ужасные явления и великие знамения с неба...; и море восшумит и возмутится; Люди будут издыхать от страха и ожидания бедствий, грядущих на вселенную, ибо силы небесные поколеблются» (Пророчества Иисуса Христа. Лука 21, 11, 25–26).

«Когда же увидите Иерусалим, окруженный войсками, тогда знайте, что приблизилось запустение его; тогда находящиеся в Иудее да бегут в горы; и кто в городе, выходи из него; и кто в окрестностях, не входи в него. Потому, что это дни отмщения, да исполнится все написанное». (Слова Иисуса Христа. Лука 21, 20–22).

«Сион будет вспахан, как поле, и Иерусалим делается грудой развалин, и гора дома сего — лесистым холмом» (Библия. Иеремия 26, 18).

«В начале третьего тысячелетия большая часть Англии будет затоплена морем». (Святой Василий Блаженный).

«Случится страшный катаклизм, большая часть человечества погибнет, я видел будущие развалины Лос-Анджелеса и Сан-Франциско... возможно Нью-Йорк практически исчезнет. ... Европа изменится до неузнаваемости. Обе полярные области обнажатся и произойдет смещение земной оси. Сдвиги в Арктике и Антарктике приведут к извержению вулканов в тропических зонах планеты. ...Гренландия скроется под водой. ...Планету потрясет серия чудовищных природных катаклизмов: землетрясений, наводнений, вулканических извержений, цунами, подъемов и опусканий суши, которые изменят облик Земли. В этих катастрофах погибнут Англия, Париж, Рим, Японские острова, Нью-Йорк, Калифорния, часть других американских штатов» (Американский пророк Эдгар Кейси). Эти катаклизмы, по словам Э. Кейси, связаны со смещением земной оси, сменой мировых эпох, началом нового цикла развития планеты.

«Появится метеор или комета. Она упадет в море (южная часть Атлантики). Это произойдет в год, делящийся на три, сумма цифр которого также делится на три». (Швейцарец Эдуард Майер, 31 декабря 1976 г.).

«На землю упадет огненный шар, похожий на солнце. Все будут видеть его на небе в течение двух недель. Затем наступят три дня темноты. Перед этим произойдет взрыв на Солнце, и небо станет розовым... В Азии и Африке начнется война. ...Те, кто еще останется жив, будут бегать по улицам. Дым и пыль закроют всё» (Американка Вероника Люкен).

«Земле будет грозить какая-то комета, которую поначалу можно будет наблюдать с земли как светящуюся точку. Затем

наступит катастрофа» (Итальянец Орфео Анджелуччи).

«В первые годы XXI века произойдет самовзрывание ядерных боезапасов на... полигоне в Неваде. Взрывная волна, уничтожив Североамериканский континент на две трети, достигнет Европы и западной части России, где будут страшные землетрясения, а разломы... поглотят многие города и страны» (Сибирский прорицатель Виссарион).

«Самые роковые для мира даты — где посередине нули — пустота и наличие основных пифагорейских чисел: 1–2–3–4. ... Это числа начал. Полные даты, как 2000, не опасны ввиду своей полноты и совершенства. Опасны нечетные числа» (Сибирская шаманка Ойя).

«Великая империя (США) будет опустошена землетрясением, штормовым приливом и наводнением. Она будет разделена на два острова» (Монах Гирларон с горы Ясна Гора).

«Я стоял на берегу моря и вдруг увидел огромную волну, приближающуюся к берегу. Был я как бы вдали от земного шара. Я видел, как на Землю падают многочисленные частицы. ...В другой раз я увидел горящую Землю. ...К Земле приближался объект... комета, а частицы, падающие на землю — это частицы кометы» (Ясновидец Ариим Вогт).

«Государства по деньгам различаться будут. Это будет не война, а казнь народов за их гнилое состояние. Мертвые тела будут лежать горами, никто не возьмется их хоронить. Горы, холмы распадутся, сравняются с землей. ...Война начнется на апостолов Петра и Павла» (Монахиня Алипия, старица Голосеевская).

«Тьма и мрак снизойдут на тихоокеанское побережье США в начале нового тысячелетия, несколько месяцев будет так темно, как бывает лишь в долгие полярные ночи. Произойдет это потому, что десятки вулканов извергнутся почти одновременно, пепел и дым надолго покроют всю западную часть Америки» (Индеец Роберт Волк-Призрак).

«...Будущая судьба ваших Британских островов, первых в списке жертв, которые будут уничтожены огнем (подводными вулканами) и водою. Франция и другие страны последуют их примеру» (1926 г. Лондон. Письма Махатм).

«Название Англия исчезнет. ...Взбунтуются природные силы, в движение придут знаки Зодиака и звезды. Жутчайшие катастрофы обрушатся на Землю и космос» (Легендарный предсказатель Мерлин, Англия, примерно 600 год).

«...Когда приблизится конец света, тому будет много знамений в мире звезд. Огненные звезды начнут летать в небесах.

Луна поменяет окраску. Солнце тоже переокрасится» (Предания индейцев племени поуни) [2].

«Я... утверждаю, что... Земля будет предана пламени, когда пять планет соединятся под знаком Рака и расположатся в один ряд... А когда они выстроятся таким же образом под знаком Козерога, нам будет угрожать опасность Потопа» (Вавилонский жрец Беруз).

«Конец октября двадцать пятого года, и век двадцать первый с тяжчайшей судьбой, крушители веры своих устыдятся народов» (М. Нострадамус).

Следует отметить феномен рождения в настоящее время исключительно одаренных детей. «На земле будут две катастрофы, поэтому рождаются особенные дети. ...Эти дети должны помочь людям. Будет смена полюсов. В 2009 году будет первая крупная катастрофа с одним большим материком, а в 2013 году другая, более мощная» (Восьмилетний Борис Товстинёв из Жирновска, Волгоградская область).

Характерно, что о появлении таких детей упоминается в предсказаниях:

«17.17. И будет в последние дни, говорит Бог, излию от Духа Моего на всякую плоть, и будут пророчествовать сыны ваши и дочери ваши; и юноши ваши будут видеть видения...» (Деяния Святых Апостолов, глава 17, с. 16, 17).

«Напрасно удивляются... появлению детей, помнящих свое прошлое. ...Теперь много нарождается таких... посредников с Тонким Миром. Они помнят о пребывании между земными жизнями... это предшествует великим событиям» (Агни Йога).

«Так, участвую появление детей-феноменов, да и наука обогатится новыми замечательными открытиями». (Е.П. Рерих, письмо от 17 марта 1936 года).

«И тому будет предшествовать солнечное затмение, более неясное и более темное (и таинственное), чем любое иное, начиная с сотворения мира, за исключением смерти и Страстей Иисуса Христа, со времени того и по сейчас, и случится в октябре некое великое движение и перенесение (земного шара), и таково оно будет, что подумают, будто Земля потеряла ее естественное движение и что она нисходит в бездну вечной и бесконечной темноты; будут же начальные предзнаменования весной и необычайные изменения в быстрой последовательности, после того полный переворот королевств и мощные землетрясения... и это будет длиться не менее 73 лет и семи месяцев. ...Случится это ближе к седьмому тысячелетию» (М. Нострадамус). В христианстве седьмым называлось то

тысячелетие, которое сегодня принято именовать восьмым. Оно считалось последним в 8100-летнем цикле «от Сотворения Мира до Конца Света». Этот цикл заканчивается в 3378 г.

Анализируя высказывания пророков и ясновидящих, обратим внимание на отсутствие даты грядущей глобальной катастрофы при достаточно подробном описании событий. При этом Э. Кейси, Э. Майер, Ойя дают косвенные указания года, когда следует ожидать катаклизм, но эти ссылки позволяют с равной вероятностью назвать несколько лет. Следует отметить отсутствие каких-либо комментариев М. Нострадамуса, относящихся к наступлению «конца света». Можно предположить, что после 2035 г. (начало «Золотого Века» по М. Нострадамусу) на Земле катастроф типа третьей мировой войны не предвидится.

Литература

1. *Ходаковский Н.И.* Спираль времени, или Будущее, которого уже было. 2-е изд. — М.: ООО «АиФ — Принт», 2001. — 320 с.
2. *Великовский И.* Миры в столкновении. М.: Крафт+, 2002. — 537 с.
3. *Ситчин З.* Космический код: Генная инженерия богов. — М.: Эксмо, 2005. — 320 с.
4. *Селешников С.И.* История календаря и хронологии. М.: Наука, 1972.
5. *Резанов И.А.* Планета бушующих катастроф. — М.: Вече, 2005. — 336 с.
6. *Цыбин В.Д.* Апокалипсис прошлого, настоящего, будущего. — М.: Изд-во «РИЦ МДК», 2000. — 128 с.

М.А. Савкина

ПРОБЛЕМА ВОСПРИЯТИЯ СЮРРЕАЛИЗМА КАК ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕЧЕНИЯ XX ВЕКА

Статья посвящена проблеме восприятия сюрреализма, одного из самых неоднозначных стилей в искусстве. Рассматриваются существующие точки зрения на сюрреализм. Приводятся различные трактовки термина «сюрреализм».

Ключевые слова: сюрреализм, восприятие, терминология, художественный стиль.

The article deals with the perception of surrealism, one of the most controversial styles in art. Reviews existing points of view on surrealism. Describes the different interpretations of the term “surrealism”.

Key words: surrealism, perception, terminology, artistic style.

XX век полон новых художественных течений, которые одно за другим или же параллельно становились частью мира искусства. Годы так называемой тишины после окончания Первой мировой войны и до начала Второй создали почву для появления новой среды. Этот период в Европе, как отмечает Т. Каптерева, был наполнен резкими общественными настроениями, депрессиями, классовыми противоречиями, ростом политической активности среди населения, образованием коммунистических партий в некоторых странах¹.

Фовизм, кубизм, экспрессионизм, дадаизм, наконец сюрреализм — каждое из этих течений имело свои особенности, преследовало определенные цели, создавалось и рождалось в умах своих представителей как новая пьянящая реальность невиданных прежде изобразительных возможностей.

Сюрреализм, пришедший на смену футуризму и дадаизму, является одним из самых неоднозначных стилей в искусстве, зачастую воспринимается в аспекте несерьезности и простоты. Перед обществом в современном мире стоит проблема восприятия сюрреализма, поскольку чаще всего понимание данного художественного течения определено понятием абсурда, простоты, бессвязности, отсутствия содержания и мысли в основе произведений, свободы формы. Такое восприятие нельзя назвать единственно верным и точным, поскольку

¹ Каптерева Т. Дадаизм и сюрреализм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М.: Искусство, 1987. С. 193–195.

уже в самоопределении сюрреализма (от французского *surrealite*) — искусство «сверхреального», «сверхъестественного»² — постулирован вопрос творческой инспирации, большая доля которого имеет метапсихический характер, вполне объективный в настроениях эпохи и стремления найти не сюжетные, но ассоциативно-эмоциональные темы изобразительного искусства. Сюрреализм стал продолжением искусства «дада», интерес к которому постепенно сошел на нет в 20-е годы XX века ввиду очевидной исчерпанности непосредственной бессознательности дада, и последователи дадаизма, по сути, находят в сюрреализме идейную опору творчества. «Смутное» время в Европе становится наилучшим периодом образования новых стилей, формирования новых философских и психологических точек зрения, которые дали возможность молодым художникам проецировать свои ощущения на полотна посредством синтеза психологии, философии и живописи.

С точки зрения эстетики новое искусство представляло собой синтез трех философских учений: философии интуитивизма Анри Бергсона (в основе лежало принижение интеллекта и логического мышления и возможное лишь посредством интуиции познание истины); теории творчества философа-идеалиста Вильгельма Дильтея (ставил во главу всего фантазию); и, наконец, психоанализ Зигмунда Фрейда (которого сами сюрреалисты считали своим главным вдохновителем). Учение Фрейда о психоанализе, «сознательном» и «бессознательном» полностью отвечало всем требованиям теории сюрреализма.

Теория психоанализа имеет большое значение для нового искусства, так как австрийский психиатр Зигмунд Фрейд в своем учении отделяет психику от материальных причин и условий, которые ее порождают. Таким образом, он относит психику к иррациональности, показывая, что она не подчиняется человеческому разуму, находится за его пределами. Он выделяет «бессознательное» — так называемую основу всей психики, которая определяет всю сознательную жизнь человека. «Бессознательное» заключает в себе все инстинктивные побуждения и влечения человека. Согласно теории Фрейда, именно эти побуждения и влечения являются движимой силой в развитии и создании искусства. Помимо всего прочего, Фрейд выдвинул теорию о том, что сновидения, так же как и искусство — основные сферы, где

² Дадаизм и сюрреализм в изобразительном искусстве [Электронный ресурс] / Арт Планета Small Bay: <http://www.smallbay.ru>.

«бессознательное» может проявить себя наиболее ярко и непосредственно, открывая истинный путь к познанию истины и «естественной сущности» человека. Эта теория и стала основой сюрреализма. Самому бессознательному не было дано приемлемое объяснение³, тем более не разъяснено и сообщение с бессознательным и теми силами, с которыми вступает сознание человека в общение, однако притягательность безотчетной свободы бессознательного снимала ограничения творчества, что, впрочем, было общим для модернизма. В бессознательное, по мнению Фрейда, вытеснены тайные фантазии и желания, которые противостоят общественной морали и общепринятым нормам поведения — это также не объясняет существования бессознательного, а только фиксирует нарушения психики, а нарушения психики также не могут приниматься как априорное условие творческой жизни, поскольку само творчество как феномен эпистемологии помимо интуитивного всегда содержит интеллектуальное, как условие апперцепции, и, следовательно, рефлексии, удерживающей творческий опыт в границах больших пластических систем времени.

Теория бессознательного легла в основу идеи «коллективного бессознательного» Карла Юнга. Эта теория фактически связывает художественную форму с бессознательным через понятие архетипа. При этом и здесь та же неverifiedируемость исходных творческих процессов и преувеличение акта бессознательного.

Таким образом, проблема восприятия сюрреализма как художественного течения XX века заключается в том, что чаще всего за его основу берется отсутствие идейной нагрузки, смысла, ценности и логики, но такая точка зрения не является единственной. Сюрреализм рассматривается лишь с точки зрения стилистики, техники, эстетики, но не рассматривается в аспекте происхождения термина «сюрреализм» и «сюр» и их идейного содержания. Обычно «сюр» и «сюрреализм» сопоставляют как синонимы, приравнивая их значения друг другу, но это не совсем верно.

Эта (терминологическая) сторона должна быть понята из общих идей, речевой и визуальной формой которых выступает «сюр». Как известно, «сюр» происходит от французского

³ «Совокупность психических образований, процессов и механизмов, в функционировании и влиянии которых субъект отдает себе отчет» (Url: <http://www.persev.ru/bessoznatelnoe>) — не имеет онтологических оснований, поэтому не может быть удостоверено однозначно.

предлога *sur*, что в переводе на русский означает «над» и, таким образом, главное понятие течения соответствует выбранной его участниками надбытийной — психологической точке зрения. Представляется, что данная позиция слишком общая и не отражает онтологического существа явления.

Чтобы уточнить характер сюрреалистических настроений, отметим несколько трактовок «сюр». Очевидное родство корня «сюр», как одного из вариантов «сур», свидетельствует о нескольких вариантах. Рассмотрение данного аспекта показывает значительный смысловой разброс в разных терминологических категориях, имеющих, тем не менее, в нашем случае образное родство.

1. Сюр связан с названиями рек (Сура — приток Волги; приток Днепра, Пинеги. Сура — реки в Амурской, Архангельской и Мурманской областях. Сура — река, которая является правым притоком Волги, протекает по Ульяновской, Пензенской и Нижегородской областям, Мордовии, Марий Эл и Чувашии. Она извилиста, и русло реки зачастую представляет крутые повороты.

2. В горномарийском языке «шур» означает «рог» (животного). Возможно это одна из характеристик внеличностной оценки самой реки. (В башкирской мифологии богатство — стада — выходят из воды.) О происхождении названия у мордвы существует предание: «В старинное время многие народы переселялись с места на место. Когда мордва пришла сюда, то на Волге уже жил какой-то народ. Мордва пришла к Волге, но те, которые там жили, не пустили ее идти вниз по реке. Мордва вернулась назад, но сверху, с Волги; ходила туда-сюда, искала, где жить. Пришла на такое место, где в Волгу с юга течет другая река. Старики собрались вместе и стали советоваться: что делать, куда дальше идти? Один самый старый человек сказал: «Вот эта река, как палец, показывает, куда идти. Нам надо пойти по этой реке и там жить». Его послушались и пошли вверх по этой реке, там других народов тогда не было, никто не жил. А место было для охоты хорошее, лесов много. Так они и остались жить здесь. А реку стали называть Сур — она, как палец, им показала, где жить». Сур по-мордовски — «палец» («Устно-поэтическое творчество мордовского народа», том X. — Саранск, 1983, с. 230)⁴. Можно предположить, что так в языке воплощается перенос особо значимых метафизических поня-

⁴ Полубояров М.С. Древности Пензенского края в зеркале топонимики: М., 2010. С. 176–177 [2].

тий как элементов интегральных семиотических систем в специальные.

3. Другое толкование *сюр* связано с еврейскими именами: фамилия Сура указывает на имя основателя рода и считается происходящим от женского имени Сура, которое является вариантом имени Сара на языке идиш. Само имя Сара имеет древнееврейское происхождение и переводится как «правлящая; властительная; знатная, княгиня». В целом еврейские фамилии ведут начало от имени или прозвища предка либо представляют собой намеренно созданные — искусственные — именованья. К искусственным фамилиям относятся фамилии-аббревиатуры — именованья, сложившиеся в результате сокращенного прочтения некой фразы на иврите. Так, свои особенности имеют фамилии, зародившиеся в среде различных этнических групп евреев: евреев Израиля, русскоязычных евреев, ашкенази (говорящих на идише евреев, преимущественно из Германии), сефардов (живущих на Арабском Востоке и в Испании), бухарских евреев из Средней Азии и горских евреев с Кавказа.

4. Предполагают также, что каким-то образом фамилия Сура образована от аналогичного прозвища, которое восходит к слову «сурь». В старину на Руси сурью называли оранжевый или красно-желтый цвет. Таким образом, прозвище Сура мог получить человек с рыжими волосами. Объективность версии в том, что в традиционной культуре все эти элементы цвета связывались с божественным началом.

Интересны и другие варианты. В справочниках мы найдем, что Сурия — арабское название звезды Сириус. *Су́ра* (سُورَة), город в южной Месопотамии (см. также Вавилония), в месте, где река Евфрат разделяется на два рукава. Вероятно с этим связана и Сирия.

Древне-индийская Сура происходит от (др.-инд. *Sūrā*, ср. *sura*, «хмельной напиток»), в древнеиндийской мифологии: 1) персонификация суры, хмельного напитка (она же — Сура-деви; в пуранах — Варуни, жена или дочь Варуны). При пахтанье океана (Мбх. I, Вишну-пур. I и др.) из него вышла С., принятая богами, но отвергнутая сыновьями *Думи* и *Дану*, которые с тех пор стали называться асурами (*a-sura*, «не принимающий суры»); 2) эпитет богов (*Sūra*), начиная с упанишад, ср. противопоставление: сура — а-сура («бог» — «не-бог»). («Мифы народов мира»). Сура переводится также как первостепенное, наиважнейшее. Сюрприз — неожиданный подарок.

И наконец, слово «сура» означает название главы Корана.

В этом значении сура — откровение Аллаха пророку Мухаммеду, знание, поступившее из «иного мира». Каждая из глав (а всего их 114) представляет собой путь к истине, учение, которое должен постичь каждый верующий. То есть «сура» — это некое верное, истинное направление к познанию жизненных ценностей.

Поэтому то, что в сюрреализме полагается базовой ценностью бессознательного, на самом деле небольшой фрагмент или направление толкования художественного процесса, имеющего более общую природу. Рассматривая понятие сюрреализма — «сюр» с точки зрения этимологии, можно прийти к нестандартным и интересным выводам, которые могут придать стилевому течению новое понимание. И если опираться на данное исследование этимологии этого понятия, то сюрреализм, можно рассматривать как познание и творчество на основе собственной (индивидуальной) восприимчивости, не отягощенной проблемами морали или этических границ, которые приняты определенной группой людей, давших себе имя сюрреалисты и в этом смысле обретших свой путь, сделавших выбор и определивших для себя истинным собственное восприятие. Это, как мы отмечали, было характерно и для модернизма в целом, породившего новые пластические системы. Однако надо сказать, что сам факт исторического движения искусства в этом направлении не должен быть воспринят как фетиш — сами пластические системы возникли не благодаря уходу в бессознательное, а как исторически закономерный процесс возникновения нового художественно-ассоциативного мышления, о чем свидетельствует в значительной степени опыт ВХУТЕМАСа—ВХУТУИНа в России и Баухаус в Германии.

Таким образом, каждый художественный стиль основывается на своей собственной истине, ее познании. Существующая проблема восприятия сюрреализма как абсурдного, странного, бессознательного искусства является достаточно распространенной, что, на мой взгляд, является не совсем верным — каждый этап искусства отражает этот аспект творчества и несет в себе определенную ценность и замысел. Цель сюрреализма — показать действительность через призму сновидений, бессознательных проявлений человеческой психики при тех обстоятельствах, когда человек не имеет возможности контролировать себя. Именно неосознанное для сюрреалистов стояло в творчестве на первом месте и посредством бессознательного выражало жгучий интерес к новым ощущениям

и новому сознанию. Сюрреалисты желали встать «над» реальностью и сознанием. Они вводили себя в состояние алкогольного или наркотического опьянения, сон или гипноз, и то, что было увидено ими в этом состоянии, они воспроизводили в своих полотнах. И если в основу понятия «сюр» в данном художественном течении вложить этимологический смысл слова «сура» со всеми упомянутыми мною выше значениями и переводами, то само течение обретает очень интересное значение, и определение его как абсурдного становится не совсем уместным. Стилиевое течение, которое было принято и понято не многими, представляет собой новую теорию, новую истину, которая была близка послевоенному обществу, желавшему начать жизнь заново, разрушив прошлые устои и традиции.

Сюрреализм требует отдельного детального изучения и рассмотрения, поскольку неправильное или поверхностное восприятие данного художественного течения не дает возможности оценить его по достоинству и полно. Это возможно при условии, когда для оценки феномена будут использоваться ресурсы философии, но не из произвольного набора критериев, а на основе соприкосновения категорий онтологии и феноменологии.

О.С. Крюкова

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ВРЕМЯ И ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО РОМАНА ЛЮДМИЛЫ УЛИЦКОЙ «ИСКРЕННЕ ВАШ ШУРИК»

Статья посвящена исследованию поэтики романа Людмилы Улицкой «Искренне ваш Шурик». Отношения с пространством разных представителей семьи Корн трансформируют семейный роман в любовно-авантюрный.

Ключевые слова: художественное время, художественное пространство, роман, аллюзия, базисная топология.

The article is devoted to the study of the poetics of the novel of Lyudmila Ulitsky “Sincerely your Shurik”. Relations with the space of different members of the family Korn transforming the family affair into a love-adventurous.

Key words: artistic time, artistic space, novel, allusion, basic topology.

Моногеройный роман Людмилы Улицкой «Искренне ваш Шурик», в центре которого Шурик и его многочисленные любовно-бытовые приключения, начинается в традиции семейного романа. Его название напоминает и о фильме «Искренне Ваш» (1985), в котором главный герой отличается необыкновенной способностью заводить полезные знакомства, доставать дефицит и решать бытовые проблемы. Герой романа Улицкой не обладает подобной житейской ловкостью, но в меру своих сил и умений пытается помочь своим многочисленным знакомым женщинам. Круг его добровольных обязанностей постоянно расширяется: «Он уже знал, что завтра утром он поедет... отвозить передачу сумасшедшей Светлане, а вечером к Валерии, потому что Надя, которая много лет обслуживала ее, уехала к сестре в Таганрог на целый месяц, а Валерия сама и горшка вынести не может... А вечером надо к маме на дачу, к Марии, которой обещаны корзинка, нитки и еще что-то — у него записано...»¹ Безотказность Шурика заводит героя в тупик обременительных отношений и обязательств, вплоть до фиктивного брака.

Действие романа начинается 13 января 1935 г., с истории влюбленности и несостоявшейся семейной жизни Верочки Корн, будущей матери Шурика («В театре по традиции справляли старый Новый — тридцать пятый — год»)², а заканчива-

¹ Улицкая Л.Е. Искренне Ваш Шурик. М., 2014. С. 346.

² Там же. С.8.

ется в начале 1980-х гг., на что указывает упоминание о московской Олимпиаде. Основное действие романа начинается с конца 1960-х гг., с момента смерти бабушки и непоступления Шурика в университет. Исторический экскурс увлекает читателя в дореволюционные годы молодости Елизаветы Ивановны, в девичестве Мукосеевой. План будущего, причем очень близкий, в романе представлен только письмом Марии, которое пришло через пять лет после ее отъезда в Америку и в котором сообщалось, что она принята в нью-йоркскую балетную труппу. Судьбоносные для страны события (революция и Великая Отечественная война) представлены лишь в отражениях судеб матери, отца и бабушки Шурика. Отдельные события большой истории упоминаются в связи с жизненными историями других персонажей, например Али Тогусовой. Детали исторического времени немногочисленны: упоминается телевизионный Брежнев как приложение к Новому году, запрещенный Солженицын. Временными ориентирами служат в романе также упоминания значимых событий культурной жизни: «...перевели Скотта Фицджеральда, Роберт Стурау поставил “Кавказский меловой круг”, должен был приехать в Москву знаменитый кукольный театр из Милана»³.

Действие романа разворачивается в Москве, топография которой дана в романе достаточно подробно. Герой родился и жил в детстве в коммунальной квартире в Камергерском переулке. Это театральное место выбрано не случайно: тема театра в романе связана прежде всего с увлечениями матери Шурика, которая в юности была студийкой Таирова, работала в бухгалтерии сначала Камерного театра, а потом театра драмы. На пенсии Вера ведет театральную кружок для детей. Театральность в Вере остается на всю жизнь: не как признак профессии, а как черта характера («...в ту весну она раз и навсегда утратила ощущение границы между жизнью и театром, «четвертая стена» рухнула, и отныне она играла спектакль своей собственной жизни»⁴). Вторая, уже отдельная, квартира семьи Корн располагалась у Брестской заставы, как говорила бабушка, придерживавшаяся старинных московских названий, на Новолесной улице. Московские маршруты главного героя охватывают преимущественно центр города: Тверскую (она же улица Горького), Никитские ворота, улицу Герцена, Тверской бульвар, Бутырский вал, старое здание университета на Мохо-

вой, Каменный мост, Чистый переулок, где жила Лиля; Библиотеку имени Ленина, где Шурик работал во время учебы в педагогическом, Красную Пресню и Миуссы. Целенаправленный туристический оттенок прогулки по городу приобретают у Шурика лишь в компании Лили перед ее отъездом и Жоэль, увлекшейся русской культурой. Лилин интерес к городу носит прощальный характер: «Почти каждый вечер они гуляли по Москве. Заезжали иногда в какой-нибудь незнакомый район вроде Лефортова или Марьиной Рощи, и чуткая Лили со своим прощальным зрением научила Шурика видеть то, чего она и сама раньше не умела: осевший на задние лапы, как старый пес, дом, слепой поворот обмелевшей улицы, старое дерево с протянутой рукой нищенки... Они терялись в проходных дворах Замоскворечья, вдруг выходили на пустую набережную, а то за двумя скучными домами находили чудесную церковку с освещенным полуподвальным окном...»⁵. Эти прогулки с Лилей в отдельных деталях являются аллюзией на прогулки Яконова с Агнией в романе А.И. Солженицына «В круге первом», тем более что эта аллюзия поддерживается упоминанием другого произведения Солженицына — романа «Раковый корпус».

В случае с Жоэль прогулки по Москве становятся постепенным узнаванием-приятием города. Намеренно посещая некогда излюбленные места, Шурик показывает француженке свой город, который начинает казаться ей «почти родным»⁶. Сердцем этого города, считает автор, является памятник Пушкину: «Это было сердце города: не исторический Кремль, не Красная площадь, не университет, а именно этот памятник, то со снежным плащом на плечах поэта, то в голубином летнем помете, переставляемый с одной стороны площади на другую, он и был главным местом Москвы»⁷. Этот перенос городских акцентов, с одной стороны, напоминает о научных интересах француженки («сравнительный анализ языка Пушкина и Толстого»)⁸, а с другой — об очерке Марины Цветаевой «Мой Пушкин», где каменный Пушкин становится центральным впечатлением детства и главным ориентиром в пространстве.

И, наконец, в романе есть еще и Москва, открывшаяся Але Тогусовой. Она приехала завоевывать столицу, ей никто город не показывает, с его чудесами девушка знакомится сама в пер-

³ Улицкая Л.Е. Указ. соч. С. 204.

⁴ Там же. С. 10.

⁵ Улицкая Л.Е. Указ. соч. С. 51.

⁶ Там же. С. 342.

⁷ Там же. С. 344.

⁸ Там же.

вый же день. Это Казанский вокзал, метрополитен, описанный Л. Улицкой с несколько неуместной иронией, булочная, некогда принадлежавшая Филиппову, и Красная площадь с Мавзолеем, «Мекка и Кааба этой части света»⁹. Еще одно открытие Москвы связано с детским восприятием: Вера показывает Москву маленькой Марии: «Вера Александровна гуляла с Марией, отвела ее по какому-то внутреннему порыву в Музей восточных культур и показала Красную площадь. Вере были удивительно приятны эти прогулки: она радовалась вместе с Марией и смотрела на город, который на ее памяти становился все хуже, восхищенными детскими глазами»¹⁰.

Представления героев романа о географическом пространстве реализуются в традиционных для русской литературы оппозициях: Москва — Петербург (Ленинград), Москва-провинция, Москва-деревня, Москва-заграница. Урбанистической спецификой XX века объясняется появление оппозиции центр Москвы — окраины (так называемые спальные районы — Отрадное и Чертаново — и аэропорты).

Оппозиция Москва — Петербург (Ленинград) в романе представлена перемещениями отца Шурика, роман которого с Верой развивался в редкие наезды из Ленинграда в Москву. В Ленинграде до ареста проживали и родители Галины Ивановны Лопатниковой — матери Али Тогусовой. В Ленинград навсегда уезжает от Лены Стовбы ее незадачливый дыхатель Гена Рыжов.

Оппозиция Москва — провинция в романе связана с образами Али Тогусовой и Лены Стовбы. Аля всеми силами пытается избавиться от провинциальности, подражая Вере Александровне, а Лена «подозревала москвичей в каких-то тайных грехах, все пыталась их вывести на чистую воду»¹¹. Оппозиция Москва — провинция представлена в романе и в матримонимальных мотивах: провинциальные мужья Валерии и замужество Али Тогусовой.

Соответственно географическим реалиям эпохи в категорию провинции попали и союзные республики, представленные Казахстаном и почти западной Литвой, которая в романе представлена историей Валерии и ее мачехи, а также специально приехавшими из Литвы на похороны Валерии ее

духовником братом Домеником и двумя пожилыми крестьянками — Филоменой и Иоанной. Литовский мотив носит и знакомство Шурика с Эгле. В дореволюционном Киеве училась бабушка Светланы, а с Арменией связан сюжетный мотив трагически завершившегося знакомства Валерии с сапожником Арамом. «Грузинский мотив» в романе реализуется в дружбе Шурика с Гией, а «узбекский» — в происшествии с Джамилей. Пресловутая «дружба народов» заводит героя в дебри любовных приключений с трагикомическим оттенком.

Оппозиция Москва — деревня, помимо дачной темы, реализуется и в изменении уклада жизни Матильды. Получив от нелюбимой тетки в наследство дом в деревне под Вышним Волочком, Матильда возвращается к своим деревенским истокам. Она начинает подчинять свою жизнь простым житейским заботам, заводит небольшое хозяйство, сокрушается о порче деревьев, виновницей которой она была в свою бытность скульптором, и, наконец, обретает свое данное при рождении имя Матрена, которого она в городе стеснялась. Противопоставление города и деревни решается героиней в пользу опрощения: «Ходила в старой длинной юбке, босиком, как деревенские тетки давно уже не ходили. Они посмеивались: “Ты что, Мотя, как нищая ходишь?”

И звали ее в деревне не Матильдой Павловной, а Мотей, как мать назвала»¹².

Оппозиция Москва — заграница реализуется в духе времени. Заграница в восприятии главного героя представляется не мечтой, а скорее мениппейным путешествием в ряду теней — покойного дедушки или даже Лили, отъезд которой совпал со смертью бабушки. Однако существование заграницы как параллельной реальности все время как бы подкрепляется вполне реальными свидетельствами (письмом от Лили) и вестниками: французами на Олимпиаде, Жоэль, братом Домеником, который «учился в Ватикане, потом еще миссионерствовал где-то на Востоке, чуть ли не в Индокитае, говорит по-китайски и по-малайски, в Литву же вернулся незадолго до войны»¹³, и, наконец, самой Лилей в финале, которая легко преодолевает границы восточной и западной цивилизаций. Образ заграницы в романе связан также с историей Лены Стовбы, которая увозит в финале и Марию.

⁹ Улицкая Л.Е. Указ. соч. С. 73.

¹⁰ Там же. С. 251.

¹¹ Там же. С. 65.

¹² Улицкая Л.Е. Указ. соч. С. 236.

¹³ Там же. С. 390.

Однако главный герой покидает Москву очень редко: регулярные поездки на дачу, где летом обитает его мать с дальней родственницей, поездка в деревню под Вышним Волочком к Матильде, случайное дачное приключение в Немчиновке зимой. Самое длительное отсутствие в Москве Шурика связано с перелетом в Сибирь к родным Лены Стовбы. Нелюбовь к «перемене мест» главного героя контрастирует с масштабными передвижениями его женщин: из Москвы в Европу и Израиль (у Лили Ласкиной, которая в конце романа появляется в Москве, чтобы вновь улететь за границу), из Казахстана в Москву (у Али Тогусовой), из Литвы в Москву (у Валерии), из Сибири в Москву, в Ростов-на-Дону, а затем в Мадрид и в Нью-Йорк (у Лены Стовбы), из Бордо в Москву, причем дважды (у французки Жоэль). «Малая мобильность» героя свидетельствует о его консерватизме и нежелании радикальных перемен, что в глазах автора является сугубо отрицательной характеристикой. Образ жизни Шурика соответствует эпохе, в которой он вполне комфортно существует.

Три поколения семьи Корн демонстрируют разное отношение к пространству жизни. Бабушка в молодости училась в Швейцарии, путешествовала по Франции, изучала французскую литературу в Сорбонне. Для Шурика эти подробности жизни бабушки выглядят фантастическими: «...Шурик, легко допуская умершего дедушку к знакомству с японским принцем, внутренне сопротивлялся тому, что его живая бабушка действительно бывала в городе Париже, само существование которого было скорее фактом литературы, а не жизни»¹⁴. Со своим будущим мужем Елизавета Ивановна познакомилась на службе в статистическом отделе Министерства путей сообщения — учреждении, предназначавшемся для организации массовых перемещений людей и грузов. В советскую эпоху бабушка Шурика пережила эвакуацию в Ташкент во время Великой Отечественной войны. Вера надолго уехала из Москвы лишь однажды — во время все той же эвакуации, по настоянию матери. Перемещения в пространстве матери Шурика в основном действии романа ограничены Москвой и дачей. Таким образом, среднее и младшее поколение семьи Корн в лице Веры и Шурика предпочитает неизвестности житейскую рутину, замыкается в размерности своей домашней жизни, нарушаемой лишь неожиданными происшествиями с Шуриком. И только жизнь Марии, которая по стечению обстоятельств тоже носит

¹⁴ Улицкая Л.Е. Указ. соч. С. 21.

фамилию Корн, с детства связана с переездами, а начало балетной карьеры обещает ей известную свободу в отношениях с пространством. Это интуитивно чувствует Вера, относя девочку к новой, более совершенной, генерации людей.

Таким образом, «базисная топология»¹⁵ романа вполне укладывается в географические и политические реалии XX века. Отношения с пространством разных представителей семьи Корн трансформируют семейный роман в любовно-авантюрный. Не реализовав себя ни на общественном, ни на семейном поприще, измельчавший герой погружается в трясину обременительных отношений и обязательств, попутно разрушая чужие судьбы из ложного понимания чувства долга, как полагает умный и ироничный автор.

¹⁵ Вслед за Н.К. Шутой под базисной топологией мы понимаем отражение системы «представлений русского образованного человека... о географическом пространстве». См.: *Шутова Н.К.* Топология и топография романного пространства // НДВШ. Филологические науки. 2006. С. 19.

Н.В. Павлов

ВОСПОМИНАНИЯ СТАРОГО ТЕАТРАЛА*: Опера

Часть первая:

Оперные спектакли моей юности

Я родился в Ленинграде 23 (10) мая 1893 года. Двух лет меня перевезли в Москву, и я помню себя уже школьником в селе Всехсвятском под Москвой, там, где сейчас станция метро «Сокол». Во Всехсвятском я учился в сельской 4-классной школе, откуда, в связи со знанием немецкого языка, поступил прямо в III класс вышеназванного реального училища. С музыкой я подружился очень рано, еще до реального училища. Мне было лет 9 или 10 (это, по-видимому, 1902 или 1903 год), когда мой отец повез мать и меня в Большой театр на «Мефистофеля» Арриго Бойто с Ф.И. Шаляпиным в заглавной роли. Само собою разумеется, что всех деталей музыкального исполнения я тогда ни понять, ни запомнить не мог, но с жадностью следил за действием, и в моей памяти ярко отпечатались финал оперы, когда на Мефистофеля откуда-то сверху сыплются лепестки роз. Они жгут его все сильнее и сильнее, пока он каким-то дьявольским жестом не взвывает вихрем огненно-красный плащ и не проваливается в люк. Этот момент я помню до сих пор.

Лет через 10–15, когда я был уже взрослым и второй раз в жизни слушал «Мефистофеля» в бенефис хора Большого театра, я ожидал его с нетерпением. Увы, все было по-другому, так как хору не удалось пригласить Шаляпина, заглавную партию пел отличный польский бас Адам Дидур¹. Голос его, конечно, был превосходен, и пел он вполне корректно, но не больше. По-видимому, несравнима была и игра, потому что никаких оваций у москвичей певец не вызвал, и значительно больший успех выпал на долю Л.В. Собинова — Фауста. Менее эффектно Дидур и проваливался, хотя под дождем лепестков он корчился добросовестно. В итоге он горько рыдал за кулисами и никогда больше не выступал в Большом театре.

Первые годы в реальном училище мне не только о Большом, но и вообще о каком бы то ни было театре думать и не приходилось. Жили мы, как уже говорилось, не в городе. Время 1904–1906

годов было тревожное, из школы всегда приходилось спешить домой, и особенно неприятно было преодолевать пешком 3 км от конечной остановки трамвая в Петровском парке до Всехсвятского. Утром следовать в город, если это было зимой, случалось гораздо веселей. Дело в том, что на этом участке ежедневно наездники ишподрома проводили проездку беговых лошадей. И вот, выйдя на проезжую часть, можно было проситься: «Дяденька, подвези», — наездник чуть придерживал бег американки, чтобы можно было примоститься сбоку у его ног. А затем вихрем мчал, как мы называли до «Яра», ресторана, стоявшего напротив ишподрома. Отказов почти никогда не было, а вскоре после начала зимы наездники так привыкли подвозить школяров, что сами подзывали замешкавшихся. С гордостью могу сказать, что не один раз мне приходилось носиться до «Яра» на таком чуде конской породы, как знаменитый «Крепыш», принадлежавшем конезаводчику и табачному торговцу М. Шапшалу.

Обстановка в реальном училище была полна любителей музыки. Я уже говорил о Л.Л. Сабанееве, который, будучи в центре музыкальной критики, время от времени охотно делился с нами хроникой оперных постановок и концертной жизни. К сожалению, он не всегда был честен и иногда на вопрос, сам ли он слышал того или иного певца, смущенно говорил «нет, не сам, но знает со слов абсолютно заслуживающего доверия лица». Мой постоянный во все годы сосед по парте, Коля Яншин, в таких случаях бурчал что-нибудь вроде того: «Ну да, вот и понятно, вчера Садко пел Боначич², а Вы хвалили Алчевского³», не особенно заботясь, слышит это Л.Л. или нет. Но однажды эта, мягко сказать, рецензентская неосторожность окончилась самым печальным образом. В «Музыкальном современнике» Л.Л. Сабанеев напечатал рецензию на первое исполнение «Скифской сюиты» С.С. Прокофьева⁴. Рецензия была разносная и содержала, между прочим, игру слов, что сюита настолько скифская, что более скифской рецензент никогда не хотел бы слышать... И вдруг в следующем номере журнала — запрос Сабанееву: откуда он знает это произведение, поскольку в объявленный вечер оно не исполнялось, а партитура его имеется только у автора. Бедняга критик, конечно, никаких объяснений дать не мог и заявил о своем выходе из журнала...

В младших III и IV классах математику преподавал нам другой учитель, Иван Иванович Александров. Глубокий старик с седыми головой и бородой, он, по словам бывавших у него дома учеников, великолепно пел густым драматическим тенором и только этот голос и считал достойным мужчины, а Л.В. Собинова⁵

* Подготовка текста и комментарии А.П. Лободанова и Е.Н. Шелухиной.

называл не иначе, как «карманный теноришка». Сабанеева И[ван] И[ванович] глубоко презирал и во вкус его не верил и на грош.

Из учеников, товарищей, у нас наибольшим уважением пользовался Николай Аполлонович Лобачев, происходивший из очень богатой купеческой семьи. Это был постоянный посетитель всех премьер Большого и Художественного театров и притом чрезвычайно красивый и воспитанный юноша, верный и отличный товарищ. Но почитался он нами не только за это, а главным образом потому, что среди всех нас — дилетантов, любителей музыки, он единственный был квалифицированным музыкантом. По-видимому, он обучался дома у хороших скрипачей, и сам отлично играл на скрипке уже целые концерты: Ф. Мендельсона, П.И. Чайковского, И. Брамса, не считая разных мелочей — романсов, этюдов и транскрипций. У сидевшего с ним Гриши Мейера отец был когда-то крупным провинциальным певцом, лучшей партией которого был Рауль в «Гугенотах» Д. Мейербера, и сын просто бредил этой великолепной оперой, вследствие чего я, еще не слышав ее ни разу, больше чем наполовину ее знал.

Эти первые годы из всех описанных обстоятельств для меня самым доступным было посещение утренних спектаклей в возмужавшей в 1906 году на развалинах Мамонтовской оперы и конкурировавшей с Большим Императорским театром частной опере С.И. Зимина⁶. Она помещалась на Большой Дмитровке (в советские годы ул. Пушкина), кстати сказать, прямо по соседству с Большим. Поэтому нередко люди, не доставшие билетов в последний, поднимались маленьким кварталом к опере С.И. Зимина и оседали в ней. Но для меня первое, давнее впечатление от оперы оставалось неизгладимым, и я не представлял себе никаких иных спектаклей. Довольно необычное условие — то, что в опере не говорят, а поют, несколько меня не удивляло. Мне казалось, что иначе и не может быть. У Зимина на утренниках я познакомился со многими репертуарными операми: «Риголетто», «Травиатой», «Севильским цирюльником», «Евгением Онегиным», «Майской ночью» и другими. Слышал я у него «Бориса Годунова» и «Хованщину», но, конечно, их и сравнить нельзя было с Большим театром.

Вообще же, в этом начальном периоде своей деятельности опера С.И. Зимина обладала совершенно выдающимся составом труппы. Перечислю только ведущих певиц и певцов. Колоратурные сопрано были представлены В.В. Люце⁷ и А.И. Добровольской⁸, лирико-драматические сопрано С.И. Друзякиной⁹, Н.П. Кошиц¹⁰ и в разное время Е.Я. Цветковой¹¹, Н.С. Ермоленко-Южиной¹², А.А. Орловской¹³, меццо-сопрано такой превосходнейшей

певицей, как В.Н. Петрова-Званцева¹⁴ и А.С. Тихонова¹⁵. Проходило немало молодых способных певиц, так как С.И. Зимин обладал прямо-таки гениальным умением разыскивать и привлекать начинающие дарования. Однако окладами он их не баловал, и смотришь — через некоторое время, по-видимому найдя себе что-нибудь лучшее, они исчезали.

Переходим к мужской части труппы. Басов было много: В.Н. Трубин¹⁶, В.В. Осипов¹⁷, Н.И. Сперанский¹⁸ и только начинавший К.Д. Запорожец¹⁹. Три первые — это высокие, певучие бас-кантанто (*basso cantante*), что же касается Запорожца, то это мощный и низкий бас-профундо (*basso profondo*). Баритонов также было много: А.И. Хохлов²⁰, В.А. Дубинский²¹, которого позднее Ф.И. Шаляпин увез в Париж на Дягилевские спектакли, и он так и остался за границей. В 1914 году, что-то не поладив с дирекцией Большого театра, пел у С.И. Зимина Г.А. Бакланов²², и более или менее постоянные члены труппы: Н.А. Шевелев²³ и М.В. Бочаров²⁴. Об этих артистах следует поговорить особо.

Н.А. Шевелев, не особенно отличавшийся актерской игрой, покорял всех каким-то особенным шелковым тембром голоса, устоять против которого было невозможно. Репертуар его был не обширен и больше всего москвичи любили его в партии Демона, где он успешно состязался с Г.А. Баклановым. У М.В. Бочарова же в тембре его звучного голоса была очень своеобразная и приятная трескучесть, придававшая чрезвычайную характерность всем исполнявшимся им партиям. Она очень подходила прологу и партии Тонио в «Паяцах» Руджеро Леонкавалло, Фигаро в «Севильском цирюльнике» Джоаккино Россини, но особенно неудачливому писарю Сикстусу Бекмессеру в «Нюрнбергских мастерах пения»²⁵ Рихарда Вагнера. Эта роль исполнялась М.В. Бочаровым просто бесподобно. Бочаров был, по-видимому, очень музыкален, только репертуар он нес на плечах огромный и почти бессменно появлялся во всех операх-подёнках, коих у С.И. Зимина было, к сожалению, немало. Так, например, он был очень хорош в промелькнувшей у Зимина опере «Заза» Р. Леонкавалло. Исполнялась там роль Каскара, старого опытного певца, который поет нравоучительную арию: «Заза, милое ты дитя, стала рабой увлечения, Верь, что не раз в жизни тебе, придется знать огорчения».

Когда с Октябрьской революцией опера С.И. Зимина распалась, многие ее артисты заслуженно перекочевали на сцену Большого театра и его филиала, занявшего помещение Зиминской оперы. Бочаров же бесследно исчез. Каково же было мое удивление, когда, будучи в 1926 году в Ленинграде, отправился в Мари-

инский театр слушать оперу С.С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам», в Москве поставленную только на следующий год. И вдруг слышу со сцены знакомый трескучий баритон, который я узнал бы из сотни. М.В. Бочаров, после своего классического репертуара, освоил и сверхмодерную оперу Прокофьева и исполнил в ней роль короля Треф, отца непутового принца. Был М[ихаил] В[асильевич] в звании «заслуженного». Это свидание произошло почти через четверть века...

Теноров у С.И. Зимины было также немало, почти каждый из них заслуживал специального упоминания. Лирических теноров было двое: многоопытный В.Р. Пикок²⁶ и начинающий певец С.П. Юдин²⁷. Самое интересное то, что у обоих певцов голоса были вовсе не обычные, а чрезвычайно высокие и тонкие, так называемые теноры-альтино (*tenore altino*). Недаром С.П. Юдин на различных капустниках или филантропических спектаклях нередко выступал в женских ролях²⁸. Однако особенности теноров-альтино требуются в операх не очень часто, и поэтому оба певца главным образом несли обычный репертуар: Фауст, Альмавива, Герцог, Альфред, Ленский и т. п. Но были периоды, когда к ответу призывались и специальные особенности артистов.

Драматических теноров (*tenore di forza*) у С.И. Зимины было значительно больше: Ю.С. Кипоренко²⁹, А.М. Матвеев³⁰, К.М. Лебедев³¹, совершенно неотесанный певец, но с таким чудовищной силы голосом, что его называли зиминским Таманью, поляк И.С. Дыгас³², позднее много лет служивший в Большом театре³³. Но истинным украшением труппы был молодой тенор В.П. Дамаев³⁴, в короткое время ставший признанным любимцем москвичей, главным образом и привлекавшим слушателей в оперу С.И. Зимины. Его крепкий, распевный и свежий голос не обладал ни малейшим дефектом ни в средних, ни в высоких регистрах, он пел как птица, наслаждаясь самим процессом пения. Эксплуатировал певца С.И. Зимин безбожно, заставляя его с неокрепшим и недостаточно закрепленным технически голосом выступать 4–5 раз в неделю с заглавными партиями, так что к вынужденному закрытию Зиминской оперы он пришел со значительно потускневшими силой и тембром голоса. Но вначале это был сплошной блеск, и артист пел безотказно и безупречно. Естественно, что нарасхват приглашали В.П. Дамаева и во всякие сборные концерты, где во время войны 1914 года он неизменно выступал с великолепным «Испанским романсеро» М.М. Ипполитова-Иванова, начинавшегося драматическим восклицанием: «Вставайте, вожди, вставайте! От вас народ спасенья ждет!»³⁵. Дебютировал В.П. Да-

маев в «Аиде», а отсюда и пошел его огромный репертуар, как в русских, так и в зарубежных операх.

Репертуар же у С.И. Зимины был чрезвычайно и широчайше обширен. К несомненным заслугам его относится, что он впервые знакомил Москву со многими достойными новинками или же пропусками Большого театра. Так, здесь, несмотря на цензурные препоны, раньше чем в Большом был поставлен «Золотой петушок», последняя опера Н.А. Римского-Корсакова. Поставлен был отлично, в прекрасных декорациях И.Я. Билибина и хорошим составом исполнителей. Додон был Н.И. Сперанский, Шемаханская царица — В.В. Люце, Полкан — К.Д. Запорожец и Звездочёт — В.Р. Пикок. Вот когда пригодился ему редкий тенор-альтино.

У С.И. Зимины начал свою дирижерскую карьеру Эмиль Альбертович Купер³⁶ и здесь же отпраздновал свой первый праздник: 10-летний юбилей и бенефис, для которого 18 декабря 1909 года был поставлен «Тангейзер» Р. Вагнера. Состав его, за исключением очень посредственного исполнителя заглавной партии Д.Х. Южина³⁷, был весьма хорош: Елизавета — Н.С. Ермоленко-Южина, Вольфрам — М.Б. Бочаров, Вальтер — В.А. Левицкий³⁸, Битерольф — К.Д. Запорожец, Ландграф Тюрингенский — М.И. Шуванов³⁹ и Венера — М.А. [Леск]⁴⁰. Любопытно, что вкус Э. Купера к Р. Вагнеру проявился уже так рано.

Такой же первый праздник справил у С.А. Зимины и М.Б. Бочаров, избравший для бенефиса 12 февраля 1910 года «Мазепу» П.И. Чайковского. Это был просто блестящий спектакль с составом, которому нельзя было найти равного. Мазепу пел Н.А. Шевелев, Кочубея — юбиляр М.Б. Бочаров, жену его Любовь — В.Н. Петрова-Званцева, Марию, их дочь — Н.С. [Ермоленко-]Южина и молодого казака Андрея — В.П. Дамаев. Однако мне и в таком выдающемся исполнении опера не понравилась. Не любил я ее и в дальнейшем.

Несомненно, большой смелости и труда стоила С.И. Зимину также постановка большой и сложной оперы Р. Вагнера «Нюрнбергские мастера пения». Эта постановка также удалась благодаря успешно разошедшимся основным ролям: Гана Закс — Н.И. Сперанский, писарь Сикстус Бекмессер — М.Б. Бочаров и Вальтер Штольцниг — В.П. Дамаев. Любопытно, что последний доселе никогда, вероятно, не встречавшийся с мелодикой Р. Вагнера, здесь овладел ею в совершенстве и как весеннюю — песню первого акта, так и *Preislied* третьего пел просто изумительно, со всем блеском молодости. А великолепный дуэт Бекмессера и Закса, когда последний на подметке башмака отбивает цезуры в песне писаря, да так, что просыпается и сбегается весь город, шел под сплошной

хохот слушателей. Но все же москвичам высидеть «божественные длинноты» Р. Вагнера было, по-видимому, нелегко, и опера шла редко и преимущественно по субботам. А вскоре началась война, и Р. Вагнер, как германский композитор и воплощение пруссаческого духа, выпал из репертуара. В Ленинграде в Мариинском театре совершенно готовый спектакль «Нюрнбергских» так и не увидел света...

Кстати, я забыл сказать, что к окончанию реального училища, в VI и VII классах, я уже вырос и расхрабрился настолько, что стал довольно часто гулять из Всехсвятского и на вечерние спектакли к С.И. Зимину, туда 3 км до трамвая и обратно 3 км от трамвая, да еще после «Нюрнбергских мастеров» на трамвай опаздываешь, и тогда уже все 8 км до дома. Но делать-то нечего, именно на вечерних спектаклях я услышал В.П. Дамаева и, конечно, увлекся им. С его участием слушал «Аиду», «Пиковую даму», «Майскую ночь», «Мазепу». Но особенно нравился мне спектакль из двух итальянских опер: «Сельской чести» П. Масканы и «Паяцов» Р. Леонкавалло. В.П. Дамаев пел в них обе трагические партии: Туридду и Канию, причем в «Паяцах» вполне прилично играл. М.В. Бочаров исполнял партию Тонио и блестяще пел пролог в традиционном клоунском костюме и с выбеленным лицом.

Многие другие новинки давались С.И. Зимину легче «Золотого петушка» и «Нюрнбергских мастеров», но зато они и держались у него как подёнки. Я уже упоминал о «Заза» — другой опере Р. Леонкавалло, также мимолетно прошла малоизвестная ковбойская «Дочь Запада» Джакомо Пуччини, несмотря на участие В.П. Дамаева, плохо были приняты некоторые современные русские оперы, которых С.И. Зимин ставил немало, например «Кудеяр» А.А. Оленина, брата известной камерной певицы М.А. Олениной д'Альгейм, «Капитанская дочка» Ц.А. Кюи, «Руфь» и «Ася» на тургеневский сюжет М.М. Ипполитова-Иванова. Несколько лучше прошли оперы «Трильби» молодого, талантливого, но безвременно скончавшегося композитора М.А. Юрасовского и «Клара Милич», также на тургеневский сюжет, с музыкой А.Д. Кастальского. «Трильби» отличала мелодичность музыки, и позднее время от времени появлялась на сценах провинциальных оперных театров. Я слышал ее, например, в 1940 году в Алма-Ате. Другая же полумистическая и весьма трагическая трехактная опера «Клара Милич» имела значительный, но, правда, краткий успех, чему главным образом способствовала выступавшая в заглавной партии молодая певица Нина Павловна Кошиц. Черноглазая и черноволосая, несколько цыганистого типа, она удивительно подошла к образу, описанному И.С. Тургеневым, а свежий и до-

вольно сильный голос укреплял впечатление. К сожалению, и от этой оперы, как и от большинства остальных, в певческой памяти артистов и слушателей ничего не осталось. Только из «Аси» М.М. Ипполитова-Иванова уцелела и до сих пор исполняемая ба-сами «Песня старого бурша» («Сижу в прохладном кабачке...»).

Нельзя не упомянуть еще о двух экспериментальных постановках С.И. Зимина, испытавших совершенно разную судьбу. В 1913 году он открыл сезон исполнением очень редкой феерической оперы-балета Н.А. Римского-Корсакова «Млада». Она была задумана композитором в виде какого-то синтетического волшебного спектакля, сочетающего балет и оперное пение с различными превращениями и перестановками. До этой постановки в Москве много раз исполнялись отрывки и сюиты из «Млады», и музыка там была прелестная, особенно «Ночь на горе Триглав». В спектакль были выдвинуты лучшие балетные силы Зиминской оперы: Т.Р. Гамсакурдия⁴¹ и В.А. [Валерская]⁴², а вся режиссура П.С. Оленина⁴³ была направлена на усиление оперной певческой стороны. Увы, всё это не помогло, москвичам спектакль не понравился и после нескольких представлений сошел на нет. Вспоминаю еще на премьере смешную «накладку», вообще-то у С.И. Зимина редкую. В первом действии есть картина «Сон Яромира». Он засыпает в помещении и во время сна сцена зарастает цветами: мальвами, черемухой, подсолнухами. Потом князь просыпается, и цветы — вверх, в стороны — исчезают. И надо же, около самой лавки, служившей ложем князю, осталась мощная группа огромных подсолнухов, как ее ни дергали, пришлось примириться с появлением урожая в светлице.

Совершенно иная судьба ожидала несколько ранее поставленную оперу «Чио-чио-сан, или Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччини. Эта трогательная история японской гейши, покинутой американским моряком, ее временным мужем, и кончающей с собою, была впервые исполнена В.В. Люце и В.Р. Пикоком, а американского консула Шарилесса в Японии чудесно сыграл М.В. Бочаров. С.И. Зимин постарался обставить оперу как можно лучше, и по его поручению уполномоченный чайной фирмы Перлова купил в Японии настоящий жилой домик с раздвижными бумажными стенками. С этой постановки «Чио-чио-сан» Дж. Пуччини начал прямо-таки триумфальное шествие в России и Советском Союзе, и вряд ли найдется оперный театр, где не идет или не шла эта прелестная музыка. Из обширного наследия композитора у нас это наиболее любимое детище.

Не чуждался С.И. Зимин и гастролеров. Несколько лет подряд к нему ездил знаменитый «король баритонов» синьор Маттиа

Баттистини⁴⁴. Он был уже далеко не молод, лет за 50, довольно малоподвижен в связи с полнотой, но что это был за голос! Если мы считали у Н.А. Шувалова голос шелковым, то у Баттистини это был нежнейший панбархат, несравненной красоты тембра. Пел он обычно не репертуарные вещи (за исключением «Демона») — «Эрнани» Джузеппе Верди, «Таис» Жюль Массне, «Марио ди Роган» Гаэтано Доницетти и т.д. Все это было выше всяких похвал и собирало не только обычных слушателей, но и многих певиц и певцов, наслаждавшихся великолепной итальянской техникой пения.

Бывали гастролы и теноров, мало удачные, посредственного певца Джорджини⁴⁵ и эффектного и элегантного Джузеппе Ансельми⁴⁶. В «Ромео и Джульетте» Ш. Гуно и «Риголетто» Дж. Верди он был неотразим, напоминая из наших певцов Д.А. Смирнова⁴⁷. А однажды, весной 1916 года, у него гастролировал и солист его величества Л.В. Собинов. Дело в том, что С.И. Зимин поставил «Гальку» Станислава Монюшко, а в Большом она не шла. Пан И.С. Дыгас сначала спел Ионтека по-польски, а затем С.М. Зимин пригласил Л.В. Собинова для исполнения одной из его лучших партий.

Но венцом гастрольных спектаклей у С.И. Зимина были состоявшиеся в сезоне 1916–1917 годов выступления самого Ф.И. Шаляпина, который исполнил здесь примерно 35–40 спектаклей, то есть практически как в целом сезоне Большого театра. Он спел и свой обычный, общий с Большим, репертуар: «Бориса Годунова», «Русалку», «Фауста» и «Севильского цирюльника», но и кое-что, давно не петое на сцене Большого. Это были специально для него поставленные оперы: «Юдифь» и «Вражья сила» А.Н. Серова и «Жизнь за царя» («Иван Сусанин») М.И. Глинки. Труппа С.И. Зимина встретила гастролы великого певца с энтузиазмом. Перед первым спектаклем от имени труппы с сердечным приветствием выступил Н.И. Сперанский, закончивший речь словами: «Наши дети и внуки будут завидовать нам, так как мы видели и слышали Фёдора Шаляпина». И действительно, выступления Фёдора Ивановича проходили удивительно тихо и мило, совершенно без инцидентов и конфликтов, которыми изобиловали сезоны в Большом. Лишь однажды был обижен в «Фаусте» С.П. Юдин из-за неудачного перевода текста оперы, но он сказал, что не так богат, чтобы покупать десятки клавиров, и Ф.И. Шаляпин тотчас же извинился. Но С.П. Юдин всё же больше с ним не пел и был заменен В.Р. Пикоком. Об этих гастролях мы расскажем ниже, когда вообще будем вспоминать Ф.И. Шаляпина, а сейчас добавим несколько слов о последних годах оперы С.И. Зимина.

Впрочем, не в самые последние годы, по-видимому, для знатного итальянского гостя Маттиа Баттистини был поставлен «Гамлет» Амбруаза Тома, автора более популярной «Миньоны». Однако М. Баттистини почему-то эту партию не пел, и тогда она была поручена М.В. Бочарову. Опера же чрезвычайно курьезна, так как в ней нет и помина о печальном философствующем принце, а он довольно легкомысленный здоровяк, любитель выпить, и его лучшая ария это знаменитое бриндизи⁴⁸: «Пусть вино играет, пеною сверкает». М.В. Бочаров его пел отлично, и это, да грустная песенка утраченной Орелии, было все, ради чего стоило хоть разок прослушать оперу.

Ради В.П. Дамаева С.И. Зимин пытался реставрировать некие музыкальные древности. Например, в сезон 1915–1916 годов он поставил «Пророка» или «Иоанна Лейденского» Д. Мейербера в надежде, что певец своим золотым голосом привлечет публику. Но опера была выучена плохо, В.П. Дамаев в громогласной партии был скованным, и предприятие заглохло. Наверно лучше прошли бы «Гугеноты», но в них партией Рауля прочно завладел И.С. Дыгас. Наконец уже перед самым Октябрем⁴⁹ был поставлен «Садко», и вся Москва сетовала, что С.И. Зимин не додумался до этого раньше. В.П. Дамаев со своим песенным звуком как никто соответствовал партии Корсаковского гусяра, но дивный голос его от постоянного чрезмерного напряжения уже сильно потускнел, верха затруднились, и Садко был не тем, чем бы мог быть. После Октябрьской революции и распада Зиминской оперы В.П. Дамаев как-то незаметно исчез из Москвы, и я сильно сомневаюсь, чтобы он еще долго продержался на сцене.

Образовавшееся на развалинах Зиминской оперы странное предприятие под грифом Театра Московского совета депутатов «Свободная опера театрального акционерного общества С.И. Зимина» не стоила бы и упоминания, если бы не попытка ее поставить очень важную новинку в Москве — героическую оперу Р. Вагнера «Риенци, последний римский трибун». Шла она в помещении оперы С.И. Зимина в очень сильном и интересном составе. Правда, самого Риенци пел весьма посредственный тенор А.М. Матвеев, отличавшийся только тем, что мог петь одинаково плохо все, что угодно, но зато другие исполнители были на высоте. Ирену, сестру Риенци, спела М.В. Владимирова⁵⁰, родная сестра В.В. Барсовой⁵¹. Голос ее был сильнейшее и прекрасное драматическое сопрано, несколько напоминавшее голос солистки его Величества, лучшей Вагнеровской певицы, Ф. Литвин⁵². Но дело в том, что М.В. Владимирова была горбата и поэтому не выступала на сцене, а профессорствовала по классу пения в Мос-

ковской консерватории. На спектакле она пела великолепно, с редким пониманием вагнеровского стиля. Партнерами же ее были в ролях нобилей Рима: бас А.С. Пирогов⁵³, баритон Д.Д. Головин⁵⁴ и тенор С.М. Остроумов⁵⁵. Благодаря такой поддержке силами Большого театра спектакль вполне удался и оставил памятное впечатление. Декорации и костюмы его были по рисункам Г.Б. Якулова⁵⁶, а дирижировал А.И. Орлов⁵⁷, с которым мы еще встретимся ниже.

Наконец, в старших классах реального училища для меня заново открылся Большой театр. В семье Коли Яншина, моего соседа на школьной парте, было два абонемента по 20 спектаклей в Большом театре. Семья же его не постоянно жила в Москве, и вот он начал прихватывать на абонементные спектакли и меня. Абонементы были самые дешевые, на 5-й ярус или галерку, но в Большом это никакого значения не имело — видно и слышно было отсюда отлично.

Разница с оперой С.И. Зимина не замедлила сказаться. Если рядовые певцы, за исключением считавшихся гастролерами — Ф.И. Шаляпина, Л.В. Собинова и Д.А. Смирнова, — бывали подчас слабее зиминских, то декорации, хор и в особенности изумительный оркестр не поддавались никаким сравнениям. Любую оперу можно было слушать с восхищением и именно из-за ее оркестрового исполнения. К тому же и некоторые солисты, ныне почти забытые, не оставляли слушателей равнодушными. Не говорю при этом о таких неповторимых именах, как А.В. Нежданова⁵⁸ или В.Р. Петров⁵⁹. Кстати, именно их я и услышал в первом абонементном спектакле, которым был «Руслан и Людмила» М.И. Глинки, а хочу напомнить о много менее известных замечательных певицах и певцах, хрупкое вокальное искусство которых бесследно исчезло вместе с их сценической жизнью. Приведу несколько типичных имен.

Таков, например, был служивший вначале у С.И. Зимина прекрасный лирический баритон и изящнейший артист И.В. Грызунов⁶⁰, едва ли не лучший Онегин Большого театра и общий любимец Москвы. Он пел также Елецкого в «Пиковой даме» П.И. Чайковского, «Дон Жуана» Вольфганга Амадея Моцарта, но особенно хорош был в небольшой роли Веденецкого гостя на ярмарочном торжище в «Садко» Н.А. Римского-Корсакова. Худошавая изящная фигура в трико, остроконечных туфлях, коричневом бархатном колете, пурпуровом плаще и шапочке с пером вызывала восхищение зрителей уже при первом появлении его на сцене. А в жизни это был скромнейший человек, о котором говорили, что много лет вместе со службой в театре он нес

обязанности члена Городской ремесленной управы — учреждения, куда москвичи могли жаловаться на плохо сшитый костюм или испорченные башмаки.

Своеобразна была артистическая супружеская пара: тенор А.В. Богданович⁶¹ и лирическое сопрано М.Г. Гукова⁶². А.В. Богданович обладал средним по качеству и силе лирическим тенором, но был, как говорят, «неизменной полезностью» в театре и пел Ленского («Евгений Онегин» П.И. Чайковского), Вертера («Вертер» Ж. Массне), Владимира Игоревича («Князь Игорь» А.П. Бородина), Фауста («Фауст» Шарля Гуно), Баяна («Руслан и Людмила» М.И. Глинки), словом, любые лирические партии в не особо ответственных спектаклях. М.Г. Гукова же была отличной партнершей И.В. Грызунова, превосходной Татьяной в «Евгении Онегине», несколько не уступавшей А.В. Неждановой, несколько громоздкой для этой роли. Еще чрезвычайно удалась М.Г. Гуковой трогательная гётевская Миньона в одноименной опере А. Тома, где она пела вместе с А.В. Неждановой (Филина) и Л.В. Собиновым (Вильгельм Мейстер). А когда всего единственный раз М.Г. Гуковой пришлось заменить А.В. Нежданову, постоянную Эльзу в «Лоэнгрине» Р. Вагнера, она прямо потрясла слушателей глубиной интерпретации роли. Было у нее еще и несколько мелких партий, как то: Горислава в «Руслане и Людмиле», Микаэла в «Кармен» и т.п. К сожалению, М.Г. Гукова удержалась на сцене очень недолго. По какой причине — нам поведал ее супруг А.В. Богданович, с которым мы встретились случайно на Тверской (в советские годы ул. Горького) в ночь под Новый год и, узнав его, окружили и принялись расспрашивать, что с М[аргаритой] Г[еоргиевной]? Оказалось, что начало Первой мировой войны 1914 года застало ее с мужем в Германии, где они находились на курорте, а издевательства немцев, которые им пришлось перенести при выезде на родину, вызвали у певицы тяжелый психический шок, после коего голос у нее безвозвратно пропал. Ужасно горестная судьба!

Наконец мне хочется вспомнить здесь еще одну беззаветную труженицу Большого театра — К.Е. Антарову⁶³. Ее звонкое меццо-сопрано какого-то мальчишеского тембра определило ее сценическое амплуа в качестве почти бессменного травести, то есть носительницы мужских костюмов и исполнительницы мужских ролей. Ох, и перепела она их множество, редкий спектакль обходился без ее участия. Ваня в «Сусанине», Ратмир в «Руслане и Людмиле», Зибель в «Фаусте», Нежата в «Садко», Миловзор в «Пиковой даме», Лель в «Снегурочке» и т. д. В своем женском естестве я помню К.Е. Антарову, поющую одну из подружек Кармен и Кончаковну в «Князе Игоре», вот такие неутомимые труженицы и тру-

женики составляли костяк постоянной труппы Большого театра и обеспечивали качество его рядовых спектаклей.

Вскоре пользование абонементом по принципу «лопай, что дают» перестало меня удовлетворять, и я пустился сам доставать билеты на желаемые спектакли. Непростое это было дело, и сейчас, по происшествии многих лет, я думаю, что только для молодых был возможен такой тяжелейший труд. Сейчас, вспоминая годы театральной юности, разные люди часто пишут, как они слушали Л.В. Собинова или Ф.И. Шаляпина, «простояв три ночи у театра». Но это совершеннейшая ерунда — три ночи стоять было нельзя, да и бесполезно. Недельный репертуар Большого театра вывешивался снаружи в пятницу, а продажа билетов происходила с 10 часов утра в субботу. Вот одна эта ночь с пятницы на субботу и предоставлялась для образования очереди и дежурства в ней.

Происходило это таким образом. Пока в пятницу вечером в театре шел спектакль, становиться около него в очередь нечего было и думать. Полиция, человек 10 городских, зорко следила, чтобы вблизи театра не скапливались люди, преимущественно молодежь, и отгоняла ее на площадь. Сквера перед театром тогда не было, а посередине площади проходила трамвайная линия с ответвлениями на Большую Димитровку, а после площади на Петровку. По неписаному полицейскому правилу к стенам театра становиться в очередь не разрешалось до окончания спектакля и выхода всех зрителей. И вот человек 100–150, а иногда в 2–3 раза больше, учащейся молодежи фланировали часов с 9–10 по прямоугольнику между театром и трамвайной линией, не сводя глаз с освещенных колонн и дверей. Наконец, обычно довольно точно с афишей, двери распахивались, и многочисленная пестрая толпа в 4–5 минут освобождала здание. В эти минуты напряжение ожидающих очереди доходило до предела, и каждый, смешиваясь с вышедшей толпой, стремился подобраться ближе к театру. Гасли огни в колоннах, и — давай бог ноги. Все ожидавшие, как буря, неслись к левой стороне театра, так как кассы в то время располагались в самом здании: суточная, то есть сегодняшняя под колоннами, а предварительная в первой двери с левой стороны. Собственно касс там было внутри две: слева — «дешевая», ярусы, а справа — «дорогая», партер и ложи. Итак, смысл этих рысистых бегов заключался в том, чтобы домчаться до двери кассы и занять по возможности впереди место в тонкой, не более как в одного человека, ниточке очереди. Толпой никогда впереди не собирались, знали, что бесполезно, цену имел только тот, кто находился у самой стены.

После некоторой передышки, отдыха после нелегкого бега, кто-нибудь из первой десятки вооружался карандашом и бумагой и переписывал стоящих. Не знаю, из уважения ли к моей выносливости, но часто это поручалось мне, а платить приходилось честным дежурством, хотя бы и в 30-градусный мороз. Переключки назначались с 7 утра, до какого часа почти все расходились. Среди ночи подходили наивные простачки, которым я и несколько человек отборной гвардии, не отходивших от стенки, внушали вышеописанную азбуку. Самое большее, что доставалось на мою долю, это часа в 4 прогулка по Петровке до Трубной площади и чайник чая в извозчичьей чайной.

Бывал, правда редко, 3–5 раз за зиму, один приятный вариант. Когда на площади собиралось уж очень много народа, человек до 400, то это, по-видимому, доходило до градоначальника, и вот вдруг после бега и расстановки очереди у стенки подъезжала маленькая автомашина и из нее вылезал худощавый подтянутый жандармский полковник — помощник градоначальника Владимир Францевич Модль. Первым делом, прохаживаясь вдоль очереди, которая замолкала и замирала, он начинал с воркотни: «Вот мне бы поспать сейчас, а вы, господа, здесь собрались со всей Москвы и нас беспокоите. Могут начаться драки в очереди, шум и ссоры. Ну, чего вам нужно, зачем вы стоите?» Кто-нибудь из нашей десятки вступал в диалог: «В[ладимир] Ф[ранцевич], так ведь 3 Шаляпина и 2 Собинова на неделе, хочется послушать» — «Но ведь замерзнете, простудитесь, какой же будет Шаляпин?» — «Ну, В[ладимир] Ф[ранцевич], как-нибудь потерпим!» — «А вы знаете что, перепишите очередь, ну человек 100, больше все равно билетов не будет, отдайте мне, а сами отправляйтесь спать. Утром я сам вас поставлю и никого других не пущу». На первый раз мы не до конца поверили В[ладимиру] Ф[ранцевичу] Модлю и оставили несколько дежурных с целью предупредить и не пускать новых очередей. Но когда в половине десятого В.Ф. Модль появился вновь с нарядом городских, очистивших стену от новых пришельцев, вручил нам вчерашнюю запись, обождал, чтобы все стали на свои места, мы проводили его громом аплодисментов. И с тех пор в особо холодные и многолюдные вечера нередко мечтали: Хоть бы Модль сегодня приехал. И изредка он появлялся, проявляя заботу о «бедных студентах».

Теперь надо упомянуть, кто же только не дежурил в очередях. С нами дежурил Павел Александрович Марков, в середине XX века зав. литературной частью МХАТ, совсем юный Асаф Михайлович Мессерер, в советские годы балетмейстер Большого те-

атра, А.П. Момма⁶⁴, позднее главный администратор Малого театра, мне же особенно близок был Саша Хатунцев, позднее много лет личный секретарь И.В. Сталина. А сколько просто новых друзей и знакомых приобреталось там, у стен театра, в морозные ночи ожидания!

Наступало утро. В правую сторону от двери, к «дорогой» кассе, тоже устанавливалась приличная очередь. Но там преобладали «красные шапки», то есть посыльные, командированные за ложами или креслами партера. Наконец двери открывались, и небольшими группами в 15–20 человек мы проникали к кассе. Кассирши были постоянные, 2 и дежурили в день продажи репертуара обе. Разумеется, и мы их, и они нас отлично знали, только они нас знали по фамилиям, а мы их по имени и отчеству — Юлия Ивановна и Мария Валентиновна. Юлия Ивановна внешне казалась сухой и строгой дамой в очках, но какой же светлой и доброй души она была человек. А Мария Валентиновна веселая и насмешница вообще относилась к нам с явным сочувствием. На билеты существовала норма: два места на один спектакль с Ф.И. Шаляпиным или Л.В. Собиновым, а остальной репертуар по два места без ограничений. Брели мы самые дешевые задние, со 2-го по 4-й ряды 5-го яруса. Я уже не застал времена, когда они стоили по 35 коп., и всегда ходил на свои почти абонементные места 3-го ряда № 165-166 за 65 коп. место. Очевидно, кассирши не были богаты, так как когда изредка они посещали какой-нибудь выдающийся спектакль, то сидели с нами же на 5-м ярусе, лишь в первом несколько более дорогом ряду. Иногда к ним присоединялась менее знакомая нам кассирша суточной кассы Мария Александровна. Поскольку всякий раз, бывая на спектаклях, кассирши видели налицо или всю десятку, или главнейших ее представителей, они доверяли нам полностью и могли поклясться кому угодно, что уж мы то, завсегдатаи очередей, никогда билетов не продаем. И это было так, если приходилось иногда по необходимости (опоздание, не пришла спутница) продавать билет, он шел по номиналу. В этом большая разница с теперешним временем, когда около Большого выются вечерами десятки «жучков», предлагающих билеты чуть не с десятикратной наценкой. Позднее, по мере того как Ю[лия] И[вановна] и М[ария] В[алентиновна] старились, к ним прибавилась стажерка, или ученица, Анна Сергеевна, это была почти ровесница, улыбочивая хохотушка. Ее кто-нибудь из нас часто приглашал на второе место.

Не скажу, чтобы мне было очень удобно предаваться этим ночным бдениям из Всехсвятского, обычно после билетного дежурства я домой еле полз. Однако вскоре мы переехали в город,

конечно далеко не в центр, а на окраину к Бутырской заставе у Савёловского вокзала, но всё же это уже было поближе к театру.

Теперь надо вспомнить первые успехи моих дежурств. Самый же первый раз, где-то в сезоне 1907-1908 годов, я выстоял только что поставленную «Снегурочку» Н.А. Римского-Корсакова с А.В. Неждановой — Снегурочкой и Л.В. Собиновым — царем Берендеем. А.В. Нежданова была само очарование и, что замечательно, казалась на сцене очень маленького роста. Позднее стало известно, что это был фокус художника спектакля Константина Алексеевича Коровина. Он одел девушку Снегурочку в широкий белый тулупчик, а обул в серебряные лапотки, сразу уменьшившие рост. Л.В. Собинов на этом спектакле был в исключительном ударе — каватину «Полна, полна чудес могучая природа» он пропел нежнейшим пиано, как на скрипке, а, кроме того, в четвертом действии спел и почему-то избегаемую тенорами вставную арию царя «Уходит день веселый». Мне доставило большое удовольствие встретить в этом спектакле и других любимых артистов: К.Е. Антарову (Леля) и И.В. Грызунова (Мизгиря).

Немного позднее, примерно в 1910 году, года через два после С.И. Зимина раскачался и Большой театр поставить «Золотого петушка» Н.А. Римского-Корсакова. Оркестр и сказочные декорации К.А. Коровина были бесподобны, а исполнители, за исключением недостижимой А.В. Неждановой (Шемаханская царица), не дотягивали до постановки у С.И. Зимина. Во-первых, царь Додон (Григорий Пирогов⁶⁵) был чрезвычайно груб и пел каким-то «деланным» голосом. Но самым главным дефектом явилось отсутствие достойного исполнителя партии Звездочета. В этой роли были перепробованы драматический тенор А.П. Бонавич и перешедший от С.И. Зимина «комический» тенор Ф. Эрнст⁶⁶, и оба, как говорят, не соответствовали. Но зато А.В. Нежданова заливалась соловьем, и если В.В. Люце у С.И. Зимина напряженно заботилась, как бы не пропустить какую-нибудь фиоритуру, то А.В. Нежданова все хроматизмы партии преодолела шутя. Я сказал бы только, что в ней было меньше загадочного, В.В. Люце выглядела и играла фантастичнее.

Наконец в 1912 году я выстоял еще один интересный спектакль — 10-летний юбилей А.В. Неждановой. Любопытно, что он никак не афишировался, а произошел как-то сам собой, и мы еще стоя у кассы знали, что объявленная далеко не первая «Травиата» будет праздничной. Партию Виолетты в этой опере А.В. Нежданова начала петь еще в 1904 году, а сценический образ проходила с помощью великой артистки Малого театра М.Н. Ермоловой, по-видимому, из-за этого для юбилейного дня она и остановилась на

нем. Партнером ее был несравненный Альфред — Л.В. Собинов, и спектакль шел блестяще. После первого действия был гром аплодисментов, но после второго он перешел в настоящую овацию. Кланяться артисты в этом антракте выходили не в обычную прорезь занавеса, а он всякий раз поднимался и открывал всю сцену, на которую сплошным рядом тянулись люди с поздравлениями и подарками. Цветами положительно заставили всю сцену, сначала их ставили на столы и стулья, а потом просто на пол, и все теснее и теснее. Некоторые читали приветствия и адреса, были и стихотворные поздравления, кто-то из художников преподнес певице ее великолепно написанный портрет. Раз десять А.В. Нежданова выходила об руку с Л.В. Собиновым, наконец, он поджентельменски поцеловал ей руку и скрылся за кулисами, показывая, что это ее праздник. В конце концов, А.В. Нежданова прослезилась, и занавес опустился над сценой, похожей на пышно цветущий сад.

Может появиться вопрос: почему, как только у меня зашла речь о Большом театре, сразу же появились заметки и описания ролей А.В. Неждановой? Но это естественно. Потому, что ни у кого больше в театре не было такого множества партий, как у А[нтонины] В[асильевны], да и в дальнейшем у нее все время они появлялись новые и новые едва ли не в каждой ставившейся опере. Поразительно было, что голос певицы с каждой новой партией несколько не тускнел и продержался огромное время, чуть не до последнего дня жизни великой певицы. Это был какой-то секрет, преподанный ее консерваторским руководителем, профессором пения итальянцем Умберто Мазетти⁶⁷.

Рассматривая с этой точки зрения — обширности репертуара — других деятелей Большого театра, легко заметить, что у большинства певиц и певцов он был значительно ограниченнее, то ли из-за недостатка музыкальности и трудности разучивания новых партий, а может быть, и просто лени.

Характеристикой своих первых впечатлений в Большом театре я несколько сбился с последовательности и теперь буду по порядку описывать спектакли и исполнителей Большого театра, причем начну с корифеев, которыми считаю Ф.И. Шаляпина, Л.В. Собинова и Д.А. Смирнова — артистов афишной красной строки. Гениальность и мировая слава Ф.И. Шаляпина общеизвестны. В течение десятка лет, когда я неизменно дежурил бессонными ночами у кассы Большого театра, я переслушал по много раз исполняемый им репертуар. Скажу, однако, что Большой театр он не особенно баловал разнообразием. Чаще всего шел «Борис Годунов», затем поставленная в декабре 1912 года «Хо-

ванщина» М.П. Мусоргского, несколько спектаклей «Русалки» и «Фауста», такая сомнительная новинка, как специально написанный для Ф.И. Шаляпина «Дон Кихот» Ж. Массне, «Князь Игорь» А.П. Бородина, где он пел Владимира Галицкого, «Севильский цирюльник» с неподражаемым Доном Базилио и один раз в феврале 1917 года — «Дон Карлос» Дж. Верди с мрачной фигурой короля Филиппа II. Но и этот небогатый репертуар не был сосредоточен в одном сезоне, а распределялся по разным годам.

Гораздо интереснее и богаче проходили в сезоне 1915–1916 годов гастроли Ф.И. Шаляпина в опере С.И. Зимина, где он пел еще Ивана Сусанина, Олоферна в «Юдифи» А.Н. Серова, кузнеца Ерёмку во «Вражьей силе» А.Н. Серова и в оригинальном спектакле с фантастическим перевоплощением артиста. Это были: «Моцарт и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова, где Ф.И. Шаляпин был аскетом и фанатиком Сальери, и сцена в корчме из «Бориса Годунова», где он превращался в румяного и разбитного бродягу — беглого монаха Варлаама.

Позднее мне посчастливилось, также в гастрольных летних спектаклях 1919 года, в Зеркальном театре сада «Эрмитажа» слышать Ф.И. Шаляпина еще жрецом Нилакантой в «Лакме» Л. Делиба и в редчайшей его роли Нилаканты и Тонио в «Паяцах» Р. Леонкавалло. Таким образом, из крупных партий, петых Ф.И. Шаляпиным в эти годы, я не слышал только Фарлафа и Демона. Все слышанные партии, каждая по-своему, были великолепны и заслуживают отдельного разбора, но моим любимым спектаклем остался «Моцарт и Сальери», как высшее выражение творчества артиста.

Но начнем все-таки с «Бориса Годунова». Ф.И. Шаляпин исполнял всегда самую первую редакцию Н.А. Римского-Корсакова и его чудесную оркестровку. Еще профессор Московской консерватории П. Ламм не воткнул после сцены в корчме печальный выход Бориса из собора, когда население Москвы, стоя на коленях, молит «Царь батюшка, подай копеечку», а юродивый, у которого ребятишки отняли царскую копеечку, ведет жестокий диалог с царем — «Вели зарезать их, как ты зарезал царевича Дмитрия»⁶⁸. Не пытался еще и Д.Д. Шостакович восстановить и отредактировать скудную оркестровку самого М.П. Мусоргского⁶⁹. Единственным вариантом исполнения было иногда включение народной массовой сцены «под Кромами», по замыслу автора заканчивавшей, симметрично прологу, народную драму несчастного царя. По-видимому, не ахти как нравились Кромы Московской конторе императорских театров. Там ведь народ неважно обращался с боярами, а разве в конторе фон Бооль⁷⁰ не чув-

ствовав себя боярином?.. При этом картина не сразу могла найти себе место, если она шла, как ей положено, в конце, то часть театра расходилась, не желая ослаблять впечатление от смерти Бориса. Пробовали поместить ее перед боярской думой и смертью, и мне лично так нравилось больше. Но вообще-то, сцена «под Кромами» при Ф.И. Шаляпине ставилась редко и всегда специально обозначалась в афише.

По всей вероятности, на протяжении 10–15 лет я не менее 50 раз слышал «Бориса» и, в конце концов, знал его почти наизусть. И вот нужно сказать, что в преобладающем большинстве спектаклей, а особенно в абонеентах, Ф.И. Шаляпин пел как-то автоматически и равнодушно до неузнаваемости. Видно было, что «Борис Годунов» превращается у него в такой своеобразный «ширпотреб», и кощунственное слово — скучно — невольно наворачивалось в память. Но зато, когда певец был в ударе, что, к сожалению, в «Борисе» случалось очень редко, то спектакль совершенно преображался. Я помню один, примерно 10-й или 11-й виденный мною «Борис» — 29 декабря 1914 года благотворительный спектакль Комитета княгини Елизаветы Федоровны для помощи раненым воинам. Сознательно подчеркиваю: виденный, а не слышанный, потому что пел Ф.И. Шаляпин хотя и отлично, но в тот вечер он так изумительно разыгрался в сцене смерти, что я, глядя в бинокль, заливался слезами и почти ничего не видел.

Другой раз глубочайшее потрясение опять от «Бориса» я испытал много лет спустя. Окончив свой Сельскохозяйственный институт, я поработал недолго в Народном комиссариате земледелия, но вскоре по просьбе уполномоченных Киргизской республики выехал туда в экспедицию для изучения усыхающих пастбищ. И вот зимою 1921 года приезжаю в командировку в Москву. Конечно, прежде всего отправляюсь в кассу Большого театра, здороваюсь с кассиршами и прошу — нет ли билетиков? А они, смеясь, сообщают мне ошеломительную новость — билеты у них есть, но продать их мне они не могут, так как театры стали бесплатными и билеты выдаются по талонам. Да где же эти талоны даются? Говорят, в бывшей Московской конторе, только она теперь не императорских, а всех московских театров, и заведует ею Е.К. Малиновская⁷¹. Я пустился туда, застал управлявшую и выпросил у нее билеты во все театры, куда мне хотелось, и в том числе в «Большой», на «Бориса» с Ф.И. Шаляпиным, на 29 января 1921 года.

Я пошел на спектакль за полчаса, чтобы понаблюдать сбор бесплатной публики. В квартирах той зимой было неважно, холодно, но в театре, как настоял перед В.И. Лениным А.В. Луначар-

ский, было тепло и светло как всегда. Приятно и интересно было видеть, как приодевшиеся работницы и рабочие московских предприятий расходились по своим местам в партер и ложи. А наверху, как всегда, была молодежь, и я даже знакомых встретил. Насилу разыскав и сорвав со стены программу, я уселся на свое место в ложе бенуара с рабочей компанией и сразу же был удивлен: в «Большой» перекочевал целый ряд лучших зиминских артистов: меццо А.С. Тихонова пела Марину Мнишек, А.Н. Садовов⁷² Пимена, а В.Р. Пикок Шуйского. По обыкновению, великолепно звучал оркестр и пели хоры, а Ф.И. Шаляпин второй раз в этой им же запетой и заигранной опере поражал проникновением и глубиной созданного образа. Видимо, ему хотелось дойти до каждого нового слушателя, и он дошел: такой бурной овации мне никогда не приходилось слышать в Большом театре.

«Хованщина» М.П. Мусоргского первый раз в Москве шла на сцене Большого театра 12 декабря 1912 года. Мы, театралы, страшно волновались — удастся ли попасть на премьеру. Действительно, в вечер накануне продажи билетов на площади перед театром собралось не менее 500 человек. Но ничего, мобилизовав все свои силы, попали. И вот в зрительном зале стемнело, открылся занавес, и при темной сцене петербуржец Д.И. Похитонов⁷³ начал восхитительное вступление к опере: «Рассвет на Москве-реке». И тут мы поняли причину открытого занавеса. Фокусники, осветители Большого театра, решили въявь показать зрителям рассвет, и пока шла музыка вступления, он постепенно разливался на сцене. Сначала порозовели верхушки церквей, потом прозрачный утренний свет захватил площадь с дремлющими стрельцами и, наконец, засиял полным дневным светом. Сцена за сценой шли своим порядком, уже прошел ревнивый поединок между молодой раскольницей Маркой и покинувшим ее любовником Андреем Хованским, выехал на коне отец последнего, тучный Иван Хованский, и, заметив рядом с Андреем смазливую немку, распорядился отобрать ее для себя. Андрей воскликнул: «Так мёртвую берите!» — и бросился на нее с ножом, но в этот момент раздался громовый голос Ф.И. Шаляпина-Досифея: «Стой» и укоризненное: «Бесноватые, пошто беснуетесь». Гигантская фигура артиста в черном монашеском облачении была исключительно импозантна, и уважение всех окружавших его стрельцов и бояр казалось вполне понятным.

Надо сказать, что эти первые спектакли дирекция Большого театра постаралась обставить как нельзя лучше. На роль Марфы из Мариинского театра в Ленинграде была командирована в Москву знаменитое контральто Е.И. Збруева⁷⁴, князя: Иван Хо-

ванский был К.Д. Запорожец, Шакловитый — Ф.В. Павловский⁷⁵, Василий Голицын — А.П. Боначич и Андрей Хованский — А.М. Лабинский⁷⁶. Солисткой в знаменитой пляске персидок у Ивана Хованского выступала сама Е.В. Гельцер⁷⁷. Несмотря на свою разбросанность, в превосходной редакции и оркестровке Н.А. Римского-Корсакова опера звучала, и какие-то, главным образом музыкальные, связи между картинами намечались. Всех картин было 5, сцена казни стрельцов не исполнялась. По сравнению с «Борисом Годуновым», эта музыкальная драма была более певучей, у каждого из действующих лиц было по сольному номеру, а у Марфы даже 2: «Гаданье» и «Исходила младёшенька», вскоре широко известные и горячо принимавшиеся слушателями. Иногда, впрочем, это были не певучие вещи, а монологи с мелодическим речитативом, великолепное владение которым автор обнаружил еще в «Борисе». Как раз подобный речитатив наблюдался у Голицына, когда он читает письмо царевны Софьи и комментирует его. Досифею — Ф.И. Шаляпину петь в «Хованщине» совершенно нечего, и единственный сольный номер, это монолог-размышление в начале последней картины. Иногда сталкиваешься с мнением, что в Досифее изображен несколько транспонированный облик протопопа Аввакума, но во фрагментах черного текста оперы М.П. Мусоргский сам называет историческую личность, послужившую прообразом Досифея. Это крайний реакционер и идейный противник царя Петра I, некий князь Мышецкий, оставивший светскую жизнь и постригшийся под именем Досифея в монахи, чтобы вести политическую борьбу с помощью религиозной распри.

Ф.И. Шаляпин и Е.И. Збруева в этих спектаклях были великолепны. До последнего из виденных мною десятка спектаклей он пел и играл с величайшим подъемом, глубокое же басовитое контральто Е.И. Збруевой звучало широко и певуче. Е.И. Збруева была немолода, полна и небольшого роста, этакий кубарик в монашеском одеянии, позднее из Ленинграда на смену ей прислали Е.Ф. Петренко⁷⁸, первоклассную красавицу, но с несколько более высоким голосом — меццо-сопрано. Нельзя сказать, чтобы партия звучала у нее лучше, но более молодой облик в сочетании со звонким открытым голосом по-своему был привлекателен.

Ниже мы расскажем, какова была судьба всех опер, в которых выступал Ф.И. Шаляпин, уже без него, однако нельзя не напомнить, что «Борис Годунов» и «Хованщина» до сих пор являются козырными картами Большого театра во время его гастролей в Западной Европе (Милан, Париж). А ведь в свое время ловкий предприниматель С.П. Дягилев знакомил французскую

публику с русскими операми и даже при участии самого Ф.И. Шаляпина.

За полтора года до «Хованщины», 12 ноября 1910 года, была еще одна премьера в Большом театре с Ф.И. Шаляпиным, не принесшая ему ни славы, ни успеха. Это была опера «Дон Кихот» Ж. Массне, специально написанная для Ф.И. Шаляпина и впервые шедшая в том же году в его заграничных гастролях в Монте-Карло. Замысел композитора был вполне обоснован: кому же, как не великому русскому артисту, взяться за интерпретацию такого мирового образа, как рыцарь из Ламанчи. Вероятно, и сам физический облик, рост певца, сыграли какую-то роль в замысле. Увы, исполнение его, прямо сказать, не получилось. Во-первых, нелепое либретто, не по М. Сервантесу, а по какому-то «преобразователю» Лоррену⁷⁹, пытавшееся охватить чуть ли не всю жизнь героя. Во-вторых, главное — слащавая и вялая музыка Ж. Массне, ни в какой мере не соответствовавшая темпераменту певца, вызвали не то, что провал, а, во всяком случае, очень сдержанное отношение к этой постановке. Мне она как-то сразу не пришлась по душе и, прослушав ее один раз, в следующий я собрался только в 1914 году. Правда, за это время грамофонные пластинки приучили нас к довольно драматической сцене смерти Дон Кихота, где как будто и музыка была терпимее. И действительно, на этот раз, просидев до самого конца, именно от него получилось некоторое удовлетворение, но вообще-то, жаль было дирижера Эмиля Купера, терпеливо отмахивавшего эту чепуху. За 4 года спектакль выдержал всего 15 представлений, из них 6 абонементов. После отъезда Ф.И. Шаляпина опера эта прочно сошла со сцены.

«Русалка» А.С. Даргомыжского на сцене «Большого» шла довольно часто, но Ф.И. Шаляпин пел в ней редко, и мне только раз довелось ее слушать здесь. Но когда артист в сезон 1916–1917 годов гастролеровал у С.И. Зимина, я сходил ещё раз, чтобы закрепить впечатление. Партия мельника была одной из первых работ Ф.И. Шаляпина, и как раз о ней он спорил с трагиком Мамонтом Дальским⁸⁰, который сомневался, что в опере можно играть, как Шекспира в драме. После Досифея меня не удивляло, что артист так свободно входил в образ скуповатого и расчетливого крестьянина, этим он отдавал дань чисто русскому характеру своего творчества. Пел же он в «Русалке» великолепно и в особенности в тех сценах, где мельник уже безумен. Здесь это была настоящая трагедия, но конечно, не Шекспир, а русская народная трагедия.

Несколько чаще «Русалки» исполнял в «Большом» Ф.И. Шаляпин роль Мефистофеля в опере «Фауст» Ш. Гуно. Петь эту пар-

тию он начал задолго до Войтовского Мефистофеля, и в то же время слушатели и критика считали это исполнение пределом. Известно, что опера Ш. Гуно со своей слащавой музыкой и примитивным драматическим действием почти никакого отношения к «Фаусту» И.В. Гёте не имеет, но она была очень популярна, исполнялась на всех сценах мира, да и в России была уже давно известна и признана. Когда Ф.И. Шаляпин взялся за Мефистофеля, еще в Мамонтовской опере, то он первым делом разрушил все наслоившиеся традиции в costume и гриме Мефистофеля. Вместо провинциального чертика с козлиной бородкой и усам стрелкой, на сцене появился настоящий дьявол с вылепленным страшным лицом, в огненном costume и с черным плащом. Кроме того, при многократных исполнениях почти каждое действующее лицо слегка изменяло ритмы и темпы музыки, приспособивая ее для себя, а Ф.И. Шаляпин восстановил полностью партию так, как она была написана автором, и ни на йоту не отступал от нее. Получилось в итоге, что московская критика признала, что в «Фаусте» только один Мефистофель — Ф.И. Шаляпин — поет музыку Ш. Гуно, а все остальные в разной степени отступают от нее. Это как в том курьезном случае, когда только один солдат идет в ногу, а всё подразделение шагает вразброд.

Пение Ф.И. Шаляпина в «Фаусте» отличалось благородной силой и широтой. Но он не выделял своих сильных арий, а чрезвычайно выпукло передавал и все речитативные реплики и диалоги. Так, в сцене в саду Маргариты, когда он следил за куплетами Зибеля, то неподражаемо произносил ироническое «Соблазнитель», а заклинание цветов слушатели стали замечать в опере лишь после Ф.И. Шаляпина. Но поистине страшен был артист в сцене с Маргаритой у храма. Ни малейшей шуточности, ни капли сострадания, здесь он грозен и мстителен, ведь невинная душа загрязнена, поймана и должна знать об этом. Успех и восхищение неизменно сопутствовали «Фаусту».

Наконец, совсем редко Ф.И. Шаляпин в «Большом» исполнял партию Ивана Сусанина. Были слухи, что в Санкт-Петербурге, изредка, по так называемым царским дням, отмечавшим разные «тезоименитства», он выступал в дававшихся по таким случаям спектаклях «Сусанина», но в Москве эту повинность обычно несли В.Р. Петров или В.В. Осипов. Замечу, однако, что комбинация А.В. Нежданова — Антонида и В.Р. Петров — Сусанин была вовсе не плоха, и эти праздничные спектакли хорошо посещались. Но, чтобы услышать Сусанина-Ф.И. Шаляпина, мне опять пришлось в сезоне 1915–1916 годов идти на гастрольные спектакли к С.И. Зимину. Облик Сусанина, опять поражая полным проникно-

вением в образ русского мужика, чадолюбивого и доброго в своей семье. Перерождался он с появлением поляков, когда недоверчиво интересовался, какое дело у них может быть к русскому царю... Потом он понимал, в чем дело, мгновенно снаряжал Ваню и, прощаясь, напутствовал Антонида. Речитативы, как всегда, проносились ярко и точно, а вот арию «Чуют правду», к сожалению, Ф.И. Шаляпин пел в укороченном варианте, и только много лет позднее, когда М.Д. Михайлов открыл в ней все купюры⁸¹, мы узнали, сколько там еще превосходнейшей музыки.

Еще в одной из лучших партий Ф.И. Шаляпина я слышал его на сцене Большого театра! Это был Владимир Галицкий в «Князе Игоре» А.П. Бородина. Пел он эту партию довольно редко, и мне пришлось года три дожидаться, пока артист соизволил ее исполнить. А зря, потому что это действительно было одним из лучших созданий Ф.И. Шаляпина. Появляется он там еще в прологе, и обычно мало кто из зрителей его замечает. Дело в том, что в прологе Галицкий тих как овечка, с Игорем в поход он не собирается, а так как он родной брат княгини Ярославны, то Игорь поручает ему на свое отсутствие и княгиню, и княжество. Но с уходом Игоря Владимир Галицкий совершенно перерождается. Бражник и женолюбец, в следующей же картине он разворачивается вовсю. Окруженный дружиной того же порядка, он пирует и в выходной арии выражает все свои намерения и планы. Последние немалы: завладеть княжеством и казной, портить девушек, а княгиню сдать в монастырь. Излагается это все в полупьяном состоянии, так же как и диалог с группой девушек, пришедших просить его отпустить одну из них, насильно похищенную князем. Он просто издевается над ними и грубо выгоняет их вон. Замечателен здесь какой-то изумительный такт артиста. Казалось бы, ну что привлекательного в пьянице и насильнике, но Ф.И. Шаляпин придает своему каштанобородому и каштановолосому красавцу такое обаятельное жизнелюбие и плещущую через край силу, что это воспринимается не как преступление, а как юное озорство. Казалось, переиграй он чуть-чуть, и зритель не восхищался бы им, а осудил.

Но еще более обаятелен артист, когда, несколько протрезвев, он является, по-видимому вызванный Ярославной для объяснения с ней по поводу всё той же девушки. Его реплики сначала дерзки и вызывающи, но по мере того, как Ярославна гневается и грозит ему своей властью, он вдруг восхищается ею и отступает, хотя и обещает: «Изволь! Я девку освобожу и заберу себе другую!» Поражает и в этом остром диалоге удивительное чувство меры, это замечательное чуть-чуть, дальше которого было бы грубо и

плохо. Скажу наперед, так, как Ф.И. Шаляпину, партия Галицкого никому не давалась.

В 1913 году до Москвы дошла еще одна, подобно «Дон Кихоту», привозная партия великого артиста «Дон Базилио» в «Севильском цирюльнике» Д. Россини, которую он впервые исполнил в антрепризе Рауля Гинзбурга⁸² на гастролях в Берлинской государственной опере. Роль эта пошла у Ф.И. Шаляпина с блестящим составом: Разина — А.В. Нежданова, граф Альмавива — А.М. Лабинский, Бартоло — В.А. Лосский и Фигаро — петербуржец М.Н. Каракаш⁸³, сын известного профессора⁸⁴. Роль Дона Базилио поделила московских поклонников Ф.И. Шаляпина на две части: одни восхищались бурным весельем, сопровождавшим каждую фразу речитативов и жестов певца и упорно требовали постоянного повторения знаменитой арии о клевете. Другие, наоборот, возмущались, как это после трагических партий Дону Базилио позволяется специально комиковать огромным красным носовым платком, широкими рукавами сутаны и длинным острым пронырливым носом. Эта публика готова была простить Ф.И. Шаляпину даже неудачную музыку «Дон Кихота», все же там кончалось-то трагедией.

Мне лично партия казалась великолепною, вполне в стиле «Цирюльника», и я никогда не упустил случая прослушать ее еще и еще раз с другим окружением Ф.И. Шаляпина. Так, в Большом театре позднее Фигаро пел А.К. Минеев⁸⁵, недурной лирический баритон, на гастролях у С.И. Зимина Фигаро великолепно пел М.В. Бочаров, а Альмавиву — С.П. Юдин; в антрепризе Аксарина⁸⁶ в «Эрмитаже», как в Большом, — А.М. Лабинский и М.Н. Каракаш. Но кто всегда был незаменимым — это несравненная Розина — А.В. Нежданова, и без нее спектакль терял половину своего очарования. Дело в том, что арией о клевете выступление Ф.И. Шаляпина почти заканчивалось, и можно было бы уходить со спектакля, но слушателей неизменно придерживал урок пения в III акте, где А.В. Нежданова обычно исполняла 3–4 виртуозных колоратурных арий и романсов, вроде вальса Ардити, Маорийских песен С.Н. Василенко и т.п., а заканчивала бесподобным «Соловьем» А.А. Алябьева. Его пели в концертах многие певицы, но ни у кого он не звучал так по-русски и задушевно, как у нее.

На гастролях у С.И. Зимина, которых тот добивался несколько лет, Ф.И. Шаляпин спел огромный репертуар, совершенно несравнимый с Большим театром. Кроме Галицкого, Дон Кихота и «Хованщины», он исполнил всё остальное, что пел в Большом театре, да еще две оперы, которые в Большом вообще не шли: «Юдифь» и «Вражья сила» А.Н. Серова.

Странной была судьба творчества этого композитора. Кроме двух названных, ему принадлежала еще очень певучая опера «Рогнеда», которая изредка шла со случайным и сборным составом на сцене народного дома в Грузинах. «Юдифь» же и «Вражья сила» пребывали в полном забвении, пока могучий гений Ф.И. Шаляпина не извлек их из небытия. Между тем А.Н. Серов был широко известен как образованнейший музыкант, первый из русских композиторов оценивший музыку Рихарда Вагнера, и строгий и серьезный музыкальный критик, соревновавшийся с Ц.А. Кюи.

«Юдифь» у Ф.И. Шаляпина стоит совершенно особняком. Исполняемая им там партия восточного, вавилонского владыки Олоферна была построена на своеобразной и нелегкой стилизации. Готовясь к ней, Ф.И. Шаляпин посмотрелся ассирийских и вавилонских фресок и все движения своей роли разработал в плоскостной форме этих фресок. Ходил он тяжелыми шагами по прямой, руки вытягивал вперед, чашу брал вывернутой кверху ладонью и также в плоскости тела, словом, это была ожившая древняя фреска. Партия Олоферна вообще-то не велика и занимает всего 2 картины 3-го и 4-го действия из пяти. Но какой дикий и деспотический образ лепит артист на протяжении этих картин! В мгновенной вспышке злобы он закалывает насмерть одного из своих военачальников Асфанца, а когда начальник его гарема Вагоа по приказу поет песню, славящую вавилонских красавиц, взбешенный Олоферн восклицает: «Пусть эти песни там поют в гаремах вавилонских, ты воинских дай лучше песен» и поет свой единственный сольный номер — «Воинственную песню»: «Знойной мы степью идем, в воздухе дышим огнем, гибнут то конь, то верблюд, храбрые только идут». Песня эта также не очень выигрышна, свидетельством чего служит факт, что ни один бас не исполняет ее в концертах. Пир четвертой картины, в честь «прекрасной еврейки», как называет Юдифь Олоферн, кончается тем, что, окончательно опьянев, он выгоняет вон всех присутствующих, а сам валится в тяжелом обмороке, что и помогает «избраннице господней» его обезглавить... Общее впечатление таково — стилизация поведения Ф.И. Шаляпина в этой роли так своеобразна и интересна, что позволяет забыть о посредственной музыке. С последнего акта — славословия Юдифи, большая часть публики обычно расходилась.

Несколько интереснее была «Вражья сила», написанная на сюжет одной из ранних и второсортных пьес А.Н. Островского «Не так живи, как хочется», он, по-видимому, и композитора со-

блзнил образом деревенского кузнеца Ерёмки, но, к сожалению, ни в пьесе, ни в опере Ерёмка, как говорится, не дотягивает. Здесь он пьяница, гуляка, близкий к уголовнику, который уговаривает слабовольного купца Петра убить жену Дашу. Чувствуется, что, если хорошо заплатят, так Ерёмка готов это убийство взять на себя. Но он разбитной, острослов, может великолепно спеть с хором на масленичной гулянке, а когда купцы уезжают с постоянного двора, провожает их словами: «Зазвенели уздечками бранными, остались мы в избе с тараканами».

Основной приманкой «Вражьей силы» и служила эта песня с хором: «Широкая масленица», которая неизменно бисировалась на каждом спектакле. Но грим и костюм кузнеца были крайне непривлекательны, и от всего его облика, несомненно, исходило это ощущение злой, вражьей силы. Пожалуй, и музыка была как-то ровнее и интереснее, чем в «Юдифи».

Немного позднее, в антрепризе А. Аксарина, когда Ф.И. Шаляпин выступал в Зеркальном театре сада «Эрмитаж» в 1919 году, мне довелось услышать еще 2 партии великого певца. Первая из них — фанатичный индийский жрец Нилаканта из оперы «Лакме» Л. Делиба. Говорили, что Ф.И. Шаляпин не любит эту партию, во всяком случае в Мариинском театре он пел ее очень редко, а в «Большом» на моей памяти ни разу. Обставлен этот спектакль был отлично. Для исполнения партии Лакме, дочери жреца и самой жрицы уединенного лесного храма, была приглашена несравненная А.В. Нежданова. Возлюбленного ее, английского офицера Джеральда, пел А.В. Лабинский. Роль Нилаканты также очень маленькая: это несколько злобных речитативных фраз в первом акте и знаменитые «Стансы» во втором. Грим Шаляпина был довольно банальным, и для особой игры простора также не было, но пропевы стансы были каким-то необычным органичным звуком и при едином дыхании, так что немедленно были бисированы. Что же касается общего впечатления, то музыка «Лакме», хоть и не блещет глубиной, но по-своему прелестна, и стансы чрезвычайно благородны и впечатляющи по своей мелодике и стилю.

Другую же слышанной тоже в «Эрмитаже» партией, требующей большого разговора, был пролог и Тонио в «Паяцах» Р. Леонкавалло. По-видимому, это еще более редкая партия, чем Нилаканта, потому что некоторые биографы Ф.И. Шаляпина даже не знают о ней. Так, у М. Янковского в книге «Шаляпин и русское оперное искусство» в перечне партий, спетых артистом, Тонио совсем пропущен. Как всегда, у Ф.И. Шаляпина в «Паяцах» все было по-особенному, не так, как обычно. Выше я рассказывал, что

М.В. Бочаров — Тонио пел пролог, как его поют все, в клоунском костюме. Между тем, когда поднимается занавес и после хора крестьян, приветствующих приезд паяцев в их деревню, вылетает фургон, вмещающий всех героев оперы, Тонио среди них в простой крестьянской одежде, и только Канию, хозяин труппы, в белом балахоне сообщает часы представления. Пролог, таким образом, отрывается от дальнейшего представления и делается отдельным концертным номером. Ф.И. Шаляпин же появляется с прологом на авансцене в виде рослого деревенского парня в коротких до колена штанах, толстых грубых чулках и таких же башмаках, какой-то плисовой куртке и широкополой шляпе на манер украинского бриля. Выходит он скромно и скромно же начинает: «Позвольте, позвольте, простите за смелость...». Текст пролога он пел общепринятым, лишь с самыми ничтожными поправками. Дальше голос крепнет, фразировка чрезвычайно выразительна, а когда доходит до фразы «Позвольте же просить вас позабыть на время, что перед вами комедианты, люди мы тоже из плоти и крови», то голос уже гремит во всю силу. Но, вдруг испугавшись, не оскорбил ли он своим нравоучением зрителей, Тонио срывает шляпу, прижимает ее к груди и каким-то упавшим голосом заканчивает: «Я рассказал вам содержание, вы же за развитием пьесы следите». И облегченно, уже опять полным голосом: «Итак, мы начинаем». Не знаю, был ли пролог транспонирован на полотно, как это делалось в «Демоне», мне казалось, что все звучит как обычно.

А далее, после любовного объяснения с Неддой, когда она, издеваясь, предлагает Тонио повторить это объяснение в предстоящем спектакле, Ф.И. Шаляпин весь наливался мстительной злобой и становился маской деревенского Мефистофеля, который не забудет и не простит этой кровной обиды. И только когда Недда уже мертва, как бы испугавшись того, что он наделал, он тем же упавшим голосом, как в прологе, произносил: «Комедия окончена».

Наконец, надо хоть несколько слов сказать о спектакле, так и оставшемся у меня не вполне освоенным, поскольку я слышал его всего один раз, да плюс генеральную репетицию накануне. Нам стало известно, что 10 февраля 1917 года в «Большом» состоится благотворительный спектакль «Дон Карлос» Дж. Верди с Ф.И. Шаляпиным в партии жестокого и несчастного испанского короля Филиппа II. Узнав, когда будет генеральная репетиция, я с двумя наиболее близкими друзьями Сашей Хатунцевым и Колей Соболевым буквально умолил старшего капельдинера театра Смольцова пропустить нас на V ярус, то есть туда, откуда мы обычно и слушали спектакли.

Смольцов не велел нам особенно высовываться и болтать, чтобы снизу, со сцены и зрительного зала нас не увидели и не услышали. Репетицию начал дирижёр Эмиль Купер, в половине I акта появился Ф.И. Шаляпин в обыкновенном пиджачном костюме, тогда как все остальные действующие лица были в костюмах оперы и грима. Пиджак Ф.И. Шаляпин снял, повесил на спинку стула и включился в действие. Мы с интересом наблюдали, как он учил маркиза Позу — А.К. Минеева, — эффектно снимая шляпу, кланяться, как во вставном балетном номере, «Менуэте» Луиджи Боккерини, он прошелся в первой паре и делал мелочные замечания дирижеру. Всё это время свою партию певец еле слышно вполголоса мурлыкал, и порой она до нас даже не доходила. Но вот пришла его картина — ночь в кабинете короля. Стали слышны его ревнивые речитативы: «Нет, никогда я не был дорог ей, нет о нет, никогда она не любила меня». Он садится в кресло с высокой спинкой и уже в полный голос поет свою замечательную арию: «Умру и я, придет мой час последний, засну под сводом мрачным Эскуриала, где прах покоится всех предков — королей». Это было просто, как наваждение, мы уже не видели больше высокого человека в жилете, сидевшего в кресле и опиравшегося подбородком на руку, а воображением доработали страдающего могучего короля, жестокого инквизитора и палача своего же народа, но одинокого, нелюбимого и ревнивого мужа. Но это было всё. Пропев свою арию, Ф.И. Шаляпин снова продолжал мурлыкать свои речитативы, и мы уже собирались уйти, когда опять подивились его тонкому режиссерскому вкусу. По ходу действия к нему приходит главный инквизитор — бас В.Р. Петров. Однако он слепой, и когда, войдя в кабинет короля, он прямо направился к нему, Ф.И. Шаляпин его остановил: «Вася, постой, постой! Ведь ты же слепой...» Тут Ф.И. Шаляпин встает и объясняет В.Р. Петрову мизансцену: он должен входить и двигаться вперед, как бы не замечая короля, а когда тот произносит: «Я позвал Вас, святой отец», инквизитор поворачивается на звук голоса. И тогда зрителям понятно, что ты слепой, заканчивает король. Таких вот мелочных замечаний было много, не избежал их и А.М. Лабинский — Дон Карлос.

Билетов на самый спектакль у меня не было, я прозевал запись, которая происходила у жены московского градоначальника. Но я начал искать их у близких друзей по очереди, и один из них, К.В. Трофимов, согласился взять меня на второе место. Зрительный зал был переполнен блестящей московской публикой. Под управлением Эмиля Купера опера шла без задоринки, а

ария короля была повторена на бис. Но в целом опера мне не понравилась, не нравится и до сих пор, однако арию Филиппа неизменно слушаю с удовольствием.

Я оставил для заключения Шаляпинских спектаклей еще две небольшие партии, исполнявшиеся им обычно вместе и представляющие самую курьезную комбинацию высокой трагедии и комического озорства. Это невероятное сочетание «Моцарта и Сальери» Н.А. Римского-Корсакова и сцены из «Бориса Годунова», где Ф.И. Шаляпин поет беглого монаха Варлаама. Этот же спектакль, ставший у меня любимейшим из всех Шаляпинских партий, я услышал впервые в бенефисе оркестра Большого театра 19 ноября 1914 года. Спектакль этот представлял довольно живописную смесь: в начале исполнялась 3-я симфония (Божественная поэзия) А.Н. Скрябина полным составом оркестра, затем «Моцарт и Сальери» и в заключение — «Сцена в корчме».

«Моцарт и Сальери» написан Н.А. Римским-Корсаковым в 1897 году и уже на следующий год был поставлен в Мамонтовской частной опере с Ф.И. Шаляпиным в роли Сальери. Текст А.С. Пушкина почти весь, за пропуском только четырех стихов. Естественно, что музыка представляет непрерывно льющийся мелодический речитатив, в котором Н.А. Римский-Корсаков решил поупражняться перед сочинением чисто глинкинской певучести «Царской невесты». Разучивал партию, по его собственным словам, Ф.И. Шаляпин с С.В. Рахманиновым, и тот был крайне требователен и добивался абсолютной точности всех музыкальных интонаций. Основной трудностью оперы Ф.И. Шаляпин считал партию Моцарта, то есть соответствие его исполнителя образу гениального музыканта. К сожалению, Ф.И. Шаляпину долго не везло с партнерами. Сначала Моцарта исполнял В.П. Шкафер⁸⁷, в бенефисном спектакле Ф. (Т.) Г. Орешкевич⁸⁸, позднее у С.И. Зимина В.Р. Павлинов⁸⁹ и, наконец, С.П. Юдин и В.Р. Пикок. Пожалуй, лучше всех был именно С.П. Юдин со своей юной фигурой и музыкальностью. Сцена в корчме обычно исполнялась тем же составом, что в «Борисе Годунове», и у С.И. Зимина в 1916–1917 годах самозванца в ней отлично пел В.П. Дамаев.

Для оценки Ф.И. Шаляпина в роли Сальери я просто не нахожу слов. Сказать, что он был великолепен, — мало, это была партия, где всякий раз, сколько бы она ни исполнялась, в ней было непосредственное творчество, в силу чего все интонации и поведение певца были новыми или, выражаясь по современной моде, стоминутными. А грим, один паричок с рыжими жесткими волосами, аккуратно разобранными на две стороны, чего стоил. И весь облик Сальери, обожающего гениальность Моцарта, ему недо-

ступную и непонятную, и завидующего ему, но не мелкой завистью мещанина и убийцы, а завистью соревнователя в искусстве, вызывающего сожаление и понимание, но не отвращение и страх. Ведь Моцарт сразил его несколькими словами: «Гений и злодейство — две вещи несовместные». А он только что совершил злодейство, значит, это зря, и он не гений и не может им быть. Эту последнюю сцену после ухода отравленного Моцарта, когда Сальери вспоминает сразившие его слова, Ф.И. Шаляпин каждый раз разыгрывал по-новому. То сидя за столом и пытаясь дрожащими руками налить себе вина, то бросаясь к двери как бы вслед, чтобы догнать Моцарта, то прислонясь горячим лбом к притолоке. Но что видел я, каких-нибудь 7-8 спектаклей, а режиссер Мариинского театра Эмиль Каплан⁹⁰ пишет, что 22 раза он видел Ф.И. Шаляпина-Сальери и ни один спектакль не был похож на другой⁹¹.

Но самое удивительное, конечно, было то, что после трагического творческого надрыва Сальери в том же спектакле, после получасового антракта, Ф.И. Шаляпин выступал в роли разбитного бродяги и гуляки Варлаама. Грим его в точности соответствовал известному Репинскому «Протодьякону», только Варлаам одет был почти что в рубище, а не в такую благообразную рясу, как тот. И спутник, подголосок его, отец Мисаил, подбирался тоненький, маленький, щуплый, как прямой антипод гигантской и тучной фигуре отца Варлаама. Не буду приводить текста разговоров в корчме, предшествующих великолепной песне «Как во городе было во Казани» Варлаама, замечу только, что ею Шаляпин как будто вознаграждал себя за сухой язык речитативов Сальери, и голос его гремел с необычайной и покоряющей силой. А конец сцены, когда напуганный до смерти приставами Варлаам по складам разбирает царский указ и вдруг его осеняет — не об их ли некомпанейском проводнике идет речь в указе, «да это уж не ты ли?» — спрашивает он самозванца и моментально статическая до того сцена приходит в бурное движение. Самозванец замахивается ножом и прыгает в окошко, Варлаам бросается вслед и своим мощным брюхом закупоривает его, а несчастные пристава мечутся по корчме, потеряв голову. Это такой контраст с Сальери, что и понять нельзя, как он возможен в один вечер. Любопытно, что писатель Л.В. Никулин⁹² говорил, что из всех созданий Ф.И. Шаляпина его больше всего волнует Сальери.

На этом мои впечатления о Ф.И. Шаляпине кончаются, и, быть может, стоит только проследить дальнейшие пути его репертуара. Выше уже упомянуто, что «Борис Годунов» и «Хованщина» остались навсегда в сезонном составе Большого театра и участвуют во всех его зарубежных гастролях. Правда, «Борис» с ша-

ляпинского времени значительно эволюционировал. К оркестровой инструментовке М.М. Ипполитова-Иванова добавилась разысканная П.А. Ламмом трагическая сцена у Василия Блаженного и постоянно ставится народная сцена «под Кромами» так, что опора теперь афишируется — народная музыкальная драма в 10 картинах. Включение картины у Василия Блаженного чрезвычайно увеличило и подняло партию Юродивого, которую в последние годы своей работы в театре блестяще спел и сыграл И.С. Козловский⁹³. На его долю падало заканчивать оперу, и слова «Плачь, плачь русский люд» надолго западали в памяти.

Заглавную роль последовательно исполняли многие певцы. В 1927 году, когда постановка была обновлена, Бориса пел густой драматический баритон — Л.Ф. Савранский⁹⁴. С таким же голосом попробовал себя Д.Д. Головин, пел ее М.О. Рейзен⁹⁵ и, наконец, на долгое время партия укрепилась за басом Александром Пироговым. В настоящее же время [1960-е годы] ее отлично поет А.П. Огневцев⁹⁶, который и по тембру своего высокого баса, и по росту ближе всего напоминает Ф.И. Шаляпина. Пимена почти бессменно пел В.Р. Петров, а позднее отнюдь не худший М.Д. Михайлов. Из самозванцев лучшим расцвете скончавшийся Ленинграда и безвременно в самом расцвете скончавшийся тенор Г.М. Нэлепп⁹⁷. Марина Мнишек, появляющаяся лишь в одной картине, всегда была великолепна, но могло ли иначе, если ее последовательно пели: Н.А. Обухова, М.П. Максакова⁹⁸, В.А. Давыдова⁹⁹, а сейчас поет [1950-е-1960-е годы] И.К. Архипова¹⁰⁰? Мне довелось слышать «Бориса» и в двух провинциальных театрах: Алма-Ате и Новосибирске. В Алма-Ате был очень сильный Борис — бас Е.В. Иванов¹⁰¹ и недурной самозванец П. Иванов, в Новосибирске все исполнители были не более чем корректны.

В «Хованщине» замена Ф.И. Шаляпина проходила как-то легче и проще, чем в «Борисе». Сразу же после него довольно статическую роль Досифея начал исполнять В.Р. Петров, причем безо всякого подражания, а вполне своеобразно и самобытно. Несколько слабее выглядел М.О. Рейзен, у которого замечалась тенденция петь и играть «под Шаляпина», что, как всякое подражание, раздражало. И, наконец, Григорий Пирогов со своим деланным голосом и суетливостью слишком уж отступал от привычного облика. Брат его Александр несколько лет спустя спел эту партию много удачнее. Мне довелось слышать оперу дважды и в Мариинском театре Ленинграда, где один раз Досифеем был М.О. Рейзен, а другой В.И. Касторский¹⁰² с его могучим и бархатным голосом. Обычно малоподвижный на сцене, для Досифея он был в самый раз.

Очень интересна в «Хованщине» партия князя Василия Голицына, несмотря на малый объем — всего одну картину, несомненно, требующую первого персонала, в Москве им был сначала А.П. Боначич, потом отличный тенор Н.С. Ханаев¹⁰³ и, наконец, приезжавший из Мариинского театра Н.К. Печковский¹⁰⁴. В самом же Мариинском я однажды слышал Н.Н. Куклина¹⁰⁵, а в другой раз несравненного И.В. Ершова¹⁰⁶, который играл «европейца» Голицына на голову выше всех.

Сложнее было с партией Марфы. Таких исполнительниц, как Е.И. Збруева и Е.Ф. Петренко, дальше никогда уже не было, хотя пытались петь ее М.П. Максакова, Н.А. Обухова и В.А. Давыдова, сами по себе опытные и превосходные певицы. Беда была в другом. Если у М.П. Максаковой голос был несколько высок и звонок для трагических интонаций Марфы, то у двух других певцов он вполне соответствовал, но им не давался сам образ простой деревенском раскольницы, это были светские московские барыни, только переодетые в полумонашескую простонародную одежду. Правда, я слышал в Мариинском театре Ленинграда еще двух исполнительниц этой партии — С.П. Преображенскую¹⁰⁷ и Н.М. Калинину¹⁰⁸. Из них С.П. Преображенская была выше всяких похвал — настоящее контральто и с глубочайшим проникновением в образ страдающей Марфы. Н.М. Калинина, у которой это было юбилейное 25-летие на сцене, тоже прочно поддерживала традиционное толкование роли, но пела, разумеется, послабее. Любопытно, что все сольные номера, за исключением арии — молитвы Шакловитого — так прочно вверстаны в действие оперы, что ни гадание Марфы, ни ария «Исходила младшенька» никак не могут быть повторены и с первого представления «Хованщины» традиционно бисируются в ней 2 строчки финального хора III действия, когда распровоцированные подъячим стрельцы в горе и страхе поют: «Господи! Не даждь одолеть силе вражьей и сохрани нас и дома наши милосердием твоим». В Ленинграде спектакль шел с обычно пропускаемой сценой — проезда в ссылку Голицына и казни стрельцов. С этой же сценой я слышал премьеру «Хованщины» в Новосибирске в 1952 года, где в спектакле была отличная Марфа — Л.В. Мясникова¹⁰⁹, певшая и игравшая отнюдь не по-провинциально.

В Москве при первой постановке декорации были К.Д. Коровина, но еще лучшими они стали при обновлении оперы в 1940-е года, когда были написаны К.Ф. Юоном. Я умолчал о других действующих лицах, следует только упомянуть доносчика и «архиплута», как назвал его сам М.П. Мусоргский, — Шакловитого.

После Ф.В. Павловского, выступавшего на премьере, его долго и очень характерно и точно пел Л.Ф. Савранский, потом С.И. Мигай и А.П. Иванов. Однако лучшим по голосу и игре был артист Мариинского театра П.З. Андреев. Этого певца в Ленинграде особенно любили в Академии Наук СССР, и он считался таким же ее артистическим покровителем, как в Москве Л.В. Собинов для Московского университета, а В.Н. Петрова-Званцева для Петровско-Разумовской сельскохозяйственной академии.

«Князь Игорь» и без Ф.И. Шаляпина являлся постоянной репертуарной оперой Большого театра, и партии Владимира Галицкого в нем вовсе не придавали главенствующего значения. Его последовательно пели очень грубо ломавшийся Григорий Пиров, затем малозаметный В.В. Осипов, а в новой постановке, премьера которой состоялась в 1934 году, Александр Пиров. Ярославной почти бессменно была великолепная певица К.Г. Держинская, лучше которой никого в этой партии нельзя было и желать, изредка пела Н.С. Ермоленко-Южина или Е.Н. Гремина. Партию Игоря вначале много лет пел Ф.В. Павловский, иногда С.И. Мигай, а затем почти бессменно Л.Ф. Савранский. Чудесную партию Кончака почти бессменно исполнял В.Р. Петров, причем в ноябре 1914 года и в январе 1934 года по два первых спектакля шли с обычно пропускаемым III актом — бегством Игоря. Кончаку принадлежит там замечательная реплика. Когда ему докладывают, что Игорь бежал, он неожиданно произносит: «Вот молодец, и я бы так же сделал».

Известно, что украшением «Игоря» являются половецкие пляски в финале II действия. Они в «Большом» были поставлены в исключительно блестящем составе. Сначала в них участвовали Е.В. Гельцер и М.М. Мордкин¹¹⁰, потом В.А. Кригер¹¹¹ и А. Новиков¹¹², а в 1925 году А.И. Абрамова¹¹³ и А.М. Мессерер¹¹⁴, некогда наш товарищ по очереди в Большой театр. Но мне больше всего нравились пляски, когда в них участвовали А.В. Жуков¹¹⁵ и С.В. Федорова 2-я¹¹⁶. Специальное исследование о ней написал также стоявший с нами немало ночей филолог и искусствовед С. Григоров¹¹⁷. Впоследствии С.В. Федорова эмигрировала в Париж, заболела там каким-то тяжелым психическим расстройством и скончалась в психиатрической больнице.

Точно так же как «Игорь», постоянной репертуарной оперой Большого театра была и «Русалка». Особым блеском ни постановка, ни исполнение не отличались, и она часто шла по утрам в праздничные дни и воскресенья. Но для вечерних спектаклей нередко удавалось подобрать очень ровный состав, какой и являлся

вместе с оркестровым блеском основной приманкой Большого театра. Князя в это время уже ни Л.В. Собинов, ни Д.А. Смирнов не пели, им выступали А.В. Богданович или А.М. Лабинский. Мельника бесценно пел В.Р. Петров, а в партии Наташи появлялись такие отличные певицы, как Н.С. [Ермоленко-]Южина или К.Г. Держинская¹¹⁸. В общем, такой состав делал сбор и в каждом сезоне проходил и по вечерам.

Ну а «Иван Сусанин», или как он тогда назывался «Жизнь за царя», как уже упомянуто выше, это была почти официальная опера, приуроченная к открытию и закрытию театра, царским тезоименитствам и подобным праздникам. Однако в «Большом» существовало хорошее обыкновение — обставлять эти обязательные спектакли возможно лучшими силами. О А.В. Неждановой, почти бессменной Антониде, особенно в царские дни, уже упоминалось выше. Но кроме нее Антониду перепели все колоратурные сопрано театра: Е.К. Катульская¹¹⁹, Е.А. Степанова¹²⁰, Н.Д. Шпиллер¹²¹, а позднее В.В. Барсова. Сусанина же в продолжение многих лет превосходно пел В.Р. Петров. Подобно Ф.И. Шаляпину в предсмертной арии «Ты взойди моя заря», и он пел укороченный вариант. Это изменилось только тогда, когда при полной новой постановке, с текстом, отредактированным Сергеем Городецким и заменившим русско-немецкие вирши барона Е.Ф. Розена, партию Сусанина начал петь М.Д. Михайлов. Он восстановил купюру в арии и после первой строфы исполнял последовательно прощание с зятем («Тебе молодцу разудалому поручаю я детище...») и детьми: Антонидой и Ваней. К сожалению, в это время зятя — Богдана Сабинина уже не пели ни Д.А. Смирнов, ни А.И. Боначич, а выступали в этой партии разные случайные певцы. Между тем такой прекрасный тенор, как Д.А. Смирнов, даже в незначительной роли Сабинина значительно украшал спектакль уже тем, что в знаменитых ансамблях — трио и квартете — чрезвычайно повышал качество их звучания. Д.А. Смирнов, несомненно, был лучшим Сабининым в театре. Ваню чаще всего исполняла незаменимая К.Е. Антарова, проявлявшая чисто мальчишеский темперамент.

Нельзя, конечно, обойти и одну сцену, которая в своем идеальном выражении под силу только Большому театру — это балетный польский бал. Здесь тоже были сосредоточены лучшие силы: мазурку иногда танцевала Е.В. Гельцер, а часто В.А. Каралли¹²² или М.П. Кандаурова¹²³, в первой паре краковяка нередко С.В. Федорова 2-я и А.В. Жуков, а главное — во всех этих танцах участвовал многочисленный и образцовый кордебалет

«Большого», не имевший себе равных. Нередко перед спектаклем исполнялся гимн. Так в сентябре открывался, а в мае закрывался Большой театр.

Репертуарными операми были в «Большом» и «Лакме», и «Фауст», причем из-за наличия сравнительно многих колоратурных певиц «Лакме» шла, на мой взгляд, чаще последнего. Несравненной исполнительницей заглавной партии, разумеется, была А.В. Нежданова, а уже за ней тянулись: В.В. Барсова, Е.А. Степанова, А.И. Добровольская, пришедшая от С.И. Зимина, и Е.К. Катульская. Эту по-французски трогательную и по музыке несколько не экзотическую оперу любили и слушатели, и исполнители. Л.В. Собинов партию влюбленного английского офицера Джеральда при мне не пел, но зато ее очень любил Д.А. Смирнов и выступал в ней довольно часто. Без него с партией вполне успешно справлялся А.В. Богданович, Шаляпинскую же роль отца Лакме, фанатичного жреца Нилаканты, долгие годы неизменно исполнял В.Р. Петров, позднее сменившийся Григорием Пироговым. Фредерика, другого английского офицера чаще всего пел С.И. Мигай¹²⁴.

После А.В. Неждановой в заглавной партии лучше других была В.В. Барсова, проходившая эту роль с консультацией К.С. Станиславского, помогавшего ей также освоить Джильду из «Риголетто». В.В. Барсова была исключительно трогательна в «Лакме» и, мне думается, что вокальный материал в ней лучше, чем у Дж. Верди. В.В. Барсовой уже не пришлось петь со Д.А. Смирновым, а сочетание его с А.В. Неждановой я слышал раз 5-6. Вспоминаю один интересный по растерянности спектакль. Это было очень скоро после Октябрьского переворота, примерно в 20-х числах месяца. Шла «Лакме» с А.В. Неждановой, Д.А. Смирновым и Нилакантой — Григорием Пироговым. Уже в начале I акта начались «накладки», никогда до тех пор не наблюдавшиеся в Большом театре. Там есть сцена, когда Лакме и ее прислужница Маллика садятся в лодку и уплывают от своего лесного храма по реке, распевая очень мелодичный дуэт: «О приют, где цветут кусты роз над рекою». Смотрим, веревка, которая должна была увести лодку, натянулась как струна, а потом с треском лопнула. Артистки не растерялись, встали с лодки и последовали за кулисы пешком по морю яко посуху. А в конце акта после прелестного любовного дуэта, когда Джеральд убегает, а на сцену выходит разъяренный Нилаканта и замечает: «О, да чужеземец здесь был, и алтарь осквернил», хлоп — и огромный занавес Большого театра закрылся раньше времени, а оркестр замолчал. Через минуту-две занавес поднялся опять, и на сцене оказались слева Лакме и Маллика, справа Джеральд и Нилаканта, а посередине два человека в

обычных партикулярных пиджаках, оживленно жестикулирующие. Когда все действующие лица заметили, что занавес поднят, они опрометью прыснули кто куда, Д.А. Смирнов направо, А.В. Нежданова, Маллика и два пиджака влево, а Г. Пирогов на авансцену — и рявкнул свои проклятия чужеземцу. Все это было очень смешно, но дальше опера пошла гладко.

«Фауст» и без Шаляпина значился обычно в текущем репертуаре Большого театра, и виду того, что басов в труппе было немало, Мефистофеля всегда было кому петь. К сожалению, мне не пришлось слышать в этой роли В.Р. Петрова, но зато позднейших исполнителей у С.И. Зимина (В.Н. Трубина и Н.И. Сперанского) и в «Большом» (В.В. Осипова, Григория и Александра Пироговых, М.О. Рейзена и А.И. Батурина) на протяжении многих лет я слышал, это все были басы, и пели они свою партию попросту и безо всяких затей. Но иногда за Мефистофеля брался и баритон, например В.М. Политковский¹²⁵, и тогда в трактовке роли возникали интересные новости. Так, у В.М. Политковского Мефистофель являлся в облике иезуита — в темно-серой рясе с такого же цвета остроконечным колпаком, весьма малозаметный, жмующийся к стенкам и в сцене не борющийся с Маргаритой, а звучащий как голос совести в ней самой. Л.В. Собинова в обычном «Фаусте» Ш. Гуно я не застал, а слушал лишь однажды не такого слащавого в «Мефистофеле» А. Бойто с Адамом Дидуром. Но Д.А. Смирнова в обычном спектакле мне довелось слушать, и притом с различными Маргаритами, один раз с А.В. Неждановой, другой с К.Г. Держинской. Но кроме них Маргариту пели Е.А. Степанова, Е.К. Катульская и В.В. Барсова. Еще одной особенностью спектаклей В.М. Политковского было то, что, вопреки обычаю, Зибеля в них исполняли не травести К.Е. Антарова или Ф.С. Петрова, а действительно мужчина, С.П. Юдин. Это было любопытное и оправдывавшее себя новшество. Бравого солдата Валентина чаще всего пел Л.Ф. Савранский, дублировал его С.И. Мигай.

Иногда практиковалась и такая выдумка. Старого Фауста в I картине пел какой-нибудь тенор с уже садившимся голосом, например М.В. Микиша¹²⁶, а во всех остальных картинах певец с более сохранившимся голосом — Н.Н. Озеров или Н.С. Ханаев. Добавлю, что, против всяких ожиданий, много лет спустя, в 1939–1944 годах, «Фауст» Ш. Гуно отлично шел в столице Казахской Республики — городе Алма-Ате, где и на общем вполне приличном составе редко выделялся великолепный певец и талантливый актер бас Е.В. Иванов. Он пел все крупные партии: Сусанина, Мельника, Бориса Годунова, но особенно удавался ему Мефистофель

в весьма самостоятельной певческой трактовке. Позднее он был приглашен в Большой театр, но из-за обилия своих Мефистофелей с этой лучшей его партией, по-видимому, Москва так и не познакомилась. Приезжая в 1945 году в Алма-Ату, Е.В. Иванов спел несколько спектаклей и выбрал для них именно «Фауста». В Москве же он выступал Иваном Грозным в «Псковитянке» Н.А. Римского-Корсакова, роли, не слышанной мною у Ф.И. Шаляпина, и Владимиром Галицким в «Князе Игоре». Оба спектакля были неплохи, но значительно уступали «Фаусту».

«Юдифь» на сцене Большого театра не шла, и я еще в 1910 году слышал ее у С.И. Зимина. Будучи в Ленинграде в 1926 и 1927 годах, я пытался вникнуть в ее музыку и два раза прослушал в «Мариинском». В роли Олоферна первый раз был мощный баритон П.З. Андреев, в другой бас М.О. Рейзен. Ни тот, ни другой и не пытались повторять Шаляпинскую плоскостную стилизацию, а пели, очень ярко демонстрируя, что петь-то там в сущности нечего. От славословия последней картины оба раза с супругой и теткой академика В.Л. Комарова мы уходили.

Остается сказать о «Севильском цирюльнике». У С.И. Зимина он шел постоянно и давался даже на утренниках, но в Мариинском и Большом его временно в репертуаре не было, и воскрешение и новую жизнь спектаклю дал Ф.И. Шаляпин в Санкт-Петербурге в 1912 году, а в Москве в 1913. Достаточно покомиковав в партии Дона Базилио в обоих городах, Ф.И. Шаляпин вновь укрепил «Цирюльника» в репертуаре этих театров, где он сохраняется и по сие время. Выше упоминалось, какое значение имело в спектакле нередкое участие А.В. Неждановой. Но кроме нее изредка выступали и другие колоратуры Большого театра. Ее пели А.И. Добровольская, Е.К. Катульская, Е.А. Степанова и В.В. Барсова. Появился на смену ленинградцу М.Н. Каракашу и свой Фигаро — А.К. Минеев. В роли же дон Базилио отлично выступили сначала В.Р. Петров, затем В.В. Осипов, а позднее почти бесменный Григорий Пирогов, дурачившийся еще больше и далеко не так смешно, как Ф.И. Шаляпин. В 1914 году, будучи в Петрограде, я прослушал «Цирюльника» и там. Фигаро был тот же М.Н. Каракаш, Розина — Вронская, вовсе мне не известная, а Дон Базилио — Г.А. Боссе¹²⁷, живо напоминавший мне грубое шутовство Г.С. Пирогова. А.М. Лабинский после выступлений с Ф.И. Шаляпиным так и остался бесменным Альмавивой, в Ленинграде его пел Пиотровский¹²⁸.

Говоря о «Севильском цирюльнике», никак нельзя обойти его исполнение в далекой Алма-Ате. Спектакль этот родился здесь в 1938 году, и коллективу театра оперы и балета удалось подо-

братъ удивительно крепкий состав исполнителей, благодаря которому опера держится в нем до сих пор. Правда, ныне исполнители уже не так равны, как в начале, но, например, казахскому Фигаро — Ермеку Серкебаеву¹²⁹ — во время одной из декад горячо аплодировала и Москва. В первом же составе «Цирюльник» выглядел так. Розину пела Нина Константиновна Куклина, лауреатка 1-го Всесоюзного конкурса вокалистов. В Алма-Ату она угодила потому, что муж ее, чех Богумил Врана, был приглашен главным дирижером оперного театра. Он отлично поставил «Ивана Сусанина», дирижировал и другими спектаклями, но внезапно заболел и скончался. Н.К. Куклина осталась после его смерти в Алма-Ате и вскоре сделалась признанной премьершей театра. Фигаро в первых спектаклях пел отличный баритон С.И. Колтон¹³⁰, его впоследствии переманили в Одесский оперный театр. Во время же войны прекрасным Фигаро был еще эвакуированный из Мариинского театра Л.М. Соломяк¹³¹. Альмавиву исполняли менявшиеся местные лирические теноры, например А.М. Матвеев или К.К. Трифонов, а донна Базилио великолепно пел и тонко играл Е.В. Иванов. Позднее приезжали и гастролеры, исполнители Фигаро: какой-то малоизвестный Аркадий Толмазов и ленинградец Константин Лаптев¹³². Но, наконец, завелся и свой артист, упомянутый Ермек Серкебаев, и ныне он обеспечивает проиходу цирюльника.

Что же касается «Вражьей силы» и «Дон-Кихота», то их только гений Шаляпина смог вытащить на свет, а без него они мирно скончались, и в наших театрах не ставятся. Дон Кихота в свое время Ф.И. Шаляпин широко пропагандировал, и у меня сохранился десятидневный репертуар Большого театра, где он выступает в этой неудачной поделке целых 3 раза. Дело в том, что, когда Ж. Массне еще только сочинял музыку, он зазвал великого артиста к себе и проиграл ему финальную сцену — смерть Дон Кихота. Почему-то Ф.И. Шаляпин чрезвычайно растрогался ею и писал в письме, что даже прослезился. И вот ради этой сцены, позднее напетой и на грампластинку, «Дон Кихот» ставился и терпеливо до конца слушался многочисленной московской публикой. Многих и он заставлял прослезиться — такова сила гения...

Комментарии

¹ *Дидур Адам* (1874–1946) — польский певец и вокальный педагог, выступал на крупнейших оперных сценах Европы и США.

² *Боначич Антон Петрович* (1878–1933) — русский советский оперный певец (драматический тенор, исполнял также баритоновые партии: Елецкий, Онегин, Эскамильо и др.), педагог.

³ *Алчевский Иван Алексеевич* (1876–1917) — русский оперный певец (лирико-драматический тенор). Солист Мариинского и Большого театров, Гранд-Опера, Ковент-Гарден и др. Участник «Русских сезонов» С.П. Дягилева.

⁴ Исполнение «Скифской сюиты» под управлением автора должно было состояться 12 (25) декабря 1916 г. на «Концертах Кусевицкого», однако было отменено. На следующий день ежедневник «Новости сезона» (а не «Музыкальный современник», как указывает Н.В. Павлов) поместил рецензию Л.Л. Сабанеева:

«В очередном концерте Кусевицкого одним из «гвоздей» была в первый раз исполнявшаяся «скифская» сюита молодого композитор Прокофьева — «Ала и Лоллий», шедшая под управлением самого автора.

«Скифские» музыки всякого рода ведут свое начало от успехов дягилевской антрепризы в Париже. Тогда наши союзники заинтересовались русским искусством. Но заинтересовались несколько одностронне: в музыке русских корифеев искусства их привлекал элемент «варварства», элемент ниспровержения устоев искусства, тех устоев, на которые привыкли взирать с уважением французы, великие консерваторы в искусстве, даже в лице своих передовых художественных новаторов, никогда не разрывающие окончательно с традицией и, прибавлю, с хорошим вкусом. Не глубина и величие Мусоргского, не тонкость и фантастика Римского-Корсакова, а экзотизм их ритмов и варварская, на взгляд француза, самобытность их гармоний привлекла к ним симпатии и интересы французов. От избытка культуры их потянуло на варварство.

И вот родился спрос на «варварскую музыку». Замечу, между прочим, что такую музыку писать гораздо легче, чем музыку не варварскую, только надо не стесняться и иметь достаточно незыскательные собственные уши, чтобы ее слушать. Первый Игорь Стравинский специализировался на постваках варварских композиций. Теперь у него появился продолжатель, не уступающий ему в варварских качествах. Это — Прокофьев». (Цит. по: *Вишневецкий И.Г.* Сергей Прокофьев. М.: Молодая гвардия, 2009. С. 156).

⁵ *Собинов Леонид Витальевич* (1872–1934) — русский советский оперный певец (лирический тенор). Выступал на крупнейших сценических площадках, среди которых Большой театр, Ла Скала и др.

⁶ Оперный театр С.И. Зимина был открыт в 1904 г. (а не в 1906 г., как указывает автор) и просуществовал до 1924 г. В настоящее время в помещении оперы С.И. Зимина, куда труппа переехала в 1908 г., располагается Государственный академический театр «Московская оперетта».

⁷ *Люце Вера Владимировна* (1879–1977) — оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. В 1907–1913 гг. — солистка оперы С.И. Зимина.

⁸ *Добровольская Аврелия-Цецилия Иосифовна* (1881–1942) — оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Большого и Мариинского театров. В 1907–1910 гг. пела в опере С.И. Зимина. Участвовала в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

⁹ *Друзьякина Софья Ивановна* (1880–1953) — оперная и камерная певица (лирико-драматическое сопрано), педагог. Пела на сцене Большого и Одесского оперного театров. В 1910–1916 гг. — солистка оперы С.И. Зимина.

¹⁰ *Кошниц (Порай-Кошниц) Нина Павловна* (1892–1965) — оперная и камерная певица (лирико-драматическое сопрано), педагог. В 1913–1917 гг. — солистка оперы С.И. Зимина. Пела в Мариинском театре, Гранд-Опера, Чикагской опере (на ее сцене в 1921 г. участвовала в мировой премьеры оперы С.С. Прокофьева «Любовь к трем апельсинам»). Выступала в ансамбле с Н.К. Метнером и С.В. Рахманиновым.

¹¹ *Цветкова Елена Яковлевна* (1871–1929) — оперная певица (лирико-драматическое сопрано), педагог. Выступала на сцене Большого театра. Солистка Мамонтовской оперы (1896–1903) и оперы С.И. Зимина (1904–1911).

¹² *Ермоленко-Южина Наталия Степановна* (1881–1948) — оперная певица (драматическое сопрано). В 1908–1910 гг. — солистка оперы С.И. Зимина. Выступала в Мариинском и Большом театрах, Гранд-Опера, Ковент-Гарден. Выдающаяся исполнительница партий в операх Р. Вагнера и Р. Штрауса. Участвовала в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

¹³ *Орловская Анна Абрамовна* (1894–1966) — оперная и камерная певица (драматическое сопрано), педагог. В 1914–1917 гг. — солистка оперы С.И. Зимина. Солистка Большого театра и Киевской оперы, выступала также в оперных театрах Италии (Рима, Милана и др.).

¹⁴ *Петрова-Званцева Вера Николаевна* (1875–1944) — оперная и камерная певица (меццо-сопрано), педагог. Была одним из инициаторов создания Товарищества Московской частной оперы. В 1904–1922 гг. — солистка оперы С.И. Зимина.

¹⁵ *Тихонова Антонина Семеновна* (1888–?) — оперная певица (меццо-сопрано). В 1915–1917 гг. — солистка оперы С.И. Зимина, в 1919–1924 гг. — солистка Большого театра.

¹⁶ *Трубин Владимир Николаевич* (1861–1930) — оперный певец (бас-баритон), педагог. Солист Большого и Мариинского театров. Выступал в Мамонтовской опере (1898–1904) и театре С.И. Зимина (1904–1917).

¹⁷ *Осипов Василий Васильевич* (1879–1942) — оперный певец (бас), педагог. В 1906–1908 и 1911–1914 гг. пел в опере С.И. Зимина. Солист Большого театра (1908–1911; 1914–1928).

¹⁸ *Сперанский Николай Иванович* (1977–1952) — оперный певец (бас), педагог. В 1905–1916 гг. — солист оперы С.И. Зимина. Выступал в концертах под управлением выдающихся дирижеров.

¹⁹ *Заторожец Катитон Денисович* (1882–1937) — оперный певец (бас). В 1908–1911 и 1914–1920 гг. — солист оперы С.И. Зимина; в 1911–1914 гг. — Большого театра. Участвовал в «Русских сезонах» С.П. Дягилева. Пел на сценических площадках Вены, Берлина, Лондона, Барселоны, Монте-Карло и др.

²⁰ *Хохлов (Иванов) Александр Иванович* (1882–1932) — оперный певец (баритон). В 1909–1917 — солист оперы С.И. Зимина; в 1929–1932 — Большого театра.

²¹ *Дубинский Владимир Александрович* (годы жизни неизвестны) — оперный певец (баритон). В 1912–1917 гг. — солист оперы С.И. Зимина.

²² *Бакланов Георгий Андреевич* (1881–1938) — оперный и концертный певец (баритон). В 1904–1905 гг. выступал в опере С.И. Зимина. В 1905–1909 — солист Большого театра. На его сцене участвовал в премьерах опер С.В. Рахманинова «Скупой рыцарь» и «Франческа да Римини». Выступал также в Ковент-Гарден, Венской придворной опере, оперных театрах Бостона, Чикаго, Филадельфии и др.

²³ *Шевелев Николай Артемьевич* (1869 или 1874–1929) — оперный и концертный певец (баритон), педагог. Выступал в Мамонтовской опере (1896–1901; 1903–1905) и театре С.И. Зимина (1908–1913; 1922–1924).

²⁴ *Бочаров Михаил Васильевич* (1872–1936) — оперный и концертный певец (бас-баритон), педагог. С 1906 г. выступал в опере С.И. Зимина.

²⁵ Сегодня чаще всего встречается название «Нюрнбергские мейстерзингеры».

²⁶ *Пикок Владимир Робертович* (1875–1943) — оперный певец (лирический тенор). В 1907–1916 гг. — солист оперы С.И. Зимина. В 1916–1928 — солист Большого театра. Известен исполнением характерных партий. Первый исполнитель партии Звездочета в опере Н.А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» (1909).

²⁷ *Юдин Сергей Петрович* (1889–1963) — оперный певец (лирический тенор), режиссер, педагог. В 1911–1914 и 1919–1941 — солист Большого те-

атра. В 1914–1919 гг. — солист оперы С.И. Зимина. В 1941–1944 гг. занимался постановочной и педагогической деятельностью. Автор работ по вокальной педагогике.

²⁸ Самая известная работа С.П. Юдина в этом амплуа — партия Розины в спектакле-капустнике Большого театра «Севильский цирюльник дыбом. Музыка все-таки Россини» (дир. Н.В. Голованов, реж. В.А. Лосский, 1923 г.). Партию графа Альмавивы исполняла А.В. Нежданова.

²⁹ *Киторенко-Даманский Юрий Степанович* (1888–1955) — оперный и концертный певец (драматический тенор). В 1912–1917 гг. — солист оперы С.И. Зимина.

³⁰ *Матвеев Александр Матвеевич* (1876–1961) — оперный певец (драматический тенор). Солист Большого (1908–1910; 1920–1922) и Мариинского (1906–1908; 1910–1917) театров. Выступал в опере С.И. Зимина.

³¹ *Лебедев Константин Матвеевич* (1875–?) — оперный певец (драматический тенор). Выступал на сцене Большого и Мариинского театров, с 1911 г. — в опере С.И. Зимина.

³² *Дыгас Игнацы (Игнатий Станиславович)* (1881–1947) — оперный певец (драматический тенор, выступал также в баритоновых партиях). В 1914–1916 — солист оперы С.И. Зимина. Пел в Большом театре, Варшавской опере, а также во многих театрах Европы и Америки.

³³ И. Дыгас выступал в Большом театре только в сезоне 1916–1917 гг.

³⁴ *Дамаев Василий Петрович* (1878–1932) — оперный и концертный певец (лирико-драматический тенор). В 1906–1924 гг. — солист оперы С.И. Зимина. Участвовал в «Концертах Кусевицкого» и «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

³⁵ Таких строк в «Романсеро» нет. Ими начинается другое произведение М.М. Ипполитова-Иванова «Песнь в изгнании» (ор. 23).

³⁶ *Кутер Эмиль Альбертович* (1877–1960) — оперный и симфонический дирижер. Ученик А. Никиша. Сотрудничал со многими оперными театрами России, Европы и США. В их числе: опера С.И. Зимина, Большой (1910–1919) и Мариинский (1919–1924) театры, Ла Скала, Метрополитен-Опера (1944–1950) и др. Подготовил премьеры таких сочинений, как «Золотой петушок» Н.А. Римского-Корсакова (1909), «Дон Кихот» Ж. Массне (1910); произведений А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, Н.Я. Мясковского, Н.К. Метнера. Участвовал в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

³⁷ *Южин Давид Христович* (1863–1923) — оперный и концертный певец (лирический тенор), антрепренер. В 1901–1908 гг. — солист Большого театра, в 1908–1912 гг. выступал в опере С.И. Зимина.

³⁸ *Левитский Василий Адрианович* (1880–1940) — оперный певец (драматический тенор), педагог. Солист оперы С.И. Зимина и Чешского Национального театра. Дирижер Казачьего хора в Праге.

³⁹ *Шуванов Михаил Иванович* (1878–?) — оперный певец (баритон). В 1904–1916 гг. — солист оперы С.И. Зимина.

⁴⁰ В рукописи неразборчиво.

⁴¹ *Гамсахурдия Тамара Романовна* (1896–1979) — балерина.

⁴² В рукописи неразборчиво.

⁴³ *Оленин Петр Сергеевич* (1871–1922) — оперный и концертный певец (баритон), режиссер. Выступал на сцене Большого и Мариинского театров. В 1904–1915 гг. — солист и главный режиссер (1907–1915) оперы С.И. Зимина.

⁴⁴ *Баттистини Маттиа* (1856–1928) — итальянский оперный певец (баритон), мастер бельканто. Пел на крупнейших оперных сценах Европы и Америки. В России выступал ежегодно с 1888 по 1914 г.

⁴⁵ *Джиорджини Аристоклем* (1879–1937) — итальянский оперный

певец (тенор). Выступал на сцене Ла Скала, Ковент-Гарден, Чикагской оперы и др.

⁴⁶ *Ансельми Джузетте* (1876–1929) — итальянский оперный певец (тенор). Выступал на сцене Ла Скала, Ковент-Гарден и др.

⁴⁷ *Смирнов Дмитрий Алексеевич* (1882–1944) — оперный певец (лирико-драматический тенор). В 1904–1909 гг. — солист Большого театра. В 1910–1920 гг. выступал на сцене Мариинского театра и в других крупнейших оперных театрах мира (Гранд-Опера, Метрополитен-Опера и др.).

⁴⁸ В итальянской опере — застольная песня (от нем. (*ich*) *bring dir* s: «пью за твое здоровье»).

⁴⁹ Имеется в виду Великая Октябрьская социалистическая революция 7 ноября (25 октября) 1917 года.

⁵⁰ *Владимирова Мария Владимировна* (1879–1965) — оперная и камерная певица (сопрано), педагог. Солистка Мариинского театра (1911–1916).

⁵¹ *Барсова Валерия Владимировна* (1892–1967) — оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1920–1948).

⁵² *Литвин Франсуаза* (1860–1936) — оперная певица (сопрано). Выступала на ведущих оперных сценах мира: Ла Скала, Римская опера, Ковент-Гарден, Метрополитен-Опера и др. Неоднократно гастролировала в России.

⁵³ *Пирогов Александр Степанович* (1899–1964) — оперный и камерный певец (бас). Солист Большого театра (1924–1955).

⁵⁴ *Головин Дмитрий Данилович* (1894–1966) — оперный и камерный певец (баритон). В 1923 г. выступает в опере С.И. Зимина. Солист Большого театра (1924–1943).

⁵⁵ *Остроумов Сергей Михайлович* (1888–1943) — оперный певец (лирический тенор), артист оперетты, режиссер, педагог. Выступал в опере С.И. Зимина (1922–1924), в Большом театре (1924–1925; 1935–1943), Музыкальном театре им. В.И. Немировича-Данченко (1925–1935).

⁵⁶ *Якулов Георгий Богданович* (1884–1928) — живописец, график, сценограф.

⁵⁷ *Орлов Александр Иванович* (1873–1948) — оперный и симфонический дирижер, педагог. Первый руководитель Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио (1930–1937).

⁵⁸ *Нежданова Антонина Васильевна* (1873–1950) — оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1902–1948). Доктор искусствоведения.

⁵⁹ *Петров Василий Родионович* (1875–1937) — оперный певец (бас), педагог. Солист Большого театра (1902–1937). Вокальный руководитель Музыкального театра им. К.С. Станиславского (1925–1929) и Оперной студии Большого театра (1935–1937).

⁶⁰ *Грызунов Иван Васильевич* (1879–1919) — оперный и концертный певец (баритон). Солист Большого театра (1909–1915). Выступал в опере С.И. Зимина. Пел в Ла Скала и др. европейских театрах.

⁶¹ *Богданович Александр Владимирович* (1874–1950) — оперный певец (лирический тенор). Солист Большого театра (1906–1936).

⁶² *Гукова Маргарита Георгиевна* (1884–1965) — оперная певица (лирико-драматическое сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1906–1914).

⁶³ *Антарова Конкордия Евгеньевна* (1886–1959) — оперная и камерная певица (контральто), педагог, литератор. Выступала на сцене Мариинского (1907–1908) и Большого (1932–1936) театров.

⁶⁴ В рукописи неразборчиво.

⁶⁵ *Пирогов Григорий Степанович* (1885–1931) — оперный певец (бас). Солист Большого театра (1910–1915; 1917–1921).

⁶⁶ *Эрнст Федор Федорович* (1871–1939) — оперный певец (тенор), режиссер, педагог. В 1905–1911 гг. выступал в опере С.И. Зимина, выступал в Большом театре (в 1918–1929 гг. был его режиссером).

⁶⁷ *Мазетти Умберто* (1869–1919) — выдающийся вокальный педагог и певец (лирический тенор). Среди его учеников в России — упоминаемые Н.В. Павловым В.В. Барсова, М.Г. Гукова, Н.П. Кошиц, А.В. Нежданова, Н.А. Обухова и др.

⁶⁸ Имеется в виду работа доктора искусствоведения, действительного члена ГАХН Павла Александровича Ламма (1882–1951), восстановившего оригинальный текст «Бориса Годунова» по рукописям М.П. Мусоргского.

⁶⁹ Свою редакцию и оркестровку оперы «Борис Годунов» Д.Д. Шостакович осуществил в 1940 г.

⁷⁰ Николай Константинович фон Бооль был управляющим контролой Императорских театров в 1901–1910 гг.

⁷¹ *Малиновская Елена Константиновна* (1875–1943) — музыкально-театральный деятель. С 1917 г. была управляющей московскими театрами. В 1920–1924 и 1930–1935 гг. — директор Большого театра.

⁷² *Садомов Анатолий Николаевич* (1885–1942) — оперный и концертный певец (бас). Солист Большого театра (1918–1929; 1931–1940).

⁷³ *Похитонов Даниил Ильич* (1878–1957) — дирижер Мариинского театра (1909–1956), педагог.

⁷⁴ *Збруева Евгения Ивановна* (1869–1936) — оперная и концертная певица (контральто), педагог, музыкальный деятель. Солистка Большого (1894–1905) и Мариинского (1905–1918) театров.

⁷⁵ *Павловский Феофан Венедиктович* (1881–1936) — оперный и камерный певец (баритон), режиссер, педагог. Солист Большого театра (1910–1921).

⁷⁶ *Лабинский Андрей Маркович* (1871–1941) — оперный и камерный певец (лирико-драматический тенор), педагог. Солист Мариинского (1912–1919) и Большого (с 1926 г.) театров.

⁷⁷ *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. Арндса), Тао Хоа («Красный мак» Р.М. Глиэра) и др. После завершения артистической карьеры занималась педагогической работой.

⁷⁸ *Петренко Елизавета Федоровна* (1880–1951) — оперная и концертная певица (меццо-сопрано), педагог. Пела на сценах Мариинского, Большого и других ведущих оперных театров. Участвовала в «Русских сезонах» С.П. Дягилева.

⁷⁹ Имеется в виду пьеса Жака Ле Лоррена (1856–1904) «Рыцарь печального образа» (1904).

⁸⁰ В книге «Маска и душа» Ф.И. Шаляпин описывает свой диалог с М.В. Дальским (1865–1918):

— У вас, оперных артистов, всегда так. Как только роль требует проявления какого-нибудь характера, она начинает вам не подходить. Тебе не подходит роль Мельника, а я думаю, что ты не подходишь как следует к роли. Прочтика, — приказал он мне.

— Как прочти? Прочсть «Русалку» Пушкина?

— Нет, прочти текст роли, как ее у вас поют. Вот хотя бы эту первую арию твою, на которую ты жалуешься.

Я прочел. Все правильно. С точками, с запятыми — и не только с грамматическими, но с логическими передышками. Дальский прослушал и сказал:

— Интонация твоего персонажа фальшивая — вот в чем секрет. Наставления и укоры, которые Мельник делает своей дочери, ты говоришь тоном мелкого лавочника, а Мельник — степенный мужик, собственник мельницы и угольев.

Как иголкой, насквозь прокололо меня замечание Дальского. Я сразу понял всю фальшь моей интонации, покраснел от стыда, но в то же время обрадовался тому, что Дальский сказал слово, созвучное моему смутному настроению. Интонация, окраска слова — вот оно что! Значит, я прав, что недоволен своей «Блохой», и, значит, в правильности интонации, в окраске слова и фразы — вся сила пения». (Цит. по: *Шалапин Ф.И.* Маска и душа. Алма-Ата, 1983. С. 280–281).

⁸¹ Имеется в виду исполнение партии Сусанина выдающимся басом, солистом Большого театра Максимом Дормидонтовичем Михайловым (1893–1971).

⁸² *Гинзбург (Гюнцбург или Гюнцибург) Рауль* (1860–1955) — театральная деятель, антрепренер. Почти шесть десятилетий (1892–1951) руководил театром Монте-Карло, где осуществил ряд мировых оперных премьер.

⁸³ *Каракаш Михаил Николаевич* (1887–1937) — оперный и камерный певец (баритон), режиссер. Выступал в Мариинском и Большом театрах, в опере С.И. Зимины и др.

⁸⁴ Имеется в виду Каракаш Николай Иванович (1862–1915) — профессор геологии Петербургского университета.

⁸⁵ *Минеев Анатолий Константинович* (1883–1951) — оперный певец (лирический баритон), артист оперетты. Солист Большого театра (1914–1928).

⁸⁶ *Аксадин (Кельберг) Александр Рафаилович* — антрепренер оперного Театра Народного дома в Петербурге.

⁸⁷ *Шкафер Василий Петрович* (1867–1937) — оперный певец (тенор), режиссер. Солист Мамонтовской оперы, Большого (1904–1906; 1909–1924), Мариинского (1906–1909; 1924–1935) театров. Главный режиссер (1911–1917) и председатель Совета Большого театра (1917–1923).

⁸⁸ *Орешкевич Федор (Теодор) Гаврилович* (1872–1932) — оперный и концертный певец (лирико-драматический тенор), режиссер, педагог. Выступал в Большом, Мариинском, Киевском и других оперных театрах.

⁸⁹ *Павлинов В.Р.* — оперный певец (тенор). В начале 1910-х гг. выступал в опере С.И. Зимины.

⁹⁰ *Каплан Эммануил Иосифович* (1895–1961) — оперный певец (тенор), режиссер, педагог.

⁹¹ «Это был Сальери Пушкина, Римского-Корсакова и Шалапина... Сальери в великом противоречии своем — истинный музыкант, понимающий прекрасное и великое искусство, обладающий тонким вкусом и в то же время посредственный композитор — ремесленник». (Цит. по: *Дмитриевский В.Н.* Шалапин. М., 2014.)

⁹² *Никитин Лев Вениаминович* (1891–1967) — писатель, поэт, драматург, журналист. Автор книги «Федор Шалапин» (М., 1954).

⁹³ *Козловский Иван Семенович* (1900–1993) — оперный и камерный певец (лирический тенор), режиссер. Солист Большого театра (1926–1954). Создал выдающиеся образы в операх русских композиторов.

⁹⁴ *Савранский Леонид Филиппович* (1876–1966) — оперный певец (баритон), артист оперетты, педагог. Солист Большого театра (1912–1946).

⁹⁵ *Рейзен Марк Осипович* (1895–1992) — оперный и камерный певец (бас), педагог. В 1930–1985 гг. выступал на сцене Большого театра.

⁹⁶ *Огнiewicz Александр Павлович* (1920–1981) — оперный певец (бас). Солист Большого театра (1949–1981).

⁹⁷ *Нзлетт Георгий Михайлович* (1904–1957) — оперный певец (лирико-драматический тенор). Солист Большого театра (1944–1957).

⁹⁸ *Максакова Мария Петровна* (1902–1974) — оперная и камерная певица (меццо-сопрано), педагог. Солистка Большого (1923–1924; 1928–1953) и Мариинского (1925–1927) театров.

⁹⁹ *Давыдова Вера Александровна* (1906–1993) — оперная певица (меццо-сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1932–1956).

¹⁰⁰ *Архитова Ирина Константиновна* (1925–2010) — оперная и камерная певица (меццо-сопрано), педагог. Выступала на ведущих оперных сценах мира (в Ла Скала с 1967 по 1971 г.). Солистка Большого театра (1956–1988). Создала выдающиеся образы в операх русских и зарубежных композиторов.

¹⁰¹ *Иванов Евгений Васильевич* (1901–1982) — оперный певец (бас), педагог. Солист Большого театра (1944–1958).

¹⁰² *Касторский Владимир Иванович* (1870–1948) — оперный и камерный певец (бас), педагог. Солист Мариинского (1898–1918; 1923–1930) и Большого (1918–1923) театров. Выступал на европейской сцене.

¹⁰³ *Ханаев Никандр Сергеевич* (1890–1974) — оперный певец (драматический тенор), педагог. Солист Большого театра (1926–1954).

¹⁰⁴ *Печковский Николай Константинович* (1896–1966) — оперный певец (лирико-драматический тенор). Солист Мариинского театра (1924–1944). Создал выдающиеся образы в операх русских и зарубежных композиторов.

¹⁰⁵ *Куклин Николай Никанорович* (1886–1950) — оперный и камерный певец (драматический тенор), педагог. Солист Мариинского театра (1918–1947).

¹⁰⁶ *Ершов Иван Васильевич* (1867–1943) — оперный певец (драматический тенор). Солист Мариинского театра (1895–1929). Создал выдающиеся образы в операх русских и зарубежных композиторов.

¹⁰⁷ *Преображенская Софья Петровна* (1904–1966) — оперная певица (меццо-сопрано), педагог. Солистка Мариинского театра (1928–1959).

¹⁰⁸ *Калинина Надежда Михайловна* (1879–1953) — оперная и камерная певица (меццо-сопрано, контральто). Солистка Мариинского театра (1914–1930).

¹⁰⁹ *Мясникова Лидия Владимировна* (1911–2005) — оперная певица (меццо-сопрано), педагог. Солистка Новосибирского театра оперы и балета (1945–1982).

¹¹⁰ *Мордкин Михаил Михайлович* (1880–1944) — артист балета, балетмейстер, педагог. Солист Большого театра (1900–1910; 1912–1918). В 1910–11 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.

¹¹¹ *Кригер Викторина Владимировна* (1893–1978) — балерина, балетный критик. Выступала в Большом театре (1910–1948). В 1929 г. (совместно с И.М. Шлутлейтом) организовала труппу Московского художественного балета (в 1933-го труппа временно, с 1939-го постоянно вошла в состав Музыкального театра им. Немировича-Данченко); была ее художественным руководителем и ведущей балериной. С 1926-го выступала в печати со стать-

ями и рецензиями. Автор книги «Мои записки» (1930). В 1955—1963 гг. заведовала музеем Большого театра.

¹¹² *Новиков Лаврентий Лаврентьевич* (1888–1956) — артист балета. Выступал в Большом театре (1906–1912; 1914–1919). В 1909 г. участвовал в «Русских сезонах» за границей. В 1919–1921 гг. 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.

¹¹³ *Абрамова Анастасия Ивановна* (1902–1985) — балерина. Солистка Большого театра. Одна из ведущих балерин 20-х гг. Лучшие партии: Сванильда; Кошечка («Спящая красавица»), Коломбина («Карнавал» на сб. музыку, балетм. В.А. Рябцев), Царь-девица; в современных балетах — Тао Хоа; Метельщица («Футболист» Оранского). Выступала в концертных программах К.Я. Голейзовского.

¹¹⁴ *Мессерер Асаф Михайлович* (1903–1992) — артист балета, балетмейстер и педагог. Солист Большого театра (1921–1954). 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 пост. 4-го акта; 1951, 1969, 1973), «Коппелия» (1974, «Театр Вельки», Варшава); «Класс-концерт» на музыку Шостаковича (1960, 1961, 1963, 1972, 1973). Создал ряд концертных номеров. Снимался в фильмах «Большой концерт», «Концерт-вальс».

¹¹⁵ *Жуков Алексей Владимирович* (1908–1967) — артист балета и педагог. Выступал в Большом театре (1927–51). Среди партий: Колен; Кот в сапогах и Голубая птица («Спящая красавица»), Принц («Щелкунчик»), Продавец шаров («Три толстяка» Оранского), Нурали; Антуан («Пламя Парижа»), Шуг 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).

¹¹⁶ *Федорова 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 («Конек-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.

¹¹⁷ Имеется в виду книга: *Григорьев С.* Балетное искусство и С.В. Федорова 2-я. Опыт. М., 1914.

¹¹⁸ *Держинская Ксения Георгиевна* (1889–1951) — оперная певица (сопрано), педагог. Солистка Большого театра (1915–1948). Создала на его сцене выдающиеся образы в операх русских и зарубежных композиторов.

¹¹⁹ *Катюльская Елена Климентьевна* (1888–1966) — оперная и камерная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Солистка Мариинского (1907–1913) и Большого (1913–1946) театров.

¹²⁰ *Степанова Елена Андреевна* (1891–1978) — оперная и камерная пе-

вица (лирико-колоратурное сопрано). Солистка Большого театра (1912–1934; 1927–1944).

¹²¹ *Шпиллер Наталья Дмитриевна* (1909–1995) — оперная певица (лирическое сопрано), педагог, музыкальный деятель. Солистка Большого театра (1935–1958). Автор работ по вопросам вокального искусства.

¹²² *Каралли Вера Алексеевна* (1889–1972) — балерина и актриса немого кино, педагог. Солистка Большого театра (1906–1918), среди лучших работ: Жизель; Саламбо и Богиня Таниг («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), «Умиряющий 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», постановка 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 1930–35 гг. балетмейстер Румынской оперы и руководитель Бухарестской студии танца. Последние годы жила в Вене. Снималась в фильмах П. Чардынина, Е. Бауэра («Сорванец», «Хризантемы», «Умиряющий лебедь» и др.)

¹²³ *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, Никитя, Сванильда; Балерина («Петрушка» Стравинского). Вела концертную деятельность.

¹²⁴ *Мигай Сергей Иванович* (1888–1959) — оперный певец (баритон), педагог. Солист Большого (1911–1924) и Мариинского (1924–1927) театров.

¹²⁵ *Политковский Владимир Михайлович* (1892–1984) — оперный певец (баритон). Солист Большого театра (1920–1948).

¹²⁶ *Микиша Михаил Венедиктович* (1885–1971) — оперный и камерный певец (лирико-драматический тенор), педагог, музыкальный деятель. Солист Большого театра (1922–1931).

¹²⁷ *Боссе Гуальтьер Антонович* — оперный певец (бас), педагог. Солист Мариинского театра (1910–1941).

¹²⁸ Настоящее имя этого лирико-драматического тенора *Китрас Петрускас* (1885–1968). Он выступал на ведущих оперных сценах, таких как Большой и Мариинский театры, Гранд-Опера, Ла Скала и др.

¹²⁹ *Серкебаев Ермек Бекмухамедович* (1926–2013) — оперный и концертный певец (баритон), педагог, общественный деятель. Солист Казахского театра оперы и балета им. Абая.

¹³⁰ *Калтон Соломон Исаакович* (1908–1979) — оперный певец (драматический баритон). Выступал во многих оперных театрах Советского Союза.

¹³¹ *Соломяк Леопольд Моисеевич* — оперный певец (баритон). Солист Мариинского театра (с 1937 г.).

¹³² *Липтев Константин Николаевич* (1904–1990) — оперный певец (баритон), педагог. Вступал на сценах Одесского, Киевского и Ленинградского театров оперы и балета.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

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.

Борисова Людмила Николаевна — кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Владьшевская Татьяна Федосьевна — доктор искусствоведения, профессор кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Гетманенко Анастасия Олеговна — аспирантка кафедры музыкального искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Деменцова Эмилия Викторовна — аспирантка кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Евтюхин Иван — аспирант Высшей Нормальной школы Пизанского университета.

Зиновьева Ольга Андреевна — кандидат культурологии, доцент кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Иванцов Александр Александрович — кандидат социологических наук, начальник отдела аспирантуры 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.

Kolbe Laura — Professor of European History University of Helsinki.

Крюкова Ольга Сергеевна — доктор филологических наук, профессор, зав. кафедрой словесных искусств факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова, член Международного общества Достоевского.

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.

Петухова Анастасия Сергеевна — аспирантка кафедры семиотики и общей теории искусства факультета искусств МГУ имени М.В. Ломоносова.

Плешикова-Синицкая Ольга Николаевна — преподаватель Пизанского университета.

Савкина Мария Артуровна — аспирантка 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.